「ハンガリーのピアノ」をめぐるナショナリズムとオリエンタリズム
―ヨーカイ・モール『年老いる頃にMire megvénülünk』（1865）における打弦楽器ツィンバロムの表象について―

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学音楽学部 公開日: 2023-03-23 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 太田, 峰夫 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15014/0002000288

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

論文

「ハンガリーのピアノ」をめぐるナショナリズムとオリエンタリズム

―ヨーカイ・モール『年老いる頃に *Mire megvénülünk*』（1865）における打弦楽器ツィンバロムの表象について―

太　田　峰　夫

Nationalism and Orientalism Reflected in the “Hungarian Piano”:
The Representation of the Cimbalon in *Mire megvénülünk* by Mór Jókai

OTA, Mineo

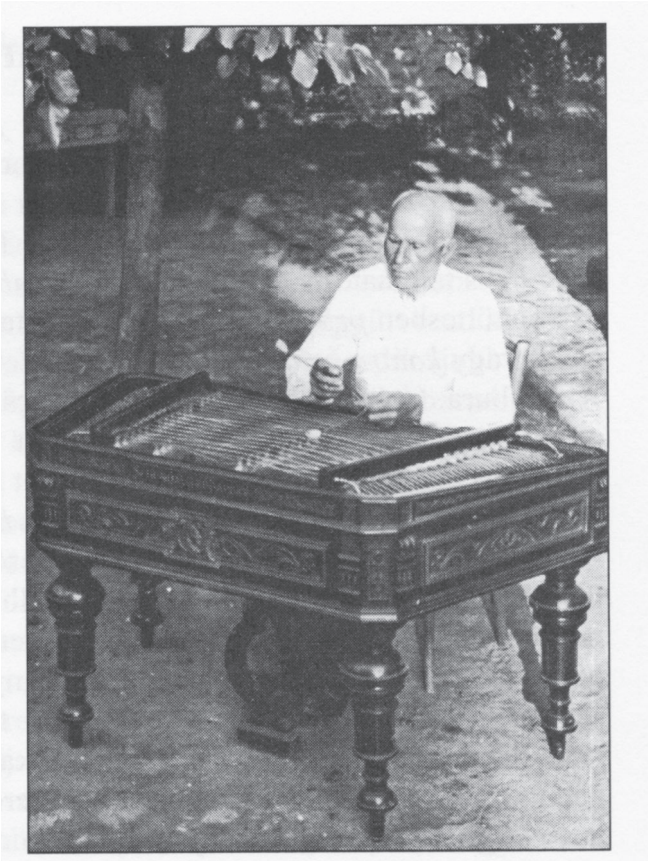
This paper examines the representation of the *cimbalom*, the Hungarian hammered dulcimer, in the novel entitled *Mire megvénülünk* (in English: *Debts of Honor*) by Mór Jókai, one of the most popular writers in the 19th-century Hungary. In the novel, published in 1865, Jókai described the cimbalom, on the one hand, as “the Hungarian piano,” relating it to the icons of cultural identity such as the nationalist movement of the 1830s and the landscape of the *puszta* (Hungarian steppe). On the other hand, however, he assigned it the role of a ladies’ instrument in elegant salons, which usually had been given to the piano.

Contemporary articles in newspapers show that the cimbalom classes for upper and middle-class women gradually began to open in the 1860s and that some players and instrument makers tried to start a series of “improvements” for the instrument. In this sense, it might be true that Jókai, writer and journalist at once, had been acute and prescient in featuring a woman playing an elegantly manufactured cimbalom. However, it is more important to note that the author, following the Romantic tradition since Nicholaus Lenau, orientalized a Roma woman cimbalom player in the novel and characterized the cimbalom music as the culture of “the inner other.”

0. はじめに

ツィンバロム（ハンガリー語でツィンバロム cimbalom、ドイツ語でツィンバル Zymbal, Zimbal, Cimbal ないしハックブレット Hackbrett　写真 1）は、桴〔ばち〕で弦を叩いて音を出す打弦楽器の仲間である。主に中欧・東欧に分布し、ユダヤ人やロマの楽師達によって歌やダンスの伴奏に、あるいは独奏に使われてきた。

【写真１　小さいツィンバロム（Sárosi 1998: 41）】



【写真２　ペダル式ツィンバロム（Sárosi 1998: 45）】

ハンガリーでは、とくに1874年にブダペシュトの楽器製作者シュンダ・ヴェンツェル・ヨージェフ[1]がペダル式ツィンバロム（写真2）を開発して以降、中間層に普及した。残響がコントロールできるようになったこと、音域が広がったことなどにより、この楽器はサロンの楽器として幅広く受け入れられるようになったのである。

筆者はハンガリーにおけるツィンバロムの受容史を近代における伝統楽器の受容史の一例と位置づけ、一連の研究を行なってきた（太田2012a、太田2012b、太田2013、太田 2017）。本稿はその研究の一部をなすものであり、対象としてはペダル式ツィンバロムの開発以前の1865年に出版されたヨーカイ・モールの長編小説『年老いる頃に *Mire megvénülünk*』を取り上げる。具体的には、この小説の中でツィンバロムがどのようなものとして描かれているかを分析し、それとのかかわりから、当時の楽器の受容状況について考察する。

1860年代はツィンバロムの受容史において、あまり研究されてこなかった時期にあたる。ヨーカイの小説に関しても、先行研究でふれられることはたびたびあったとはいえ、その扱いはいつも表面的だった。たとえばツィンバロム奏者ファルカシュ・Gyはその著書『ツィンバロムの歴史 *A cimbalom története*』においてこの小説がツィンバロムをハンガリーの「プスタ風ロマン主義」と関連づけたことを指摘する（Farkas 1996: 87）。しかし彼女はこの話題に一段落を割いているのにすぎず、この楽器と「プスタ風ロマン主義」が具体的にどのようにかかわっているのか、十分に説明していない。一方、図像学的な観点から楽器の歴史を論じたブラウエル＝ベンケ・Jは、『年老いる頃に』でヨーカイがツィンバロムを「ハンガリーのピアノ」と呼んだことにふれ、この楽器がやがて「独立を目指すハンガリーの音楽的象徴」と位置づけられるようになったことを述べるが、その指摘の根拠についてそれ以上論じているわけではない（Brauer-Benke 2010: 238）。ところが小説をひもとくと、ここでヨーカイがツィンバロムについて述べていることはそれほど単純ではなく、さまざまな要素を含んでいることが判明するのである。そこで本稿では、ヨーカイに関する研究の諸成果も参照しながら、この小説におけるツィンバロムの表象のありようを分析し、背後にある1860年代の状況との関係性を明らかにする。

議論は5つの節からなる。第1節でヨーカイの生涯と小説『年老いる頃に』の内容を見た後、第2節ではツィンバロムが小説の中で実際にどのように描かれているかを調べる。第3節と第4節では小説の記述を歴史的な文脈に則して解釈する。具体的には、ヨーカイがツィンバロムをハンガリーの文化アイデンティティとどのように結びつけたかという点（第3節）と、女性がツィンバロムを弾くという小説の設定がどのような由来を持つのかという点（第4節）を扱うこととなるだろう。それらをふまえた上で、第5節ではツィンバロムをめぐる1860年代前半の動きを概観し、ヨーカイの小説の中の描写が当時の文化の状況をどのように反映しており、また、どのように反映していなかったかを考察する。

1. ヨーカイ・モール、および『年老いる頃に』（1865）について

まず著者であるヨーカイ・モール（1825-1904）がどのような人物だったのかを見ておこう[2)]。彼は1825年、ドナウ河畔の地方都市レーヴコマーロム（現在はスロヴァキア領コマールノ）に、下級貴族の子として生まれた。幼くして絵画と文学の才能を示したヨーカイは、父の死後、ポジョニ（現在のスロヴァキア領ブラチスラヴァ）、パーパ、ケチケメートで学ぶ。パーパの法律学校では、後に「国民詩人」として知られることとなるペテーフィ・シャーンドル（1823-1849）と同窓だった。1845年より彼はペシュト（現在のブダペシュト）の弁護士事務所で働き始めるが、旧友であるペテーフィの紹介で転職し、作家としての活動を始める。1848年から翌年にかけてのハンガリー独立戦争を生き抜いたヨーカイは、やがてハプスブルク帝国の「新絶対主義」体制のもとで、ジャーナリスト、作家、国会議員として活躍する。彼が作家として広く支持されていたことは、作家活動50周年を記念して、存命中の1894年から1898年にかけて100巻からなる記念全集が刊行されていることからも確認できよう。1904年に彼が逝去した際には、追悼行事が国中で行われたが、『ハンガリー文学史』（1934）の著者セルブ・アンタルによれば、生前にこれほど国民的な支持を得た例は文学史上、ほとんどないという（Szerb 1934: 328）。確かに、ヨーカイの作品については、文学史家セゲディ＝マサーク・ミハーイのように「お伽噺のように型にはまった構成、二次元的な登場人物、善悪の安易な対比」（Szegedi-Maszák Mihály 2000: 143）を批判する論者も今日、いないわけではないが、もとより本稿の目的は、作品の文学的価値を論じることにはない。というのもここで大事なのは、文学作品を通して同時代の文化の状況を把握することだからである。その意味においてセルブの以下の評価は、この作家の仕事の歴史的意義を簡潔に言い表したものとして、今もなお傾聴する価値があるだろう。

「今日ヨーカイはまずもって青少年向けの読み物であり、その種のものとして国民を育てる役目を果たしている。彼はハンガリーの過去との精神上のつながりを保ちつつ、物語を通してあらゆる新しい世代に19世紀の伝説を受け渡しているのだ。」（Szerb 1934: 332）

この言葉をふまえつつ、本稿では音楽史研究の立場から、彼がツィンバロムについてどのような「過去との精神上のつながり」を保ち、あらたにどのような「伝説」を語ったかを、考えていきたい。

次に『年老いる頃に』についてまとめておく。この小説は1864年、ヨーカイ自身が編集主幹をつとめていた日刊紙『ホン〔家、祖国〕*A Hon*』に連載され、単行本は翌1865年、ペシュトのヘツケナシュト社から出ている。研究者のナジ・ミクローシュによれば、同時代の批評は見当たらないものの、本作品は読者に好評だったらしく、「ヨーカイの最良の5つの小説の1つ」という意見もあったという（Jókai 1963: 470）。1872年にドイツ語訳が出版されたほか（*Fővárosi*

lapok 1872-01-21: 68)、1874 年にはフランクリン協会から普及版が出ている（*Figyelő* 1874-06-14: 288)。この普及版が 1875 年に第 2 版（*Magyarország és a nagyvilág* 11（2）1875-01-10: 24)、1886 年に第 3 版（*Magyar Könyvészet 11*（*Magyar Könyvjegyzék*）1886: 55）と着実に版を重ねているところから見ても、この小説が当時一定程度広く読まれていたことに間違いはないだろう。

物語の時代設定は 1830 年代半ばから 1850 年代にかけての時期にあたる。主人公はロラーンドとデジェーという、下級貴族アーロンフィ家の兄弟であり、物語は彼らの父親が前触れもなく自殺を遂げるところから始まる。自殺が当時、宗教的な理由でタブーとされていたことから、父親の葬儀は司祭もいない中、家族だけで執り行われるが、そこで幼い兄弟はアーロンフィ一族に代々自殺者が出てきたことを祖母から聞かされる。まもなく兄弟は、ポジョニの学校に進学し、一般家庭に寄宿する。しかし当地のギムナジウム生の間で秘密裏に行われていた運動――オーストリアの検閲を逃れるため、当時手書きで流通していた『議会通信 *Országgyűlési Tudósítások*』（パムレーニ 1980: I/276）の筆写業務――に加わった結果、兄弟、とりわけ兄のロラーンドは窮地に立たされる。彼は友人のジャーリ・ヨージェフの密告があったことをつきとめるが、ジャーリに決闘を申し込んだことで、自分の状況をかえって悪いものにしてしまう。というのも細工を施したくじを引かされ、10 年後に自らの手で命を絶つことを誓わされてしまうからである。やがて訪れる運命の日に備えつつ、ロラーンドは素性をかくしたまま、大平原に逃れる。そして物語はこの後、彼の 10 年にわたる苦難の日々、恋愛、兄弟愛、ジャーリとの対決を起伏豊かに描いていくのである。

2.「ハンガリーのピアノ」ツィンバロム

全 32 章に及ぶ物語の中でツィンバロムが登場するのは、「楽器」とのみ言及される最後の 1 回を含めて 4 回（Jókai 1963: 100-103, 263, 270, 380）である。ここではそのうちでもっとも描写が細かい最初の箇所を詳しく見よう。

該当箇所は第 4 章「無神論者と敬虔な信徒 Az ateista és a kegyeskedő」前半である。小説の舞台はこの章でポジョニから大平原に移り、「無神論者」トパーンディ・シャムが登場する。トパーンディ家は下級貴族で、アーロンフィ家や、ポジョニでロラーンドが寄宿していたバールノクハージ家とも親戚関係にある。当主シャムは変わり者で、近隣の貴族、とりわけ隣人のシャールヴェルジから不信心のかどで訴えられているという設定である。

この章は県の官吏達がトパーンディの屋敷を訪れ、財産を差し押さえようとする場面から始まる。官吏達の詰問をかわしつつ、主人は彼らを軽食にさそう。若く美しい女主人の――トパーンディは「妹」と紹介するのだが――誘いをことわりきれず、一同は席に着く。そこでトパーンディが「ハンガリーのピアノ（magyar zongora)」を聴かせようと申し出、女主人に演奏させるのである。

この「ハンガリーのピアノ」こそツィンバロムにほかならないのだが、ヨーカイは楽器の詳細について、以下のように記す。

「それは一台のツィンバロムだった。ただしそれは逸品であり、黒檀でつくられ、真珠層で飾られていた。弦を張るピンは銀製、胴体の底は寄木細工、弦の上に置かれた桴の柄は赤い珊瑚でできている。ツィンバロムの台は家具職人の手で見事に仕上げられ、楽器の下では強力な反響板となった。前に置かれた小さな、肘掛けのない丸椅子は赤いビロード張りで、金色の脚は虎の爪をかたどっていた。」(Jókai 1963: 100)

つまり、楽器にしても、桴や台、椅子にしても、見事な細工がほどこされていたというのである。もちろん、ツィンバロムのような楽器の場合、これはかなり例外的なケースにあたる。この後、女主人が3曲、楽器を弾きながら歌ってみせるのだが、その光景がどれほど奇妙なものであったか、という点についてヨーカイは次のように述べる。

「それにしてもなんと奇妙なのだろう、若い淑女がツィンバロムを弾くとは！
かの村はずれの楽器は、ぼろの外套にくるんで持ち歩き、チャールダ〔ハンガリー風居酒屋兼旅籠〕のテーブルやひっくり返った樽の上に置くのが慣わしで、あつかましい農民たちはそのテーブルや樽に、お礼の大きな銅銭を放り込んだものだ。ところがここではそれがマホガニーの家具の間に置かれ、若い女性の歌を伴奏している。しかも同じ女性が、まるでピアノのわきにでも座っているように、アクセサリーをつけたみずからの手で、物憂げな楽器から旋律を引き出しているのだ。」(Jókai 1963: 100-101)

当時の人々が一般に思い描くツィンバロム像と小説中の「逸品」との間の違いがどこにあるのかが、ここでは明確である。「村はずれの楽器」という表現は、あるいはペテーフィの詩「村はずれの小さな居酒屋 *Falu végén kurta kocsma*」(1848) をふまえているのかもしれない。というのもこのヨーカイの旧友はこの詩の中で居酒屋の喧騒を描くにあたり、第一にツィンバロムの響きにふれているからである (Petőfi 2019: 705)。『年老いる頃に』の著者はその「村はずれの楽器」を豪華なサロンに移し、ピアノのように、女性に演奏させる。この演出によって、まさにトパーンディの言葉通り、ツィンバロムは「ハンガリーのピアノ」と呼ぶのにふさわしいものとなるのである。
この後、演奏の描写が続く。

「ツィンバロムの演奏全体は、非常にユーモラスで、非常にグロテスクだ。演奏者の腕は震えるようで、肩全体、そして頭も一緒に動く。ピアノのように、5つの指が全てを担当するわ

けではない。演奏者に対するピアノの関係は身分の高い人の子供に対する関係と同じで、距離をとったところから話をする。ところがツィンバロム弾きは楽器と『おれ、お前』の関係にあるのだ。」(Jókai 1963: 101)

「非常にユーモラス」、「非常にグロテスク」といった表現は、観察者がツィンバロム演奏を距離をとったところから、いわば他者の文化として「異化」しつつ眺めていたことを示唆する。他方、ピアノ演奏との比較において、ツィンバロム演奏の特徴が演奏者の身体と楽器との間の距離の近さにあることを、ヨーカイは指摘するのである。

注目に値するのは、この距離の近さを根拠に、彼が続く箇所でツィンバロムを女性にふさわしい楽器として位置付けている点だろう。

「これ(楽器と「おれ、お前」の関係にあること)も若い女性には非常にふさわしいものだった。ツィンバロムの桴を手にとり、その桴で張りつめた弦を隅まで打ち鳴らしたとき、彼女の顔はなにか新しい表情を得たかのようだった。それまでそこには、言ってしまえば、たくさんの幼稚さが認められた。それが今、彼女は自身の住処にいるように感じていた。これこそ彼女の世界なのだ。」(Jókai 1963: 101)

こうしてツィンバロムは単に村外れの居酒屋からサロンへと置き換えられるだけでなく、あらたにジェンダー的な意味合いを持たされることとなる。この点については、後でもう一度ふれることにしよう。

女主人が最初に披露したのは「国会の歌」と呼ばれる、学生達の間で流行したマジャル・ノータ(19 世紀ハンガリーの民謡風歌曲)の一種だった。その出来栄えに感銘を受けた官吏達は、女主人がどのようにしてこの楽器を習得したのか、知りたがるが、彼女はそれに答えず、かわりにもう一曲、即興を演奏する。その音楽は以下のようなものだった。

「それは旋律や、よく知られたアリアによる変奏曲ではなく、なにか名前のない幻想曲だった。額縁のない絵であり、目に見えない風景だった。誰かが嘆いているが、その音は冗談のようであったり、非常に真剣なもの、もはや過ぎ去ってしまい、元に戻らない何かだった。それは言葉で書いたり、話したりして伝えるのではなく、震える弦に託して、子孫から子孫へと受け継がれていくものであった。〔中略〕それはどこから来て、どこへ行くとも知れない、プスタの風だった。それはどこで起こり、どこに消えていくとも知れない、流れゆく雲だった。宿のない、うつろな、かたちのない嘆き・・・花も反響もない、道もない・・・蜃気楼で満たされたプスタだった。」(Jókai 1963: 102-103)

プスタとはハンガリー大平原に広がる荒野を指す。上の引用箇所から読み取れるのは、演奏の場所が居酒屋からサロンへと移り、奏者が女性になったとしても、楽器から奏でられる音楽はやはりハンガリーの風景に結びつくものだったということにほかならない。これも重要な点なので、後でもう一度ふれよう。

じつはこの女主人はトパーンディに養女として育てられたロマの少女なのだが、官吏達がそれを知るのは次の訪問先であるシャールヴェルジ家においてのことに過ぎない。ツィンバロムを奏でる美しい女主人、料理とワインに眩惑された一同は、結局なんの成果もなく、トパーンディの領地を後にするのである。

この後、ポジョニからロラーンドがやってきて、素姓をかくしたまま、親戚のトパーンディの屋敷に住み込む。ロラーンドとこの少女が――名前はツィプラと言うのだが――恋仲になることもあり、ツィンバロムはこの後3回登場するが、楽器や演奏について、もはや細かく描写されることはない。それゆえ小説の記述を追いかけるのは、ここまでとしよう。

3. ツィンバロム、プスタ、およびハンガリーの文化アイデンティティ

以上に見た『年老いる頃に』第4章は、ツィンバロムの演奏の様子を詳しく記した箇所として、ヨーカイの膨大な仕事の中でもよく知られた部分である。その描写の特徴は何よりもまず、一貫してこの楽器をハンガリーの歴史や文化アイデンティティと関連づけた点にもとめられよう。

トパーンディ家の女主人、「ジプシー娘」ツィプラはツィンバロムを弾きながら、「国会の歌 országgyűlési nóta」を歌う。ヨーカイによれば、この「国会の歌」は「若者達がもっと血気盛んだった時代、ハンガリーの身分制議会の司法官候補カフェで生まれた」レパートリーだという（ヨーカイ 1963: 101）。1832年から1836年にかけてポジョニで開催された身分制議会では、民主的改革をかかげる急進的な若者達が「傍聴席に陣取り、審議の成り行きに影響を与えていた」（パムレーニ 1980: I/277）。ヨーカイの念頭にある「国会の歌」はこの時期につくられたものである。「司法官候補カフェ jurátus-kávéház」は、司法官候補や学生がたむろするカフェを指すが、ペシュトの「ピルヴァクス」がそうであったように、急進的な政治的主張を持つ若者達が集う場になることが多かった（Draveczky 1980: 975）。そして「国会の歌」も出発点において、特定の政治的立場と切り離せない関係にあったようなのである。

ツィプラが歌った3曲は、どれも実在する。「ウィーンから西から東へ冷たい風が吹く *Bécs várostól nyugatról keletre hidegen fúj a szél*」は、エルデーイ・ヤーノシュの『民謡と伝説 第1巻』（1846）に収録されており（Erdélyi 1846）、シャーロシによれば、1832年にはすでに楽譜が存在していたという（Sárosi 2010: 64）。歌詞は「ドナウ川の水が苦いのはポジョニで苦い涙が流れ込むからだ」という内容で、ヨーカイの説明によれば、「愛国者達」は当時、この曲を聴きながら悲しみにくれたという（Jókai 1963: 101）。独立戦争（1848-1849）の時代に

よく歌われた曲でもある（Sárosi 2010: 64）

2 曲目「薔薇のつぼみ、蔓 *Rozabimbó, borostyán*」についてあまり多くのことはわからない。ただ、『年老いる頃に』での作者の説明によると、「自由の祭壇、自由の天使達、自由の冠」を歌った曲だという（Jókai 1963: 101）。また、ヨーカイが同じ曲について手紙の中で「セーチェーニ・イシュトヴァーンの政治活動を賛美」したものと語っていることを、われわれは別の小説『カールパーティ・ゾルターン』（1854）にナジ・ミクローシュがつけた註から知ることができる（Jókai 1963b: 282-283）。

3 曲目「十字架から降りよ、ポプラの木に飛んでいけ *Szállj le csak a keresztről, repülj a jegenyére*」は自分を救い主と勘違いしている若いカラスに対して、年老いた仲間が警告を発する歌である。何をあてこすっているのかが理解しづらいが、カニャローが指摘するように、ヨーカイはこの歌詞を反動的な貴族達を風刺したものと考えていたようだ（Kanyaró 1903: 511-512）。エルデーイ・ヤーノシュがこの曲を『民謡と伝説　第 2 巻』（1847）に収めていることから、この曲も民衆の間で当時、一定程度広まっていたことがわかる（Erdélyi 1847）。

このようにツィプラの歌った三曲はいくらかの政治的主張を帯びつつ、ハンガリー国内に広く行き渡っていた楽曲だった。これらの「国会の歌」を持ち出すことで、ヨーカイはツィンバロムをハンガリーの民衆文化、およびナショナリズムの運動に結びつけているのだ。

もっとも、演奏者であるツィプラが歌詞の政治的主張について、作中で何もコメントせず、単純に「旋律がきれい」としか述べていないことは注目に値する。レパートリーの音楽的特質と歌詞の政治的主張とを切り離し、前者のみを賞賛することで、彼女と作者のヨーカイは、単純なナショナリズムの主張から距離をとってみせているようである。もしかするとこれは、『年老いる頃に』が 1864 年という、ハプスブルク帝国の新絶対主義の時代に発表されたことと無関係ではないかもしれない。『ホン』に掲載した政治記事がもとで、この作家が 1863 年に 1 ヶ月投獄されているだけに――もっとも、家具付きの二部屋をあてがわれ、自由に読み書きができ、自宅から昼食を持ってこさせることもできるという、かなり待遇のよい獄中生活だったのだが――なおさらである（Nagy 1975: 134-135, 140-141）。

楽器とハンガリー文化との結びつきを強調する作家の姿勢は、即興演奏の描写においてさらに明確になる。というのもすでにふれた通り、ヨーカイはそこにおいて即興演奏をハンガリーの風景、すなわち、「花も反響も、道もない・・・蜃気楼で満たされたプスタ」に重ね合わせているからである。

もっとも、プスタとハンガリー文化との関係は単純ではない。というのも美術史家シンコー・カタリンによれば、プスタは 19 世紀半ばに至るまで、しばしば中央アジアや南米の原野にたとえられ、むしろ「異国的なもの」と捉えられてきたからである（Sinkó 1989）。文学においてはハンガリー出身のオーストリアの詩人ニコラウス・レーナウがハンガリーを題材にした詩の中で、プスタを「東方的」なものとして描き、ハンガリーの作家達に大きな影響を与えた

(Sinkó 1989: 127)。そのような歴史的前提のもと、1840年代にエルデーイの民謡集やペテーフィの詩があらわれたことで、プスタの風景はいくらかの異国趣味を残しつつ、ハンガリーの民衆的・国民的文化の一部となったのである。シンコーによれば、旅行記などでは1850年代に入っても、プスタをハンガリー人の故郷として賛美する一方、そこに生活する牧童をたとえば中央アジアのベドゥインや南米のガウチョにたとえる記述が、数多くみられたという(Sinkó 1989: 120-122)。

ペテーフィにとってと同様、ヨーカイにとってもプスタの風景が、ハンガリーの文化アイデンティティと深く結びつくものだったことは疑いを容れない。実際、後の回想でも彼は青年時代に「プスタの首都」ケチケメートにおいて自分が「ハンガリーの作家」になったことを述べ、そこで「真の民衆生活を尽きることのない多様性の中で」知り、「民衆のユーモア、プスタの世界、作家としての全仕事の基調となるもの」(Nagy 1975)を得たことを強調している(Nagy 1975: 11, 30)。ここからもわかるように、彼のプスタ観はペテーフィ以降の新しい見方に影響を受けたものだったのだ。

『年老いる頃に』においてヨーカイはこのプスタの風景に、ツィンバロムの即興演奏を重ね合わせる。それも第4章だけに限った話ではない。第16章でツィプラが一人、ツィンバロムを演奏する場面には「懐かしいプスタの思い出を奏でた」(Jókai 1963: 263)とあり、また、同じ章で彼女がロラーンドのために演奏する場面でも、「あのプスタの幻想曲」(Jókai 1963: 270)を弾いたとあるのだ。

なぜ、彼は一貫してツィンバロムをプスタの風景と関連づけるのだろうか。おそらくそこには、ニコラウス・レーナウ以降のロマン主義の伝統がある。『プスタの居酒屋 *Die Heideschenke*』(1827)、『ティサ川のほとりのミシュカ *Mischka an der Theiss*』(1835)、『三人のジプシー *Die drei Zigeuner*』(1838)など、ハンガリーの大平原を題材にした詩の中で、レーナウはたびたびロマの「楽団」、あるいはその演奏の様子に言及した。また、おそらくその影響もあり、1850年代から60年代にかけてのハンガリーの作家達はプスタの風景を描く際にしばしば「ジプシー音楽」やそこで使われる楽器に言及している(*Hölgyfutár* 1856-05-24: 475)。ツィンバロムについて語る際も、この楽器を「プスタのツィンバロム(puszták cimbalma)」(*Hölgyfutár* 1850-03-28: 306)と呼んだり、「プスタの詩的な楽器(puszták költői hangszere)」(*Hölgyfutár* 1861-01-18: 30)と呼んだりしていたほどである。このようなロマン主義のクリシェを、同時代のプスタ崇拝にいわば接合することで、ヨーカイは結果的に、ツィンバロムをハンガリーの文化アイデンティティと結びつけたのだ。

このことは小説中のツィンバロム演奏の描写に、しばしば「異国趣味」が姿をあらわすこととともおそらく無関係ではない。たとえば「名前のない幻想曲」、「どこから来て、どこへ行くとも知れない、プスタの風」といった表現は、ツィンバロムの音楽が作者にとってとりとめのないもの、サイードの表現を借りるならば、「東方的(オリエンタル)」なものであったことを教えてくれる[3)]。

いわばヨーカイはこの打弦楽器を一方でハンガリー性と関連づけながら、他方でそれを「内なる他者」の楽器として、「異化」してもいるのだ。見逃してはならないのは、プスタに関連する比喩的表現がこうした「異化」の効果をいっそう高めている点である。『年老いる頃に』の作者は明らかにここでもレーナウ以降の伝統に依拠しており、そのことはたとえば「プスタの風」といった常套的表現にも見て取れる。というのももとをたどれば、それはレーナウの『三人のジプシー』においてツィンバロムの弦を鳴らしていたあのプスタの「そよ風 der Windhauch」に由来するものとも考えられるからである（Lenau 1857: 40）[4)]。

この「異化」の傾向は先ほどふれたこと、つまりツィンバロムの演奏に関してこの作家が「非常にユーモラス」、「非常にグロテスク」といった形容を用いたことの理由を説明してくれる。また、楽器を演奏するツィプラがロマであり、女性であり、文盲であり――小説の後半で明らかにされるように――非キリスト教徒であり、タロットを使う予言者であることも、ツィンバロムをめぐるこうした「異国趣味」と強く関連するものと言えるだろう。明らかにそこでは、同時代の市民社会に次第に溶け込みつつあった現実のロマではなく、ステレオタイプ化された「他者」としてのロマが描かれているからである。

興味深いことに、ツィンバロムの音楽を「東方的」なものとして描くことで、ヨーカイは西欧とハンガリーの文化的な相違を、非常にわかりやすく図式化している。小説の中でツィンバロムがハンガリー性の象徴として強力に機能していることは、ピアノとの対比に注目すれば一目瞭然だろう。

ピアノはポジョニを舞台とする第 3 章に登場する。ロラーンドが住み込んで暮らすバールノクハージ家のサロンにその楽器は置かれてあり、幼い娘メラーニエが熱心に練習にはげむ設定になっているのである。

1830 年代のポジョニはドイツ文化の影響の強い町だった。『年老いる頃に』のポジョニ時代の描写は、『国会通信』の筆写業務も含め、明らかにヨーカイ自身の体験をふまえているが、彼はポジョニの学校について「100 人以上の非ハンガリー人の若者に対して、われわれは 4、5 人でハンガリー人全体を代表しなくてはならなかった」と回想している（Nagy 1975: 9-10）。小説中のバールノクハージ家の当主もハンガリー人でありながら（ハプスブルク帝国の）宮廷顧問官の職にある。彼の家は華やかな社交の場として描かれており、メラーニエはドイツ人の家庭教師の監督のもと、幼いながらも洗練されたマナーを身につけ、ピアノを上手に弾きこなす。ここでのピアノは西欧の洗練された社交の文化を象徴していると考えてよいだろう。成長したメラーニエは「外国の名士の顧問弁護士」に出世したジャーリ・ヨージェフの婚約者として――ただし、実家が破産したために、さしあたり見通しの不確かな婚約者として――小説の後半、ふたたびロラーンドの前に姿をあらわす。主人公はメラーニエに恋心を抱くようになり、彼女とツィプラのいずれに求婚するのか、選択をせまられることになるだろう。このようにツィンバロムとピアノとの対比は、ハンガリーと西欧、大平原とポジョニ、民衆文化と宮廷文化、

黒髪のツィプラと金髪のメラーニエなど、作品中のさまざまな対立項と相互に関係しながら、小説の作品世界を支えているのである。

4. 女性がツィンバロムを弾くという設定について

ツィプラの演奏を耳にした官吏達は驚きのあまり、こうたずねる。

「でも教えてください、お嬢さん、いったいどこでこの楽器を弾くことを学んだのですか？」（Jókai 1963: 102）

この質問が示唆するのは、小説が発表された 1865 年当時、この楽器を弾きこなせる女性が現実に少なかったということにほかならない。当時は「ジプシー楽団」の奏者さえ、職業の性格上、男性であるのが通常だった。音楽学者タリ・ルイザの指摘するように、「ジプシー音楽家」の伝統において「女性器楽奏者のための場」はほとんど与えられてこなかったのである（Tari 1999: 107）。実際、モショニも 1860 年の論考「ツィンバロムのための一言」において「わが国〔ハンガリー〕ではアジアの褐色の男達だけがこの楽器〔ツィンバロム〕を弾いている」と述べている（Mosonyi 1860: 45）。これが当時の実情だったのである。

そうだとすれば、作家であるヨーカイはいったいどこから女性がツィンバロムを弾くアイデアを得たのだろうか。これについてナジ・ミクローシュはアカデミア版全集の註で書誌情報を一つあげる。それは 1863 年 12 月 11 日付の『ホン』に掲載された以下のような記事である。

「マカイ・パール夫人コーボル・ギゼッラ（Kóbor Gizella）はデブレツェンにてツィンバロムの演奏技術をみがき、いかなる慈善演奏会にもよろこんで参加した。その後、現在ケーニヒスベルクで活動するバラージュ・カールマーンの楽団に加わり、ツィンバロム奏者として良運も悪運もともにしつつ、国外でハンガリー音楽の普及に力を尽くしたが、――『Sz. L.』の伝えるところでは――先月 5 日にケーニヒスベルクにて永眠したという。亡くなったのはちょうど、打ち消し難い望郷の念を満たすべく祖国に向けて出発しようとしていたところだった。この若い女性はまだ 19 歳だった。」（*A Hon* 1863-12-11: 553）

この記事が教えてくれるのは、女性ツィンバロム奏者が当時としては珍しかったにせよ、まったく実在しなかったわけではないという事実である。文章それ自体はじつは前日の『Sz. L.』、すなわち『観劇双眼鏡 *Színházi látcső*』の記事をほぼそのまま書き写したものに過ぎないが、それがまさにヨーカイ本人が編集主幹をつとめていた『ホン』に掲載されている点に注目しよう。記事の掲載時期は小説の執筆時期と重なる。おそらくヨーカイは小説の構想を固めていく段階で、コーボル・ギゼッラという女性ツィンバロム奏者の存在を知ることができたはずなの

だ。

では、「コーボル・ギゼッラ」とは、どんな女性だったのか。『ホン』に書かれていること以上の情報にヨーカイがどこまでアクセスできたかは定かではないが、彼女がどのような演奏活動を行なっていたのか、もう少し詳しく見ておこう。

記事に登場するほかの人名は、「ジプシー音楽」に関する同時代の資料から同定できる。バラージュ・カールマーンの楽団はボカ・カーロイ息子の楽団とならび、1863年当時、地方都市デブレツェンでもっとも活動的な「ジプシー楽団」の一つだった。バラージュは外国への巡業に積極的で、彼の楽団は1863年5月から翌年1月にかけてロシアへの演奏旅行を行なっている（Szíjjártó 2002: 160-168）。一方、マカイ・パールはこの時代のもっともすぐれたツィンバロム奏者の一人であり、当時はバラージュの楽団に属していた（Szíjjártó 2002: 163, 164）。ギゼッラは楽団がロシアに旅立つのにあたり、夫のマカイ・パールと行動を共にし、おそらく彼女自身も、ときには演奏に加わったのだろう[5)]。彼女の死はこの旅行中の出来事だったのだ。

一方、彼女が「どんな慈善演奏会にもよろこんで参加した」という情報も、一定程度信頼できる。というのは1862年7月15日付の『女性通信 *Hölgyfutár*』に、デブレツェンで開催される慈善演奏会のプログラムが掲載されており、最初の演目として「コーベル」・ギゼッラのツィンバロム演奏があがっているからである。

「くじ引きの前に同じ〔記念公園設立資金を増やす〕目的で演奏会が行われる。プログラムは以下の通り。1.《ヴィラーゴシュの歌 *Világosi dal*》、《薄い板塀 *Vékony deszkakerítés*》、《いつかきっと夜が明ける *Megvirrad még*》、《この世界 *Ez a világ*》、《わたしの小さな笛 *Kis furulyám*》、ツィンバロムで演奏するのはコーベル・ギゼッラ（Kóber Gizella）嬢、〔複数の〕弦楽器による伴奏つき。」（*Hölgyfutár* 1862-07-15: 669）

同時期のデブレツェンにそれほど多くの女性ツィンバロム奏者がいたとは想定しにくいので、「コーベル」はコーボル・ギゼッラと同一人物と考えてよいだろう。これが現段階で確認できる彼女の唯一の演奏記録である。5曲のうち、「いつかきっと夜が明ける」はエルデーイの民謡集『民謡と伝説　第2巻』（Erdélyi 1847）に収録されている。「ヴィラーゴシュの歌」はおそらく、マートライ・ガーボルの民謡集『ハンガリー民謡総集成　第1巻』（1852）にあるものだろう（Tasnády 2016: 44）。「薄い板塀」はよく知られたマジャル・ノータであり、「この世界」と「わたしの小さな笛」はペテーフィの詩に「マジャル・ノータの父」エグレッシ・ベーニ（1814-1851）が曲をつけたマジャル・ノータを指すと考えられる（Cf. Sárosi 1971: 162, 140-141）。

重要なのは、これらのレパートリーが当時「ジプシー楽団」の演奏を通じて広まっていた点である。シャーロシによれば、「薄い板塀」は「ジプシー楽団」によってチャールダーシュの

かたちで広まり、フランツ・ヨーゼフ皇帝も好んで聴いていたという（Sárosi 2010: 329）。また、エグレッシの作曲した2曲のように、ピアノ伴奏つきの楽譜として出版されたマジャル・ノータも、実際に広めたのは「ジプシー楽団」だったことがわかっている（Sárosi 1971: 142）。そして、以上をふまえてコーボルの楽団の編成を見るとき、ツィンバロムの独奏に複数の弦楽器の伴奏がつくのであれば、それが実質上「ジプシー楽団」の標準的な――プリーマーシュ（第1ヴァイオリン）、第2ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロないしコントラバスという――楽器編成と変わらないことが判明するのである。

ギゼッラの演奏していたレパートリーとその演奏様式は、おそらく「ジプシー楽団」のものにかなり近かったと考えられる。彼女がどのような出自を持つのかははっきりしない。しかし彼女がロマないしユダヤ人楽師の家庭の出身で、幼少時からツィンバロムを学んでいた可能性は十分にあるだろう。また、かりにそうでなくとも、少なくとも彼女がすぐれたツィンバロム奏者である夫のマカイ・パールから演奏指導を受けたことは考えられる。いわば彼女は楽師達の世界に属しつつ、市民達の集まりにも参加するという、ユニークな存在だったのだ。

とはいえ、実際の出自はどうあれ、彼女のような女性ツィンバロム奏者が慈善演奏会に出演することがそれ自体、当時としては画期的な事件だったことに変わりはない。確かに、ペダル式ツィンバロムが普及した1880年代以降の演奏会であれば、中間層の女性ツィンバロム奏者の出演はあまり珍しくなかったはずである（太田　2012: 32）。しかし1860年代前半の時期については、ほとんどこれ以外、類例がないことに注意しよう。ヨーカイはまさにこの特別に早い事例に注目し、そこからツィプラという女性奏者を作り出した。その点からすれば、『年老いる頃に』に時代を先駆ける一面があったと主張することも、十分に可能なのである。

しかしながら実際のところ、小説中のツィンバロムの描写は楽器を取り巻く現実とどのように関係していたのだろうか。次節では当時の状況を細かくみることで、その点を明らかにしたい。

5. 1860年代前半におけるツィンバロムの普及の状況

1860年11月、作曲家モショニ・ミハーイは「ツィンバロムのための一言」と題する論考を『音楽新聞 *Zenészeti lapok*』に発表し、読者に対して、みずからツィンバロムを手に取り、演奏することを提案した。ツィンバロムを自国の楽器と位置づけた上で、ロマの楽師以外の人々がツィンバロム演奏に取り組むようになれば、国民音楽にもよい影響を及ぼすことを彼は以下のように説く。

> 「何と素晴らしく――われわれの国民音楽にとって――何と好ましい影響をもたらしてくれることだろう、もしわが国の若者達の一部が自国の楽器であるツィンバロムを使ったり、それを学んだりすることに取り組むようになるとすれば。」（Mosonyi 1860: 45）

いわば彼は、楽師達によって演奏されていた伝統楽器を、近代の市民社会にあらためて取り込もうとしたのである。ツィンバロムをロマ以外の人々の間に広く普及させようとした点において、モショニの発言には画期的な意義があった。『日曜新聞 *Vasárnapi ujság*』など、ほかの媒体が相次いで彼の論考に言及しているという事実は（*Vasárnapi ujság* 1860-11-11: 562, *Pesti Napló* 1860-11-16）、彼の提言が持つインパクトの大きさを物語っている。

ただ、興味深いことに、この作曲家は女性にツィンバロムを演奏させることに消極的だった。彼の考えは前述の論考の、以下の発言からも読み取れる。

「もちろん、若い男性にツィンバロムの学習に取り組むことを〔私は〕望むのだ。女性にはピアノの――このツィンバロムに由来するお気に入りの楽器の――演奏を続けてほしい。」（Mosonyi 1860: 45）

つまり、モショニにとって、女性が演奏すべき楽器はやはりピアノだったのである。

ところが彼の要望とは無関係に、提言の数年後には「サロンの楽器」、ないし「女性の楽器」としてのツィンバロムの可能性に着目する動きが出てくる。具体的には、アマチュア音楽家や一部のロマの楽師など、藝術音楽の世界から一定の距離を置く人々が、1860 年代前半には女性達にツィンバロムを教える活動を開始するのである。

たとえばツィンバロム奏者でチャールダーシュの作曲家でもあるベルトーク・シャーンドルは 1863 年にペシュトの自宅で愛好者向けのツィンバロムの個人レッスンを始めており、同年 3 月 1 日付の週刊紙『民衆の友 *Népbarát*』を皮切りに、複数の新聞で生徒を募集している（*Népbarát* 3（9）1863-3-1: 71, *Nefelejts* 1867-01-13: 23, *Fővárosi Lapok* 1870-11-12: 1120）。1864 年 1 月 17 日付の『ペシュト日報 *Pesti Napló*』の宣伝は、過去に男性だけでなく女性も教えてきたことを伝えているので、女性の生徒はすでにこの頃から存在したことがわかるだろう（*Pesti Napló* 1864-01-17）。一方、1869 年の『日曜新聞』付録もベルトークの名をあげながら、上流階級の女性の間にツィンバロムへの関心が芽生えつつあることを以下のように報告している。

「（ツィンバロム）この素朴な楽器は上流階級の間でも流行の楽器になりつつある。複数の身分のある女性が名のあるツィンバロム奏者のレッスンに通っている。…（中略）… 以下のことを記しておくのは有益かもしれない。首都でもっとも人気のあるツィンバロム奏者の一人であるベルトークのところで筆者はまったく新しい構造の楽器を見た。その楽器がこれまでのものより優れているのは、はるかに軽量である点、高い音も申し分なく純粋に響く点である。」（*Vasárnapi ujság* 1869-3-21:161）

「新しい構造の楽器」についてあまり多くのことはわからないが、あるいはこうした楽器もベルトークのレッスンの「売り」の一つだったのかもしれない。

一方、「ルイザのチャールダーシュ」の作曲家でツィンバロムの「改良」楽器「ハングバロム」の開発者[6]であるサバディ・フランク・イグナーツもまた、1860年代に知り合いの女性や娘にツィンバロムを教え、非常にうまくいったことを1875年に『音楽新聞』で報告している。サバディの立場がモショニのそれとまったく対照的だったことは、報告中の彼の以下の発言からも明らかである。

「わが国の淑女たちもこの楽器〔ツィンバロム〕に取り組むようになればじつに望ましい。というのも感覚を楽しませることにかけてピアノに劣らない楽器であり、…（中略）…しかもより簡単に、より早く完璧に習得できるからである。」（Szabadi 1875: 156）。

ペダル式ツィンバロムの開発以降に顕著となる女性の間でのこの楽器の「流行」は、このような人々の地道な活動を通して、ゆっくりと準備されたものでもあったのだ。

サバディやベルトークがレッスンを行うかたわら、楽器の「改良」にも関心を払っていたことは注目に値しよう。というのも1860年代はツィンバロムの「改良」の試みが本格的に始まった時期でもあったからである。実際、当時のハンガリーを代表するピアノ製作者ベレクサーシ・ラヨシュが1862年から翌年にかけてツィンバロムの「改良」に取り組んでいたことを、われわれは複数の新聞から確認できる（*Sürgöny* 1862-08-17, *Politikai Ujdonságok* 1862-08-20, *Pest Napló* 1862-08-17, *Színházi Látcső* 1863-06-23）。この「改良」への持続的関心もまた、シュンダによるペダル式ツィンバロムの開発につながっていく動きと言えるだろう。

おそらくヨーカイは、ツィンバロムをめぐる以上のような動きを、一定程度まで把握していたはずである。『音楽新聞』に掲載されたモショニの論考を直接に読んだかどうかは確認できない。しかしほかの媒体もその主張の骨子を伝えているので、それについて彼が見聞きする機会はおそらく十分にあっただろう。

上流階級や中間層の女性たちがツィンバロム演奏に関心を持ちつつあったことについて、執筆当時の彼がどこまで把握していたかはわからない。ただ、すでに見たように、少なくとも彼はコーボル・ギゼッラという女性が慈善演奏会でツィンバロムを演奏していたことを知っていた。また、ベルトークが男性のみならず女性のアマチュアを対象に教室を開催していたことを、報道を通して把握していた可能性もあるだろう。作中でツィンバロムと奏者との親密な関係に言及して「女性にふさわしい」ものと述べていることから、彼が女性によるツィンバロム演奏に可能性を感じていたことは十分に考えられる。

一方、ベレクサーシによる楽器「改良」についての情報も、ヨーカイの耳には確実に届いていたと考えられる。『ホン』を1863年に創刊するまで、彼は風刺新聞『彗星 *Üstökös*』の編集

主幹をしているが、同紙の1862年9月6日付の記事に「ベレクサーシがツィンバロムを改良すると聞いた、とあるペシュトのピアノ製作者」の逸話が掲載されているからである（*Üstökös* 1862-09-06: 79）。『年老いる頃に』の中でこの作家がツィンバロムを豪華な調度品として描いたことの背景には、もしかするとこうした楽器「改良」への関心の高まりもかかわっていたかもしれない。ただし、小説の中のツィンバロムが真珠層の装飾など、外見上の華やかさにおいて従来の楽器と異なるのに対し、ベレクサーシやベルトーク達の1860年代の試みは、むしろ弦の配置など、楽器の構造部分の「改良」に主眼を置くものだったようなので、これについては小説の世界と現実とを無理に関連づける必要はないとも考えられる。

いずれにしても、1860年代のツィンバロムに対する関心の高まりや女性ツィンバロム奏者の登場は、ヨーカイの小説の設定にいくらかの影響を与えた可能性がある。しかしそうでありながら、すでに見たように、この作家はツィンバロムの音楽をプスタの風景と結びつけつつ、「東方的」な彩りとともに描いたのだ。音楽のみならず奏者であるツィプラについても、その描写に「内なる他者」をめぐるこの作家独自の、オリエンタリズム的な空想が付け加えられていることに注意が必要だろう。同時代の現実をふまえる一方で、やはりここでもヨーカイは自らの空想の産物を読者に差し出していたのである。

結語

以上から明らかなように、ヨーカイ・モールは小説『年老いる頃に』において、ツィンバロムをオーストリアの支配への抵抗や、プスタの風景と関連づけてみせた。いわば「プスタ風ロマン主義」と結びつけることによって、この作家はモショニが音楽の領域で強調したこの楽器の「国民楽器」としての性格を文学の領域において明確にしたのである。そしてそれと同時に、彼はレーナウ以降のロマン主義の伝統に立ち返りつつ、ツィンバロムの音楽をとりとめのない、「東方的」なものとして描いた。

つまり、小説『年老いる頃に』のツィンバロムの描写はなかばはハンガリー社会の現実、なかばはオリエンタリズム的な空想に由来するものだったのだ。この後、1874年のペダル式ツィンバロムの発明をきっかけにして、中間層の間では主に女性達が、自ら桴をとってこの楽器を演奏するようになる。その一方で、「ツィンバロムを弾きこなすロマの女性」という、ヨーカイが作り出したオリエンタリズム的な類型は、アルマーシ・ティハメールの民衆劇《ジプシー・パンナ *Cigány Panna*》（1884）のヒロインなどに受け継がれていくこととなるだろう。いわばこれらの以後の動きにつながる要素を、ヨーカイの小説は1865年の時点で含み持っていたのである。

このように、先行研究であまり注目されてこなかったものの、小説『年老いる頃に』はツィンバロムという楽器に対する当時の社会の関心のありようを多面的な仕方で示している。それは小説というジャンルが、一方で現実の状況をふまえつつ、人々の夢や欲求を言語化する媒体

であることと関係するのかもしれない。次の課題として、ヨーカイのほかの作品、ひいては19世紀のハンガリー文学全体において、この楽器がどのように描かれているのか、といった問いが浮かび上がってくるが、これは本稿の問題圏を超えている。よって、それについては機会を改めて論じることとし、ひとまずはここで筆を擱くことにする。

注

1）本論文ではハンガリー語の慣例に従い、ハンガリー人の人名を姓・名の順に表記する。ただし、レーナウについては、ドイツ語を母語とし、成人した後の時間をほとんど常に国外で過ごしていることから、「ニコラウス・レーナウ」とした。

2）この段落の記述にあたってはナジ・ミクローシュの著作（Nagy 1975）を参考にした。

3）『オリエンタリズム』においてサイードは、ヨーロッパ人が「東洋人」を「合理的」なヨーロッパ人による支配を必要とする「非合理的」存在として、つまり「いずれの場合にも、支配を体現する枠組のなかに封じ込められ、またそのような枠組のもとで表象される存在」として語ることに注目した（サイード 1993: 1/100-101）。なお、本稿では oriental の訳語を「東方的」としたことをことわっておく。

4）おそらくエオリアン・ハープとの類比から、ツィンバロムの響きに関してレーナウは風の比喩を用いることがあった。『ティサ河畔のミシュカ』においても彼は、ツィンバロムの響きを戦場に吹く「春の風」に喩えている（Lenau 1857: 291）。

5）続く1864年の演奏旅行でも、バラージュ・カールマーンは団員達の妻を同行させている。1864年7月10日付の『日曜新聞』には以下のようにある。「〔団員のうち〕5人は自身の妻を一緒に連れていたが、婦人方は遍歴の生活に飽き、故郷に帰った」。（*A cigányzenekar múltja/I* : 187）

6）Cf. “Frank Ignác（Szabadi）”. In: *Új idők lexikona*（Budapest: Singer és Wolfner, 1936-1942）.

一次資料

Erdélyi János 1846 *Népdalok és Mondák/1*. Pest: Beimel József（https://hu.wikisource.org/wiki/Népdalok_és_mondák_（1._kötet））（2022年12月9日確認）.

Erdélyi János 1847 *Népdalok és Mondák/2*. Pest: Magyar Mihály（https://hu.wikisource.org/wiki/Népdalok_és_mondák_（2._kötet））（2022年12月9日確認）.

Jókai Mór 1963 *Mire megvénülünk*（*1865*）. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Jókai Mór 1963b *Kárpáthy Zoltán*（*1854*）. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Lenau, Nikolaus 1857 *Gedichte*. Zweiter Band. Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta.

Mosonyi Mihály 1860 “Egy szó a cimbalom érdekében”, *Zenészeti lapok*, vol. 1（1860/61）,

no. 6: 45-46.

Petőfi Sándor 2019 *Petőfi Sándor összes versei*. Budapest: Osiris Kiadó.

Szabadi Frank Ignác 1875 “A cimbalomról”, *Zenészeti lapok*, vol. 1（1874/75）, no. 20, p. 155-156.

二次資料

Brauer-Benke József 2010 “A cimbalomtípusok története”. In: *Arrabona* no. 48（2）: 229-241.

Draveczky Balázs 1980 “Petőfi kávéháza”. In: *Élet és Tudomány*, vol. 35（31）: 975-977.

Farkas Gyöngyi 1996 *A cimbalom története*. Budapest: Gemini kiadó.

Kanyaró Ferencz 1903 “Tréfás versek és gúnyénekek a régi magyar népies költészetből”. In: *Erdélyi Múzeum* vol. 20（9）: 494-516.

Nagy Miklós 1975 *Jókai Mór: alkotásai és vallomásai tükrében*. Budapest: Szépirodalmi kiadó.

太田峰夫 2012a「19 世紀後半のハンガリーにおけるツィンバロン教育の近代化と「民衆音楽家（“népzenész”）」批判―ツィンバロン教師アッラガ・ゲーザの議論を中心に―」。『民族藝術』第 28 号、125-132 頁。

太田峰夫 2012b「ツィンバロンはいかにして女性の楽器になったか――19 世紀後半のハンガリー市民社会におけるツィンバロンの受容史について」。『文化資源学』第 10 号、23-34 頁。

太田峰夫 2013「ツィンバロン科の学生達はどこからやってきたのか――ブダペスト王立音楽院の学生原簿（1897-1947）に関する一考察」『音楽学』第 59 巻第 2 号、73-87 頁。

太田峰夫 2017「『ジプシーとハンガリーにおける彼らの音楽について』（1859 年）におけるリスト・フェレンツのツィンバロム観について――作曲家リストと 19 世紀後半の普及運動との関係を巡る一考察」。『民族藝術』第 33 号、195-201 頁。

パムレーニ、エルヴィン（編）1980『ハンガリー史　増補版』（全 2 巻）、田代文雄・鹿島正裕共訳。恒文社。

サイード、エドワード・W 1993『オリエンタリズム』（上・下）、板垣雄三・杉田英明監修、今沢紀子訳。平凡社ライブラリー。

Sárosi Bálint 1971 *Cigányzene...* Budapest Gondolat.

Sárosi Bálint 1998 *Hangszerek a magyar néphagyományban*. Budapest: Planétás.

Sárosi Bálint（ed）2004 *A cigányzenekar múltja 1776-1903*. Budapest: Nap Kiadó.

Sárosi Bálint（ed）2010 *Nótáskönyv*. Budapest: Nap Kiadó.

Sinkó Katalin 1989 “Az Alföld és az alföldi pásztorok felfedezése a külföldi és a hazai képzőművészetben”. In: *Ethnografia* no. 100: 121-154.

Szegedi-Maszák Mihály 2000 “The Age of Emergent Bourgeois Society, from the Late 18th

Century to 1920. II. Intellectual life", *A Cultural History of Hungary: In the Nineteenth and Twentieth Century*, edited by László Kósa and translated by Tim Wilkinson. Budapest: Osiris Kiadó.

Szerb Antal 1934 *Magyar Irodalomtörténet*. Budapest: Magvető.

Szíjjártó Csaba 2002 *A cigány útra kelt*... Budapest: Masszi kiadó.

Tari Lujza 1999 "Women, Musical instruments and Instrumental Music". In: *Studia Musicologica* 40 1/3: 95-143.

Tasnády Erika 2016 "(Nép)dal: a nemzeti identitás hordozója. A széki tilalmak margójára". In: *Erdélyi Múzeum* 77/2: 39-52.

本稿は、科学研究費補助金基盤研究（C）「二重君主国時代のハンガリーにおける打弦楽器ツィンバロムの受容史に関する包括的研究」の研究成果の一部である。