

Title	伊沢修二における「国楽」と洋楽：明治日本における洋楽受容の論理
Author(s)	竹中, 亨
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要. 2000, 40, p. 1-27
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/6897">https://doi.org/10.18910/6897</a>
rights	本文データはCiNiiから複製したものである
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

# 伊沢修二における「国楽」と洋楽

——明治日本における洋楽受容の論理——

竹 中 亨

## はじめに

近代における日本とドイツの関係史は、従来、憲法や軍制をはじめとして、個々の局面に即して論じられてきた。しかし、そのなかでわれわれは、きわめて重要な局面をこれまで見過ごしてきたと言ってよい。それは音楽である。

広く知られているように、今日にいたるまで、日本の芸術音楽はドイツの圧倒的な影響下にある。クラシック音楽といえば、ドイツを連想するのが半ば当たり前という状況である。それにもかかわらず、音楽の分野で日本がなぜ、またどのようにドイツに傾斜していったかは、これまでまとまった形では、あまり論じられたことがないのである。

もちろん、この問題を論じようとする場合、単に日独関係にのみ焦点を絞り込むのは狭きに失する。広く近代日本における洋楽受容というテーマ、さらに言えば、近代日本と西洋の関係全体を視野に含めて考えなければならない。

19世紀には、たしかにドイツは芸術音楽の先進国だった。しかし、だからといって、それだけで明治日本のドイツ傾斜の説明にはならない。文化は——仮に文化にそもそも高低があるとしても——自動的に高きから低きに流れるわけではない。

幕末から明治にかけて、日本がそれまで無縁の西洋の文物に接したとき、そこには異文化接触に伴う、沸騰にも似た現象が生じた。言うまでもないことだが、これを単に、日本の側が西洋から一方通行的に摂取する過程と捉えるのは、単純に過ぎる。およそあらゆる異文化接触について言えることだが、外来の文物を導入する過程では、受け手の側の対応を無視することはできない。つまり、取り入れる対象を選択し、さらにそれに加工・変形を施すという能動的な働きかけである。

明治日本もその例に洩れない。しかしながら、そのなかで音楽は、唯一例外のように見えるのである。というのも、近代以降、外来の西洋音楽が日本の伝統的な音楽文化をほぼ完全

に駆逐したと言えるからである。クラシックからポピュラーにいたるまで、音楽といえばほとんどが西洋起源のものである。逆に邦楽は、最近でこそ復活の兆しも一部に窺えるようだが、しかし総じて言えば、依然、一部の好事家のみが玩ぶ珍物であるとして過言でない。そして、近代日本の文化・芸術の領域全体を見渡した場合、西洋的な潮流がここまで支配的になった分野は、他にはあまり見あたらないのである。どうして音楽はこのように西洋一辺倒になったのか。そして、とくにクラシック音楽ではドイツの影響が決定的になったのか。<sup>(1)</sup>

本稿は、この大きな問題に直接取り組もうとするものではない。本稿では、伊沢修二という人物を取り上げ、この問題を考える手がかりを得たいと思うのである。伊沢は、明治初期、日本がそもそも洋楽を導入するにあたって決定的な影響力をもった人物である。彼は、明治初期に文部省にあって唱歌教育の導入を立案、実行した。洋楽の研究・教育機関である音楽取調掛の設立も彼の功績である。後に音楽取調掛から改組・発展した東京音楽学校では、彼は初代校長を務めた。

明治期における洋楽受容の事実関係の解明、ならびにその先駆けとしての伊沢の事績については、音楽史、教育史の分野における研究の厚い蓄積がある。<sup>(2)</sup>ただ、史実発掘的関心が先行しており、上に述べたような問題設定には、必ずしも十分に答えていないうらみがある。

本稿では、伊沢の「国楽」という音楽観に焦点をあて、近代日本の洋楽受容のあり方の源流を探ろうと考える。

## 1

まず、伊沢修二という人物の略歴を紹介しておこう。

伊沢は、1851（嘉永4）年に信州高遠に生まれた。父は二十俵二人扶持という下級藩士で、伊沢家は内職なしに家計が支えられないような窮迫した経済的境遇であった。伊沢は幼年より藩校の進徳館にて勉学するが、つねに優れた成績を挙げ、その結果寮長に任ぜられたほどだった。彼はまた、早くから洋学に強い関心を示し、独学で学習を進めた。藩の秀才として名を挙げた伊沢は、維新後、1870（明治3）年に藩の貢進生に選ばれて上京し、大学南校に入った。

二年間の勉学の後、伊沢は文部省に出仕した。その後一時、工部省に転じるが、やがてまた文部省に復帰した。そして、愛知師範学校校長を経て、1875（明治8）年に官命により師範教育調査の目的でアメリカに留学した。アメリカには足かけ三年滞在し、まずマサチューセッツ州の師範学校で学び、その卒業後にはさらに、短期間ではあるが、ハーバード大学に籍を置いた。

以上の経歴に見るように、伊沢は維新エリートの典型と言ってよい。軽輩の身分と貧困か

らの脱出をめざして刻苦勉励し、新時代の教育たる洋学を梃子に立身をはかった。そして、官僚として新体制の樹立に参画すると同時に、それに彼個人の栄達を重ね合わせていったのである。

伊沢はアメリカ滞在中に唱歌教育の重要性を認識し、それを日本へ導入する意図を固めた。滞米中の1878（明治11）年に、彼は上司の目賀田種太郎とともにその具体的方策を具申した。それに基づいて翌1879（明治12）年に創設されたのが音楽取調掛である。伊沢はその掛長として、唱歌教育の実現に邁進した。後段で詳しくふれるように、唱歌教材の制作と刊行、音楽教員の養成、外国人教師の招聘など、彼は音楽取調掛の事業を先頭に立ってリードした。

音楽教育に取り組むかたわら、伊沢は文部省内で、編輯局長として教科書編纂事業や体育教育などにも携わっている。音楽取調掛は1887（明治20）年に改組昇格され、東京音楽学校となるが、翌1888（明治21）年に、伊沢はその初代校長に就任した。しかし、1891（明治24）年に彼は、文部省上層部と衝突して音楽学校校長の任を解かれ、これに機に文部省を去る。

その後、伊沢は種々の教育事業に幅広く携わった。たとえば、持論の国家主義教育の実現をめざして教員運動を展開したり、日清戦争後は台湾での日本語教育に取り組んだ。さらに晩年には、彼は吃音矯正事業に精力を傾けている。その間、伊沢は一時官界に戻ったこともあり、台湾総督府の学務部長や東京高等師範学校校長の職に就いた。これ以外に、伊沢は貴族院議員に任ぜられたこともある。こうして、伊沢は日本の教育界の長老的な存在になって、1917（大正6）年に没した。

伊沢は、近代日本の洋楽導入の先駆けとなった人物であった。もっとも、明治日本に洋楽が入ってきた経路は、伊沢のルートに限られていたわけではない。おおよそ、日本における洋楽の源流としては、四つの流れを挙げる<sup>(3)</sup>ことができる。

第一は、陸海軍軍楽隊であり、その起源をたどれば幕末の薩摩藩軍楽隊にまで遡るものである。したがって、四つの流れの中では、もっとも歴史の古いものである。これは、言うまでもなく、近代的軍制の一部として企図されたものであり、したがって演奏形態も吹奏楽を中心にしていた。

第二に挙げられるのは、居留地を中心とした欧米人によるキリスト教伝道活動である。布教では、讚美歌が有力な手段として用いられた。そのため、伝道師の建てた教会や学校では、日本人信者を含めて、早くから洋楽が演奏され、歌われていた。

さらに第三の流れとして、式部省の雅楽家（伶人）がある。彼らは、家伝の雅楽の演奏の傍ら、新来の洋楽に手を染め、種々の管弦楽器やピアノを習得した。雅楽という、一見対極的な家職をもつ伶人が洋楽に携わったのには、それなりの理由があった。宮中での儀礼が洋風化され、洋楽が不可欠の儀典音楽になったからである。

もっとも遅れて出発した第四の流れが、伊沢らのルート、つまり文部省の管轄下における

音楽取調掛である。もちろん、以上の四つの流れは、互いに完全に独立していたのではなく、生徒の交流や外国人教師の兼任、楽曲の共通性などを介して交錯していた。しかし、結果的には、この最後の流れが先行する三つをしのいだのである。東京音楽学校はその後、まさしく日本における洋楽の総本山となり、「上野出」（同校が東京上野にあったことから、同校卒業生の俗称）でなければ、洋楽界ではものの数ではないくらいであった。その意味では、伊沢はまさしく日本の洋楽の父と言っても過言ではあるまい。

とは言っても、伊沢は本来、西洋の音楽をそのまま日本に取り入れることをめざしていたのではない。彼の最終目標は、新生の日本にふさわしい新しい音楽を国民的な広がりで作りに上げることだった。たしかに洋楽も導入はするが、それはあくまでも日本独自の音楽の創造のための素材としての意味からだった。この最終目標を、彼は「国楽」という観念で表している。これこそ、彼の音楽観の軸心となるものである。

伊沢は、まず音楽のもつ種々の効用に注目する。<sup>(4)</sup>すでに欧米各国が初等教育で実践していることから分かるように、音楽、とくに唱歌のもつ教育的意義は絶大だと、彼は見る。一つには、肉体面での好影響がある。歌唱によって体格がよくなり、さらに肺の強化が促されるという。それ以上に大きいのが、道徳面での作用である。児童の情操を養い、その結果、道徳的判断力が自然に発達する。つまり、彼の言を借りれば、「幼稚に授くるに、至良の歌曲を以てせば、温良純正の徳性を発育する」ことができるというのである。<sup>(5)</sup>加えて、他者との唱和を旨とする唱歌を学ぶことで、子どもたちは秩序に服することを覚える。

伊沢の考える徳育では、愛国心の涵養も重要な柱であった。維新官僚の彼にとっては、教育を含め、およそ国家や社会の発展とは、すべからく現存の明治体制の政治的秩序の中で生じるべきことなのである。したがって、児童を道徳的に陶冶するという場合、そこに天皇制への忠誠や愛国心が含まれるのは、彼にとっては自明の理であった。

しかも、音楽の効用は学校教育にとどまるものではない。一度高尚な音楽の味わいを知った者は、長じた後にも、それを忘れることはないからだ。そうした人びとは、もはや酒食などの低次元の快楽の虜になることもなく、健全な娯楽を楽しむことだろう。こうして音楽が人びとの余暇生活にいつそう浸透していけば、社会全体の発展にとっても好ましい結果が生まれるはずだと、伊沢は考えるのである。

では、そのために、なぜわざわざ西洋から音楽を導入する必要があるのか。日本にも独自の音楽文化があり、人びとの間に根付いてきた。在来音楽からは、こうした効用は期待できないのだろうか。

伊沢は、それは無理だと考える。雅楽や能では高踏的すぎて、人びとの日常に根づいたものにならないし、一方、江戸期以来の音楽は新生日本の音楽たりえない。というのも、大部分のものはお座敷芸として発展してきたため、低俗野卑で、社会の風俗に悪影響を及ぼすか

らだというのである。まして、児童に教えるなどもってのほかである。

しかし、だからといって、西洋の音楽をそのまま輸入すればよいとも、伊沢は考えない。なぜなら、音楽は風土と国民性の産物だからである。だから、文化的土壌の異なる国のものをもってきて移植しようとしてもうまくいくはずがない。彼はお雇い外国人の音楽教師のメーソン Luther Whiting Mason に向かって明言している。「われわれのめざすところは、欧米の音楽を全面導入することではありません。新しい日本の音楽を作り上げることなので<sup>(6)</sup>す。」

そこで、伊沢は和洋折衷を考える。日本と西洋の双方から長所をそれぞれ取り上げ、それを組み合わせることで新しい国民的音楽を作り上げようとしたのである。この企図こそ、伊沢が「国楽」と名づけたものであった。その理念は、1878（明治11）年に執筆した意見書に高らかに謳いあげられている。これは目賀田種太郎の名で提出されているが、実際には伊沢の筆になるものと確認されているものである。すなわち、「我国古今固有ノ詞歌曲調ノ善良ナルモノヲ尚研究シ、其ノ足ラザルハ西洋ニ取り、……日本ノ国民トシテ歌フベキ国歌、奏ツベキ国調ヲ興ス<sup>(7)</sup>」ことである。

もっとも付け加えておくと、国楽論は、別段伊沢の創見になるものではない。すでに明治初年に、明六社系の啓蒙主義者神田孝平が「国楽を振興すべきの説」を唱えている<sup>(8)</sup>。もっとも神田の場合は、全般的な音楽振興を訴えたもので、自国の音楽文化の尊重というナショナルな色合いはあまり強くない。神田は、その後文部少輔として一時は伊沢の上司だったこともあるから、ひょっとすると、伊沢に影響を与えたのかもしれない。

以上見たように、国楽の音楽論は、今日のわれわれのクラシック音楽的な洋楽観からすると、きわめて独特なものだった。その特徴を要約するなら、第一に、自国の文化的独自性を強調するナショナルな要素が強かった点である。第二に、伊沢にとっての音楽とは、鑑賞や演奏のためではなく、まず何より初等教育の手段であった点である。逆に、裏返して言えば、この二つの点は、それぞれ次のことを意味している。第一に、洋楽の全面的導入は否定されるべきであった。第二に、鑑賞を旨とする芸術音楽という視点は、ここには本来含まれていないのである。

## 2

伊沢の理念は、彼の音楽政策の結晶である音楽取調掛の活動に色濃く反映されている。その設置の目的として第一に掲げられているのは、「東西二洋ノ音楽ヲ折衷シテ新曲ヲ作ル<sup>(9)</sup>事」である。<sup>(10)</sup>

音楽取調掛の使命は、まず初等教育で使用する唱歌教材の作成であった。西洋の楽曲を借

用して、それに邦語歌詞を宛てたりしながら、楽曲の選定が進められた。その成果は、唱歌集の編纂出版という形で公刊された。その最初のもは、1881（明治14）年に出版された『小学唱歌集初編』である。これに次いで、『幼稚園唱歌』（1887年）などが次々に出版された。『小学唱歌集初編』の緒言には、「本邦固有ノ音律ニ基ツキ彼長ヲ取り我短ヲ補<sup>(11)</sup>ヒ」と明記されている。

研究調査機関であると同時に、音楽取調掛は教育機関でもあった。唱歌教育の教材を作成しても、それを学校の教育現場で実践していくべき人材がなくては無意味である。唱歌が在来音楽とは異質のものであるだけに、旧来の音楽的素養では役に立たなかった。こういうわけで、教員の育成が音楽取調掛の活動のもう一方の柱をなしていた。取調掛では、伝習人と称して、1880（明治13）年から毎年30名の生徒を募集し、これに音楽教育を施した。

中心になってその指導に当たったのは、アメリカ人のメーソンであった。彼は、アメリカ留学時代の伊沢にボストンで音楽の個人教授をした人物であり、その経緯から目賀田と伊沢が音楽取調掛の創設にあたって日本に招聘したのである。メーソンは1880（明治13）年に来日し、1882（明治15）年まで音楽取調掛を指導した。母国ですでに音楽教育家として名をなしていたメーソンは、文字通り、洋楽のドレミの段階にあった明治日本にとっては、格好の教師であったと言える。

彼が帰国した後は、ドイツ人のエッカート Franz Eckert が1883（明治16）年から1888（明治21）年まで指導にあたった。もっとも、エッカートは音楽取調掛の専任ではなく、本務は海軍軍楽隊の教師であった。メーソンに代わる適当な外国人教師が見つからないまま、音楽取調掛が海軍との兼務の形での指導を彼に依頼したものである。

さて、和洋双方から新たな音楽を創出するのだという意気込みは、音楽取調掛の運営にはっきり表れている。たとえば、所員の構成も融合的である。一方には、メーソンや瓜生繁のように純然たる洋楽畑出身者がいた。瓜生は、岩倉使節団に同行した女子留学生の一人である。彼女は1871（明治4）年に10歳で渡航してから10年間、アメリカで教育を受けた。したがって音楽の専門家ではなかったが、そのピアノの腕前は当時の日本人の間では、群を抜いていた。

これと並んで、他方では式部省伶人たちも大きな役割を果たした。彼らは、音楽取調掛設立以前に、すでに軍楽隊で洋楽訓練を受けていたのである。さらに、箏曲家のような純然たる邦楽家も所員に任命された。

教育においても同様である。伝習人の養成目的には、「西洋音楽及日本音楽を習得せしめ<sup>(12)</sup>ることと明記されている。彼らのなかには、もともと邦楽の素養をもつ者が少なくなかった。カリキュラムを見ても、洋琴（ピアノ）の練習や和声学などの理論講義と並んで、箏や胡弓の時間が定められている。このように、音楽取調掛では一方的な洋楽導入を図ったのではな

く、邦楽がそれと比肩するような扱いを受けていたのである。

外国人教師には、旧来の日本音楽の調査・研究や、それをもとにした作編曲が課された。メーソンや、彼の後を継いだエッカートは、唱歌教材の作成作業や邦楽曲への和声編曲などに積極的に関わった。「君が代」の旋律に西洋風和声をつけたのがエッカートだったことは、よく知られている話である。

同時に、「俗曲改良事業」も音楽取調掛の事業の重要な分野であった。上に述べたように、伊沢の眼には、日本の在来音楽は「俗曲」であり、道徳的価値が乏しいものと映った。この事業は、これに「改良」の手を加えて、文明開化の社会的要請に沿うものに改変しようとする試みであった。具体的には、箏や長唄などの曲を中心に邦楽曲を取り上げ、その歌詞を改めたり、あるいは一部旋律を変更し、さらに和声をつけたのである。そして最終的には、その成果を『箏曲集』（1888年）などの形で編纂出版している。

日本人のための音楽という国楽の理念は、以上のように、音楽取調掛という制度的実体に具体化され、そこで実践されていた。それは、決して内容空疎な単なる掛け声でも、現実と無縁なお題目でもなかった。

和洋折衷による国民的音楽の創造は、その後も長く、日本の音楽文化の理想目標として高く掲げられつづけた。音楽取調掛、さらにその後身の東京音楽学校の時代になってからも、この創立以来の理念は一貫していた。たとえば、1907（明治40）年に東京音楽学校校長に着任した湯原元一の言もそれを証している。東京音楽学校校長の職はそれまでしばらく他のポストとの兼職だったが、久しぶりに専任として就任したのが湯原だった。彼は、新しい職務への意気込みを新任者の抱負として語るなかで、「東西楽の長短を取捨して我が国に適應する音楽を創始する事」を目ざす旨、明言している<sup>(13)</sup>のである。

国楽の理念が、文字通り実践されていたら、明治の、そして近代日本の音楽文化はかなり異なった展開を遂げただろう。しかし現実の歴史では、そうはならなかった。国楽の理念が明快に否定したはずの洋楽への一方的な傾斜が、その後の支配的風潮となっていったのである。

### 3

実は、国楽の理念の空洞化は、すでにわりあい早いうちから始まっていたようである。たとえば、明治10年代の末頃から、俗曲改良を含め、邦楽部門は縮小傾向にあったことが指摘されている<sup>(14)</sup>。これと反比例して、洋楽への傾斜が強まっていく。それが決定的になったのは、1887（明治20）年の音楽取調掛から東京音楽学校への改組昇格であった。

つまり、東京音楽学校の設立に象徴的に表れているように、明治20年前後に音楽政策の転



換があったのである。この事実は、もちろん、これまでの研究でも見過ごされてきたわけではない。ただ、洋楽の導入・定着を自明で必然の進歩と見る単線的な音楽史観がなお強い潜在的影響力をもつなかで、これが近代日本の音楽文化のありよういかに決定的な意義をもっていたかは、十分に意識されることはなかったようである。

洋楽の比重がいかに増したかは、同校のカリキュラムに明瞭に表れている。東京音楽学校設立当初のカリキュラム（「東京音楽学校一覧」1889～90年）と音楽取調掛時代のもの（「音楽取調掛規則」1883年制定）<sup>(15)</sup>とを比べてみよう。両校は学科構成が異なるので、単純な比較はできないが、それでも変化は明らかである。まず、ピアノが決定的に重視されるようになった。オルガンを含め、鍵盤楽器の練習は、音楽取調掛ではどの学年でも一週8時間から10時間だったのに対して、東京音楽学校では最少の予科でも週9時間、最多の専修科二年次では18時間である。半面、邦楽器は完全に後景に退いた。箏は、音楽取調掛時代には3学年にわたって週に3ないし4時間割り当てられていたのに、音楽学校では著しく減っている。すなわち、教員養成課程たる師範部の最終学年で、しかもわずかに週2時間定められているだけである。つまり、「東京音楽学校は開校と同時に、まったく洋楽一辺倒という方針になった」<sup>(16)</sup>のである。

それだけではない。外国人教師の雇用でも、この頃に変化が見られる。この点を少し詳しく述べてみよう。

実は、音楽分野のお雇い外国人は、音楽取調掛以来の歴代教師の顔ぶれを見ると、いずれも必ずしも本来の意味での専門的音楽家とは言えないことが分かる。<sup>(17)</sup>初代のメーソンは音楽家というより音楽教育家であった。音楽の実技となると、ははなはだ不十分で、ピアノとヴァイオリンが少々できる程度だったらしい。それを継いだエッカートは、軍楽隊で教育を受けた経歴をもっていた。したがって彼は、管楽器には精通していたけれども、鍵盤楽器や弦楽器の演奏能力は見劣りがした。

その点では、職業的演奏家として実技能力、経験に富んでいたのは、三代目のオランダ人のソーヴレー Guillaume Sauvlet である。彼が就任したのは1886（明治19）年であり、東京音楽学校への昇格の前年のことである。しかし、日本側は、必ずしもソーヴレーに満足しておらず、彼の雇用は短期間で終わった。ソーヴレーは、たしかに技能の点では不足はなかったが、敢えて言えばいささか芸人風だったようである。彼はそもそも、出稼ぎ興業で各国を転々とする歌劇団の指揮者・ピアノ伴奏者として来日した人物である。日本側はもっとアカデミックな経歴をもった音楽家を望んでいたらしい。

実際、ソーヴレーの雇用以前の1885（明治18）年の時点で、音楽取調掛はエッカートに代わる人材をイタリアかドイツで手配しようとしていた。この話は順調に進捗し、同年秋の時点でイタリアからの教師招聘がすでに決定しており、その住居の手配を進めるところまで達

(18) していた。しかしその後、いかなる理由からかは不明だが、この件は中断した。その結果、ドイツからの招聘に話が決まり、こうして四代目の教師として来日したのが、オーストリア人のディトリヒ Rudolf Dittrich である。

招聘にあたっては、日本側は人選をウィーンの音楽院に依頼しており、したがって自らディトリヒに白羽の矢を立てたわけではない。しかし、いずれにしても彼は、日本側の期待に違わぬ人物であった。ディトリヒは同音楽院でブルックナーらの下で学び、成績優良で卒業した後、引き続きウィーンで演奏家として豊富な経験を積んだ。また本職のオルガンだけでなく、ヴァイオリンにも巧みであった。つまり、ディトリヒは、本場のドイツでも通用する芸術家なのであった。彼は1888（明治21）年に来日し、1894（明治27）年まで六年間にわたって音楽学校で指導した。

ディトリヒの就任は、日本の音楽政策上で大きな節目をなしている。これによって、外国人教師の質が決定的に向上したということも一つである。ただ、これはあまり重要視すべきでないかもしれない。指導を受ける側の日本人生徒の技量が、まだ教師の質をそこまで問うほど、高くはなかったからである。たとえば、後に大阪音楽大学の創立者となる永井幸次の場合などそうである。彼は1892（明治25）年に音楽学校に入学したが、入試までほとんど鍵盤に触れたこともなく、入学してから初めてバイエル教則本に取り組んだのである。下宿にピアノがあろうはずもなかったから、彼は紙鍵盤で練習を繰り返した。その永井は、オルガン専攻を優秀な成績で卒業するのである。<sup>(19)</sup>

したがって、純粹に音楽上の技量だけのことであれば、ソーヴレーやそれ以前の教師で何の不足もなかったろう。しかし、もし日本側が、どのような外国人教師を選ぶかということに、自国の音楽の将来のあるべき姿を投影していたのだとすれば、芸術家ディトリヒの任用には大きな意味がある。その意味で、ディトリヒの来日は、芸術路線への転針を画するできごとと解釈してよいだろう。

外国人教師の質の向上と並んで目を惹くのは、ほぼ時を同じくして音楽学生の留学が始まったことである。最初の留学生は幸田延で、1889（明治21）年に派遣されている。幸田は、まずアメリカに向かい、ボストンで勉学を始めるが、これはおそらくメーソンの斡旋によるものだろう。すでにアメリカ滞在中から、彼女はドイツ人教師についている。<sup>(20)</sup>その後まもなく、幸田はオーストリアに渡り、ウィーンで1895（明治28）年まで音楽を修めた。帰国後は母校の教師になって、後進の育成にあたった。

幸田の後、続々と留学生が送り出された。その主なものを挙げると、幸田幸（1899年渡航、留学先ウィーン）、滝廉太郎（1900年渡航、留学先ライプツィヒ）、島崎赤太郎（1902年渡航、留学先ライプツィヒ）、神戸絢子（1906年渡航、留学先パリ）、多久寅（1910年渡航、留学先ベルリン）などである。招聘した外国人による教育に飽き足らず、さらに進んで日本人学生

を欧米に派遣するというのは、洋楽への取組みがいつそう本格化したことを物語っている。

以上見てきたように、東京音楽学校への昇格の前後、すなわち1880年代の後半から、洋楽への傾斜は急速に強まっていたのである。東京音楽学校は事実上、洋楽養成機関となったと言ってよい。たしかに、だからといって、邦楽が全面的に放棄されたわけではない。これからかなり後のことになるが、1907（明治40）年に邦楽調査掛が東京音楽学校内に設置され、邦楽の各ジャンル、各流派の楽曲の採集と記録を行ったのは、その一例である。しかし、東京音楽学校全体からすれば、それはごく周知的なできごとにとどまった。この時期に東京音楽学校に学んだ音楽家の回想からも、そのことは窺える。個人的な趣味として邦楽を嗜んだ者を別として、彼らの学生生活では邦楽は、ほとんど何の役割も果たしていない<sup>(21)</sup>。

むしろ洋楽への傾斜は、時代の流れとともに強まる一方であった。もっとも、それは一直線に進行したわけではなかった。1890（明治23）年から翌年にかけては、財政緊縮論議の一環として、音楽学校廃止の論議が巻き起こった。1893（明治26）年には、東京音楽学校は独立した学校としての格を奪われ、高等師範学校の付属校へと格下げされる。それまでの欧化主義に対する反動であった。折からの日清戦争の軍国的風潮が、これに拍車をかけた<sup>(22)</sup>。

付属時代の同校は、音楽関係者からは「音楽学校の当事者は妄りに教育的音楽を主張し」たため、「同校の衰微甚しくして、先年に比し、顕著なる退歩を来たせる」と見られていた。当然、旧来のごとく「寧ろ技術家養成を本来の目的とな」すべきだという声があがって<sup>(23)</sup>くる。1899（明治32）年に東京音楽学校は、それまでの高等師範学校の付属の地位から昇格し、再独立する。再独立が、芸術路線と符節を合わせたものであったのは言うまでもない。

教育色が薄まり、代わって芸術音楽への傾きが強まっていった。デイトリヒの帰国後、東京帝国大学教師と兼職したケーベル Raphael v. Koeber（1898～1909在職）らが音楽学校で教えた以外、専任の外国人教師はしばらく空席だったが、新たにユンカー August Juncker が1899（明治32）年に着任した。また学校組織を見ると、付属化される以前の旧独立期と比べても、師範科の比重が軽くなり、その結果、全体として演奏家養成の性格が強まっている<sup>(24)</sup>。そして、芸術音楽への傾斜とは、とりもなおさず洋楽化に他ならなかったのである。

看板としては国楽を依然として掲げつつも、その実、洋楽路線をひた走る東京音楽学校の姿は、同時代の人びとの目にも奇妙に映っていた。すでに東京音楽学校設立後、数年を経ずして、その姿勢には疑問の声もあがっていたくらいである。1892（明治25）年にある雑誌は、「音楽改良とは何をか云ふ。西洋音楽を其僣輸入する直訳する、是れそも本領か」と苦言を呈している<sup>(25)</sup>。

以上のように、明治後半期には、国楽の理念が依然として掲げられていたのとは裏腹に、実際には洋楽化が急速に進行していたのである。このような理念と実践の著しい乖離は、いかにして生じたのか。

この問題を考えるとき、われわれを驚かせることがある。それは、以上のような急激な洋楽傾斜を進めた中心人物の一人が、他ならぬ伊沢修二だということである。

## 4

伊沢と音楽との関わりというと、これまでの研究では、ともすれば音楽取調掛創設という初期の時代だけに焦点が当てられがちであった。洋楽がいったん導入されれば、その後は発展するのが必然の過程だと仮定する単線的観念からすれば、この関心の偏りも理由のないことではない。しかし、唱歌教育の創始は彼の音楽活動の一面に過ぎない。洋楽傾斜への大きな節目が、1887（明治20）年の東京音楽学校の設立であることは、すでに述べたとおりである。これを中心になって実現したのは、伊沢その人であった。

東京音楽学校設立の契機となったのは、伊沢が同志の識者ととも、1886（明治19）年11月にこの趣旨の建議書を文部省に提出したことである。ここで共同建議者を記しておくなら、桜井錠二、矢田部良吉、外山正一、穂積陳重、村岡範為、箕作佳吉、菊池大麓の七人である。これが政府に容れられ、翌年、音楽学校設立の運びとなったのである。

伊沢はたしかに音楽取調掛での活躍歴から、運動の代表としては格好であった。しかし、単なる経歴上の理由から設立運動のトップに祭り上げられたわけではない。むしろ、彼こそが運動を立案し、リードしていったのである。それは建議書の成立経緯からも、疑いの余地がない。

建議書は、伊沢が起草した原案に、他の建議者が筆を加えて完成させたものだった。しかし、伊沢の原案を見ると、建議書の完成稿とほとんど差がなく、つまり他のメンバーはほとんど加筆していないことが分かる。<sup>(26)</sup> そのことは、この建議は伊沢の信念から出たものであり、そしてまた、そのまま設立運動において唱えられたことを示している。

建議書の内容を見てみよう。伊沢は、教育には情操面の取組みが必要であり、そのためには芸術教育が欠かせないと説く。音楽の分野では、これまで音楽取調掛が精力的にこの課題に携わってきた。具体的に言えば、和洋の音楽を調査研究し、優良な楽曲を教材に編纂し、さらにその傍ら、学生の養成にも精力を注いできた。このような音楽取調掛の活動は多大の成果を挙げたと、建議書は称揚する。そしてその結果、現在は「進テ一個特立ノ音楽学校トナルヘキノ期既ニ熟」したと唱えるのである。

この論法は、教育音楽の直接の延長上に音楽学校を置いている。つまり、唱歌を中心とした音楽教育を発展させれば、ついには独立の音楽学校が必要になるというわけである。もちろん、設立されるべき音楽学校が、教育音楽を主要な使命とするものであれば、この論法には何の矛盾もない。しかし、建議書を書いた伊沢が、音楽学校をそのようなものとして捉え

ていたかどうかは、甚だ疑問なのである。

実は建議書には、伊沢が音楽学校をどういう背景で捉えているかが明瞭に読みとれる一節がある。文中に「演劇改良ノ美挙」が模範として挙げられていることが、それである。

演劇改良は、ちょうどこの頃、知識人の間で大きな論議となっていた。末松謙澄が、女形の廃止、演劇慣行の欧風化、西洋式の劇場建設などを「改良」の名の下に提起したのが1886（明治19）年であり、つまり音楽学校設立建議書と同じ年である。その主張に見るごとく、これは欧化主義を基調にしたものである。江戸以来の芝居の伝統を否定し、代わって欧米の演劇文化を直輸入しようとしたから、これに反対する坪内逍遙などとの間で激しい論戦になった。

上に挙げた音楽学校設立建議書の連署者を見ると、外山正一、穂積陳重、矢田部良吉など、この論争で改良論の側に立って論陣を張った者が見出される。とくに外山は、「演劇改良私考」を著して、論争に積極的に関わった人物である。伊沢自身、演劇改良論争に直接関わった形跡はないが、上に引用した建議書の文句は、彼が演劇改良論に賛同していたことを示している。つまり、伊沢の説いた音楽学校への改組は、演劇改良運動と同じく、欧化主義を基調にしていたのである。実際、世間でも、音楽取調掛以来の音楽政策を演劇改良と同列のものとしていた向きがある。<sup>(27)</sup>

伊沢の音楽観を考えるうえで同様に重要なのは、彼が当時積極的に関わっていた日本音楽会である。これは、1887（明治20）年に設立された団体で、洋楽の鑑賞と練習を目的としていた。その会則は、会の目的を「最良ノ音楽ヲ拡張普及シ本邦公衆ノ音楽上ノ趣味ヲ高尚ナラシメ且交際上ノ便益ヲ増長スル」とうたっている。<sup>(28)</sup>

そもその発端は、その前年、外山、菊池、穂積、矢田部、村岡、桜井らの面々が、伊沢と語らって唱歌を練習する会を作ったことである。やがて、これが発展して日本音楽会となったのである。会員は、官界、実業界の名士や華族などを中心に、外国人をも含めて約二百名を数えた。事務所は鹿鳴館に置かれ、またここを会場に定期的に演奏会が開かれた。

伊沢は、桜井、矢田部、外山らと並んで創設時の実行委員であったし、その後は副会長として（会長は、侯爵鍋島直大）会を実質的に切り盛りする中心人物であった。また、音楽取調掛の教師を会の練習の際に指導に派遣するなど、便宜を図っている。<sup>(29)</sup>

日本音楽会の中心的メンバーの顔ぶれを見ると、それが音楽学校設立建議に動いた人びととほとんど重なることは、すぐに気がつくところである。それ以上に重要な点は、日本音楽会は、教育音楽の観念と質的に異なる音楽観を下敷きにしていた点である。音楽取調掛にあっては、児童の教育上の観点から唱歌教育の必要性を訴えていた伊沢は、ここでは「開化の花を開き、……文明の実を結ぶ」という目的を音楽に求めるのである。<sup>(30)</sup>つまり、音楽はまず審美的鑑賞の対象なのであり、そして維新以来の日本の西洋化の成果を体現するものなの

である。

以上のような事情を考えるなら、音楽学校の設立を建議したとき、伊沢の脳裏に主として何があったかは、推量が可能だろう。それはおそらく、和洋融合と教育音楽という従来の音楽観ではなく、それと対極的な欧化主義と芸術路線であった。開校後の東京音楽学校が、洋楽傾斜と演奏家養成色を強めたことが、何よりこの推量を裏付けよう。

そして、東京音楽学校が高等師範付属から再独立する際にも、伊沢は積極的に動いている。これが実現する前年の1898（明治31）年、彼は自ら発議し、二十名の賛同者を得てそのための建議書を高等教育会議に提出している<sup>(31)</sup>。彼の建議にどの程度効果があったかはともかく、洋楽化、芸術音楽化を意味する再独立を彼が積極的に後押ししたことは、彼がどのような音楽観をもっていたかを雄弁に物語っている。

明治20年前後以降の洋楽傾斜の趨勢のなかで、伊沢がこれに積極的に賛同し、力強く押し進めた一人だったことは、以上見たように疑問の余地がない。芸術家教師の招聘や留学生派遣といった個々の方策に彼がどのように関与していたかはともかく、斯界の有力者たる彼の発言力は決定的だったはずである。

ただ、この伊沢の像は、そのわずか数年前にお雇い外国人のメーソンに向かって、欧米音楽の引き写しは御免こうむると言いきった、あの彼の姿と一致しないのである。彼はその間に、文明開化期のナショナリズムを捨て去り、鹿鳴館的欧化主義者に変貌したのだろうか。

もっとも、問題はそう簡単ではない。第一、音楽取調掛創設の初期の時代においても、伊沢はナショナリズム一色の芸術観をもっていたわけではなかったのである。たとえば明治11（1878）年に、当時東京師範学校長補だった伊沢は、同校に小山正太郎を美術教師として招聘している。この頃、美術界ではフェノロサらによる国粹主義的風潮が強まり、洋画は逼塞を余儀なくされつつあった。これに反発した洋画家が結成したのが「十一会」だったが、小山はその中心人物なのである。小山は東京師範学校で、伊沢の後援の下で、美術教育のモデルを作り出した<sup>(32)</sup>。

逆に、後年の伊沢を欧化主義者と片づけるわけにもいかない。彼がナショナリズムを捨てたわけでないのは、その後半生を見ても明らかである。彼は終生、天皇制と心情的に完全に同一化していた。彼が文部省退官後、中心となって推進した国家主義教育運動とは、その担い手となった国家教育社の規約にあるとおり、「忠君愛国ノ元気ヲ養成煥発ス」<sup>(33)</sup>ることを目標とするものだった。さらに、伊沢は後年は台湾での日本の植民地経営に教育面から参加した。このような人物が、ナショナリズムと無縁であるはずがない。

国楽の主唱と洋楽化の推進、この二つは一見したところ、相容れない対極のように見える。しかし実際には、伊沢にとっては、両者は問題なく一人の人間のなかで両立するものであった。その鍵は、彼のナショナリズムの質にある。そして、一見文化ナショナリズムの賜物と

見える国楽の理念にも、そもそもの出発点から、仕掛けが孕まれていたのである。

## 5

伊沢修二といえば明治日本の音楽の草分け、という評価が定着している。しかし、改めて彼の経歴を眺めてみると、音楽との関係がそう深いわけではないことに気づく。

だいたい、伊沢が音楽と関わりをもつようになったのは、彼が音楽的な関心や愛好をもっていたからではなかった。伊沢自身、もともとは音楽に縁が薄く、せいぜい旧藩時代に鼓手を務めたことがあるくらいである。たしかに後年の彼は、音楽に親しみ、自ら唱歌の作曲に手を染めたりもしている。だが、彼の弟で、後に貴族院議員や枢密顧問官を務めた伊沢多喜男の談によれば、アメリカへ留学する前には、「私の兄は丸きり音楽と云ふものに何も智識が無かつた<sup>(34)</sup>」のである。歌舞音曲の類を軽蔑するよう教えられてきた封建武士の子弟としては、驚くにはあたらない。

伊沢のアメリカ留学も、師範教育の研究調査を目的としたものであって、音楽の修得をめざしたものではなかった。留学時のあるエピソードは、彼がいかに音楽に疎かったかを物語っている。留学先の師範学校では彼は勉学に努めて好成绩をおさめたが、ただ英語の発音と音楽とだけには手を焼いた。とくに音楽については、音階を歌おうとしても音程が正しくとれず、ほとんど歌にならなかったのである。

そこで、見かねた校長が好意を示してくれた。異文化の日本から来た以上、音感があわないのは当然だから、特例として音楽を免除してやろうと申し出てくれたのである。しかし伊沢は、この申し出を断った。せっかく異国に学びに来ているのに、「一科でも二科でも除いた以上は、片輪修行になつて、師範学科取調の趣意にも叶わぬ<sup>(35)</sup>」からというのである。そこで伊沢はメーソンの個人教授を受け、ようやく音楽の修得がかなった。

その彼が音楽に関わるようになるのは、西洋における近代教育制度を学ぶなかで、初等教育の一環としての唱歌教育の必要性を認識したためである。彼の言を借りるなら、「此くの如き高尚なる情操の発達の出来ぬのは、即ち其国文化の劣等なることを証明するに他なら<sup>(36)</sup>」ないからというわけである。

ついでに言うなら、伊沢が音楽教育やその行政に従事したのは生涯の一時期に集中している。つまり、音楽取調掛創設を具申した1878（明治11）年から、音楽学校校長を解任される1891（明治24）年までのことである。それ以降は、彼は音楽から完全に遠ざかったわけではないものの、主たる関心は他の方面に吸収されていった。だから、伊沢が音楽に専心したのは、たかだか十年強のことにすぎないのである。

したがって伊沢は、本来の意味では音楽的な人間とはいいがたい。むしろ注目しておきた

いのは、彼には理科系的発想の素地が強かったことである。高遠での少年時代には、彼は見よう見まねで理科の実験を行ったりしているし、一時期籍を置いていた工部省では、お雇い建築家のポアンヴィルの下で建築設計に携わっていた。またアメリカでは、ハーバード大学でも短期間学んだが、専攻は理化学であった。というのも、「国家の富強を図るには、此理科的知識が最も肝要で、師範教育としても是非理科的思想を養成せねばならぬ<sup>(37)</sup>」と考えたからである。

こうした彼の経歴と背景は、彼の音楽観に独特の捻れを与えている。第一の特徴は、伊沢が自然科学的な基礎付けを重視する点である。たとえば、彼が音楽取調掛の事業を総括した報告書『音楽取調成績申報書』を開くと、物理学的な音律論にかなりの紙数が割かれていることが分かる。具体的に言うと、弦の長さを調節することで音高がどのように変化するかというような分析である。

実際、伊沢が音楽に関して「理論」と言うとき、それは和声学や楽典などを指すのではない。それは「物理学中の一科」なのである。彼にあっては、音楽とは煎じ詰めれば、個々の楽音に帰着されるものだった。そして、楽音は物理学的な基礎をもつわけだから、どんな音楽でも「之を組成する元素は、毫も異なるに非ず<sup>(38)</sup>」ということになる。逆に言えば、個々の音をどのように紡いで一箇の音楽を作り出すかという問いは、彼の極度に要素論的な発想からは完全に抜け落ちていた。

この観点から見ると、平均律と機械的楽器を備えた西洋の音楽が、特別に映じるのは当然である。「抑西洋ノ楽ハ……其ノ基ヒタル天然ニ依レリ……不朽不易ノ基礎アル」からである<sup>(39)</sup>。つまり、洋楽こそ、客観的な合理性、普遍妥当性をもった音楽だということになるのである。

伊沢の自然科学的な音楽観は、当時、決して珍しいものではなかった。洋楽が「学理」において、日本の在来音楽を含め、他のいかなる音楽よりも優っているというのは、明治期の音楽人にとって、ほとんど公理的な常識ですらあった。たとえば、当時唯一の音楽雑誌であり、しかも洋楽一辺倒の風潮には否定的な立場の『音楽雑誌』でさえ、「西洋楽曲は、楽律等の研究最も其深奥を極めて一も間然する所なく、果して正しきものに相違なし」と断言して憚らなかったのである<sup>(40)</sup>。伊沢自身の著作では、「学理」という語は必ずしも多用されていない。しかし、以上のような意味から、便宜上この語をもって伊沢の音楽観を表す一方の鍵概念としてよいだろう。

そして、鍵となる語をもう一つ挙げるなら、それは「進化」である。たとえば、洋の東西で異なった音階が使われていることについて、伊沢はこれを根本から異質のものとは見ない。それは単に「所謂音楽の進度に帰因<sup>(41)</sup>」するにすぎないのである。音楽取調掛を伊沢とともに作った目賀田種太郎も、同じような考えをもっていた。日本の音楽が「自然の発達を遂」げ



れば、「米国又は欧州行はるゝ音楽と同化するの時来るべし」というのである。<sup>(42)</sup>

もっと明快な形の音楽進化論は、伊沢の同志であり、彼の後を襲って第二代の東京音楽学校校長を務めた村岡範為馳において見てとれる。村岡によれば、西洋音楽は単音期、複音期、和声期の三つの段階をたどって進化してきた。この進化経路は普遍的であり、「是順序は多分欧羅巴外の諸国も踏来りたることと信ぜらる」ものである。言うまでもなく、現在の欧米はすでに発展の最高段階にある。それに対し、日本は村岡の診断によれば、いまだ単音期と複音期の中間にあり、したがって改良の余地がなお大きいとされるのである。<sup>(43)</sup>

「学理」と「進化」は表裏一体のものである。なぜなら、「学理」という普遍的な尺度こそ、世界中のさまざまな音楽文化を整序するための統一的基準だからである。この尺度で整序されたとき、西洋音楽が最高位を占め、底辺に非西洋世界の民族音楽が来るのは言うまでもない。そしてこの二つを両端にして、他の種々の音楽がその「進化」の度合いにしたがって、この単線的な音楽発展の図式の上で、それぞれ位置を占めることになる。

逆に言えば、伊沢は音楽における文化的、民族的な相違をほとんど無視していた。もちろん、地域や風土が異なれば、音楽もまた異なることを、彼も否定はしない。だからこそ、音楽取調掛の責任者としての彼は、欧米からの音楽の直輸入を嫌ったのである。しかし、それはせいぜいのところ、偶然的、表面的な相違であって、本質面での異質さを意味するものではないと伊沢は見る。

むしろ、彼はそれを越える人間の共通性を重視するのである。国は違っても人間が人間である以上、その感情や思考に根本的な差異はありえない。音楽も同様である。「音律の事たる、固より人の性情の自然に出づるものなれば、古今を問わず、東西を論ぜず、殆ど同一に帰すべ」きなのである。<sup>(44)</sup>

以上のような伊沢の音楽観の背景には、明治前半期の知識人に大きな影響を与えたスペンサーの影響を見ることができよう。<sup>(45)</sup>伊沢自身がスペンサーを正面切って論じた著作はないようである。ただ、進化論については、伊沢が早くから関心を示していたことは間違いなく、彼にはハクスリーの著作をもとにした『進化原論』(1889年)という翻訳もある。「軍事社会」から「産業社会」への人類社会の進化を歴史の発展法則と捉えるスペンサー特有の思想を、伊沢が内容的にどこまで共有していたかは、たしかに明らかではない。しかし少なくとも、自然科学的装いの下に単線的な発展段階を構想するという進化論的発想は、彼には馴染みのあるものだったに相違ない。

スペンサーの思想は、当時いわば一種の時代の空気であり、それは彼の周辺も充満していた。たとえば、1886(明治19)年に音楽学校設立を建議したグループの顔ぶれを改めて見てみよう。まず気づくのは、彼らの多くが帝国大学教授だったことである。しかし、単に職場での同僚というだけでなく、個人的な交友が深かった。それも当然で、彼らは若い頃に大学

南校の貢進生として、あるいは欧米留学の同期生として、同じ釜の飯を食った仲間だったからである。書生気分<sup>(46)</sup>の延長もあってか、長じてからも彼らは連れだって歌舞伎見物をするなど、しばしば行動を共にしていた。そして、伊沢もこのグループの一員だったのである。

同時に彼らは、欧米留学体験をもつ新時代の知識人でもあった。彼らの交友は、そのまま一箇の知的サークルにもなっていた。彼らは、新来の知識をもとにした百科全書の啓蒙活動を行った。外山や矢田部の関わった新体詩運動やローマ字運動はよく知られた一例である。音楽学校設立運動や唱歌練習会、日本音楽会もこうした活動の一こまであった。

外国体験がほとんど英米圏だという点でも、彼らは共通している。<sup>(47)</sup>したがって彼らの思想的雰囲気は、当時の英米の影響を色濃く受けていた。たとえば、外山は帝大で社会学を講じたが、その内容はほとんどスペンサーの祖述に他ならなかった。「先生を以て、スペンサー輪読の番人視するが如き者もあつ」<sup>(48)</sup>たというほどである。穂積もスペンサーに親しみ、進化論が彼の学問的骨格となっていた。<sup>(49)</sup>伊沢と同期にアメリカへ師範教育研究のために派遣され、後に東京音楽学校校長にもなった高嶺秀夫も、勉学の合間にスペンサーを繙いていた人物である。<sup>(50)</sup>

さらに、伊沢とスペンサーとの関連に関して省くことができないのは、森有礼である。森は、日本におけるスペンサー受容に大きな役割を果たした人物である。<sup>(51)</sup>伊沢と森との関係は、決して浅いものではない。森は文部省時代の伊沢の最大の庇護者であった。伊沢が編輯局長として従事した教科書編纂事業は、文部大臣としての森の後援があったからこそ可能なものだった。

たしかに、伊沢が森から直接、薫陶を受けたという事実は確認できない。<sup>(52)</sup>しかし、両者の密接な関係からしても、そして上記の交友関係からしても、伊沢がスペンサーに象徴される知的空気を吸い込んでいたことは想像に難くないのである。

## 6

「学理」と「進化」を鍵とする伊沢の音楽観は、以上見てきたように、西洋音楽を普遍視するものだった。このような考えを洋楽普遍主義と名づけておこう。それは言い換えれば、西洋音楽が人類普遍の音楽文法だという信念である。そこからは容易に、どの文明圏の音楽であっても、西洋音楽に翻訳できるという結論が導き出される。この翻訳的発想は、たとえば記譜についての伊沢の観念に如実に表れている。伊沢にとっては五線譜は「天下普通の楽譜法」<sup>(53)</sup>であり、邦楽の旋法も難なくそれに写し取れるというのである。

そして、洋楽普遍主義が下敷きにされている限り、いくら「国楽」を唱えようとも、それが最終的には洋楽へ傾斜していくのは防ぎようがなかった。なぜなら、伊沢らの和洋楽の折

衷論は、両者を真に対等と捉えたうえでのものではなかったからである。それはあくまでも、普遍的と見なされた洋楽の土俵の上で両者を組み合わせようという試みでしかなかった。

国楽理念の具体化の一つである「俗曲改良」には、このことが端的に表れている。そもそも、この発想自体が、そうした開化主義的な一連の「改良」事業に連なるものだということをおぼえてはならない。制度文物に始まり、風俗習慣、果ては飲食にいたるまで「改良」し、欧風化しようという声<sup>(54)</sup>が、この頃社会のあちこちで生じた。上にふれた演劇改良も、その風潮のなかの一つにすぎない。

音楽取調掛では、邦楽曲を西洋音楽の七音階上で捉え、五線譜に記譜した。日本の在来音楽に特徴的な音の震えや揺らぎは、その段階で雑音として切り捨てられ、平均律にそぐわない音程は修正される。また、語り物の性格の濃い楽曲は、はなから対象からはずれてしまう。さらにそのうえに、日本の音楽には本来存在しない和声をそれに付すという「改良」を加えたのである。

「改良」という名の下に、邦楽は、西洋音楽の異質な座標系にむりやり押し込められた。こうして邦楽はきわめて人工的なものとなり、その独自性と魅力を失った。それがやがて顧みられなくなったのは、当然であった。一方、手本とされた洋楽は、開化の華やかな雰囲気<sup>(55)</sup>に彩られて、ますます輝きを増したことだろう。

もともと、洋楽普遍主義の責を伊沢ら官僚だけに帰すのは酷かもしれない。もともと伊沢は、本来の意味での音楽家ではない。功利的モダニズムを信奉する開明派官僚である。彼が推進する開化路線から邦楽の独自性への感覚がこぼれ落ちていたとしても、それは当然すぎるほどのことである。

しかし、伝統音楽の担い手でさえも、時流に乗った西洋文明の風圧には抗しきれなかったようである。開化の風潮は、彼らの家職への信念をぐらつかせるほど強かった。たとえば、音楽取調掛で指南にあたっていた箏曲家の山勢松韻もその一人だった。彼は、邦楽と西洋の音律との比較を尋ねられたとき、「其律と箏の調子とは毫も異なる所なし」と答えているのである<sup>(55)</sup>。だとすれば、明治日本がこぞって洋楽へと向いたのも無理はあるまい。

このように、国楽の理念には初発から、欧化主義に発展する芽が潜んでいた。時代が推移し、社会の風潮が変化すると、その発芽は避けられない。そして、洋楽への傾斜が決定的なところまで行き着いてしまうと、洋楽に本質的に付随する美学観もこれに伴って流入してくる。つまり、音楽を完結的な美的世界と捉える自律美学の観念である<sup>(56)</sup>。これと、音楽を児童の道徳教育の手段と見る、当初の教育音楽路線との距離は明らかである。

伊沢自身、国楽理念に胚胎していたこの問題をはっきり自覚していたとは思われない。思想家でもない彼が、自分の思想を突き詰めて考え抜いていなかったとしても、不思議はない。同様に、教育音楽と芸術音楽の境目も、伊沢の脳裏ではっきり意識されていたわけではある

まい。

晩年の1911（明治44）年、還暦を迎えた機会に、伊沢は国楽の来し方を顧みている。近年の風潮が、ともすれば洋楽偏重に傾いていることは、彼も認める。しかし、それは誤りではないと、彼は言うのである。なぜなら「それは必要なる材料の輸入と云つた程のもので」あり、それは今後、日本の伝統的な音楽文化と融合させて「明治の国楽を起す」という最終目標への一歩にすぎないからである。<sup>(57)</sup>

つまり、伊沢は洋楽傾斜を後悔していないし、また、われわれの眼には和洋融合と洋楽傾斜の間を揺れ動いたように見える自らの立場を矛盾とも感じていないのである。これは、無類の癩癩もちで有名だった伊沢一流の強弁だろうか。<sup>(58)</sup>

そうではあるまい。おそらく、国楽という同じ看板の下で、彼自身意識せずにそのスタンスを徐々に移していったのである。それが、彼の生涯の全貌を見渡せるところにいる後代のわれわれには、理解しがたい撞着に映るだけなのだろう。しかし、大事なことは伊沢のなし崩しの変貌をあげつらうことではない。むしろ、国楽という理念にはもともと、そうした思想の変質を可能にする論理と、それを許すだけの無限定さが含まれていたという事実が問題なのである。

それにしても、なぜ「国」楽だったのかという問いが残る。それが、幕末維新を身をもって体験した人間には自然なナショナリズムだとしても、それと洋楽傾斜に見るような近代主義とどのように結びついていたのかという問いである。たとえば、伊沢修二論を試みた上沼八郎は、この点いかにも歯切れが悪い。昭和期の反近代的・国粹的な天皇制ナショナリズムにもつながる前者の側面と、彼の文化政策面での多岐にわたる近代化事業とは、容易に結びつかないというわけである。<sup>(59)</sup>

しかし、ナショナリズムと西洋化が決して二律背反ではなかったのは、決して伊沢の場合に限られない。もっとも著名な例は、森有礼である。一方では妻妾論や英語国語化論のような徹底した西洋化路線を唱えたかと思うと、他方では兵式体操の推進に見られる国家主義的な教育政策を進めた。さらに憲法制定論議では、国民の権利の明文化に反対して、ほとんど保守派と同一の立場に立った。このように、反伝統的な急進改革と伝統主義の同居は、森の思想の最大の特徴をなしている。<sup>(60)</sup>

伊沢と森は、もちろん思想的に同一というわけではない。伊沢の場合について言えば、彼は思想の型という意味でのメタ思想の次元で徹頭徹尾ナショナリストでありながら、道具的な次元では手段としての西洋化には何のためらいも覚えなかったと理解できよう。つまり、彼のナショナリズムは、まだ国粹的な偏狭さとは無縁であり、逆に容易に近代主義と結合する。換言すれば、それは開放的なナショナリズムだった。

こうした観点から見ると、伊沢が洋楽普遍主義の立場に立った裏には、単なる自然科学

信仰や社会進化論的信念以外に、別の動機もあったのではないかと想像される。推測を交えて敢えて言えば、それはナショナリズムからする文明国としての自己演出という動機である。

音楽取調掛の年譜を通観すると、意外に欧米向けの活動の多いことに気がつく。1884（明治17）年から翌年にかけて、取調掛はロンドン、ニューオーリンズなど海外で三度、博覧会に出品している。その出品のためだろう、上でもふれた活動報告書『音楽取調成績申報書』は、それが出版された1884（明治17）年に、すでに抄録の英訳版が出されている。出展された品目は、琵琶や箏、三味線などの和楽器以外に、この英訳版と音楽取調掛編纂の唱歌集などである。後年編纂された『箏曲集』では、各曲の題や歌詞にローマ字表記が添えられているが、それもこうした欧米向けの配慮と思われる。

こうした活動は、文明国としての日本の姿を少しでも誇示したいという願望の表れと理解できないだろうか。そうだとすれば、伊沢が『申報書』の中で、和洋の旋律の同質性を執拗なまでに説くのも、それなりに納得がいく。つまり、この報告書で彼は、洋楽の音階と日本の律呂旋法との間にはほとんど区別がなく、たとえば日本の旋法はギリシャ音階とほとんど同一だと主張しているのである。そして彼によれば、これは偶然ではなく、ちゃんとした音楽史的な根拠があるのだという。すなわち、およそ東西両洋の音楽はすべてインドに端を發し、そこから発展したものだからだ<sup>(61)</sup>というのである。

つまり、日本は基本的に欧米文明国と同根なのだという主張を、伊沢は音楽の面から試みたのである。ときはまさしく鹿鳴館時代だが、単に条約改正交渉上の便宜という目前の問題だけを考えていたわけではなかろう。列強と対等の位置に立つ日本の姿を、伊沢はそこに映し出そうとしていたように思われるのである。

## おわりに

近代日本の音楽文化を考えると、伊沢の存在は大きな意味をもっている。音楽取調掛を通じて洋楽の本格的な導入を行ったこと、さらに明治20年代以降、洋楽傾斜を推進したことで、彼はその後の時代に決定的な影響を残した。彼が暗黙のうちに前提にした洋楽普遍主義は、その後の音楽教育を決定づけ、さらに広く日本人の音楽文化全体のありようを制約したのである。

しかし、言うまでもないことだが、伊沢ひとりが洋楽普遍主義の責を負うものではない。彼がこれを創案したわけでも、また一箇の思想として彫琢したわけでもない。むしろ、伊沢らにとっては、洋楽普遍主義以外に現実的な選択肢はありえなかったと考えるべきだろう。明治の日本人にとっては、軍事力、政治力、経済力における西洋の圧倒的な優越は、その文

物に無限の輝きと説得力を与えていた。それに引き比べれば、日本の在来文化は救いようもなくくすんだものにしか映じなかった。

たとえば同じく芸術方面の例として、明治初年に日本洋画を確立した高橋由一もそうした一人である。高橋は、新しい絵画のあり方を模索する一方で、旧来の日本画を強く忌避し、これを「精神ノ汚濁」<sup>(62)</sup>と一刀両断に切り捨てた。そこには伊沢と同様の心性が窺える。つまり、伊沢に見られる洋楽普遍主義の準拠枠は、おそらく洋楽化、欧風化への流れを支えた大勢に、程度の差はあれ、当てはまるものだったと考えられるのである。

いずれにしても、明治初期に洋楽普遍主義によってルールを敷かれた近代日本の音楽文化は、その後も長くこの呪縛に囚われたままであった。<sup>(63)</sup>これは、近代日本の音楽文化に大きな負荷となった。近代の音楽史では、その後も、国民的音楽の創出の試みが間歇的に現れる。坪内逍遙の新楽劇の試み、「和洋調和楽」<sup>(64)</sup>などの動きは、そのごく一例に過ぎない。洋楽の圧倒的影響力に取り巻かれたなかで、自らの文化的アイデンティティをめぐる良心の咎めの現れと言ってよい。それは、形を変えた「国楽」の試みであった。

とりわけ苦闘を余儀なくされたのは、創造的局面でこの問題と対決せざるをえない作曲家であった。彼らは、滝廉太郎など初期の模倣的段階を除けば、例外なく、西洋的影響から脱して、日本独自の陰翳ある音調を再現しようと努めた。<sup>(65)</sup>

山田耕筰もその例に洩れない。山田は初期には、ドイツ音楽の影響下に管弦楽曲などを作曲していたが、大正末期以降、日本的なものへの志向を強めていく。後半生の山田は、日本的な楽劇の創造を目指して活動を行った。彼は自らの「日本回帰」を次のように語っている。「旧来の邦楽がそのまま現代人の要求を充たすことが出来ず、現代人がその充たされぬ心を走らせつつある洋楽も畢竟日本人の欲求に答へ得ないものだ」とすると、私たちはどうしても未来の、私共の要求に答へる真実の音楽を、何らかの新しい、私共自身の形式において表現するより外ない」のだと。

では、日本人向けの新たな音楽とは、どのようなものなのか。山田はその後にすぐ続けて、こういう答を出すのである。「日本音楽の中にあるよいものを、整然たる洋楽の近代的形式を通して表現せられることを心から希望しないでは居られない」<sup>(66)</sup>と。つまり結局は、山田の日本回帰はあくまでも洋楽の土俵の上でのことでしかなかった。

山田と音楽学校で同期だったのが、本居長世である。彼は、近代日本の作曲家のなかでももっとも日本音楽への素養に富んだ人物であり、また「私は西洋音楽の着物を着てゐるが、心持ちはいつも日本音楽をよくしたい、又どうかして日本在来のものを使ひたいといふ心持をもつてゐる」という音楽家であった。

しかし、その本居は自分の歌劇的作品の意図を語る機会に、「歌劇といふものに対する予備知識を与えるというやうにしてはと思ふ……一般の人を教育して行かねばなりませんまい」<sup>(67)</sup>

と述べて、洋楽を最終的な拠り所にした高踏的な姿勢を覗かせている。彼でさえもまた、洋楽普遍主義の陥穽から逃れられなかったと言えよう。

もし、作曲家の柴田南雄が言うように、元来日本語は「五線譜に書いたり、ピアノでたたいたら、その瞬間に別物になってしまう」ものなのだ<sup>(68)</sup>とすれば、これらの試みはもともと、出口のない模索でしかなかった。そうだとすれば、伊沢は——彼一人が、というわけではないにしても——現在にいたるまで、日本人の音楽生活を呪縛しつづけているのである。

### 補論 伊沢修二とドイツ音楽

以上、明治日本の洋楽受容のあり方に、伊沢が決定的な影響を与えたことを見てきた。では、ドイツ音楽への傾倒という点に関しては、彼はどのような役割を果たしたのだろうか。結論的に言えば、明治日本のドイツ音楽への旋回には、伊沢個人は積極的な関わりをもたなかったと言ってよいだろう。ただ、管見のかぎりではこの点を十分明らかにするような史料はなく、筆者にはこの問題をまとまった形で論じる用意がない。以下、補論として簡単にふれておくにとどめる。

伊沢をドイツ傾倒と無関係とする理由の一つは、上で見たように、彼はその経歴からしてもドイツとのつながりは希薄だということである。むしろ、その精神形成や交友関係から言うなら、伊沢の呼吸していた知的雰囲気はアメリカ風であった。本論では音楽学校設立建議や日本音楽会を例に挙げたが、ついでに言えば、日本音楽会の母体となった唱歌会も同様である。同会の会員名簿を見ると、音楽取調掛関係者に交じって鳩山和夫、神田乃武、田口卯吉、木村熊次らの名が見える<sup>(69)</sup>。いずれも英米系の知識人である。

また、音楽に関する伊沢の著作のなかには、ドイツへの傾斜を示す発言はほとんど見あたらない。イタリア音楽との対比でドイツ音楽の重厚さを評価する趣旨の小文がかろうじて見出せるくらいである<sup>(70)</sup>。他方、少なくとも後年の彼は、音楽界のドイツ傾斜をむしろ苦々しく感じていた。彼は、東京音楽学校に見られるような「我が声韻までも独乙化せざれば止まざるが如き傾き」には、きわめて批判的であった<sup>(71)</sup>。

東京高等師範学校で伊沢が校長だったとき（1899～1900年）、同校でドイツ語教授を務めていた登張竹風の回想がある。登張が伊沢の言として伝えているところでは、伊沢は若き日のアメリカ留学時代にドイツ語をかじったことがあったらしい。しかし、登張の回想では、伊沢はドイツに特別の関心を示している様子はない。

これはたしかに、ワーグナー・ブームが明治の思想界を席卷する数年前のことである。しかし、登張といえ、後にニーチェの紹介者として論壇で著名になる人物である。もし伊沢がドイツに何らかの芸術的、思想的な関心をもっていたら、当然、登張との間にもっと密

な関係が生じたはずである。しかも、当時の高等師範学校には、ワーグナーの楽劇をめぐって森鷗外との間で「西楽論争」（1996年）をおこした上田敏も在職していたのである。<sup>(73)</sup>

音楽取調掛が1885（明治18）年にエッカートの後任に本格的な音楽家を選ぼうとしたとき、伊沢はこれに掛長として関わっている。しかし、伊沢がまず教師の招聘先として考えたのはイタリアだった。<sup>(74)</sup> その後の東京音楽学校のドイツ系外国人教師の任用について、伊沢がどのような関わりをもっていたかは不明である。

ただ、それとは別に、ドイツ人教師との個人的関係となると、伊沢は案外に彼らと親しかったようである。とりわけ、ディトリヒとの交友は親密だった。交友の一端は、伊沢文書のなかに残されているディトリヒの伊沢宛書簡（1891年10月21日付け、英文）に窺える。<sup>(75)</sup>

このディトリヒからの手紙の裏には、伊沢の自筆で「秘密扱い」の旨記されている。それもそのはずでは、内容というのは、ディトリヒが教え子の女学生と恋愛に陥ったので、結婚へ向けての相手の家族との斡旋を伊沢に依頼したものである。ディトリヒは、この年の1月、ドイツから連れてきた妻を日本で亡くし、独り身となっていた。相手の女学生というのは、三井財閥の重役だった岩原謙三の妹、岩原愛子らしい。彼女は当時19歳で、専修部に在学していた。伊沢が一肌脱いだかどうかは不明である。彼はこの数ヶ月前に文部省を辞めており、もはや公的な立場にはなかった。とにかく、この恋は実を結ばずに終わったことはたしかで、やがてディトリヒは契約満了とともに日本を去った。岩原は、この恋愛の翌年、京都の尋常師範学校に就職し、その後日本人と結婚している。<sup>(76)</sup>

手紙の中でディトリヒは、伊沢に対して「兄に対するがごとき信頼」my brother-like confidence to you を置いていると述べて、助力を懇願している。そもそも、こうしたきわめて個人的な問題について、ディトリヒから相談を受けるという事実そのものからして、伊沢と彼の関係がきわめて親密なものだった分かる。伊沢が主催する国家教育社がこの1891（明治24）年、大阪で大会を開いたとき、ディトリヒは岩原愛子とともに下阪して演奏している。<sup>(77)</sup> さらに、伊沢が日本人向けの階名を考案したとき、ディトリヒの協力があつたといふ。<sup>(78)</sup>

もっとも、伊沢とドイツ人教師との交友は、あくまで一つのエピソードにとどまるものである。むしろ重要なのは、明治初年に洋楽を導入し、さらに明治20年代に洋楽への全面傾斜を推進するうえで決定的な役割を果たした伊沢が、意外にドイツ音楽からは遠い位置にいたということである。この事実は、本論で述べたところも考え合わせるなら、日本の洋楽受容に際しての欧米への準拠がどのようなものだったかを考えるうえで、重要な示唆を与えるように思われる。

まず、初期における英米的要素の役割である。すでに安田寛が、洋楽受容にそれに関わった人びとが森有礼を中心とした英米系の人脈に属することを指摘している。<sup>(79)</sup> 筆者は、その他



の安田の主張に全面的に賛同するものではないが、英米的要素の意義については、その意義を改めて認識せねばならないと考える。

さらに、ドイツの影響の起点についてである。これまでは、お雇い外国人のエッカートをもって日本におけるドイツ音楽の濫觴とする理解が一般的なようである。しかし、ドイツへの傾斜は、少なくとも洋楽化、芸術音楽化の趨勢が生じてからのことと見てよいのではなかろうか。見方によっては、ドイツの影響が本格化するの、むしろさらにそれより遅れて伊沢らの次の世代、つまり明治末年と考えることさえ無理ではあるまい。

#### 注

- (1) これまでの研究では、洋楽の支配的な影響力は明治政府による「上から」の導入の結果と捉える見解が一般的である。たとえば、塚原康子『十九世紀の日本における西洋音楽の受容』多賀出版、1993年、終章、小泉文夫『日本の音——世界のなかの日本音楽』平凡社、1994年、118頁。ドイツ音楽との関わりを扱ったものは、管見のかぎりでは、高野紀子「ドイツ人音楽家と日本」日独協会編『再建20周年記念日独文化交流の史実』日独協会、1974年がある。
- (2) 伊沢については、『楽石伊沢修二先生』1919年、上沼八郎『伊沢修二』吉川弘文館、1962年、高遠町図書館編『伊沢修二——その生涯と業績』高遠町、1987年の評伝がある。さらに、彼の自伝として『楽石自伝——教界周遊前記』1912年がある。音楽史での関連文献については、以下の行論中でふれる。教育学の方面では、以下のような伊沢研究がある。小野次男「伊沢修二・高嶺秀夫のアメリカ留学」『教育学雑誌』17 (1983)、泉健「伊沢修二の理論における4・7抜き長音階の成立」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』33 (1984)、奥崎進「音楽教育の変遷——学校音楽と伊沢修二」『中京女子大学紀要』22 (1988)、細田淳子「保育における音楽教育の歩み——伊沢修二の音楽教育観」『東京家政大学研究紀要』37 (1) (1997)。なお、伊沢の残した文書は、上伊那郷土館（伊那市）に、十分な整理のないままに所蔵されている。ただ音楽関係に関しては、主要なものは、信濃教育会編『伊沢修二選集』1958年、伊沢修二（山住正巳校注）『洋楽事始——音楽取調成績申報書』平凡社、1971年、東京芸術大学『東京芸術大学百年史』東京音楽学校篇 第1巻、1987年（以下、『百年史』と略）にはほぼ網羅されている。本稿作成にあたって、各所の未公刊文書をも調査したが、これら公刊史料に付け加えるべきものはほとんど見出せなかった。史料および文献調査に御協力いただいた東京芸術大学、高遠町立図書館、上伊那郷土館、日本近代音楽館、大阪音楽大学にここで御礼申し上げる。
- (3) 堀内敬三『音楽五十年史』大空社、1991年。
- (4) 伊沢「音楽と教育との関係」『洋楽事始』。
- (5) 同上、111頁。
- (6) 『伊沢修二選集』967頁、原文は英文。
- (7) 目賀田種太郎「我公学ニ唱歌ノ課ヲ興スベキ仕方ニ付私ノ見込」『百年史』16頁。
- (8) 神田孝平「国楽ヲ振興スヘキノ説」『明六雑誌』18 (1874)。さらに、長志珠絵「国歌と国楽の位相」西川長夫／松宮秀治編『幕末・明治期の国民国家形成と文化変容』新曜社、1995年、461頁参照。
- (9) 一時期、音楽取調所と改称されたこともあるが、本稿では便宜上、音楽取調掛で統一する。
- (10) 伊沢「創置処務概略」『洋楽事始』、5頁。

- (11) 文部省編『小学唱歌集初編』1881年，緒言。
- (12) 伊沢「創置処務概略」『洋楽事始』，7頁。
- (13) 「湯原新校長を訪ふ」『音楽』12-6（1907）。
- (14) 東京芸術大学音楽取調掛研究班編『音楽教育成立への軌跡』音楽之友社，1976年，240頁。
- (15) 『百年史』44頁以下，461頁以下。
- (16) 野村光一『お雇い外国人 音楽』鹿島出版会，1971年，167頁。
- (17) 以下，中村理平『洋楽導入者の軌跡——日本近代洋楽史序説』刀水書房，1993年，706頁。
- (18) 文部省宛音楽取調掛，明治18年9月11日『緊要書類 明治16年』東京芸大図書館蔵，史料番号：21，22上-5。さらに中村，前掲，289，313頁。
- (19) 永井幸次『来し方八十年』大阪音楽短期大学楽友会出版部，1954年，53頁。
- (20) 幸田延子「私の半生」『音楽世界』（1931），39頁。
- (21) 幸田，前掲，永井，前掲以外に，小長久子『滝廉太郎』吉川弘文館，1968年，山田耕筰「はるかなり青春のしらべ」『日本人の自伝 第19巻 横山大観 三宅克己 山田耕筰』平凡社，1982年，丸山忠璋『言文一致唱歌の創始者 田村虎蔵の生涯』音楽之友社，1998年など。
- (22) 東儀季治「明治時代の洋楽」大日本文明協会編『明治文化発祥記念誌』大日本文明協会，1924年。
- (23) 坂部行三郎「音楽学校の過去現在及未来」『教育時論』501，明治32年3月（『百年史』425頁より再引用），「音楽学校に就ての所感」『教育時論』481，明治31年8月（『百年史』423頁より再引用）。
- (24) 『百年史』447頁以下。
- (25) 「帝国の音楽を盛ならしめよ」『音楽雑誌』16（1892）。
- (26) ついでに言えば，今日残る伊沢自筆の原案の原稿を見ても，彼自身，建議の基本構想に関する部分ではほとんど添削を加えておらず，それが彼の信念として固まっていたことを示しているようである。伊沢の自筆原稿（複写）は『伊沢修二文書』（高遠町図書館蔵），原案は『伊沢修二選集』327-28頁，完成版は『百年史』285頁以下。
- (27) 松本伸子『明治前期演劇論史』演劇出版社，1974年，301頁。
- (28) 「日本音楽会規約」『音楽雑誌』1（1890）。
- (29) 堀内，前掲，180頁，唱歌会，音楽取調所宛書簡，1885年8月4日，『伊沢修二文書』唱歌会日本音楽会関係書類（上伊那郷土館蔵），中村，前掲，591頁。ただし，日本音楽会の演奏会では，洋楽ばかりを鑑賞したのではなく，演目には邦楽もあった。
- (30) 『伊沢修二選集』330頁。
- (31) 『伊沢修二選集』351-52頁。
- (32) 外山卯三郎『日本洋画史』第1巻，日貿出版社，1978年，325頁。さらに，伊沢は1890（明治23）年にも，東京美術学校が洋画教育にもっと尽力するように主張している。伊沢「東京美術学校ニ洋画ヲ編入スルノ可否」『伊沢修二選集』33頁以下。
- (33) 『楽石自伝』182頁。
- (34) 『百年史』257頁。
- (35) 『楽石伊沢先生』36頁。
- (36) 『楽石自伝』29頁。
- (37) 『楽石伊沢先生』40頁。
- (38) 引用とともに伊沢「創置処務概略」『洋楽事始』6頁。

- (39) 目賀田「我公学ニ唱歌ノ課ヲ興スベキ仕方ニ付私ノ見込」『百年史』16頁。
- (40) 「音楽改良一斑」『音楽雑誌』38 (1893)。
- (41) 伊沢「希臘楽律の事」『洋楽事始』67頁。
- (42) 『男爵目賀田種太郎』1938年，付録65頁。
- (43) 東京音楽学校校長村岡範為馳の卒業式演説，『音楽雑誌』34～35 (1893)。
- (44) 伊沢「創置処務概略」『洋楽事始』21頁。
- (45) 上沼『伊沢修二』163頁以下。もっとも，上沼が社会有機体説の面に比重を置いてスペンサーの影響を捉えるのに対して，本稿では社会進化論の側面を重視したい。
- (46) 外山と矢田部は1870 (明治3) 年，同期生としてアメリカ留学に渡航して以来，終生の交友を結んでいた。穂積は桜井とは開成学校で同期のうえ，第二回文部省留学生としてともにイギリスに学んだ関係である。また，彼は伊沢と貢進生で同期であった。穂積は，矢田部や菊池大麓ともきわめて親しかったという。三上参次『外山正一先生小伝』大空社，1987年，19頁，穂積重行『明治一法学者の出発——穂積陳重をめぐる』岩波書店，1988年，71，74頁，101頁以下。もっとも，桜井の回想（『思出の数々』九和会，1940年）にはこうした交友はふれられていない。
- (47) 音楽学校設立の建議者のうちで，外山，矢田部，箕作はアメリカに留学し，桜井，菊池はイギリス留学組である。ドイツへの留学体験をもっているのは，村岡と穂積だけで，しかも穂積はイギリス留学からドイツへ転じたという経歴である。その穂積も，イギリスでの留学が思想形成の基礎にあったようである。
- (48) 三上，前掲，33頁。
- (49) 穂積，前掲，205，254頁。
- (50) 『高嶺秀夫先生伝』国書刊行会，1980年，43頁。
- (51) 山下重一『スペンサーと日本近代』御茶の水書房，1983年。
- (52) 伊沢には，自分と関わりのあった三人の文部大臣を評した一文がある。森についてもかなりの分量が割かれているが，思想的影響を受けたとは記されていない。伊沢「我過去ノ三文相」『伊沢修二選集』208頁以下。
- (53) 伊沢「俗曲改良の事」『洋楽事始』293頁。
- (54) 石井研堂『明治事物起原』日本評論社，1969年，59頁。
- (55) 伊沢「内外音律の異同研究の事」『洋楽事始』47頁。
- (56) 西洋音楽が音楽単体としてでなく，教育体制，産業，イデオロギーなどを含め，いわば社会的システムとして移植されることについては，細川周平「近代日本音楽史・見取り図」『現代詩手帖』41-5 (1998)，25頁。
- (57) 『樂石自伝』81頁。
- (58) たとえば，伊沢は品川弥二郎宅を訪れたとき，音楽の門外漢の品川がいろいろと干渉がましいことを言ったとして，品川を二階から突き落としたことがあるという。中原蔦右エ門「伊沢修二の一面」『信濃教育』972 (1967)，132頁。さらに，晩年に東京高等師範学校校長を務めたときには，部下に対して，しばしば痛癢のあまり，腕力ずくのことがあったらしい。「事務員などは，毎日のやうに，ぽかりぴしゃりを喰らつてゐるのださうだが，教授側にも大分被害者があつた趣だ」登張竹風「明治時代の思ひ出」『中央公論』昭和9年4月号 (1934)，229頁。
- (59) 上沼八郎「伊沢修二を追跡して——明治の骨髄の形成」『信濃教育』972 (1967)。

- (60) 犬塚孝明『森有礼』吉川弘文館，1986年，園田英弘「森有礼研究・西洋化の論理——忠誠心の射程」同『西洋化の構造——黒船・武士・国家』思文閣出版，1993年。
- (61) 伊沢「希臘楽律の事」『洋楽事始』，同「音楽沿革大綱」同。
- (62) 芳賀徹『絵画の領分——近代日本比較文化史研究』朝日新聞社，1990年，58頁。
- (63) 明治期には，音楽に限らず，他の分野でも洋をベースにして，これと和を融合させようとする試みが行われた。建築における擬洋風様式や日本画新派などはその一例である。藤森照信『日本の近代建築』上巻，岩波書店，1993年，152頁，佐藤道信『明治国家と近代美術——美の政治学』吉川弘文館，1999年，169頁。しかし，たとえば日本画においては，音楽の場合ほど和洋折衷の試みが洋風一辺倒へと帰着しなかった。どうして音楽でのみ，こうした全面的な洋風化が進んだのかは，興味深いテーマである。
- (64) 小宮豊隆編『明治文化史』第9巻 音楽演劇，新装版，原書房，1980年，520頁以下，616頁，倉田喜宏『日本レコード文化史』東京書籍，1979年，191頁。
- (65) 小島美子『日本の音楽を考える』音楽之友社，1976年，66頁以下。
- (66) 山田耕筰「改造日本音楽の提唱」岡田敦子「日本近代音楽の自己意識——山田耕筰についての『日本』」『現代詩手帖』41-5 (1998)，54頁より再引用。
- (67) とともに，金田一春彦『十五夜お月さん——本居長世 人と作品』三省堂，1983年，134，380頁。
- (68) 柴田南雄『日本の音を聴く』青土社，1987年，179頁。
- (69) 唱歌会，音楽取調所宛書簡，1885年8月4日，前掲。
- (70) 伊沢「音楽ノ効用ヲ論ズ」『伊沢修二選集』317頁以下。
- (71) 伊沢「序文」『音楽』8-2 (1905)。
- (72) 登張，前掲。
- (73) 中村洪介「日本人のワーグナー受容——その歴史的展開」(上)『年刊ワーグナー』1989年号，71頁以下。
- (74) 中村理平，前掲，289頁以下，313頁。
- (75) 『伊沢文書』(上伊那郷土館蔵)。彼については，平沢博子「ルドルフ・ディットリヒ物語」『おんかん 音楽鑑賞教育』1999年3月号。
- (76) 岩原については，「明治音楽史料 音楽学校外人教師，講師，日本人教官」日本近代音楽館所蔵『遠藤宏文庫』EN-673 (Mf1988-27-2)，「岩原愛子嬢」『音楽雑誌』25 (1892)。
- (77) 「国家教育社大会合の準備」『東京日日新聞』1891年8月14日。
- (78) 丸山，前掲，76頁。なお，この階名は，ドレミの発音は日本人には難しいと考えた彼が類似の音で考案したもので，ト-ケーミー-ハーソー-グーチート (漢字表記では，堂-軽-美-破-壮-惰-馳-堂) というものである。鎌谷，前掲，59頁。
- (79) 安田寛『唱歌と十字架——明治音楽事始め』音楽之友社，1993年，334頁。