

民俗舞踊レスギンカは「ロシア文化」か?

ロシア帝国・ソビエト連邦におけるコーカサス文化の受容と流用

工藤真希子

1. はじめに

本論文の目的は、コーカサスの一地方舞踊とみなされていたレスギンカがロシアの音楽芸術としての民俗舞踊へと変容する歴史に注目し、いかにしてロシア音楽・ロシア芸術がナショナルな文化として成立したかを考察することである。

レスギンカとはコーカサス地方のレスギン人に由来する民俗舞踊で、8分の6拍子もしくは16分の12拍子等の複合拍子で踊られる急速な踊りである。元々は男女ペアのための踊りで、女性が白鳥を模して優雅に踊り、その周りを男性が鷲を模して鋭く腕を伸ばしながら跪いたり跳ね上がったたりする。結婚式などの祝いの場で踊られることが多いが、現在ではその勇壮さから男性のみで踊られるようになり、民俗舞踊団などのプログラムにコーカサスの男性の群舞として取り上げられていることも多い。

筆者は2006年から6年間モスクワに留学していたが、留学時にロシアの作曲家リャプノフの《超絶技巧練習曲集》Op.11-№.10〈レスギンカ〉と出会い魅了され、それ以降レスギンカとは何かということを調査してきた。その過程でコーカサスの地方ごとに様々な名前が付いていた速い踊りをロシア人がひとくくりにしてレスギンカと呼ぶようになったことが分かり、ロシア留学を通して筆者が当然のようにロシアの中のコーカサスのものと受け取ってきたレスギンカは、本当にロシアのものだったのだろうかという疑念を抱くに至った。

そこで本論文では、19世紀のロシア帝国時代、20世紀のソヴィエト連邦(ソ連)時代を通して、帝国辺境の民俗舞踊であったレスギンカがいかにしてコーカサスの、ひいてはロシアのナショナルな音楽芸術文化に取り込まれ、舞台芸術へと変化してきたのかを、ロシア帝国・ソヴィエト連邦におけるコーカサス文化の受容と流用という視点から探求したい。ロシア国民楽派に属する作曲家である格林カ・バラキレフ・リャプノフの書いたレスギンカ、そして上記3名とは逆にコーカサス出身作曲家の筆頭で

ありソ連で活躍したハチャトゥリヤンの手で書かれたレスギンカに注目し、ロシアの領土拡大と西欧文化に対する「ロシアらしさ」の確立をめぐる変遷を検討していく。

2. 歴史的・文化的背景

(1) コーカサス地方とは¹

コーカサス(カフカス)²はロシアの南に位置するコーカサス山脈付近の地域を指し、黒海とカスピ海に挟まれ、南はイランやトルコと接する。コーカサス山脈を挟んで北側を北コーカサス、南側を南コーカサス(ザカフカス)に二分される。北コーカサスはロシア連邦に属しており、ダゲスタン、北オセチア、カバルディノ・バルカル、チェチェン、イングーシの各共和国、ロストフ州、アディゲ共和国を含むクラスノダル地方、カラチャイ・チェルケス共和国を含むスタヴロポリ地方から成り、南ロシア連邦管区に含まれる。南コーカサスはアルメニア、アゼルバイジャン、ジョージア(グルジア)から成る。

大コーカサス山脈は 5000 メートル級の高山を含む山岳地帯で北風を防ぐほか山麓には鉱泉が多く、保養地・観光地として知られるものも多い。南西部小コーカサス山脈とアルメニア高原周辺は火山活動が盛んで、トルコ側にはアララト山がそびえ、地震も多い。一般的に黒海沿岸は温暖な気候で、海水温度も高く、ソ連時代には有数の保養地であった。

歴史的には、北コーカサスは古来スキタイ族、フン族、キプチャク族など諸民族の活動の場で、彼らはしばしば南コーカサスに侵入し、文化や身体的形質に痕跡を残したが、13 世紀にはモンゴル帝国に支配され、チンギス・ハーンの孫バトゥの建てたキプチャク・ハーン国、次いでクリム・ハーン国、アストラハン・ハーン国の支配下に置かれた。その後ロシア系農民が移住して、13～19 世紀に次第にロシア領に編入された。

¹ 以下の記述は特に明記する以外、北川(2004)、北川他編(2006)に基づく。

² ロシア語ではこの地方のことをカフカスと言うが、近年日本では英語のコーカサスという用語の方が定着しているので、今回はコーカサスで統一する。

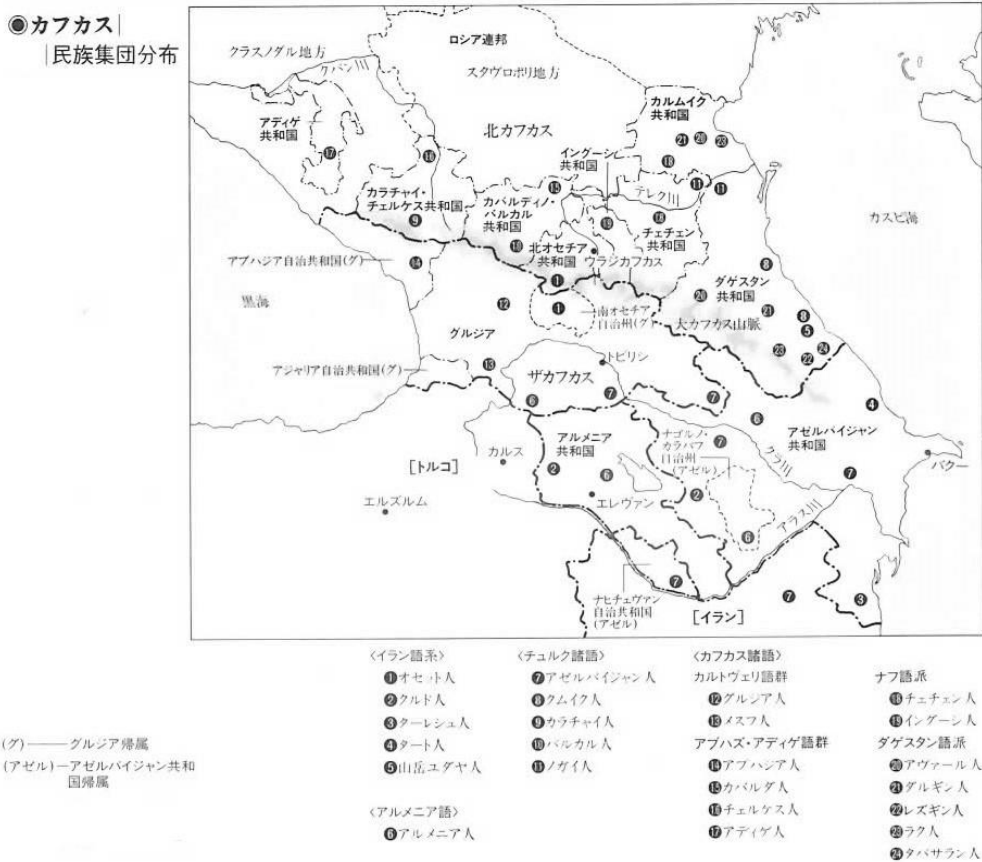


図 2-1: コーカサスの民族集団分布

出所: 北川(2004: 142)

南コーカサスのアルメニアは紀元前 9~6 世紀ごろから国家があったとされ、前 6 世紀中頃ペルシアに征服されるが、ペルシア帝国の滅亡とともにアルメニア王国が成立し、黒海からカスピ海にまたがる大国家を形成したこともあった。前 1 世紀にローマが保護国化、後にローマ帝国の属州となるが、3~7 世紀にはササン朝ペルシアとローマの後継国家ビザンツ帝国がこの地の支配権をめぐって激しく争った。301 年アルメニア教会が成立し、世界で最初にキリスト教が公認され国教となるが 7 世紀にアラブ人の征服を受けてイスラーム教がおよぶとともに、トルコ人、イラン人など周辺諸民族の支配を受け、特に 10 世紀以降は次第にアルメニア人のトルコ化が進んだ。その後 16 世紀にはアルメニア高原がオスマン帝国とサファヴィー朝に分割されること

になり、サファヴィー朝領は 18 世紀末にカージャール朝イランの領土となった。19 世紀第二次イラン＝ロシア戦争の結果、1828 年に大部分をロシアに割譲され、それ以後アルメニア東部はロシアの支配下に入ることとなった。

ジョージア(グルジア)はペルシア帝国やローマ帝国の支配を受け、早くからキリスト教の布教が行われ、4 世紀前半にはアルメニアに続いてキリスト教が国教とされた。その後ビザンツ帝国の支配を受けたが、11 世紀頃には一時グルジア王国として栄えた。その後ふたたびビザンツ領となり、オスマン帝国さらにイランの支配を受けた。18 世紀ロシア帝国の南下政策が強まると 1804 年の第一次イラン＝ロシア戦争においてジョージア(グルジア)とアゼルバイジャンはカージャール朝からロシア帝国に割譲された。

アゼルバイジャンはイスラーム教国家で、7 世紀にイスラーム化が進んだが、11 世紀になると中央アジアから進出したトルコ系のセルジューク朝の支配を受けトルコ系遊牧民の部族社会が形成された。次いで 13 世紀にモンゴル帝国が侵攻してこの地にイル・ハン国を樹立した。この時期は支配者であるモンゴル人、その武力を構成したトルコ人、またペルシア帝国以来の文化伝統をもつイラン人などが融合して、イラン＝イスラーム文化が形成された。14 世紀にはティムール帝国の支配がこの地におよんだ。1501 年にサファヴィー朝が成立するが、オスマン帝国との間でこの地をめぐる抗争が始まり、1514 年敗れたサファヴィー朝は一時この地を明け渡すも、その後に奪回、後に、イランの後継国家となったアフシャール朝、カージャール朝の支配を受けるが、19 世紀からロシアの南下政策が激しくなり、1804～13 年の第一次イラン＝ロシア戦争でロシアはアゼルバイジャン北部領有を認めさせた。

その後 1917 年にロシア革命が起こると、南コーカサスではアルメニア、ジョージア(グルジア)、アゼルバイジャンが 1918 年に独立を宣言するが、領土確定をめぐる周辺国との対立などで国政は安定せず、1920～21 年にソヴィエト赤軍の侵攻を受け、1922 年に上記三国でザカフカス社会主義連邦ソヴィエト共和国を結成してソヴィエト連邦に参加した。北コーカサスでもチェチェンやダゲスタンで独立運動が起こるが赤軍によって制圧され、ソ連へ編入することとなった。

1991 年のソ連解体によりアルメニア、ジョージア(グルジア)、アゼルバイジャンが独立を果たすが、北コーカサスの諸民族自治共和国はソ連およびロシアからの独立を

違法とするロシア当局に独立運動を押さえ込まれた。中でもチェチェン共和国では独立支持派と親ロシア派の間で武装闘争が始まり、1994年ロシア軍がその内戦に軍事介入する形でチェチェン紛争が勃発した。以来、チェチェンを中心にテロが続発し、当該国やロシア社会全体に暗い影を投げかけている。一方、独立を果たした南コーカサス三国も、グルジア・アブハジア戦争やナゴルノ＝カラバフをめぐるアゼルバイジャンとアルメニアの対立等、現在も様々な問題が山積している。

上記を見ても分かるようにコーカサスとして一括される固有の社会は存在せず、コーカサスのなかに様々な民族や各々の歴史・文化が共存している状態である。ロシア帝政時代やソ連時代にロシア語が普及し、異民族間の共通語としてロシア語がかつてのトルコ語やペルシア語の位置を占めるようになったが、非ロシア人社会のロシア化はさほど進まなかった。

(2) レスギンカとは

レスギンカとは、元来は北コーカサス地方の山岳民の舞踏で、その名称はダゲスタンに住むレスギン人に由来する。現在では南北コーカサスの民俗音楽に広まっており、その起源は定かではないが、レスギン人の故郷であるダゲスタンをはじめ、コーカサス北東部を中心に古くから広まっていた可能性が高い(久岡 2020: 69)。踊りの内容は、男女一對のペアダンスが原則である。音楽はテンポの速い8分の6拍子³で、結婚式や誕生日などの祝宴の際に踊られることが多く、舞台上では男女のペアの踊りと、男性舞踏手たちによる戦闘舞踏および技巧を競う踊り比べとしての二つの異なる形態を持つことが多い(松本 2009: 189)。

レスギンという言葉の語源はレク/レクズ/レズグで、これは鷲を意味する。レスギンカでも、男性は鷲を真似てつま先で立ち、腕を鷲のように誇り高く大きく広げ、円を描き飛び立つしぐさをする。女性の踊りは、白鳥の飛翔とみなされており、優美さの象徴である。ペアの踊りではあるが男性は女性の周りで円を描き、若い男性は女性を気に入っても近づいてはならず、男女が触れ合うことはない。男性が女性に大きく手のひらを広げた時は踊りへの誘いで、逆に男性が女性に対してこぶしを握り締めてい

³ 1小節に8分音符が6個入り、6個の8分音符を3個ずつの2グループに分け、1小節を2拍で数えるという特徴を持つ。

るときは「逃げろ、私は追いかける」という意味になる。女性は自分の純潔と慎ましさやかさを示すために常に視線を落とし、男性は女性の移動を遮りありとあらゆる妙技を披露して鼓舞する権利がある。

舞踏の音楽伴奏としては、リズムはドリドホールと呼ばれる太鼓を手やばちで叩き奏され、メロディーは中央・西コーカサスではロシアのバラライカに似た撥弦楽器やヨーロッパから渡ってきたガルモニ(アコーディオンによく似た楽器)を、東コーカサスではズルナ、ドウドックと呼ばれるダブルリードの吹奏楽器で奏することが一般的である。山岳民族のオリジナルの弦楽器であるパンドゥールなどの2弦・3弦の弦楽器が伴奏をすることもある(Гаджимурадов 2019: 165)。

レスギンカを自民族の舞踏として認めている民族が50以上あり、アヴァール・ダルギン・レスギン・クムイク等を含むダゲスタン、またアディゲやアブザク・ベスレナイ・ブジェドック・カバルダ・チェミルゴイ・シャプスグの各民族、アバザ、アブハジア、アゼルバイジャン、アルメニア、バルカル、ジョージア、イングーシ、カラチャイ、オセツト、メスヘティア-トルコ、チェチェンなどが挙げられ(Соколова 2014: 298)、現地では地域や民族ごとに様々な名前と呼ばれる。

コーカサス諸民族の伝統的的衣服として最も特徴的な男子服のチェルケスカ(腰の部分でひだを取った、通例は襟なしのコート)を着て踊り、縁なしの毛皮帽(パパハ)を被ることが多い。胸元にはポケットが付き、これはガズィリと呼ばれており、火器の出現に伴って18世紀に登場した。布や皮で作った筒に弾丸と必要な量の火薬が入れられ、当初は胸に縫い付けるものではなく、肩に掛けたり腰に下げたりするためのカバン型のもだったが、コーカサス諸民族は騎馬戦士のため、馬で疾走しながら銃に弾薬を装填できる⁴ように胸にポケットが付けられた。ジョージア(グルジア)人やチェチェン人、オセチア人、カバルダ人、アディゲ人など、コーカサスの多くの民族がこれを胸に縫い付けていた。この衣装を着ているのをロシア人が最初に見たのはチェルケスカ人だったため、この胸ポケットの付いた上着はロシア語で「チェルケスカ」と呼ばれることになった(Гаджимурадов 2019: 156)。しかし、例えばジョージアではチョハ

⁴ ロシア・ビヨンド「コサックやコーカサスの人々は何のためにこの胸ポケットを付けたか」2020年10月27日より <https://jp.rbth.com/history/84432-cossack-to-koukasasu-hito-nan-no-tame-mune-pocket-wo-tsuketa> (2022年12月11日取得)

と呼ばれるなど、現地では違う呼び方がなされている。結婚式などで正装として着る地域もあるほか、舞台芸術の上ではレスギンカを踊る際にチュルケスカを着ることが多い。

3. 理論的・方法論的背景

(1) 音楽文化の背景⁵

音楽は人類共通のものであり、あらゆる文化に存在する。音楽を形成する三要素としてリズム、メロディー、ハーモニーが挙げられるが、太古の昔より人はそれらを組み合わせることで他者と意思の疎通を図ったり、時を告げたり、祈りを捧げたりなどしてきた。そのような中で西洋ではキリスト教と結びついてグレゴリオ聖歌が歌われるようになり、ネウマ譜という現在の楽譜の原型ができ、9～10世紀ごろには音楽が記録されるようになる。のちに歌が楽器で伴奏され、歌自身を楽器が奏するようになり、歌だけでなく器楽も音楽の主役に躍り出ると、17世紀後半J.S.バッハの出現により調性を基本とした音楽が常識となる。理性的で形式美を表現した古典派(ハイドン・モーツァルト・ベートーヴェンなど)から18世紀末～19世紀には古典派が確立した形式や和声を出発点としながら音楽で感情表現をするロマン派(ショパン・シューマン・リスト・ブラームスなど)が現れる。しかし1900年前後、調性音楽のルールの中で作曲することに限界を感じ始めた作曲家たちは、新しいルールを求めて様々な道を模索し、ウィーンでは十二音技法というすべての音に調性音楽のルールを感じさせないような作曲法が編み出されたり、フランスではドビュッシーやラヴェルなどが東洋の音楽に影響を受けた作品を書いたりなどするようになる。

その中でロシアの音楽はどのような変遷を辿ったか見てみると、17世紀後半までロシア正教会は一貫して世俗音楽を弾圧し、また正教会の中では楽器を使うことが禁じられていたため、発展の糸口を掴むことができずにいた。しかし1700年初頭ピョートル大帝の進めた欧化政策により、サンクト・ペテルブルグにおいて西欧音楽に対する関心が増し、皇帝の宮廷や貴族たちはこぞって西欧からオペラ歌手や楽器奏者、最

⁵ 以下の記述は特に明記する以外、金澤(2020)、マース(2006)、ミラー(2000)に基づく。

終的にはオペラ劇場ごと招待したため、結果としてペテルブルグの音楽生活は外国人に依存することとなる。一方、ペテルブルグの発展により職人や農民なども都市に集まるようになり、ロシア語の歌詞を持つロシア歌謡も一方で歌われるようになったが、これも伴奏が西欧的形態を取られるなど、ロシアと西欧の文化が音楽を通して混じり合うようになる。18世紀末にはロシア民謡集が出版され、これをロッシーニやベートーヴェンなどが自作に利用している。

そして1837年、グリンカのオペラ《皇帝に捧げた命》が初めて舞台上で上演される。この作品はロシア語の歌詞で語りのダイアログを含まず、完全に音楽を付けられたロシア人初のオペラで、テーマも17世紀初頭のロシアにおいてロマノフ王朝の祖となった皇帝ミハイル・ロマノフをポーランド軍から守るため、農夫のイヴァン・スサーニンが自らを犠牲にするというエピソードを描いており、上演は成功裏に終わる。その後オペラ《ルスランとリュドミラ》の反応が芳しくなく、グリンカはロシアに失望してペテルブルグを去るが、その後継者であるバラキレフが「力強い一団」と呼ばれたグループを結成し、当時ナショナリズムの機運が高まっていたロシアにおいて国民的な題材・音階等を使用したロシア芸術音楽の確立に意識して取り組んでいる。

本論文において、「芸術音楽」とは、いわゆる「クラシック音楽」の枠組みで書かれた音楽を指し、「民俗音楽」の対概念として使用している。『日本国語大辞典』によれば、クラシック音楽とは「西洋の伝統的な作曲技法や演奏法による音楽。一般にジャズやポピュラー音楽に対して、古典派から近代、現代にいたる芸術音楽の総称として用いる」(日本国語大辞典第二版編集委員会・小学館国語辞典編集部 2001[1972]: 1045)とある。また日本語の「芸術音楽」に当たるロシア語は Академическая музыка で、これを直訳すると「アカデミックな音楽」、つまり伝統的で格式を重んじる音楽ということになる。一方で民俗音楽とは、「芸術音楽に対して社会の基層文化に属する音楽の総称」で、民謡と民俗舞踏、民俗芸能に付随する音楽、わらべうたなど、多くのものが含まれる(岡部編 1991: 1903)。

しかし「芸術音楽」は、人類学の見地からするとヨーロッパ文化圏の音楽文化のひとつにすぎず、例えば徳丸吉彦は著書『民族音楽学』(1991: 130-138)において「ベートーヴェンの民族音楽学」と題し、ベートーヴェンの楽曲と文化の関係を述べているように、「芸術音楽」という概念は相対化されている。しかし、19世紀ロシアにおい

ては強固な階級制度があり、西欧の音楽を享受できる人は主に貴族のようなごく一部の人たちであったという事実を考慮に入れ、本論文ではその他の音楽と区別するために「芸術音楽」という用語を使用する。

(2) 本論文のアプローチ

文化変容(acculturation)とは、「異なった文化伝統を持つ複数の社会(人間集団)が出会うことで相互に影響しあう際に見られる変化の過程」(佐藤 1987: 674)を指す。それと対比して文化の流用(appropriation)は「支配的な文化要素を取り込み、自分にとって都合の良いように配列し直し、自己の生活空間を複数化して行く」(太田 1992: 89)ことであり、支配側と被支配側の力関係の中で支配側が被支配側の文化を取り込み利用していくことだと考えられる。一方でジェームス・ヤングは芸術における文化の流用について「ある文化的文脈において発展した何かを別の文化に属する誰かが使用すること」(Young 2008: 5)と述べており、さらに芸術における文化の流用のパターンとして①有形オブジェクトの流用(彫刻や絵画など)、②無形コンテンツの流用(音楽や物語・詩など)、③文化スタイルの流用、④基本的なモチーフの流用、⑤対象物(Subject matter)の流用を挙げている(Young 2008: 5-9)。この中から③④⑤に注目し、コーカサスの民俗舞踏「レスギンカ」がどのような意識でロシア文化に流用されたのか、国民的な音楽を作り上げることを目標に作曲していたグリーンカ、バラキレフ、そしてバラキレフの弟子リャプノフ、ソ連時代の作曲家ハチャトゥリヤンの作品に関して文献調査・楽譜の読み込みを行うほか、YouTubeなどの動画を参照しながら分析する。

また、ここで想起されるのがエドワード・サイードの『オリエンタリズム』(1993)である。サイードはオリエンタリズムを「オリエントを支配し再構成し威圧するための西洋の様式」(1993: 21)と定義しており、つまりそれまで東洋趣味という意味合いであったオリエンタリズムという言葉が、西洋が自らのアイデンティティを獲得し東洋の支配を正当化するために生み出されたツールであるとした。一方でデイヴィッド・シンメルペンニク=ファン=デル=オイエが『ロシアのオリエンタリズム』(2013)で述べたように、西洋と東洋のはざまに位置するロシアにおけるアジア観は常に複雑なもので、東方を後進的で帝国の征服のための場としてのみ有用だと考えた人々がいたのと同時に、アジアをより好意的な目で見っていた者たちもおり、多くのロシアの東洋学者は彼らが研究する民族に対して同情的であったし、敬意を表してもいた(2013: 21-

22)。この理由についてスーザン・レイトンは「文化的にも政治的にも、ロシアは真のルーツをアジアに持っており、このことがオリエントを自己にも他者にもした」(Layton 1994: 191)と述べている。筆者の扱う芸術音楽の作曲家たちは貴族階級に属し西洋風の教育を受けていたため、サイードの概念は重要ではあるが、本論文ではシメルペンニク=ファン=デル=オイェの言う「ロシアにおける複雑なアジア観」の視点から、オリエントが他者でもあり自己でもあるロシア人たちがどのように東方の文化と交わり、芸術音楽の中で作曲家たちが東方の芸術を自家薬籠中のものとしていたのかを見直していきたい。

4. ロシア芸術音楽におけるレスギンカ

(1) 成り立ち

上述のように、レスギンカとはレスギン人の踊りという意味だが、レスギンカとは現地語ではなく、チェルケスカと同様にロシア起源の名称であると考えられている。ロシア帝政時代にはコーカサスの山岳民族を一般的にレスギンと呼ぶこともあったので、レスギンカはコーカサスの山岳民族の特徴的な踊りの総称となった(森田 2006b: 397)。

芸術音楽の作曲家たちが書いたレスギンカの形はまちまちである。芸術音楽の分野におけるレスギンカの出現は、1842年に格林カのオペラ《ルスランとリュドミラ》の中で挿入される〈レスギンカ〉が初出である。続いてバラキレフの《イスラメイ》(レスギンカ的一种。1969)、そしてリャプノフの《超絶技巧練習曲集》Op.11-№.10〈レスギンカ〉(1903)、ハチャトゥリヤンのバレエ《ガヤネー(ガイーヌ)》中の〈レスギンカ〉(1942)である。この他にもレスギンカと銘打たれた作品はあるが、今回はこの4曲に絞って分析する。

(2) 19世紀ロシアにおけるコーカサス文化と音楽受容

ロシア帝国は国土の拡大を狙い、18世紀からコーカサスを征服・併合する動きを見せ、コーカサス諸民族・ペルシャ・トルコと戦争を起こしているが、1817～64年、抵抗する北コーカサス諸民族との間にもっとも熾烈な戦いが起きている。

一方、ロシアの作家や画家、作曲家はコーカサスにロマンチックな共感を寄せてい

た(ファイジズ 2021: 133)。1822年に発表された詩人プーシキンの『コーカサスの虜』は、「コーカサスを見る/知る/語る行為の連環が初めて明確に認知された文学テキスト」(乗松 2009: 46)であり、その後のロシア人の中でのコーカサスブームを引き起こすことになる。プーシキンはデカブリスト⁶たちに共感し政治詩を書いたため、南ロシアへ送られたが(1820～24年)、その中で1820年5～9月にコーカサスからクリミアまでを旅行した印象を用いて書かれたのが『コーカサスの虜』である。当然ながらコーカサス戦争はまだ始まったばかりであり、危険な場所は避けての旅行になり⁷、プーシキン自身も後の『エルズルム紀行』創作ノート(1829)で、『コーカサスの虜』で書いた自然や習俗が、〈遠くから眺めた〉ものに過ぎなかったと認めている(乗松 2009: 47)。しかしプーシキンの描いたコーカサスは魅力を存分にロシア人に伝え、『コーカサスの虜』はコーカサスに出かけるロシアの貴族家庭においてガイドブックの役割を果たした(ファイジズ 2021: 133)。

コーカサスは山谷に富み、温泉が出たこと、またミネラルウォーターの産地としても有名であり、最初はコーカサス戦争で傷を負った兵士たちの湯治場だったが、後に温泉リゾートとして開発され、軍隊の後を追う形でツーリストが現地に入り込んでいき、ロシア人上流階級の間で旅行ブームが起きた。そのような状況下にコーカサスについて書いた大作家レールモンツフが現れる。レールモンツフは1837年に決闘で非業の死を遂げたプーシキンを悼む詩《詩人の死》を書き、その内容の苛烈さにより当局から危険視され、コーカサスに派遣中の連隊への異動を命じられる。この時にコーカサスで受けた印象を『デーモン』『テレク川』『タマーラ』などの作品に残しているが、『現代の英雄』(1840)では1830年代ピャチゴルスクの温泉保養地を舞台に設定した。ロシアの中にありながら異なる風景、自然、習俗、言葉、価値観を持つコーカサスはロシア人たちの心を惹きつけてやまなかったのである。

⁶ 1816年、ナポレオン戦争に参加した近衛士官たちによって、戦争のさなかに農民出身の兵に接してその悲惨な生活の実情を知るとともに、外征中にロシアと比べてはるかに進んでいる西欧諸国の政治社会を見聞したことから、農奴制と専制の廃止を求めて立ち遅れた祖国ロシアを救済するために作られた結社。1825年12月にロシアで初めて武装蜂起を行ったので、12月(デカブリ)から後にデカブリストと呼ばれるようになる(外川 2004: 499)。

⁷ 湯治のためコーカサスに出かけるロシアの貴族たちも、安全のためロシア軍の守備隊が駐屯する都市に滞在せざるをえなかった(ファイジズ 2021: 133-4)ようである。

この頃のロシアの芸術音楽史を紐解いてみると、19世紀初頭より「国民楽派」が台頭してきている。これは西欧芸術音楽の中心であったイタリア・ドイツ・フランス以外のスペイン・東欧・北欧・ロシアの国々が、自国の民族音楽を西欧芸術音楽と融合させることで作品の中に民族的な感覚の様式を創造し、自国民の民族的覚醒を促そうとする動きである。国民主義音楽は自国の民謡、舞踏のみならず民話、伝説、自然など自国の文化全般に音楽の題材を求め、その需要に対しロシアでもロシア国内の民謡の採集が行われるようになるのだが、ロシアにおけるロシア民謡の採集とその編曲は、すでに18世紀後半から行われていた。この時代の中で最も知られているものとし、リヴォフとプラーチによる『ロシア民謡集』が1790年に出版されている(安原 2015: 129)。その後1845年にロシア地理学協会が発足し、未知の辺境が多数存在するロシアを知り、ロシア人のオリジナルで卓越した特質を発掘することを目指した(天野 2006: 108)。音楽分野では1866年にはロシア国民楽派の旗振り役で「力強い一団」⁸のリーダーでもあったバラキレフがヴォルガ川流域やコーカサス地方の民謡を収集し、それに伴奏を付けた楽譜を出版したり、チャイコフスキーがバラキレフの収集した民謡に伴奏を付けた曲を含む楽譜を出版(1869)したりなどしていたが、1884年にロシア国内の民謡を研究し音楽分野に貢献すべくロシア地理学協会歌唱部門が創設され⁹、民俗学者イストミンを中心としてリャプノフなどと共にロシア国内の民謡採集に出かけている。このロシア地理学協会の民族音楽収集の目的としては、民謡そのものの価値を見出すということよりも、作曲家が収集した民謡を素材として利用し「芸術作品」として再製することにあつた(東田 1999: 4)。

つまり19世紀ロシア音楽は、西欧芸術音楽の枠組みの中で自国の文化的要素を盛り込むことを理念としていたが、その「自国」の意識の中にロシア帝国の領土拡張と共に獲得されたコーカサスや中央アジアも獲得した順に包含していき、それら異文化との接触により新たな要素が芸術作品にもたらされることになる。

併合された側のコーカサスの人々も支配に反発して蜂起を繰り返す一方で、好むと

⁸ 1850年代末から70年代初頭にかけて活動した国民楽派の作曲家集団。音楽の原点をロシアの民衆の中に求めて民謡や民話を採集し作品の中に多く取り入れた。

⁹ <https://www.rgo.ru/ru/proekty/etnografiya/istoriya-etnografii-v-rgo/pesennyekomissii-rgo> (2022年12月9日取得)

好まざるにかかわらず共生せざるを得ない状況にもあり、ロシア帝国への支配への上手い適応方法を模索していた。ロシア帝国に一番早く併合されたのが 1801 年の東ジョージアで、ロシアを通して西欧芸術音楽が入り込み、すでに 1820 年代にはロシアや西欧から職業音楽家が来て貴族のサロンなどで演奏するようになり、1870 年代には西欧芸術音楽を教える音楽教室が普及、1883 年にはロシア音楽協会のチフリス(現トビリシ)支部が設立され、音楽の職業教育も本格的になっている。また 19 世紀後半からジョージアの支配階級は子弟をロシアに送り高等教育を受けさせ、この後をアルメニアやアゼルバイジャンが追随していくことになる。

5. 「国民楽派」のレスギンカ

国民楽派とは、元来、自国に根付く文化を音楽に取り込もうとした動きである。ロシア民謡を西欧芸術音楽の作曲法に組み込むことが出来ると気づいた格林カ、その思いを引き継ぎ「力強い一団」を結成し、当時のロシアの領土内の様々な文化風俗を音楽に織り込んだバラキレフ、そしてそのバラキレフの思いに共感しバラキレフの下へと移住したリャプノフという 3 名にとってのレスギンカについて以下で述べる。

(1) グリンカの〈レスギンカ〉

格林カ(1804-57)はロシアの作曲家で、ロシアで初めて同時代の西欧水準に並ぶ作品を残し、またロシア的な題材(民話や民謡)を西欧芸術音楽の枠組みに組み込むことにも成功し、ロシア芸術音楽の始祖と言われる作曲家である。格林カは生来身体が弱く、父親の勧めで転地療養をするために 1823 年 19 歳の時にコーカサスに赴くが、彼は、兵士として敵と戦うために最前線に送られたわけでもなく、新しく自国の土地になったところを物見遊山して征服者気分浸ろうと思っていたわけでもなく、音楽家として民謡を採集したいという意思があってコーカサスに滞在したわけでもなく、彼は温泉に浸かりミネラルウォーターを飲んで身体を癒し強くするために赴いたのである。だが当時そのブームに無意識に乗った貴族はことのほか多く、コーカサスの中で最もロシア併合が早かったグルジアでは 1901 年のデータではロシア人住民(2031 人)が現地生まれのグルジア人(1424 人)の数を初めて凌駕している(マクレイノルズ

2014: 222)。

グリンカの『回想録』(Глинка 1887: 20-25)の中にコーカサスを訪れた時の思い出が描かれている。

1823年...3月に出発して、乗合馬車は泥濘期のぬかるみをどうにか進んでいった。...4月末まで滞在する家に着き...何日かするとオリョールのあたりでは春の温かい空気が漂い始め、オカ川を越えると私にとって新しい異国、南の地域にいた。...ハリコフ¹⁰には5月10日に到着した。...私たちはさらに遠くへと向かった。...私たちはアクサイに着いたが、気付くとアジアにいたことが私の自尊心をえもいわれず満足させた。...ピャチゴルスクは全くの未開ではあるが、荘厳な美しさに満ちている。...雪に覆われたコーカサス山脈が大きく広がり、平原にはリボンのような川が現れ、晴れた空をたくさんの鷲が飛んでいた。...私はそこでチェルケス人の舞踏、チェルケスの競馬、平和的なコーカサスの部落を見た。...私たちはキスロヴォーツクに戻る時に護衛をつけピストルを持って行った。...9月の初めにノヴォスパスコエに戻ってきて少し休んだ後、新しい熱意を持って音楽に取り組み始めた。ミネラルウォーターの刺激的な作用と、旅で受けた多くの新しい印象が私の想像力を刺激した。

グリンカの家は、ロシア最西部に位置しモスクワとミンスクの間あたりにあるスモレンスク州ノヴォスパスコエで、そこから温泉地コーカサスに向けて南下して行く旅程を取った。その際、ハリコフ(現ウクライナのハルキウ)からロストフ州アクサイを通り、さらに南下して北コーカサスのピャチゴルスク、キスロヴォーツクを訪れているが、グリンカの記事から、彼はロシアやウクライナ近辺はアジアではなく、コーカサスはアジアと認識していたようだということが分かる。音楽に関しては「チェルケス人の舞踏を見た」と一言書いてあるだけだが、彼の心には確かにチェルケス人の舞踏が残っていたようで、コーカサス温泉旅行から20年近く経った1842年、グリンカはプーシキン原作のオペラ『ルスランとリュドミラ』を完成させた折、当時の日

¹⁰ ウクライナ語ではハルキウ。本稿ではロシア語の文章からの訳出であるためロシア語名ハリコフと表記する。

図 5-1: グリンカ《ルスランとリュドミラ》スコア

出所: Glinka(ca.1896: 432,446)

使われている音階に関してはクリミア・タタールのみならずトルコなど東洋の民俗音楽で多用される増音程が使われており、また半音階が多用されていることも分かる。そして拍子に関しても最初は 2 拍子、曲の最後の方で 3 拍子になっており、現在レスギンカの特徴として挙げられている拍の分割は見られない。だがこの頃のロシアではレスギンカの定義が曖昧であったため、グリンカのこの作品も〈レスギンカ〉と名付けられ、グリンカは異国感・東方感を醸し出すためにレスギンカという名前を使ったのだと考えられる。しかし次のバラキレフの出現で、レスギンカの内容が詳細に調査されていくことになる。

(2) バラキレフの《イスラメイ》

バラキレフ(1836-1910)はグリンカの意味を継ぎ発展させて、バラキレフをリーダーとした「力強い一団」を結成、ロシアの現実と民族の志向を表現する国民芸術を目指して活動を展開した作曲家である。その中で彼は自作の中にロシアの民謡や古くから伝わる民話を反映させていく一方で、コーカサス地方のメロディーにも魅かれ、自作に取り入れていく。

19 世紀後半になり、民謡研究が盛んになるにつれて徐々にレスギンカの様相が詳細に分かるようになってくる。この頃書かれたのがバラキレフの「イスラメイ」(初稿 1869)である。イスラメイとはレスギンカ的一种(森田 2006a: 28)だが、イスラメイは北コーカサスに位置するカバルダ・バルカル地方で踊られているレスギンカと似た特徴を持つ踊りであり、ロシア帝国側から見るとすべて同じレスギンカの中に入るが、現地の人達の間ではそれぞれ名前が異なるうちの一つがイスラメイということになる。

1862 年から繰り返しコーカサスに民謡収集のための調査旅行で訪れたバラキレフは、1863 年に「力強い一団」のメンバーであるキューイーに以下のような手紙(Клюй 1955: 491)を書いている。

彼らの踊り、レスギンカは何と魅力的なダンスだろう！これよりも素晴らしいダンスなどない。タランテラよりもずっと激しく優雅で、レスギンカは偉大で貴族

に愛されているマズルカに匹敵する舞踏だろう。グルジアのレスギンカのリズムは8分の6拍子で、メロディーは短く、2小節を変奏して繰り返す。私は全て書き留めた。

ロシアの民族舞踊・舞踏として当時ロシアで踊られていたのがハラヴォード、カマーリンスカヤ、トレパーク、ホパック¹¹などがあつたが、ほぼ4分の2拍子か4分の4拍子で踊られるダンスだったため、ロシアの領土になったばかりの土地での複合拍子の激しいダンスを耳にしたときのバラキレフの衝撃と感動は計り知れないものがあっただろう。そのままレスギンカを書こうとするが、のちに美女タマーラについてのレールモントフの詩に魅せられる。

1890年に批評家のレイスからの質問に答えた手紙(Фрид 1960: 69)には、

《イスラメイ》は60年代夏に何度か訪れていたコーカサスで偶然作曲を思い立った作品で、現地の壮麗な自然の雄大な美しさと、それに調和してこの地方に住む部族の美しさ、これらすべてが私に深い印象を残した。…現地の民族音楽に興味を持ち始めたころ、私はチェルケス公¹²と知り合った。彼は度々私のところに来て、ヴァイオリンにいくらか似た自分の民族楽器を持参して、民族音楽を演奏してくれた。その中の《イスラメイ》という名前の舞踏を私はとても気に入り、《タマーラ》に使用することを考慮に入れて、ピアノのための草稿を作った。中間部のテーマはモスクワでクリミアから来たアルメニア人から伝え聞いたもので、彼が言うにはクリミア・タタールの間で相当有名なものだそうだ。

《タマーラ》は、バラキレフが1869年に草稿を仕上げ、1882年に完成させた交響詩で、レールモントフの同名の物語詩に基づいて描かれている。『タマーラ』とはジョージア(グルジア)の女王タマーラの民話を語り直したもので、詩のあらすじは以下の

¹¹ ホパックはウクライナの民俗舞踏であるが、この当時はロシア帝国内にウクライナが組み込まれていたため、ロシアの踊りに含めた。

¹² ウルスビエフ(Урусбиев, Израил): バルカリア(バルカル)の公で、バルカル地方の歴史文化や風俗を残し広めることに尽力した。彼はバラキレフだけでなくタネーエフのコーカサスにおける民謡採集にも助力したことで有名。

とおりである。「ダリヤルの溪谷、テレク川に霧がかかり、黒い岩壁の上に古い塔が立っているそこには天使のように美しく悪魔のように邪な女王タマーラが住んでおり、旅人たちは夜霧に霞む塔の灯火に惑わされ、魅惑的なタマーラの歌声が聞こえると、皆、塔へと引き寄せられた。旅人は歓待を受け、やがて臥所にてタマーラとの燃えるような抱擁が始まる。歓喜の一夜が明け、辺りは沈黙に包まれる。旅人は屍となり、涙と共にテレク川を運ばれていく」。

この詩に関してバラキレフは、「ロシアが生んだあらゆるものの中で私に最も大きな影響を与えているのはレールモントフです」(Баракирев 1935: 165) とコーカサスのピャチゴルスクからスターソフに宛てて書いており、交響詩《タマーラ》もこの詩の表現する暗く悪魔的なエロティシズムを音楽的に描写した傑作の一つでもある。官能的な半音階、踊りのシンコペーションのリズムなど、「オリエント風の響き」の定型表現の他、バラキレフが自ら編曲したコーカサスの民謡から抽出した 5 音音階を利用した。バラキレフによるこの新機軸は新たな芸術言語の発見とも言えるもので、これにより「東方的感覚」を付与されたロシア音楽は西欧音楽とはっきり異なるものとなった(ファイジズ 2021: 142)。

そしてバラキレフは「東方的感覚」の音階を用いて《イスラメイ》を手掛ける。冒頭のフレーズはコーカサスの民謡から抽出した 5 音音階を使って書かれている。



図 5-2: バラキレフ《イスラメイ》冒頭 8 小節

出所: Balakirev(2000: 10)

冒頭 8 小節を分解して音階にしてみると Ges-A-B-C-Des(ソ^b-ラ-シ^b-ド^b-レ^b)となる。

この音階はシンプルなものであるし、他の地域にも同じような音階がある可能性もあるが、この音階を使い他の要素、リズムや標題などの文脈を足すことによってロシア(コーカサスを含む)特有の音楽だと認識できる状態になる。

冒頭のテーマの元となった、チェルケス公が演奏してくれたというイスラメイの原曲に関しては、この譜であると断定するに至っていないが、中間部のテーマに関してはよりはっきりと出自の可能性が分かっている。中間部のテーマは、1868年にバラキレフがチャイコフスキーの家を訪れた際に耳にした、チャイコフスキーの親しい友人でモスクワ・ボリショイ劇場の俳優のデラザリが歌ったクリミア・タタールの恋歌〈Иппий-джан〉(Ippi-jan)を基に分解して組み立て直し、装飾音を加えて創作されている(Нестъев 1938: 58)。チャイコフスキーとの手紙のやり取りの中で、チャイコフスキーが《イスラメイ》を「ピダнда」¹³と称しており、これをD.スターソフから意味を尋ねられた際に「ピダндаはモスクワでデラザリによって歌われたタタールの歌の冒頭の言葉で、イスラメイの中間部のテーマに使われている」(Калмыков 1979: 98)と明示してあることから確かである。

筆者が注目している点が、《イスラメイ》の再現部にあたるところでバラキレフは2分の2拍子を利用し、エンディングへと盛り上がりを見せていくのだが、ここにバラキレフの注意書きで「生き生きと、トレパックのテンポで」と書かれている。トレパックとはチャイコフスキーのバレエ《くるみ割り人形》で〈ロシアの踊り〉という名前前で使用されている2拍子の急速な舞曲で、ソ連の音楽学者ユーリ・ケルディシュは「グリンカに始まる多くのロシアの作曲家が共有する、ロシアと東洋の文化の近さという考えを反映している」(Келдыш 1944: 157)と述べているが、筆者はこの部分は、バラキレフは音楽の上でロシアとコーカサスの音楽的な文化の融合を狙った可能性があると考えている。

バラキレフはコーカサスにおける民謡採集からコーカサスの民謡・舞踊に共通の音階を見つけ、それをを用いて作曲した《イスラメイ》により、バラキレフはピアノ界において頂点に立つと言っても過言ではない評価を得ることになる。バラキレフ自身は音楽家であり、現地の音楽に純粹に心を動かされ、そこで得た素材と興奮をまずは交

¹³ 歌詞の冒頭イッピジャン、ダ...がピダндаと聞こえたので、2人の間ではこう呼ぶようになったのではないかと思われる。

響詩《タマーラ》に、そしてのちにピアノ曲《イスラメイ》に利用した。また、バラキレフ自身も古いタタールの家系の血を引いており、肖像画のモデルになる際にコーカサスの衣装をよく着た(ファイジズ 2021: 139)と述べる研究者もおり、彼自身が純粋なロシア人ではなかった。ロシアは様々な国と国境を接しているため、純粋なロシア人などおそらくごく少数だと思われ、例えば「力強い一団」(ロシア五人組)の1人であるボロディンはジョージア(グルジア)人の父とロシア人の母を持つことも知られている。バラキレフはコーカサスの調査をすることで自分の興味を満たすとともに、コーカサスの人たちと共存していく道を探っていたのではないだろうか。

Јърріҗан.
Женское имя.
(Идиллическая песня)

Г. Феодосия.
Сами-уста.

№ 60. Довольно оживленно. $\text{♩} = 170.$

јърріҗан - да ша-гар-са сол - маз јърріҗан - да

то-гыл - се тол - маз јърріҗан а.тавҗытн, ар - тын - да

инструм.
јърріҗан - да аҗ - ь.оҗт вар јърріҗан - да

аҗ - ь.оҗт - вар јърріҗан а - ь.еҗт а - ман - да јърріҗан - да

図 5-3: 《イッピジャン》の楽譜

出所: Шерфединович(1931: 42)

またバラキレフはレスギンカの踊りが 8 分の 6 拍子(16 分の 12 拍子)であることを見抜き、またイスラメイとレスギンカが類型であることに気づき、さらに《イスラメイ》に自らの研究で知ったコーカサスの音階を利用し、ここにロシア芸術音楽の中での〈レスギンカ〉の型が出来上がったことになる。加えて、バラキレフは超絶技巧を曲中にちりばめ、音楽的に盛り上がる曲を作ることでコーカサスの舞踏の勇ましさを世界中に知らしめたともいえる。

(3) リャプノフの〈レスギンカ〉

セルゲイ・リャプノフ(1859-1924)はロシアの作曲家・教師・ピアニスト・指揮者・音楽学者・ロシア民俗学の研究者である。モスクワ音楽院を優秀な成績で卒業したものの、「力強い一団」のリーダーであったバラキレフを頼ってペテルブルグに移住する。1893年、リャプノフは帝国ロシア地理学協会の会員に選出され、民俗学者のイストミンと共にロシア北部のヴォログダ、ヴァトカ、コストロマの各県に民謡の採集に出かけた。晩年のバラキレフはリャプノフに自身の音楽的理念を教授し、リャプノフはバラキレフの著作権や手稿、楽器、所持品などを相続するなど、25年の間非常に緊密な師弟関係を結んでいる。

彼の代表作品は《12の超絶技巧練習曲集》Op.11で、第10番が今回取り上げる〈レスギンカ〉である。リャプノフの伝記(Шифман 1960)によると、彼は人生の中で一度もコーカサスを訪れたことがない。旅行の計画はしていたが実現しなかったようである。だがリャプノフはバラキレフの弟子で、リャプノフはこの《練習曲集》を書いていた頃、バラキレフの下でグリーンカ没後50周年に合わせてグリーンカの楽譜の校訂に携わっており、またバラキレフの《イスラメイ》をオーケストラ用に編曲しているほか、バラキレフは1902年(と1909年)にイスラメイを改訂しているため、その手伝いをする中でリャプノフがバラキレフからコーカサスの印象とコーカサスの音階についてアドバイスをもらい、1903年に〈レスギンカ〉を書いたという可能性は高い。

リャプノフの〈レスギンカ〉の楽譜を見てみると、冒頭題名の下に「バラキレフのスタイルで」と書かれており、バラキレフの《イスラメイ》とリャプノフの〈レスギンカ〉を聴いてみると非常によく似ていることが分かる。

〈レスギンカ〉の入っている《12の超絶技巧練習曲集》はロマン派の巨匠である作曲家フランツ・リストの同名の作品《超絶技巧練習曲集》S.139に倣って作られてい

る一方で、尊敬する師匠バラキレフと「力強い一団」の取ったロシア民俗音楽を西欧芸術音楽に盛り込むという手法を用い、超絶技巧練習曲集という枠組みの中で豊かな



図 5-4: リャプノフの《12の超絶技巧練習曲集》の表紙とレスギンカ冒頭
出所: Зайцева(2012: 49)

ロシアの民俗性を曲の中に盛り込むことに成功した名作なのだが、〈レスギンカ〉に関してはむしろ《イスラメイ》よりもレスギンカらしく、最初から最後まで一貫して 16 分の 12 拍子を貫き通し、レスギンカの特徴を良く掴んでいる。バラキレフの助力があったとはいえ、コーカサスに行ったことがない人の作品とは思えない出来である。

当時のロシアにおけるダンスシーンを紐解いてみると、この頃のロシアではコーカサス戦争が終わり、戦争に従軍していたロシア人将校たちがレスギンカの名前と踊りをモスクワやペテルブルグの社交界に持ち帰り流行を呼び、貴族の舞踏会でしばしばレスギンカが踊られるようになる。1900年から1901年の大みそかから新年にかけて行われた20世紀の幕開けを祝う舞踏会において、アレクサンドル・ツアルマンというポリショイ劇場のバレエダンサーがカロンヌィザール¹⁴でレスギンカを踊り、彼はコーカサスの山岳民族のようにつま先立ちで踊り、観客たちから拍手喝さいの大歓声で迎えられた(Гаджимурадов 2019: 157)という逸話が残っている。男性がつま先立ちで踊るとするのは西洋のバレエではほぼ用いられない技術のため、ポリショイ劇場の男性ダンサーがつま先立ちで激しいコーカサスの舞踏を踊るのを目にした観客たちが衝撃から盛り上がるのは想像に難くない。

リャプノフの《12の超絶技巧練習曲集》Op.11は、12曲の中に様々なロシアの文化、例えばロシアの鐘であったり、英雄譚フィリーナであったり、ロシアの民族舞踊ハラヴォードであったりを取り上げられているのだが、そのロシアの文化の中に元々は他所のものだったレスギンカが入り、しかもそれがリャプノフの作品の中で最も演奏される作品となったことが非常に興味深い。

このようにして最初は他国の、最近征服した別の国の文化であったレスギンカが、ロシアの貴族たちに自国の、しかし自分の持っている文化とは少し違う物珍しい文化として受け入れられるようになった。さらに1907年、名プロデューサーであったディヤギレフにより企画された「セズン・リュス」(ロシア・シーズン)というロシア音楽演奏会がパリ・オペラ座で催され、ロシア音楽はパリで初めて西洋の公衆の注目を集めることになるのだが、その際にコーカサスの音楽から探求した「東方的感覚」の要素をパリ人たちは「典型的なロシア的なもの」とみなしたのである。というのも、パリ人たちにとってロシアは神秘的な東洋の一部であり、東洋的「他者」の一部だったからである(マース 2006: 135)。ディヤギレフもそれを分かっていた、しかしそれが

¹⁴ モスクワの中心部、クレムリンのすぐそばにあるホールで、貴族会議会館(ドム・サユーズフ)の中にある。チャイコフスキーやラフマニノフ、リストなどの演奏会が行われていたほか、ソヴィエト時代はレーニンやスターリンなどの国家元首の葬式が執り行われた場所でもあり、2022年に亡くなったゴルバチョフの葬儀もここで行われた。

興行として観客に受けると考え、ヨーロッパにはないロシアの要素を演目に一層強く反映させていくことになる。

そしてこの後、ロシア帝国の崩壊からソヴィエト連邦設立を経て、レスギンカはさらに形を変えていくことになる。

6. ソヴィエト連邦時代のレスギンカー社会主義リアリズムの中の民俗舞踏

1917年、ロシア帝国が革命により崩壊し、その後ソヴィエト連邦に変わり、1920年から21年にかけて南コーカサス(ジョージア、アルメニア、アゼルバイジャン)にソヴィエト政権が相次いで成立する。また、北コーカサスでは対ソヴィエト抵抗戦を展開したが、北コーカサス各地で自治を条件にソヴィエト政権を受け入れる勢力が拡大し、1921年に山岳自治ソヴィエト社会主義共和国とダゲスタン自治ソヴィエト社会主義共和国が成立した。しかし実質的な自治は実施されず1924年に消滅した。第一次世界大戦および独立期の戦乱で経済が疲弊していたため、経済復興のためには南コーカサス三国が統合した方が良いとする考え方と、ソヴィエト中央のコレニザーツィヤ政策および独立期の経験を生かして三国が自立したソヴィエト共和国になるべきだという考え方の対立がボリシェヴィキ内で起こったが、権限や機能の分担については曖昧にされたまま、1922年に三共和国がソ連邦に加入することになる(吉村・野坂 2013: 119-120)。

1920年代～1930年代初頭にかけて、ソ連では現地化政策(コレニザーツィヤ)と呼ばれる政策が実施されており、当時ソ連の指導者であったレーニンやスターリンは、多数派を占めるロシア人の他にも数多くの少数民族をかかえるソ連において、各民族のナショナリズム運動を抑え込むことで逆に反発を招き、革命間もない脆弱な政権が倒されるのではないかと、ということの方を恐れた。そのため彼らはむしろ各民族の民族形成を助け、将来の国家はこうした民族によって構成された「連邦」として再編されるべきであると考えた。ソ連は国内の諸民族が抱えていた問題全般の解決にも積極的に取り組んだが、この一連の政策がコレニザーツィヤで、ソヴィエト政権はアフターマティヴ・アクション(積極的格差是正策)的な要素を伴う民族政策・言語政策を通じた差別克服を目指した(塩川 2008: 110)。ソ連においてロシアが中枢的な位置を占

めてきたのは紛れもない事実だが、この体制はその「平等」イデオロギーの制約ゆえに、「ロシア人による支配」は大っぴらな形を取ることが出来ず、むしろ「被抑圧民族」とみなされた非ロシア諸民族への特惠政策が重視された。このことは結果的にロシア人の間に「逆差別」意識を広める効果を持ってしまい、このような政策を長く保持することは出来ず、1930年代半ば以降ロシアの伝統文化を再評価したり、ロシア語教育を他の諸民族に対して押し広めていく政策が取られていくことになった。しかしその後も「国際主義」の看板は下ろされることはなく、ロシア以外の諸民族の文化・伝統の奨励政策も全面的に撤回はされなかった(塩川 2008: 114)。

上述のように各民族の文化活動、民族語の推奨を積極的に行う中で、コレニザーツィヤには民族エリート育成政策の側面も持っており、各地に設置した高等教育機関には地元の民族出身のための入学枠を特別に定めるなども行われていた。

そんな中を非ロシア人として生き抜いたのがアラム・ハチャトゥリヤンである。彼の作曲した〈剣の舞〉はどこかで聞いたことがある方も多いかと思う。彼は1903年ジョージアのトビリシに生まれたアルメニア人で、帝政ロシアの民族的辺境の地の出身者である彼は後にモスクワに出てきたが、それはちょうどボリシェヴィキ党がこれまで抑圧されていた民族の経済的・文化的な遅れを一掃することを国家的課題として提起した時期(ユゼフォーヴィチ 1983: 11)であり、まさにコレニザーツィヤの流れに乗ってソヴィエト文化の生んだスターとなったといってもいいだろう。アラム・ハチャトゥリヤンは中産階級の村に生まれ、父親は製本業を営んでおり、文化や芸術に強い憧れを持っていたが経済的な余裕がなかった。しかしアラムの兄スレーンは演出家として当時のモスクワ・ソヴィエトの文化啓蒙委員会教育人民委員部劇場局で働いており、その中の組織のひとつ、アルメニア民族演劇スタジオでは民族的なレパートリー、民族的伝説の素材を求め、才能のある若者を探していたため、アラムも兄にスカウトされてモスクワへと行く。本人いわく「教育や文化に対する援助をソヴィエト政権から受け」(ユゼフォーヴィチ 1983: 14)、モスクワのグネーシニアカデミー¹⁵に学び、民族的・民衆的音楽形式を志向するアラムは周りの教授陣の温かい目にも支えられ、アルメニア国家奨学金をもらい、ロシアの中心ではなくソ連の周辺国の生まれで

¹⁵ モスクワにある、モスクワ音楽院と並ぶ音楽教育機関。グネーシンが設立したことから彼の名前がアカデミーの名称に冠されている。

あること、音楽的才能があること、民族的・民衆的音楽形式を志向していることという当時のソ連当局の理想とする形態と合致することになった。

ロシア側でも地方文化の推進運動が行われており、その中でハチャトゥリヤンと関係してくるのが「在モスクワ・ソヴィエト・アルメニア文化の家」である。アルメニアの文学・化学・芸術の発展を望み 1921 年モスクワに作られ、才能あるアルメニア人をモスクワに呼び、またそこで学んだことをアルメニアに持ち帰らせてアルメニアの文化振興に役立てるといった流れを作り上げた。

1934 年に開催された第一回全ソ連作家大会で、社会主義リアリズムが公式のソ連美学の義務的規範として宣言された。社会主義リアリズムとは、理論的にはスターリンの「形式において民族的、内容において社会主義的」というテーゼで端的に示されたが、音楽分野における社会主義リアリズムとはまず「国民楽派」の伝統、すなわち①民謡、②標題音楽、③民族的テーマ、この 3 つの重視であり、これをほぼそのまま受け継いだ上で③に社会主義的テーマ(党指導者や共産主義建設に従事する労働者の表出など)の重視が加えられ、なおかつ④楽天的世界観の表明という役割も持たされたものである(梅津 2006b: 152)。これはハチャトゥリヤンの作曲理念とほぼ合致し、モスクワではハチャトゥリヤンをソ連東部全体の音楽におけるスポークスマンとみなすようになる(マース 2006: 417)。

1937 年、民俗舞踏の表演形態に大きな変化が起きる。キーウ(キエフ)生まれのイーゴリ・モイセーエフがモイセーエフ舞踊団を設立し、当時称揚されたスターリンテーゼ「形式は民族的、内容は社会主義的」という手法に倣い、一つの上演スタイルを作り上げる。この「形式」とは例えば民族ごとの衣装・音楽・舞踊などを指すが、それを使って表現する意味「内容」は、元々の舞踏や音楽の意味とは異なる内容も付与される可能性を含む(松本 2009: 190)。モイセーエフはボリショイバレエでソリスト活動や振り付けを手掛ける一方で、旧ソ連各地に足を運び舞踊調査を行った。舞踊も含め国民文化は自国の文化を内外に表象し、その国自体のイメージ形成に大きく影響を与える機能を持つという点で、モイセーエフ舞踊団はソ連が誇り東西冷戦の中で西側にソ連の肯定的な側面を輸出する文化大使としても非常に重要な役割を果たした。幅

広いレパートリー一つ一つには、当然ながら行政側の周到な政策が反映されている¹⁶。もちろんこの舞踊団が世界的な名声を長期にわたり博しているのは国家側の政策のみでなくモイセーエフ自身の才能があつてこそではあるが、モイセーエフは当時称揚された社会主義リアリズムの手法を織り交ぜつつ、身体的にはバレエ・テクニクおよび難度の高いジムナスティックな要素を民俗舞踊のエッセンスに結合させ、さらに演劇的要素を組み込み、一つのスペクタクルを作り上げた。コーカサスの舞踏がモイセーエフの創作源泉の一つとなつたのと同様、このような彼の作品作りはコーカサスの各舞踊団にも影響を与えている。モイセーエフ舞踊団が活動を始める 1930 年前後を中心に、1950 年代ごろまでに多くのコーカサス諸国で国立民俗舞踊団や舞踊学校が出現しており、舞台演出・振付の点で多かれ少なかれモイセーエフの影響を受けている(松本 2009: 259)。現在広く知られている、男性ダンサーたちが群舞の後に各ダンサーがブーツでつま先立ちをしながら跳躍や回転、跳躍の後の膝での着地・回転など難度の高い動作を繰り返して、ナイフや刀を持って勇猛果敢に踊ったり踊り比べをする形態を松本菜穂子は「レスギンカ型舞踊」(2013: 258)と呼んでいるが、元々ペアの踊りで求愛の性格を持っていたレスギンカとロシアで呼ばれていた舞踊が、舞台上で鑑賞するための踊りへと変化する中で、相手の女性なり男性のライバルなりに見せるための踊りの性格を持っていた男性の群舞もしくはソロの踊りの部分がクローズアップされ、そこだけを踊るようになったと考えられる。

1942 年、ハチャトゥリヤンのバレエ《ガヤネー》¹⁷の中で〈レスギンカ〉が登場したことが、音楽形態としてのレスギンカのイメージを固める一因となる。《ガヤネー》が発表された 1942 年は、1941 年にナチス・ドイツがソ連との不可侵条約を破ってソ連に侵略した第二次世界大戦中の独ソ戦の最中で、《ガヤネー》は戦争前から書かれて

¹⁶ モイセーエフ舞踊団は 2022 年 10 月に来日公演を行ったが、ウクライナに対する軍事侵攻とそれに対する反発を鑑みてか、プログラムはロシアの踊り「夏」、カルムイク人の踊り、ギリシャ舞踊組曲「シルタキ」、タンゴ「デル・プラータ」、シチリアのタランテラ、アドウイゲの踊り「トリアパテト」、モルダヴィア人の滑稽な踊り「タバケリヤスカ」、メキシコ舞踊組曲「サパテオ」「アヴァリュリコ」、アラゴンのホタ、アルゼンチンの牧童の踊り「ガウチョ」、水兵の踊り「ヤープロチコ」であった。

¹⁷ 日本語文献では《ガイナーヌ》とされているが、ロシア語を直訳すると《ガヤネー》となるため、以下《ガヤネー》と表記する。

いた作品のため、ショスタコーヴィチの《交響曲第7番》やプロコフィエフの《交響曲第5番》のような戦争を前面に出した作品とは意が異なるのだが、それでもハチャトゥリヤン自身はこのバレエに関して、

戦争とバレエ？ 事実、相容れない概念だ。しかしながら現実のところ、偉大な全国的な高揚の、また恐るべき敵の侵入を目前にした一致団結のテーマを、音楽と舞踏の形式で表現しようとする私の構想には、何ら奇妙なところは無かったのである。バレエは、祖国への愛と忠誠のテーマを確認する、愛国的な演劇として企画された。(ユゼフオーヴィチ 1983: 144)

と述べており、ハチャトゥリヤンにとって故郷コーカサスの踊りは、自身の作曲技法としてソ連に対する忠誠心を表す手段という側面も持ち始めていることが分かる。

あらすじは、アルメニアのホルホズ農場で熱心に働くガヤネーだが、夫ギコが密輸に関わり国外逃亡を企てていることを知る。ギコに自首を促すが、彼はガヤネーを部屋に閉じ込めて仲間と山中へ逃亡する。そこでガヤネーの兄アルメンと顔を合わせてしまい、不審に思ったアルメンが国境警察隊長のカザコフを呼びに行かせる。ギコ以外の密輸入者は捕まるが、ギコはホルホズの倉庫に火を放ち逃亡を図るがガヤネーに見つかってしまい、彼女をナイフで刺した後逃げようとするところにカザコフが現れギコを捕らえる。カザコフの看病により回復したガヤネーはカザコフと結ばれ、兄アルメンとその恋人のクルド人アイシャたちと共に結婚式を行い、幕を閉じる。

この最後の結婚式の際に〈レスギンカ〉が踊られるが、楽譜を見てみると2分の2拍子になっており、すべての拍の四分音符がスネアドラムの連打によって3分割されているので、実質的には8分の12拍子が使われている。またメロディーラインは半音階の多用は見られるものの、《イスラメイ》のように豊富な増音程は見られず、伴奏に増音程進行がいくつか見られる程度である。

ハチャトゥリヤンの〈レスギンカ〉は、コーカサス出身の作曲家が書いたものであるのにもかかわらず、使用されている音階的には西欧芸術音楽の音階の中で動いている。これはつまり、ハチャトゥリヤンが、第一にレスギンカの音楽に関してはリズムの激しさにコーカサスの特徴を見出し、メロディーラインは社会主義リアリズムを意

識した分かりやすく平易なものを目指したこと、そして第二に踊りに関してはコーカサスの古典的なペアの踊りと新しい時代の男性の群舞を取り交ぜししっかりと見せ所を作り、コーカサスの伝統とロシア帝国に引き継がれた西洋芸術音楽の枠組みとソ連音楽の理念を上手く盛り込んで書いたものだということが分かる。

図 6-1: ハチャトゥリヤン作曲 バレエ《ガヤネー》より 〈レスギンカ〉

出所: ハチャトゥリヤン(1998: 171)

ハチャトゥリヤンの場合は、侵略され奪われる側だったコーカサスの人々が、ロシアの文化を学び自分のものにしていき、最初から自分の中にある非ロシア的なものとロシアの芸術の枠組みとソ連の芸術の理念を融合して、他の誰にも作ることが出来ない自分の作品を作っていくという、ロシア人のコーカサス文化受容とは逆転の現象が見られた。

7. 考察

以上を踏まえて、ロシア芸術音楽にレスギンカが取り込まれたのはなぜか、またそれはロシア芸術音楽にどのような影響を与えたのか考察する。

まずレスギンカがロシア芸術音楽に取り込まれた最初の理由はコーカサス戦争である。19世紀に勃発したコーカサス戦争の結果、ロシア帝国がコーカサスを支配し、言葉も文化も違う他国がロシアの一部となったが、戦争中に戦地に赴いていた詩人・作家たちによりコーカサスに関する文学が書かれるようになる。それを読んだロシア帝国の貴族の間でコーカサスに対する畏怖と欲情の入り混じった憧憬が高まり、戦争が落ち着いてくるとコーカサス旅行ブームが起きる。これは、ルイーゼ・マクレイノルズによると「コーカサスの鉱泉を用いてスパを作ることは、この山岳地帯で長期にわたり大きな犠牲を払って続けられてきた征服という行為を、文化的横領という手段を借りて背後から推進する試みであった」(2014: 221)が、軍事的のみならず文化的にもコーカサスをロシアに同化させようとするロシア帝国の試みであったと考えられる。それを意図せず受容してコーカサスに温泉療養に出かけたのがグリーンカである。グリーンカが存命中はまだコーカサス戦争は継続中であったが、コーカサスの中でロシア併合が早かった地方に出かけた若きグリーンカはロシアとの違いに驚き、のちに《ルスランとリュドミラ》の中で「東洋の踊り」の3曲のうちの1曲にコーカサスの舞踏レスギンカを入れることとなる。当時のロシアではコーカサスの山岳民の勇壮さは敵としては恐れと同時に憧れの対象でもあり、また彼らの踊る舞踏の音楽も、それまでのロシアにも、ヨーロッパから輸入した音楽の中にも見られない要素がふんだんに詰まっていた。そのため、ヨーロッパ音楽の覇権的地位に抵抗しロシア音楽の独自性と対等性を主張しなければならなかった作曲家には格好の研究対象だったのではないだろう

か。ただしグリンカの〈レスギンカ〉はグリンカ自身はっきりとした形式が分からないまま人づてに聞いた音楽を自作に取り入れていたため、のちの作曲家たちの〈レスギンカ〉とは異なる形となっている。これは3節の(2)で挙げたヤング(Young 2008: 5-9)の文化の流用の型5タイプの中では③文化スタイルの流用が一番近く、自分の文化以外の文化に影響を受け、しかし枠組みと音楽的雰囲気のみを流用している。

そしてレスギンカがロシア芸術音楽の中で確固たる地位を得た最大の作品がバラキレフの《イスラメイ》である。コーカサスに民俗音楽の収集のために調査に入り、その結果コーカサス特有の音階を発見し、またレスギンカが踊られる際の伴奏の独特なリズムも正しくつかむことが出来たため、より現地の人たちの踊っていた舞踏と近い形でロシア人作のレスギンカが出来上がった。グリンカの時代と違い、バラキレフの生きた時代にはコーカサスの大部分はロシアに制圧されていて、貴族の彼がフィールドワークに行けるほどコーカサスが安定しつつあったとも言える。さらにバラキレフにはコーカサス側からの協力者もあり、調査もグリンカの頃よりはしやすかったと思われる。この流用は3節の(2)で挙げたヤング(Young 2008:5-9)による文化の流用の型の③文化スタイルの流用—④基本的モチーフの流用に当たると考えられ、自分の文化以外の文化に影響を受け、枠組みや雰囲気、そしてメロディーラインやリズム等細かいところまで研究され流用されている。バラキレフが心血を注いで調査して作り上げた《イスラメイ》はバラキレフの作品の中でずば抜けて有名なものとなり、現在もピアニストたちのレパートリーとして演奏され続けている。

次にレスギンカをレスギンカという名前で世に出したのがリャプノフである。リャプノフの《超絶技巧練習曲集》は、リストの同名の練習曲集に倣いながらもロシアの文化を盛り込んだ意欲作なのだが、その中にレスギンカが入っている。リャプノフの時代、19世紀後半から20世紀初頭にはすでにコーカサスはロシアの一地方として定着しており、また当時コーカサス戦争から復員したロシア人将校たちがレスギンカの名前と踊りをモスクワやペテルブルグの社交界に持ち帰り流行を呼び、貴族の舞踏会でしばしばレスギンカが踊られるようになっていたため、リャプノフの中ではコーカサスの踊りがロシアの文化の一部であることはすでに違和感なく受け入れられていたのであろう。ヤングの流用の型としては⑤対象物の流用に近く、外部の人が自分の文化以外の文化をあたかも自分の文化のように描くことである。ただしリャプノフが

〈レスギンカ〉を書いた 1900 年代はすでにロシア内にコーカサスが組み込まれて久しいため、リャプノフの作曲が「流用」に当たると定義してはならない可能性もある。そしてリャプノフの《超絶技巧練習曲集》全 12 曲の中でこの〈レスギンカ〉が一番有名であることも興味深い現象である。

ロシア人作曲家にとっては「東方的要素」は作曲法の一手法であるが、19 世紀のロシアの芸術音楽界では、西洋に匹敵するような音楽家を教育機関で育成することがロシア音楽界の発展に繋がるとするアカデミック派と、西洋芸術音楽の伝統に従うのではなくロシア的な芸術音楽を創りたいとするロシア国民楽派がお互いをライバル視し合い、その中でロシア国民楽派が非ヨーロッパ的なアイデンティティを主張するために利用したのが東方的要素であった。東方的な要素はロシア国民楽派の中心人物であったバラキレフやボロディンにとっては自分のルーツから来るものでもあり、すでにロシア帝国に組み込まれていたコーカサス地方の音楽は作曲家たちにとっても完全な他者を表象するものではなく、他者であり自己でもあった。20 世紀初頭にディアギレフがパリで「セゾン・リュス」を開催し、ロシア音楽は初めて西洋の公衆の注目を集めるが、その際に典型的なロシア的なものとみなされたのが、ロシアでは当初異質なものであったコーカサスの音楽から探求した「東方的感覚」の要素であった(マース 2006: 135)。パリ人から見ればロシアは東洋的「他者」の一部で、ディアギレフはその要素こそが興行として観客に受けると考え、「バレエ・リュス」で西洋の人が思うロシアの要素を演目に一層強く反映させていき、見事に商業的に成功することとなる。

その後ロシア革命によりソヴィエト連邦が建国され、求められる民俗舞踏の形が変わってきて、レスギンカの形がペアのダンスから男性群舞に変わり、コーカサスの特徴を備えながらソ連的な民俗舞踏へと形を変えることになった。またコーカサス出身のソ連作曲家ハチャトゥリヤンの〈レスギンカ〉を見てみると、コーカサスの伝統とロシア帝国に引き継がれた西洋芸術音楽の枠組み、そしてソ連音楽の理念が上手く盛り込まれて書かれたものだということが分かる。支配者側が被支配者側の文化を借用するもしくは書き換えるという現象は世界各地で行われていることだが、侵略され奪われる側だった被支配者側のコーカサスの人々もしたたかに支配者側の文化を学び利用し、自分にしか作れない音楽を作っていくという逆転現象も起きていたのである

う。

また、音楽の演奏場所が村の広場や小さな舞台のうちには自分自身や近しい人だけが満足すれば良かったものが大ホールへと変わっていくと、物理的な空間の拡大と聴衆の増加によって、求められる音楽もよりダイナミックにより激しく美しく、全体的に大胆に変わる必要があった。演者側が伝統云々よりも聴衆に喜んでもらえる踊り・演奏をと考えた結果、つまり音楽文化の商品化が現在のレスギンカの発展にも繋がったと考えられる。

8. 終わりに

本論文においてレスギンカを例としてロシアにおけるコーカサス文化の受容と流用のプロセスを歴史的に見てきた。結論として、ロシアの人々の中でコーカサスが異国から自国の一地方へと変遷していくと同時にレスギンカの形が徐々に明確になっていき、最終的にはソ連当局の現地化政策と社会主義リアリズムの考えに則ったレスギンカに形を変えたことが明らかとなった。

19世紀、ロシア帝国が南下政策によりコーカサス地方を征服し、当地の民俗舞踏をロシア人たちがレスギンカと呼ぶようになった。それをロシア国民楽派に属する作曲家たちが、コーカサス征服の初期は異国の舞踏として枠組みや音楽的雰囲気を用いるところから始まり、その後、枠組みや雰囲気だけではなく、ロシアにはないメロディーラインやリズム等が詳細に流用されるようになった。19世紀末、コーカサス地方のロシア支配が確立していくとともに、レスギンカも他文化ではなくロシア文化であると認識されるに至る。20世紀初頭、ロシアにおいては東方的要素に頼らない作曲法がラフマニノフやスクリャービン、プロコフィエフなどによってすでに見出されつつあったが、西欧においては東方的要素がロシア的なものの典型とみなされるようになった。ソ連時代には、コーカサス地方が社会主義共和国としてソヴィエト連邦に組み込まれることになり、レスギンカはコーカサスの特徴を備えながらソ連的な民俗舞踏へと形を変え、また被支配者側のコーカサスの作曲家も、かつてロシア帝国に流用されたレスギンカにコーカサスの民俗舞踏の体系と西洋芸術音楽の枠組み・ソ連音楽の理念を盛り込み、社会主義文化の下での新しいレスギンカ像を創り上げた。

今後は、ロシア帝国の西欧化政策とそれに対するスラヴ派の反発というより広い政治的および思想的文脈にコーカサス文化の流用を位置付け、それがロシア芸術音楽の歴史的展開にどのような影響を及ぼしたのか、研究を深めていきたい。

引用文献

天野尚樹

- 2006 「極東における帝立ロシア地理学協会:サハリン地理調査を手がかりとして」
『「スラブ・ユーラシア学の構築」研究報告集』 17: 107-119, 北海道: 北海道大学スラブ研究センター。

Балакирев, М.А

- 1935 *М. А. Балакирева с В. В. Стасовым*, Москва: МУЗГИЗ.

Balakirev, M.A.

- 2000 “Islamey: Oriental Fantasy”, *Islamey and Other Favorite Russian Piano Works*: 10-27, New York: Dover Publications.

ファイジズ、オーランドー

- 2021 『ナターシャの踊り ロシア文化史 下』 鳥山祐介・巽由樹子・中野幸男訳、東京: 白水社。

Фрид, Э.

- 1960 “Два письма М. Балакирева к Эдуарду Рейсу”, *Советская музыка*, № 5: 68-71, Москва: Композитор.

Гаджимурадов, И.

- 2019 “Чей танец лезгинка? Этимология названия, происхождение танца и природа его хореографии”, *ВЕСТНИК АНТРОПОЛОГИИ*, № 3 (47): 155-168, Москва: Институт этнологии и антропологии РАН.

Глинка, М.И.

- 1887 *Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его с родными и друзьями*, СПб: А.С. Суворин.

Glinka, M.I. red. Balakirev, M.A. and Lyapunov, S.M.

- ca.1896 *Ruslan and Lyudmila* (score), Moscow: P. Jurgenson.

ハチャトゥリャン、アラム

1998 「レズギンカ」『《ガイーン》第1組曲』:170-211, 東京: 全音楽譜出版社。

久岡加枝

2020 『グルジア民謡概説－歌に映る人と文化』東京: スタイルノート。

Калмыков, В.

1979 “Об истории создания фантазии «Исламей»”, *Советская музыка*,
Выпуск № 3(484): 97-101, Москва: Композитор.

金澤正剛

2020 『ヨーロッパ音楽の歴史』東京: 音楽之友社。

Келдыш, Ю.В.

1944 *История русской музыки*. Том 7: 70-80-е годы XIX века. Часть 1
Москва: Музыка.

Ред. Келдыш, Г.В.

1990 *Музыкальный энциклопедический словарь*, Москва: Советская
энциклопедия.

北川誠一

2004 「カフカス」川端香男里他編『[新版]ロシアを知る事典』:140-144, 東京:
平凡社。

北川誠一編、吉村貴之・野坂潤子・松本菜穂子執筆

2013 『コーカサスを知るための60章』東京: 明石書店。

Кюи, Ц.А.

1955 *Избранные письма*, Ленинград: МУЗГИЗ.

Layton, Susan

1994 *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin
to Tolstoy*, Cambridge University Press.

Левашова, О.Е.

1987 *Михаил Иванович Глинка*. Кн.1., Москва: Музыка.

レールモントフ、ミハイル

2020 『デーモン』前田泉訳・解説、東京：エクリ。

マース、フランシス

2006 『ロシア音楽史 《カマーリンスカヤ》から《バービイ・ヤール》まで』森田稔・梅津紀雄・中田朱美訳、東京：春秋社。

マーチン、テリー

2011 『アフターマティブ・アクションの帝国一ソ連の民族とナショナリズム、1923年～1939年』半谷史郎監修、新井幸康・渋谷健次郎・地田徹朗・吉村貴之訳、塩川信明解説、東京：明石書店。

松本菜穂子

2009 「舞踏とアイデンティティの多様性・流動性—コーカサス系トルコ国民を中心に」前田弘毅編『多様性と可能性のコーカサス—民族紛争を超えて』：185-218, 北海道：北海道大学出版会。

マクレイノルズ、ルイーズ

2014 『〈遊ぶ〉ロシア—帝政末期の余暇と商業文化』高橋一彦・田中良英・巽由樹子・青島陽子訳、東京：法政大学出版局。

ミラー、H.M.

2000 『新音楽史』村井範子・松前紀男・佐藤馨・秋岡陽訳、東京：東海大学出版会。

森田稔

2006a 「イスラメイ」日本・ロシア音楽家協会編『ロシア音楽辞典』：28, 東京：カワイ出版。

2006b 「レスギンカ」日本・ロシア音楽家協会編『ロシア音楽辞典』：397, 東京：カワイ出版。

中村唯史

2003 「「歴史の上書き」と「文学」「言語」の位置について—現代ロシアのコーカサス表象(II)」『スラブ研究センター研究報告シリーズ No.93 現代文芸研究のフロンティア(IV)』：18-30, 北海道：スラブ研究センター。

Нестъев, И.В.

1938 “«Исламей» М. Балакирева”, *Советская Музыка*, Выпуск № 3 (55): 51-67, Москва: МУЗГИЗ.

日本国語大辞典第二版編集委員会・小学館国語辞典編集部

2001[1972] 『日本国語大辞典 第二版 第四巻』東京：小学館。

乗松亨平

2009 『リアリズムの条件ーロシア近代文学の成立と植民地表象』東京：水声社。

岡部博司編

1991 『新訂 標準音楽辞典 トーワ』東京：音楽之友社。

太田好信

1992 「文化の流用(Appropriation)、あるいは発生の物語へむけて ...柳宗悦と論争〈場〉としての言語...」『北海道東海大学紀要 人文社会科学系』5: 77-98, 北海道：北海道東海大学。

サイード、エドワード

1993 『オリエンタリズム 上』今沢紀子訳、東京：平凡社。

佐藤信行

1987 「文化変容」石川栄吉他編『文化人類学辞典』：674-5, 東京：弘文堂。

Шерфединов, Я.

1931 *Песни и танцы крымских татар*, Симферополь: Крымгосиздат.

Шифман, Михаил Ефимович

1960 *С. М. Ляпунов*, Москва: Музгиз.

シンメルペンニク=ファン=デル=オイェ、デイヴィド

2013 『ロシアのオリエンタリズムーロシアのアジア・イメージ、ピョートル大帝から亡命者まで』浜由樹子訳、東京：清文社。

塩川伸明

2008 『民族とネーションーナショナリズムという難問』東京：岩波書店。

Соколова, А.Н.

2014 “Цикрумпонтийская лезгинка”, *Вестник АГУ*, Выпуск 2(140): 297-304, Республика Адыгея: Адыгейский государственный университет.

寺原信夫

2020 『復刻版 剣の舞 ハチャトゥリヤンー師の追憶と足跡』東京：ハンナ。

東田範子

1999 「フォークロアからソヴィエト民族文化へー「カザフ民族音楽」の成立
(1920-1942)」『スラヴ研究』46: 1-32。

富樫耕介

2014 『コーカサスー戦争と平和の狭間にある地域』東京：東洋書店。

外川継男

2004 「デカブリスト」川端香男里他編、『[新版]ロシアを知る事典』：p.499, 東京：
平凡社。

徳丸吉彦

1991 『民族音楽学』東京：財団法人放送大学教育振興会。

梅津紀雄

2006a 「オリエンタリズム」日本・ロシア音楽家協会編『ロシア音楽辞典』：61, 東
京：カワイ出版。

2006b 「社会主義リアリズム」日本・ロシア音楽家協会編『ロシア音楽辞典』：151-
2, 東京：カワイ出版。

安原雅之

2015 「ロシア民謡集の研究(1)：18世紀末から19世紀にかけてロシアで刊行され
た民謡集について」『愛知県立芸術大学紀要』45: 127-135。

Young, James O.

2008 *Cultural Appropriation and the Arts*, Oxford: Blackwell publishing.

ユゼフォーヴィチ、ヴィクトル

1983 『ハチャトゥリヤンーその生涯と芸術』寺原伸夫・小林久枝・阿蘇淳訳、東京：
音楽之友社。

Зайцева, Т.А.

2012 *Творческие уроки М. А. Балакирева. Пианизм, дирижирование,
педагогика: исследовательские очерки.*, Санкт-Петербург: Композитор.