『人文学報』第124号（2026年３月）
（京都大学人文科学研究所）

明治期の国学者と唱歌製作

―― 俗曲改良，儀式唱歌，和洋折衷をめぐって ――

佐　藤　岳　流*

1. は　じ　め　に

明治期に学校教育のなかで子どもたちが歌った歌は「唱歌」と呼ばれる。近代的な教育制度の成立と共に始まった唱歌の製作は，まさに試行錯誤の連続であった。明治政府は従来民衆が親しんできた「俗曲を意識しつつ，まさに『国民』の共同性を支える『節』の創造に向け」て「国楽」の形成を目指した[1)]。他方で，明治初年以来，教育現場などで文明国家に似つかわしくない「卑猥」な「俗曲」「俗楽」が排斥され，唱歌による民衆の教化が急がれた[2)]。そして明治 20 年代に立憲制が整えられると，文部省は「紀元節」「天長節」などの国家の祝祭日に学校儀式の実施を義務づけ，儀式のなかで生徒に歌わせる儀式唱歌が製作された。こうした唱歌は，「一様な『国民』意識を作り出し，皇国史観的な世界観をあまねく浸透させるための最大の装置として機能したと言っても過言ではない[3)]」とされる。

明治 10～20 年代の唱歌製作における主な課題は，俗曲改良による民衆の教化，儀式唱歌による国民国家の形成，そして近代国家に相応しい「国楽」創成に向けた西洋音楽の受容だった。唱歌製作がこれらの課題にどのように応えていったのかをめぐり，教育史，音楽史，文学史など各分野から多くの研究が蓄積されてきた[4)]。

しかしながら，明治 10 年代から唱歌製作に参加し，20 年代には数多くの唱歌の歌詞製作 ―― 当時は「作歌」と呼ばれた ―― を手掛けたにも関わらず，その役割がこれまで十分に顧みられてこなかった人々がいる。それは国語・国文研究や歴史考証に長け，歌壇の大家としても広く活動した黒川真頼，本居豊穎，佐藤誠実，小中村清矩といった国学者である。

国語教育との関わりという視点で唱歌を分析した山東功は，音楽取調掛で唱歌製作に参加した国学者が明治前期に多数の文典編纂を行っていたことを指摘し，「極言すれば，国語教育の

* さとう　たける　京都大学大学院教育学研究科　博士後期課程・日本学術振興会特別研究員 DC

中から唱歌教育は誕生したと言うこともできる」と論じている[5]。しかし，国学者が持っていた専門性のうち唱歌製作に関わったのは文法研究だけではなく，歴史考証や和歌研究の能力も重要な鍵となるのではないか。

明治期の国学者による歴史考証について分析した藤田大誠は，明治 10 年代から 20 年代にかけての主要な国学者が「『国民国家』としての近代日本国家（明治国家）建設のため，自らの考証能力を活かし，少しでもその下支えをしようという強い使命感」を共有していたと論じている[6]。しかし，そうした歴史考証などの能力を活かして「国民国家」形成に寄与したとされる国学者が唱歌製作に果たした役割は，未だ十分に顧みられていない[7]。民衆教化や国民形成などの観点から唱歌が論じられてきた一方，その製作過程で試行錯誤していた国学者の具体的な活動や，彼らの教育や国家についての考えを理解するという基本的な考察が，従来の研究で見落とされてきたのである。

以上のような研究状況を踏まえて，本論では明治 10〜20 年代にかけて唱歌製作の中枢にいた小中村清矩，黒川真頼，本居豊穎ら国学者に注目し，彼らが俗曲改良による民衆教化，儀式唱歌による国民形成，西洋音楽の受容といった喫緊の課題にどのように立ち向かい，唱歌を通じていかなる教育や国家を求めたのかについて論じていく。第二節では東京府の唱歌編製計画を出発点に，国学者が近世以来「俗」とされてきた諸要素にどのように対応したのかを考察する。第三節では，明治 20 年代の祝日大祭日唱歌の製作過程を辿り，国学者たちが教育や国家についていかなる理想像を描いていたのかを分析する。第四節では，明治 20 年代の東京音楽学校で進められた和洋折衷による唱歌製作について，その意義を「美術」という言葉に注目して考察する。最後に第五節では前節までの議論をまとめ，唱歌製作に国学者が果たした役割を論じる。

2. 雅俗をめぐる試行錯誤 —— 国学者による俗曲改良とその周辺

本節では，明治 10 年代から 20 年代に至る唱歌製作について，国学者による雅俗をめぐる試行錯誤という観点から分析する。これを通じて，唱歌製作に参加した国学者がどのような役割を担ったのかについて論じていきたい。

(1)「俗耳」への接近 —— 東京府唱歌編製計画を中心に

本項では，多数の国学者が参加した東京府の唱歌編製計画に注目し，国学者が果たした役割について検討する。

明治初年，西洋諸国の学校教育を視察した政府高官たちの間で唱歌の重要性が認識され，唱歌製作を試みる動きが同時多発的にみられた[8]。一連の試みのなかでも多くの者が参加した事

業が，東京府による独自の唱歌編製計画である[9]。

明治 12（1879）年 11 月から翌年 2 月にかけて，東京府学務課は町田久成，近藤芳樹，本居豊穎，小中村清矩，飯田年平，黒川真頼，高峰譲吉，井上頼圀，高崎正風，加藤桜老，山川健次郎，榊原芳野，近藤真琴，池原日南，岩田通徳，久保季茲に唱歌の製作を依嘱した（ただし近藤芳樹は老衰，高峰は留学のため外された）。この面々を見渡すと，近藤芳樹，本居，小中村，飯田，黒川，井上，榊原，池原，久保など多数を国学者が占め，また後に國學院初代院長を務める高崎の名前もある。

そして，彼らに配布された「唱歌編成の旨趣及意見」には，次のように記されている（傍点強調は引用者による）。

> 惟ミルニ本邦音楽ノ制ナキニアラザルナリ。中古唐楽ヲ伝ヘシヨリ爾来雑楽種々叢起シ数年ノ久シキ遂ニ音楽ニ雅俗ノ別ヲ生ズ。其雅ナルモノハ固ク旧様ヲ守リ時勢ト変遷セザルヲ以テ譜調簡古ニ陥リ，之ヲ俗耳ニ移スモ亦感シ易カラズ，其俗ナルモノハ漫ニ時好ニ馳セ淫荒鄙野ニ渉リ多クハ聴クニ堪ズ，是レ当初未ダ学場ニ適スルモノアラズトスル所以ナリ。今ヲ以テ雅俗二様ヲ折衷シ更ニ一種嫻雅ノ新曲ヲ製シ，之ヲ学童ニ試ムルハ実ニ緊要ノ事トナス。其新曲ヲ製セントスルニハ予ジメ其用フヘキ楽器ト其和スヘキ唱歌トヲ定メザルベカラズ[10]。

東京府学務課では，「雅俗二様ヲ折衷シ更ニ一種嫻雅ノ新曲ヲ製」するうえで，雅楽と俗楽のいずれにも問題があると認識していた。そこで，日本古来の音楽について調査したうえで，既存の素材を用いながら新時代に相応しい唱歌の製作が目指された。これを実現し得る存在として国学者たちが選ばれたのではないか。

東京府は国学者たちに唱歌の製作を依嘱するにあたって，「楽器ハ箏ヲ以テ宜シトセン乎」「唱歌ハ既ニ古人ノ撰ブ所或ハ歴史中ニ就テ著明ノ事蹟ヲ撰ビ新ニ楽譜ヲ製スベキ乎」などの案を示し，意見を求めた。これらの方針に対して，小中村，飯田，岩田は明治 13（1880）年 3〜4 月にかけて意見書を提出した。小中村は次のように唱歌製作の方針を提案している（傍点は引用者）。

> 新曲ノ唱歌幷ニ音調ハ嫻雅ニシテ鄙野ヲ離ルヘキハ勿論タリト雖モ，詮スル所学校ヨリ閭里ニ及ヒ俗耳ニ入テ感ヲ奥シ易キニアレハ，暫ク現今行ハル、箏曲ノ組歌カ又ハ上方歌ナト云ヘル物ノ中ニテヤ、閑雅ナルカ如キニ倣ヒ今一層高尚ニシ，歌曲ノ体ハ概ネ本案ノ目ニ従ヒ其詞ヲ正シク麗シクシ音調ヲ整ヘ雅ニセハ如何。上代ノ神楽催馬楽歌ハサラ也，今様歌トテモ今ノ俗ニハ耳遠カルヘク思ヘハナリ。

唱歌ハ長短適宜ナルヘシト雖モ普通ノ教習ニハ簡短ナルヲ以テ可トスヘキ歟。古ヘノ神楽歌，催楽[ママ]馬歌，又毛詩ノ詩ノ如キ句ハ数句ニ過キズシテ一曲ヲ数章ニ分テルハ唱ヒ物ノ常ナリ。尤モ我国ノ長歌ノ如キ支那ノ歌行ノ如キモ交ヘテ妨ナシト雖モ，此ハ別体ノ大曲トスヘキニヤ。

民衆の間には古くから都々逸や浄瑠璃など様々な俗謡や仕事唄があり，歌うことは民衆の生活や労働のなかに深く根付いていた[11]。そうした状況で，いきなり高雅な音楽を導入しても民衆の耳には馴染まない。唱歌製作における課題は，唱歌を広める対象としての「俗耳」にどのように接近するかであった。

そこで小中村が試みたのは，日本在来の音楽や芸能の歴史を明らかにすることであった。小中村は明治 13（1880）年 7 月から 60 日ばかりをかけて『歌舞音楽略史』を著し（出版は明治 21 年），明治 16 年には『史学協会雑誌』に「音楽史」を寄せている（ただし齋藤桂によれば，小中村は当初，これらの著作を「音曲史」などと称していた）[12]。

小中村は「音楽史」で「我国ノ上古ニ固有ノ歌舞楽器等ノ有シ事ヨリシテ外邦伝来ノ楽曲，神楽，催馬楽，風俗，朗詠，今様，田楽，猿楽，白拍子，歌舞伎，平家，浄瑠璃，三味線，筑紫箏，マテノ大略」を論じる一方，「但シ予ハ音律ノ事ヲ知ラズ雅俗ノ遊芸何一ツ学ヒタル事无ケレハ，其道々ノ芸術ニ関セル評論ナドハフツニ謂ハズ，只古書ヲ渉猟シテ識リ得タル我国歌舞音楽ノ典故沿革ヲ述ルノミナリ」と自身の限界を説明している[13]。小中村の「音楽史」研究は，日本の社会や文化の歴史のなかで「歌舞音楽」が辿ってきた変遷を，古典籍に拠り考証したものであった。

小中村は限界を抱えながらも，歴史的観点から民衆の間に広がっていた「音楽」の土壌の体系的理解を試みた。そして，小中村が「音楽史」（「音曲史」）研究に本格的に取り組み始めた時期は東京府の唱歌製作と重なっている。小中村は「音楽史」を研究しながら，「嫻雅」かつ「俗耳ニ入テ感ヲ奥シ易キ」唱歌製作を実践していた。

その後，唱歌製作には高崎正風の提案により，宮内省で先に保育唱歌の製作を始めていた式部寮の綾小路有良が加わった。また，「西洋人ハ我国人ヨリ音律ニ専シ」として文部省のお雇い外国人メーソンを招聘する案も出された。こうして，唱歌編製は順調に進んでいくように思われた。

しかし，唱歌編製事業は急展開を迎える。明治 13（1880）年 10 月，東京府は「不得已事情」により唱歌編製を中止させてしまった。中止に至った背景について，中村理平はこの事業と時を同じくして設置された文部省音楽取調掛との対立関係が背景にあったと推察し，とくにメーソンをめぐり伊澤修二が東京府に中止を求めた可能性を指摘している[14]。

その伊澤とメーソンは，音楽取調掛で俗曲の研究・改良や西洋音楽との折衷による唱歌製作

を進めていった。小中村たちの試みはごく僅かの期間で幕を閉じたが，俗曲改良による「俗耳」への接近という挑戦は，直接ではないものの音楽取調掛へと受け継がれた。

(2) 雅俗をめぐる国学者の模索と柔軟性 —— 語法と和歌の形式をめぐって

東京府の唱歌製作が途絶えた後，文部省音楽取調掛では伊澤とメーソンが中心となって洋楽や俗曲の研究が進められ，新たな唱歌製作が始まった。その過程では雅俗をめぐる諸問題が浮上し，それは語法や和歌の形式に関する論争とも関連していた。本項では，明治 10 年代半ばから 20 年代にかけて顕在化した雅俗をめぐる諸問題に国学者がどのように関わり，それが唱歌製作にいかなる影響を及ぼしたのかを検討する。

伊澤たちは唱歌製作を進めるなかで「非常な大問題」に直面していた。それは日本語の歌詞の製作である。伊澤によれば，「曲意に合した歌を作る」だけでなく「句数字数が合はなければ」ならず，「歌も作る曲意も解る，句数字数も自在に変化し得るといふ作歌者を得る必要が起つた」という[15]。

この要求に応えたのは，国学者の稲垣千頴，加部巌夫，里見義らであった。彼らを中心に音楽取調掛で『小学唱歌集』の歌詞原案が製作され，文部省の関係者に回覧された。一方，文部省側における歌詞検討の中心となったのは，国学者の佐藤誠実である。語法研究に長けた佐藤は歌詞について徹底的な雅文調への修正を要求し，教育現場での親しみやすさや歌意の点から俗語を取り入れようとする稲垣との間で歌詞をめぐる論争が起こった[16]。

他方，佐藤誠実が教材作成に関する場面で必ずしも雅語・雅文に固執していたわけではない。佐藤が明治 12（1879）年に刊行した文典『語学指南』では，俗言の活用について言及するなどの教育的配慮もみられることが，既に山東功により指摘されている[17]。また，同時期の文法教材で俗言に言及した国学者は佐藤だけではない。佐藤と同門の国学者で，明治初年に文法書を編纂し，後述のように多数の唱歌も製作した黒川真頼にも同様の例がみられる。黒川は『日本小文典』（明治 5〈1872〉年）のなかで「詞は古今のたがひあるものなれば，方今の俗言と云ふともそれを用ゐるを耻とはすべからず，用ゐる規則を知らぬを耻とす[18]」と述べるなど，「俗言」を否定せずに文法を学ぶ意義を強調している。山東功が佐藤誠実と稲垣千頴について「明治近代化の枠組みの中で俗から雅への展開をはかろうとしていた点で両者はある程度共通する[19]」と指摘しているように，国学者は近代的な教育に相応しい教材づくりを目指すなかで，雅俗の扱いをめぐり試行錯誤を繰り返していた。

この雅俗をめぐる試行錯誤は，語法の問題だけに留まらず和歌の形式をめぐる問題にもみられる。以下では同時期の和歌に関する議論に目を向けたい。

明治 10 年代後半から 20 年代初頭にかけて，和歌の形式をめぐって活発な議論がみられた。青山英正の研究によれば，近世まで「正格」とされたのは五七調である。それに対して，七五

調は男女の情を謳う箏曲や三味線音楽などの俗曲と結びついていたがゆえに，「俗」なるものとしてしばしば攻撃の対象となった。その認識は明治にも継承されるが，七五調四句から成る今様が近世後期から流行し，さらに明治 15（1882）年の新体詩の創始や明治 20 年代初めの長歌改良論争を契機として七五調を容認する動きが広まったとされる[20]。

そして，七五調容認の動きは東京音楽学校の唱歌製作にも反映された[21]。明治 24（1891）年に伊澤に代わって校長に就任した村岡範為馳は，「本邦古今の名家の作に係る短歌或は今様の類は自然本邦の人情風俗に適切なるを以て教育上の効果も大なるべし」と述べるなど，今様の教育効果に関心をもっていた[22]。

村岡は国文学科目を重視したカリキュラム改革を実施し，新たに多くの国学者・国文学者を音楽学校に集めた[23]。そのなかには黒川真頼，本居豊穎，中村秋香などがおり，彼らは明治 20 年代から 30 年代にかけて御歌所寄人に選ばれるなど，歌壇で一際権威ある存在だった。ただし，黒川や本居に対する短歌史研究上の評価は高くなく，「前時代和歌の連続」「一体に創作力に欠けてゐて新時代の和歌たる気魄等は全然見出せない」などと，詠歌における保守的な面が長らく強調されてきた[24]。

しかし，彼らは和歌の形式に関して柔軟な姿勢をもっていた。たとえば，先述の青山による研究でも指摘されているが，本居豊穎は今様が「俗」なる要素を含むゆえに持つ教育効果を認めていた。本居は，明治 11（1878）年，東京府の唱歌編製計画にも参加した加藤桜老が編んだ『古今今様集』に序文を寄せ，「今様といふものハ正しき歌とハ少したかひて漢語字音もうちましり，をり〳〵は俗語なとも見ゆめれと，なほみやひにてをかしきもの」と述べている。本居は今様を，「俗」なる要素を含みつつも「雅」の範疇にあるものとして位置づけていた[25]。

また，黒川真頼は今様の歴史を考証した。黒川曰く，「古風は多く五七五七の調」だったのが，「平安京の朝となりてより，時勢一変して百事往昔に異なる風儀起り，為に和歌一変して」七五調の歌が起こり，弘法大師の「色葉歌」を模範として今様歌が流行したという。黒川はこの歴史考証のなかで「俗人は喜怒哀楽の情を述べて今様と云ふ」と言及するものの，七五調を「俗」として退け批判するような議論はしていない[26]。

さらに，中村秋香は「新体詩は学校唱歌に淵源するものにして，学校唱歌は今様歌に淵源せしものなり」と述べ，『新体詩歌自在』を刊行するなど自ら積極的に七五調を取り入れた新体詩の製作に取り組んでいた[27]。

黒川，本居，中村ら東京音楽学校で唱歌製作に参加した者たちは，五七調を「正格」とする歌壇の守旧派には与せず，今様の歴史に関心を持ち，七五調のもつ「俗」なる要素を教育に応用しようと試みた。彼らは雅俗を跨いで和歌の可能性を模索していた[28]。

以上，本節で論じたことをまとめる。国学者たちは教育的な配慮から「俗」なる要素にしばしば言及し，七五調・今様の教育的影響力や歴史的位置づけに関心を持っていた。彼らは東京

府の唱歌編製計画で「俗耳」への接近を課題として雅俗折衷を試みたほか，語法や和歌の雅俗をめぐって試行錯誤を重ね，柔軟な姿勢で時々の問題に対応していたのである。

では，このような彼らの姿勢は，明治 20 年代の唱歌製作にどのように反映されていったのか。次節では，多くの国学者が「作歌者」として参加した儀式唱歌の製作過程とその背景について考察を進める。

3. 理想の「国民」を求めて —— 明治 20 年代の儀式唱歌製作過程

明治 20 年代初頭になると，学校儀式のなかに唱歌を組み込み，「愛国心」をもつ「国民」の育成が図られることになった。そこで新たに製作された儀式唱歌の作歌の多くを手掛けたのも国学者であった。本節では最も広く歌われた儀式唱歌である祝日大祭日唱歌の製作に至る過程を辿りながら[29]，国学者が描いていた教育や国家の理想像を探っていく。

(1) 唱歌「紀元節」「天長節」の製作 —— 高崎正風と伊澤修二を中心に

明治 21（1888）年，森有礼文部大臣が尋常小学校などの諸学校において紀元節・天長節に教員・吏員・生徒を集め祝賀式を行わせる方針を明らかにした。森は，式について「専ラ唱歌ニ由ルヲ可」とし，そうすれば「自ラ忠君愛国ノ志気ヲ興シ教育ノ上進モ亦大ニ利スル所アルヘシ」と述べている[30]。

この方針を受けて，同年に唱歌「紀元節」が作られ，楽譜と歌詞が各地の小学校に配布された[31]。作曲は東京音楽学校校長の伊澤修二，作歌は宮内省御歌所長の高崎正風である。また同年には唱歌「天長節」も製作され，高崎が作歌を担い，楽譜は伊澤によるものと雅楽伶人の上真行によるものの二種が製作された[32]。

「紀元節」「天長節」ともに高崎の手によって歌詞解説書が刊行された。同書では歌詞の意図と共に，その製作に至った背景が説明されている。

「紀元節」の歌詞は「武徳の頌」「仁徳の頌」「皇基の頌」「国体の頌」の全四段から成り，高崎がこの歌で重視したのは「忠君愛国」の精神である。高崎によれば，明治初年に欧米諸国を巡覧した際，政体や風俗が異なる国でも国民の間に忠君愛国の精神が普遍的に存在する様を目の当たりにした。しかし，日本では「近世，人文ます〳〵進むといへども，此風却りて衰へ，皇祖の盛績をだに，知る人稀なるが如し」状況になってしまった。ちょうど森文相もこうした状況を嘆いており，皇祖皇宗の事蹟を称えさせることで「国民」としての愛国心を育成するため，「紀元節」の製作を高崎に依嘱した。高崎は森の考えに共感し，同唱歌の製作に至ったという[33]。

また「天長節」の歌詞は「復古頌」「文明頌」「来遠頌」「恩恵頌」の全四段から成る。高崎

は歌詞のなかで，日本が開国から文明開化に至ったのは，すべて明治天皇の「叡慮の方針」によるものだったと称えている。「恩恵頌」の解説で高崎は，「そも〳〵わが国民の，繁栄増進せし所以は……職として皇家の庇蔭保護に由りしもの」であり，「欧米の学術ハ，皇家の奨励し給へるによりて，伝ふることを得」，汽船，汽車，馬車から電信，電話，郵便，瓦斯灯，電灯，諸海岸の灯台などに至るまで「一として皇家の与へたまふ恩光にあらぬハ無」いと述べている[34]。

また，高崎は明治 23（1890）年に國學院初代院長に就任した際，「愛国心」について次のように述べた[35]。―― 今日の日本は，欧米諸国のように「汽車汽船の運転自由自在になり，どこからでも勝手に人が入こんで来て彼我の隔無く，懇親に致す以上は，もう国民忠愛の精神の外には要害とす可き者ハありませぬから，何でも此際大イに吾国固有の学術を研究し，皇室の尊き所以，国体の基く所を講明し，国民をして飽くまで自国の貴重すべきを信ぜしめ，忠愛の徳義を厚からしめて以て内外の弁別を立てねばならぬ」。だからこそ「今日は吾国人がこれまで頗る等閑に付し置きたりし所の愛国心をして十分にも十二分にも発達せしめねばならぬ時機であらう」。

このように愛国心をもつ国民を育てようとした点で，高崎と唱歌を共作した伊澤修二の思想も共通していた。奥中康人によれば，伊澤は国家有機体説に基づく進化論のなかで国家を捉えていた[36]。伊澤は，国家の形体は「生々進化発達スベキ」もので，「今日ノ大日本帝国ノ国家ハ数百年前若クハ数千年前ノ国家トハ其形体ニ於テ大ニ異ナル所アリ，我儕ガ主トシテ称道スル所ノ国家ハ今日ノ国家ナリ，即チ帝国憲法ヲ以テ其性格ヲ明ニセラレタル国家ナリ[37]」と主張していた。また伊澤は「普通教育」について次のように述べている[38]。

> 我国家ノ教育ト云フモノハ，如何ナル事ヲ以テ，中心トシナケレバナラヌカト申セバ，勿論此万世一系ノ帝室ヲ以テ，中心トシナケレバナリマセヌ。万世一系ノ帝室ヲ中心トスル以上ハ，即チ忠君愛国ト云フ事ヲ以テ，ドコマデモ教育ノ中心トシテ，各般ノ教科ハ，皆此中心ヨリ発シテ往カナケレバナラヌト云フ事ニシナクテハナルマイト思フ。

伊澤は教育の中心を「万世一系ノ帝室」とし，「忠君愛国」を教育の基本理念に掲げている。ただし，伊澤は帝室を崇め奉ることを最終目的とはしなかった。奥中が指摘するように，伊澤の国家有機体説における天皇は議会や政府のように近代国家を構成する一要素に過ぎず，超越的な存在ではなかった[39]。

そして，伊澤は唱歌を国家主義教育の有効な手段として活用しようと試みた。その事例の一つに「数へ歌」がある。この唱歌の歌詞は，伊澤が原案をつくり，それを高崎が添削して完成した。歌詞は多岐にわたって修正されたが，とくに伊澤と高崎の間で議論になったのは「九

つ」の句である。伊澤は当初，「九つ　こゝは日の本日のみはた　ひかりを世界に輝セ」とした。しかし，その後伊澤は高崎に「かの歌甚拙劣ニハ御座候得共，全体ニ渉り聊順序を立て，一身一家の道徳ニ始め，国家ニ対する道徳ニ終」るものにしたく，九つの句は「立身行道揚名於後世以顕父母者孝之終也の旨意」にしたいと伝え，「九つ　この身のもとたる父母の　御名をも伝へよ後の世に」に改めることを高崎に提案した。これを受け，高崎は伊澤への返書で「本文之趣至極御尤と御同意仕候」としたうえで，「たゝし末の二句ハ，名をもあらはせ　名をあげて」の方が「孝経の本文ニもかなひ……語勢も加りよろしからん」と伊澤に提案した[40]。最終的に「九つとや，この身のもとたる父母の　名をもあらはせ名をあげて」となり，伊澤は唱歌集のなかで「此歌ハ，学童ニ，国家教育ノ旨意ヲ知ラシメンガタメ，作レルモノニシテ，先ヅ忠孝ヨリ始メ，家族，明友，及師弟間ノ道徳ニ及ボシ，次ニ，勤学成務ノ要ヲ示シ，終ニ国家ニ対スル心得ヲ述ベタルナリ」と解説している[41]。

このように伊澤は国家主義教育を目的として忠孝や徳育を旨とする唱歌を製作し，それに伊澤と同じく天皇を拠り所として愛国心の育成を図る高崎が協力した。高崎は「紀元節」「天長節」で皇祖皇宗の事蹟と文明開化に至らしめた明治天皇の叡慮を称えたが，真の関心は，西洋諸国と対峙するに相応しい，愛国心を持つ国民の育成に向いていた。高崎は，森文相のもとで伊澤と共に帝室を拠り所とする唱歌の製作を進めることで，世界各国に普遍的な愛国心を有する国民の形成を図ったのである。

(2) 祝日大祭日唱歌の製作過程 —— 国学者による作歌とその背景

唱歌を伴った学校儀式による国民形成という事業は，明治 23（1890）年の教育勅語渙発以降さらに加速していく。そしてこの事業には多くの国学者が参加した。本項では国学者たちが参加した祝日大祭日唱歌の成立過程を跡づけるとともに，彼らが描いていた国家や教育の理想像について考察する。

前項で触れた森文政期の紀元節と天長節の学校儀式の実施は，法的拘束力がなく各学校現場の意に任せられた状態であった。しかし，明治 23 年 10 月の小学校令で祝日大祭日の学校儀式を文部大臣が規定することになり，翌年 6 月に公布された文部省令第四号「小学校祝日大祭日儀式規程」で，紀元節と天長節に加えて，元始祭，神嘗祭，新嘗祭，孝明天皇祭，春季皇霊祭，神武天皇祭，秋季皇霊祭，一月一日の各日に学校長・教員・生徒による儀式を行うこと，および式のなかで各祝祭日に「相応スル唱歌ヲ合唱」することが規定された[42]。そこで，文部省によって村岡範為馳，黒川真頼，瓜生繁子，上原六四郎，上真行，佐藤誠実，鳥居忱，神津専三郎，野尻精一，渡邊薫之助，篠田利英，林廣守，小山作之助，山井基萬，林廣継，納所辨次郎，ルードルフ・ディットリヒが祝日大祭日歌詞及楽譜審査委員に任命され（委員長は村岡），彼らを中心に唱歌の撰定・製作が進められた[43]。

その結果，明治 25（1892）年から翌年にかけて，「一月一日」（千家尊福作歌／上真行作曲），「元始祭」（鈴木重嶺／芝葛鎮），「孝明天皇祭」（本居豊穎／山井基萬），「春季秋季皇霊祭」（谷勤，阪正臣合作／小山作之助），「神武天皇祭」（丸山作楽／林廣守），「天長節」（黒川真頼／奥好義），「神嘗祭」（木村正辞／辻高節），「新嘗祭」（小中村清矩／辻高節），「勅語奉答」（勝安房／小山作之助），合計 9 曲が製作された[44]。

しかし，これらの唱歌が公布される前に，文部省は紀元節，天長節，一月一日以外の儀式実施を「各学校ノ任意」とした[45]。そして上記の 9 曲から「孝明天皇祭」「春季秋季皇霊祭」「神武天皇祭」が除かれ，「君が代」（古歌／林廣守）と「紀元節」（高崎正風／伊澤修二）を加えた 8 曲が，祝日大祭日唱歌として明治 26（1893）年 8 月に公布された[46]。

祝日大祭日唱歌の製作にあたって歌詞・楽譜撰定の中心に立った村岡は，「普通教育ノ目的タルヤ，国民タルモノヽ道徳ノ基ヲ立テ其国民的思想ヲ養フニアリ[47]」と考えており，また「学校デモ家庭デモ宴会デモ老弱[ママ]男女ノ別ナク愛国ノ精神ヲ養フニ最モ適当ナルハ音楽デアルト思ヒマス，音楽ハ快楽ト伴ツテ愛国心ヲ養フガ故ニ其効力最モ大ナルモノデス[48]」と述べている。唱歌を通して国民の愛国心を育成するという村岡の考えは，「紀元節」「天長節」を製作した伊澤や高崎と同じ路線であった。

村岡のもとで祝日大祭日唱歌の製作にあたった面々のうち，作歌者に目を向ければ，そのほとんどを国学者が占めている[49]。彼らは，教育や国家についていかなる理想をもっていたのか。

「天長節」の作歌を担当した黒川真頼は，「本邦教育ノ大綱」と題する論説で，「国家教育ニ従事センモノハ，我ガ上古ノ教育ハ此ノ如クナリキト云フコトヲ第一ニ知ルベキナリ」と述べ，教育の本質が上古にあると主張していた。その「我ガ上古ノ教育」とは「先ツ第一ニ国土ノ成立，君民ノ尊卑，祖先ノ恩沢等ヲ授クル」ものである。これらを授けることで，人々は「国土ハ君主ノ為メニ成レルモノナレバ国土ハ君主ノ所有ナルモノ，其ノ国土ニ生レ出ヅル人民ハ君主ノ人民ナルヲ知」り，またそれにより「君主ヲ奉戴スベキ道理」を知る，そして「祖先ノ恩沢ヲ知ルトキハ父母ヲ尊崇スヘキ道理ヲ知ル」。こうして「始テ我ガ邦ノ大道ヲ知ル」のだという[50]。つまり，黒川にとって教育の最大の目的は，揺るぎない君主・人民の主従関係を人々に認識させることだった。

黒川は別の論説のなかでも「国土は君主の所有の国土なり，民庶は君主の所有の民庶なり」と君臣関係の絶対性を主張している。そして，「今や我が邦，海外諸国と並立して対等の礼を執る」が，「文学」「兵力」「城廓」「船車」「工芸」「商沽」の何れも日本は海外諸国に及ばない状況で，「彼が我に及ばずとなすものは，独君臣の道」だけであり，これこそ日本が「彼と並立する所以」であると黒川は論じる[51]。黒川にとって天皇と臣民の関係は，日本が西洋諸国と対等に立つための唯一の拠り所であり，その正当性を上古に求め，教育を通じて社会に浸透させようとしていた。

また，「孝明天皇祭」の作歌者である本居豊穎は，論説「歌談」のなかで次のように論じている[52]。

> 我国は，上古より，皇統連綿，人民も系を伝へて絶ざれは，言語の変遷は，ありといふも，大なる変動は無く，又，其，人情と云ふものゝ上には，然ばかり，古と，今との，別あるものに非す，依て，其歌も，詞と体裁とは異あるも，上古にて，感慨ありし歌は，今，之を聞くも，尚，感情は発り，後世の作と雖も，其絶作に至りては，古人に聞かしむるも，尚，之を歎賞すへきなり，

上古より皇統や人民の系統は絶えることなく人情にも古今の区別はない。本居は上古と現在との間における人々の感性の普遍性を説いている[53]。

また，本居は別の論説で次のように論じていた[54]。我国には昔から「家柄系統といふ事を貴重する風習」がある。海外諸国にも貴族や門閥の類はあるが，我国のようなものではないと思われる。我国は「上に万世一系の帝王ましゝゝ，下諸臣民も皆祖先以来統を伝へて大変革のない国」であるから，「自然この世系を貴ぶ風俗の厚い理」である。これが「我国風の一にして，必如此あるべき人情即ち国人の精神の一なれは，最愛すべき事」である。そして，「我大日本帝室の御事は……各国の帝王とは年を同くしても申しがたく格別の御ことなれば，すべての規則上も各国の帝王とは違ふこと」があり，「上古以来系統の上も皇親の御すぢと臣民のすぢとは大に区別を立られて，いさゝかも入混したることがなかつた」。このように本居は，他国の王室とは異なる日本の帝室の「系統」の正当性を主張していた。

以上のように，黒川や本居のような国学者が強調したのは，上古以来の君臣関係の絶対性であった。彼らの立場は，「今日ノ大日本帝国ノ国家ハ，数百年前若クハ数千年前ノ国家トハ其形体ニ於テ大ニ異ナル所アリ[55]」と過去からの変化を強調する伊澤とは，明らかに異なっていた。祝日大祭日唱歌の作歌にあたった国学者は，帝室を拠り所とする愛国心の育成を図るよりも，君臣関係の絶対性を唱歌によって子どもたちの意識に根付かせようとしていたのではないか。

ただし，儀式唱歌を普及させるには現実的な困難に対応しなければならなかった。祝日大祭日唱歌 8 曲が定まる前，歌詞及楽譜審査委員は「儀式ヲ行フノ際唱歌用ニ供シ差支ナキモノ」として暫定的に既存の唱歌集から 13 曲 —— 高崎作歌の「紀元節」「天長節」を含む —— を撰定した[56]。しかし，当時は未だ唱歌の授業も覚束なく，儀式における唱歌の実施は容易ではなかった。教育現場は次のような状況だったという[57]。

> 当今小学校に於て唱謡しつゝ在る祝日大祭日の歌は能く之が程度に適合したる者なりや否

や……只使用する処の歌曲中に於て可なる者僅に二三種に止まるのみ，他は長篇大作小学校に於て用ゐべからず，就中彼の天長節の如き其歌曲の高尚なると歌詞の長大なるを以て教師は之れが教授に苦み，生徒は之れが唱謡に疲労して遂に完全なる結果を表はすこと能はずして止む，如此きは余輩が実地見聞する所の者なり，聞く町村の学校に於て祝日大祭日の儀式を行ふに当て，歌曲を省略し唱謡せしめざるハ歌曲の高尚にして児童の歌ひ能はざるを以ての故なりと，此れを以て見れば祝日大祭日の歌曲の如き，勉めて平意短簡なる者を撰択して小学一般に適当なるものを発布し，是れが救済を怠るべからず。

儀式実施の徹底を目指す文部省のもとで，祝日大祭日唱歌は「楽曲は成丈け簡易を旨とし，歌詞は務めて尤も忠君愛国の意を含有し，本邦語学の奥妙を失はざる[58]」ものでなければならなかった。

遠藤宏の研究によれば，祝日大祭日唱歌は楽譜に先んじて歌詞製作から始まり，15 回に及んだ歌詞の審査委員会では，とくに黒川真頼の手を煩わせたという[59]。そして完成した唱歌は，七五調の短い歌詞から成っている。前節で述べたように，作歌を担った国学者は文法教育などにおいて「俗」なる要素を取り入れようと試行錯誤し，七五調を拒絶しない姿勢を持っていた。そうした柔軟な姿勢こそ，教育現場の実情に適う祝日大祭日唱歌の製作を可能にしたと考えられる。

以上，本節で論じてきたことをまとめたい。祝日大祭日唱歌の作歌を担った黒川真頼や本居豊穎は，上古以来の君臣関係の絶対性を国家の主軸とし，それを人々に学ばせるのが教育のあるべき姿であると主張していた。それは，唱歌を通じて立憲国家に相応しい愛国心を育もうとする伊澤，村岡，そして高崎が唱歌製作で目指したところと，厳密には異なっていた。他方で祝日大祭日唱歌の製作は，唱歌教育が覚束ない現場の状況に対応しなければならなかった。このような困難な状況において作歌を担った国学者たちは，七五調を選択して歌詞を短く留めるなど柔軟な対応をとり，国民形成に資する唱歌を完成させたのである。

4.「美術」たり得る唱歌をめざして —— 西洋音楽と和歌の融合

本節では，祝日大祭日唱歌の作歌・撰定にあたった黒川真頼や本居豊穎，佐藤誠実ら国学者が，同時期に東京音楽学校演奏会のために進めていた唱歌製作に注目する。これは西洋音楽に国学者の和歌を充てた和洋折衷による唱歌であった[60]。国学者がどのような考えをもってこの仕事に携わったかを考察することで，明治期の唱歌製作に国学者が果たした役割がより明確になるであろう。

祝日大祭日唱歌は主に雅楽伶人と国学者が作曲・作歌を担った。これは伊澤修二の言葉を用

いて言えば「我国人が作つた，我国民に歌はすべき曲」の創作であり，伊澤はとくに高崎正風と共に製作した「紀元節」「天長節」について，「明治の国楽を起す」という「最高目的」実現の「端緒を啓いた」と後年回想している[61]。

しかし，祝日大祭日唱歌の製作を指揮した村岡範為馳は，「小学校教則大綱」（明治 24〈1891〉年 11 月）第十條で唱歌について規定した「歌詞及楽譜ハ成ルヘク本邦古今ノ名家ノ作ニ係ルモノヨリ之ヲ撰ヒ……」という一文に対して，「本邦の楽譜のみ偏用すべきものと誤解すべからず」と注意を促すなど[62]，洋楽を排斥しようとは考えていなかった。村岡は，日本の伝統に基づく「国楽」の実現だけでなく，洋楽を取り入れた音楽の育成も同時並行で進めていた。

村岡は「音楽改良意見」と題した文書のなかで，世間に流布する淫猥な俗曲の改良を急務としたうえで，西洋音楽が日本の現況のように「単音的」なものから「複音的」「和声的」なものへ「進歩」したことを鑑みれば，「音楽ハ他ノ学術技芸ト共ニ進歩ノ性質ヲ有スルモノ」であると述べている。そして村岡は，「音楽ハ徳育上及ヒ風教上ニ強大ナル勢力アルノミナラズ，美術ノ一ニシテ国ノ華タルベキモノ」であると主張した[63]。村岡は教化の道具としての音楽だけでなく，西洋に対峙する文明国に相応しい「美術」としての音楽をも創り出そうとしていたのである。

ここで村岡の「美術」という言葉に注目したい。北澤憲昭および佐藤道信の研究によれば，「美術」という言葉は，ウィーン万博（明治 6〈1873〉年）の出品分類の翻訳時に「美術（西洋ニテ音楽，画学，像ヲ作ル術，詩学等ヲ美術ト言フ）ノ博覧場ヲ工作ノ為ニ用フル事[64]」として初めて用いられ，その意味は今日の「芸術」に近いものだったが，明治 20 年代以降，絵画・彫刻・工芸といった視覚芸術に限定的に用いられる言葉に変化したという[65]。

また，明治期の国語・漢語辞書で「美術」という語を探すと，明治初年から 10 年代には一部の辞書を除き掲載されていないが，明治 20 年代以降続々と刊行された近代的な国語辞書の多くには見出し語に「美術」が確認できる[66]。ただし，佐藤道信も指摘するように，これらの辞典類では明治末まで詩歌や音楽を含む用例が多かった[67]。たとえば大槻文彦編『言海』には「工夫思考ヲ費シテ，人ノ慰ミノ為ニスル術ノ称，詩，歌，音楽，画，彫刻，等コレニ属ス」，物集高見編『日本大辞林』には「おもひをこらしてつくりいづるものをいふ。詩歌，管絃などのたぐひ，みな美術なり」とある[68]。

明治 20 年代，視覚芸術に限定していく「美術」の制度化が進む一方，詩歌や演劇などの文芸関係者の間では，明治初年以来の「美術」の用法が引き続き用いられた。上記の辞書はそのことを反映しているだけでなく，その背景には，明治 10〜20 年代にかけての「美術」をめぐる語り方の転換がある。長尾宗典によれば，明治 10 年代，アーネスト・フェノロサらにより作品における「妙想」の有無や作者の才をめぐって「美術」が語られたが，明治 20 年代になると演劇改良会の末松謙澄らが「思想表現の器」として「美術」を規定し，作者の抱いた理想

をどのように表現すべきか，という新たな論点が生み出されるようになったという[69]。こうした転換の背景には明治 10 年代後半に始まる演劇や詩歌などの文芸改良運動があり，鈴木貞美はその展開について，文芸を「美術」の一翼とする西欧近代流の観念が寄り添っており，そこには西欧文明への対抗意識と共に，東洋と西洋とを調和させる日本の役割という意識がはらまれていたと論じている[70]。このような動向のなかで，いわゆる視覚芸術よりも広い意味を持つ「美術」は一層重要な意味を持っていたと考えられる。

そして，村岡も文芸改良としての「美術」意識を音楽に対して持っていた。村岡は明治 26（1893）年に東京音楽学校の存廃をめぐり井上毅文部大臣に提出した意見書で，「音楽ハ人ノ感情ヲ支配スルモノナリ，即チ一方ニハ音楽ニ依テ自身ノ感情ヲ発表シ，他方ニハ之ヲ以テ人ノ感情ヲ惹起スルモノ」であると主張した。そのうえで村岡は，現状では卑猥な俗曲が「下等社会」の「修身教科書」ないし「バイブル」になっているが，音楽学校で「良歌ヲ作リ，卑猥ノ俗曲ニ代フルニ足ルヘキ端正ナル音楽ノ調査」を進めれば，「人民教育ノ程度モ高尚ニ趣キ，我カ日本帝国モ開明ノ諸国ト肩ヲ並ヘ対等ノ条約ヲモ結フコトヲ得ルニ至ルベシ」と論じている[71]。また，村岡は別の論説でも「音楽は其感動の力を以て能く猛悪の人を温和にし，怯懦なる者を奮起せしめ，人の徳性を涵養し，国の風俗を淳化するものなり」と述べている[72]。村岡は音楽が人間の感情と固く結びついたものであるからこそ，世間一般に流布する俗曲を改良する必要があり，それは国家全体の風俗改良に直結すると考えていた。つまり，村岡は思想表現の手段として音楽を捉え，音楽を当時の文脈における「美術」に位置づけようとしたのである。

日本の「美術」たる音楽を「進歩」させるべく村岡が力を入れたのは，奏楽堂を拠点とする演奏会の開催であった。その一例として，明治 25（1892）年 11 月 27 日の学友会演奏会のプログラムを引用する[73]。

第一部

一，唱歌（単音）ピアノ伴奏

甲，領巾麾嶺（ひれふるやま）（シルヘル氏作曲・鳥居忱氏作歌）　乙，良友を思ふ（シルヘル氏作曲・中村秋香氏作歌）

二，クラリネツト（独奏）ピアノ伴奏

クインテツト中ラルゲツト（モツアート氏作曲・井上京次郎氏演奏）

三，箏曲（バイオリン合奏）　西行（初代山登検校作）

四，ピアノ曲（独奏）

コンセルト，マツルカ（シヤルウエンカ氏作曲・橘令嬢演奏）

五，唱歌（四重音）

甲，秋の夜（シワタル氏作曲・佐藤誠実氏作歌）乙，客舎早発（エンセン氏作曲・佐

藤誠実氏作歌）

六，バイオリン曲（ピアノ合奏）

甲，ガボツト・乙，ウオルツ（シツト氏作曲）

第二部

一，オルガン（二人連奏）

甲，喪式行進曲（シヨパン氏作曲）乙，進行曲（シユーベルト氏作曲・島崎・石原氏演奏）

二，バイオリン曲（二人連奏）ピアノ伴奏

ワグネル氏タンホイゼル歌劇の幻想（ワグネル，ヤンザー氏作曲）

三，唱歌（四重音）ピアノ伴奏

甲，山中幽閑（ベニケ氏作曲・黒川真頼氏作歌）乙，薩摩潟（シユーマン氏作曲・鳥居忱氏作歌）

四，箏曲　松盡（松島検校作曲・東京音楽学校作歌）

五，ピアノ曲（三人連弾）

甲，シンホニー中アンダンテ（ハイドン氏作曲）乙，トルコ国進行曲（モツアート氏作曲・橘，中村，麻生令嬢演奏）

六，バイオリン曲（ピアノ合奏）

シチリアノ（ヘンデル，ヘルムスベルゲル氏作曲）

七，唱歌（四重音）バイオリン，セロ，クラリネツト，オルガン，ピアノ合奏[原文ママ]）

奉迎の歌（ラスース，クレムゼル氏作曲・黒川真頼氏作歌）

このような演奏会で合唱された唱歌の作歌を担ったのは，村岡のもとで東京音楽学校に集められた，黒川真頼，本居豊穎，佐藤誠実，中村秋香，大和田建樹，旗野十一郎，鳥居忱らである。彼らは明治 20 年代を通じて唱歌の歌詞を量産し，橋本久美子が指摘するように当時の東京音楽学校は「彼等の存在無しには演奏会に支障の出る時代だった[74]」。

この時期の唱歌製作を担った一人である本居豊穎の場合，明治 25（1892）年から翌年にかけて 20 曲分以上に相当する歌詞を製作した。たとえば，本居は明治 25 年 8 月に「二見が浦」の歌詞，翌年 6 月 22 日に「卒業式」の歌詞を村岡に提出し，それぞれ明治 26 年 3 月 19 日の学友会演奏会，同年 7 月 8 日の東京音楽学校卒業式で歌われた[75]。本居以外にも，明治 20 年代から 30 年代初頭にかけて，少なくとも黒川は 17 曲，佐藤は 23 曲，中村は 42 曲，旗野は 28 曲，鳥居は 27 曲，大和田は 24 曲分の歌詞を東京音楽学校の演奏会向けに製作したことが，東京藝術大学附属図書館に残る『東京音楽学校　唱歌詞集』『東京音楽学校用　小学唱歌集』より確認できる[76]。

そして，本居，黒川，佐藤らが作った歌詞は西洋音楽に充てられた。たとえば，黒川作歌「大塔宮」は Silcher 作曲《Der alte Barbarossa》，黒川作歌「子を思ふ母」は Franz 作曲《The Mourner》，佐藤作歌「春夜曲」は Brahms 作曲《Der Abend》，佐藤作歌「秋の夜」は Chwatal 作曲《Night, O Sacred Night》に合わせて歌われた[77]。

このように演奏会で披露された唱歌について，当時の雑誌や新聞に各曲の講評や会場の反応を見ることができる。たとえば，明治 25（1892）年 11 月 27 日の学友会演奏会で歌われた「奉迎の歌」（黒川真頼作歌，Lassus 作曲，Kremser 編曲）は，「総楽器の伴奏にて正会員残らす唱歌せし事なれは，聴衆の喜色満面に表はれて大喝采」になったという[78]。また，なかには手厳しい批評もみられ，明治 26 年 7 月 8 日の卒業式で歌われた「此徳の華」（佐藤誠実作歌，Schubert 作曲）は「一句一句並べたる感あり，歌と云ふよりは文章に近きが如し」と評されている[79]。

では，こうした唱歌製作について国学者はどのように考えていたのか。

黒川は明治 25（1892）年の論説で「歌は言語中の美術なり，本邦は美術に富饒なる国なれば，言語美術にも，亦富饒なることは，言を竢たず，又開闢以来，此の道の行はれ来ることは，云ふもさらなることなれば，是も亦贅言せず」と，和歌を「言語美術」と位置づけた。また，「上古の歌は，巧まず，飾らず，物に感ずれば，即ち発す，其発するや，言文一致にして，之を詠ぜむとして言へば，即ち歌なり」と主張する者がいるが，黒川によれば，このような議論は「其道に入らずして，外面より云ふもの」であり，実際には上古にも歌の師がおり，「古人といへども，其道に入て，切瑳琢磨」していたという。黒川は『万葉集』や『古今和歌集』を引用しながら「延喜以前とても，歌に上手下手ありて，一様ならざりしを，見るべし」と強調している[80]。このように黒川は，上古以来人々の鍛錬により研ぎ澄まされた「美術」としての優れた和歌があったと主張していた。

ここで，黒川がやはり「美術」という言葉を用いていることに注目したい。黒川は，明治 10〜20 年代にかけて博物館で宝物調査や「日本美術史」編纂に参加し，東京美術学校の教壇に立つなど，結果として「美術」を視覚芸術に限定することとなった制度形成の中核にいた[81]。他方，黒川は明治 22（1889）年に「日本固有の演芸を保存し従来の弊風を矯正し其特質に由て発達せしむる」ことを目的とする日本演芸協会に参加し[82]，また御歌所寄人という有力歌人として和歌改良論に接するなど，「改良」運動に揺れる文芸界にも身を置いていた。つまり，黒川は「美術」を視覚芸術に限定する美術制度の再編と，日本の文芸を西洋流の「美術」に包括させようとする文芸改良の動向の双方に関わっていたことになる。

黒川は明治 20 年代に多数の「美術」論を発表し，そのなかで「日本美術」の起源を神代以来の神々に対する人々の「誠実」なる精神の発露にあると主張した[83]。黒川にとって「美術」とは神々や天皇に向けた人々の「誠実」なる精神の表現であり，それは視覚芸術に限らず和歌も含まれていた。黒川の神々や天皇の存在を前提とする「美術」の捉え方は，西洋芸術に倣っ

て文芸改良を目指す者たちが用いる Fine Arts の訳語としての「美術」とは異なる。しかし，人々の精神や感情の発露という点において両者の「美術」の捉え方は重なっていたのである。

ただし，同時期の国学者の間で「美術」の捉え方が必ずしも統一されていたわけではない。本居豊穎は，「近来の説に，歌も，一の美術なりといへり，元来，心に思ふことを物に感じて，うたひ出すものなれは，単に，之を，美術品の中へ，加ふべきものには非れども，既に，一首の歌となりて，形を現はしたる以上は，其，美なると，不美なるとの別は，判然にして，其物の意匠と，風致とを，品評すべきは，美術品と同一なり」と述べている[84]。ただし，本居は和歌を「心に思ふことを物に感じて，うたひ出すもの」と定義し，「意匠」と「風致」によって品評すべきとしている点において，黒川が主張する，人々の精神の発露という意味の「美術」とは矛盾していない。

唱歌の作歌を担った国学者にとって和歌とは，人々の精神や感情の発露を言葉にしたものであり，黒川はそれを「美術」と呼び，本居の場合は「美術」と共通の要素を持つものと位置づけた。そして黒川や本居の「美術」としての和歌の捉え方と，先の村岡による「人ノ感情ヲ支配スルモノ」としての「音楽」の捉え方とを比較してみると，精神・感情の発露ないし表現という点で，両者の和歌・音楽の捉え方は共鳴していた。黒川らと村岡は，和歌と音楽における人間の感情・精神の表出を重んじ，それが両者の融合による「美術」としての唱歌製作の試みを支えたのである。

以上を踏まえると，明治 20 年代の東京音楽学校では，村岡が重視する近代国家に相応しい感情の発露としての西洋音楽に，黒川や本居らが神々や天皇に対する人々の誠実な精神の発露と主張する和歌をあわせるという，東西「美術」の融合として唱歌が作られたとみることができる。こうして製作された唱歌は演奏会や卒業式で披露され，当時の日本の西洋音楽理解の水準を誇示する役割を担った。それは和歌という日本伝統の「美術」を介した洋楽受容であり，歌詞製作の面からそれを可能にしたのは，近代国家のために柔軟な姿勢で唱歌づくりに参加した国学者たちだったのである。

5. お　わ　り　に

本論では，明治期の国学者による唱歌製作について，「俗曲」改良や雅俗をめぐる試行錯誤，儀式唱歌の製作，そして和洋折衷による唱歌づくりの三つに注目して検討してきた。

東京府や東京音楽学校での唱歌製作に参加した国学者は，従来の研究で保守的な立場から日本の「伝統」を守ったという面が強調されてきた[85]。しかし，本論の考察を通じて，国学者は唱歌製作のなかで「伝統」を頑なに守ろうとしたのではなく，柔軟な姿勢で時々の課題に対応していたことが明らかになった。唱歌を「俗耳」に普及させるため，小中村清矩は「音楽史」

(「音曲史」) を研究し，黒川真頼や本居豊穎らは七五調を活用するなど試行錯誤を重ねた。また，黒川や本居は上古以来の君臣関係の絶対性を人々の意識に浸透させることを教育の理想に掲げ，それは村岡範為馳らの国家や教育の理想とは異なっていたが，彼らは唱歌製作の場を共有し，学校現場の状況に適う祝日大祭日唱歌を完成させた。さらに黒川らは村岡のもとで和歌と西洋音楽を融合させ，人々の精神・感情の発露としての「美術」たる唱歌を製作した。このような唱歌製作における小中村や黒川，本居ら国学者による雅俗をめぐる試行錯誤，国家や教育の理想像，そして和歌を介した西洋音楽の受容といった活動にみられる柔軟な姿勢は，従来の研究でほとんど注目されてこなかった。しかし，試行錯誤に富む唱歌の製作過程において，彼らの果たした役割は欠くことのできないものであった。

むろん，明治期の唱歌製作を可能にしたのは国学者だけではない。メーソンやディットリヒらお雇い外国人，雅楽伶人，そして伊澤修二や村岡範為馳らの力なくして唱歌は生まれなかった。

しかし，近代化のなかで和歌という伝統を背負いながら，民衆教化，国民形成，洋楽受容という課題に立ち向かい，近代国家に相応しい唱歌の製作を最前線で推し進めたのは，国学者たちであった。彼らは近世以前からの和歌や考証の伝統を継承しつつ，時の要請に応じる柔軟な姿勢を活かし，唱歌による近代化の推進力となったのである。

付　記

本稿の内容は奈良歴史研究会例会（2025 年 6 月 19 日）での報告内容を発展させたものです。報告の機会を与えていただいた研究会代表の木下光生先生をはじめ，貴重なご意見を頂戴した先生方に深く御礼申し上げます。なお，本稿は JSPS 科研費 25KJ1572 の研究成果の一部です。

註

1）長志珠絵『近代日本と国語ナショナリズム』吉川弘文館，1998 年，19 頁。
2）同上，15 頁，山住正己『唱歌教育成立過程の研究』東京大学出版会，1967 年，倉田喜弘『芸能の文明開化 —— 明治国家と芸能近代化』平凡社，1999 年，永嶺重敏『歌う民衆と放歌高吟の近代 —— 放歌民衆から唱歌・軍歌を歌う国民へ』勉誠出版，2022 年など。
3）渡辺裕『歌う国民 —— 唱歌，校歌，うたごえ』中央公論新社，2010 年，122 頁。
4）榊祐一「明治十年代末期における ——「唱歌／軍歌／新体詩」の諸相」『日本近代文学』第 61 号（1999 年），1-13 頁，塚原康子『明治国家と雅楽 —— 伝統の近代化／国楽の創成』有志舎，2009 年，須田珠生『校歌の誕生』人文書院，2020 年，大日方純夫『唱歌「蛍の光」と帝国日本』吉川弘文館，2022 年など。
5）山東功『唱歌と国語 —— 明治近代化の装置』講談社，2008 年，20-21，78-99 頁。
6）藤田大誠「近世の考証的学問から近代国学へ」井上泰至編『近世日本の歴史叙述と対外意識』

勉誠出版，2016 年，404 頁。

7） 明治期の国学者について論じた主な研究には，藤田大誠『近代国学の研究』弘文堂，2007 年，宮本誉士『御歌所と国学者』弘文堂，2010 年，大沼宜規『考証の世紀 —— 十九世紀日本の国学考証派』吉川弘文館，2021 年などがある。

なお，国学者と唱歌との関わりについては，讃美歌と唱歌との対抗関係という視点から国学者が日本伝統詩歌を守ったと論じる，安田寛「唱歌の作歌と御歌所人脈」『奈良教育大学紀要　人文・社会科学』第 55 巻第 1 号（2006 年），129–134 頁がある。しかし，安田は高崎正風以外の国学者たちの具体的な発言や思想に踏み込んだ考察は行っていない。

8） 明治初期の唱歌製作の事例については，前掲，山住正己『唱歌教育成立過程の研究』に詳しい。

9） 東京府の唱歌製作事業に関する史料は，『回議録・第 10 類・唱歌編製書類・全〈学務課〉明治 13 年 2 月起』東京都公文書館蔵〔611.B6.02〕にまとめられている。なお，同史料は沢崎真彦「明治初期の日本音楽における唱歌教育計画 ——「唱歌編製書類」による」『音楽教育研究』第 12 巻第 3 号（1969 年），32–39 頁，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，467–478 頁で紹介されている。

10）「唱歌編成の旨趣及意見」前掲『回議録・第 10 類・唱歌編製書類・全〈学務課〉明治 13 年 2 月起』。以下，本項における史料の引用は特筆しない限り，すべて同簿冊からのものである。引用にあたり，漢字旧字体や変体仮名などは今日一般に使用される字体に改め，適宜句読点を補った。他の引用でも同様である。

11） 前掲，永嶺重敏『歌う民衆と放歌高吟の近代』，157 頁。

12） 小中村清矩『歌舞音楽略史』上・下巻，私家版，1888 年，同「音楽史」『史学協会雑誌』第 1 号（1883 年），31–42 頁。

齋藤桂『〈裏〉日本音楽史 —— 異形の近代』春秋社，2015 年，30–35 頁で，齋藤は小中村が当初は自著を「音曲史」などと称していたが，漢学者・重野安繹らとのやり取りを経て「音楽史」と称するようになったと指摘している。齋藤は「『音楽』という言葉が，漢文脈の中で，『正しい』音楽としての位置づけ」にあったと指摘したうえで，小中村が自著を「歌舞音曲」ではなく「歌舞音楽」とした背景に「通史を書くにあたって日本の音楽を，漢学的な意味で『正しい』ものとして論じる姿勢」があったと考察している。

13） 前掲，小中村清矩「音楽史」，31–32 頁。

14） 前掲，中村理平『洋楽導入者の軌跡』，477–478 頁。

15） 伊澤修二君還暦祝賀会『楽石自伝　教界周遊前記』伊澤修二君還暦祝賀会，1912 年，74 頁。

16） 前掲，山住正己『唱歌教育成立過程の研究』，83–92 頁，山東功『唱歌と国語』，69–77 頁。

17） 佐藤誠実『語学指南』全 4 巻，私家版，1879 年，前掲，山東功『唱歌と国語』，76–77 頁。

18） 黒川真頼「日本小文典」黒川真道編『黒川真頼全集』第 6 巻，国書刊行会，1911 年，265 頁。

19） 前掲，山東功『唱歌と国語』，77 頁。

20） 以上の五七・七五調をめぐる認識の変化については，青山英正「七五調の幕末・明治 —— 今様評価の変遷と加藤桜老編『古今今様集』」前田雅之・青山英正・上原麻有子編『幕末明治 —— 移行期の思想と文化』勉誠出版，2016 年，313–340 頁を参照した。

21） 唱歌製作のなかに七五調が取り入れられたことについては，「近代日本の宗教と文化」研究班における北原かな子氏の報告（「明治天皇奥羽巡幸の奉祝空間と音楽 —— 雅楽系唱歌の地方への普及例として」，2024 年 10 月 5 日，於・京都大学人文科学研究所）より学ばせていただいた。

22） 村岡範為馳「小学校教則大綱第十條に関する意見」『音楽雑誌』第 16 号（1892 年），1 頁。

23）淺野麻衣「明治後期の東京音楽学校における文学関連科目の実態 —— 旗野十一郎の講義内容を中心として」『音楽教育学』第 44 巻 1 号（2014 年），1–12 頁。

24）小泉苳三『近代短歌史　明治篇』共文社，1955 年，167–198 頁。ただし，近年では長福香菜「明治御歌所派歌壇の再検討 —— 鉄幹・子規による批判をめぐって」『国文学攷』第 201 号（2009 年），17–32 頁，前掲，宮本誉士『御歌所と国学者』，松澤俊二『「よむ」ことの近代 —— 和歌・短歌の政治学』青弓社，2014 年などにより，いわゆる「旧派」歌人の再評価が進んでいる。

25）加藤桜老編『古今今様集』聚星館，1878 年，前掲，青山英正「七五調の幕末・明治」，328–336 頁。

26）黒川真頼「今様歌の沿革」『皇典講究所講演』第 12 巻第 118 号（1894 年），6–16 頁。

27）中村秋香『新体詩歌自在』博文館，1898 年，16 頁。

28）なお，明治 20 年代に唱歌製作に参加した「宮中御歌所歌人たち」が「ためらいなく七五調を用いていた」ことは，先行研究で安智史が指摘している（「和歌と「新体」詩 —— 唱歌・軍歌との関連を中心に」『帝国の和歌』岩波書店，2006 年，168 頁）。

29）祝日大祭日唱歌の製作に多数の国学者が参加した点は，「近代日本の宗教と文化」研究班における北原かな子氏の報告（「尋常小学唱歌楽曲委員楠美恩三郎 —— 東北士族と洋楽受容」，2022 年 6 月 25 日，於・京都大学人文科学研究所）より学ばせていただいた。

30）大久保利謙編『森有礼全集』第 1 巻，宣文堂書店，1972 年，686 頁。

31）「紀元節歌を学校唱歌用に配布する件（明治 21 年 2 月 2 日）」佐藤秀夫編『続・現代史資料 8 教育 —— 御真影と教育勅語』第 1 巻，みすず書房，1994 年，4 頁。

32）中山エイ子『明治唱歌の誕生』勉誠出版，2010 年，304–305 頁。

33）高崎正風口授・阪正臣筆記『紀元節歌の解』青白堂，1888 年。

34）高崎正風口授・阪正臣筆記『天長節歌解』私家版，1891 年。

35）國學院大學校史資料課編『國學院大學百年史』上巻，國學院大學，1994 年，150–152 頁。

36）奥中康人『国家と音楽 —— 伊澤修二がめざした日本近代』春秋社，2008 年，197–207 頁。

37）伊澤修二「国家教育社成立ノ要旨」『国家教育』第 1 号（1890 年），22 頁。

38）伊澤修二「国家ノ各機関ト普通教育トノ関係」信濃教育会編『伊沢修二選集』信濃教育会，1958 年，534 頁。

39）前掲，奥中康人『国家と音楽』，206 頁。

40）伊澤修二・高崎正風往復書簡（『故伊澤修二自筆音楽遺稿』東京藝術大学附属図書館蔵〔760.4/I98〕）。

41）伊澤修二編『小学唱歌』第 1 巻，大日本図書株式会社，1892 年，16 ウ–17 ウ。

42）「官報」1890 年 10 月 7 日，1891 年 6 月 17 日，佐藤秀夫「わが国小学校における祝日大祭日儀式の形成過程」『教育学研究』第 30 巻第 3 号（1963 年），205–214 頁。

43）東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史』東京音楽学校篇第 1 巻，音楽之友社，1987 年，498 頁。

44）「祝祭日用歌詞」『音楽雑誌』第 32 号（1893 年），24–25 頁。

45）「小学校祝日大祭日儀式ニ関スル件（明治 26 年 5 月 5 日）」前掲，佐藤秀夫編『続・現代史資料 8　教育』第 1 巻，82 頁。

46）「官報」1893 年 8 月 12 日。なお，本居が作歌した「孝明天皇祭」は後に孝明天皇三十年祭の際に楽譜が出版され，道庁府県その他諸学校に配布された（「官報」1897 年 1 月 7 日）。

47） 村岡範為馳「普通教育ニ対スル国家ノ責任ヲ論ス」『国家教育』第 5 号（1891 年），10 頁。
48） 村岡範為馳「国家教育社第三回定会演説」『国家教育』第 2 期第 11 号（1893 年），7 頁。
49） なお遠藤宏の研究によれば，「勅語奉答」も当初は国学者の佐藤誠実が作歌を担当する予定だったという（『明治音楽史』有朋堂，1948 年，201 頁）。
50） 黒川真頼「本邦教育ノ大綱」『国家教育』第 1 号（1890 年），40–41 頁。
51） 黒川真頼「君臣説」黒川真道編『黒川真頼全集』第 6 巻，国書刊行会，1911 年，19 頁。
52） 本居豊穎「歌談」『皇典講究所講演』第 13 巻第 125 号（1894 年），3 頁。
53） 本居の経歴と歌論を分析した宮本誉士は，「『上古』への憧憬」が歌論全体に見られることを指摘している（前掲，『御歌所と国学者』，231–249 頁）。
54） 本居豊穎「系統に関する風俗」『皇典講究所講演』第 1 巻第 3 号（1889 年），34，44–45 頁。
55） 前掲注 37 に同じ。
56） 「官報」1892 年 1 月 7 日，北原かな子「「日本の歌」を作り上げた明治時代」国立歴史民俗博物館編『学びの歴史像 —— わたりあう近代』国立歴史民俗博物館，2021 年，196 頁。
57） 鷹野國蔵「祝日大祭日の歌曲に就而」『音楽雑誌』第 34 号（1893 年），7–8 頁。
58） 四竈訥治「祝祭日用歌曲撰定に就て」『音楽雑誌』第 25 号（1892 年），1 頁。
59） 前掲，遠藤宏『明治音楽史考』，201–202 頁。なお，遠藤は同研究を 1930〜40 年代にかけて進め，当時東京音楽学校に残されていた史料を用いたと述べているが，現時点で当該史料を東京藝術大学附属図書館や大学史史料室に見出すことはできていない。
60） 明治 20〜30 年代の東京音楽学校で演奏会に使用された唱歌の歌詞製作（作歌）については，橋本久美子と大角欣也による一連の研究がある（橋本久美子「東京音楽学校時代の所蔵楽譜に見る「作歌」の実際とその背景」大角欣也編『近代日本における音楽専門教育の成立と展開』〈平成 17〜19 年度科学研究費補助金研究成果報告書〉，2008 年，51–75 頁，大角欣也「明治 29〜45 年の卒業式と定期演奏会における演奏曲目と所蔵楽譜の関連」同編『東京音楽学校の諸活動を通して見る日本近代音楽文化の成立 —— 東アジアの視点を交えて』〈平成 20〜23 年度科学研究費補助金研究成果報告書〉，2013 年，46–120 頁など）。
61） 前掲，伊澤修二君還暦祝賀会『楽石自伝　教界周遊前記』，81–82 頁。
62） 「官報」1891 年 11 月 17 日，前掲，村岡範為馳「小学校教則大綱第十條に関する意見」，2 頁。
63） 村岡範為馳「音楽改良意見」井上毅関係文書（梧陰文庫），國學院大學図書館蔵〔B–3080〕。
64） 田中芳男・平山成信編『澳国博覧会参同記要』私家版，1897 年，22 頁。
65） 北澤憲昭『眼の神殿 ——「美術」受容史ノート』筑摩書房，2020 年，163–166 頁（初出は 1989 年），佐藤道信『〈日本美術〉誕生 —— 近代日本の「ことば」と戦略』筑摩書房，2021 年，40–48 頁（初出は 1996 年），同『明治国家と近代美術 —— 美の政治学』吉川弘文館，1999 年，44 頁。
66） 飛田良文・松井栄一・境田稔信編『明治期国語辞書大系』第 1 期全 26 巻・別巻 1 巻，大空社，1997〜2003 年，および松井栄一・松井利彦・土屋信一監修・編集『明治期漢語辞書大系』全 65 巻・別巻 3 巻，大空社，1995〜1997 年を参照した。なお，明治 10 年代の辞書のなかで「美術」への言及が確認できたのは，大月畴四郎編『訓訳考訂音画両引　明治伊呂波節用大全』私家版，1878 年のみである（212 ウで「ウツクシキワザ」と説明されている）。
67） 前掲，佐藤道信『明治国家と近代美術』，44 頁。
68） 大槻文彦編『言海』第 4 冊，私家版，1891 年，857 頁，物集高見編『日本大辞林』宮内省，1894 年，1168 頁。

69）長尾宗典『〈憧憬〉の明治精神史 —— 高山樗牛・姉崎嘲風の時代』ぺりかん社，2016 年，53 頁。
70）鈴木貞美『日本の「文学」概念』作品社，1998 年，193 頁。
71）村岡範為馳「東京音楽学校存廃ニ関スル意見」井上毅関係文書（梧陰文庫），國學院大學図書館蔵〔B-3082〕。
72）村岡範為馳「普通教育に於ける音楽（承前）」『音楽雑誌』第 26 号（1892 年），1 頁。
73）「東京音楽学校学友会演奏」『読売新聞』1892 年 11 月 25 日。
74）前掲，橋本久美子「東京音楽学校時代の所蔵楽譜に見る「作歌」の実際とその背景」，56 頁。
75）本居豊穎『唱歌集』16 オ，22 オ～23 オ（東京大学文学部国文学研究室蔵〔本居青 86: 820: 家 429〕），東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史』演奏会篇第 1 巻，音楽之友社，1990 年，15，19 頁
76）『音楽取調掛時代文書綴　巻 63　唱歌詞集』東京藝術大学附属図書館蔵〔音取文 63〕。
77）作曲（編曲）者・原曲名は，前掲，東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史』演奏会篇第 1 巻，625-642 頁による。
78）「学友会演奏会」『音楽雑誌』第 27 号（1892 年），22-23 頁。
79）「東京音楽学校卒業式」『音楽雑誌』第 34 号（1893 年），14-15 頁。
80）黒川真頼「詠歌奨励の説」『歌学』第 5 号（1892 年），4-5 頁。
81）拙稿「近代の日本美術史編纂における国学者の役割 —— 黒川真頼・小杉榲邨と『稿本日本帝国美術略史』への道」『美術史』第 74 巻第 2 号（2025 年），184-197 頁。
82）『読売新聞』1889 年 9 月 12 日，10 月 13 日。
83）前掲，拙稿「近代の日本美術史編纂における国学者の役割」，186 頁。
84）前掲，本居豊穎「歌談」，15-16 頁。
85）前掲，安田寛「唱歌の作歌と御歌所人脈」，129-134 頁。

要　旨

本稿は，明治 10〜20 年代にかけて唱歌製作に参加した小中村清矩，黒川真頼，本居豊穎ら国学者が，俗曲改良による民衆教化，儀式唱歌による国民形成，そして西洋音楽の受容といった課題にいかなる姿勢をもって臨んだのか，彼らの国家や教育についての思想や社会的背景を踏まえながら論じたものである。明治期の唱歌製作に関する研究蓄積は厚く，主に音楽行政を主導した伊澤修二らの思想，あるいは民衆教化や国民形成など唱歌が当時の社会に及ぼした影響について論じられてきた。しかし，明治期に多数の唱歌製作に参加した国学者たちが果たした役割は，これまで十分に検討されてこなかった。

本稿では明治 10 年代初頭の東京府唱歌編製計画，明治 20 年代の祝日大祭日唱歌の製作過程，東京音楽学校の演奏会で披露された西洋音楽と和歌の融合による唱歌の製作に注目して，国学者が唱歌製作に果たした役割を分析した。その結果，次の三つが明らかになった。第一に，国学者は唱歌製作のなかで近世以来「俗」とされた要素を必ずしも排斥せず，雅俗を織り交ぜようと試行錯誤を重ねたこと。第二に，祝日大祭日唱歌の製作に参加した国学者は，上古以来の君臣関係の絶対性を理想とする国家観・教育観をもち，伊澤修二や村岡範為馳ら音楽行政の主導者とは異なる思想をもちながらも唱歌製作の場を共にしたこと。第三に，文明国に相応しい「美術」たり得る音楽を目指す村岡範為馳と，和歌を日本固有の「美術」と捉える黒川真頼ら国学者が共鳴し，西洋音楽と和歌との融合による唱歌製作に至ったことである。

国学者は唱歌製作を通じて，和歌や歴史考証の伝統を背負いながら，必ずしもそれらの伝統に固執せず，雅俗や和洋の折衷，国民形成といった課題に柔軟に対応した。試行錯誤に富む唱歌の製作過程において，彼らが果たした役割は欠くことのできないものであった。国学者は音楽行政の主導者らと協力し唱歌による近代化の推進力となったのである。

キーワード：国学者，唱歌，俗曲改良，祝日大祭日唱歌，東京音楽学校

Abstract

This paper discusses the role of Kokugaku（national learning）scholars such as Konakamura Kiyonori, Kurokawa Mayori, and Motoori Toyokai, who participated in the creation of *shōka*（school songs）during the 1880s and 1890s. It examines how they approached issues such as moral education by reforming popular songs, nation-building by creating ceremonial singing, and the assimilation of Western music. In previous studies on *shōka*, the role of Kokugaku scholars in the process of *shōka* creation has received little attention.

This paper examines their role in three cases of *shōka* creation: the Tokyo Prefecture *shōka* creation plan, the creation of *Shukujitsu-Daisaijitsu shōka*（*shōka* for national holidays）, and the creation of *shōka* for Tokyo Academy of Music concerts. The findings reveal three points: first, Kokugaku scholars sought to the way of integrating rather than excluding “vulgar” popular elements; second, they shared the process of *shōka* creation with music administration leaders, but they had distinct conceptions of education and state; and third, Kokugaku scholars, who regarded *waka* as Japan’s native art, resonated with Muraoka Hanichi’s ideal of creating music worthy of a civilized nation, and they tried to blend Western music with Japanese *waka*.

In the creation of *shōka*, Kokugaku scholars were grounded in *waka* and historical research tradition, but they respond flexibly to problems. They played vital role in the creation of *shōka* suited to Japan’s modern nationhood.

Keywords: Kokugaku sholars, *shōka*, The reform of popular songs, *Shukujitsu-Daisaijitsu shōka*, Tokyo Academy of Music（Tokyo Ongaku Gakko）