

東京藝術大学音楽学部 紀要 第34集 抜刷 平成21年3月

新発見の森鷗外直筆の「オルフェウス」第二訳稿をめぐって

瀧井敬子

新発見の森鷗外直筆の「オルフェウス」第二訳稿をめぐって

瀧井敬子

はじめに

大正3年はグルックの生誕200年にあたることから、本居長世(当時、東京音楽学校助教授)を実質的な代表者とする国民歌劇会は、《オルフェオとエウリディーチェ》全3幕の日本語上演をオーケストラ伴奏で行って祝おうという計画を立て、その翻訳を森鷗外に依頼した。鷗外は若き日のドイツ留学時代、明治18年(1885)10月21日にライプツィヒ市立劇場で、このオペラを観た経験があった。彼は依頼を二つ返事で引き受け、かつてドイツで買って蔵書にしていた台本を底本にして訳稿を仕上げた。そして、国民歌劇会に示したところ、それは彼らが使っている楽譜に合わないことが判明した。そこで、鷗外は直ちに国民歌劇会から楽譜を借りて、楽譜に書き込まれているドイツ語歌詞を底本にして、翻訳をやり直した。この改訳原稿が第二訳稿である¹⁾。

鷗外は、第二訳稿の手書き原稿を二カ所に送っていた。一つは岩波書店刊行の雑誌『我等』の編集者、万造寺斎に宛てである。もう一つは、国民歌劇会の本居長世に宛てである。この本居宛の直筆訳稿が、「永青文庫 細川コレクション」に所蔵されて、現存していたのである。本居長世に送られた鷗外直筆の訳稿は、その価値を正しく認識されることなく、およそ70年に及ぶ歳月、永青文庫の所蔵庫に桐箱に入れられて眠っていたのである。それだけでなく、その訳稿を買った本人である細川護立の覚え書、木下杢太郎による「森鷗外博士の訂正『オルフェウス』」の直筆の浄書原稿も一緒に、同じ桐箱に入れられていた。筆者は長年、鷗外訳オペラ『オルフェウス』の研究に携わってきて、ゆくりなくもこの出会いに至った。以下、いささか不遜な表現ながら、この出会いを「発見」と呼ばせていただきたい。

本論文は、この三つの新発見の原典資料のうち、細川護立の覚書と森鷗外直筆の「オルフェウス」訳稿の二つについての考察である²⁾。

第一章 細川護立の覚え書

護立の覚え書きが語る事実

細川護立直筆の覚え書は、木下杢太郎直筆の「森鷗外博士の訂正『オルフェウス』」の原稿、

森鷗外直筆の『オルフェウス』第二訳稿と一緒にして、朱塗りの外箱つきの桐箱の一番上に収められていた。封筒には、「森氏の翻訳に木下(太田)氏³の解説に就て」と墨書され、本文は縦19.6横センチ×横53.6センチの和紙一枚にしたためられていた。達筆である⁴。

写真1 桐箱に入れられていた覚え書き

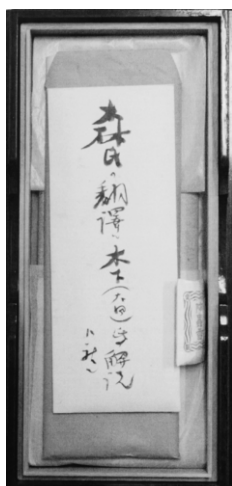
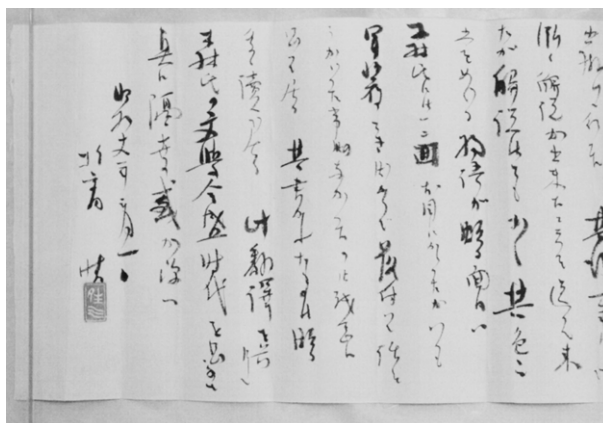


写真2 本文の最後の部分



原典資料なので、以下、全文を掲げる。なお、読みやすさを考慮して、漢字は新字体に直し、句読点は筆者が施した。

二三年前神田の一誠堂に立寄ったとき、計らず、森氏の「オルフェウス」の直筆の翻訳があるのを知り、一見、直ちに購ひ帰つた。其後、友人児島喜久雄氏に示した処氏も之は珍しいから、是非、現代に於て、最もよく森氏を識る木下氏に、解説を書いて貰へとすゝめられ、木下氏なら、自分も知って居るので、早速二人で出掛けて行つた。其後、一年ばかりで、漸く解説が出来たと云つて、送つて来たが、解説はともかく、其ゝ之をめぐり物語が頗る面白い。森氏には、一二回お目にかゝつたが、いつも軍装のときばかりで、落付いて話をうかゞつた事になかつたのは、残念に思つて居る。其書かれたものは、時ゝ見て読んで居る。此翻訳を前にして森氏の文学全盛時代を思ふと、真に隔世の感が深い。

昭和十九年三月一日

於高田⁵ 晴 落款⁶

細川護立のこの書から、わかることを以下に箇条書きにしてまとめてみよう。

1. 森鷗外直筆の「オルフェウス」訳稿を購入したのは、細川護立であった。

2. 彼は神田の古書店「一誠堂」で、いわば衝動買いしたのである。
3. 木下杢太郎に解説文を依頼したのは、児島喜久雄の薦めによるものであった。
4. 木下杢太郎は解説文を1年ほど経ってようやく仕上げ、護立に送った。

細川護立とは

森鷗外直筆の「オルフェウス」訳稿を購入した細川護立とは、どのような人物だったのであろうか。護立は明治16年(1883)10月21日、東京小石川区高田老松町⁷(現、東京都文京区目白台)に、肥後熊本細川本家十四代、護久(1839—1914)侯爵の四男として生まれた。母は、佐賀藩主十代の鍋島斉正(閑叟、維新後直正)(1815—1871)の四女宏子、正室であった。護立は学習院初等科、中等科、高等科と進み、明治39年7月学習院高等科を卒業。そのあと9月東京帝国大学法学部に入学したが、中退。理由は不明である。

四男であった護立が細川本家の十六代当主になったのは大正3年のことである。上の三人の兄が次々に他界して、護立は細川家に残った唯一人の男子だったからである。

明治26年(1893)9月、父護久が他界したとき、護立はまだ10歳であった⁸。側室が生んだ長男護成^{もりしげ}(1868—1914)が十五代を継いだ⁹が、その兄も不幸にして、大正3年、46歳で世を去ってしまった。護立にとって母親を同じくする二人の兄は、大正3年には、すでにこの世にいなかった。次男護全^{もりはる}(1881—1904)は、明治37年(1904)に日露戦争で戦死していたし、分家して細川男爵家を創設していた三男護晃^{もりあき}(1882—1898)も、16歳という若さで病死していた。十六代を継いだ事で、護立は侯爵になり、貴族院議員になった。しかし、政治向きのことには関心をもつことなく、もっぱら文化・芸術に活潑な活動を展開した。

そもそも彼が美術に惹かれたのは、白隠^{はくいん}(1686—1769)の禅画からの影響が大きかったからである。護立は子供の頃から病弱で、やがて胸を患い、20歳までもたないだろうと医者から見離された。そこで臨済宗の中興の祖、白隠の『夜船閑話』^{やせんかんな}を読むよう勧められ、白隠の唱える呼吸法を実践した。『夜船閑話』は禅の教えを説くというより、禅の修行僧が陥る心身の衰弱、ノイローゼなどを治療するための、具体的には呼吸法によって心身一体にして健康を取り戻す、いわゆる養生の極意を教える本である。健康を取り戻せたのは白隠のおかげと感謝し、護立は白隠のことをひどく尊敬するようになり、やがて彼の禅画を蒐集するようになった。やがて、護立の蒐集は白隠のみならず、近代禅画へと広がっていった⁹。

このように彼の美術コレクターとしての出発点は禅画のコレクションにあったが、護立が横山大観の無名の時代からいち早くその才能を見抜き、作品を買い上げ、さらに大観に連なる若い画家たちを積極的に支援したことはあまりにも有名である。また、「白樺派」の活動では、自ら「会計係だった」と息子護貞にも語ったように¹⁰、学習院時代の同級生や後輩のメセナとなって、彼らの芸術活動を応援した。なかでも、学習院高等部の同級生であった志賀直哉との交流は特筆に値する。

芸術品を見分けることでは自他共に認める鋭い感性をもっていた護立は、最高級の芸術を愛するコレクターとしてだけでなく、無名の画家たちに対しては、その素質が花ひらくように助けた。近代日本の芸術文化の振興にひたすら尽くした一生であった¹¹。

児島喜久雄と木下杢太郎の親交

児島喜久雄とは、どのような人物だったのであろう¹²。彼は陸軍省高官の息子として明治20年(1887)、東京市四谷区舟町に生まれた。明治42年に第一高等学校独文科を卒業後、東京帝国大学文化大学哲学科に入学、美学を専攻した。絵を描くことが得意だった児島は、明治43年の『白樺』創刊にあたっては、装丁を担当した。大学卒業後は、大学院に進み、大塚保治に西洋美術史を学んでいる。学習院教授の肩書きで大正10年から5年間ヨーロッパに留学した。留学中に東北大学助教授となり、帰国後は東京帝国大学文学部助教授も兼任。昭和16年には東京帝国大学教授となつて、美術講座を担当した。後世には、レオナルド・ダ・ヴィンチの研究家として知られている。昭和25年(1950)他界。児島喜久雄は学習院初等科と中等科を卒業しているので、細川護立の後輩でもある。教養人でしかも美術の専門家である児島は、護立がめざす芸術・文化の振興のよき相談相手であった。

さて、次に木下杢太郎である¹³。明治18年(1885)、静岡県賀茂郡湯川村(現伊東市湯川)に、雑貨卸売の老舗「米惣」^{こめそう}を営む太田惣五郎の三男として生まれ、明治31年(1898)、13歳で上京。独逸協会中学校(現在の独協中学)へ入学した。これで将来一高、東大に進む必須のコースに乗った。だが、杢太郎は文学者になる夢が捨てきれなかった。明治36年(1903)第一高等学校第三部(ドイツ語主体の医学部志向)へ入学したものの、文科へ転科するかどうか迷いつつも、結局、明治39年(1906)東京帝国大学医科大学へ入学した。三姉のたけの結婚相手が東京在住の司法官であったので、独逸協会中学校入学以来、彼はこの姉の家に寄寓していた。その間、たけは文学的な影響を彼に与え、その一方で彼女は素志を貫いて医者になるよう強く勧めた。このたけという女性は、中島歌子の家塾「荻之舎」に学んでいる。明治19年(1886)には樋口一葉が、その父の旧幕時代の知人・遠田澄庵の紹介で、同塾に入門、ここで彼女は一葉と交友を結んだ。つまり姉のたけは、杢太郎の詩人にして小説家でありながら医者という二股をかけた生き方の遠因の一つにもなった人物なのである。明治44年(1911)医学部を卒業(26歳)、衛生学教室に入るが、翌明治45年(1912年)には、森鷗外の勧めで皮膚科教室へ入った。大正5年(1916)南満医学堂教授兼奉天医院皮膚科部長。大正10年(1921)、北米経由でヨーロッパに留学。主としてパリのソルボンヌとサン・ルイ病院において研究に従事。3年間のヨーロッパ滞在中にも医学の勉強の傍ら文学作品をものしている。大正13年(1924)、39歳で帰国、医学博士となり、その後は愛知県立医学専門学校(現在の名古屋大学医学部)教授、東北大学医学部教授、東京帝国大学医学部教授を歴任、医学者としても順調なキャリアを積む。昭和20年(1945)10月15日、胃幽門癌により死去。詩を

書き、和歌を作り、小説を書き、敬愛して止まなかった鷗外と同じ60年の生涯であった。

児島喜久雄とは留学前から顔見知りであったが、交流が深まったのは留学中のパリ時代である。杳太郎は妻に宛て、「今つき合つてゐる人のうちで児島君といふのが一番正直ないい人だ」(大正10年11月27日)¹⁴とか、「当地では、学習院から留学の文学士児島喜久雄君と交遊してゐるが小生に取つて目下一番よい伴侶と思つている」(大正11年1月15日)、などと手紙に記している。

帰国後も二人は学部が違つても、職場が同じ東北大学になったり、東京帝国大学になったりで、共通の友人や仕事も多くなり、顔を合わせるチャンスも自然と多くなって、木下杳太郎の日記には、児島喜久雄の名がたびたび登場する。

昭和16年12月3日の日記には、「児島喜久雄が細川侯の手に入りし森鷗外博士のオルフェウスの原稿を持ち来たり、それに鑑定言葉をかけといふ」¹⁵と記されている。前述の細川護立の覚え書では、「最もよく森氏を識る木下氏に、解説を書いて貰へとすゝめられ」と書かれていたが、コレクターである細川護立にとっては、実際には、鑑定文を杳太郎に書いて貰いたかったのである。この昭和16年12月3日こそが、護立が鑑定文を杳太郎に依頼した日である。「二人で出掛けて行った」とまるで自分と児島喜久雄の二人で行つたように、護立は覚え書で書いているが、真相は、児島が護立の使いとして一人で杳太郎に会いに行き、護立侯爵の意向を伝えたのである。

依頼を受けてから1年9ヵ月余りが経過した昭和18年9月19日、木下杳太郎は東京帝国大学のキャンパスで「落葉松」をスケッチし、スケッチ帖『百花譜』¹⁶の余白に、「森鷗外博士の訂正『オルフェウス』の原稿を浄書して細川侯爵に送る。其写しを颯田琴次君に送る」と¹⁷メモしている。鑑定文「森鷗外博士の訂正『オルフェウス』」は、昭和18年9月19日に完成したのである。

護立が鷗外直筆の訳稿を購入した理由

なぜ、細川護立は「計らず、森氏の『オルフェウス』の直筆の翻訳があるのを知り、一見、直ちに購ひ帰つた」のであろうか。購入の動機を探ってみよう。

永青文庫¹⁸のコレクションの中心は、細川藤孝(号は幽齋)(1534—1610)を初代とする細川家¹⁹が700年にわたって蒐集してきた武具・武器や茶道具、それに細川護立が集めた古書画、彫刻、陶器、近代絵画などである²⁰。しかし、そのなかに一つ、異色の所蔵品がある。夏目漱石の『野分』の草稿が、それである。護立がこれを購入したのは、わけがあった。彼は昭和15年から18年にかけて、友人たちを集めて月に1回「清賞会」という美術鑑賞会を定期的ひらいていたが、昭和18年2月24日の例会に、『野分』草稿を持ってきて、^{あきのながたけ}浅野長武侯爵²¹、美術史家の^{たざわたん}田沢坦、歴史学者の^{としあき}大久保利謙侯爵²²、書道史家の^{ほうなん}田山方南、^{おおぎ まちきんかず}正親町公和²³、児島喜久雄たちに見せて、こう語っている²⁴。

自分が学習院の高等科に在学中の頃でした。その頃は同級に白樺の一派がおり、誠に愉快的な学生生活でありました。我々は学業など放擲して小説を読んだり運動をしたり、誠に自由な夢のような時代でした。私は病氣勝ちで学校は休んでばかりおりました。そのため漱石さんの「野分」という小説の発表されたことを少しも知らないでいたのです。私はその前から漱石さんには心酔していて、「猫」を始め「草枕」……その他短編ものなど大抵は読書していました。ある日学校に出席したところが、友達から「野分」を見たかといわれて、自分はまだ知らんと言ったところが、正親町が「漱石先生益々えらくなって来たぞ、教室に持って来ているから後で貸すから読め」、いわれたので借りることになった。実は正親町の席は僕の斜めに在り、僕の前には志賀直哉が座っており、正親町から志賀に渡し、志賀から僕の手にと渡ししてくれた。それを先生に内緒で教場で読み始めた。そういう因縁のある「野分」であります。二、三年前です、「野分」の草稿が全部揃って巖松堂²⁵の目録にあったのが、目についたものだから、そのまま引き取ったものなのです。

実は、この話は年代的は辻褄が合わない。細川護立と志賀直哉が学習院高等科を卒業したのは明治39年7月のことである。上記の護立の昔話では、彼が『野分』を正親町から借りて読んだのは、「学習院の高等科に在学中」ということだが、夏目漱石が『野分』を執筆したのは明治39年12月末のことであり、翌明治40年1月、雑誌『ホトトギス』10周年記念号にこの小説は掲載されたのである。

還暦近くなった護立には、年代的なことは記憶が薄れていて、ただ思い出だけが心に残っており、それも新しいものに駆り立てられていた青春の日々を懐かしむ気持ちが強く、自ら脚色した昔話を「清賞会」の例会で語ったということなのであろう。護立の表現によると、「因縁のある『野分』」である。それだけに漱石直筆の草稿をコレクションに入れることができたのは、かけがえない宝物を手に入れたという心境だったに違いない。

ところで、高浜虚子は護立から『野分』の草稿の鑑定文を頼まれて、それを昭和16年5月19日づけで書いている²⁶。木下杢太郎が「兎島喜久雄が細川侯の手に入りし森鷗外博士のオルフェウスの原稿を持ち来たり、それに鑑定の言葉をかけといふ」と日記に書いたのは、昭和16年12月3日である。護立が鷗外の直筆原稿を衝動買いしたのは、奇しくも、『野分』の草稿を手に入れた嬉しさを引きずっていた頃である。漱石と双璧をなす文豪の直筆原稿を見つけ、護立は思わず買いたくなったのではないだろうか。

ちなみに、森鷗外の歴史小説『興津弥五右衛門の遺書』『阿部一族』『津下四郎左衛門』『都甲太衛』の題材は確かに細川藩に関係しているが、そのことで細川護立が鷗外に親近感を持っていたかどうかは、特に裏付ける資料がない。

第二章 本居長世宛の鷗外直筆の「オルフェウス」訳稿

消印つきの封筒と、もう一つの茶封筒の存在

鷗外の「オルフェウス」第二訳稿は雑誌『我等』に掲載されたものが、その後、単行本「沙羅の木」に所収され、『鷗外全集』（昭和46年から50年にかけて刊行された岩波書店版では、第19巻）に所収されて、活字としてのみ知られていた。本居長世宛に送られたものは、オペラ公演も頓挫して、どうなったか不明であった。ただし、木下杢太郎の昭和18年9月19日づけの「森鷗外博士の訂正『オルフェウス』」によると、彼は「近ごろ一貴爵の有に帰したこの直筆原稿」を実際に見ていた。この文章は1983年2月18日発行の『木下杢太郎全集』に所収され、活字として残されていた。杢太郎の証言では、本居長世宛の直筆の訳稿はドイツ語歌詞と日本語訳のどれがどれに対応するのか明確にわかるように、音節を対応させて併記してあるという。筆者はそれを見ることができれば、「オルフェウス」翻訳の細部が正確にわかるにちがいないと思い、かねてから探し続けていた。しかし、「一貴爵」とだけあって名が伏せられているので、誰が買って、どこにあるのか、謎であった。行方は杢として知れず、最悪の場合、戦災に遭って現存しないものと半ばあきらめてもいた。それが現存していたのである。

永青文庫（東京目白台）の平成19年度冬季展「鷗外・漱石と肥後熊本の先哲たち」（前期1月5日～2月11日、後期2月13日～3月16日）において、それは展示されていた。鷗外の名がある直筆原稿が所蔵庫にあり、それが今回の展示テーマの「鷗外・漱石と肥後熊本の先哲たち」に関係があるということで、永青文庫として初公開した。第二次大戦の戦禍に遭うことなく、保管状態は驚くほどよく、欠損ページは全くない。

永青文庫桐箱には、鷗外が第二訳稿を本居長世に送ったときに使った封筒も保存されていた。封筒の表には、「府下、渋谷字下渋谷 六一四²⁷／本居長世殿」とあって、封筒の裏には「陸軍省／森林太郎」とある。消印の数字「3. 8. 26」[大正3年8月26日]もはっきりと読める。消印が大正3年8月26日ということは、森鷗外の日記に、8月27日「Orpheus 第二訳稿成る。一部を本居長世に、一部を万造齋に送る」²⁸、と記されているので、鷗外は懸案の仕事を片づけて、翌日になってやっと安堵の胸をなでおろして覚え書のようにして、日記に書き入れたのであろうか。

永青文庫では、鷗外直筆の「オルフェウス」訳稿は、郵送に使われたときの封筒とは別の封筒に四つ折りにして入れて保管されていた。封筒には、「森鷗外氏筆／オルフェウス／訳歌／再訂の分／（余の依頼せんモノ）」、と表に墨書されていて、「（余の依頼せんモノ）」という但し書きから判断して、これは本居長世の筆によるものである。「オルフェウス」と表記したのは、本居の耳にそう聞こえたからであろう。ちなみに、ドイツ語では「オルフォイス」、英語では「オーフィアス」ないし「オーフェウス」である。

写真3 封筒の表

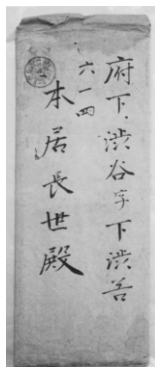


写真4 封筒の裏

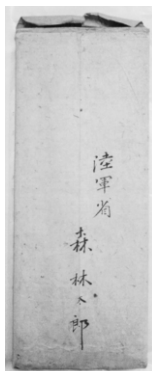
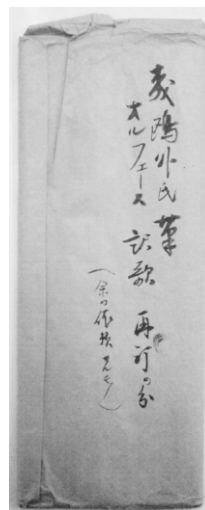


写真5 本居長世が鷗外直筆の訳稿を入っていた封筒

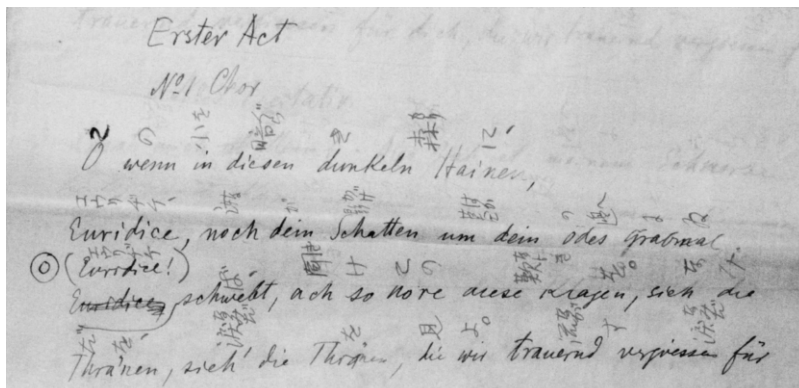


本居長世は、鷗外から自分宛に送られた封筒をそのままそれだけ保管し、中身の訳稿は新たに別の茶封筒に入れて、「森鷗外氏筆／オルフェウス／訳歌／再訂の分／(余の依頼せんモノ)」と表書きして持っていたのである。

直筆原稿にみる書き方の工夫

鷗外の直筆原稿は、薄い和紙26枚にびっしりと書かれていて、文字通り彫心鏤骨の労作であったことがひしひし伝わってくる。その表裏に1枚ずつ紙をつけて、左端の二箇所穴をあけ、紙こよりで綴じて合冊になっている。表紙には赤鉛筆で『訂正 オルフェウス』全』とあって、その隣に青鉛筆で「コレニテー応御試ヲ乞ふ／森／八月二十六日／本居様」と記されているが、裏表紙は白紙である。

写真6 鷗外直筆の訳稿の冒頭部分



全26枚の訳稿本文では、ドイツ語歌詞は黒ペンを使って横書きに、日本語訳は赤ペンを使って縦書きにしてある。鷗外が国民歌劇会から借りて、翻訳の底本にするために抜き出したドイツ語歌詞は、古い表記法による。ペータース社は1932年(昭和7)、新しいドイツ語表記による新版を出したが、言うまでもなく、国民歌劇会が使っていたのでは、ペータース社の旧版の楽譜だったからである²⁹。

「オルフェウス (付記)」において鷗外は、「オルフェウス」の翻訳に関する原則について、「大体に於いて原詞の一つづりを一音にした」、と語っているが³⁰、直筆原稿ではドイツ語歌詞の1シラブルに日本語の1シラブルが対応することが一目瞭然になるように、日本語訳の書く位置をずらしながら併記してある。以下に、具体的に三つ例を挙げてみよう。なお、読みやすさを考慮して、漢字は新字体に直した。

例1) 第一幕No. 1 Chor(寂しい森のなか、エウリヂケの墓の前で、友人たちが彼女の死を悼んでいる。オルフ

エウスは歎きのあまり、エウリヂケの名を恋しく呼ぶ)

この小暗き森に、
O wenn in diesen dunkeln Hainen,
エウリヂケ、汝が影墓の辺にゐる
Euridice, noch dein Schatten um dein ödes Grabmal

ば、(エウリヂケ)聞けこの歎きを。なみ
schwebt, O (Euridice!) ach, so höre diese Klagen, sich die
だを、涙を見よ。流す涙
① Thränen, sich die Thränen, die wir trauernd ② vergiessen für
を。(エウリヂケ)棄てられし夫の泣くを。あは
dich! O (Euridice!) Sieh' deinen Gatten, den ③ Verlass'nen, weinen, rührt sein
れと見よ。(エウリヂケ)いたましと見よ。亡き
Klagen dich nicht, O (Euridice!) o rührt sein Klagen dich nicht? Du Ent-
汝、帰り来。いたつきに
flohene, kehr' ihm wieder! Bange Trauer beugt
悩めり。来よや。来て救へかし。
tief ihn nieder, komm, ④ Theure, banne den ⑤ tödtenden Gram!

*例1) では、① Thränenは旧表記で、新表記ならばTränenとなる。② 旧vergiessen (新vergießen)
③ 旧Verlass'nen (新Verlaß'nen) ④ 旧Theure (新Teure) ⑤ 旧tödtenden (新tötenden)

例2) 第一幕No.14 冒頭8小節(アモオルがオルフェウスに向かって、神との約束の掟を守ることができた

ら、妻エウリヂケをこの世に取り戻すことができる、と告げる)

あな。あひ見むとや。さはれ汝 堪ふべし
O Wie, ich soll sie wiedersehn! A Ja, /doch /ver/nimm vor/her, was
や。汝を神等の逢はせむ 試
dir nach/ der/ Götter/ ⑥ Ge/heiss auf/erlegt/ zu ⑦ thun und zu

に。い な。 ^{をみな}女 の た め に 何 を か 恐 る べ き。
Dul/den O/kein/Befehl/schreckt/mich/zurück,/für/sie/besteh'/ich/jede/Prüfung.

*例2) では、⑥旧Geheiss (新Geheiß) ⑦旧thun (新tun)

例3) 第三幕No.38 冒頭 11小節 (オルフェウスが黄泉の国からエウリヂケを連れ出す場面)

来 よ、エウリヂケ、つ づ
O So komm, Euridice, folge

け。と は に 忘 れ ぬ、わ が 恋 人 よ。あ な。 ^{なれ}汝
mir, du ewig treu Geliebte, die ich glühend verehere. E Bist du's, seh' ich

か？ オルフエウス。 夢か、 う つ つ！ さ な り。 な が
dich? Orpheus! Ist's Täuschung, ist's Wahrheit! O Ja, du siehst, deinen Orpheus,

鷗外の直筆原稿にみられる書き方の工夫は、次の4点にまとめることができる。

1. 鷗外は音楽専門教育を受けたわけではないが、漢詩や和歌が得意であって、日本語の調べに対する類い希な感性をもっていた。したがって、「うたひもの」の場合に、漢字をどう読むかということは、彼にとって響きに関係してくるきわめて重要な問題であった。さらに、漢字は読み方によってシラブル数も違ってくる。そのために鷗外は、本居長世宛ての直筆訳稿では、活字で残した訳稿よりふりがなを多くつけているし、あるいは漢字を使わずひらがなで書くことをもしている。比較のために、例1)～例3)の箇所に関して、『鷗外全集』第19巻に収められている訳文を以下に掲げておこう。

例1) 『鷗外全集』第19巻、392頁。

歌群 ^{をぐら}小暗き森に、エウリヂケ、^な汝が影墓の^へ辺にゐば、聞けこの^{なげき}歎を。涙を、涙を見よ。
流す涙を。棄てられし^{つま}夫の泣くを。哀と見よ。^{あはれ}傷ましと見よ。^な亡き^{いまし}汝^こ婦り来。い
たつきに悩めり。来よや。^き来て救へかし。

オルフェウス エウリヂケ。エウリヂケ。エウリヂケ。

例2) 『鷗外全集』第19巻、396頁。

オルフェウス あな。相見むとや。
アモオル さはれ。^{なれ}汝堪ふべしや。^な汝を神等の^{こころみ}逢はせむ試に。
オルフェウス 否。^{をみな}女のために、何をか恐るべき。

例3) 『鷗外全集』第19巻、403頁。

オルフェウス 来よ。エウリヂケ。続け。とほに忘れぬ、わが恋人よ。
エウリヂケ あな。^{なれ}汝か。オルフェウス。^{うつつ}夢か、現。
オルフェウス さなり。^な汝がオルフェウス

2. 鷗外直筆の訳稿を実見していると、各行の長さがまちまち、各行の頭も凸凹でそろっておらず、一見したとき、これはどういうことかと、驚かされてしまう。真ん中あたりから

書き出している行もある。そうかと思うと、行の最後の方で、まだ余白が十分あるにもかかわらず、続けることをしないで、ドイツ語の単語の途中でハイフンをつけ、わざわざ改行している箇所もある。なぜ、このような書き方を鷗外はしたのだろうか。

この不思議な書き方についての疑問は、ペータース版の楽譜と照らし合わせて見ると、すぐに氷解する。行が頭から書き始められていないのは、前奏がついているからである。途中で改行しているのは、そこで、楽段が次の楽段になっていたからである。各行の頭を見ると、何番目の楽段の訳稿なのか、即座に本居たちがわかるように、鷗外は配慮したのである。

写真7 第三幕No. 38 冒頭8小節（「森鷗外訳オペラ『オルフェウス』 グルック作曲」83頁、瀧井敬子解説・校訂、紀伊國屋書店、2004）。

No. 38 Rezitativ

Animato

Orpheus オルフエウス

Euridice エウリヂケ

So komm, Euri-di-ce, folge

け、とわにわすれぬ、わがこいひとよ。あな? せれ
mir, du e-wig treu Ge-lieb-te, die ich glü-hend ver-eh-re. Bist du's? seh ich

3. O、E、Aという丸で囲った記号は、何なのか。楽譜と照合すると一目瞭然、これはOはオルフェウス、Eはエウリヂケ、Aはアモオルの意味である。誰が歌う歌詞なのか、鷗外には自分自身確認するためと、本居長世にわかりやすく知らせるといふ二つの目的があったと思われる。合唱はChr、Orpheus bei Seite [オルフェウスの傍白]はObS、傍白が終わって通常の歌に戻るところはOrpheus laut、Oと略記されている。

4. 上記の例2)と例3)に入っている斜線は、直筆原稿では青鉛筆を使って書かれている。これは翻訳を終えたあと、鷗外自身、自分の作った日本語訳がドイツ語歌詞のシラブル数に合致しているか、確認した痕跡である。楽曲が後半になるに従って、ドイツ語歌詞のシラブル数を間違わないよう、鷗外の気持ちは昂ぶっていったのであろう。手にも力が入ったせいなのだろうか、青鉛筆の色がだんだん濃くなっているのは、興味深い。

直筆原稿を実見して判明したこと

本来「うたひもの」³¹として翻訳された「オルフェウス」第二訳稿は、歌われてこそ初めて真価がわかるというわけで、筆者は2004年にグルック作曲「森鷗外訳『オルフェウス』」の校訂楽譜を出版（紀伊國屋書店刊）した。そのときに歌詞として使ったのは、『鷗外全集』第19巻（昭和48年、岩波書店）所収の訳詩「オルフェウス」（Gluck グルック）であった。

本論文の「はじめに」で述べたように、鷗外は「オルフェウス」第二訳稿を仕上げたのち、二箇所訳稿を送った。一つは岩波書店刊行の雑誌『我等』の編集者、万造寺齋に宛て、もう一つは、国民歌劇会の本居長世に宛てである。この本居宛の直筆訳稿の所在は不明で、結局、鷗外の訳は雑誌『我等』（9月1日発行、第一年第九号、5～26頁）に「オルフェウス 第二稿」と題して掲載されたものが、単行本『沙羅の木』に収録され、その後、全集や選集にまた再録され、活字として残されている。

筆者の校訂楽譜では、鷗外が「オルフェウス（付記）」において、自分は「謡つて見ることが出来ぬから」と気にしていた「^{またぎ}跨」の問題、つまり訳詩の区切りと音楽的区切りが一致しているかどうかという問題を解決し、さらにドイツ語歌詞と『鷗外全集』所収の鷗外訳との間でシラブル数が合わない箇所が三つあったが、これに関しても日本語の1シラブルを、ドイツ語の2シラブルに対応させることで、なんとか解決した。校訂報告も巻末につけた。

ところが、この鷗外訳にシラブル数が足りなくて、筆者が苦慮した三箇所に関しては、本居宛の鷗外直筆の「オルフェウス」第二訳稿が発見された今、足りなかったシラブル数の言葉がもとは入っていたことが判明したのである。鷗外の日記によると、大正3年8月27日に『我等』の編集者、万造寺齋に送られた第二訳稿は、3日後の8月30日にゲラ刷りの校正を終え、「Orpheus第二稿を校し畢る」³²と記されている。おそらくこの校正の段階で削除されてしまった言葉が、最初の原稿にはあって、それならばドイツ語歌詞と鷗外訳のシラブルも合致して、本来なら何の問題もなかった箇所だったのである。削除したのは、文学として考えたときに、鷗外には余分に思われた言葉だったからであろう。以下の3箇所がそれである。

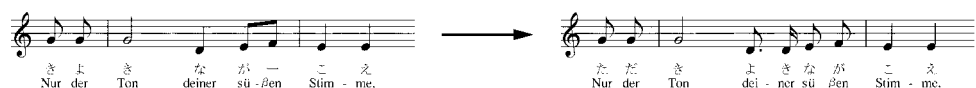
- 1) 第14番第11小節から12小節にかけて。『鷗外全集』では「^{ゆめおもて}努面をな見そ」になっていて、3シラブル不足していた。直筆原稿では、「妻の」（3シラブル）が入っていた。

ゆめおもてをなみそ
hü - te dich ei - nen Blick auf die Gat - tin zu tun

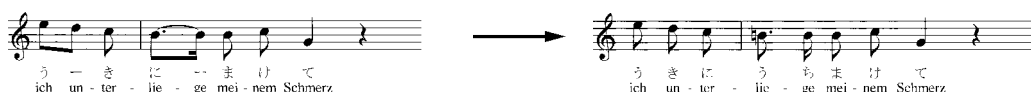
ゆめつまのおもてをなみそ
hü - te dich ei - nen Blick auf die Gat - tin zu tun

- 2) 第33番第46小節4拍目から47小節にかけて。『鷗外全集』では、「清き^な汝が声」となっていて、ドイツ語歌詞より2シラブル不足していた。直筆原稿では、「^{ただ}只」が入って「^な只清き汝が声」になっていた。

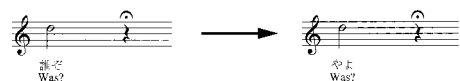
新発見の森鷗外直筆の「オルフェウス」第二訳稿をめぐって



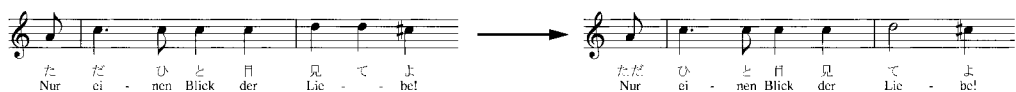
3) 第40番第25小節3拍目から26小節にかけて、『鷗外全集』では、「憂きに負けて」となっている。しかし、直筆原稿では、「負けて」の前に「うち」という接頭語が入っていた。



この筆者校訂の楽譜の作成のときに苦慮したことは、「^{またぎ}跨」の問題と鷗外訳のシラブル数の不足の問題のほか、別の問題も存在した。第2幕第23番、黄泉の国でオルフェウスが悪霊たちに囲まれて、彼らから「痴の汝よ。などか来つる？ [愚かなやつよ！ なぜ来た?]」と、詰問される場面。『鷗外全集』では、ドイツ語歌詞「was?」に対応する日本語訳が抜けている。したがって、筆者は「こんなところに来るとは誰だ?」という意味で、「誰ぞ」という訳語を作り、歌詞として付けた。しかし直筆の訳稿では、「was」を、鷗外は訳し落とすことなく、「やよ」という訳語をつけていた。

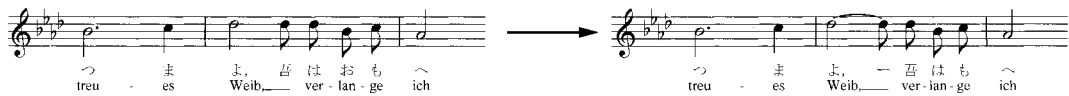


鷗外は「オルフェウス (付記)」において、間投詞の場合には例外的に、ドイツ語の1シラブルに日本語の複数シラブルを対応させることもしたと語っているが、筆者には「只」をこれと同種のものと考えることなど思いも寄らなかった。ところが、直筆原稿を実見したところ、第二幕第38番第48小節4拍目、「^{ただ}只」をドイツ語歌詞の「nur」1シラブルに対応させている箇所があった。なるほどこうすれば、「Blick [眺め、目の意]」に「目」が対応することになる。鷗外のアイディアに脱帽して、筆者の校訂楽譜を修正しなければならない。



掟を破って妻エウリチケの顔を振り返って見たために、妻が再び死の国へ戻ってしまったことで、悲しみにくれるオルフェウスが、自分も死のうとして、「我は堪へじ、^{かみわざ}此神業に。黄泉の門猶開けり。追ひ付かばや、^{をみな}女に。エウリチケ。汝こそ妻よ、^あ吾は思へ」と歌う第44番。その「思へ」という訳に、『鷗外全集』ではルビが振ってなかった。そこで、筆者は「おもへ」

と読んでしまった。しかし、直筆訳稿にはなんと「思へ」というルビが振ってあったのである。したがって、筆者の刊行楽譜は以下のように修正しなければならない。



「オルフェウス」翻訳は、鷗外にとって重要な仕事だった！

鷗外が国民歌劇会の翻訳の依頼を二つ返事で引き受けたのも、日本には存在しないオペラというジャンルにたいへんな関心を抱いていたからであろう。留学時代のライブツィヒでグluck作曲《オルフェオとエウリディーチェ》を初めて観たときも、好奇心いっぱい目を凝らし舞台を観て、そのとき買った台本に多くのメモを残していた。帰国後は、書物を通してオペラ史の勉強をし、上田敏(1874-1914)と雑誌上でヴァーグナーのオペラに関する論争を繰り返す³³ほど、若い鷗外はオペラに燃えていた。しかし、その一方で「余の西欧に在るや、楽劇の場に入るに事数十回なりしが、《トリスタンとイゾルデ》も《オテロ》も、「心に留ま」ることはなかつた。ライブツィヒのゲヴァントハウスで短い曲を聴いたときには、舞台上の歌手が化粧もせず、黒い服を着て歌ったにもかかわらず、「心大に之を快としたり。余は既に耳を悦ばするを専とするときも、目を射ること甚しき場面の粧飾を見るに堪へず」³⁴、と、まるでオペラを毛嫌いするような発言もしている。この相矛盾する態度はどういうことなのであろうか。

東京大学総合図書館に現存する鷗外蔵書の中には、1905年(明治38)初演のレハール作曲《メリー・ウィドウ》の台本、ヴァーグナーの《ローエングリン》のブライトコプフ版の1903年(明治36)発行の台本がある。入手経路は不明にしても、発行年から判断して、留学から帰国後かなり年月を経ても、鷗外がオペラの台本を集めていたことは間違いない。いったい、オペラが嫌いだったのか、好きだったのか。

明治39年(1906)11月5日発行の雑誌『音楽新潮』に、「歌劇のことども」³⁵というタイトルで、鷗外のオペラに対するインタビュー記事が載った。自分がオペラのことを論じたのは、もう10年も昔ことで、今思えば、「一と昔のことなれど」、今日本でオペラが起りつつあって、「反響があるのは誠によろこばし」、と彼はコメントしている。実は、この記事が出る数ヶ月前、東京音楽学校出身の小松耕輔が友人たちとオペラ団体を興して処女作《羽衣》を初演し、楽譜の出版にあたって鷗外に序文を書いてほしいとやって来た。鷗外は多忙にもかかわらず、若い小松の求めに応じて、オペラに挑戦する彼の出現を心から応援していた³⁶。

「歌劇のことども」で一番興味深いのは、「歌劇など何んになる」と言ったトルストイに反論して、「何んにならなくとも歌劇は歌劇にてよかるべし」、「オペラは実にうつくしきものなり」、と言い放った意気軒昂なオペラ礼賛である。インタビューをとりに来た記者の質問は、

明治36年の東京音楽学校におけるオペラの上演のことにも及んだ。「オルフォイス」が話題になれば、本場で観た鷗外としても言うことはたくさんあって、「歌劇の伴奏としては勿論、オルケストラ管弦合奏なり」、と思わず本音を出している。東京音楽学校の公演は、ケーベルのピアノ伴奏であった。しかし、オペラはオーケストラによる伴奏こそが本来の姿だと考える鷗外は、本居長世がオーケストラの準備までしてオペラ公演を計画したことに賛同したのである。

大正3年(1914)というと、鷗外は52歳。軍医としては最高位の陸軍軍医総監にして陸軍省医務局長という地位にあって、すでに7年近くも経過していた。文学者としては前年に『ファウスト』の翻訳を果たし、創作の領域でも一連の歴史物「興津弥五右衛門の遺書」「阿部一族」に続き、「大塩平八郎」も出し、大掛かりな歴史小説の準備にかかっていた。そうした時期に、長年の夢でもあったオペラに関わる仕事は鷗外にとっても、まさしく時機を得た仕事であったのかもしれない。

さて、杳太郎の鷗外論の「余論」には、有名な一節がある。ナイル川河口デルタに位置する巨大な古代都市テーベ(現ルクソール)は亭々とそびえる大きな列柱で有名であるが、鷗外の膨大なクロスオーヴァの仕事は、この古代エジプトの大都市テーベにたとえられるというのである。読みやすさを考慮して、漢字は新字体に直して、以下に引用しよう³⁷。

森鷗外は謂はばテエベスの百門の大都である。東門を入っても西門を窮め難く、百家おのおの其一兩門を視て而して他の九十八九門を遺し去るのである。

(中略)鷗外の一生涯は、何人も同じく言ふが如く、休無き精進であつた。そして尚古と進取との両遠心力が鞏韌の調帯の両極に激しい回転をなした。真の意味でのユマニストであった。一専門、一遊技の一極に熱中する所謂天才肌の人ではなかった。文学と自然科学と、和漢の古典と泰西の新思潮と芸術家的感与と純吏的の実直とが、孰れも複雑な調帯の両極をなしてゐる。科学から没世の日に至るまで、其行実の坦々たる吏道であつて、一見奇無きが如くである。

鷗外は多くの門を備えたかつての巨大都市テーベと同じようだが、多くの人とはたかだかその門の一つや二つだけで終わりにして、手付かずのまま多くの仕事を残してしまう。彼の仕事は巨大な景観を呈するほど、多岐にわたり量的にも多かった。

「オルフェウス」のような不慣れなオペラの翻訳まで引き受けた。日本を早く欧米に伍する一流の国家に引き上げたいと願っていたからである。柔軟に対処する適応力を、鷗外は十分に兼ね備えていた。生来音楽に疎かったにしても、留学して文明国ドイツで広く行われていたオペラ劇場に繁く通って、将来必ずや必要になるオペラなるものを移植するための基礎研究も行った。杳太郎がいうように、「芸術家的感与と純吏的の実直」、芸術的な想像力と役人風の実行力をも兼ね備えていた鷗外は、必要な事柄への目配りも万々怠りなく、「オルフェウ

ス」を「うたひもの」として実際に役立つように翻訳するために、原詞の1シラブルを日本語の1シラブルに逐音訳する方法も少なからぬ試行錯誤の末に実行していたのである。

杵太郎風にいえば、鷗外はこの『オルフェウス』の仕事によって、彼のテーベの門にオペラの門も加えたのである。上記に述べたように、彼のその丁寧な仕事ぶりには、文化の総決算にかける並々ならぬ意欲を感じ取ることができる。鷗外というテーベの都は、このオペラの門の追加によって、ますます威容を増したことであろう。

付記：

本論文の執筆に際して、大妻女子大学教授で森鷗外研究家の須田喜代次氏、永青文庫学芸員の三宅秀和氏、医師にして漱石研究家の横路万寿子氏にひとかたならぬお世話になった。ここに記して謝意を表したい。

注

- 1 詳細は、拙稿「森鷗外訳『オルフェウス』をめぐる一考察」（東京藝術大学音楽学部紀要第28集、平成15年）、および「森鷗外訳オペラ『オルフェウス』（解説編145-149頁、紀伊國屋書店、2004）を参照されたい。
- 2 なお、木下杵太郎の「鷗外博士の訂正『オルフェウス』」の直筆の浄書原稿に関しては、『鷗外』第84号（森外記念会、2008）を参照されたい。
- 3 木下杵太郎の本名は、太田正雄。
- 4 嫡子護貞は父護立について、「美術を鑑賞したばかりでなく、書に於いては勝れていた。夫れは若年の頃から見事であったが、一時は禅僧風の書をもとし、晩年は宋人の書を習っていた」と語っている（『老松町の殿様』所収、護立を追悼して、関係者のみに配られた非売品の書籍。「4. 追憶、1. 父のこと」（頁のノンブルなし）。
- 5 「於高田」とは、護立の自宅がある「於高田老松町」が正確。「晴」は、護立の号「晴川」の略記である。
- 6 通人の護立の落款は、遊び心をいれて写真8のように変形してある。
- 7 高田老松町の名前の由来は、ここには江戸時代に細川家の広大な下屋敷があって、その正門の前に鶴と亀の2本の老松があったことによる。
- 8 護立の父護久は正室と側室の間に合わせて4男8女を設けた。
- 9 「ふるさとの人物に見る20世紀 細川護立」（『熊本日日新聞』、平成12年2月1日づけ特集記事）松浦あき子「細川護立と日本美術院を中心に」（『三彩』1992年9月号、三彩社）。
- 10 細川護貞『細川家一七代目』日本経済新聞社、1991年。なお、護貞

写真8



新発見の森鷗外直筆の「オルフェウス」第二訳稿をめぐって

(1912-2005) は『細川日記』の著者でもあって、戦前は近衛文麿内閣で首相秘書官をつとめたり、高松宮親王の御用掛となり海軍グループと協力して東條英機暗殺未遂事件や終戦工作の一翼を担うなど、父と違う方向の人生を送ったが、戦後は父と同様、芸術文化の支援者、趣味人として生きた。

- 11 戦後は美術界および文化界の要職を歴任した。日本美術協会顧問(昭21)、正倉院評議会会員(昭21)、日本美術刀剣保存会会長(昭23)、国立博物館評議員(昭24)、東洋文庫理事長(昭26)、東京国立博物館館長(昭27)、国立近代美術館評議員(昭27)、文化勲章受章者選考委員(昭28)、文化功労者選考審査委員(昭28)、国立西洋美術館評議員(昭34) など。
- 12 児島喜久雄のプロフィールは、主として昭和27年出版の日本美術年鑑(美術研究所発行)を参考にした。
- 13 木下杢太郎のプロフィールは、野田宇太郎作成の木下杢太郎年譜(日本現代文学全集35 上田敏・寺田寅彦・木下杢太郎集、406-411頁、講談社、昭和41年)による。
- 14 『木下杢太郎』第23巻、243頁、岩波書店、1983年。
- 15 『木下杢太郎日記』第5巻、135頁、岩波書店、1980年。
- 16 『百花譜』は、縦202ミリ、横167ミリの横罫紙を使用して、日々、杢太郎が身近な植物を写生して、余白に日録風の短文を書いたスケッチ帖。昭和18年3月10日から昭和20年7月2日まで、872点の植物が描かれた。
- 17 『木下杢太郎日記』第5巻、514頁。
- 18 永青文庫は昭和25年(1950)に設立された財団法人。初代細川幽齋より以前の8代の当主の墓が明治になって京都の建仁寺の「永源庵」で発見されたことから「永源庵」の「永」をとり、幽齋の居城が「青籠寺城」だったことから、「青籠寺城」の「青」をとって、「永青」の名が合成された。
- 19 細川幽齋(1563-1645)の母の実家、清原家は、清少納言が出た家系。幽齋は「古今伝授」を受けていた。
- 20 前掲書、134頁以下。
- 21 昭和26年から同44年まで東京国立博物館長。
- 22 歴史学者、侯爵、貴族院議員、名古屋大学教授、立教大学教授を歴任。明治の元勳大久保利通の孫。
- 23 西園寺家から分かれた正親町実正の長男。父は養子で、埼玉県知事、貴族院議員、侍従長を歴任した。弟の正親町実慶も『白樺』の作家で、日下しんの筆名を持っていた。
- 24 『永青文庫』(季刊)昭和63年度第3期号、2頁、永青文庫、昭和63年。
- 25 「巖松堂」は、現在も神保町に店を構えている。
- 26 昭和18年2月24日の例会では、高浜虚子の直筆の鑑定文も披露された。前掲書、2頁。
- 27 大正2年8月29日づけの『読売新聞』には、国民歌劇会が、9月から「下渋谷本居氏新築邸内」

で練習を始めるという記事が載ったが、おそらくはかなりの広さと思われる新しい邸宅に、訳稿は送られたのである。

- 28 『鷗外全集』第35巻、635頁、岩波書店、昭和50年。
- 29 明治36年に東京音楽学校学生有志でグルックの『オルフォイス』上演のときも、無論、旧版であった。東京藝術大学附属図書館には、旧版のヴァーカル・スコアが現存する。表紙には、当時、東京音楽学校が音楽書や輸入楽譜を購入していた横浜のデーリング商会の商標印が押されていて、明治35年の購入、と台帳にある。したがって、このヴァーカル・スコアは明治36年の公演で使われたものである可能性が高い。
- 30 「オルフェウス（付記）」『鷗外全集』第19巻、346頁、岩波書店、昭和48年。
- 31 『鷗外全集』第19巻、343頁、岩波書店、昭和48年。
- 32 『鷗外全集』第35巻、635頁、岩波書店、昭和50年。
- 33 鷗外が『めざまし草』に載せた「楽塵 西楽と幸田氏と」に対して、上田敏が『帝国文学』で批判し、それに鷗外がまた『めざまし草』で反論、それに上田敏が『帝国文学』が反論、と合計4回、論争が繰り返された。
- 34 「再び劇を論じて世の評家に答ふ」（明治22年12月『^{しがらみ}柵草子』）41頁。『鷗外全集』第22巻、41頁、岩波書店、昭和48年。
- 35 『鷗外全集』第26巻、146～148頁、岩波書店、昭和48年。
- 36 詳細は、拙著「森鷗外訳オペラ『オルフェウス』解説編」を参照されたい。
- 37 『木下杢太郎全集』第15巻、66～67頁、岩波書店、1982年。

Das neu entdeckte Manuskript MORI Ohgais seiner zweiten “Orpheus”-Übersetzung

TAKII Keiko

Der Volksverein für Musiktheater “Kokumin-Kageki-kai”, den MOTOORI Nagayo (damals a.o.Prof. für Komposition an der staatlichen Musikhochschule Tokyo) de facto repräsentierte, plante 1914 anlässlich der Feier zum 200. Geburtstag Ch. W. Glucks, die Oper “Orpheus und Euridice” in einer japanischen Übersetzung aufzuführen. Mit der Übersetzungsarbeit beauftragte MOTOORI den Romancier MORI Ohgai. Diese Aufgabe übernahm der berühmte Schriftsteller bereitwillig, weil er am 21. Oktober 1885 im städtischen Theater in Leipzig diese Oper gesehen und sich ein Libretto des Werks gekauft hatte. Auf Grund des Librettos vollendete er die Übersetzungsarbeit, aber es zeigte sich dann, daß seine Arbeit dem Ziel des Vereins, die Oper aufzuführen, nicht von Nutzen war, weil MORIs Übersetzung auf einer anderen Version des Werks basierte als diejenige, die dem Volksverein zur Verfügung stand. Daraufhin machte MORI sich erneut an die Arbeit, die diesmal darin bestand, den deutschen Text, der unter den Noten der Partitur geschrieben stand, ins Japanische zu übersetzen. Diese neue Fassung wird die “zweite Übersetzungsversion” genannt.

MORI fertigte zwei Reinschriften an, und schickte die eine einem Redakteur der Zeitschrift “Warera” des Iwanami-Verlags, und die andere an MOTOORI.

Zu meinem großen, freudigen Erstaunen wurde die Handschrift MORIs, die aus dem Nachlaß MOTOORIs lange als verschollen galt, Anfang dieses Jahres in der Eisei-Bibliothek der HOSOKAWA-Sammlung, wenn ich so sagen darf, wiederentdeckt. Sie existiert also ! Das Manuskript von MORI, das dem Vertreter des Volksvereins geschickt wurde, schlief fast siebenzig Jahre in dem schönen hölzernen Kasten, ohne je erweckt zu werden. Aber entdeckt wurde nicht bloß dieses Manuskript, sondern auch eine Notiz des Marquis HOSOKAWA Moritatsu, dem das wertvolle Papier des Schriftstellers während des Krieges in einem Antiquariat in Kanda in die Hände gefallen war, und dazu noch ein Schriftstück von KINOSHITA Mokutaro, dessen Titel lautet: “Die korrigierte Orpheus-Übersetzung von Doktor MORI”. Diesen glücklichen Fund möchte ich eine Art Wiederentdeckung nennen, auch wenn das etwas übertrieben klingen mag.

Meine vorliegende Arbeit beschäftigt sich unter den drei Entdeckungen zunächst einmal mit der Notiz von HOSOKAWA und dem Übersetzungsmanuskript von MORI.

Durch die Notiz von HOSOKAWA konnte man erfahren, wie HOSOKAWA in den Besitz des Manuskripts der zweiten Übersetzungsversion von MORI gelangen konnte, und daß er dann KINOSHITA bat, dafür ein Gutachten zu schreiben. Bei der Schrift von KINOSHITA mit dem Titel “Die korrigierte Orpheus-Übersetzung von Doktor MORI” handelt es sich um ebendieses Gutachten. In der zweiten Übersetzungsversion von MORI waren der deutsche und der japanische Text nebeneinander geschrieben, ein guter Beweis dafür, mit welchem Eifer sich der Romancier mit der Arbeit befaßte. Durch den Vergleich der heute üblichen gedruckten Fassung mit dem Manuskript stellte sich heraus, daß es in jener Version einige herausgekürzte Wörter gibt, die sich für die Rekonstruktion der aufführungsfähigen Partitur als unentbehrlich und wichtig erweisen. Und das Manuskript zeigt, wie hoch der Schriftsteller die “Orpheus”-Übersetzungsarbeit als seine eigene Arbeit schätzte.