

明治期のヴァイオリン

そのイメージと日本特有の受容の諸相

高橋美雪

はじめに

本論は、筆者が1999年度に一橋大学大学院言語社会研究科に提出した修士論文「明治期のヴァイオリン——そのイメージと日本固有の受容の諸相」に若干の訂正を加え簡潔にまとめたものである。

筆者がこの研究テーマを選ぶにいたったきっかけとしては、玉川裕子氏の『夏目漱石の小説にみる音楽のある風景』という先行研究の存在が大きい。この論文は「夏目漱石の小説を手掛かりとして、西洋音楽が山の手文化の中に組み込まれていった過程を、邦楽の扱いとも比較しつつ、再構成すること」を本旨としており⁽¹⁾、漱石の小説に出てくる人物たちが弾く邦楽器・洋楽器全般を論考の対象としているのだが、そのなかでもとりわけ筆者が興味を引かれたのは、明治期の「ヴァイオリンを弾く女学生」が非常に文明的でハイカラな、プラスのイメージをもっていた反面、文学作品中ではヴァイオリンを巧みに演奏する女学生が墮落の烙印を押される例が見られることから、同時にマイナスのイメージをも付与されていたという指摘であった。玉川氏の論考は主に近現代の日本における西洋音楽の普及を消費社会の形成の過程と関連づけて行われているため、ヴァイオリンよりはるかに高価で当時はまだ所有している家庭が極めて稀であったピアノとの対比により、ピアノを弾くのは基本的に深窓の令嬢であって彼女たちが非常におとなしく親に従順であるのに対し、廉価なヴァイオリンを弾く女学生たちは比較的自由に自覚的に生きていく可能性を秘めていたという結論が導かれている。

(1) 玉川裕子「夏目漱石の小説にみる音楽のある風景」『桐朋学園大学研究紀要』第22集（1996年）、75頁。

この論文との出会いによって筆者は明治期のヴァイオリンをめぐる特殊な状況に興味を抱くようになったのであるが、一方で、そうした状況が生じる背景には価格の問題の他にも何らかの要因があったのではないかと考えるようになった。そこで修士論文ではヴァイオリンを弾く人物に付されていたイメージについて、ヴァイオリンという楽器がどのように当時の日本社会に取り入れられていったのかという受容の問題と照らし合わせることによって、より幅広い考察を試みた。本論は、文学作品を中心としたいくつかの例を挙げて当時ヴァイオリンを弾く男女に付されていたイメージを類型化する第1章と、明治期のヴァイオリンについて製作と受容の二側面から論じる第2章と、それらを総括する「おわりに」から成る。

1 ヴァイオリンを弾く男と女 —— 文学作品を中心に

1.1 男性の場合—水島寒月・新田耕介

明治期に書かれた小説に登場する人物でヴァイオリンを弾く男性と言って先ず思い起こされるのは、夏目漱石の『吾輩は猫である』(明治38年)に出てくる水島寒月であろう。この寒月については、漱石が明治29年に熊本にある第五高等学校に赴任した際に出会い、後に理学士となり随筆等も残した寺田寅彦という実在上の人物をモデルとして書かれたことが有名だ。この小説の中で寒月は、高等学校に通っていた頃からヴァイオリンを手にし、大学院生となった今でも時折合奏仲間とともに演奏する帝大卒の知的エリートとして設定されている。このような男性がヴァイオリンをたしなんでいるということは、その西洋的な知性に裏打ちされたハイカラな趣味として当時の人々の目に映ったのではないだろうか。この寒月の場合、そうした近代性を象徴する小道具のようなものとしてヴァイオリンという楽器が機能しているように思われる。

また、石川啄木の処女小説『雲は天才である』(明治39年)には田舎の小学校で代用教員をしている新田耕助という若者が、自作の唱歌をヴァイオリンで伴奏しながら生徒たちに歌って聴かせるという場面がある⁽²⁾。師範学校を出てまだ日の浅い耕介は理想に燃える熱血教師であり、その熱心さ故に子供たちから支持されているが、それに対して校長や古株の教師は保守的で頭が固いので

(2) 『明治文学全集52 石川啄木集』(筑摩書房, 1970年), 144頁。

耕介の進歩的な考え方が気に入らず、彼らは何かと反目せずにはいられない。しかしそこで耕介はうまく機転を利かせ、校長たちの難癖を見事にかわしていく。この痛快さがこの短編の醍醐味であると言えるが、先にあげた帝大が役人や弁護士、学者などを輩出するところであったのに対し、師範学校というところは教員養成を目的とした機関であった。そうした質的な差異があるとはいえ、師範学校卒というのは当時の文脈で考えるとやはり新時代の教育を受けたということの意味する。そうした若い教師たちのなかでも破格の痛快さを持つ耕介は、いわば風雲児のような存在である。そんな彼の持ち物として登場するヴァイオリンは彼の新しさを象徴する道具だといえるだろう。

このように文学作品中において近代的な知性や進歩性を象徴する楽器として機能しているヴァイオリンだが、それを男性がたしなむということはそう必ずしも歓迎されることばかりではなかったようである。『吾輩は猫である』には寒月が、自分がヴァイオリンを買う際の苦労を長々と話して聞かせる件があるが、そのはじめの部分で苦沙弥先生と以下のようなやりとりをしている。

……僕もヴァイオリンの稽古を始める迄には大分苦心をしたよ。第一買ふのに困りましたよ先生」

「さうだらう麻裏草履がない土地にヴァイオリンがある筈がない」

「いえ、ある事はあるんです。金も前から用意して溜めたから差支ないのですが、どうも買へないのです」

「なぜ？」

「狭い土地だから、買つて居ればすぐ見つかります。見付ければ、すぐ生意気だと云ふので制裁を加へられます」⁽³⁾

先に述べた通り漱石は寺田寅彦をモデルとして寒月を描いていたので、この件で言及されている土地柄や学生たちの雰囲気は熊本のを参考にしたかもしれなが、言うまでもなく『吾輩は猫である』という小説は非常に洒落っ気に富んだ作品であり、ここでも田舎での出来事を面白おかしく描くために多少の誇張が含まれている可能性が十分考えられる。しかし、ヴァイオリンを弾く男性

(3) 夏目金之助『漱石全集第一巻』(岩波書店、1993年)、494頁。

を生意気だと言って非難したり軟弱だとして彼らに批判的な眼差しを投げかけるこのような傾向は、確かに存在したようである。そのことを示す一例として次に紹介するのは文学作品ではないが、『音楽界』という音楽雑誌に掲載された記事からの引用である。

又或小學校で師範學校の新卒業生が新任して來た、多少音楽の出来る人で、教授の餘暇には、ヴァイオリンを練習しつつあった、校長是を目撃して怪しみ言ひけるは「君はオナゴの眞似なんかして何うする」と、蓋ヴァイオリンは婦女子の玩弄する樂器と思へるなるべし、茲に一場の争端を開き、連日大論戦に花を咲かせたりと、聴きたかりしは其珍論なりしかど不幸にして逸せり⁽⁴⁾。

ここで話題に上っているのは師範学校卒で最近小学校に赴任してきた新任教師とのことであるから、『雲は天才である』の新田耕介とほぼ同じ境遇にある若者といえる。ここでも小説中と同様に頭の固い校長が登場して新任教師に難癖をつける訳だが、このエピソードからは、お堅い校長の頭の中では「ヴァイオリンなんて婦女子がなぐさみものにする樂器なのだから、男がそんな物を弾いて何になるのだ」という考え方が支配的になっていることが明らかである。

ちなみに『吾輩は猫である』に出てくる頑健な若者たちの性質について、長山靖生は「九州男兒などといった風土的特徴いうよりも、当時の書生気質の一端というべきもの」であるとして、彼らのように鉄拳制裁を好み、天下国家を声高に論じるようなバンカラな若者たちを<壮士>として分類し、その一方で寒月のように大人しく、哲学や文学を論じ芸術を尊重するハイカラな若者たちを<青年>として分類している⁽⁵⁾。そしてその<壮士>たちから見ると、こうした<青年>たちの趣味嗜好は軟弱そのものなのであった。そして長山によると「当時の若者の風俗としては、『青年』が多数派だったものの、バンカラが若者のあるべき姿だというのが一般的な共通認識だった」という⁽⁶⁾。文学作品中で

(4) い、む、生「無題録」『音楽界』第3巻3号（明治43年3月）、34-5頁。

(5) 長山靖生『吾輩は猫である』の謎』（文芸春秋、1998年）、207頁。

(6) 同上、208頁。

は新時代の教育を受けた若者に用いられることによって、ハイカラさや近代的進歩性を象徴するものとして機能するヴァイオリンであったが、同時に実社会においてはそれを軟弱だとして批判するような風潮も存在していたようである。

1.2 女性の場合—お宮・小野繁・里見美禰子

一方女性についてであるが、ここでは時代の順を追って三人の女性を例に挙げる。まず明治30年から35年にかけて読売新聞に連載され大人気を博した尾崎紅葉の小説『金色夜叉』の主人公・お宮を紹介する。自分の美貌のもつ価値をはっきりと自覚しているお宮は、それを資本として野心的に生きようとするが、幼い頃からの許婚・間と結婚すればただの書生の妻にしかねないのを物足りなく感じ、お宮は新たに彼女の前に現れた資産家と結婚する道を選ぶ。そしてそれまでは愛情を至上のものとしていた間は、お宮のこの裏切りを機に高利貸へと身を転じ、金銭至上主義の非情な男に成り果てる……というのがこの小説の大まかなあらすじなのであるが、このように従来の道徳観念から外れて、非情な生き方を選んだ女として描かれるお宮は、同時に明治音楽院なる音楽学校でヴァイオリンを修めた女性として設定されている⁽⁷⁾。

ここにお宮を巡る二種類の「新しさ」が見出される。まず洋楽という西洋文化に通じたハイカラな女性としての「新しさ」が根底にあり、その上に、富を得るために自らの美貌を武器にして野心的に生きるが、その目的のためには許婚を裏切るという、従来の倫理観から逸脱した行為すら厭わないというマイナスの「新しさ」が覆い被さっているのだ。

次に、明治38年から39年にかけて読売新聞に連載された小栗風葉の『青春』のヒロイン・小野繁をあげたいと思う。彼女は「才色双美」「成女大学の花」と謳われる、いわば華の女学生である。そして作中にはそんな彼女を「小野さんのバイオリン——お上手よ！学校でも評判ですわ」とたたえる友人の言葉が出てくる⁽⁸⁾。繁は友人を介して知り合った大学生・関と恋仲になる。関にはすでに決められた許婚がいたが、それを承知の上で二人は結婚を目的としない自

(7) 尾崎紅葉『金色夜叉』（岩波文庫、1939年）、35頁。

(8) 小栗風葉『青春』（岩波文庫、1953年）、16頁。

由恋愛の関係を結ぶ。しかし繁が妊娠するという現実によってその関係の夢想的な脆弱さが露呈し、繁は墮胎し退学を余儀なくされ、最終的には单身満州へわたり再出発する……というのがこの小説の大まかなあらすじである。

『金色夜叉』同様、この作品においても主人公のイメージは二分されている。まず美しくて成績も抜群で、その上ヴァイオリンも上手なハイカラな女学生としての繁がいる。一方で、独身主義を標榜する彼女に対して「学校へ二三年も行くと直き其れだ！ 何か夫を持つと不見識のやうに考へて、やれ社会の為に働くんだとか、やれ婦人の天職が何うだとか、直き此の、生意氣なことを言ひたがるのが今の女学生の極りなんだ。馬鹿な！ 那丈のきりょうを持つていながら、学校へなんか入るのが間違っている」と彼女の友人の兄が厳しく批判していることから明らかなように⁽⁹⁾、学があり自覚的に生きようとするが故に男性から煙たがられる、生意氣な、鼻につく女学生としての繁像がある。そして、その彼女に与えられる試練が妊娠・中絶という「墮落」なのであった。

最後に、夏目漱石の『三四郎』（明治41年）に出てくる里見美禰子を挙げたい。家柄もよく教養もあり洗練された美人として描かれる彼女は、田舎者の三四郎とは対照的に都会的な存在である。女学校を卒業し、兄と一緒に暮らしている美禰子は目下23歳というから、嫁入り前の妙齡の娘といったところであろう。三四郎を取り巻く人々のひとりである理学士・野々宮と何やらいわくありげな雰囲気醸し出しておきながら、三四郎に対しても気のある素振りを見せる——そんな彼女の謎めいた言動がひたすら三四郎の気をもませる。最終的に彼女は三四郎とも野々宮とも違った男性と結婚してしまうのだが、この小説にはそんな彼女がヴァイオリンを弾く場面は直接的には出てこないものの、彼女がヴァイオリンを所有しているということは明らかである⁽¹⁰⁾。

この美禰子という女性のイメージもまた、プラスとマイナスに二分されている。画家からモデルを依頼されるほどの美しさをもつ良家の子女として、三四郎を魅了する美禰子がいる、その一方で、三四郎の友人・与次郎と彼が師と仰ぐ広田先生から、「落ち付いていて、乱暴だ」、「心が乱暴だ」と評される美禰子がいるのだ⁽¹¹⁾。そこで広田先生と与次郎が言わんとしているのは、暴力を振

(9) 同上、20頁。

(10) 夏目金之助『漱石全集第四巻』（岩波書店、1985年）、234頁。

(11) 同上、147頁。

るうという意味での「乱暴」ではなく、イブセンの『人形の家』に出てくる女主人公・ノラに象徴されるような、自由主義的な新しい空気に毒された女として「乱暴」な存在ということのようである。『青春』で繁の独身主義に対してなされた批判ほどあからさまでないにせよ、ここにも生意気で鼻につく女として美禰子をとらえる視線が、明らかに存在しているといえる。

以上に見てきた三人に共通しているのは、教養があって華やかで新時代の只中にあるハイカラな女性としてのポジティブなイメージというのがまずあり、その新しさゆえに男性にとっては生意気で鼻につくことが否めないというネガティブなイメージが後から付随してきているという点にある。先に挙げた男性たちの場合と比較してみると、寒月や新田は、新時代を象徴する進歩的エリートとしてのポジティブなイメージを担っているという点においてはこの女性たちと共通している。しかし、それに伴って彼女たちに付与された「背徳」や「墮落」といったネガティブなイメージは、彼らの場合には見られない。彼らは<壮士>的な眼差しからは軟弱と見なされる可能性を秘めつつも、決して作中において貶められることがないのだ。

また、男性の場合には<壮士>と<青年>という風に新旧の二要素が分離しているのに対して、女性の場合それが未分離のままの状態にあるように思われる。例えば『金色夜叉』では、お宮が初めて登場する場面において彼女を次のように描写している。

……中の間なる團樂の柱側に座を占めて、重げに戴ける夜會結に淡紫のリボン飾して、小豆鼠の縮緬の羽織を着たるが、人の打騒ぐを興あるやうに涼しき目睜りて、躬は淑かに引繕へる娘あり。粧飾より相貌まで水際だちて、凡ならず媚を含めるは、色をば賣るもの、假の姿したるにはあらずやと、始めて彼を見るものは皆疑へり¹²⁾。

音楽院で洋楽を学んだ新時代の女性を描写するに当たって、それを遊女の美しさにしか喩えられないような旧態依然とした感覚が明治30年頃にはまだ息づい

12) 尾崎, 前掲, 17頁。

ていたのであろうか。また『三四郎』の中には、三四郎が美禰子について以下のように考えている場面がある。

ヴォラブチュアス！ 池の女（美禰子，引用者注）のこの時の眼付を形容するにはこれより外に言葉がない。何か訴えている。艶なるあるものを訴えている。そうしてまさしく官能に訴えている。けれども官能の骨を透して髓に徹する訴え方である。甘いものに堪え得る程度を超えて、激しい刺激と変ずる訴え方である。甘いといわんよりは苦痛である。卑しく媚びるのとはむろん違ふ。見られるものの方がぜひ媚びたくなるほどに残酷な眼付である¹³⁾。

「卑しく媚びるのとはむろん違ふ」とあるように、ここでの表現は『金色夜叉』での表現ほど旧時代的ではないにしても、三四郎が「官能に訴え」る「艶なるあるもの」を美禰子の中に見出しているのは確かである。このように、学があっても彼女たちの美しさは単に理知的な美としては結実され得ず、むしろ艶めかしい美しさとして描かれている。女子にも教育の可能性が開かれた明治の開明的な価値観のもとで教育を受けた彼女たちは、まさに新時代の到来を象徴するポジティブで新しい存在たりえるはずだった。だが同時に彼女たちに押し付けられたのは、遊女のような媚びた艶めかしい美しさをもつ江戸文学的とも言える女のイメージであったり、妊娠・墮胎という「墮落」の烙印であったのだ。

以上に、いくつかの例を挙げてヴァイオリンを弾く人物のイメージについて論じてきたが、そこには進歩的でハイカラながらも「背徳的な女、あるいは墮落する女」と「墮落こそしないが軟弱視される男」というパターンがあるように思われる。いったいこうした特徴はどこからくるものなのか。この点を考えるためには、ヴァイオリンという楽器が当時の日本でどのような位置づけを与えられていたのかを知る必要があるだろう。そこで以下では明治期のヴァイオリンの製作と受容について見ていきたい。

13) 夏目，前掲，90-1頁。

2 明治期のヴァイオリン

2.1 製作

ヴァイオリンは洋楽器であるから当然当初は輸入品に頼るしかなかったわけだが、明治10年代に入ると徐々に国内でもヴァイオリン製作を試み、それに成功する日本人が出てきて、国内生産がスタートする。明治20年代に入ると、日本のヴァイオリンメーカーとして現在でも代表的な鈴木ヴァイオリンが頭角をあらわし始め、他のメーカーを圧倒的に引き離して業績を伸ばしていった。当初から工場で機械による大量生産をおこなっていたという鈴木ヴァイオリンは、明治の終わり頃には中国や南洋諸島への輸出を開始し、第一次大戦時にはドイツからの輸入が途絶えたことで特需を得たというから、創業からわずか30年ほどの間に国際的企業へと発展を遂げていたということになる。

ところで、日本でヴァイオリンの国産化を担っていった人々というのは元来どのような職に携わっていた人たちで、どのような経緯でヴァイオリン製作に携わるようになったのであろうか。そのことを伺わせる興味深い記事があるので以下に引用する。

今でこそ其處此處に樂器製造會社もでき音樂家も續々輩出せるもの其初め明治十二三年の頃伊澤修二氏等によりて音樂取調處なるもの出来漸く歌唱の端緒を開きし當時の如きは只漸く牛込なる宮内省雅樂部及び前期取調處の他にニコライ會堂などの小教會にヴァイオリンなどの樂器にありしものと其演奏は勿論樂器の名稱さえ知らざるものなりしを淺草區新福富町二一番地松永貞次郎（五十八歳）と言へるが其頃は三味線などの需要者は維新前の如く上流社会のものならでほとんど芸妓などの輩のみなるより何か変なる職を覚え樂器製造（三味線）は断念せんと思ふ矢先西洋にては我國の三味線の如きものにして其音色の極めて美なるものと聞き是非其樂器一度見ま欲しく思へども……⁰⁴

04 松本善三『提琴有情 日本のヴァイオリン音楽史』（レッスンの友社、1995年）、31頁。

これは『音楽新報』（明治40年10月号）に掲載された記事からの抜粋であるが、文中で「其頃」といわれているのは具体的に明治13年ころを指す。この文脈からすると松永は、元来は三味線の製作を家業としていたのだが、三味線が芸妓などが用いる卑しい楽器と見なされて敬遠されるようになってしまったため、ヴァイオリン製作に鞍替えしたということのようである。このようなことは松永に限ったことではなく、鈴木ヴァイオリンの創業者・鈴木政吉の家系も、旧尾張藩士の御手洗同心でありながら代々内職として琴・三味線を製造しており、明治維新の後は家禄を奉還した政吉の父が琴三弦師を本業とし、政吉もそれを継いでいたという¹⁵⁾。こうした三味線とのかかわりというのも日本固有の面白い一面であると言えよう。

またその他の洋楽器と比較してみると、ヴァイオリンは日本でもっとも早くから広く一般に親しまれた楽器であると言える。ヴァイオリンと同様に明治10年代から試作に成功していた洋楽器はオルガンくらいのものであった。また、現代の日本人にとってもっとも身近で、もっとも広く愛好されている洋楽器といえばとりもなおさずピアノが想起されるが、そのピアノは明治20年代においてはまだ試作段階で、商品として国産品の生産が本格化するのは30年代に入ってからである。またオルガンの場合、その用途が主に学校における唱歌教育と儀式での伴奏にあったと言われていた上、まだ和風建築が主流であった当時の住宅事情から考えても一般家庭向きの楽器であったとは言い難く、ヴァイオリンほど個人消費を促す楽器ではなかったと思われる。その点、ピアノやオルガンよりも小さくて安いヴァイオリンが当時の人々にとって手軽に始められる、親しみやすい楽器であったことは間違いない。

……泰西の楽器にて、後來盛んに行はるべき者は、第一にヴァイオリン第二に風琴なるべく、ピアノの如きは生計の度に適せざるを以て、

(15) 松山岩根「日本におけるヴァイオリンの製作」『音楽界』第3巻第1号（1910年1月）、52頁。ただし鈴木の場合「明治十七八年頃から其頃愛知縣師範學校の音楽教師であつた恒川と云ふ人に就いて唱歌を學んで居つたが、一日同門下生の一人が、ヴァイオリンの模造品を持ち來りて、該楽器の西洋諸國に盛んに流行する由を説いて其製作を勧めたので、鈴木氏は面白半分には其形状構造の具合などを子細に見取り、數日の中に一個を作り上げたが之れが現今日本製ヴァイオリンを代表している鈴木ヴァイオリンの起りである」とあるので、ヴァイオリン転向へのきっかけは松永よりも比較的氣楽なものであったようである。

二器と同じく広く採用せらるゝは難かるべし……⁽¹⁶⁾

これは明治23年に創刊された日本初の音楽専門誌『音楽雑誌』の第27号（明治25年12月）に掲載された記事からの引用であるが、ここからは明治20年代半ばにはすでにヴァイオリンがオルガン・ピアノを抜いて一番の人気を誇っていたということがわかる。

さらにヴァイオリンの場合、価格がオルガンやピアノよりもかなり低かったこともその人気の一因にあると思われる。明治25年4月の『音楽雑誌』に掲載された共益商社の広告を見てみると、山葉（現ヤマハ）製のオルガンは最も安いもので18円、最も高いものは150円となっている。一方、鈴木製のヴァイオリンは最も安いもので5円、最も高いものでも11円50銭となっており⁽¹⁷⁾、オルガンと比べるとかなり低廉であったことがわかる。ピアノの場合、明治20年代にはまだ国産品が商品化されていなかったためオルガンやヴァイオリンと同等の比較はし難いが、明治22年3月に東京日日新聞に掲載された東京機械造會社の広告には「英國獨逸製ピアノ 代價金百八十圓ヨリ二百九十圓マデ」とあることから⁽¹⁸⁾、最も安いものでも国産オルガンの最高級品と比べて1.2倍の高値であった。ちなみにこの頃の賃金について調べてみると、三菱銀行の初任給が45円（明治25年）、公務員の初任給が50円（明治27年）となっている。しかしこれらはいわゆる高給取の例であって、その他の例を見ると巡査の初任給は8円（明治24年）、小学校教員の初任給も8円（明治30年）とある⁽¹⁹⁾。こうして見ると一丁5円のヴァイオリンでさえ高価なものであったことは否めないが、とりわけ公務員の初任給の3ヶ月分以上もしていた輸入ピアノが「生計の度に適せざる」と見なされるのは致し方のないことだったと言えるだろう。

2.2 受 容

次にヴァイオリンという楽器が、具体的にどのようにして人々の間に広まり親しまれるようになっていったのかを考察するが、ここではまず学校教育の場

(16) 『音楽雑誌』第27号（1892年6月）、6頁。

(17) 『音楽雑誌』第19号（1892年4月）、28-9頁、32頁。

(18) 日本近代洋楽史研究会『明治期日本人と音楽』（国立音楽大学付属図書館、1995年）、145頁。

(19) 岩崎爾朗『物価の世相一〇〇年』（読売新聞社、1982年）、288頁。

におけるヴァイオリンについて述べ、それから学校という枠組みの外で、公衆がどんな風にヴァイオリンとその音楽に触れていたかということについて考えてみたい。

2.2.1 教育の場におけるヴァイオリン

唱歌教育におけるヴァイオリン

唱歌の伴奏楽器にヴァイオリンという非コード楽器が用いられるということは今日ではまず見受けられない光景であるが、第1章で紹介した『雲は天才である』の新田耕介がヴァイオリンを片手に子供たちに歌を教えたように、明治期の日本においては唱歌にヴァイオリンというこの意外な取り合わせが確かに存在していた。

音楽の必要一たび世人の認知する所となりし以來漸く其旺盛を來たし
全国各地の小學校競て該科の増設を企圖し風琴ヴァイオリンの注文頻々
として都下の商店に集るに至れり²⁰⁾

◎奈良通信 ……今年度に入り新に風琴を購入せる學校亦尠なからざるやに承知せり……風琴を購入する能はざる學校にては間々バイオリンを用ふ²¹⁾

◎仙台通信 ……之（學校唱歌，引用者注）に用うる樂器は風琴，バイオリンなり²²⁾

これらはいずれも『音楽雑誌』（あるいはその継続誌『おむがく』）からの引用であるが、当時ヴァイオリンがオルガンと並んで唱歌教育に用いられていたことがわかる。「奈良通信」の例にあるように、教育の場でもヴァイオリンの価格が比較的良かったことがその普及の一端を担っていたように思われる。だが、

20) 鶯谷生「小學校唱歌科の細目は宜しく各府縣師範學校に於て撰定すべし」『音楽雑誌』第38号（明治26年11月），2-3頁。

21) 『音楽雑誌』第60号（1896年8月），35頁。

22) 『おむがく』第62号（1896年10月），38頁。

ヴァイオリン一般に「教育界にはオルガンほど普及しなかった」と言われている²³。その理由としてはやはり、ヴァイオリンが基本的に単音しか出せない非コード楽器であることや、フレットがない弦楽器であるため音程が取り難いなどの短所からオルガンには機能的に及ばなかったということが考えられる。

中等教育におけるヴァイオリン

続いて中等教育における音楽教育でのヴァイオリンの使用について述べたい。中等教育については、男子は尋常中学、女子は高等女学校という風に性別ごとの区別が明確にされるのが明治20年代中頃からで、そのころから学科課程における男女の区別がはっきりとしてきており、とりわけ音楽という科目はそれを顕著に表している（以下、別表を参照のこと）²⁴。

まず男子についてだが、明治27年の文部省令『尋常中学校ノ学科及其程度ノ改正』により、音楽は随意科として1・2年生にのみ毎週2時間課せられた。それが明治34年の『中学校令』になると、随意科としてではなく、1～3年生を対象とした週1時間の正規科目「唱歌」になった。しかしこれは「法制及経済、唱歌ハ当分コレヲ缺クコトヲ得」、「唱歌ヲ缺キタル学校ニ於テハ其ノ毎週教授時数ハ図画ニ配当スベシ」という但し書き付きのもので、実状としては「唱歌」の授業を実施している学校は極めて少なかったという。このように男子の中等教育で「唱歌」の授業が軽視される傾向は、昭和6年の『中学校令施行規則中改正』で「音楽」が必修科目とされるまで続く。

一方、女子についてはどうだろうか。明治28年の文部省令『高等女学校規程』では、学科科目の一つとして音楽が含まれ、週に2時間が割かれていた。そして男子と異なる点は、唱歌のみでなく「便宜箏曲ヲ授ク」とされていることである。しかしここでも、「府県立学校ニ就キテハ文部大臣ノ許可ヲ受ケ其ノ他ノ学校ニ就キテハ地方長官ノ許可ヲ受ケテ之ヲ缺クコトヲ得又生徒ノ希望ニ依リテ之ヲ課セザルコトヲ得」という但し書き付きがついていた。それが明治32

23) 塩津洋子「明治期の洋楽器製作」『大阪音楽大学音楽学研究所年報音楽研究』第13巻（1995年）、22頁。

24) 別表は上原一馬『日本音楽教育文化史』（音楽の友社、1988年）、240-55頁を参考にして著者が作成した。

年に『高等女学校令』が出されると、音楽は女子の必修科目とされる。程度・内容としては原則的に28年のものと同じだが、「箏曲」が「楽器用法」に変わっており、ここで初めて洋楽器使用の可能性が出てくる。さらに明治36年に定められた『高等女学校教授要目』では、表にあるようになり具体的な指導案が示されており、ここで男子の場合との違いがかなりはっきりしてくる。女子にとって「音楽」は全学年に週2時間課せられた必修科目であり、唱歌だけではなく楽器演奏の技術も含めた、より高度な内容を持った科目だったのだ。そしてその楽器演奏については、明治28年には「箏曲」であったのが、30年代に入ると「オルガン」と「ピアノ」に変わり、さらに44年の『高等女学校教授要目』改正で「オルガン」と「ピアノ若しくはバイオリン」へと様が変わりしていったことがわかる。

こうして見ると要目上にヴァイオリンの名が挙がってくるのは明治44年であるが、だからといってそれ以前の女学生がヴァイオリンを弾かなかったということにはならない。第1章で取り上げた『青春』と『三四郎』は明治30年代の末から40年代の初めに書かれた作品だが、そこに登場する女学生の繁はヴァイオリンを得意としているし、女学校を終えた美禰子もヴァイオリンを所有しており、美禰子の友人でまだ女学校に通っているよし子はそれを買ってもらえるよう兄である野々宮にねだっている²⁵。ヴァイオリンが明治期の日本において早くから流行していたことは「製作」の項にも書いたが、その流行はこの時期女学生の間にも及んでいた。

○婦人界雑話 近時流行せる音楽の中にも殊にヴァイオリンは携帯に便なると其持歩く風がハイカラに見ゆるより女学生の如きは皆ヴァイオリンのみの志望者多く其の結果日本國中唯一ヶ所と云ふ名古屋のヴァイオリン製造家鈴木にても非常に多忙なる由が……²⁶

これは明治38年9月6日に東京日日新聞に掲載された記事からの抜粋であるから『青春』が読売新聞に連載されたのとほぼ同時期に当たっているが、こうし

25 夏目金之助『漱石全集第四巻』(岩波書店, 1985年), 233-4頁。

26 日本近代洋楽史研究会『明治期日本人と音楽』(国立音楽大学付属図書館, 1995年), 333頁。

た記事からも女学生間におけるヴァイオリンの人気ぶりが伺える。文学作品中に登場する女学生がヴァイオリンを弾くということは、現実世界の流行を色濃く反映してのことだと言えるだろう。さらに夏目漱石の『吾輩は猫である』には、水島寒月が高校生だった頃（漱石が五高に赴任したのが明治29年なので高校生だった寅彦に出会ったのもこの頃かと思われる）、すでに地方でも女学校の生徒は課業として毎日ヴァイオリンを稽古しなければならなかったとある²⁷⁾。こうしたことの事実関係を検証するには個々の学校の実例に当たってみなければならないが、要目がないからといって、女学校でヴァイオリンが教えられていなかったとは必ずしも言い切れないだろう。

また特殊な例ではあるが、女子教育における音楽の意味を考える際に参考になるものとして東京高等女学校（東京女子師範学校の附属女学校）における事例を挙げておく。この女学校の明治20年前後のカリキュラムでは、週28時間中、英語が8時間、音楽が7時間、そして家事が2時間と指定されており、その外に希望者はヴァイオリンを5時間学べるようになっていた。こうしたカリキュラムが可能であったのは、女子師範というところが徹底した小人数教育による官立のエリート校であるという点で、一般の女学校とは大きく違っていただと言えるだろう。また、当時この女学校の校長であった谷田部良吉は「女子ニ必要ナル学科ト云へば先ツ英語ニ指ヲ屈セザルベカラズ」とした上で、女子は「英語ニ次ギテハ音楽ヲ善クシ唱歌ニ熟スル」べきだと述べている²⁸⁾。こうした状況が生じた背景について本田和子は、当時がいわゆる「鹿鳴館時代」の只中にあったことと関連させて説明している。というのも、当時鹿鳴館の舞踏会に招かれる名家の奥方というのは基本的に踊りに参加しながらずみな壁の華になってしまい、せっかくの舞踏会に踊り手がいないという困った事態が生じていたという。そこで政府に目をつけられ舞踏会に借り出されたのが、女子師範の女学生たちなのであった²⁹⁾。彼女たちはいわば鹿鳴館外交に利用されていたと言えるだろう。このような時代において女子師範附属のエリート女学生に求められたのは舞踏の作法であり、英語力であり、ヴァイオリンのたしなみで

27) 夏目金之助『漱石全集第一巻』、495頁。

28) 世界教育史研究会編『世界教育史大系34 女子教育史』（講談社、1997年）、249頁。

29) 本田和子『彩色される明治 女学生の系譜』（青土社、1990年）、75-6頁。

あったということをこのカリキュラムは如実に物語っている。

以上に見てきたように、中等学校における音楽教育とは男子に対しては軽視され、女子に対しては重視された。それは欧米の列強国と対等に張り合っているという政治的な意図が、教育の中に表れたものとも考えられる。明治20年代、30年代と時を経て、日本は日清・日露といった対外的な戦争にも一応の勝利を収め、近代国家としての形を確固たるものにしていった。その過程において、富国強兵の日本を支えるべき男子にはたくましさを求め、良い国家・良い社会の礎となる家庭を築く良妻賢母となるべき女子には⁸⁰、音楽をはじめとする「たしなみ」を求めるといった教育を通しての国家的な要求は、いっそう明確に強化されていったのではないだろうか。

2.2.2 公衆にとってのヴァイオリン

続いて、学校教育以外の場でヴァイオリンがどのように公衆の前に存在していたのかということについて見ていきたい。ここでは、公開演奏会というフォーマルな場における音楽と、流行歌というフォーマルではない音楽との二層に分けて考察することにする。

公開演奏会に見るヴァイオリン

まず公開演奏会についてであるが、ここでは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 第一巻』（1990年）にある『音楽雑誌』に見る音楽会（明治23年～25年）」という統計を参考に、この問題について考えてみたいと思う。

この統計では演奏曲目を大きく「洋楽」と「邦楽」の二つに分けているが、「洋楽」においてヴァイオリンに関するものとしては、ヴァイオリン独奏、ヴァイオリン合奏の他に、ピアノとの合奏や、オルガンと共に歌の伴奏をするなど

80 久米依子「少女小説——差異と規範の言説装置」、小森陽一・紅野謙介・高橋修編『メディア・表象・イデオロギー——明治30年代の文化研究』（小沢書店、1997年）所収、209-210頁。久米によると「周知のように高等女学校令は国家教育体制の中に女子中等教育を意義付けた画期的制度であるが、その目的は樺山文相が述べたように『健全ナル中等社会』のため『善ク其家ヲ斎ヘ』て『社会ノ福利ヲ増進スル』『賢母良妻』を育成することにあつた。」

の例が見られる³¹⁾。

一方邦楽についてはどうであろう。邦楽といえば洋楽器とは一見無縁のようであるが、実は当時の音楽的位相においてはそうではなかった。この統計の中には、箏と洋楽器のアンサンブルの例がいくつも見られ、とりわけ最も多いのがヴァイオリンと箏の組み合わせである。以下に実際にあった当時の音楽会の演奏曲目から例を挙げておく。

●同好會 本月十四日午後二時より上野東京音楽學校内に開かれしその演奏曲目は……（9）箏、バイオリン（箏曲薄霞）³²⁾

●十三回日本音楽會 本日午後上野公園内東京音楽學校内に於て開く……第九箏曲（富貴曲）同校教員及び生徒にて「バイオリン」と箏合奏又箏山勢松韻、同山登万三絃櫛田栄清尺八原如童胡弓山室保賀の五人にて（玉川）の演奏³³⁾

これらの例からわかるように、こうしたアンサンブルにおいては従来の箏曲が箏とヴァイオリンで演奏されていた。ちなみに他には、オルガンとヴァイオリンと箏、ピアノとヴァイオリンと箏、箏とオルガンといった組み合わせがあるが、この統計において箏とヴァイオリンの組み合わせが9例見られるのに対し、その他のものについてはそれぞれ1例ずつしか見当たらないことから、箏とヴァイオリンの組み合わせが圧倒的に多かったと言えるだろう³⁴⁾。こうしたアンサンブルは現在の私たちが「ヴァイオリンを演奏する」ということを考える際には到底思いつかないような独特な用いられ方であるが、そうしたことの音楽的優劣を問うよりも、ここではむしろそれが当時の大衆の楽耳に合っていたということに注目すべきであろう。

また箏は元来三味線と共に演奏される機会の多い楽器であった³⁵⁾。この二つ

31) 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 第一巻』（音楽之友社、1990年）、4-5頁。

32) 『音楽雑誌』第7号（1891年3月）、17-8頁。

33) 『音楽雑誌』第8号（1891年4月）、16頁。これは「玉川」という曲をヴァイオリンと箏の合奏と、箏と三弦と尺八と胡弓の合奏という二通りのやり方で演奏したことを示すものと思われる。

34) 『東京芸術大学百年史 演奏会篇 第一巻』前掲。

35) 以下、箏曲と地歌の通史については次の文献を参考にした。吉川英史「箏曲と地歌の歴史」、東洋音楽学会編『箏曲と地歌』（音楽之友社、1967年）所収、22-47頁。

の楽器による合奏の歴史は1695年に生田流を起こした生田検校が、三味線で歌う歌曲である地歌に初めて箏を導入したことに始まる。当初は三味線のために書かれた地歌に箏が助奏的な役割で加わるというのが主流であったが、山田流箏曲の祖である山田検校（1757～1817年）は箏を主体として三味線を助奏的に扱う箏曲を書いたし、19世紀初めには京阪においてオリジナルの三味線の旋律に合わせてそれとは別の旋律を箏が演奏する替手式の箏曲が流行して、箏は徐々に三味線とは異なった音色を持つ一個の楽器として三味線と対等の価値を持つようになっていった。また幕末になって世の中全体で復古的な色合いが強くなると、検校たちの間には地歌趣味や三弦（三味線）調から脱却した簡素で古雅な箏曲を作曲するといった古典への回帰の動きが見られ、さらに明治期に入ってから庶民的で花柳の匂いの高い三味線よりも箏のほうが新政府の方針に適っていて有利であるという判断から、邦楽の新曲活動はかつての地歌の遊里趣味から脱却して箏曲を中心に行われた³⁶。この項で挙げた演奏会での例が「箏曲にヴァイオリンが加わる合奏」であって、「箏曲に三味線が加わる合奏」あるいは「地歌にヴァイオリンが加わる合奏」ではないのはこうした箏曲優位の流れによるものではないかと筆者は考える。「製作」の項で三味線からヴァイオリンに転向した製造業者のことを紹介したが、こうした実際の演奏の場においてもヴァイオリンは高尚優美な新楽器として三味線に取って代わることを期待され、実際にその役割を果たしていたと見ることができよう。

流行歌に見るヴァイオリン

続いて、明治期に庶民の間で流行したインフォーマルな音楽におけるヴァイオリンについて考えてみたいと思う。先に取り上げた公開演奏会の音楽が、主として富裕階級や知識人といった一部の人々を中心に享受されたものであったのに対し、流行歌というのは広く一般に親しまれた大衆の音楽である。そして、明治期の流行歌の中でもとりわけヴァイオリンと深い関わりをもっていたのが演歌であった。明治期の流行歌界は演歌を中心に変転したということがしばしば言われるほど、演歌は当時の大衆にとってなじみの深いものであったと言え

³⁶ 『明治文化史第九巻 音楽・演芸編』、426頁。

るが、明治時代の演歌について論じるにあたってここでは主に添田知道の『流行歌に就いて』という文章を参考にしたいと思う³⁷⁾。

添田は「流行は耳と口とに依て生じる。が、その媒体をなしたるもの、明治大正時代に於いては読賣をその主とする」として、当時の流行歌の世界における読売の重要性を説いている³⁸⁾。読売というのは江戸時代にその端を発しており、世間での出来事をかわら版に刷り、それを読みながら売り歩く行為そのものとそれをおこなう者の両方を意味する言葉である。その伝統は明治時代に入ってもなお続き、特に明治初期においては自由民権運動と結びついていた。この頃の読売は自由民権の思想発表の機関として機能しており、無骨な壮士たちが風刺的な歌謡を読み歌いつつそれらを売り歩いていたのであった。そしてその内容は民権を強調し猛烈な政府批判をおこなうものであったため、壮士たちは官憲と激しく衝突することとなったのだが、その一方で民衆からは熱狂的な支持を得ていた。このような壮士たちは「読売壮士」と呼ばれ、彼らによって歌われたものは「壮士節」と総称される。明治20年頃にはこの壮士節の節調が日本の流行歌の主流となった。また園田三郎によると、彼らが歌ったものの一部が「自由演歌」と題して売られたことが「演歌」という名の由来となったということであるから³⁹⁾、演歌の根源はこの読売壮士たちにあると見てよいであろう。

読売壮士たちは政治運動団体「青年倶楽部」を結成し、京橋新富町を本拠地に活動していた。しかし義和団事件（明治33～4年）の頃の日本では労資階級の闘争が激化し、労働階級の社会運動を資本家階級と軍閥官僚が組んで抑圧したため、「青年倶楽部」も明治33年に解散を余儀なくされた。その後、彼らは政治運動から離れて職業的「流し」へと変容を遂げ遊郭に出入りするようになって

37) 添田唾蟬坊『流行歌明治大正史』（刀水書房、1982年）、377-88頁。明治中期から大正にかけて活躍した演歌師として有名な添田唾蟬坊という人がいる。そしてその息子に知道という人があり、彼らは父子二代にわたって流行歌をつくり、歌い、世に広め、さらにはいくつかの著作を残した。この本は昭和8年の初版当時から、表紙・函の著者名と序の署名は添田唾蟬坊とされつつも奥付けの著者名は添田知道となっていた。刀水書房の解説によると、知道自身が晩年『流行歌明治大正史』は自分が書いたと語っていたということなので、実際の著者は息子・知道であると思われる。そこで本論においては知道の名を冠しておく。

38) 同上、380頁。

39) 園部三郎『演歌からジャズへの日本史』（和光社、1934年）、38-9頁。

たのだが、精神的には壮士気質を引きずった者もまだまだおり、芸人扱いされることをひどく拒んだという。このように反骨的な読売の精神を頑なに守ろうとした壮士たちではあったが、そんな彼らにも時代の流れに逆らうことは不可能だったようである。演歌の担い手たちの有様は時代と共に変化を遂げていき、明治40年代になると苦学生のアルバイトとしての読売が流行り出す。

ちょうどこの頃は、学問によって身を立てようと青雲の志を抱いた若者たちが数多く上京するようになった時期で、東京には大勢の苦学生がいた。そして苦学生たちは学資を集めるために様々なアルバイトをしたのだが、そのなかでも夜間の小時間で済むという理由で彼らの間では読売の仕事が人気を博していたのである⁴⁰。そのため学帽をかぶった袴姿の苦学生スタイルというのが明治40年代の読売の基調となっていた。そしてその中にもう一つ新しいものがあった。それがヴァイオリンである。

處が、俄然、意外な変展が生じた。それは演歌者がヴァイオリンを持つうようになった事だ。此處で、芯から苦學生氣質の連中は其の輕佻を嫌つて多く他の職業に走り、単にヴァイオリンを持つて見ることが嬉しいといふ類の輩が簇出跋扈した⁴¹。

これは添田の『流行歌明治大正史』からの引用であるが、ここに先ほど述べた演歌の担い手の変容が伺われる。以前は無骨な壮士たちに歌われていた演歌が苦学生たちに担われるようになり、かつて「壮士節」と呼ばれていたものがここにきて「書生節」というべきものにとって代わられたのだ。これは硬派から軟派への移行といってもよいかもしれない。というのも、先程の引用に続く部分で知道は以下のような指摘をしているからだ。

(40) 知道によると「一時は苦學生の讀賣が東京市内に三四百人も出來た」という。そのころは猫も杓子も苦學生と言わんばかりの「苦學生ブーム」の時代だったらしく、知道は『流行歌に就いて』で当時のことを「何しろ苦學生であるといへば有利な空氣であつたから、皆わざわざ徽章のついた學帽を冠つてやつた。滑稽なのは豆腐屋に至るまで學帽を冠つたほどニセ苦學生の續出した時代であつた」と揶揄している。

(41) 同上、257頁。

これ等（ヴァイオリンを持った演歌者、引用者注）は、花柳の巷に足を踏み入れると、新奇なヴァイオリンを持つ故に歓迎された。従つて、白い女に嬉しがられ様為にのみ演歌者になる、演歌者の眞似をする者がふえたのであつた⁴²。

この当時すでに演歌師として活躍していた添田の父・唾蟬坊は決してヴァイオリンを手にすることがなかつたというから、彼はこの軽佻浮薄な風潮に最後まで抗ったひとりであったと言えるだろう。そしてこの新手の演歌師たちの中には、女から金をしぼりとったり、女を騙したり売り飛ばしたりという悪事を働くものが少なからずいたため、演歌師が不良分子の代名詞と化してしまい、唾蟬坊のような正統派の演歌師たちが憂き目を見る羽目になったという。

以上が明治時代を通しての読売・演歌師の変遷であるが、演歌の音楽的な変化についてはどうだったのか。演歌がヴァイオリンと結びついたのは明治40年頃、つまり日露戦争以降であるが、この頃から演歌は質的に変化を遂げたという。初期の演歌はメロディー感の乏しい語り物的なものだったが、明治40年頃には旋律性のある詠嘆的な歌謡になっていた。これは明治20年以降徐々に広まっていた唱歌教育の成果と、日清・日露戦争による軍歌の流行により、洋楽調が一般の人々の間にもようやく浸透しはじめたことを示している。また内容的にも、初期の政治批判的なものから、戦争や社会矛盾に対して民衆が抱いた不満や反抗心、民衆の生活心情などを反映したものへと変化していった。

また、当時のヴァイオリン演歌師として代表的な人物としては神長瞭月が挙げられるが、彼がヴァイオリンを持った演歌師の始めであると言われている。

この頃の演歌の傾向としては、東京遊学の女学生が墮落していく様を描いた『松の声』や、不和のために恋人の兄を殺めてしまったとされる野口男三郎を題材とした『夜半の憧出』を始め、第2章でもとりあげた尾崎紅葉の『金色夜叉』や徳富蘆花の『不如帰』といった人気小説を底本としたものなどが盛んに歌われたことからわかるように、一番の流行の題材は男女の情愛とその纏れにあった。そして、これらがヴァイオリンを弾きながら男女の情事を艶めかしい旋律で歌うものであったがゆえに、自由民権運動の壮士たちによる骨太な歌

42) 同上。

として始まった演歌は、明治の終りには「艶歌」という新しい呼び名をも得るほどの変容を遂げたのであった。

おわりに

以上に明治期におけるヴァイオリンの製作と受容の有様を概観してきた。視野を狭めないようにできるだけ多くの観点からヴァイオリンを捉えるようにしたため、そこから見えてくることは雑多でわかりにくかったかもしれないが、その中で筆者が最も強調したいことは、明治期のヴァイオリンに見られる日本固有の非西洋的な用いられ方、とりわけ三味線との関連である。

ここから先はあくまで推論の域を出ないのであるが、第1章でヴァイオリンを弾く女性のイメージについて新旧の二要素が未分化のままであると指摘したように、それと同じようなことがヴァイオリンという楽器についても起こっていたのではないかと筆者は考える。「ハイカラな新楽器・ヴァイオリンは高尚に」と考えた明治期の日本人であったが、その音楽観が急に新しく別なものへと切り替わろうはずもなく、依然古い感覚が残っていた。そこでヴァイオリンという楽器を純粹に西洋的に楽しむというよりは、むしろ箏との合奏や通俗的な歌謡の伴奏というように、彼らが「卑しい」として当初は否定したはずの旧来の三味線と重なるような用い方をした。そんな風には考えられないだろうか。これは当時の日本人がヴァイオリンという新しい楽器をどう受けとめ、それらに対してどんなイメージを付与したかという、いわばメンタリティーの問題である⁴³。

また音楽というものの捉え方自体にも、いわゆる西洋的な「音楽」としてではなく、「歌舞音曲」や「芸事」というような遊里趣味をも匂わせる江戸以前

⁴³ 五雲亭貞秀という人による『横浜異人商館之図』（明治5年）という浮世絵がある。ここでは図版として掲載することはできないが、橋本健一郎ほか編『江戸・東京モダン：秘蔵樋口弘コレクション—浮世絵に見る幕末・明治期の世相—』（財団法人 東日本鉄道文化財団、1998年）や小西四郎『錦絵幕末明治の歴史2』（講談社、1977年）などで見ることができる。この絵の画面手前の右側には二人の芸妓が挟まれて座っている洋装の西洋婦人がいるのだが、彼女に注目すると、彼女がヴァイオリンを手にしてそれを三味線の撥で弾いていることがわかる。これが歴史的な事実であれば非常に面白いが、商館という場所に芸妓が出入りしていたとは現実的には考えにくいことなので、残念ながらこれは虚構の一コマであろうと言われている。しかし絵に興味を添えるためにこうした虚構が描かれたことから、当時の日本人には新奇なヴァイオリンを旧知の三味線と似たようなものとして捉え、重ね合わせて見るような感覚があったのではないかと感じられてならない。

の観念が当時はまだ混じていたように思われる。例えば明治42年7月の『音楽界』に、近森出来治という人による「樂界感想録」という記事があるのだが、そこで近森は10年前を振り返って、音楽教師は世間から「何だかにやけている」、「でれでれしている」、「幫間の様だ」などと言われてとても低く見られていたと書いている⁴⁴。幫間というのはいわゆる「たいこもち」で、遊郭のお座敷で面白おかしいしぐさや言葉で場を取り持つ人のことである。そうした人と音楽教師が似たものとされていたことから、当時音楽やそれをたしなむ人へ向けられていた視線がかなり旧態依然としたものであったことが伺われる。

このようにヴァイオリンの受容の仕方や音楽の捉え方自体が当時、江戸以前の古い感覚から自由ではありえなかったように、ヴァイオリンを弾く男女に付与されていたイメージも同様の状態にあったのではないか。ヴァイオリンを弾く、音楽をたしなむということから連想されるものの中には、西洋的なハイカラなイメージの他に、「艶かしいもの」、「非道徳的なもの」、「軽薄なもの」といった旧時代のイメージも入り込んでいたのではないだろうか。

文学的な観点によると江戸文芸と明治文学の間には「玄人女性から素人女性へ」というヒロインの移行がみられるのだが、『金色夜叉』の場合、お宮は退職官吏の娘といういわば「素人女性」でありながらその美しさが遊女の艶めかしさにたとえられるという旧時代的な描写の仕方が残存しており、まさに過渡的な様相を示している⁴⁵。また、独身主義を標榜した後自由恋愛に足を踏み入れた繁や、結果的には自らの意志で（それもかなり打算的に）結婚相手を選んだ美禰子の行動原理は自由主義の進歩性をもっており⁴⁶、それはまさに新時代の教育の産物であると言えるが、それを見つめる世間の目やそれを描く作家（いずれも男性）の目には冷ややかで否定的なものが感じられ、彼女たちの新

44) 近森出来治「樂界感想録」『音楽界』第2巻第7号（1909年7月）、28頁。

45) 本田、前掲、68頁。本田は「江戸文学のヒロインは、恋愛対象としての遊女、そして明治文学の場合もその初期は芸妓が多い。しかし、天外に至って、始めて（ママ）新時代の女性にその役割が与えられた、とは、神崎清の評言であった」と『金色夜叉』の後を継いで読売新聞で連載された小杉天外の『魔風恋風』を紹介した上で、「『金色夜叉』の連載開始が明治三十年一月であったから、初野（『魔風恋風』のヒロインの名、引用者注）出現の三十六年二月までの間に、若い娘のありようをめぐる、恐らく、仮そめならぬ変化が訪れたに相違ない」としている。

46) 玉川、前掲、86頁。美禰子のこの選択について、玉川は「美禰子は、野々宮宗八と三四郎の間で揺れ動きながら、生存のための物質的基盤を結婚に求めざるを得ない自らを『御賞をしない乞食』と認識しつつ、安定した生活を保障してくれる第三の男性を選ぶ」と指摘している。

しさを疎ましく思う古い感覚が当時の社会にまだしっかりと根づいていたということ物語っている。寒月のエピソードについては、ヴァイオリンという楽器がもつ新しさに古い<壮士>的価値観による眼差しが向けられて、「生意気だ」という非難につながったものであろう。また、雑誌記事の例で新任教師がヴァイオリンを弾くことに対して校長が放った「オナゴの真似」という言葉は、校長が「歌舞音曲は堅気の男のすることではない」という旧来の感覚でヴァイオリンを弾くという音楽行為を捉えていたということを実にあらわしている。

ここまでの考察のみでは「背徳的な女、あるいは墮落する女」、「墮落こそしないが軟弱視される男」といったヴァイオリンを弾く男女のイメージがどこからくるものなのかという第1章で提起した問題の直接の原因を見出すことはできないが、明治期のヴァイオリン受容に見られる新旧の二要素の混在はこの問題を考える上で非常に象徴的であると言えよう。明治という時代は開国によって西洋から新しい文物が一举に押し寄せてきた異文化交流の時代であり、その急進的な有様は日本史上他に例を見ないといっても過言ではなからうが、同時に、そうした新奇なものを受けとめた当時の日本人のメンタリティーはそれ以前の時代から連続と受け継がれてきた感覚に依って立つものであった。新しい時代の到来は古い時代からの断絶を意味するものではない。こうした「連続」の概念を大切にして今後の研究に役立てていきたい。

表 明治期の中等教育に関する法令の変遷と音楽教育

● = 男子に関するもの
 ○ = 女子に関するもの
 無印 = 男女ともに関係のあるもの

明治 5年	「学制」	学齢期を下等中学14歳から16歳まで、上等中学17歳から19歳までとする。
明治12年	「教育令」	学制で中学に含まれていた職業関係の学校を専門学校とし、男女別学の原則を打ち出す。
明治14年	「中学校教則大綱」	初等中学4年、高等中学2年とする。唱歌は初等・高等ともに学科課程にふくまれていたが、当時はまだ唱歌教育が実施できる状態ではなかった。
明治19年	「中学校令」	尋常中学は5年で公立(府県)、高等中学は2年で官立(国)とされる。
明治24年	「中学校令」改正	尋常中学に農業、工業、商業などの専修科が設置できるようにし、女子の中等学校を「高等女学校」として規定し、尋常中学の一種とした。
明治27年	文部省令「尋常中学校ノ学科及其程度ノ改正」	音楽は随意科として第1学年および第2学年に毎週2時間設けられた。
明治27年	●「高等学校令」	高等学校は旧制高校とされる。
明治28年	○文部省令「高等女学校規定」	音楽は学科目の一つに含まれているが、「府県立学校ニ就キテハ文部大臣ノ許可ヲ受ケ其ノ他ノ学校ニ就キテハ他方長官ノ許可ヲ受ケテ之ヲ缺クコトヲ得又生徒ノ希望ニ依リテ之ヲ課セザルコトヲ得」とされていた。程度は「単音唱歌及複音唱歌ヲ授ク又便宜箏曲ヲ授ク」とされ、全学年に週2時間が課せられた。
明治32年	「中学校令」「高等女学校令」「実業学校令」	これら三種の学校が基軸となって中等学校の制度が確立され、昭和初年にいたるまでこの路線は維持される。
明治32年	○「高等女学校令」文部省令「高等女学校ノ学科及其程度ニ関スル規則」	音楽は女子の必修科目になる。程度については明治28年とほぼ同じだが、「箏曲」が「楽器用法」に変わった。
明治34年	●「中学校令施行規則」	音楽には週1時間が割かれているが、「法制及経済、唱歌ハ当分コレヲ缺クコトヲ得」、「唱歌ヲハブキタル学校ニ於テハ其ノ毎週教授時数ハ凶画ニ配当スベシ」とされている。程度としては「単音唱歌ヲ授ケ又便宜輪唱歌、複音唱歌ヲ授クヘシ」とされていた。
明治34年	○「高等女学校令施行規則」	修業年限は5年から4年に短縮してもいいことになった。音楽は全学年毎週2時間とされている。基本的に内容・程度とも明治32年と同じ。
明治35年	●「中学校教授要目」	1～3年生のみに週1時間課せられた「唱歌」、内容は普通楽譜法のみ。「唱歌ハ当分コレヲ缺クコトヲ得」の但し書きつき。
明治36年	○「高等女学校教授要目」	全学年を対象に必修科目「音楽」として週2時間課せられた。 <第1学年> ・普通楽譜法 楽典、長音階、諸記号等 ・基本教練 呼吸練習、声音練習等 ・唱歌 簡易ナル単音唱歌凡二〇曲 <第2学年> ・普通楽譜法 楽典、短音階、諸記号等 ・基本教練 呼吸練習、声音練習等 ・唱歌 単音唱歌凡一五曲、二部輪唱凡五曲

		<p><第3学年></p> <ul style="list-style-type: none"> ・基本教練 声音練習, 聴音練習 ・唱歌 単音唱歌, 二部及三部輪唱, 二部合唱通シテ凡一五曲 ・普通楽譜法 前二学年ノ復習及補説 ・楽器 おるがん (基礎練習, 簡易ナル楽曲), ぴあの (基礎練習, 簡易ナル楽曲) <p><第4学年></p> <ul style="list-style-type: none"> ・基本教練 声音練習, 聴音練習 ・唱歌 単音唱歌, 四部輪唱, 二部及三部合唱通シテ凡一二曲 ・普通楽譜法 前二年ニ準シ和声ヲ加フ ・楽器 おるがん又ハびあの
明治44年	●「中学校教授要目」の改正	<p>1～3年生のみに「唱歌」として週1時間課せられた。「唱歌ハ当分コレヲ缺クコトヲ得」の但し書きつき。</p> <p><第1学年></p> <ul style="list-style-type: none"> ・楽典 譜表, 諸記号, 標語等 ・基本練習 発声練習, 音程練習, 聴音練習, 呼吸練習 ・歌曲 平易ナル単音唱歌 <p><第2学年></p> <ul style="list-style-type: none"> ・楽典 前学年ニ準シ音程論ヲ加フ ・基本練習 前学年ニ準ス <p><第3学年></p> <ul style="list-style-type: none"> ・基本練習 前学年ニ準ス ・歌曲 単音唱歌, 輪唱歌, 平易ナル重音唱歌
明治44年	○「高等女学校教授要目」の改正	<p>全学年を対象に必修科目「音楽」として週2時間課せられた。</p> <p><第1学年></p> <ul style="list-style-type: none"> ・楽典 譜表, 諸記号, 標語等 ・基本練習 発声練習, 音程練習, 聴音練習, 呼吸練習 ・歌曲 平易ナル単音唱歌 <p><第2学年></p> <ul style="list-style-type: none"> ・楽典 前学年ニ準シ音程論ヲ加フ ・基本練習 前学年ニ準ス ・歌曲 単音唱歌 <p><第3学年></p> <ul style="list-style-type: none"> ・楽典 音階論ノ大意 ・基本練習 前学年ニ準ス ・歌曲 単音唱歌, 二部輪唱歌及ビ重音唱歌 ・楽器 おるがん (基礎練習, 簡易ナル楽曲), ぴあの若ハばいおりんヲ授クコトヲ得 <p><第4学年></p> <ul style="list-style-type: none"> ・楽典 和声ノ初歩 ・基本練習 前学年ニ準ス ・歌曲 単音唱歌, 二部三部ノ輪唱及二部三部ノ重音唱歌 ・楽器 前学年ニ準シ程度ヲ哨々進メル <p><修業年限五ヶ年ノモノノ第五学年ニ於テハ……></p> <ul style="list-style-type: none"> ・歌曲 楽器 第四学年ニ準シ哨々進ミタル程度ニ於テ授クヘシ