



レオポルト・ミュルレルの「日本音楽に関するノート」について

寺内, 直子

(Citation)

国際文化学研究 : 神戸大学大学院国際文化学研究科紀要, 40:25-72

(Issue Date)

2013-07

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81005419>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81005419>



レオポルト・ミュルレルの 「日本音楽に関するノート」について

寺内直子

はじめに

この論文の目的は、明治期に東京に滞在したお雇い外国人の一人、ベンヤミン・カール・レオポルト・ミュルレル Benjamin Karl Leopold Müller (1824-1893) が書いた「日本音楽に関するノート Einige Notizen über japanische Musik」を読み解き、異文化である日本音楽をヨーロッパ人がどのように理解していたかを探り、あわせて、この資料が、当時の日本およびヨーロッパ人、また今日の私たちにとってどのような意味を持っているか、を考えることにある。

明治期の日本にはさまざまな分野の御雇い外国人が来日した。彼らのいく人かは、専門外であるにも拘らず、滞在中に見聞きした日本の音楽に関する詳細な記録を行い、公刊している。英国人法律家フランシス・テイラー・ピゴット Francis Taylor Pigott (1862-1925)¹の著作は例外的に日本語訳が出ているが²、その他の資料の多くはいまだ手つかずで、特に日本の学界ではほとんど活用されていない。その背景には、日本人研究者が外国語で書かれた日本音楽に関する文献にあまり興味を持たないことや、資料自体の持っている日本音楽への理解の浅さや記述の誤りの多さなどが、これらの資料の評価を下げていることがある。しかし、まったく未知の文化に対する最初のアプローチが「浅薄」なのはある意味であたりまえであり、むしろ、その「浅薄」さが、いかに「深い理解」へと変貌していくのかを辿ると、そこに異文化理解の階梯が見えてくる。その意味で、この論文が発表された「学会の会報」という形態は、大部の完成された単著と異なり、刻々と獲得されてゆく知見がいかに修正加筆され、積み重ねられて行くかを知る絶好のメディアとなる。

ミュルレルの「日本音楽に関するノート」は、3回に分けて発表され、総頁

数は、本文 56 頁（約 15000 語）、図版 30 頁である。日本音楽のさまざまなジャンル、楽器、音楽構造、中国の楽器について、自らの実際の見聞・調査、人からの聞き書き情報、書物からの知識などとりまぜて記述している。中でも、ミカドのカベルの音楽＝雅楽に関する記述は詳しく、当時の貴重な証言として価値が高い。この資料についてはいまだ本格的に紹介された論考がないため、本稿では、まず、ミュルレルという人物の概要、ミュルレルが論考を発表した Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (OAG) という学会の概要、この論考を執筆するにあたって情報を提供したミュルレルの協力者、そして、「日本音楽に関するノート」の内容の概略を述べ、特に雅楽について記述されている部分に注目し、情報の質の変化について考察を行う。

1. Benjamin Karl Leopold Müller 1824-1893

ベンヤミン・カール・レオポルト・ミュルレルは、プロイセンのマインツ生まれで、ボン、ベルリンで医学をおさめた。プロイセンの軍医として勤務したのち、1856-67 年、ハイチで医者として民間人の医療にあたる。のち、ハイチ軍の軍医となる。1867 年、プロイセンに帰国。1871 年 8 月末、お雇い外国人として日本に来る。大学東校で医学を教えたが、1874 契約満了、後任が来るまで、ミカドの侍医という立場で滞在した。1875 年 11 月 25 日、離日。ミュルレルの経歴については、自身が発表した *Tokio-Igaku* という文章に詳しいが (Müller 1888, ミュルレル 1975)、それらをもとに、その経歴をたどり、日本での業績を述べる論考がいくつかある (Bowers 1970, 1980, パワーズ 1998, Sheer 2006)。今日の東京大学医学部の前身で、ごく初期に西洋医学を日本人に教えたお雇い外国人として、現在でも顕彰されている。東大には「ミュルレル先生」の銅像がある³。

2. Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (OAG) について

ミュルレルが所属し、活動した学会は Deutsche Gesellschaft für Natur- und

Völkerkunde Ostasiens (直訳：ドイツ東洋自然科学・民俗学学会) といい、1873年に設立された。この学会は今日まで存続しており、現在「オーアージェー・ドイツ東洋文化研究協会 (通称 OAG)」と名乗っている。その会報 *Mitteilung* の第1巻第1号 (Band I, Heft 1) 冒頭を見ると、

Am 22ten März d. J., dem Geburtstage Seiner Majestät des Kaisers und Königs, traten eine Anzahl in Yedo und Yokohama ansässiger Deutsch zusammen, um eine deutsche Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens zu gründen. (Heft I. S.1)⁴

とあり、江戸⁵(東京)と横浜在住のドイツ人によって、プロイセン国王の誕生日を記念して、3月22日に設立されたことがわかる。会長=マックス・フォン・ブランド Max von Brandt (Mister Resident des Deutschen Reichs⁶ 駐日プロイセン・ドイツ全権公使)、副会長=ミュルレル (der Kgl. Preussische Oberstabsarzt, Dr.)、書記=ヒルゲンドルフ Hilgendorf⁷ (Dr.) とケンペルマン Kempermann⁸ (Secrétaire-Interprete der Kais. Deutschen Mission)、図書(管理)=コヒウス Cochius (Dr.)、会計=マンメルスドルフ F. Mammlsdorffであった (Heft I, S.2)。第1巻第1号に名前が挙がっているメンバーは52人 (1873年5月1日の時点) である。

主な活動として、月例会を江戸と横浜で開催し、会報を発行した。表1は、ミュルレルが滞在した期間の例会の開催と会報の発行状況である。1873年には、例会は6回 (発足の回を除き)、1874年は13回、1875年は13回開かれている。最初のうちはブランドとミュルレルが交替で例会議長を務めているが、1874年は、1月10日分をのぞいて年間通してブランドが担当している。逆に、1875年の2月以降はブランドの名が見えなくなる。これはブランドが駐日公使から清国駐在大使となって転出したからである⁹。このあとしばらくミュルレルが例会のホストを務めるが、1875年11月17日の江戸での例会を最後に、ミュルレルの名も消える。これは、同年11月25日にミュルレルが離日したか

らである。

さて、例会では、毎回、口頭発表が数件ずつあった。分野は自然科学から文化、習慣に至るまでさまざまである。ミュルレルの口頭発表としては、1873年7月5日（横浜）例会での招魂社に関する報告、1873年11月8日（横浜）例会での日本の助産（Geburtshülfe）に関する報告、1874年6月13日（江戸）例会での日本の楽器と楽曲の演奏に関する報告、1875年10月23日（江戸）臨時例会での東アジアの音楽に関する報告が挙げられる。今日、学会の例会、大会などで口頭発表した後に、論文にまとめて投稿することがよくあるが、ミュルレルも同様に、1873年11月8日に日本の助産に関する報告を行った後、会報の第1巻第5号（Band I, Heft V）に「Über die japanische Geburtshülfe」と題する論文を Miyake という人物（後述）と共著で発表している¹⁰。また、1874年6月13日の日本音楽に関する口頭発表のあと、第1巻第6号（Band I, Heft VI）、第8号（Heft VIII）、第9号（Heft IX）に続けざまに「日本音楽に関するノート Einige Notizen über die japanische Musik」を発表している。最後に東アジアの音楽に関する口頭発表を1875年10月23日に行った後、11月に日本を離れた。

なお、会報は、現在 OAG のホームページで、巻（Band）ごとに合本した版¹¹（Deutsche Gesellschaft für Natur -und Völkerkunde Ostasiens 1880/1965）を電子公開しており、誰でも閲覧できる。筆者は、これとは別の、より古いオリジナルバージョンのコピーを所持するが、両者を比べたところ、以下の点で若干の相違が見られた。1) 全体に、本文の活字フォントが異なり、部分的に文章の行割が異なる箇所がある¹²。2) 文末、巻末の付録の図は、合本版は新たに書き直し、ものによっては彩色がほどこされている¹³。3) 文末、巻末の楽譜で、オリジナル版で間違っている部分は合本で訂正されている¹⁴。しかし、図の（製本の）順番、記号などで、オリジナル版で正しいものが、合本で間違ってる箇所がいくつか見受けられた¹⁵。

3. 「日本音楽に関するノート Einige Notizen über die japanische Musik」

3-1. 執筆時期

「日本音楽に関するノート Einige Notizen über die japanische Musik」は、会報第1巻第6号、8号、9号の3回に分けて投稿されている。残念ながらそれぞれの号の発行年月日は判然としないが、会報の例会記録（彙報）から、各号の発行年月をある程度推測できる。たとえば、第6号には、1874年9月12日から同年12月11日までの例会記録が、第7号には、1875年2月6日以降の例会記録が掲載されている。このことから、第6号は1874年12月11日以降、1875年2月6日以前、すなわち1875年1月頃の発行と推定できる。同様にして、第8号は1875年9月初め頃、第9号は1876年1月頃発行と推定される。いずれにしても、ミュルレルは「日本音楽に関するノート」（以下「ノート」と略す）を1874年～75年夏頃に執筆したと考えられる¹⁶。

3-2. 情報提供者、仲介者

さて、ミュルレルは医業の傍ら、勢力的に日本音楽の調査を行った。そのためには、多くの協力者が必要であった。第6号のはじめの方に、「医者としての立場によって、私は、さまざまな高官と学者から詳しく楽器の研究をする許可をとりつけることに成功した。(Durch meine Stellung als Arzt ist es mir gelungen, dass verschiedene hohe Herren und Gelehrte mir gestatteten, die Instrumente etwas eingehender zu studieren;）」(Heft VI. S.13)とある。「御雇い外国人の医者」という、当時としてはかなり特権的な立場を利用して、政府の高官などに音楽家への口利きを頼んだものと推測される。

第6号を読み進むと、固有名詞を含んだ箇所が現れる。次の部分は、ある盲人演奏家に五線譜に採譜された胡弓の曲をヴァイオリンで演奏して聴かせた時のエピソードである。

数学教師であるヴェストファル氏に、私は振動数比の計算で世話になっているが、それと同様、これらの楽曲の採譜（Fujiyu—藤植流の胡弓の

五線譜のことか、引用者注)も負っている。(私にとって彼は、ホルツ氏やフंक博士と同様に、私の研究を無尽蔵の親切さで援助してくれる人である。そして最後に三宅氏だが、彼の骨折りによって私は研究が可能になったのである。ここに最も厚く感謝を述べたい。)彼が、この曲を採譜したあと、その盲人にヴァイオリンで演奏して聞かせたところ、盲人は嬉しそうに、またその演奏を高く評価した。

Herr Westphal, Lehrer der Mathematik, dem ich die Notierung dieses Stücken, sowie die Berechnung der Schwingungs-verhältnisse verdanke, (wofür ich ihm, sowie Herrn Holtz und Herrn Dr. Funk, die mich bei meinen Nachforschungen vielfach freundlichst unterstützt, endlich Herrn Miyake, durch dessen Bemühungen mir die Forschungen überhaupt ermöglicht worden sind, meinen wärmsten Dank sage) spielte dem Blinden das Stück, nachden (sic.) es notiert war, auf einer Violine vor, und der blinde Musiker sprach sich auf das freudigste und anerkennendste darüber ans. (Heft VI, S. 18)

ここには、数学教師の「ヴェストファル氏」、「フंक博士」、「ホルツ氏」、「ミヤケ氏」の名が出て来る。ヴェストファルには、音律、振動数等の計算や五線譜への採譜などを頼っていることがわかる。五線譜は、後に紹介するように、OAG 会報に掲載されている胡弓曲の採譜をヴェストファルが担当したものと思われる。フंक、ホルツについては、具体的にどのように世話になっているのかは、この文章からはわからない。ミヤケは、この中で唯一日本人と思われ、おそらく、実際に日本人演奏家への仲介などは彼を通して行われたと推測される。

「ヴェストファル氏」は、アルフレート・ヴェストファル Alfred Westphal で、東京開成学校で 1874 年から 75 年にかけて数学を教えたお雇い外国人と思われる (東京大学事務局庶務部人事課 1971: 158)¹⁷。OAG の会員で、会報に、日本と中国の計算機 (算盤) や日本の数学の歴史に関する論文を載せている (第 1

卷第6、8、9号)。第1巻第6号には“Fujiyu”という胡弓の曲を採譜して載せているが(S.19-21)、“Fujiyu”は曲名ではなく、胡弓「藤植流」を指すと思われる¹⁸。

「フンク博士」は、ヘルマン・フンク Dr. Hermann Funk と思われる。フンクは1873年から76年までお雇い外国人として、東京医学校でドイツ語とラテン語を教授している(東京大学事務局庶務部人事課 1971: 48)。OGA 会員で、会報に、「日本の茶の湯」「亀の甲羅による占い」「日本の祈祷」などの論文を発表している(第1巻第6号、9号)。

「ホルツ氏」は、フィクトール・ホルツ Viktor Holtz (1846-1919) で、1871年から74年にかけて大学南校で教えた(東京大学事務局庶務部人事課 1971: 19) お雇い外国人である。専門は教育学であった¹⁹。

「ミヤケ氏」は、ミュルレルがドイツ帰国後に書いた『*Tokio Igaku* (東京医学)』によれば、ドイツ語、英語に通じ、ミュルレル滞在時に大学づきの通訳をしていた(ミュルレル 1975: 20) 三宅秀(ひいず) (1848-1938) のことである。三宅は「Miyake, B」として、OAG 会報に助産に関する論文を数回発表している(第1巻第5、8、10号)。東京大学総合研究博物館の三宅コレクションに関する説明によれば、三宅は代々医業を家業とする家に生まれ、東京大学で最初の博士(医学)・名誉教授となった人物である。文久3年(1863)の遣欧使節の随行、ヘボンに英学、ウェッドルに医学を学ぶ。明治3年(1870)に大学へ出仕、明治7年(1874)に東京医学校長心得となっている(藤尾 2002)。

さて、「ノート」続編(第8号)の冒頭で、ミュルレルは、以下のように、さらに新しい情報提供者の知己を得、また、中国楽器を購入する機会もあったことを述べる²⁰。

私が、最初の文章(第6号の「ノート」のこと。引用者注)の中で述べた、日本の中国音楽(唐楽のことか、引用者注)についてさらに深い考察にうまく到達するという希望は実現したが、何らかの完璧を期するという要

求を持ちながら、未だにそこからは遠く隔たっている。まず始めに、私は、新しく日本人と中国人の、知識人や実演家と知り合いになった。さらに私は、ミカドの侍医という立場を利用して、ミカド専用の神社を、楽器、演奏ともども詳しく調べるに至り、最後には中国に短期間滞在し、中国楽器の完璧なコレクションを調達した。

Die Hoffnung, die ich in meinem ersten Aufsätze aussprach, dass es mir gelingen würde, eine weitere Einsicht in die japanisch-chinesische Musik zu erlangen, hat sich realisiert, wenn ich auch noch immer weit entfernt davon bin, auf irgend welche Vollständigkeit Anspruch zu machen. Zunächst habe ich die Bekanntschaft einiger neuer japanischer und chinesischer, gelehrter und praktischer Musiker gemacht; ferner habe ich durch meine Stellung als Leibarzt S. M. des Mikado es erreicht, die Privatkanpelle desselben nebst ihren Instrumenten und Aufführungen genau zu studieren, endlich habe ich einen kurzen Aufenthalt in China dazu benutzt, um mir eine vollständige Sammlung der chinesischen Instrumente zu verschaffen. (Heft VIII, S. 41)

第8号の「ノート」を読み進むと、さらに「知識人や実演家」の具体的な名前が現れる。

第8号は、まず、前号で報告した律管（調子笛）の記述に対する訂正、補足があるが、その中で、設立された直後の雅楽局²¹の楽人と会い、雅楽局所有の律管と自身の所有する律管と比べている場面がある。

この律管（雅楽局所蔵の律管、引用者注）と、私（ミュルレルのこと、引用者注）が所有している160年くらい前の古い律管と比べてみた。私が律管を取出した時、そこに居合わせた楽人の一人が突然、喜んで説明してくれた。彼はオオハタヒロタメという先祖から数えて八代目にあたるが、まだオオハタと名乗っている。律管は、標準のものとまったく一

致することがわかった。新しいパリの標準律管は最低音が *d* なのだが、第八管が *a* で、それゆえにミカドの音楽の標準調律である。また別の世俗音楽用の調子笛は、雅楽用とはほとんど全音異なっている。

Mit dieser Stimmgabel habe ich nun eine verglichen, die in meinem Besitze ist und über 160 Jahre alt ist; als ich sie herausnahm, erklärte mit einem Male einer der anwesenden Musiker ganz freudig, sie sei von Ohata Hirota, seinem Ahnen vor 8 Generationen angefertigt, und er selbst heiÙe noch Ohata. Es fand sich, dass sie mit der Normalstimmgabel genau übereinstimmte; mit einer neuen Pariser Normalstimmgabel verglichen stelle sich der tiefste Ton auf *d*, der Ton der achten Pfeife war also *a*, dies ist demnach die Normalstimmung der Mikado-Musik; andere Stimmgabel für profane Zwecke differieren von ihr bis beinahe einen ganzen Ton. (Heft VIII, S. 42)

ここには、ミュルレルに情報を提供した雅楽の楽人の先祖として「オオハタヒロタメ」という名が出て来る。「オオハタ」は「太秦」と考えられ、『地下家伝』等によれば、天王寺の楽人、林家に廣為(1638-1717)という楽人がいる。廣為から八代目に当るのが林廣守(1831-1896)である。林廣守は、在天²²・林廣勝家の廣倫の子に生まれ、もと「廣金」と称す。廣為家の廣就の養子となる。廣守と改名。なお、ミュルレルは、この「オオハタ」の家に注をつけ、日本では家業の継承のために、養子が頻繁に行われていることを紹介している²³。

第8号には七絃琴の説明がある。この楽器は日本では一般的ではなく、ごく一部の身分の高い人が教養人だけが知っている、と述べたあと、この楽器の実用法を「マチダ氏」という教養人が説明してくれた、と記している²⁴。また、第9号では、楽器の歴史について情報を与えた人物として、「高名な日本の教養人であり考古学者」である「ニナガワ氏」の名が出て来る²⁵。「マチダ氏」は、薩摩出身で、1867年のパリ万博に参加し、明治政府では大学南校に勤務、後に東京帝室博物館初代館長となる町田久成²⁶(1838-1897)のことではないかと

思われる。また、「ニナガワ氏」は、古美術研究家で官僚となり、文部省博物館御用、内務省博物館掛となった蜷川式胤²⁷(1835-1882)ではないかと思われる。町田と蜷川は、維新直後に、全国の寺社の宝物調査を行ったり、ウィーン万博(1872年)とそれに先立つ湯島聖堂の博覧会出品や、博物館設立の建議に関わった人物である。

この他、箏の演奏者、胡弓の演奏者、中国人の音楽家などがミュルレルに情報を提供しているが、名前が特定できない。第9号の中国楽器に関する記述の中には、古代中国の思想や楽曲例を送ってくれた人物として「スタイン氏」の名があるが、この人物についても未詳である²⁸。

4. 各号の「ノート」の概要

次に、内容の質に注目して、ミュルレルの記述を考察する。この資料は、未だ日本語で内容の全容が紹介されることがないので、ここでまず全体の概要を示す。内容の簡単な一覧表を文末(表2)に掲載したので、適宜参照しながら読み進んでいただきたい。

4-1. 第6号の概要

[音楽家へのアクセス、音楽家の種類] (Heft VI, S. 13-14)

まず、第6号では、前述した通り、医者としての立場を利用して日本の音楽家へアクセスしたこと、日本音楽の実践に携わる演奏家は、ほとんど理論らしきものを知らない、とも述べている。また、音楽家の階級(Klasse)には、(雅楽の)楽人、芸人、盲人音楽家、女性音楽家の四つがあり、そのほか民俗音楽がある、と述べる。この、四種類の音楽家の分類は、後に、1903年にE. ホルンボステルとO. アブラハムが記した「日本の音組織と音楽に関する考察」という論文の中にも見える(Hornbostel; Abraham, 1903/1975)。

[楽器分類、楽器の羅列] (Heft VI, S. 14-15)

続いて、楽器を、打、管、絃に分類し、日本ではそれぞれどのような楽器が見られるか、列挙している。しかし、各々の記述はきわめて簡単で表面的である。

[音律、音階理論] (Heft VI, S. 15-16)

その次に、話題は音階や音名に移る。日本の五音と十二律について、音高を紹介し、さらに、木火土金水などの五行や、十二の月との対応について細かく説明している。また、三分損益や順八逆六などの、音律を求める方法と順番についても紹介している。音律について解説した後、実践において重要な役割を果たす、律管（調子笛）について、さまざまな形状のものを図示しながら紹介する。

[楽器各論] (Heft VI, S. 16-19)

次に、また楽器の話題に戻り、まず絃楽器には、琴ノコト（七絃琴）、箏ノコト、倭ゴト（和琴）、出雲琴、須磨琴などがある、と列挙する。つづいて、個別に箏、和琴、七絃琴、琵琶、三味線、胡弓をとりあげ、それぞれの材質、各部分のサイズ、調絃法、音律などを紹介する。胡弓の説明では、ある楽曲を五線譜に採譜し、ヴァイオリンで演奏して、盲目の演奏家に聴かせたところ、演奏家はよるこんで（音楽について）説明し、いろいろ弾いてくれたことが記されている（前述）。この楽曲は、「ノート」の文末 19～21 ページにかけて掲載されている五線譜のことと思われる。“Fujiyu auf der Kokiu”と題されていて、胡弓の「藤植流」の曲と思われる²⁹。その他、第6号では、楽譜の存在も示すが、詳しい記述はない。また、学習には「テテテン」や「ニンテン」などの唱歌があることも記している。

ところで、第6号の「ノート」で記述されている、楽器の種類と分類、音階理論や順八逆六、三分損益、十二律、五音と陰陽五行思想などの関係は、主として、日本音楽一般、あるいは、音律等に関する理論的知識であり、音楽そのものを必ずしも知らなくとも獲得、理解できる。それに続く、楽器各論の部分も、各部分のサイズ（寸法）、構造、材質、調絃法など、物体としての楽器の基本情報である³⁰。第6号「ノート」では、音楽そのものの調査まで至らず、音楽を取り巻く外的要素である、モノとしての楽器や音律理論からまずは手をつけた、という状況がうかがわれる。

4-2. 第8号の概要

[調査の経緯、補足・訂正] (Heft VIII, S. 41-42)

第8号「ノート」では、冒頭で新たに中国人、日本人の、知識人、実演家らと知り合いになったという調査の経緯の説明があり(前述)、続いて、調子笛(律管)に関する補足がある。ここでミュルレルは、京都・大通寺に伝わる古い律管に言及する(Heft VIII, S. 42)が、すでに明治の初期にはこれは失われていると述べている。また、前述の通り、雅楽局の律管の調査に赴き、太秦(林)廣守にも会っている。

続いて、ミュルレルは、第6号に掲載した十二律の相関図の訂正を行い、新しい図を掲載している(巻末、Tafel X, Fig. 21)。

[楽器各論] (Heft VIII, S. 42-48)

さらに、楽器の詳細な各論となる。箏、和琴、七絃琴、笙、箏篳、横笛、笏拍子、鉦鼓、太鼓、鞆鼓、腰鼓(三鼓)を取り上げるが、記述は楽器によって疎密がある。以下、各楽器の記述の概要を簡単に紹介する。

箏については、前号で掲載した調絃がじつは俗箏用のものだったのか、楽箏の調絃を改めて掲載している。ただし、紹介されているのは、壹越調と平調の調絃の二種類のみである。箏に関する記述は、第8号では簡略であるが、第9号では楽譜を交えながら詳細に記述している(Heft VIII, S. 42)。

和琴は、雅楽の中でも日本固有の系統とされる御神楽、東遊などの種目に用いられる6絃の楽器である。箏のように各絃の音高が順番に並んでいない点特徴的である。絃の番号も、箏と逆に奏者に近い方から一絃、遠い方が六絃となる。このため、ミュルレルは、調絃の説明にかなりの紙幅を割いている。そのあと、琴軋と呼ばれる鼈甲片で掻き鳴らしたあと、五本の指で絃を押さえ、一絃だけ余韻を残す奏法、左手の指ではじく奏法、「摘む」「折る」などの奏法に言及している。さらに、三世紀ころから奈良朝に至る日本史をひもとき、神功皇后、竹内宿禰と和琴の関係、允恭天皇の死に際し、朝鮮半島から音楽家を含む弔問団が訪れたこと、味摩之が中国の音楽(伎楽のこと、引用者注)を伝えたことなどを紹介している(Heft VIII, S. 42-43)。

七絃琴は、江戸時代、一部の中国文人趣味の人々の間で流行した。宮廷の雅楽合奏では用いられない。ミュルレルも、この七絃琴の演奏法を知っているのは、東京、大阪、京都で一人くらいしかいない、と述べている。七絃琴に関する主要な情報を提供したのは前述した通り町田氏（町田久成）である。あまり知られていない楽器の割には、ミュルレルの記述は詳細で、特に、楽器の構造と各部分の寸法、調絃、それに「徽」と呼ばれる指で押さえる勘所の位置の説明は、具体的数字データも示し、非常に細かい（Heft VIII, S. 43-44）。

琵琶については、平調、壹越調、双調、黄鐘調、盤渉調、水調の六つの調絃があること、開放絃と第一から第四柱（フレット）までの各柱間の音程について述べるが、意外に簡略な記述となっている（Heft VIII, S. 44-45）。

さて、ミュルレルが「もっとも興味深く、ヨーロッパ人の耳目を引く」と述べている（後述）笙については、とりわけ記述が詳細を極めている（Heft VIII, S. 45-46）。まず、笙を分解した場合の、各部分の構造を説明している。空気の部屋 Windkasten（頭）や吹口の構造、各竹管の長さ、真鍮製のリードの構造と音律、調整の仕方、各管は見た目より実寸が長いこと、分解した笙を組み立てる方法、組み立てて最後に銀の輪をはめ込むことなどが述べられている。また、使用しない時は管の中央にクッション（「マクラ」のこと、引用者注）を挟むこと、演奏の準備時にはヒバチであることなど、細かい付帯的な注意事項にも言及している。さらに、運指法や、指穴の位置を説明し、笙の管が音高順ではないことに運指の点から合理性を見いだそうとしている。これらの説明は、頭を上から見たところ、各管と音程の対応図、取出した竹管の拡大図などのイラストを交えながら行っている。

笙に対して、箏の音色はミュルレルの好みには合わなかったようだが（後述）、それでも、構造や奏法を的確にとらえている（Heft VIII, S. 46-47）。箏の本体の構造や、芦で作る大きなリードの説明の後、頬を大きく膨らませて息を吹き込む様子、甲高い音色の描写などがあり、「塩梅（えんばい）」という名称には言及しないものの、異なる音高間を滑らかに移動する箏独特の技法に言及している。

横笛については、横笛（龍笛）、神楽笛、高麗笛をあげ、それぞれ図示しながら、長さ、指穴の位置、指穴のおおよその音高などについて説明している。その他、劇場で使われる篠笛がある、とも言っている（Heft VIII, S. 47）。

そのあと、打楽器をいくつかあげている。笏拍子、鉦鼓、太鼓、鞆鼓、腰鼓（三鼓）のそれぞれについて、構造と基本的な奏法について簡潔に説明している（Heft VIII, S. 47-48）。しかし、第8号までの記述はやはり楽器の構造、特性、奏法に記述が留まっている。

4-3. 第9号の概要

これに対して、第9号になると、音楽の内容に踏み込んだ記述が増える。実際に、演奏会で複数の楽曲を聞いた体験も詳しく記されている。

[楽器の歴史、補足・訂正]（Heft IX, S. 19-20）

第9号ではまず、ニナガワ氏（前述）の情報によって、和琴などいくつかの楽器の歴史の訂正、追加が説明され、また伝聞にもとづき、石笛というものも存在するらしい、と述べる。また、笙の管について追加、訂正が行われる。

[雅楽制度]（Heft IX, S. 20）

さらに、雅楽は古くから制度として保護されて来ており、部外者には教えない、稽古の仕方は唱歌による暗記であることなどが簡単に説明される。興味深いことに、最近の若い世代は、西洋音楽の影響を受けている、と述べている。その後、各楽器の音楽の特徴と、合奏中でどのような役割を果たすか（機能）について説明される。

[各楽器の特徴と機能]

まず、人の声（歌）について、笏拍子などの伴奏により、独唱または斉唱するが、発声は押しつぶしたような声で、不快だ、と述べている（Heft IX, S. 20）（後述）。

笙については、和音的（harmonische）だが、「日本の曲」（Japanischen Stücken）では単音で吹かれると述べている（Heft IX, S. 20）。これは、唐楽では和音を用い、催馬楽（＝「日本の曲」）では単音で旋律をなぞることを指していると思われる。箏篋については、その甲高い音が不快であることを述べ

ている（後述）。横笛の部分では、合奏における標準的な楽器の数に言及している。たとえば「五管通り」の場合、笙、箏、横笛の三種類の管楽器はそれぞれ五つ、絃楽器はそれぞれ二つ、打楽器はそれぞれ一つ含まれる、と説明している（Heft IX, S. 21）。

琵琶については、「拍子の始まりのところで弾かれる、そのために、バチは絃の上を素早く掻き鳴らす」とある。これは、各小節の頭の部分で旋律に当る音を強く弾き、それに先立つ音は、アウフタクトでアルペジオのように弾かれることを指している。続く箏の部分では、「箏もまた、琵琶とともに、拍子を明示するが、また、装飾するという役割も持っている（Die Koto hat sowohl die Bestimmung, mit der *Biwa* zusammen die Taktanfänge zu markieren, dann aber auch, Fiorituren auszuführen.）」と述べる。箏は「閑掻」「早掻」などの決まった音型によって、どちらかという合奏の中では拍を明示する役割を果たしている。ここでは、琵琶、箏ともにリズム的な役割を果たすことを指摘している。和琴については、例外的に箏の代わりに使われることがある、と述べている³¹。（Heft IX, S. 21）

さて、打楽器に関する記述も興味深い（Heft IX, S. 21）。まず、鞆鼓については、調子に合わせて革の音高を調節すべきというが、実際には実行されていない、と述べている。リズムパタンは八種類あるが、実際によく用いられるのは三種類だけ、とも言っている。ただし、ここにはリズムパタンは具体的には記されていない。

太鼓については「10種類の打ち方があるが、主には、弱い音、強い音、二重音で、二、四、八拍目の出だし等に打つ」と書いている。少しうしろの箇所では、弱い音を「雌桴」（*Mebachi*, der weibliche）、強い音を「雄桴」（*Obachi*, der männliche）と、伝統的な語彙で呼んでいる。ここでは、太鼓の打点が周期的であること、二、四、六などの偶数小節の頭に打たれること³²、など基本的な特徴が紹介されている。また、このあとに、実際に聴いた、太鼓と鞆鼓による楽曲のリズムの譜例が文中に掲載されている。これは、リズムパタンからして、〈陵王乱序〉と思われる（図1）。鉦鼓については、ひじょうに弱い音な

ので（音が聞こえないため）、眼で見ないと何をしているのかわからない、と述べている。三鼓は「腰鼓」と記しており、朝鮮の楽曲に用いられる、と紹介している。また、笏拍子は、上記の三つの楽器の代わりに、歌の伴奏で演奏する、と述べている。



図 1³³ 鞆鼓と太鼓のリズム

[実演の記述と感想] (Heft IX, S. 21-22)

第9号には、実際に雅楽を習ったり聴いたりした体験談が記述されている。〈陵王乱序〉らしき楽曲を聴いたことは前述の通りであるが、その他に、以下の様な四つの音楽実演に接する機会があったようである。

ミュルレルはある日、男女が一緒に歌を学ぶ場に参加することができた。その歌は神楽笛と笏拍子で伴奏された。和琴は欠けていたが、ミュルレルは、本来は和琴も入るべきである、と述べている。ミュルレルは以下のように描写している。

男性と女性がゆっくりした単調なユニゾンの歌を歌い、男性が二小節の頭ごとに笏拍子を打ち合わせた。拍子の終わりは、いつもスフォルサードで短く音が鳴らされた。神楽笛は濁った音で、だいたいユニゾンで伴奏していた。

Mann und Frau sangen den langsamen eintönigen Gesang im Unisono und schlug der Mann jedesmal beim ersten Taktteil die beiden Teil der *Shaku bioshi* zusammen; am Schluss des Taktes wurde der Ton immer mit einem Sforzando kurz abgestoßen [:] die *Kangura-fuye* begleitete

sehr unrein und meist im Unisono. (Heft IX, S. 21)

ここでは女性も加わっているが、旧堂上の人々の集まりに参加させてもらったものと推測される。歌は「単調なユニゾン」、神楽笛は「濁った音色」と形容されている。

また、別の機会には三曲ほど鑑賞する機会を得たようである。最初の曲は、「二人の歌い手がおり、主唱者が笏拍子を打つ。そしてユニゾンになる。箏一人、横笛一人。笏拍子と同時に、琵琶二つが加わる。箏二つは拍を示し、装飾する (markierten den Takt und machten Fiorituren)」と述べている。催馬楽の演唱かと思われる。

二番目の曲は、「笙、横笛、箏は各三、琵琶、箏、太鼓、鞆鼓、鉦鼓は各一」の編成であったことが知られる。唐楽管絃の合奏と思われる (Heft IX, S. 21)。

三番目の曲は、管楽器は六管ずつ、絃楽器は三つずつ、打楽器は一つずつ、計 27 人の楽人となり、楽曲は主奏者のソロ、箏一人、琵琶一人、箏三人で終る、と記している。絃楽器があることから、管絃合奏を思われるが、現在の標準的 16 人編成と異なり大編成だったことがわかる。「箏一人、琵琶一人、箏三人で終る」点から、楽曲をくり返しながらかつ打楽器、管楽器が順次抜け、最後に琵琶、箏で終る「残楽」の演奏を聴いたものと考えられる (Heft IX, S. 21)。

さらに、ミュルレルは、これらの楽曲の終わり方について、以下のように述べる。

これらの楽曲ではみな、五度のあとに一斉に基音が来て終るが、同種の楽器は完全にユニゾンである。昔は時たま異なるやり方をしたと言われているが、今はそのようなことは無い。

Bei all diesen Stücken, die sämtlich auf der Quint mit nachgeschlagenem Grundton endeten, waren die Instrumente gleicher Art vollständig im Unisono; früher sollen sie zuweilen verschiedene

Partien gespielt haben; jetzt aber nie. (Heft IX, S. 21)

「五度のあとに一斉に基音が来て終る」は、止手のことと思われる。たとえば、平調の楽曲では笙の「乙—八—七 (e-e'-b)」で五度が聞こえたあとに、箏、篳篥、龍笛が主音の平調 (e) の音を長く延ばす。

[楽器の配置] (Heft IX, S. 21-22)

楽器の配置については、決まった法則はない、と述べている。ミュルレルが見た演奏では、小さい編成の公開演奏の時は同種の楽器と一緒に座る、雅楽の大規模な編成の時は、オーケストラは蹄鉄型 Form eines Hufeisens に座り、その開いた側に聴衆が座る、演奏者は同種の楽器と一緒に座り、互いに関わり注意が払えるようにする、というものだった。場所や機会に応じて、かなり臨機応変に並び方を変えたのかもしれない。

[指揮者の不在] (Heft IX, S. 22)

ミュルレルは、ドイツの Kapellmeister (楽長) や Dirigent (指揮者) にあたる役割の者が雅楽にいないことにも言及している。「せいぜい、笏拍子がある楽曲によっては、その演奏者が拍子をとる人として、指揮者と見なされるかもしれない。その他一同は単純に主奏者に従う」と述べている。興味深いことに、今日しばしば聞く、「唐楽では鞀鼓奏者が指揮者に当たる」という説明は記していない。鞀鼓が合奏をリードしているようには見えなかったと思われる³⁴。このように、指揮者不在でも合奏が可能である理由について、ミュルレルは、「彼らはどの音から合奏になるかを正確に知っている (genau wissen)。つまり、同種の楽器のチームワークが並外れて正確なのである (ungemein exakt)」と述べている。雅楽では、どこからどの楽器が吹き (弾き) 始めるか、テンポはどこで緩み、どこで加速するのか、などが、あらかじめ細かく決まっていて、それらはすべて演奏者間の阿吽の呼吸で実行されていく。この音楽的なコンセンサスによって、指揮者がいなくても、合奏が成り立つのである。

[楽器の特徴と楽器図、楽譜]

第9号でさらに興味深いのは、伝統的な雅楽譜や図の解説である。この号は、

巻末に膨大な量の図版が添付されているが、その中に、雅楽の個々の楽器の楽譜が多数含まれる（唐楽〈五常楽急〉）。ミュルレルは、まず、「音楽家はいつも暗譜で *auswendig* 演奏する。総譜 *Partitur* はなく、ただ個々の楽器のパート譜 *Stimmen der einzelnen Instrumente* があるだけである」と述べたあと、個々の楽器の図、楽譜記号の読み方を一つずつ解説する中で、各楽器の奏法や音楽上の特徴を確認している。

まず、笙を上から眺めた時の各管の配置、呼称と音高、指遣いの図（*Tafel XVIII, Fig 1*）を示したあと、*Tafel XVIII, Fig. 2* で合竹の構成を示す（図2）。合竹の構成音について、ミュルレルは「何らかの法則によって、これらのいわゆる和音は決まっているのだが、私はまだそれを究明できていない」と述べ、また、合奏の中では、これらの合竹はほとんど「不協和 *disharmonieren*」に聞こえないのは、他の「協和的 *harmonischen Töne*」な音によってかき消されるからだろう、と述べている（*Heft IX, S. 22*）。

箏についても、まず、指孔の名称、指孔から出る音高、対応する月の名を本文で示し、さらに図示（*Tafel XVIII, Fig. 4*）する。また、楽譜も示す（*Tafel XX, Fig. 2³⁵*）。閉じている指孔のさらに一つ下の指孔を瞬間的に叩く「打つ *utsu*」という技法についても言及している（*Heft IX, S. 22*）。

横笛も箏と同様に、本文中で指孔の名称、指孔から出る音高、対応する月の名を示し、*Tafel XVIII, Fig.3* で横から見た図を示している。また、「打つ *utsu*」、「引く *hiku*」「火 *kua*」の三つの特殊技法（記号）についても言及している（*Heft IX, S. 22-23*）。「打つ」は箏と同様、一つ下の指孔を瞬間的に叩く技法、「引く」は音を次の拍まで延長する技法、「火」は「火急」の略で、素早く次の音に移動する技法を指す。

打楽器のリズムの音楽的特徴について本格的に言及するのは、この第9号が初めてである。ミュルレルは、伝統的な打物譜を読み解きながらリズムを解説するという方法をとっている。巻末 *Tafel XIX, Fig. 2* には、「早八拍子」というリズム類型で用いる鞆鼓のリズムパタンの伝統譜が掲載されている（図3）。本文中で、真ん中の赤い点の右にある記号は右手で、左にある記号は左手で奏

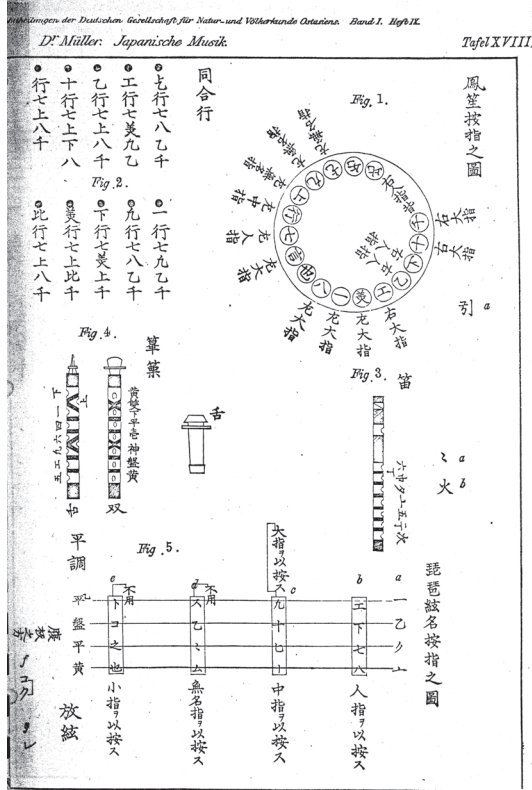


図2 Tafel XVIII, Fig. 1-5 笙、箏、龍笛、琵琶の図等

することが解説されている (Heft IX, S. 23)。また、ここでは「来」と「正」という二種類の記号が見えるが、「来」についてミュルレルは、「渦巻き Wirbel」、「正」については「短い打音 kurzen Schlag」と表現している。「来」は片手、もしくは両手のトレモロで、パチを持つ手元を、楕円を描くように廻しながら革面を打つ。「正」は鋭い単音である。「来」は通常、ゆっくり始まり、加速する。ミュルレルも「渦巻き」は、ゆっくり始まり、次第に加速する fängt langsam an und fährt accelerando fort、と述べている。

続いて、太鼓、笏拍子、鉦鼓の楽譜の読み方の簡単な解説がある。太鼓には前述した通り、雄桴と雌桴があること、鉦鼓の打点は「金 kin」で表されることなどが記されている (Heft IX, S. 23)。

Mittheilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostiens. Band 1. Heft IX.
 Dr. Müller: Japanische Musik. Tafel XIX.

Figure 1: Shamisen notation on a five-line staff. The notes are represented by triangles pointing downwards, starting from the top line and moving down to the bottom line. The text '箏絃名之圖' (Diagram of Shamisen strings) and '平調' (Hei-chō) are present.

Figure 2: Taiko notation. It consists of rhythmic dots and circles. The text '鞆鼓' (Taiko) is present.

Figure 3: Taiko notation. It consists of rhythmic dots and circles. The text '大鼓' (Ōdaiko) and '同加拍子' (Dōka-hajisi) are present.

Figure 4: Shamisen notation. It consists of rhythmic dots and circles. The text '同加拍子' (Dōka-hajisi) is present.

Figure 5: Shamisen notation. It consists of rhythmic dots and circles. The text '五常樂急' (Gochō Raku Kyū) and '平調' (Hei-chō) are present.

Figure 6: Shamisen notation. It consists of rhythmic dots and circles. The text 'シホカードーニョーイリーゾウママー' and 'ン。カトローヤランターマヒハーン' are present.

図3 Tafel XIX, Fig. 1-6 箏、打物譜、笙譜〈五常楽急〉、催馬楽〈伊勢海〉歌詞

次に、琵琶譜の解説になる (Heft IX, S. 23-24)。琵琶は、4絃4柱 (フレット) の楽器で、開放絃 volle Länge を含め、20の音がある。琵琶を構えた時、一番上に一番太い (低い) 第一絃が、一番下に細い (高い) 第四絃が来る。同じ柱を押さえても調絃によって異なる音が出る。ミュルレルはまず、平調、壹越、双調、黄鐘、盤渉³⁶の各調絃とフレットを押さえた時の音高をすべて記し、そのあとに、第一～四柱にそれぞれ人差し指、中指、薬指、小指を当てると説明する。次に右手の撥での演奏の仕方について「指示されている音符から下に向かってバチで絃を多少素早く掻き鳴らさなければならないことを意味している。上の方の絃は、開放絃のままである」と説明する。これは、琵琶のもっとも一般的な奏法である、上方の太い (低い) 絃から下方の細い (高い) 絃への、

アルペジオのようなダウンストロークを表している。ただし「指示されている音符から下に向かって (von der bezeichneten Note aus, abwärts)」という記述は、正しくは「指示されている音に向かつて下へ」となるべきである。楽譜の譜字は、いつも、アルペジオの最後の絃・柱を示すからである。この一般的な奏法に加え、ミュルレルは、特殊奏法をいくつか紹介している。「同じ大きさの音符が赤いカギで結ばれている (einen roten Haken verbunden) 場合は両方の音を弾くというのが、片方は開放絃である」と説明するのは、搔洗 (かきすかし) と呼ばれる、2絃を同時にしっかり弾く奏法である。「小さい赤いカギは、上から下に弾くいつものやり方の代わりに、下から上へ絃を弾かなければならないことを意味している」という説明は、下から上へのアップストローク「返撥 (かえしばち)」を指している。また、小さな音符については、絃を搔き鳴らすのではなく、左手の指の操作でいくつかの異なる音を出す技法であると説明している。

その他、箏、和琴、神楽笛について説明するが、楽譜には言及せず、ここでは絃の名称 (番号) と指孔の名称などをごく簡単に記すに留まっている。

[リズム、テンポ、楽曲の構造]

ここでミュルレルは、唐楽のリズムや楽曲の構造について言及する。なぜなら、それぞれの楽器の楽譜を読み解くには、各楽器の指孔や絃を表す記号だけでなく、楽曲の拍子やリズム構造を理解する必要があるからである。

まず、テンポには、短い曲に用いられる早いテンポの「早」と、厳粛でゆっくりした作品に用いられる「延」の別がある、と述べる。ミュルレルは実際に楽曲のテンポを計測し、複数の結果を得ている。それによると、最初に測ったときは「早」は $\text{♩} = 92$ 、楽器一つだけで演奏してもらった時は $\text{♩} = 60 \sim 80$ の間、同じ曲をすべての楽器で演奏してもらった時は、いつも $\text{♩} = 40 \sim 60$ であったと述べている。ちなみに、「延」についてはメトロノームで確認したいが、それは全く不可能に思われる (Ich habe es versuchen wollen, das Tempo metronomisch festzustellen; das ist aber ganz unmöglich)、と述べている。また、拍が伸縮すること、楽曲の始めはテンポが遅く、次第に加速することに

も言及している (Heft IX, S. 24)。

次に、ミュルレルは洋楽の小節にあたる拍は、小さい赤い点によって示される、と述べる。雅楽には伝統的には「小拍子」と呼ばれる単位があり、洋楽にたとえると小節にあたるが、この単位を指していると思われる。つまり「小さい赤い点」が小拍子（小節）の第一拍目を示すのである。ミュルレルは XIX 図 5 (〈五常楽急〉の笙譜) を指しながら、小節内のその他の拍（つまり第二、三、四拍目）は「示されていないが、学習と唱歌などの時に、手で拍を刻む。歌い手は、拍子の始めに両手を互いに打ち合わせ、あとの三つの四分音符は両手を近づける」と述べている。今日でも唱歌を歌う時は手で拍を刻むが、第一、二拍目は膝の上をたたき、第三、四拍目は膝の側面をたたくことが多い。また、ミュルレルは、音符の間には、二または四小節ごとに黒い点が規則的に現れ、休止のように見える、と述べる³⁷ (Heft IX, S. 24)。これは譜字の合間に置かれ、フレーズの切れ目を示す句点のことと思われる。

さらにミュルレルは、上記の小さい点の他に、より大きな区分を表す点があり、それは太鼓もしくは（歌ものであれば）笏拍子を打つ箇所を示す、という。前述〈五常楽急〉の楽譜を念頭に置きながら、ミュルレルは「たとえば、楽曲の第二部分の最後の繰り返しのように、太鼓を打つ場所にはめこまれることができるが、決まった仕方ですぐに繰り返されなければならない、楽曲（全体）がこのリズムを繰り返す。分割された楽曲（〈五常楽急〉のこと、引用者注）は八部分から成り、太鼓は八拍ごとに打たれる。」と解説する (Heft IX, S. 24-25)。これは、八小節で一つのリズムパターンを構成し、リズムパターンが八回繰り返される〈五常楽急〉のリズム構造をよく捉えた説明である。また、楽曲の後半で使用される「加拍子」のリズムパターンにも言及している。

〔伝統的楽譜の読み方：笙〕 (Heft IX, S. 25)

また、ここで引用しているさまざまな伝統的楽譜について、ミュルレルは、「各楽器は、特別な二重のページ Doppel-Blatt に書かれている」と述べる。「二重ページ」は袋とじのことと思われる。この「ノート」が書かれたのが明治 7 (1874) ~ 8 (1875) 年頃だったことを考えると、この楽譜は、「明治撰定譜」の前身、

「明治三年 御撰定 雅楽全譜」(雅楽局編)³⁸ だった可能性が高い。ちなみに、ミュルレルの図版の中には、龍笛と箏楽譜は、本譜³⁹と仮名譜両方が示されている。今日の「明治撰定譜」では、仮名譜だけが使われているが、「明治三年 御撰定 雅楽全譜」の方は両方載っている。

伝統的な楽譜の、冒頭部分の読み方を、笙の〈五常楽急〉を例に、ミュルレルは細かく説明している(前掲「図2 Tafel XIX, Fig. 5 笙譜」参照)。

右上の最初の記号(a)は、「*Sho* 笙」といい、楽器の名前である。その左下に二文字あり(b)、上は調子の「*Hiojo* 平調」、下は「*Taisoku* 太簇」といい、二月(e)の音を意味する。言い換えると、ホ短調 e moll である。というのも、日本と中国には長調がないからである。三つ目の記号(c)は上から「*Go jo raku* 五常楽」で曲名である。名前の意味については誰も説明できなかった。四つ目の記号(d)は「急」で、各曲は、テンポがない「序」か、長たらしい「破」か、短い「急」のどれかである。それに続く記号(e)は「小曲」といい、小さい曲のことである。(f)の「早」は速いテンポ、(g)の「拍子八」は、つまり、八拍で一区分を構成するということ⁴⁰、(h)は「*kuwaeru*」といい、「加える」ことで、打楽器に関係している。

これらの情報は、楽曲の曲名、調子、リズム構造に関するものなので、実際には笙だけでなく、すべての管楽器、絃楽器の楽譜の冒頭には必ず記される。

[伝統的楽譜の読み方：箏] (Heft IX, S. 25)

笙譜では、すべての楽器に共通する事項の記し方を説明しているのに対して、箏譜では、ミュルレルは箏に固有の技法をどのように楽譜から読み取るかを解説している。ミュルレルは次のように述べる。

箏の音符で、たとえば三と八のように二つの音が赤い線で結ばれているとき(Tafel XX, Fig. 4) (Tafel XIX, Fig. 1a)、総譜に記されているよう

に弾かなければならない。まず、第四絃を人差し指で掻き、四分音符分留まる。次に、中指で第三と第四絃を八分音符で鳴らす。第五絃をとても短く鳴らし、この短い前打音のあとで、人差し指と親指で第六と第八絃をつかむように弾く。第七絃は使わない。これを正確に表すために、赤い垂直の線を書き、そこに、中心の音と隣接する音を右左に小さく書く。

これは、「閑掻」と呼ばれる箏の代表的音型を表していると思われる。楽譜には「三」と「八」しか示されていなくとも（図4）、それ以外に実際には四、五、六絃も使用して、決まった音型を奏でるのである。その音型は、巻末の五線譜〈五常楽急〉の中に示されている（後述）。

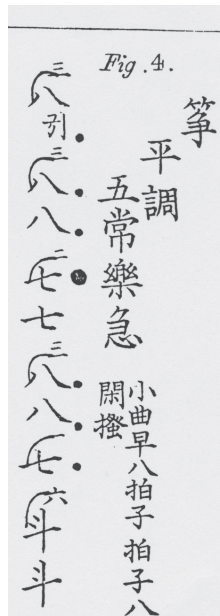


図4 Tafel XX, Fig. 4 〈五常楽急〉箏譜（冒頭）

[唱歌の実際]

雅楽の練習には唱歌を使うことはすでに述べているが、ミュルレルはここで具体的な例を紹介している。Tafel XXI, Fig. 2で箏の仮名譜、Tafel XXI,

Fig. 3 で横笛の仮名譜を解説している。

箏築では、上から最初の太鼓まで、「テ エル、レエ、タア、レエ、(*Te eru, re e, ta a, re e.*)」となっている。「,」は(原譜では)赤い点に当る。これらの音韻は、生徒たちによって、手で拍子を取りながら上述のような方法で歌われ、生徒たちは家で暗記するまで練習して覚えこまなければならない(Heft IX, S. 25)。

横笛では、冒頭にもう一行カタカナが書かれていて、最初の小節は、「トヲロホ *to o ro ho*」の代わりに「チイラハ *chi i ra ha*」等となっている。これは、初度は、オクターヴ高い音で吹かれなければならないことを意味している(Heft IX, S. 25-26)。

ここまでが、雅楽に関する記述である。以下は「戦の楽器 *Der Kriegsinstrumente*」「世俗楽器 *Profane Instrumente*」「仏教儀礼で使われる楽器 *Instrumente, die beim Buddhadienst benutzt werden*」「神道で使われる楽器 *Zum Shinto-dienst wird nur das Instrument*」「中国で使われる楽器 *Jetzt noch im China übliche Instrumente*」「蝦夷のアイヌの楽器 *Yezo unter den Aino*」等について、豊富なイラストを添えて紹介している(表2)。紙面の都合で、本稿では省略する。

5. 雅楽全般に関する感想

それでは次に、ミュルレルが日本音楽や雅楽に関して述べている「感想」を取出してみよう。

ミュルレルは第6号の中で「ヨーロッパ人が日本音楽を不快に感じるのと同様に、ヨーロッパ音楽は日本人には不快だろう(*die Japaner unsere Musik noch viel abscheulicher finden als wir die ihrige.*)」と述べている(Heft VI, S.13)。いかにもありそうな感想であるが、具体的には何が「不快」なのか判

然としない。しかし、第8号、9号で、個別の楽器や音に関するより詳しい考察に入ると、次第に「不快」の原因が明らかにされ、同時に「不快でない」ものについても言及される。

第8号では、笙と箏について次のように述べられる。

管楽器の中で、もっとも興味深く、ヨーロッパ人の耳に心地よいと見なされるのは笙である。笙が特に面白いのは、オーケストラ（＝雅楽合奏）の音調の基盤の役目を果たし、その上また時折、いくつかの和音を生じる点である

Unter den Blase-Instrumenten ist als das interessanteste und für ein europäisches Ohr angenehmste zu betrachten die *Sho*. Sie ist auch deshalb besonders interessant, weil sie als Grundlage für die Stimmung des Orchesters dient und auf ihr zuweilen mehrere harmonische Töne zugleich erzeugt werden. (Heft VIII, S.45)

笙は唐楽では5～6音からなる「合竹」という和音を奏すが、各和音の最低音は、すべての旋律楽器が共有する基本旋律と一致する。その意味で、「合奏の音調の基盤」を成していると言えよう。

笙への比較的好意的なコメントに対し、箏へのそれは手厳しい。

笙は我々の耳に心地よいとすることができるとすれば、その正反対に、オーケストラの管楽器の中でもっとも目立ちたがりなのは箏である。

Wenn nun die *Sho* als für unser Ohr angenehm bezeichnet werden konnte, so gilt grade das Gegenteil von dem sich im Orchester am meisten hervortuenden Blasinstrument, der *Hichiriki* (Heft VIII, S.46)

この楽器を演奏するには、まずリードをよく唾液で湿らせて、竹の輪（「責（せめ）」という。引用者注）の位置まで両唇にくわえさせ、頬を強く膨

らませ、精一杯息を吹き込む。すると、甲高い金切り声のような音がし、増して不愉快なのは、まっすぐ吹かれるというよりは、段々に下からなんとなく上がって行くように吹かれることである。

Beim Spielen wird das Mundstück erst stark mit Speichel angefeuchtet, dann bis an den Bambusring zwischen die Spitzen der Lippen genommen und mit starkem Aufblasen der Backen und großer Anstrengung geblasen; erbringt einen schrillenden, kreischenden Ton hervor, der um so (sic.) unangenehmer wirkt, als er nicht rein angesetzt, sondern allmählich von unten unbestimmt hinauf gehend angeblasen wird. (Heft VIII, S.47)

ここでは、大きな芦のリードを持つ箏の音色が、「甲高い金切り声」のような音と形容され、ミュルレルの耳には相当不快に感じられたことがわかる⁴¹。しかし、「頬を膨らませて、強く息を吹き込む」という説明は、箏の演奏者をよく観察、描写しており、また、「まっすぐ吹かれるというよりは、段々に下からなんとなく上がって行くように吹かれる」という記述は、一つの指穴でも、リードのくわえ方や息づかいで幅広い音程出すことができ、音程間を滑らかに（ポルタメントで）移動することができる箏特有の「塩梅」の技法をよくとらえている。

声楽に対しても、ミュルレルはあまりよい印象を持っていない。

最も不快なのは、つねに支配的な、押しつぶしたような咽声、濁ったトリルのような声である（これを（動物が嘶く）「メエメエ声」と呼びたいくらいである）。要するに、我々にとってはこれらの歌を聞くのは苦痛であるが、日本人にとっては美しいと感じられるのである。

Höchst unangenehm ist der immer vorherrschende, gequetschte Gurgelton, das unreine Trillern (ich möchte es lieber ein Meckern nennen) . Kurz es ist eine Qual für uns, diesen Gesang mit anzuhören,

den die Japaner doch sehr schön finden. (Heft IX, S.20)

また、横笛の類いの音色については、次のように述べる。

横笛はまあまあの響きであるが、しばしば濁って吹かれるフルートである。

Die *Oteki*, eine ganz leidlich klingende, aber häufig unrein geblasene Flöte. (Heft IX, S.21)

神楽笛は濁った音色で、だいたいユニゾンで伴奏していた。

die *Kangura-fuye* begleitete sehr unrein und meist im Unisono (Heft IX, S.21)

ミュルレルが「濁った unrein」と形容する横笛の音は、リードを持たない単純な構造の竹笛に特徴的な、しばしば息がかすれるような噪音的要素を多く含む音色を指していると思われる。「まあまあの響き (eine ganz leidlich klingende)」と言っていることから、箏に比べると、ミュルレルの耳には許容範囲内だったようである。

一方、絃楽器についてはかなり好感を持っていて、「これらの二つの楽器（箏と琵琶のこと、引用者注）は、極めて心地よく快適な響きを持っていて、笙のように、きっとヨーロッパにもたくさんの似た様な響きを見付けられるだろう (Diese beiden Instrumente haben einen äußerst sonoren und angenehmen Klang und würden gewiss ebenso, wie die *Sho*, auch in Europa viel Anklang finden.)」と述べている。

6. 記述の質の変化

3号にわたる記述は以上のごとくであるが、ここで3号通して、その情報の質を整理する。ミュルレルは、まず第6号の「ノート」で、楽器の外面的特徴、音楽を取り巻く周辺の要素、たとえば、楽器の種類と分類、音階理論や順八逆

六、三分損益、十二律、五音と陰陽五行思想、楽器各部分のサイズ（寸法）、構造、材質、調絃法、などについて報告している。これらは音楽そのものを必ずしも知らなくとも獲得、理解できる知識である。次に第8号では、各楽器の構造、フレット、指孔、特徴的な技法をより詳しく理解し、記述している。和琴の代表的な奏法の型（折る、摘むなど）や、笙の構造、リードの調整、管の配置、音程と運指法、火鉢であぶる習慣など、非常に細かく記述している。

しかしなんとと言っても、音楽そのものの特徴、楽器の合奏での機能、唐楽のリズム構造、伝統的楽譜の読み方など、内面に踏み込んだ記述に深化するのは、第9号の記述である。

たとえば、箏は、すでに見たように、「拍子を明示したり、装飾する」という機能が説明され、同時に、伝統的な楽譜に照らしながら、人差し指で弱く引いたあとに、中指で強くその下隣の絃からはじき、最後に親指と人差し指で楽譜にある絃と二つ下の絃を弱くつかみながらひく・・・、という閑掻と思われるパターンの説明がある。それらを総合すると、閑掻が楽曲中でどのような機能を持っているか、伝統楽譜には実際の音楽からどの要素が抽出されて記されているかが理解できるのである。

また、第9号では、唐楽のテンポや拍子（リズム構造）についても解説されている。「延」と「早」の別、小拍子と太鼓拍子の関係と規則的な周期、加拍子などが、それぞれ楽譜を参照しながら解説されている。これらの知識は、楽器の種類にかかわらず、雅楽の合奏を行う上で誰もが知るべき不可欠な情報である。

一方、第9号の図版には〈五常楽急〉の西洋五線譜訳も掲載されている（Heft IX, S. 31-33）（図5）。この楽譜は、上から、笙、箏、篳篥、横笛、鞀鼓、太鼓、鉦鼓、琵琶、箏の順に各パートが並ぶ総譜の形式になっている。興味深いことに、この五線譜には実演の採譜と、伝統的雅楽譜からの機械的翻訳の両方が混在しているように見える。たとえば、一番下の箏のパートは、前述した閑掻の音型が書かれている。また琵琶（下から二段目）は、複音の部分にアルペジオ記号がついていて、実際に弾かれるさまが書かれている⁴²。打楽器は単純なパターン

なので、採譜、翻訳、どちらでも同じ五線譜訳となると考えられる。ただし鞆鼓のトレモロ「来」については、片手の「片来」なのか（どちらの手なのか）や両手の「諸来」なのか、などの区別が書き分けられていない。一方、上部の三段に記される笙、箏、横笛のパートは、指孔が示す単音をそのまま翻訳しているように見える。本来ならば、笙は和音が記されねばならず、また、笛や箏は、実際はもっと複雑な旋律の動きをしている。さらに、実際の合奏では、この楽譜のようにすべての楽器が一斉に始まるのではない。この点に関しても、この楽譜は、伝統的な譜面に書かれているものをそのまま翻訳していると言えよう。管楽器の実際の複雑な旋律を採譜するには、相当の時間が必要であり、場合によっては、自ら習い、実践を習得しなければならない。それを実行するには、ミュルレルの時間はあまりにも限られていた、ということだろうか。

ミュルレルは、この第9号の彙報によると、1875年10月25日に江戸で行われた臨時例会で、「東アジアの音楽」と題する発表を行った。『東京 医学』によれば、そのあと、11月23日に横浜のゲルマニア倶楽部でミュルレルを送る盛大な送別会が催され、11月25日、ミュルレルはドイツへの帰途に着いた。

JŌ RAKU
KURZES ORCHESTERSTÜCK DER GŌKAKU (NAPFEL DES MURADO).

Nota: Beim Anfang setzen die einzelnen Instrumente erst da ein, wo der Buchstabe E steht, bei der Wiederholung wird so gespielt, wie es geschrieben ist.

図5 〈五常楽急〉五線譜（冒頭）

おわりにかえて

この資料は、さまざまな視点から読み解くことができる。本稿では、主として記述の質の変化に注目して、異文化理解の階梯を考察するという視点から読み解いた。しかし、もちろん、書かれている内容そのものを、いわば、当時の「証言」としてとらえ、今日の様態と比較することもできる。この「ノート」は、来日した外国人による日本音楽の記述としては、ひじょうに早い時期の一級資料と言える。時代的には、ちょうど雅楽局が出来たばかりの頃である。たとえば、この資料からは、今日、若い世代はすでに西洋音楽の影響を受けていること、27人で残楽を奏したこと、大人数では馬蹄形に合奏を配置したことなど、今日と異なる実践の様子が知られる。(もちろん、これが当時の標準であったのか、外国人のための特別演出なのか、は慎重に考慮しなければならないだろう。) また、伝統的楽譜例の、笛譜と箏築譜は、今日のような唱歌と指孔の合体したものではなく、指孔だけの本譜と、唱歌を中心に置く仮名譜+指孔譜が別々に載っている。これは「明治撰定譜」のもととなった、明治三年御撰定「雅楽全譜」の形と通じて、興味深い。

本資料に関して、もう一つ興味深いのは、当時の知識人ネットワークである。ミュルレルに協力した日本人たち、そしてドイツ語圏の人々はどのようなネットワークを築いていたのか。また、この「ノート」の情報が、どの程度ヨーロッパに広まったのか。残念ながらこれらは現時点ではよくわからない。しかし、少なくとも、同時期にOAGに所属していた会員には共有され、ヨーロッパ等に帰国したものは、その情報を携えていったことだろう。このOAGには、ミュルレルよりやや時代が下がるが、フランツ・エッケルト Franz Eckert (1852-1916) やドルフ・ディットリッヒ Rudolf Dittrich (1861-1919) も所属していた⁴³。OAGの会員は1876年の5月末の例会(Heft X)の時点で、185人まで増加している。江戸と横浜在住者が多いが、国内では兵庫、長崎、函館、新潟、国外では、上海、北京、天津、香港、シンガポール等のアジア圏や、ブレーメン、ライプツィヒ、パリ、マンチェスター、コペンハーゲン、ペテルスブルク等々ヨーロッパ各地在住の者も少なくない(表3)。ネットワークの研

究は、個々の人物の経歴や業績を調べていく地道な作業が必要であるが、OAG 所属会員の専門分野の多様さからすると、おそらく、分野を超えた研究交流が必要となるであろう。個別の分野の専門研究者の深い知識と、多分野の研究者が交わる学際的な視点が相まってこそ、このような資料は最大に活かされる。そして、そのような学際的な研究交流は、とりもなおさず、明治の始め、ミュルレルらが繰り広げた OAG の例会の光景、日本と西洋との文化交流の様態と重なるような気がするのである。

謝辞

ドイツ語の日本語訳については、神戸大学国際コミュニケーションセンターのシュテファン・トゥルンマー＝フカタ先生に御助言をいただいた。また、貴重な資料の閲覧と掲載については、OAG 図書室にお世話になった。ここに記して感謝申し上げる。

注

- 1 明治 21 (1888) から 3 年間日本に滞在。明治憲法制定に尽力 (梅溪 1971)。
- 2 *The music and musical instruments of Japan* (London: B. T. Batsford, 1893)、日本語訳版『日本の音楽と楽器』(服部龍太郎訳、東京：音楽之友社)。寺内 2004 参照。
- 3 Müller は、日本語で「ミュル・レ・ル」と四音節で表記するよりは、「ミユラー」とした方が発音に近いと思われるが、東大などでは現在でも「ミュルレル」先生として顕彰しているので、便宜的に本稿でも「ミュルレル」で統一する。
- 4 以下の引用文は、綴りを現代通用に改め、必ずしも原文の通りではない。
- 5 会報には「東京」ではなく、「Yedo (江戸)」と記されており、江戸という名称の方が未だ一般的だったことがわかる。
- 6 Max von Brandt 1835-1920, 駐日プロイセン／ドイツ全権公使。1862 年、プロイセン王国の領事として来日。1875 年、清国大使となって離日。
- 7 Franz Martin Hilgendorf 1839-1904. 1973 年 3 月 2 日来日。1876 年 10 月 24 日離日。博物学、数学などを東京医学校にて教授。詳しくは矢島 1997 参照。

- 8 Peter Kempermann 1845-1900, ドイツ公使館書記官・通訳。山陰地方の山歩きの紀行文を記している。近年その日本語訳が出た（ケンパーマン 2010）。
- 9 プラントの回想録によると、1875年2月6日のOAG例会の時にプラントを送る送別会が催された（プラント 1987: 268）。
- 10 Miyake は後に、第1巻第8号、第9号にも単独で助産に関する論文の続編を書いている。
- 11 合本の索引の凡例に、‘Januar 1880’の年記があり、1880年ころの合本と考えられる。
- 12 たとえば、第1巻第6号のミュルレル論文冒頭は、オリジナルでは右のコラムから始まっているが、合本では、左のコラムの下部から始まっている。
- 13 たとえば、第1巻6号の付録の図1の箏を弾く女性の絵は、オリジナルでは線刻、合本では彩色されている。
- 14 たとえば、第1巻6号20頁のFujiyuの五線譜、オリジナル版上から二段目、二小節目の「#ミ」は、合本ではナチュラルの「ミ」に訂正されている。
- 15 たとえば、合本版の巻末Tafel X, Fig.21 (rektifiziert) (sic.)において、October（無射）の音が「i」となっているが、正しくは「c」であるべきである。オリジナル版では、「c」となっている。
- 16 この「ノート」の日本語訳を現在作成中であるが、別稿で発表したい。
- 17 大学庶務部人事課で作成されたお雇い外国人の履歴書類。現在、東京大学附属総合図書館でそのコピー版が閲覧可能。教員一人一人に番号が降られており、本論の出典に記す数字は、この「個人」番号。
- 18 別の箇所では、Fujiyuに対してShohoyuがある、と紹介している。これは、胡弓の「藤植流」と「松翁流」を指すと思われる。
- 19 東京滞在中のことを記した書簡が以下のウェブサイトで公開されている。
<http://www.ome-boppard.de/holtz.htm>
- 20 第6号（1875年1月頃発行）以降、第8号（1875年9月初頭頃発行）までの間に中国渡航が可能であったのは、ミュルレルが「ミカドの侍医」となる1874年の秋以降、OAG例会出席状況等から考えて、1875年の5月かもしれない（5月の例

会だけ、ヒルゲンドルフが担当している)。

- 21 明治3年(1870)太政官下に設立。今日の宮内庁式部職楽部の前身。
- 22 林家は、江戸時代には、京都に住み御所の行事に参加する家と、天王寺に留まる家とに分かれた。「在天」は天王寺在住の家。
- 23 ミュルレルの注に次のようにある。「日本の世代を判断するには、常に子供を養子とする制度を考慮しなければならない。その制度が、ある家である職業を維持するのに役立つのである。たとえば、ある音楽家が自分の実の息子が医者の子となり、その家を継いだとすると、(別の)音楽家を息子として受け入れるのである。(Man muss bei Beurteilung der Generationen immer das japanische Kinder-Adoptions-System vor Augen haben, welches das Fortbestehen desselben Geschäfts in derselben Familie begünstigt. Ein Musiker z. B. erkennt vielleicht irgend einen Musiker als Sohn an, während vielleicht sein leiblicher Sohn von einem Arzte adoptiert ist und dessen Generation fortsetzt.)」
- 24 Herr Machida, der oben erwähnte Gelehrte, erklärte mir nun die Gebrauchsweise des Instruments.
- 25 Ich schließe hier gleich noch einige historische Notizen an, welche mir der bedeutende japanische Gelehrte und Archäologe, Herr *Ninagawa* gab:
- 26 関秀夫『博物館の誕生：町田久成と東京帝室博物館』(関 2005)等参照。
- 27 米崎清実『蜷川式胤「奈良の筋道」』解題、東京国立博物館HP「東京国立博物館140周年特集陳列 博物館の創始者・蜷川式胤の文化財保護」(http://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=1460)等を参照のこと。
- 28 シルクロードを探検したマーク・オーレル・スタイン(1862-1943)とは生没年の点で別人か。
- 29 Von einem Mitglied der Blinden-Musik in den Sitzung der Ostasiatischen Gesellschaft von 13 Juni in Yedo vorgespielt. という説明があり、6月13日のOAGの例会(江戸)に胡弓演奏家を招き、演奏してもらったことがわかる。なお、この例会でミュルレルは日本の楽器と楽曲の演奏に関する口頭発表を行っていて、胡弓演奏はその際のデモンストレーションと思われる(表1参照)。

- 30 巻末には、かなり詳細な多数の図版を載せ、楽器のイラストには、バチ、弓、コマなどの付属品まで細かく添付している。
- 31 和琴は、現在では御神楽、東遊など固有系の種目だけに用いられるが、江戸時代までは、唐楽、催馬楽で和琴を用いる伝承も残っていた。ここで「箏の代用」と言っているのは、この唐楽和琴、催馬楽和琴の伝承を指しているのかもしれないが、この記述だけでは確定できない。
- 32 加拍子の場合のことと思われる。
- 33 以下の図は、すべてオリジナル版からの引用。
- 34 一般に言われている「鞆鼓＝指揮者」説は、実態としては単純には肯定できない。唐楽合奏では、拍ごとに合奏をリードする重要楽器が入れ替わるからである。詳しくは Shôno 1987、寺内 2010 参照。
- 35 Tafel XX, Fig. 2 の箏築譜は、指孔だけを記す、いわゆる本譜と呼ばれる楽譜。次頁、Tafel XXI, Fig. 2 には、唱歌を中心に置き、左側に指孔を添える仮名譜が掲載されている。
- 36 原文では Banshu と記されている。
- 37 笛は点でなく横線で表される。箏や打楽器にはこの句点はない、とミュルレルは言っている。
- 38 国立公文書館蔵。この楽譜の成立については蒲生美津子の研究がある（蒲生 1986）。
- 39 「本譜」は管楽器の指孔の名称を記す譜。「仮名譜」は唱歌の音節を記す譜。
- 40 「八拍で一区分を構成する」という説明は「八拍子」に関するもので、ここでミュルレルは「八拍子」と「拍子八」を混同している。
- 41 別の箇所では、「そのキイキイいう、濁った音は、我々の好みからすると、崩壊している。(ihren kreischenden und unreinen Ton verdirbt)」と述べているが(Heft IX, S. 21)、ここでは verderben（腐る、ぶちこわしにする、墮落させる）という単語が使われている。
- 42 より正確を期すならば、アルペジオの始まりは前の小節の最後から始まらなければならない。

43 エッケルトもディットリヒもお雇い外国人。宮内省の楽人や東京音楽学校の学生などに西洋音楽を教えた。OAG の会報には日本音楽に関する論考や楽曲の紹介などを寄稿している。

参考文献、ウェブサイト URL

Bowers, John Z. *Western Medical Pioneers in Feudal Japan*. Baltimore & London, Johns Hopkins University Press. 1970.

--- *When the Twain Meet: the Rise of Western Medicine in Japan*. Baltimore & London, Johns Hopkins University Press. 1980.

Deutsche Gesellschaft für Natur -und Völkerkunde Ostasiens (OAG). *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur -und Völkerkunde Ostasiens. Band I* (Heft 1 bis 10, 1873-1876) . 1880. Reprinted by London, New York: Johnson Reprint Corporation. 1965.

Hornbostel, Erich von; Abraham, Otto. Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner. 1903. Reprinted in *Hornbostel Opera Omnia Band I*, Den Haag: Martius Nijhoff, 1975.

Müller, Benjamin Karl Leopold. *Tokio Igaku. Skizzen und Erinnerungen aus der Zeit des geistigen Umschwunges in Japan, 1871-1876*. In *Deutsche Rundschau Band 57* (1888) , S.312-329, S.459.

Pigott, Francis Taylor. *The music and musical instruments of Japan*. London: B. T. Batsford, 1893.

Scheer, Christian. Dr. med. Leopold Müller (1824-1893) : Chef des Militärsanitätswesens der Republik Haiti, Leibarzt des Kaisers von Japan, Leitender Arzt des königlich preußischen Garnisonlazarett in Berlin; Eine nichtalltägliche Biographie aus der Geschichte des Invalidenfriedhofes. In Wolfgang Voigt & Kurt Wernicke eds. *Stadtgeschichte im Fokus von Kultur- und Sozialgeschichte : Festschrift für Laurenz Demps*. Berlin: trafo verlag. pp. 285-325, 2006.

Shôno, Susumu 1987 The role of listening *gagaku*. *Contemporary Music Review* 1(2): 19-43.

梅溪昇『お雇い外国人 11 政治・法制』東京：鹿島研究所出版会、1971.

蒲生美津子「明治撰定譜の成立事情」『音楽と音楽学：服部幸三先生還暦記念論文集』pp.205-238、東京：音楽之友社、1986.

ケンパーマン Kempermann, Peter 『P.ケンパーマンの「明治10年山陰道紀行」：ドイツ人が見た明治初期の山陰地方：神在月の出雲・松江を訪ねて』（長沢敬訳）島根の近代化産業遺産研究グループ、2010.

関秀夫『博物館の誕生：町田久成と東京帝室博物館』東京：岩波書店、2005.

寺内直子「1900年前後ヨーロッパにおける日本音楽研究：ホルンポステルとアブラハムの論文を中心に」『日本音楽・芸能をめぐる異文化接触のメカニズムの研究～1900年パリ万博前後における東西の視線の相互変容～』（研究代表者：井上さつき）科学研究費補助研究報告書、pp.62-132, 2004.

--「伝統的な慣習を読み解く～雅楽における様式化した楽器間の「会話」のメカニズム」『可能性としての文化情報リテラシー』pp. 163-179、東京：ひつじ書房、2010.

東京大学事務局庶務部人事課「備外国人教師・講師履歴書」東京：東京大学事務局庶務部人事課（原本は東京大学附属総合図書館所蔵）、1971.

パワーズ、ジョン Bowers, John. 『日本における西洋医学の先駆者たち』（金久卓也、鹿島友義訳）東京：慶応大学出版会、1998.

ピゴット、フランシス・テイラー『日本の音楽と楽器』服部龍太郎訳、東京：音楽之友社、1967.

ブランド、マックス・フォン Brandt, Max von 『ドイツ公使の見た明治維新』（原潔、永岡敦訳）東京：新人物往来社、1987.

藤尾直史「三宅コレクションの世界」Ouroboros 第17号、東京大学総合研究博物館ニュース、(平成14年5月10日)、2002.

web 公開 [http://www.um.u-tokyo.ac.jp/museum/ouroboros/07_01/shinki-](http://www.um.u-tokyo.ac.jp/museum/ouroboros/07_01/shinki)

syuzou.html

ミュルレル、ベンヤミン・カール・レオポルト『東京 - 医学』石橋長英ほか訳（日本国際医学協会）、東京：ヘキストジャパン、1975.

矢島道子「ヒルゲンドルフと日本の魚類学」『東京大学創立百二十周年記念東京大学展：学問の過去・現在・未来 第一部 学問のアルケオロジー』（図録）1997、東京大学。下記ウェブサイトを参照。

http://www.um.u-tokyo.ac.jp/publish_db/1997Archaeology/03/30400.html

米崎清実『蜷川式胤「奈良の筋道」』東京：中央公論美術出版、2005.

OAG の会報サイト <http://www.oag.jp/jp/digitale-bibliothek/mitteilungen/>

表 1 OAG の初期の活動

OAG「会報」Band I, Heft I～X号までの彙報と、ミュレル『東京 医学』(1888/1975)に基づき作成

号	推定発行時期	彙報：例会日時、場所	例会担当	Müllerの活動	掲載論文	会員登録
I	1873.6月頃	1873.3.22 江戸と横浜に発足	Brandt, Müller		10本	1-52
II	1873.9月初旬	1873.7.5 横浜	Brandt	「招魂社について」口頭発表	5本	53-71
III	1873.10月中旬	1873.9.6 江戸	Müller		5本	
		1873.10.4 横浜	Brandt			
IV	1874.3初旬	1873.10.25 江戸	Müller		14本	72-93
		1873.11.8 横浜	Brandt	「日本の助産について」口頭発表		94-95
		1873.12.6 江戸	Brandt			96-98
		1874.1.10 横浜	Müller			99
		1874.1.31 横浜(総会)	Brandt			
		1874.2.14 江戸	Brandt			100-117
V	1874.9月初旬	1874.3.7 横浜	Brandt		10本(含Müller, Miyake「日本の助産」)	118-123
		1874.3.28 横浜	Brandt			
		1874.4.11 江戸	Brandt			124
		1874.5.9 江戸	Brandt			125-26
		1874.6.13 江戸	Brandt	「日本の楽器と楽曲の演奏」口頭発表		127-128
		1874.7.4 横浜	Brandt			129-135
VI	1875.1月	1874.9.12 横浜	Brandt	8月に契約満了	20本(含"Notizen über japanische Musik")	
		1874.10.10 江戸	Brandt			136-139
		1874.11.14 江戸	Brandt			140
		1874.12.11 江戸	Brandt			141-144
VII	1875.5月初旬	1875.2.6 横浜(総会)	Brandt	Brandt 送別会	12本	145-148
		1875.2.27 江戸	Müller			149-156
		1875.3.13 横浜	Müller			157-159
		1875.4.24 江戸	Müller	イースターの頃よりミカドの侍医に		
VIII	1875.9月初旬	1875.5.8 横浜	Hilgendorf	この頃中国旅行?	15本(含"Notizen über japanische Musik")	160-162
		1875.6.5 江戸	Müller			
		1875.6.12 横浜	Müller			
		1875.7.10 横浜	Müller			163
IX	1876.1月	1875.9.4 横浜	Müller		12本(含"Notizen über japanische Musik")	164-165
		1875.10.16 横浜	Müller			166-168
		1875.10.23 江戸(臨時例会)	Müller	「東アジアの音楽」口頭発表	169-176	
		1875.11.17 江戸	Müller	横浜で11月23日送別会、11月25日離日		
		1875.12.18 横浜	Hilgendorf			177
X	1876.秋	1876.1.29 横浜(総会)	Eisendecker		10本	178-180
		1876.2.26 江戸	Eisendecker			181
		1876.3.18 横浜	Eisendecker			182-183
		1876.4.29 江戸	Eisendecker			184
		1876.5.27 横浜	Eisendecker			185

表2 “Einige Notizen über die japanische Musik” の内容一覽

原文で Fig. 1 のように表記されている図の番号は「図 1」、TafelXX Fig.1 のようになっているものは「図 XX-1」のように訳した。

Band 1 Heft VI S.13-31

音楽家へのアクセス、 日本音楽全般の印象	演奏家は理論を知らない。医者としての立場を利用し、さまざまな高官と学者に詳しく楽器の研究をする許可をもらう。ヨーロッパ人には日本音楽は不快。ヨーロッパ音楽は教養ある日本人には不快。
音楽と音楽家の種類	楽人、芸人、盲人音楽、女性音楽家、その他（民俗音楽）あり。
楽器分類：打、管、絃	打楽器：金属製、木製、または皮で覆われたもの／管楽器：木製と貝製。金属はリードの作成のみに使われる／絃楽器：さまざまな撥絃楽器（バチ）、擦絃楽器（弓）あり。
音楽分類と楽器 純粹音楽の楽器 世俗的目的の楽器 その他	簡単なリストアップ 七絃琴、琵琶、太鼓、羯鼓、三鼓、鉦鼓、笙、箏、横笛 能の太鼓、鼓（二種）、三味線、胡弓、様々な横笛と金属打楽器 高尚音楽と世俗音楽の間。おもちゃの楽器など
音律、音階と陰陽五行	五行：臓器、色、味、原素、惑星、方角、五音 十二律と月：黄鐘 = 12 月、太呂 = 1 月・・・
順八逆六	順八逆六による音の求め方
音律計算、比率	三分損益を整数比で表示
音叉（律管、調子笛）	さまざまな調子笛
楽器各論（種類列挙） 箏ノコト	箏ノコト、箏ノコト、倭コト（和琴）、出雲琴、須磨琴（サイズ、調弦法、歴史） サイズ、材質、調弦法、音律（振動数の比率）、演奏者は耳で聞いて調弦、特定の絃は高価で京都から取り寄せ、演奏法（爪、左右の手の使い方）
和琴 七絃琴 琵琶 三味線 胡弓	サイズ、詳しくは調査中 調査中 サイズ、材質 サイズ、材質、調絃 サイズ、材質、調絃、奏法、流派（ショホユ=松翁流とフジユ=藤植流か）、文末に五線譜
情報提供者、協力者	ヴェストファル氏、ホルツ氏、フンク博士、ミヤケ氏
記譜法	箏の楽譜の○などの記号の説明（譜例なし）
唱歌	te te ten, nin-ten などがある
ヘテロフォニーの説明	旋律は蛇行するものとギサギサに進むものがある。
付録（譜例）（文末）	FUJIYU auf der KOKIU (Westphal 採譜)
付録（巻末） 図	1 芸者、2 琵琶奏者、3 三味線奏者、4 胡弓奏者、5 七絃琴、6 和琴、7 月琴、8 出雲琴、9 須磨琴、10 笙、11 箏、12 横笛、13 高麗笛、14 神楽笛、15 太鼓、16 羯鼓、17 腰鼓（三鼓）、18 鉦鼓、19 鼓（能）、20 笏拍子、21 音律相関図（Tonrose）（十二律と月）、22 調子笛、23 調子笛の指孔、24 円盤状調子笛、25 筏型調子笛、26 六音用調子笛、27 調子笛、28 和琴の柱、29 胡弓の駒、30 三味線の駒、31 一絃琴の駒、32 三味線のバチ、33 琵琶のバチ、34 月琴のバチ、35 一絃琴のバチ、36 オクターブの示す記号、37 半音、1/4 音の記号、38 箏の象牙の爪

Band 1 Heft VIII S.41-49

調査の経緯	新たに日本人と中国人、知識人、実演家と知り合いに。ミカドの侍医という立場を利用し、ミカドの神社の楽器、演奏を詳細調査。中国で中国楽器一式調達。
律管・調子笛の補足	京都大通寺に古品あり(ただし近年行方不明)、雅楽局の律管とミュルレル 所蔵品を比較。オオハタヒロタメの八代目の子孫(=林廣守)と会う。
音律相関表	以前の相関図の音律の訂正
箏	音律相関図
和琴	詳細な調絃と奏法 コトサギ、ツム、オル・・・
和琴の歴史(神話)	アポロンとディアナ、竹内宿禰 神功皇后 允恭天皇の使節団 推古朝 味摩之
七絃琴	マチダ氏からの情報、詳しい構造の記述
琵琶	詳しい構造、平調、壹越、双調、黄鐘、盤渉の調絃
笙	「もともと興味深く、ヨーロッパ人の耳目を引く。合奏の基盤と和音」。細かい構造、サイズ、掃除の仕方、運指法。音を持続させる。
箏篋	笙の反対で、ヨーロッパ人に受け入れがたい。もともと耳障りな楽器。音色は「甲高い」。「段々下から曖昧に上がって行くように吹かれる」。構造、音程。
横笛	横笛(籠笛)、神楽笛、高麗笛の指孔と音程比較。音域3オクターヴ。構え方。篠笛(劇場で使用)は12本セット。
笏拍子	詳しい構造と用途。歌舞伎の拍子木にも言及。
鉦鼓	構造と奏法
太鼓	構造と奏法
鞆鼓	構造と奏法
腰鼓(三鼓)	構造と奏法
付録(巻末) 図 X-	21 前号前掲の音律相関図(Tonrose)の訂正版、39 笙の管名と音律

Band 1 Heft IX S.19-35

和琴などの歴史（訂正・補足）	ニナガワ氏の情報による補足。和琴=約1500年、神楽笛と琵琶=1200年、「娘の箏」=500年、三味線=300年、胡琴（胡弓か?）=160年、笏拍子の成り立ち、コウエイ（皇霊?）の位階
石笛	石笛というものがあるらしい（伝聞情報）
笙の管	訂正、補足
雅楽の制度	雅楽は「制度」であって、古代から保護の対象。ただし最近、若い世代は西洋音楽の影響。雅楽は外部には教えない。稽古の仕方は暗記と唱歌。
雅楽器各論 人の声	「最も不快なのは、押しつぶしたような咽声や、濁ったトリルのような声（「メエメエ声 ein Meckern」）。我々にとってはこれらは苦痛。」催馬楽など。
笙	唐楽は和音、催馬楽は単音
箏	「キイキイいう濁った音 kreischenden und unreinen Ton」
横笛	「まあまあ音」。「五管通り」が普通?
琵琶	拍子の始めに素早く弾かれる。ギターと似ているが重く堅い音。
箏	拍子を明示するが、装飾するという役割もある。
和琴	箏の代わりに使われることもある。
羯鼓	調子に合わせて調律するべき。実際はそうでない。通常は主に3ボタン用いる。
太鼓	堅い音。西洋ティンパニーの代わりとなりうる。10種類の打ち方。主に弱い音、強い音、二重音で、二、四、八拍目の出だし等に打つ。「陵王乱序」のリズムの五線譜。
鉦鼓	音が小さく、ほとんど聞こえない。上記三つの打楽器には「おぼち」と「めぼち」がある。
腰鼓（三鼓）	朝鮮の曲に使う。
実演の記述と感想	
神楽笛、和琴、笏拍子の音楽（歌）	男女が単調なユニゾンの歌、男性が二小節の頭ごとに笏拍子を打つ。拍子の終わりはスフォールサウンドで短く打つ。神楽笛は濁った音で、ユニゾンで伴奏。
1曲目	主唱者が笏拍子。箏、笛、琵琶、箏（催馬楽か）
2曲目	笙、横笛、箏は各3。琵琶、箏、太鼓、羯鼓、鉦鼓は各1（唐楽、小編成か）
3曲目	管楽器は6管ずつ、絃楽器は3管ずつ、打楽器は1管ずつ、計27人の音楽家。楽曲は主奏者のソロ、箏1人、琵琶1人、箏3人で終る。（唐楽、大編成、残楽か）
終り方（止手）	一斉に五度のあとに基音が来て終る。
楽器の配置	決まった法則なし。小編成=同種の楽器が一緒に座る。大編成=蹄鉄型。
指揮者の不在	笏拍子がある楽曲は笏拍子が指揮者。その他は単純に主奏者が指揮者。→「同種の楽器の合奏は、並外れて正確」。
楽譜について	
全般的な特徴	総譜ではなく個々の楽器のパート譜。簡単な音声記号。
笙	各管の音高表。歌曲では楽譜が示す単音、中国の曲（唐楽）では和音。和音の法則は究明できず。不協和に聞こえる和音は、協和音によって消される? 巻末付録 図 XVIII-1 = 個々の管名、図 XVIII-2 = 合竹の構成
箏	指孔の解説（図 XVIII-4）。「打つ」の説明。
横笛	指孔の解説（図 XVIII-3）。3オクターヴ出るが、演奏者の好みによってどのオクターヴを吹くか、あるいは、例に示した楽曲（五常楽の五線譜か）のように、あらかじめ規定された初回の吹き方のように吹くかのどちらか。「打つ」「引く」「くわ（火）」の解説。
羯鼓	図 XIX-2 の説明。上部の七つの記号は「来」で、読者から見て点の右側にある記号は右手で、点から左にある記号は左手で打たれる。渦巻き Wirbel（来）、短い打点 kurzen Schlag（正）
太鼓	図 XIX-3 の説明。線で結ばれた赤い点で表される。左の小さい「難桴」と右の大きな「雄桴」。
笏拍子	黒い点で表す。（楽譜なし）
鉦鼓	「金」で表す。左右に書く。図 XIX-4
琵琶	柱、各調絃（平調、宍越、双調、黄鐘、盤渉）と音高の対応図（図 XVIII-5、図 XVIIIa-6.7.8.9）。運指法。図 XVIII-5 f「コク」の弾き方の説明。図 XXI-1（五常楽急の琵琶譜）で、小さい譜字は、バチで引かず、左手で弦を押さえて放す。アルペジオで引く。赤いカギ（図 XVIII-5g）は下から引く（返撥）。
箏	箏（図 XIX-1）各絃に番号。調絃によって音高が異なる。
和琴	箏と逆に、演奏者に近い方から絃に番号がついている。
神楽笛	それぞれの孔に名前。

リズム、楽曲の構造 テンポ	「早」と「延」あり。「早」は四分音符1分間=92。楽器単独=60-80。合奏時=40-60。「延」は計測不可能。管楽器のリズムの収縮。始めゆっくり、後に速く。
拍子（小拍子）	小さい赤い点は、拍子の始まり。各拍は等しい四部分に分割。楽譜には記されないが、稽古の時、手で拍を刻む。音符の間に黒い点（図 XIX-5 笙譜 五常楽急）。笛では短い線（点）になる（図 XX-1）。
拍子（太鼓拍子）	より大きな点による、第二の区分あり。すべての楽器にあり、規則正しく繰り返される。朱=太鼓の雄桴の拍。または黒=笏拍子を打ち合わせる所を表す。
繰返 加拍子	「二返」図 XX-8（五常楽急 16 小拍子のあとの繰り返しの表記） 打楽器の繰り返しで挿入される。図 XIX-3（太鼓譜）と図 XIX-4b（鉦鼓譜）
笙の楽譜の読み方	図 XIX-5 笙 平調 (e-moll) 五常楽 急 小曲 八拍子 拍子八 末二拍子加 などの意味の説明。
箏の楽譜の読み方	線で結ばれた2つの音（「三八」など）の弾き方の説明。
笛と箏楽譜の読み方	カタカナ文字（日本語では72の音声表記文字がある）と、左側の小さい正確な音を表す記号。五常楽では初回「トヲロホ」の代わりに「チイラハ」（1オクターヴ上）を吹く。
雅楽以外の楽器	
戦争の楽器	陣太鼓、陣鉦、陣貝、
世俗楽器	三味線、箏、尺八、締太鼓
宗教楽器（仏教）	半鐘、銅鑼、鯛口、太鼓、拍子木、饒鉢、鉦鼓、リン、レイ、板木、釣鐘、ユ、磬、木魚、錫杖、その他
宗教楽器（神道）	スズ
中国楽器	ヤミセン（琉球、中国）、胡琴、月琴（ダブルコース）、琵琶、チャルメラ、喇叭、笏拍子、楊琴（構造、調律などやや詳しい記述）、ショクン、銅鑼、銅鼓。「慢板流水」（文末に譜例あり）最初は月琴二つ、次は月琴と胡琴で聞いた。
蝦夷の楽器	アイヌの口琴
中国古代俗楽思想と音楽、 楽器の起源	「Coukin（[孔子の]「説教」）」の紹介（スタイン氏が三つの音楽例とともに送付）。伏羲と音楽の起源。古代中国とピタゴラスの理論、美学との共通性。拍板、七絃琴。琴の材質。絃の数諸説。各部分の象徴性。瑟の起源。その他
付録（文末）	「Joraku」（五常楽急の五線譜総譜）、「慢板流水」（明清楽、五線譜）、「イセノウミ」歌詞
付録（巻末）	
図 XI-	J 陣太鼓、K 陣鉦とバチ、L 陣太鼓、M 陣貝、N 尺八、O 締太鼓
図 XII-	X 半鐘、Y 笏拍子
図 XIII-	n 二枚の鉦（シンバル状）、o 銅鑼、p 鯛口、q 太鼓、r 拍子木
図 XIV-	s 饒鉢、t 鉦鼓、u リン、v 銅鼓、w レイ
図 XV-	A 板木、X 釣鐘、B カネ、C 太鼓（団扇太鼓）、D 魚板（魚鼓）、E ユ（虎）
図 XVI-	b 太鼓、c 太鼓
図 XVII-	I 磬、H 木魚、G 錫杖、F 鈴、1 七絃琴、2 瑟、3 ミンキウ（明磬?）、4 ティ、5 クオン、6 シャオ（簫）、7 セン（笙）、8 タオク（鼗鼓）、9 と10 チョ（柷?）とチ、11 ユ（歌）、12 ヨン（鐘）
図 XVIII-	1 笙の管図と指、2 合竹、3 笛指孔、4 箏築指孔、5 琵琶柱名
図 XVIIIa-	6 琵琶壹越調絃、7 琵琶双調調絃、8 琵琶黃鐘調絃、9 琵琶盤渉調絃
図 XIX-	1 箏絃名図、2 羯鼓譜、3 太鼓譜、4 鉦鼓譜、5 笙譜（五常楽急）、6 伊勢海歌詞
図 XX-	1 笛譜（五常楽急・本譜）、2 と3 箏築譜（五常楽急・本譜）、4 箏譜（五常楽急）、5 エゾノフエ（口琴）
図 XXI-	1 琵琶譜（五常楽急）、2 箏築譜（五常楽急・仮名譜）、3 笛譜（五常楽急・仮名譜）
図 XXII-	a ヤミセン（蛇皮弦）、b 胡琴、c ピバ、d チャルメラ（リードなし?）、e ラッパ（こちらがチャメルラか?）、f、e の小型、g 笏拍子、h 木魚
図 XXIII-	i 楊琴
図 XXIV-	k 点鼓、l 板鼓、j ショクン（トランバット）、m 銅鑼

表3 OAG 会員登録状況

1873 発会から 1876 年 5 月末まで (OAG 「会報」 Band I, Heft I ~ X 号までの彙報に基づき作成)

号	例会日時、場所	担当者	番号	会員名
I	1873.3.22 発足	Brandt, Müller	1-52	<u>Yokohama</u> : Andersen, Arnold, E. von Bavier, Evers, Francke, Geisenheimer, Greeven, Grösser, O. Gutschow, Heinemann, von der Heyde, Hübner, J. Kempermann, Kniffler, Maack, Mammelsdorff, Ohl, Pistorius, Reddelien, Schultz, Siebel, Waeber, Zappe// <u>Yedo</u> : Bair, von Brandt, Dr. Cochius, Dr. Funk, Haeren, Dr. Hikgendorf, Dr. Hoffmann, Holtz, P. Kempermann, Kulpping, von Knobloch I, von Knobloch II, Krien, Dr. Martin, Dr. Müller, Niewerth, Dr. Ritter, Schenk, Schmid, Dr. Simmons// <u>Hiogo</u> : Behncke, Dr. Focke, Franke, Illies, Korthals, Naudin, Westphal// <u>Singapore</u> : C.G. Stahlknecht, D. Stahlknecht
II	1873.7.5 横浜	Brandt	53-71	<u>Yokohama</u> : Brennwald, de la Camp, Howell, Machenhauer, Oastmann, Rodorigues y Munos, Sneathlage// <u>Yedo</u> : Graf Litta, Praun, Satow, Toselowski, Witkowski// <u>Nagasaki</u> : Burrmeister, Von Leesen, Rasch// <u>Shanghai</u> : Lueder// <u>Peking</u> : Freiherr von Holleben, Dr. von Möllendorf // Foochow: Dr. Krauel
III	1873.9.6 江戸 1873.10.4 横浜	Müller Brandt		
IV	1873.10.25 江戸	Müller	72-93	<u>Manchester</u> : A. W. Knoop// <u>Bremen</u> : Heinrich Nielsen, Theodor Knoop, Dr. Otto Wolfram// <u>Leipzig</u> : C.G. Nitzsche// <u>Yedo</u> : Prof. Dr. Doenitz// <u>Kioto</u> : Dr. Junker von Langegg// <u>Shanghai</u> : Dr. Zachariae, F.E.Heyden, B. Seligman, Stein, Hagelstange, Boeger// <u>Singapore</u> : Von Mohl// <u>Nagasaki</u> : Geerts// <u>Tiessin</u> : Arendt// <u>Peking</u> : Bismarck// <u>Yokohama</u> : Lienhardt, Hildebrand// <u>Niegata</u> : Leysner// <u>Elberfeld</u> : Struecker// <u>Hongkong</u> : F. Cordes
	1873.11.8 横浜	Brandt	94-95	<u>Yedo</u> : Haake, Winckler
	1873.12.6 江戸	Brandt	96-98	<u>Yokohama</u> : A. Wolf, Burghardt, Gebauer
	1874.1.10 横浜	Müller	99	<u>Yokohama</u> : Van Oordt
	1874.1.31 横浜	Brandt		
	1874.2.14 江戸	Brandt	100-117	<u>Yokohama</u> : F. Cramer// <u>Yedo</u> : Beukema, Ahrens// <u>Paris</u> : Arthur Heeren, Alexander von Gessler// <u>Hakodate</u> : Ludwig Haber// <u>Yedo</u> : P. Seeger, James Scott// <u>Hongkong</u> : T. Schnell// <u>Hiogo</u> : Lenz// <u>Nagasaki</u> : A. Reddelien, H Iversen, <u>Yedo</u> : Reh, Hamann, Dr. Rein, G.A. Greeven, Vogel, Pardun
V	1874.3.7 横浜	Brandt	118-123	<u>Yokohama</u> : John G. Walsh, Thomas Walsh, Simon, H. Engert// <u>Nagasaki</u> : Boeddinghaus // <u>Peking</u> : R.Hart
	1874.3.28 横浜	Brandt		
	1874.4.11 江戸	Brandt	124	<u>Yokohama</u> : Blanchi
	1874.5.9 江戸	Brandt	125-126	<u>Yokohama</u> : Olarowsky// <u>Hiogo</u> : Dr. Goertz
	1874.6.13 江戸	Brandt	127-128	<u>Yedo</u> : Westpahl// <u>Kurraschee</u> : Denso
	1874.7.4 横浜	Brandt	129-135	<u>Hiogo</u> : Farer, Hudoffsky, Heise, Braess, A. Reimens, Ch. Iwensen, Baeur
VI	1874.9.12 横浜	Brandt		
	1874.10.10 江戸	Brandt	136-139	<u>Yokohama</u> : Ludwig Wolf, I. Dell' Oro, Ferdinand Knoblauch// <u>Nagasaki</u> : Fischer
	1874.11.14 江戸	Brandt	140	<u>Yokohama</u> : Von Struve
	1874.12.11 江戸	Brandt	141-144	<u>Hiogo</u> : Dr. Zwingmann, C. Stucken, J.S.Rugter// <u>Shanghai</u> : Dr. Gottburg

VII	1875.2.6 横浜	Brandt	145-148	Yedo; Dr. Wagner, Dr. Wernich//Peking; Feindel, von Moellendorf II
	1875. 2.27 江戸	Müller	149-156	Yedo; Dr. Elmore, Dr. Lange//Yokohama; Dr. Von Roretz, Scharbau, Dr. Schendel, Dr. Schultze, Baron von Siebold, Heinrich von Siebold
	1875.3.13 横浜	Müller	157-159	Yedo; Lemmer//Yokohama; Beato//Paris; Bing
	1875.4.24 江戸	Müller		
VIII	1875.5.8 横浜	Hilgendorf	160-162	Yedo; Owen//Hiogo; J. Bryner, F. Plate
	1875.6.5 江戸	Müller		
	1875.6.12 横浜	Müller		
IX	1875.7.10 横浜	Müller	163	Yokohama; H. Kniffler
	1875.9.4 横浜	Müller	164-165	Yedo; von Seckendorf//St Petersburg; Oehlmann
	1875.10.16 横浜	Müller	166-168	Yedo; Dr. Naumann, Z. V. D. Osten, Lieutenant Loebbecke
	1875.10.23 江戸	Müller		
	1875.11.17 江戸	Müller	169-176	Yedo; Herr Ministerresident V. Eisendecker //Kopenhagen; Excellenz V. Raslaff// Yokohama; Braun, V. Fischer, Ludwig, Trier, Busch, Roehr
X	1875.12.18 横浜	Hilgendorf	177	Der Legationssecretair Baron von Gutschmidt
	1876.1.29 横浜	Eisendecker	178-180	Yedo : Dr. Langgard//Hongkong; Dr. Clouth, Dr. Gerlach
	1876.2.26 江戸	Eisendecker	181	Yedo; Mayet
	1876.3.18 横浜	Eisendecker	182-183	Yokohama; Pelikan//Yedo; Baron Rosen
	1876.4.29 江戸	Eisendecker	184	Yokohama; A. Schaeffer
	1876.5.27 横浜	Eisendecker	185	Yedo; Sutor

A study on “Einige Notizen über japanische Musik”
 written by Benjamin Karl Leopold Müller

TERAUCHI Naoko

The purpose of this essay is to examine what happened when westerners first encountered Japanese traditional music and how their understanding gradually deepened by analyzing the article “Einige Notizen über japanische Musik” written by Benjamin Karl Leopold Müller (1824-1893). Müller lived in Japan from 1871 to 1875 as *oyatoi-gaikokujin*, a foreign advisor hired by Japanese Meiji government.

Müller was a medical doctor and a pioneer who taught western medical science at a forerunner of the Medical School of Tokyo National University. At the end of his stay in 1875, he also served as a court physician to Emperor Meiji. During his stay, he published an article on Japanese music in the *Mitteilungen* (bulletins) of Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (OAG), Band I, Heft 6, 8, and 9. In the article, he described various genres of music using Japanese and Chinese instruments, based on his own observation of performance, information obtained from scholars and books. He gives a particularly detailed description of ‘Mikado-Musik,’ or royal court music *gagaku* and he is an invaluable contemporary witness of the practice at that time.

My analysis of Heft 6, 8, and 9 clarifies that Müller’s descriptive quality changes from the outer aspect to the inner essence, or from the surface to a deeper level of the music over time. For instance, extrinsic elements of musical instruments such as classification, structure, material of instruments, and symbolic concepts concerning music are introduced in Heft 6, while detailed musical characteristics of each instrument are given in Heft 8. Finally, in Heft 9, we find a more deepened understanding of the structure of music itself. He examines characteristics of rhythm, function of each instrument in the ensemble, and even the principles of traditional notation are explained, which shows his profound insight into the heart of *gagaku*.

Another interesting aspect of the article is that it also provides information about the academic circle during the period. It is noteworthy that it was his active interaction with Japanese and German-speaking friends that enabled him to study and describe Japanese music in such details. It was Hiizu Miyake, who may have helped him as an interpreter to understand subtle elements of the music and introduce him to Japanese musicians. Miyake later went on to become a professor of the Medical School of Tokyo Imperial University. Two officials, Hisanari Machida and Noritane Ninagawa, of the Meiji government, who were interested in participating in world expositions and establishing a National Museum, provided him useful information on instruments and on a deeper understanding of Japanese history. Müller also kept strong connections with such important figures in a German society as Max von Brandt (the German Mister to Japan), Viktor Holtz (a professor of education at Daigaku Nanko), and Alfred Westphal (a mathematics teacher at Kaisei Gakko).

Keywords: *gagaku*, B.K.L. Müller, OAG, *oyatoi-gaikokujin*, Meiji period

キーワード： 雅楽、レオポルト・ミュルレル、ドイツ東洋文化研究協会、御雇い外国人、
明治時代