



Title	オルタナティブなフォークロア史の可能性：ハンガリー国立民俗アンサンブルとダンスハウス運動にみる劇場性と真正性の相剋
Author(s)	松井，拓史
Citation	ハンガリー研究. 2025, 3, p. 113-139
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/100417">https://doi.org/10.18910/100417</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# オルタナティブなフォークロア史の可能性

## ーハンガリー国立民俗アンサンブルとダンスハウス運動にみる劇場性と真正性の相剋ー

松井 拓史

### 1. フォークロアに関するナラティブの問題点

本稿は、ハンガリーで社会主義初期と中期に発生したフォークロアに関する2つの事象、すなわち1951年に結成されたハンガリー国立民俗アンサンブル(Magyar Állami Népi Együttes、以下MÁNEと略記)という民俗舞踊団<sup>1</sup>、そして1972年に始まったダンスハウス運動(Tánc ház mozgalom)にまつわる実践と美学的理念について、特にMÁNE側の視点から検討するものである。

この問題についてMÁNE側の視点を採る理由はいくつかあるが、最も重要なのはフォークロアに関するこれまでの歴史叙述に見られる特定のイデオロギー的傾向である。これを理解するために、まずはMÁNEとダンスハウス運動が発生した経緯を整理しておく必要がある。

「民俗アンサンブル」という名称、そしてフォークロアを舞台化して上演するという形態は、元を辿ればソ連で誕生したものだった。スターリン期のソ連では、特に1930年代から舞踊や合唱、音楽を舞台上で披露する国立の民俗アンサンブルが数多く設立され、クラシック・バレエの技術を基礎としたスペクタクル風のパフォーマンスを行うモイセーエフ・アンサンブルや、赤軍に所属する軍人音楽家によって構成されたアレクサンドロフ・アンサンブル、合唱に重きを置いたピヤトニツキー・アンサンブルなど、特色あるグループが活動を展開した。そして当然、それらは単なる芸術的、文化的パフォーマンスを目的とするだけでなく、

多様な政治的メッセージを発信するプロパガンダ装置としての機能を併せ持っていた (Shay 2002:57-81)。

第二次大戦終結後、モイセイエフ・アンサンブルやアレクサンドロフ・アンサンブルをはじめとするソ連の諸アンサンブルが東欧諸国での国外ツアーを行い、当該地域の社会主義体制への移行と並行するかたちで、各国で共産党主導のもと国立の民俗アンサンブルが相次いで結成された (Murvai-Bóke 2024:278-283)。当然ながら、こうした民俗アンサンブル設立ラッシュは東欧諸国のソ連化を象徴する文化的事象だったのであり、それらは程度の差はあれソ連の諸アンサンブルをモデルとしていた。

ハンガリーの場合、MÁNE に先行して 1949 年に国防アンサンブル (Honvéd Együttes) が初めての国立アンサンブルとして組織された<sup>2</sup>が、国防アンサンブルには「社会主義の申し子」としてプロパガンダの軍事的側面を強化し、それを人民に理解できるようなかたちで提示するという任務が課せられており、兵士の教育を目的としたレパートリーを兵舎や軍学校で披露していた (Murvai-Bóke 2020:381-382)。このような政治的側面への偏重は、翻ってフォークロアにより強く焦点を当てたアンサンブル結成への要求を生むこととなり、1950 年のハンガリー閣僚評議会において MÁNE 結成が決定された<sup>3</sup>。

結成の経緯そのものがハンガリーの文化的ソ連化を象徴しているため、これまで MÁNE に下されてきた評価もまたある種のイデオロギーから逃れられなかった面がある。より正確に言えば、そもそも MÁNE の社会主義時代の活動を直接の対象とした本格的な研究は管見の限り見当たらず、とりわけ同時代の音楽文化に関する著述において、「評価」と呼ぶに満たない副次的なコメントが残されるに過ぎなかった。例えば音楽学者のペーテリ・ローラントは、ハンガリーの音楽家コダーイ・ゾルターンと共産党政権の関係性を分析した論文において、MÁNE が「ソ連の例に基づいて設立され、舞台的で典型的な『フォークロア』の実演を目的とした」と説明しており (Péteri 2007:106)、同じく音楽学者のタリアーン・ティボルによれば、MÁNE は「ソ連の例にならって設立されたハンガリーの舞台用フォークロア集団」であり、1937 年にソ連で結成されたモイ

セーエフ・アンサンブルがその「ゴッドファーザー」であるとしている (Tallán 2014:386)。こうしたコメントは MÁNE の成立過程を踏まえれば妥当である一方、ソ連式モデルを踏襲した集団であるというイメージを無批判に再生産し固定化してしまう危険性がある。このイメージをさらに否定的な方向へ推し進めたものが、新聞記者、編集者、ロック史家など多彩な肩書きを持つヤーヴォルスキ・ベーラ＝スィラルドによる『ハンガリーのフォーク史』に見られる記述である。20 世紀ハンガリー社会におけるフォークロアのあり方を通史的に描いたこの書物において、ヤーヴォルスキは「国家によって強制された『伝統保存』」と題した節を設け、MÁNE について次のような否定的評価を下している。

このようにして、つまり民俗舞踊とバレエを交雑することによって、オーセンティックな民俗舞踊をしばしば甘ったるくてわざとらしいものにしてしまうモイセーエフ・スタイルが形成された。そのスタイルは、その後 1950 年に設立されたハンガリー国立民俗アンサンブルや、それから後を追って設立された他の諸アンサンブルによっても同様に受け継がれた (Jávorszky 2013:33)。

「国家によって強制された」「甘ったるくてわざとらしい」というあからさまな言葉遣いが示す通り、ヤーヴォルスキはモイセーエフ・アンサンブルのスタイルを否定的に解釈した上で、それを踏襲した（と彼が主張する）MÁNE の制作態度や、ソ連化を推し進めた共産党指導部の文化政策的方針に対して批判的態度をとっている。

そして、MÁNE に対するこうしたイデオロギー的解釈は、ダンスハウス運動との対比によってさらに強化されてきたといえる。音楽学者のフリジェシ・ユディットは、「近代化された民俗芸術の形式」、すなわち MÁNE をはじめとする国立の民俗アンサンブルが行なっているような、フォークロアの様式化および舞台化によって作り上げられたパフォーマンスが国家のイデオロギー的資産になっている構図から脱出しようとする試み、それがダンスハウス運動だったとしている (Frigyesi 1996:59-60)。

草創期に重要な役割を果たした人物には、バルトーク・ベーラ舞踊アンサンブルというアマチュアの民俗舞踊団でリーダーを務めていたティマール・シャーンドル、演奏家のハルモシュ・ベーラやシェベール・フェレンツ、民俗学者のマルティン・ジェルジなどがあるが、つまりこれはブダペストの若いインテリ層によって主導された民間の活動だったのであり、すでにこの点において国立、つまり政府公認の民俗アンサンブルとは本質的に異なるものであった。ダンスハウス運動における大きな特徴は、フォークロア本来の姿を捉え、それを自ら習得し実践しようとする態度にある。後述する通り、このような態度もまた MÁNE のような様式化されたフォークロアのあり方とは相容れないものであった。

さらに重要な点は、MÁNE とダンスハウス運動のこうした性格的不一致が、政治的対立という文脈の中で解釈されてきたことである。横井雅子は、ダンスハウス運動以前のフォークロア運動が「上からのお仕着せといった色彩が濃い」ものである一方、ダンスハウス運動は「若い世代の間から起こった全く自発的な運動」であるとしている（横井 2005:70）。また、先に引用したヤーヴォルスキは、MÁNE の実践について「国家によって強制された」という表現を用いており、横井の記述と呼応している。つまり、20 世紀後半のフォークロア運動に関する彼らのナラティブが前提としているのは、「体制／人々」「抑圧／自由」「公式文化／非公式文化」といった、冷戦期の社会的、文化的状況に関してこれまで使われてきた典型的な二項対立構造である。そうして作り出されたフォークロア史観において、MÁNE は社会主義イデオロギーの範疇で生み出された非真正なフォークロアを提示するものとされ、1970 年代に興ったダンスハウス運動が、そうした状況を打破するような草の根的性質を持ち、人々が自発的に真正なフォークロアを追い求めるようになった、という直線的な物語が描かれるのである。

社会主義時代のあらゆる事象を対象とする近年の研究動向において、こうしたイデオロギーに基づく単純な二項対立的理解は批判的再検討の対象となっており、研究対象の実態に即した実証研究やオーラルヒストリーなどの手法を用いた成果が数多く現れている。ハンガリーにおいて

も、芸術音楽分野での創作活動を社会的文脈の中で読み解いたタリアー  
ン (Tallian 2014) やダロシュ (Dalos 2020) の単著、ポピュラー音楽と政  
治状況の相関に焦点を当てたイグナーツ編による論集 (Ignácz 2017)、社  
会主義時代初期に制作された、社会主義リアリズムと親和性を持つオペ  
レッタ群を対象としたヤークファルヴィとケーケシ編による論集  
(Jákfalvi, Kékesi 2021) など、社会主義時代の文化的事象を対象とした  
研究はいくつも挙げられる。

しかし既述の通り、MÁNE を直接の対象とした研究成果はほとんど現  
れておらず、その社会主義期の活動に関するアカデミックかつ具体的な  
記述として参照可能なのは、結成 60 周年記念冊子に掲載されたクラ  
ール・チャバによる活動史の概観が存在する程度である (Král 2011) <sup>4</sup>。こ  
の理由として、上記のイデオロギー的歴史解釈が社会通念として根強く  
残っていることが考えられる。また、MÁNE の活動実態は様々なディシ  
プリンにとって盲点となりえたことも指摘しておく必要があるだろう。  
例えば、MÁNE のパフォーマンスは音楽、舞踊、プロット、衣装など複  
数の要素によって構成される総合芸術の一種とみなすことができるが、  
同じく総合芸術であるオペラやバレエのような芸術形態に比べると、楽  
曲を提供していた作曲家たちは (ハンガリー国内での知名度は高かった  
とはいえ) 音楽史的記述の対象になるようなビッグネームとは言い難い。  
作品自体の筋書きもそうした舞台芸術に比肩するほどのストーリー性  
を持つわけではないため、いわゆる「傑作」や歴史的価値を持つ作品を主  
な対象としてきた音楽学や演劇学の射程には入ってこなかった。コレオ  
グラフィーに関しても、民俗舞踊と呼ぶには様式化されすぎている一方、  
自律性のある芸術作品と見なすことも難しいため、芸術史や舞踊史の中  
で捉えにくいものであったといえる。

要するに、MÁNE に対する歴史的評価はいまだ前時代的な二項対立的  
解釈の中に取り残されたままであり、結成から現在にいたる 70 年余り  
の活動実態に関する研究作業はこれから行われていくべきものといえる  
<sup>5</sup>。一方、ダンスハウス運動に関しては研究書 (N. Taylor 2021) や概説書  
(Jávorszky 2022)、関係者へのインタビューをまとめた書物 (Abkarovits

2002, Szilvay 2022 など) が多数刊行されているが、これには上述のイデオロギー的歴史解釈が影響しているほか、関係者の多くがいまだ存命であることや、2011 年に「ターンツハーズ・メソッド：無形文化遺産伝承のためのハンガリーのモデル」としてダンスハウス運動の実践がユネスコ無形文化遺産（保護に関するグッド・プラクティス）に登録されたことで国際的な注目が集まっていることも大きな要因と考えられる。本稿が MÁNE 側の視点から 2 つのフォークロア運動の相関について検討するのは、研究の蓄積におけるこうした不均衡を問題視し、ハンガリーのフォークロアに関するこれまでの歴史的ナラティヴを相対化したいと考えるからである。こうした目的のもと、続く第 2 節では 1950 年代から 1970 年代初頭までの MÁNE の実践を簡潔に整理し、第 3 節では MÁNE とダンスハウス運動関係者の美学的理念と実践に注目して分析を行う。主要な一次資料として、新聞雑誌等の定期刊行物に掲載された記事、伝統の家アーカイヴおよびハンガリー国立公文書館（Magyar Nemzeti Levéltár）の所蔵資料、筆者が MÁNE 元メンバーと実施したインタビュー調査の録音などを用いるほか、二次資料を適宜参照する。

## 2. フォークロア的要素を用いた舞台芸術の創作

### 2.1. 物語性を持つ「民俗バレエ」

結成から現在にいたるまでの MÁNE の演目は、その様式的な観点から大きく 3 つの期間に区分することができる。すなわち、初代芸術監督ラーバイ・ミクローシュ（在任期間 1950～1974 年）および 2 代目レータイ・デジェー（同 1974～1980 年）による第 1 期、3 代目ティマール・シャーンドル（同 1981～1996 年）による第 2 期、4 代目シェバー・フェレンツ（同 1996～2001 年）および 5 代目ミハーイ・ガーボル（同 2002 年～）による第 3 期である。本節では、ラーバイとレータイによる第 1 期の MÁNE 演目の様式的特徴とその美学についてできるだけ簡潔に提示し、次節でダンスハウス運動との対比分析を行うための整理を行う。

MÁNE 結成当初、初代芸術監督のラーバイらが頭を悩ませたのは、演目制作の方針であった。イデオロギー的観点から、ソ連のアンサンブル、

特にモイセーエフ・アンサンブルのスタイルを踏襲すべきなのは明らかだったが、実現は困難であった。なぜなら、モイセーエフ・アンサンブルの特徴はクラシック・バレエの技術と動作を基礎としたダンサーの高い身体能力を活かしたコレオグラフィーにあるが、戦後のハンガリーにはクラシック・バレエの伝統は根付いておらず、モイセーエフ・アンサンブルのような高水準のスペクタクルを制作し実演することはほとんど不可能だったからである（松井 2022:30）。1953 年から MÁNE 専属のフォークロア調査員兼アドバイザーを務めたマーツ・ラースローは、設立当時の状況について次のように述べている。

こうした議論は、「アンサンブルは民俗舞踊をマドチャの農民たち<sup>6</sup>のように踊るべきか、それともモイセーエフのように踊るべきか？」という風に発展していった。踊り手たちの当時の技能的なレベルを考慮すれば、このような議論がまったくの空論であったことは明らかだ。なぜなら、踊り手たちはまず技術的な面だけでなく、精神的にも（！）バレエに慣れる必要があったからである。よって、こうした状況を知った上でラーバイは、舞踊団のプログラムをこのように作り上げなければならなかった：「まずはマドチャから始め、鎖の輪を段階的に 1 つずつ辿るようにして、モイセーエフ・アンサンブルのレベルまで到達しなければならない」（Vadasi 2001:34）。

最後の引用符内の文言は、1951 年 11 月 1 日付の雑誌『舞踊芸術』に掲載されたラーバイの文章からの引用だが（Rábai 1951）、誤解を避けるために付言すると、ラーバイはマドチャの農民たちによるパフォーマンスが低水準であり、モイセーエフ・アンサンブルのそれが高水準だと考えていたわけではない。以下は同じラーバイの文章からの引用である。

[...] このような問題が浮かび上がった：「マドチャ」か「モイセーエフ」か？

これは形式主義的な考え方であった。前者の理念を推す者たちは、農民の踊りの——「マドチャの」——本能や「古い起源」を好んでいた。一方、モイセーエフ・アンサンプルの驚くほど美しく、深遠で、伝統を育成しフォークロアを発展させるような芸術は、そこに見られる技術や洗練が——しかし、民俗的伝統とは無関係な技術と洗練のみが——人々を惹きつけていた。

もしアンサンプルがどちらか一方の道を選んでいれば、失敗に終わっていただろう。一方は「古い起源を持つ」舞踊への望みの無い固執である——もう一方は、技術によって様々な問題に対処する方法を探さないまま、技術のみを過度に追求することになる。

[...] ハンガリーの人々の豊かな舞踊的、慣習的伝統から出発し、次第に発展しながら舞踊芸術の新しい形式言語を発見して打ち立てなければならない。民俗的伝統という基盤に依拠し、その上に、マドチャでもモイセーエフでもない1段階目を作り上げなければならない。そこからさらに上の段階へ向かって登っていかないといけないが、次に進めるのは、今いる段階が確固たるものとなり、民俗的伝統という基盤に依拠しているときだけである。どれほど高い段階まで辿り着こうとも、常に伝統から汲み取ったものがなければならず、民俗芸術に関する問題を無視することは決してできない。この点において、我々の最良の模範となるのはモイセーエフ・アンサンプルである (Rábai 1951:2)。

すなわち、MÁNE はモイセーエフ・アンサンプルをモデルとすべきであるが、それはあくまで条件付き、つまりはモイセーエフのような技術偏重にならず、マドチャのパフォーマンスが示す「古い起源を持つ」舞踊や伝統を基盤とした上でのことだ、というのがラーバイの出した結論であった<sup>7</sup>。

ラーバイが示した方針の中でもう1つ重要な点は、彼が舞台上で提示しようとしていたのは民俗舞踊そのものではなく、「舞踊芸術」だということである。実際、MÁNE の最初期に制作された演目には、《瓶の踊り》

や《カーローのペアダンス》のような小規模な作品だけでなく、《紡ぎ小屋》や《エチェルの結婚式》のように 10 分を超え、複数の場面をパッチワーク的につなげた物語性を持つ作品も含まれており、ラーバイが実際の民俗舞踊に見られる動作やステップを部分的に組み込みながらも、独自性を持つ舞台作品を制作しようとしていたことがわかる。舞踊史家のケルトヴェーイエシュ・ゲーザによれば、この当時ハンガリーで活動していた様々な民俗舞踊アンサンブル（アマチュアも含む）のメンバーや研究者、評論家などの間で、民俗舞踊のパフォーマンスの方向づけについて、オリジナルなものかアレンジされたものか、民俗学的根拠に基づいたものか舞台用に様式化されたものか、地方の特徴と緊密に結びつくか自由に遠ざかるか、といった二項対立的論争が繰り返されていた（Körtvélyes 1997:59）。ラーバイの手による MÁNE のプログラムに対しても、初演直後から民俗舞踊としての真正性を疑問視する声があがっていた<sup>8</sup>。

ラーバイがこのような制作方針をとった理由として、民俗舞踊調査の遅れによって振付制作に必要な民俗舞踊資料が不足していたという現実的理由が挙げられる<sup>9</sup>が、おそらくより本質的なのはフォークロアに関する彼の美学的信念である。1995 年 6 月に発表された「さらに先、民俗バレエへ向かって」と題した論考で、ラーバイは次のような制作方針を打ち出している。

民俗舞踊芸術に存在意義があると言えるのは、他の芸術と同じような完全性、多様性、そして芸術的な充足感を与えられる時、ただその時のみである。[...] 舞台上では、フォークロアは面白くないし、ピンで留められ慎重に標本化されたダンスの蝶々コレクションも面白くない。標本化された蝶は決して飛ぶことはなく、我々は飛び回る虹色に輝くダンスの蝶を求めているのだ。[...] 我々は、古い演目のアナロジーとして新しい演目を作りたくはないのである。[...] 正直に言おう：私は民俗バレエが自分の仕事の最終目標、頂点になると感じている。[...] 民俗バレエに関する私の理解は、大規模で 70-100 分の上演時間

の、単幕もしくは複数の幕からなるダンス・ドラマのようなもので、ハンガリー的な主題と民俗的かつ民族的形式言語を持つものである（Rábai 1955:241-242）。

ラーバイはここで、舞台上でそのままの姿のフォークロアを提示することは面白くないと言い切っているが、これは単に見せ物としての面白さを重視したいという意味だけでなく、むしろ伝統というものを本来の文脈から切り離して固定すること（彼の言葉を借りれば「標本化」）することの危うさを指摘しているともいえる<sup>10</sup>。その結果彼が考案したのが「民俗バレエ（népi balett）」なるジャンルであり、単なる民俗舞踊の舞台化ではなく、民俗的要素に立脚しつつも劇的なストーリー性を持つ大規模な作品制作を目指すようになる。そして、ラーバイは民俗バレエという最終目標に到達するため、次の3つの段階を提唱し、それを順番に進んでいくとしている。

- ・ 第1段階：民俗的なおとぎ話  
...民話的モチーフ、無邪気さ、民話的論理を持つ
- ・ 第2段階：歴史的題材の舞踊ドラマ  
...第1段階に比べ、時間や場所、行為、状況といった要素がより緊密に結びついている
- ・ 第3段階：今日を題材とした民俗バレエ  
...感情を最もよく表現し、最も誠実な教訓をわかりやすく伝え、人生を壮大に描き出す

ラーバイはこうした手順を踏むことで、フォークロアの単なるアレンジメントにとどまらず、より自由な素材と構成による演目制作の可能性を開こうと考えていた。

## 2.2. 「フォークロアへ戻ろう！」

民俗バレエという目標を宣言した翌年から数年の間、ラーバイはこれ

らの段階を着実に登っていく。1956年3月に初演された《小さな牧夫》は、ちょうど第1段階に相当するもので、約80分という上演時間はそれまでの演目と比較すると極めて大規模なものであった。ヴァルヤシ・レジェーの脚本に基づく全3幕の作品で、主人公である小さな牧夫が、動物たちの助けを借りながら盗賊にさらわれたヒロインのカタを救い出すという筋書きである。

《小さな牧夫》の振付は、民俗舞踊の動作だけでなくバレエやパントマイムなどの要素を取り入れており、従来のフォークロアのアレンジメントとは一線を画する作品として議論を巻き起こすこととなった<sup>11</sup>。さらに2年後、1958年5月に行われた「バラードの夕べ」と題された公演では、ハンガリーの民俗的バラードを題材とした《バルチャイの愛人》《カーダール・カタ》《ヨーカの悪魔》という、それぞれ1幕から成る3作品が初演された。これらは上記の第1、2段階に相当するものであり、マーツいわく、《小さな牧夫》で批判の対象となった形式言語の不統一という問題は、《ヨーカの悪魔》では再び見られたものの、《バルチャイの愛人》では解消されていたようである（Maácz 1964:67）。社会学者であり、『ムジカ』など文化系雑誌の編集にも携わっていたヴィターニ・イヴァーンは、「これらの作品は完全無欠というわけではない」と前置きした上で、ラーバイが新しい道を切り開きつつあり、「人民から生まれた芸術」の本質を放棄しなければ、その道をさらに広げていくことができると評している（Vitányi 1958.5.13）。

しかしこれ以降の演目、とりわけ1961年に初演された「エチエルの結婚式」と題されたプログラムを境目に、ラーバイは1950年代初期に制作していたようなフォークロアのアレンジメント作品へと回帰していくようになる。舞踊史家のフックス・リーヴィアは、この理由について次のように説明している。

政治的煽動から逃れられなかった作品<sup>12</sup>の失敗とバラード作品に対する反響の無さを受けて、1960年代からラーバイは芸術的にリスクの少ないフォークロアのアレンジメントという手段へ立ち戻った。これ以

降、アンサンブルの演目は装飾的で多様な民俗舞踊プログラムや、舞踊史を絵本の一場面のように見せる作品、もしくは男女の関係を理想的に単純化した物語などに限られていった (Fuchs 2007:198)。

「男女の関係を理想的に単純化した物語」とは、1964年3月に初演された「13のダンス・ミニアチュア」というプログラムのことを指している。タイトル通り 13 の短い演目から構成されるプログラムだが、それぞれの演目には男女間の愛に関する教訓めいた主題が付されている<sup>13</sup>。このようなプログラムを制作することで、ラーバイは MÁNE の演目におけるテーマやジャンルの幅を広げ、新しい表現形式やより複雑な芸術形態に到達しようとしたようである (Maács 1964:71)<sup>14</sup>。ところが、1958年のバラード作品をある程度好意的に評価していたヴィターニからは手厳しい評価を受けることとなる。

プログラムノートの冒頭には「新しいプログラム、新しい方向へ」とある。なるほど、国立民俗アンサンブルのリーダーたちは、13の「ミニアチュア」の公演によって新しい作品を発表するだけでなく、これから先どのような芸術的方向性をとるか示そうとしているのだ。

[...] 驚くべきは、民俗舞踊の扱いにおいてはあれほどモダンになれる才能ある素晴らしい振付師たちが、いまや「新しい方向」の名のもとに、これほど古臭く、埃だらけで無価値なものになってしまったことである (Vitányi 1964.4.21)。

マーツによれば、ラーバイは「13のダンス・ミニアチュア」初演の翌日、感情を露わにそれまでのプログラムを否定し、「フォークロアへ戻ろう！」というスローガンをアンサンブルメンバーの前で唱えたという (Maács 1986:64)。この時点でヴィターニの上記の公演評はまだ現れていなかったが、おそらくは聴衆や関係者の反応が芳しくなかったことが原因と考えられる。

これ以降のプログラムで扱われる主題は、各地域の舞踊や慣習といっ

た狭義のフォークロアに限定されていくようになり<sup>15</sup>、ラーバイはついに民俗バレエのようなジャンルへ向けた進歩的制作を諦めたように見える。こうした方針転換について、ラーバイの開拓者精神をよく知る専門家や同業者たちからは、彼がそれまでのこだわりを捨てて退行している象徴だとして惜しむ声もあがっていたことは事実である（Rajk 1971.2.28）。

1971年に提出されたアンサンブルの5ヵ年計画書において、ラーバイはそれまでの自身の創作態度に対する自己批判を行なった。

私たちはこれまで、フォークロアを浅はかに扱ってきた。[...] 今後のプログラムで成果を挙げることができるとすれば、それは私たちが民俗的伝統をよりよく理解し、新しいプログラム制作に際してそうした伝統の根っこの部分まで深く潜ったときだけである。（Kräll 2011:16）。

ラーバイは、特に1950年代の演目制作にあたって、フォークロアの舞台化という行為に対して確固とした美学的信念を持っていたのであり、「フォークロアを浅はかに扱ってきた」という言葉は、自発的な反省というよりは何らかの外圧によって発せられたものと考えの方が自然である。

次節で確認する通り、1960年代から民俗舞踊調査が活発になったことで、都市部で活動するアマチュアの舞踊団が民俗舞踊学者の協力を得ながら、フォークロアのオーセンティシティを指向したパフォーマンスを行うようになる。ダンスハウス運動はまさにこの文脈から登場するのだが、そうした風潮の中でMÁNEのような演目、つまりフォークロアのオーセンティシティよりも自律した作品としての独自性や物語性を重視した創作は、まさに前時代的な（社会主義イデオロギーという基盤の上に成立した）ものとみなされ、批判や忘却の対象となっていくた。

1974年、ラーバイが腎臓病で亡くなった後に2代目芸術監督に就任したレータイ・デジェーにとって、MÁNEの今後の方針を決定するのは難題であった。なぜなら、当時のMÁNEは外部からの批判のみならず、内部でも対立と議論が発生しており、レータイはそこで板挟み状態になっ

ていたからである<sup>16</sup>。結局、彼は新しいスタイルを確立することができず、ラーバイのスタイルを踏襲するばかりのプログラム制作について批判の声が相次ぐという状況が続くこととなった。

### 3. 真正性の導入と失敗

#### 3.1. ダンスハウス運動の影響

ラーバイ時代末期、1972年のブダペストでは、人々が集まって民俗舞踊を習得し、民俗音楽に合わせて踊る「ダンスハウス」というイベントが開催されていた。そこでの舞踊や音楽は、MÁNEのパフォーマンスのように様式化されたものではなく、フィールドで踊られ演奏されるものをできる限り忠実に再現したものだった。

フォークロアのオーセンティシティに対する注目が高まり始めたのは、1950年代から60年代にかけての民俗舞踊調査の大規模化と手法の発展により、都市部の市民たちにも実際のフォークロアに関する情報が少しずつ流通するようになったことが大きな要因である。既述の通り、MÁNE結成当時には振付制作に利用できるような民俗舞踊資料がほとんど存在しなかったが、マルティン・ジェルジやペショヴァール・エルネーといった民俗舞踊学者による調査の結果、メモや録音だけでなく、フィルム録画のような映像記録資料の数が急増し、実際の民俗舞踊の正確な動作を何度も繰り返し検討することが可能になった。

タナーチ環状道路（現カーロイ環状道路）20番地にあったマルティンの自宅には、ダンサーや研究者だけでなく詩人や音楽家などの芸術家たちも出入りするようになり、その中にはアマチュアのバルトーク舞踊アンサンブルのリーダーであったティマール・シャーンドルや、音楽家のシェーベ・フェレンツ、ハルモシュ・ペーラなどがいた（Jávorszky 2022:28）。この3名がのちのダンスハウス運動において中心的役割を担っていくこととなる。

民俗舞踊アンサンブルによる様式化されたフォークロアの公演を客席から鑑賞することしかできなかった聴衆にとって、そもそもオーセンティックなフォークロア自体が新鮮な魅力を持つものであり、さらにダン

スハウスは彼ら自身が参加して舞踊を習得、実践する機会を提供する場として、また参加者同士での交流が生まれる社交の場として、市民社会の中で急速に認知されるようになっていく。

当初、ダンスハウスはブダペストの3つの会場のみ（カッシャー・クラブ、首都文化センター、ブダペスト工科大学）で開催されていたが、ハンガリー全土で会場が増加していき、運動が始まって10年の節目となる1982年には「全国ダンスハウス・フェスティヴァル」が開催されるまで人口に膾炙した（横井 2005:96-100）。オーセンティックなフォークロアの実践が新鮮さと結びついた結果、舞台用に様式化されたパフォーマンスを20年以上続けてきたMÁNEのようなアンサンブルが退屈で前時代的なものと思われるのは当然であり、ともすれば社会主義イデオロギーを基盤として作り上げられた文化集団であるというような政治的イメージを抱く市民もいたであろうことは想像に難くない。

このような外的要因による求心力の低下、そして制作方針に関する内部での対立といった状況について、マーツは「私が問題だと思っているのは、アンサンブルの運営が私の前だけでなく、世間やアンサンブル自身の前でも信用を失っていることです！——とても深刻で、とても悲しいことです」と嘆いている（Maács 1980:19-20）。

そしてついに、2代目芸術監督のレータイが新しい方針を打ち出せず停滞している状況に対して、変革を起こそうとする動きが起きる。

合唱団メンバーのヴァイダ・シャーンドル（一時期アンサンブルの党秘書を務めていた人物でもある）は、苦々しい雰囲気でのこの当時のことを語った。彼が最初に触れたのは、アンサンブル内部で「薔薇の丘クーデター」と呼ばれた話し合いであった。そこで、ナジ・ラースローやチョーリ・シャーンドル、ヴィターニ・イヴァーンといった権威ある人物たち<sup>17</sup>が、民俗的レヴュと名付けられたラーバイ的様式に反対の声をあげたのだ。彼らは、このキラキラと輝く農民レヴュをやめて、その代わりにあらゆる様式化から解放された本来のフォークロアを舞台に上げなければならないと主張した。彼らの考えでは [...] テ

イマール・シャーンドルのみが、「清らかな泉<sup>18)</sup>」を汲み取りながら国立民俗アンサンブルを新たな道へ導くことができる人物であった (Magyar 1988:36)。

MÁNE の改革を求める有識者たちが出した結論は、ダンスハウス運動を舞踊面から牽引する存在であったティマールを迎え入れるというものであった。ヴァイダによれば、合唱団および舞踊団メンバーの大多数はティマールの選出に反対して抗議を行ったようだが (Magyar 1988:37)、そうした現場の声は顧みられることなく、結果的にレータイは 1980 年末で退任し、1981 年 1 月からはティマールが 3 代目芸術監督に就任した。

ダンスハウス運動出身のティマールは当然ながらラーバイ風の制作方針には反対の立場をとっており、芸術監督就任にあたっては古巣のバルトーク舞踊アンサンブルからダンサーたちを数名引き連れ、オーセンティックなフォークロアを基本とした制作方針の確立に乗り出した。

しかし、ティマールの改革において問題となったのが、MÁNE 結成当初から音楽面を支えてきた合唱団および民俗オーケストラの存在であった。それぞれ作曲家による民謡編曲および民俗音楽編曲を演奏する部門であったが、そのどちらも、ティマールが理想とする生きたフォークロアにとっては無縁なものであり、彼は次第にそれらの部門を軽視しているかのようなプログラム制作を行うようになる<sup>19)</sup>。

ティマールが 1983 年に発表した MÁNE の 5 ヶ年計画に対しては、音楽面に対する軽視によって大きな議論が巻き起こり、関係者たちからは批判が噴出した (Králí 2011:23)。こうした「障害」のゆえにティマールは思うように改革を進めることができなかったが、それに対して改革派のメンバーたちが徐々に不満を抱くようになっていくと、当時のティマールは語っている。

若いメンバーは急進的な変化を望んでいました。彼らは、本来の踊りを舞台上に打ち立てよう、レビューなどやめよう！と口々に言ったのです。彼らの勢いは猛烈でしたが、このような変化を一日で起こすこと

など不可能だということを分かっていますでした。そして、彼らのうち何人かはアンサンブルを離れて行きました。古参のメンバーの何人かは、古い制作様式に固執していました。[...] 2つの炎の間で、私は実権も持たず、ただただ成功のみを信じるばかりでした (Nógrádi 1985.10.6)。

彼の言う通り、1984年には改革の遅さに痺れを切らしたダンサー12人が MÁNE を脱退し、「コダーイ室内舞踊アンサンブル」というアマチュア・グループを立ち上げているが、彼らはみなティマルが MÁNE に呼び込んだメンバーであった (Kovács 1985.4.23)<sup>20</sup>。さらに翌年には、「ハンガリー国立民俗アンサンブル舞踊団、合唱団メンバーたち」という署名入りでティマルの仕事ぶりを批判する記事が出ており (A Magyar Állami Népi Együttes Tánc- és Énekkarának tagjai 1985.11.24)、つまりティマルは、いまやラーバイ派と急進的ティマル派という「2つの炎」の間で板挟みになり、身動きが取れなくなっていたのである。

### 3.2. 劇場性への回帰

こうした苦境の中、ティマルが1985年に実施した大胆な組織改革—合唱団の解散と民俗オーケストラに代わる小規模な合奏団の導入—はアンサンブル内外で大きな波紋を呼ぶこととなり、組織としてのいく末に不安を抱くメンバーも現れはじめた。以下は、1986年の MÁNE ソ連ツアーを取材したドキュメンタリー映像に含まれるインタビューシーンの抜粋である。

バイエル・イロナ (リポーター) :

これまでの35年の活動の中でハンガリー国立民俗アンサンブルの芸術的側面がどれほど変化してきたのか、結成当時のメンバーに聞いてみましょう。

サボー・ヨーゼフ (民俗オーケストラのチェリスト) :

[...] 合唱団が切り離されてしまったいま、私の立場から感じるのは、音楽的な側面が少し貧弱になってしまったということです。

バイエル：

アンサンブルの歴史や活動、芸術制作の中で、合唱団の解散は見栄えという点だけでなく音響的な観点からも物足りなさを感じさせるのではないのでしょうか？

ティマール・シャーンドル：

私たちは、ダンサー自身が歌うということに対して完全に準備できているわけではありません。この点で、やらなければならないことが数多くあります。やはり、複雑さを求める限りは歌を排除することはできない、という状況に変わりはありません。よって、物足りなさがあることは否定できません。これを何らかの方法で補っていかねばなりません (*Turné töprengésekkel* 1986)。

リポーターの質問は、MÁNE というグループの上演形態に関する本質的部分を突いている。すなわち、観客に向けて舞台上でパフォーマンスを行う以上、「見栄え」や「音響」といったある種のスペクタクル的要素を無視することはできないという事実をティマールに対して突きつけているのである。しかし、それに対するティマルの返答は要領を得ないものになっている。1985年のプログラム「民俗舞踊に関する告白」に関して、ティマールは「アマチュア・アンサンブルで試してきたスタイルを、プロフェッショナルな集団の中でまとめ上げたもの」と語っているが (Jálics 1985.3.30)、上のインタビューに対する返答と併せて考えると、バルトーク舞踊アンサンブル時代から引き継いだフォークロアの真正性へのこだわりはいつのまにかそれ自体が自己目的化してしまい、それをあえてステージ上で行うことの意義についてティマールが明確な見解を持っていなかったという問題が浮かび上がる<sup>21</sup>。

ラーバイ派とティマール派が互いを批判する際、「間違ったショーウィ

ンドウ」と「空っぽのショーウィンドウ」という言葉がよく用いられた。ティマール派は民俗学的考証を欠いたラーバイの作品を「間違ったショーウィンドウ」と呼んだ一方、ラーバイ派は、ティマール作品には芸術性や物語性が欠けており「舞台上で何も起こらない (Magyar 1988:36)」ことを揶揄して「空っぽのショーウィンドウ」と呼んだのである。さらに、ダンスハウス運動に否定的な見解を持つことで知られる音楽学者のシャーロシ・パーリントはティマールの作品について「私は民俗文化を非常に尊重しています。それゆえ、全く関係のない環境で形骸化した姿を見せられたときはとても気分が悪くなりました」と語っている (Ibid:37)。

ダンスハウス運動が始まったとき、ラーバイ時代の様式化や物語性は批判の対象となったが、真正なフォークロアと MÁNE の舞台との相性が良くないと判明した以上、ある意味でそうした物語性や劇場性の再評価が始まったともいえる。しかし、ティマールはその後にもフォークロアの真正性にこだわった制作を続けたため、MÁNE の新しい方向性を示すことができず、1996 年に実質解雇されることとなった。

#### 4. 結びにかえて

こうして MÁNE 側の視点に立ってみると、MÁNE とダンスハウス運動を直線的に語る従来のフォークロア史には、大きく分けて次の 2 点、再考の余地がある。

まず 1 点目は、フォークロアのオーセンティシティを重視するダンスハウス運動が、様式化されたパフォーマンスを行う MÁNE に取って代わって市民権を得た一方で、MÁNE 内部ではオーセンティシティ偏重に対する批判が起きていた点である。この結果、ある意味でより戻しのようなかたちでパフォーマンスにおける劇場性が再び求められるようになっていった。このように、MÁNE の歴史は複層的な語りの可能性が開かれるという点。

もう 1 点は、MÁNE が社会主義イデオロギーを基盤とした文化集団である一方、ダンスハウス運動が市民たちによる自発的な運動で、それま

での様式化されたフォークロアではなく「真の」フォークロアを求めるものだったという語り自体が、ある種特定のイデオロギーに支えられていることを認識しておく必要があるということである。ダンスハウス運動が登場した時、関係者たちは多かれ少なかれ「フォークロアのオーセンティシティを重視する」という点を自分たちのアイデンティティとして主張したのであり、その過程で MÁNE のようなアンサンブルの特徴（フォークロアの様式化）を過度に本質化して語ってきたことは否定できない。

初代芸術監督のラーバイは、決してフォークロアを軽視したり歪曲したりしようとしていたのではなく、フォークロアは変化するからこそ生きているのであり、それをそのまま再現するのではなく、いま自分たちが生きている社会の中で何らかの意味を持つようなかたちで提示しなければならないという、彼流の美学的信念に基づいて演目制作を行っていた。したがって、ダンスハウス運動側（ないしティマル派）がラーバイの様式に対して行った批判は、特に政治的な場で歴史が語られる際に特有の、自己正当化を目的として行われる過去批判の一形態として読むこともできる。

これまで指摘されてきたように、オーセンティシティを求めるダンスハウス運動は、時に「オーセンティックではない」と見做された要素に対して強い排他性を見せることがあったり（横井 2005:171-172）、歴史的ハンガリーに相当する地域のフォークロアをその対象としたりしていることから、トリアノン条約以来の失地回復主義的ナショナリズムと結託する可能性を常に孕んできた（Frigyesi 1996:56）。MÁNE 側の視点からフォークロア史を捉えることは、ダンスハウス運動の過度な正当化を批判し、社会におけるフォークロアのあり方について別の可能性を検討することでもあるといえる。

## 付記

本文中、ハンガリー人の人名は姓・名の順で表記した。筆者のインタビューに協力いただいた人物に関しては、本人の了承を得た上でイニシャル表記とした。

なお、本研究は科学研究費研究助成事業のうち特別研究員奨励費（22KJ2251）による支援を受けたものである。

## 注

- 1 結成当初は舞踊団、合唱団、そして「民俗オーケストラ（népi zenekar）」と名付けられたジプシー楽団式の合奏団の3部門から構成されており、フォークロアを様式化して舞台上で披露することが主な活動であった。アンサンブル全体としての初公演は1951年4月に行われたが、各部門はそれぞれ1950年の秋から冬にかけて相次いで結成されたため、結成年が1950年とされる場合もある。本稿ではアンサンブルの活動拠点である伝統の家（Hagyományok Háza）の公式見解を採用し、1951年を結成年とした。
- 2 1953年から1956年12月の間は「ハンガリー人民軍赤星勲章芸術家アンサンブル（Magyar Néphadsereg Vörös Csillag Érdemrenddel Kitüntetett Művészegyüttese）」の名称で活動した。
- 3 評議会では、MÁNEの課題について「ハンガリー人民の伝統を収集し、育成し、発展させ、実演すること...こうして生まれた舞台芸術は、社会主義的内容と民族的形式の弁証法的統一を体现するものでなければならない」ということが示された（Vadasi 2001:33）。
- 4 他方、21世紀に制作された演目については、コレオグラフィーをジェンダー的規範の観点から批判的に分析したオーヴァーホルサーの研究が現れている（Overholser 2014）。
- 5 これについて、MÁNEがソ連のアンサンブルをモデルとしたという言説に反対する関係者の証言や記述が複数残されている（Vadasi 2001、Történetek 1.rész など）。またMÁNEに先立って設立された国防アンサンブルに関しては、ムルヴァイ＝ベーケが近年いくつかの研究成果を発表しており（Murvai-Böke 2020、2024）、筆者と基本的な問題関心を共有している。
- 6 1946年にハンガリー南部のマドチャで結成された、農民たちによるアマチュアの民俗舞踊アンサンブルのことを指す。
- 7 1951年2月26日に開催されたハンガリー勤労者党第2回大会での演説において、人民教育省大臣であり文化部門最大のイデオログであったレーヴァイ・

ヨーゼフがソ連文化をハンガリーの新たな社会主義文化の模範であると宣言しており、その中でモイセーエフの名に言及していること (Révai 1952:34) を踏まえると、引用末尾の「我々の最良の模範となるのはモイセーエフ・アンサンプルである」という一文は、ラーバイ自身の美学的理念の表明であるだけでなく、政治的ポーズとしても重要な意味を持っていた。

- 8 例えば、ラーバイは《紡ぎ小屋》制作にあたって、ボドゥログケズ (Bodrogköz) という地域に見られる舞踊のモチーフを主に用いたが、ボドゥログケズの舞踊的伝統には含まれないはずの、椅子を使った踊りが作品の中に組み込まれていることを問題視する声があがった (Lengyelí 1997:38)。

- 9 MÁNE 専属の民俗舞踊調査員だったマーツ・ラースローは、1951 年の《カーローのペアダンス》制作に関して利用できたのは 1930 年代半ばに撮影されたたった 15 メートルの、3-4 分程度のサイレント・フィルムのみであったと語っている (Maács 1997:15) ほか、同じく 1951 年の《瓶の踊り》にいたっては実際の踊りに関する情報が全くない状況下で制作されたと記録している (Maács 1964:60)。

- 10 亡くなる前年にあたる 1973 年、ラーバイは「私のアルス・ポエティカ」と題した論考において次のように語っている。「[...] 伝統は古い社会が生み出したものだが、その古い社会においても変化していた。この変化は伝統の死ではなく、それが生きていることを意味している。よって、伝統が今日の生活にも影響を与えられるように変化することを認めよう。[...] コダーイはこう言っている:『伝統の形式は変化しうが、人々が生きている限り、伝統が人々の精神を表現するという本質は変わらないまま残る』。私にも『自身の合言葉』がある: 伝統には忠実でなければならないが、それは一字一句そのままではなく、その精神においてである」 (Rábai 1973: 1036)。

- 11 初演当初、例えば次のような公演評が現れた。「私たちは、実質的に新しいジャンルと出会った。作品内部の矛盾は、この新しさに起因するものである。[...] 民俗舞踊には、おとぎ話に必要なすべての表現手段が備わっているわけではない。(Kuczka 1956.3.15)」この舞踊作品は、解放後の数年間で初の 3 幕から成る作品であり、これまで達成された民俗的舞踊芸術の成果をその出発点として活かしている。作品全体としては過ちが見られないわけではないが、その意図

- においてははっきりと、さらなる発展を目指そうとしている。(Roboz 1956.3.13)」
- 12 1959 年および 1960 年に、それぞれタナーチ共和国樹立 40 周年と祖国解放（第二次大戦末期の矢十字党による支配体制がソ連軍の進駐によって終わったこと）15 周年を記念した 2 つの政治的プログラムが制作されており、共産党によるマルクス主義的歴史解釈をほとんどそのまま舞台化したようなストーリー性を持つ演目が上演された（松井 2022:69-82）。
- 13 例えば、『切望』という演目には「ある男と女が幸福を求めるが、それは 2 人にとって別のものを意味している」、《ある少女のバラード》には「もし誰かが愛する人からの信頼につけ込もうとするなら、真の愛ゆえの赦しにも 2 度目はないということ」といったような主題がある（Vadasi 2001:102）。
- 14 初演の前年に受けたインタビューの中で、ラーバイはこのプログラムによってセンセーションを起こすことができると信じていると語っている（Cserhalmi 1963.8.16）。
- 15 1965 年の「7 色の花：ハンガリーの諸民族のフォークロア」や、1969 年の「さまざまな祝日、祭日」など。ただし、実際にフィールドで踊られている民俗舞踊をそのまま再現するのではなく、あくまで物語性を持つ作品としての制作が続けられた。
- 16 1979 年 5 月 30 日に開催されたハンガリー舞踊芸術家同盟（Magyar Táncművészek Szövetsége）の民俗舞踊部門会議の議事録には、この内部対立についてレータイが「国立民俗アンサンブルの過去や伝統をまるごとゴミ箱へ捨てようとする者」もしくは「コルヴィン広場 8 番地 [MÁNE の活動拠点] に対する戦車の出動を求める者」と、ラーバイの遺産を守ろうとする者の間の闘いであると述べた記録がある（Maácz 1980:4,7）。
- 17 ナジ・ラースロー（1925-1978）とチョーリ・シャーンドル（1930-2016）はともに詩人。
- 18 「清らかな泉（tisza forrás）」とは、もともとバルトークの合唱作品《カンタータ・プロファーナ》の歌詞に登場する文言だったが、ダンスハウス運動ではそれが「本来の姿のままのフォークロア」という意味に転じ、ある種のスローガンとして現在でも用いられている。
- 19 ティマールが就任の翌年に製作した 2 つのプログラム「私の脚は踊るためにあ

る」「結婚式」では、合唱団は舞踊団と同時に登場することではなく、舞踊団の伴奏を務めたのは民俗オーケストラではなくより小規模な楽団であった。

- 20 脱退したメンバーの 1 人 B によれば、彼らは決してティマールに反感を抱いていた訳ではなく、理想とするパフォーマンスの実現可能性を考慮した上で脱退し、自分たちのアンサンブル結成を決定したとのことである (MÁNE 元メンバーV、B、L、筆者によるインタビュー 2019.10.14)。
- 21 1988 年のインタビューで「本来の民俗芸術に立ち戻り、それと密接に結びつくことで、一体どのような劇場の信念を貫いているのですか？」と質問された際も、ティマールの返答は要領を得ないものになっており、彼がパフォーマンスに劇場性を持たせることには消極的であることが読み取れる (Varsányi 1988.1.25)。
- 22 制作方針の大きな転換点となった 2000 年のプログラム「太陽の伝説」は、カルパティア盆地地域全体のフォークロアを素材とし、商業主義的要素とハンガリーの現代的ナショナル・アイデンティティ構築の試みが一体となった斬新な演目であった (松井 2022:57-65)。

## 参考文献

### 一次資料 (新聞記事)

- A Magyar Állami Népi Együttes Tánc- és Énekkarának tagjai (1985.11.24) Vélemények, viták, válaszok: Mindhalálíg tánc. *Új Tükör*.
- Cserhalmi, Imre (1963.8.16) A szegedi lehetőségekről, sikerekről, útkeresésről, az új őszi műsorról és a fiatal zeneszerzőkről: Beszélgetés Rábai Miklóssal, az Állami Népi Együttes művészeti vezetőjével. *Népszabadság*.
- Jálics, Kinga (1985.3.30) Vallomások a néptáncról. *Film Színház Muzsika*.
- Kovács, Júlia (1985.4.23) A tánc meghitt művészet: Próbán a Kodály Kamara Táncegyüttesnél. *Népszava*.
- Kuczka, Péter (1956.3.15) Kisbojtár. *Nők Lapja*.
- Nógrádi, Gábor (1985.10.6) Mindhalálíg tánc. *Új Tükör*.
- Rajk, András (1971.2.28) „Tiszán innen, Dunán túl...”: Gondolatok az Állami Népi

- Együttes új műsorához. *Népszava*.
- Roboz, Ágnes (1956.3.13) Kisbojtár. *Népszava*.
- Varsányi, Gyula (1988.1.25) Kísérletek és hagyományok: Beszélgetés az Állami Népi Együttes vezetőivel. *Népszabadság*.
- Vitányi, Iván (1958.5.13) Új táncművek az Állami Népi Együttes műsorán. *Népszava*.
- Vitányi, Iván (1964.4.21) Az Állami Népi Együttes tánckarának új műsora. *Népszava*.

### 一次資料（雑誌記事等）

- Maác, László (szerk.) (1980) Szövetségi viták: A Magyar Állami Népi Együttes munkája. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 3-28.
- Magyar, Katalin (1988) Volt egyszer nagy csapat 1. *Képes* 7. 3(24): 34-37.
- Rábai, Miklós (1951) Egy éves az Állami Népi Együttes. *Táncművészet*. 1(3): 1-4.
- Rábai, Miklós (1955) Tovább, a népi balett felé. *Táncművészet*. 5(6): 241-243.
- Rábai, Miklós (1973) Az én ars poeticám. *Korunk*. 32(7): 1035-1038.
- Révai, József (1952) *Kulturális forradalmunk kérdései*. Budapest: Szikra Könyvkiadó.

### インタビュー記録

- MÁNE 元メンバーV、B、L、筆者によるインタビュー（2019年10月14日）。ICレコーダー録音。ブダペスト。

### 二次文献

- 松井拓史 (2022) 「ハンガリー国立民俗アンサンブルの複層的ダイナミクス: 冷戦、イデオロギー、エージェント」 博士論文、大阪大学。
- 横井雅子 (2005) 『伝統芸能復興：ハンガリーのダンスハウス運動』 アーツアンドクラフツ。
- Abkarovits, Endre (2002) *Tánc házi portrék*. Budapest: Hagyományok Háza.
- Dalos, Anna (2020) *Ajtón lakattal: Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989)*. Budapest: Rózsávilági és Társa.
- Frigyesi, Judit (1996) The Aesthetic of the Hungarian Revival Movement. In: Mark Slobin. (ed.) *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*. Durham:

- Duke University Press, 54–75.
- Fuchs, Livia (2007) *Száz év tánc*. Budapest: L'Harmattan Kiadó.
- Ignác, Ádám (szerk.) (2017) *Populáris zene és államhatalom: tizenöt tanulmány*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa.
- Jákfalvi Magdolna és Kékesi Kun Árpád (szerk.) (2021) *SzocOper: Az operett újjáépítése 1949-1956 között*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa.
- Jávorszky, Béla Szilárd (2013) *A magyar FOLK története*. Budapest: Kossuth Kiadó.
- Jávorszky, Béla Szilárd (2022) *Tánc ház 50: Történetek a tánc házmozgalom fél évszázadából*. Budapest: Kossuth Kiadó.
- Körtvélyes, Géza (1997) Az autentikusság és a korszerűség problémája a magyar néptánc kultúrában 1930-1980 között. In: Pesovár Ernő. (szerk.) *Rábai Miklós élő öröksége*. Budapest: Plánétás Kiadó, 51–68.
- Králl, Csaba (2011) A múlt jövője. In: Mihályi Gábor. (szerk.) *Időben: 60 éves a Magyar Állami Népi Együttes*. Budapest: Hagyományok Háza.
- Lengyelfi, Miklós (1997) Lengyelfi Miklós. In: Pesovár Ernő. (szerk.) *Rábai Miklós élő öröksége*. Budapest: Plánétás Kiadó, 37–39.
- Maác, László (1964) A Magyar Állami Népi Együttes tánc karának krónikája. In: Kaposi Edit. (szerk.) *Tánc tudományi tanulmányok 1963–1964*. Budapest: Magyar Tánc művészek Szövetsége Tudományok Bizottsága, 52–75.
- Maác, László (1986) Kísérlet egy művész portréra: Rábai Miklós (1921–1974). *Színház tudományi Szemle*. 20: 43–72.
- Maác, László (1997) Rábai Miklós szerepe és jelentősége a magyar tánc művészetben. In: Pesovár Ernő. (szerk.) *Rábai Miklós élő öröksége*. Budapest: Plánétás Kiadó, 9–29.
- Murvai-Böke, Gabriella (2020) Az 1956-os magyar forradalom nyolcezer kilométer távolságból. In: Dalos Anna és Ozsvárt Viktória. (szerk.) *Járdányi Pál és kora: Tanulmányok a 20. századi magyar zene történetéből (1920–1966)*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 381–403.
- Murvai-Böke, Gabriella (2024) „A proletárdiktatúra éles fegyvere, a zeneművészet virágos kertje:” A Honvéd Központi Művész együttes korai története. In: Fazekas Gergely. (szerk.) *Zenetörténetek Közép-Európából*. Pécs: Kronosz Kiadó, 277–299.

- N. Taylor, Mary (2021) *Movement of the People: Hungarian Folk Dance, Populism, and Citizenship*. Bloomington: Indiana University Press.
- Overholser, Lisa (2014) Establishing Gendered Norms in Hungarian State Folk Dance through Ethnology and Heteronormativity. *The World of Music (new series)*. 3(2): 105–122.
- Péteri, Lóránt (2007) Kodály az államszocializmusban (1949-1967): kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány. In: Berlász Melinda. (szerk.) *Kodály Zoltán és tanítványai: A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa.
- Richter, Pál (2015) Dance House under the Socialist Regime in Hungary. *Studia Musicologica*. 56(4): 407–416.
- Shay, Anthony (2002) *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation, and Power*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Szilvay, Gergely (2022) *Józan részegség: Interjúkötet táncházmozgalmárokkal*. Budapest: L'Harmattan Kiadó.
- Tallián, Tibor (2014) *Magyar képek: Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940–1956*. Budapest: Balassi Kiadó.
- Vadasi, Tibor (2001) *Szájhatatok fiókaim...: Rábai Miklós portré*. Budapest: Hagyományok Háza.

## オンライン資料

Táncház method: a Hungarian model for the transmission of intangible cultural heritage.  
<https://ich.unesco.org/en/BSP/tanchaz-method-a-hungarian-model-for-the-transmission-of-intangible-cultural-heritage-00515> (最終閲覧日 2024 年 11 月 27 日)

## 映像資料

*Történetek a Magyar Állami Népi Együttesről – 1. rész*. Közvetített: 2016. szeptember 24.

*Turné töprengésekkel: A Magyar Állami Népi Együttes a Szovjetunióban*. Közvetített: 1986. december 12.