

フォークロアからソヴィエト民族文化へ —「カザフ民族音楽」の成立(1920-1942)—

東 田 範 子

はじめに

旧ソヴィエト連邦の文化が、ひとつのカテゴリーとしてみなされ得る特殊な現象であったことは否定しがたい事実である。ソ連中央での文化的思潮は、周縁地域において常に規範とされてきたため、ある位相においては顕著な文化的画一性が観察される。しかし、旧ソ連における諸民族の伝統文化に焦点を当てる場合、ソ連時代に起こった文化的変容を、一様にソヴィエト社会主義的、共産主義的と名付けることは留保すべきである。たとえば、長年アジア音楽の概説書として使われてきたマームの『太平洋、近東、アジアの音楽文化』は、「ソヴィエト中央アジア諸共和国の音楽」を一節として取り上げた点で画期的だが、ソヴィエト時代が中央アジアの音楽にもたらした変化—合奏、合唱形態や調律、五線譜化など—を、国家主義、集散主義、社会主義といった言葉で説明している⁽¹⁾。ソ連時代の「民俗音楽」研究における理論化の方法論も、西洋音楽理論の援用としてではなく、「マルクスレーニン主義的」と形害される⁽²⁾。また、現在の伝統主義的な現地研究者は、ソヴィエト時代を伝統の衰退の時代として位置づけ、改良楽器や民俗楽器合奏団の普及、音楽研究のあり方を否定する。

これらの見解は、ある意味で妥当性を持ってはいる。しかし、たとえば、ほぼ同時期の日本やトルコなどにおいて、伝統音楽の五線譜化や楽器の改良が行われたことを想起すれば⁽³⁾、上記の変容が単にソヴィエト社会主義・共産主義の産物であるのみならず、近代国家における西洋音楽的原理の適用という一面を持ったことも理解されるはずである⁽⁴⁾。

他方で、ソ連中央の規範が、周縁において適用・受容されてきた過程を具体的に扱おうとするとときに問題になるのは、「プロレタリアート文化／ブルジョア文化」という対立項というよりも、「民俗芸術／普遍芸術」、「民族文化／世界文化」という図式とその受容の過程である。特に、西欧近代的な民族や文化概念とは異なる思考様式を持っていた中央アジアでは、ソ連政権樹立後の民族形成や文化構築における葛藤が、現在もなお新たな諸問題を生み出してい

1 William Malm, *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia*, 2nd ed. (Prentice-Hall History of Music Series), New Jersey: Prentice-Hall, 1967, pp.92-93. (邦訳 マルム、ウィリアム・P. 『東洋民族の音楽』(音楽史シリーズ8)、松前紀男他訳。東京:東海大学出版会、1971年)

2 Theodore Levin, "Music in Modern Uzbekistan" *Asian Music*, vol. 12, no.1 (1980), pp. 149-158.

3 吉川英史 『日本音楽の歴史』東京:創元社、1965年、423～442頁。Cem Behar, *Klasik Türk musikisi üzerine denemeler*, Istanbul: Baglam Yayinlari, 1987.

4 Bruno Nettl, *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation, and Survival*, New York: Schirmer books, 1985, pp.102-103. (邦訳ネトル、ブルーノ 『世界音楽の時代』細川周平訳、東京:勁草書房、1989年)

る⁵⁾。そこでは、良きにつけ悪しきにつけソ連によって初めて与えられた近代国家の枠組や、新たな民族・文化概念の創造が、重要な意味を持っている。こういった現象の理解のためにも、ソヴィエト文化の普遍性という側面からは捨象されがちな、個々の「民族文化」形成のプロセスを、改めて見直す必要がある。それによって、「近代化」としてのソヴィエト時代の具体的な姿もまた、照射され得るのではないだろうか。

このような問題意識をもとに、本稿は、ロシア帝政時代以来「民俗音楽」として規定されてきた文化が、「ソヴィエト民族文化」として制度化されるようになった過程を、カザフの音楽を例にして述べる。近代国家という枠組と、そこに生じるアイデンティティおよび政治性の諸問題に注目することで、文化政策としての音楽的諸制度の考察だけでなく、さまざまな音楽を価値付けてきた音楽学の言説体系そのものを再考察することが、可能になるであろう⁶⁾。

本稿は、まずカザフ民族文化形成のモデルとしてのロシアの状況を俯瞰する。ソヴィエト政権下において、カザフの音楽文化は、社会主義理念に沿って新たに構築されることになったが、すでに述べたように、実質的には、多くの点で19世紀後半以降のロシア音楽界の状況をその規範としていた。ロシアでは、民謡の採集とその編曲、そして民俗楽器の改良とその合奏団の結成が、大ロシア民族意識の高揚を促進していたのである。さらに、ロシアによる異国趣味としての他者認識のあり方も、カザフ人の自文化への意識のあり方に重要な影響を及ぼすことになる。

次に、カザフ民俗音楽の採譜集が国家事業として成立した過程を追う。キルギズ〔カザフ〕自治共和国⁷⁾成立直後に行われた文化的大事業—すなわち、ロシア・ナショナリズムの音楽に影響を受けたアマチュア作曲家ザタエーヴィチのカザフ民謡採譜活動—が、政府の企図といかなる点で合致し、またずれ違っていたかを観察する。この過程において、民謡

5 前世紀から今世紀にかけて活躍した中央アジアの知識人とその社会的背景について、日本語では以下のような研究がある。小松久男『革命の中央アジア—あるジャディードの肖像』、東京：東京大学出版会、1995年；宇山智彦「20世紀初頭におけるカザフ知識人の世界観—M. ドウラトフ『めざめよ、カザフ！』を中心に—」『スラヴ研究』第44号、1997年、1～33頁。

6 See Oskar Elsckek, “Ideas, Principles, Motivations, and Results in Eastern European Folk-Music Research,” *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, ed. by B. Nettl and Ph. V. Bohlman, Chicago: The University of Chicago Press, 1991, pp.91- 109; Malcolm Chapman, “Thoughts on Celtic Music,” *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, ed. by M. Stokes, Oxford: Berg Publishers, 1994, pp.29- 44; Martin Stokes, “Introduction: Ethnicity, Identity and Music,” op.cit., pp.1- 27; Donna Buchanan, “Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras,” *Ethnomusicology*, vol.39, no.3 (1995), pp.381- 416.

7 周知のように、カザフ共和国は時代によって異なる名称を持ったが、本稿では、公文書資料との整合性などを考慮して、常に各時代ごとの正式名称を併記する（「キルギズ自治共和国」（1920-1925）、「カザク自治共和国」（1925-1936）、「カザフ共和国」（1936-1991）、「カザフスタン共和国」（1991年以降））。

採集と編曲が、当初から楽器改良とその合奏団編成の計画を目標としていたことも明らかになるであろう。

最後に、「ソヴィエト・カザフ民族文化」が本格的に建設されたと考えられる1930年代から、最初のカザフ音楽史が執筆された1942年までの諸相を観察する。「民俗音楽」は、その制度化の過程において、「プロフェッショナリズム」や「発展」といった諸要素を与えられ、社会主義の理念にふさわしい「民族音楽」として姿を変えてゆくのである。

本稿の執筆にあたっては、ロシア語、カザフ語の諸文献のほか、特にソ連時代初期の公文書を利用し、主に国家サイドによる公定音楽文化の創造という側面に焦点を当てている。当時の民衆が実際にそれをどう受容していたかについての論考は、別の機会に譲りたい。

なお、本稿における「民俗音楽 / 民衆音楽」という語は“*narodnaia muzyka / khaliq muzyka*”の対応語であり、「民族(の)音楽」は“*natsional'naia muzyka / ūlttiq muzyka*”に対応している⁽⁸⁾。

1 モデルとしてのロシア

(1) ロシア音楽界

民間伝承のテーマや民謡を西洋古典音楽の素材として利用し、それによって新たな芸術性を獲得しようとする試みは、19世紀から20世紀初頭にかけてヨーロッパで広くみられたロマン主義音楽の一環として位置づけられる。作曲家たちは、「民衆の側に受け継がれていた音楽に未知の美を発見し、それを拠り所にした」⁽⁹⁾。殊にロシア、東欧、北欧、スペインなど西洋古典音楽の傍流であったヨーロツパ周縁諸国では、この民衆的な要素が同時に民族的覚醒をも促した。西洋音楽史上、このような手法を用いた音楽様式は「ナショナリズムの音楽」とみなされており、日本語では一般に「国民楽派」、「国民主義の音楽」などと訳されている⁽¹⁰⁾。ロシアでは、この時期に数々の優れた作曲家が輩出し、西洋音楽史におけるロシア音楽の独自性を確立するに至った。

8 “*Narodnaia muzyka*”は“national music”と英訳されることがあるが、これは“folk music”と訳すべきであろう。“National music”には“*natsional'naia muzyka*”という対応語が存在し、また“*natsional'naia muzyka*”を用いる場合は、明らかに“*narodnaia muzyka*”とは弁別されているからである。ロシア語の“*narod*”と同様、カザフ語の“*khaliq*”という語も「民族」という意味を示すことがあるが、音楽の分類に用いられる限りにおいては、“*khaliq muzykasi*”は“*narodnaia muzyka*”の対応語である。最近の現地研究者が、“*narodnaia muzyka*”より“*traditsionnaia muzyka*”（伝統音楽）を好んで使用することも、その証左となろう。詳細は、拙論「ソヴィエト体制下のカザフ音楽文化の変容」(1997年度東京芸術大学修士論文)5～7頁を参照。

9 井上和夫「国民楽派」『音楽大事典』第2巻、東京：平凡社、911～912頁。

10 “Nation”の日本語訳である「国民」と「民族」との間の齟齬を回避するため、内藤は「ナショナリズムの音楽」という語を用いている。内藤久子「ナショナリズムからモラヴィア・エスニシティへ—チェコ音楽にみるフォークロア受容の動向」、櫻井哲男、山口修編『音の今昔』、東京：弘文堂、1996年、174～189頁。

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が⁽¹¹⁾、それらの民謡は、「伝統的な農民のポリフォニーではなく、18世紀の古典的な伝統における協和音に基づいて和声付が行われていた」⁽¹²⁾。西洋音楽の語法による民謡の単なる引用を越えて、ロシア音楽の新たな様式を完成した代表的な作曲家は、グリーンカ(1804~1857)、ダルゴムィーシスキイ(1813~1869)、そしてこの二人を範とした「五人組」(ポロディーン(1833~1887)、キューイ(1835~1918)、バラキレフ(1836/37~1910)、ムソルグスキイ(1839~1881)、リームスキイ・コールサコフ(1844~1908))とされている。当時、作曲家による民謡集の出版は慣例化していたが、この「民謡集」とは、あくまでも「民謡編曲集」を指していた⁽¹³⁾。民謡は、編曲—作曲家の手を経て「芸術作品」として再製されること—を通してこそ価値を得るのであり、民謡そのものが芸術作品の素材以上の意味を持っていたわけではなかった。そして、いわばエスキスとしてのピアノ伴奏付き民謡編曲は、グリーンカの《カマリンスカヤ》(1848)やダルゴムィーシスキイの《ルサルカ》(1855)などのように、さらに交響曲やオペラとなることが期待されていた。

「芸術音楽」として編曲されたのは、ロシア民謡だけではなかった。ロシアの領土拡大は、特に帝国の傘下に入った諸民族への興味を促し、彼らの音楽もまた採集、編曲された。たとえば、キューイの《コーカサスの捕虜》(初稿1858)、バラキレフの《イスラメイ》(初稿1869)などにはコーカサスの旋律がちりばめられている。ムソルグスキイによる《カルスの奪還》(1880)は、露土戦争におけるロシアの勝利を讃えた行進曲だが、ここにもコーカサス民謡が用いられている。ポロディーンの未完のオペラ《イーゴリ公》の主題は、遊牧の民ポロヴェツと戦うイーゴリ公の愛国物語であり、また彼の《中央アジアの草原にて》(1880)は、単調で寂寥とした砂漠を旅するキャラバンの安全を保障するロシア軍を描いている。ちなみに、《カルスの奪還》および《中央アジアの草原にて》は、アレクサンドル二世の治世25周年を記念して作られた作品であり、音楽を通して帝国主義/愛国主義が賛美されたことがうかがえる。オリエンタリズムは、実際、異国趣味であるばかりでなく、ロシアの強大さの象徴でもあった。そして、異民族の音楽は、それが彼らにとって宮廷音楽であろうと宗教音楽であろうと、ロシア民謡と同様、「民俗音楽/民衆音楽」と表象された。当時、“*narodnaia muzyka*”という語がいかなる内包を含んでいたかについては、さらに詳細な検証が必要である。ただ、確かなのは、その対概念である「芸術音楽/世界音楽」が、いわゆる西洋古典音楽にほかならず、前者は後者のさらなる活性化に奉仕すべき存在だとみなされていたことである。

一方、民俗音楽の「復権」は、「芸術音楽への奉仕」によるだけでなく、それ自体のステージ化によっても達成された。改良、復元された民俗楽器によって合奏団が緒成され、大衆の

11 トゥルトーフスキイによる四巻のロシア歌謡集(1776~1795)、プラーチによるロシア民謡集(1790)など。ただし、プラーチはチェコからの移民である。

12 James Bakst, *A History of Russian-Soviet Music*, New York: Dodd & Mead Company, 1966, p.23.

13 バラキレフは《四十のロシア民謡》(1865)、リームスキイ・コールサコフは《四十の民謡》(1875~1882)、《百のロシア民謡》(1875~1876)というピアノ伴奏付きの民謡集を出版している。

大きな人気を獲得したのである⁽¹⁴⁾。1880年代、音楽愛好家のアンドレーエフ(1861~1918)は、楽器職人ナリーモフ(1857-1916)らと協力して、従来フレットのなかったバラライカ(三弦の撥弦楽器)に五つのフレットを付した。その成功をきっかけに、1886年、アンドレーエフは半音階を演奏するための十二のフレットを持つバラライカや、ソプラノ、アルトなど五種の晋域によって大きさの異なるバラライカをも考案した。翌年、八人のバラライカ奏者によるアンサンブルを組織し、やがて1896年にはドムラ(二弦の撥弦楽器)、グースリ(ヴィター型の撥弦楽器)などの楽器も加えて、「大ロシア・オーケストラ」を結成した⁽¹⁵⁾。

1908年から1917年にかけては、リュビーモフ(1882~1934)とブーロフがドムラをさらに改良し、四弦ドムラとその四重奏団が作られた。リュビーモフはソヴィエト政権倒立以降も活躍し、国立のドムラ・オーケストラ(1919)などさまざまな民俗楽器合奏団を組織している⁽¹⁶⁾。彼は、その後カザフ民俗楽器の改良にも関わることになる。

(2) ロシア民族学研究⁽¹⁷⁾

音楽界と連動して民俗音楽の採集と出版に拍車をかけたのは、ロシア民族学界である。ロシアにおける民族学的調査機関には、科学アカデミー(1724年創立)、ロシア地理学協会(1845年創立)、自然科学・人類学・民族学愛好家協会(1899年創立)などがあり、帝国の領土が拡大するにつれて、各地方の調査・探検はますます盛んになっていった。「五人組」らの活躍にも影響を受けたのであろう、民族学的調査における音楽への興味は十九世紀後半以降急増し、やがてロシア地理学協会および自然科学・人類学・民族学愛好家協会(民族学局)は、それぞれの付属機関として歌謡委員会(1897)および音楽民族学委員会(1901)を設けた⁽¹⁸⁾。委員として名を連ねていたのは、民族学者はもちろんのこと、音楽学音や音楽評論家、そして作曲家たちであり、歌謡委員会にはバラーキレフやリヤードフ⁽¹⁹⁾(1855~1914)、音楽民族学委員会にはイッポリートフ=イヴァーノフ(1859~1935)、タネーエフ(1856~1915)といった、ロシア・ナショナリズムの系譜を継ぐ作曲家たちが属していた。

14 ロシアの改良・復元楽器に関しては、以下のような日本語による研究がある。柚木かおり「ロシア民族楽器音楽におけるフォークロア主義について—1880年代から革命前までのドムラとバラライカ演奏文化の民族音楽学的分析」(1997年度東京外国語大学大学院修士論文)。

15 たいへんな人気を博した大ロシア・オーケストラの影響を受けて、グルジア(1888)、アルメニア(19世紀末)、ウクライナ(1902)、リトアニア(1906)などでも民俗楽器の合奏団が組織された。G.I. Blagodatov, "Orkestry narodnykh instrumentov," *Muzikal'naia Entsiklopediia*, Moskva: Sovetskaia entsiklopediia, vol.4, 1978, p.100.

16 E. Maksimov, *Orkestry i Ansambli russkikh narodnykh instrumentov: istoricheskie ocherki*, Moskva: Sovetskii kompozitor, 1983, p.92.

17 本稿では、「*stnografiia*」を「民族学」と訳す。

18 なお、ロシア地理学協会は、ソヴィエト政権下の1925年にも民俗音楽研究委員会を設置している。この委員会には、先述の民謡採譜者ピンゴエス、音楽学者のフィンデーゼンや、アンドレーエフのロシア民俗楽器オーケストラに関わったプリヴァーロフも参加していた。

19 リヤードフは、トウルキスタンの民謡を採集したウスペンスキイ(1879-1949)の、ペテルブルク音楽院における指導教官であった。

これらの委員会は、ロシアの民俗音楽や異民族の音楽の採集と編曲、その出版活動を組織的に行ったが、その目的は啓蒙色の強いものであった。たとえば、自然科学・人類学・民族学愛好家協会付属音楽民族学委員会が掲げた課題には、「音楽生活の全領域においてフォークロアを幅広く導入しながら、民謡の収集と研究・プロパガンダ、大衆の音楽的啓蒙、音楽教育および音楽活動の民主化を遂行すること」と記されている。具体的には、「作曲家による民謡の習得、民俗芸術の原理の生きた発現としての民謡解釈」などが目標とされ、採譜集の編曲や出版を越えて、労働者合唱サークルの結成、人民音楽院の開設（1906）、音楽雑誌の出版（『音楽と生活 *Muzykai i zhizn'* 』1908～1912）民俗音楽採集者の説明を伴う「民族学コンサート」の開催、学間的成果と平易な教材の出版など、幅広い活動が行われた⁽²⁰⁾。

(3) カザフ音楽の採譜

このような状況を背景に、カザフ音楽ももちろん採集の対象となっていた。ソヴィエト期以前のロシアの研究者によるカザフ音楽の研究史については、数々のモノグラフや概説があるので⁽²¹⁾、ここでは、採譜集あるいは採譜を含む研究のうち、代表的なもののみを挙げておきたい。最も初期の採譜は、ドブロヴォーリスキイ（1780-1851）による『アジア音楽雑誌』（1816～1818）⁽²²⁾である。ドブロヴォーリスキイは、アストラハンでギムナジウムの音楽教師や合唱団の指揮者をしていたという。ポリショイ劇場のヴァイオリン奏者から合唱指揮者に転身し、1870年にタシュケントに派遣されたアイヒホルン（エイヒゴルン ？ 1844-？）は、カザフ、ウズベクの民謡を書き記した⁽²³⁾。同じくタシュケントでピアノ伴奏者として働いていたペーニツヒ（プフェニク ？ 1823-1898）も、民謡について楽譜付きの論文を書いている⁽²⁴⁾。他に、かつてリームスキイ＝コールサコフに師事し、トノレガイ地方で土地開発に携わり

20 S.N. Kondrat'eva, "Muzykal'no-etnograficheskaia komissia," *Muzykal'naia entsiklopediia*, vol.3, 1976, p.790.

21 民族学的研究における音楽への興味も含めた研究史は、下記の諸文献を参照。G. Chumbalova, "Ocherki po istorii zapisi i izuchenii kazakhskoi muzyki dosovetskogo perioda." Kandidatskaia dissertatsiia. Moskovskaia gos. konservatoriia imeni P.I. Chaikovskogo. Avtoreferat. 1955; Akhmet Zhubanov, "Muzyka kazakhskogo naroda do Velikoi oktiabr'skoi sotsialisticheskoi revoliutsii," A. Zhubanov et al. (eds.), *Ocherki po istorii kazakhskoi sovetskoi muzyki*, Alma-Ata: Kazakhskoe gos. izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1962, pp.4-25; Petr V. Aravin, "Russkie uchenye o kazakhskoi muzyke 18 - pervoi poloviny 19 vv.," *Muzykoznanie* 4, 1968, pp.3-14.; Idem, *Stepnye sozvesdiia*, Alma-Ata: Zhalyn, 1979, pp.6-23; M.M. Akhmetova, *Traditsii kazakhskoi pesennoi kul'tury*, Alma-Ata: Nauka, 1984, pp.8-20; Boris G. Erzakovich, *U istokov kazakhskogo muzykoznanii: po materialam russkikh uchenykh 19 v.*, Alma-Ata: Nauka, 1987. 五線譜への記録を有するカザフ音楽研究史の日本語による概説は、拙論「ソヴィエト体制下におけるカザフ音楽文化の変容」、24～27頁を参照。

22 Sergei G. Rybakov, "Muzyka i pesni ural'skikh musul'man," *Zapiski Imperatorskoi Akademii Nauk*, vol.11, no.2, ser.8, Sankt-Peterburg, 1897.

23 草稿はフィンデイズン、チェシーヒンの手を経て、1963年にウズベキスタンで出版された。Avgust F. Eikhgorn, *Muzykal'naia fol'kloristika Uzbekistana*, ed. V. M. Beliaev and F. M. Karomatov, Tashkent: Izdatel'stvo Akademii Nauk Uzbekskoi SSR, 1963.

ながら民謡を採集したルィバコーフ(1867-1921)の研究⁽²⁵⁾、同じくリームスキイ=コールサコフらに作曲を学んだ医者ギズレルの小論と採譜(1901)⁽²⁶⁾、1919~1922年にアクモラに滞在したドイツ生まれのオランダ人で、赤軍志願兵でもあった経済専門家ピンボエス(1878-?)による「二十五のカザフ民謡」⁽²⁷⁾などがある。採譜者は、程度の差こそあれ音楽の素養を持ち、なんらかの公的な事情でカザフスタン[当時のキルギズ地方]に赴いた機会を利用して、主に音楽的な興味からカザフ民謡を採譜するというケースが多かった。

なお、カザフ人自身によるカザフ音楽の採譜は、1931年になるまで行われることはなかった⁽²⁸⁾。文字も記譜法も持たなかったカザフ人にとって、音楽を視覚的に記録すること自体が、なじみのない観念であった。もちろん、長年ロシアと隣り合ってきた彼らが、ロシアの音楽文化から隔絶されていたとは考えられず、実際、ロシアあるいはロシアを通じての西洋音楽に触れる機会も、十分に存在した。たとえば、カザフの代表的なキュイシ*küyshī*[カザフの器楽独奏曲キュイを即興的に演奏する音楽家]クルマンガズ(1818~1889)は・流刑先で耳にした行進曲の様式を用いて、『ペローフスキイ・マーチ』という曲を作った。アクン[詩人]として有名なアバイ(1845~1904)の歌にも、ロシア民謡の影響が色濃く映っている。貴族階級(トレ)出身であるダウレトケレイ(1820~1887)は・西洋音楽に接する機会が多く、カザフのドンブラ *dombira* (二弦の細棹撥弦楽器)のほかにもロシアのパラライカをよくしたという⁽²⁹⁾。パヴロダール州で生まれたアクン、ジャヤウ・ムザ(1835-1929)

24 R. A. Pfennig, "O kirgizskikh i sartovskikh pesniakh," *Etnograficheskoe obozrenie* 3, 1889. この採譜のなかの2曲がクレノーフスキイという指揮者・作曲家によって編曲され、1893年、ロシア地理学協会民族学局における最初の「民族学コンサート」で演奏された。ただし、チュンパロヴァによると、クレノーフスキイはカザフ音楽を知らず、西洋音楽とグルジア音楽に詳しくだったため、リズムや和声がワルツ風・コーカサス風になっているという。重要なのは「異国情緒」だったのであろう。Chumbalova, "Ocherki po istorii..." , p.10.

25 Rybakov, "Muzuka i pesni..." ; Idem, "Liubov' i zilenshchina po narodnym pesniami inorodtsev," *Russkaia muzykal'naia gazeta*, no.21-22, 1901.

26 G. I. Gizler, "Kirgizskie napevy," *Kaufmanskii sbornik, izdannyi vpamiat' 25 let, istekshikh so dnia smerti pokoritelia i ustroitelia turkestanskogo kraia, general' - ad" iutanta K. P. fon Kaufmana I- go*, Moskva: Tip. I. N. Kushnerev i Ko., 1910, pp.219-220. ギズレルは別名をアールスキイといい、タシュケントの人民音楽院の設立(1918)にも貢献した。彼のオペラやオペレッタなどの作品は、街の愛好家サークルによって演奏されたという。Iu. V. Keldysh et al. (eds.), *Istoriia muzyki narodov SSSR (1917-1923)*, Moskva: Sovetskii kompozitor, 1970, p.96f.

27 A. Bimboes, "25 kirgizskikh pesen," *Muzykal'naia etnografiia: Sbornik statei*, Leningrad: Gosudarstvennoe Russkoe Geograficheskoe Obshchestvo, otdelenie etnografii, komissiiia po izucheniiu narodnoi muzyki, 1926, pp.4-11.

28 カザフ人最初の採譜者は、アフメト・ジュバノフであった。M. Akhmetova, B. Erzakovich, A. Jūbanov, *Sovettik qazaq muzykası, Almañ: Ghilim*, 1975, pp.44-45.

29 Akhmet Zhubanov, *Struny stoletii: Ocherki o zhizni i tvorcheskoi deiatel'nosti kazakhskikh narodnykh kompozitorov*, Alma-Ata: Kazaknskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1958, p.95.

は、ドンブラだけでなく、ガルモーニ（ロシアの小型ディアトニツク・アコーディオン）、ヴァイオリンをも操った⁽³⁰⁾。

しかしながら、この時点で、西洋古典音楽の基盤である楽譜が普及していたという事例は報告されていない。上記の例も、ロシアおよび西洋の音楽が、灌覚から受容されたという以上のことを示してはいない。19世紀末のキルギズ・ステップ[カザフスタン]では、すでに西洋音楽の受容はある程度進んでいたが⁽³¹⁾、その積極的な聴衆は、むしろそこに住むロシア人だったのではないだろうか。西洋古典音楽および演劇を普及させるための自主サークルが作られた街は、ロシア人の移住が多い要塞都市—オムスク（1871）、ヴェールヌイ（1885）、セミパラティンスク（1889）、パヴロダール（1897）—であった⁽³²⁾。もちろん、それらの演奏を耳にし、興味を持ったカザフ人もいたであろうし、また一部の人々はある程度楽譜を読み書きできた⁽³³⁾。しかし、自民族の音楽を採譜しようとするカザフ人は現れなかったのである。もっとも、採譜による音楽の保存・記録の必要性がまったく言及されていなかったわけではない。1910年代のカザフ語のある雑誌には、カザフの音楽芸術の衰退を防ぐため、それを楽譜に記録する必要があるという意見記事が載せられている⁽³⁴⁾。カザフ人による採譜が行われなかった根本的な要因は、自民族の音楽への無関心ではなく、記譜法の普及率の低さという技術的な問題であったと思われる。しかし、活字使用の普及によって発展したカザフ文学や戯曲などと異なり、視覚的表象手段を欠いたカザフの音楽は、西洋音楽との様式的な折衷案を内面的に見いだすことができずに、ソヴィエト時代を迎えることになった。

2 「晋遍芸術」へのステップ

(1) 国家事業としての民謡採譜集出版

ソヴィエト社会主義のイデアは、各民族固有の文化を統合することを目標としていた。レーニンは、民族文化に対して次のようなコメントを残している。

おのおのの民族文化のなかには、たとえ未発達のものであるとはいえ、民主主義的文化と社会主義的文化の「諸要素」がある。[中略]しかしおのおのの民族のなかには、ブルジョア文化もまたある、—しかも、たんに「諸要素」としてではなく、支配的な文化としてである（強調本文）⁽³⁵⁾。

そして、「超階級的な民族文化の信仰をひろめることをその利益全体から必要とするブル

③ Akhmet Jūbanov, *Än- küy saparı*. Ed. Ä. Shäriřpov, Almatı: Ghilim, 1976, p. 132.

④ Erzakovich, *U istokov kazakhskego muzykoznanıia...*, pp.148- 149.

⑤ *ibid.*

⑥ 十九世紀末には、カザフ知識人アルトゥンサリン(1841~1889)が、小学校にピアノを導入していたという。Zhubanov, “Muzyka kazaknskogo naroda...” p.14.

⑦ R. N. Nürghaliev *et al.* (eds.), *Ayqap*, Almatı: Qazaq entsiklopediyası, 1995, pp.133- 134, 332.論者はタタルの有名な詩人トカイと、同じく詩人でありジャーナリストであったカザフ人、カシモフ(1884~1935)である。Ibid.,p.297.

⑧ レーニン『文化・文学・芸術論』蔵原惟人、高橋勝之編訳、東京：大月書店、1969年、114頁。

ジョア」⁽³⁸⁾を批判している。つまり、文化はあくまでも階級的なものであり、民族的な要素はそれに従属すると考えられたのである。

しかしながら、諸民族の文化への興味は、ロシア帝国時代以来、継承あるいは強化されており、ソヴィエト時代の初期から「民俗芸術」としての民謡や口承文芸が精力的に採集された。というのも、諸民族の文化は、普遍的な文化へ到達するための過渡的な手段であるとみなされたからである。

ソ連初期の音楽教育の普及に尽力した人民委員ルナチャールスキイ(1882~1934)は、ガルモーニについて次のように言った。

ガルモーニを習得した者は「定の技術を持っているということであり、そのことがあるいは彼をその名人芸の演奏へと導くかもしれないし(ガルモーニの名人芸、これはもちろん、ひとつの音楽的頂点である)、あるいは別の、より複雑で高尚な器楽の領域へと導くことだろう。[.....]おそらくは、交響楽団やピアノ、その他の形式の音楽が村に押し寄せる日が来るだろう。[.....]しかし今、われわれの手にはとてもすばらしいシジュウカラ・ガルモーニがある。このシジュウカラは成長して歌う。われわれは、このシジュウカラが村の日々を彩り、しかも自分の声で.....壮大な社会主義の建設を伴奏することを嬉しく思うだろう.....⁽³⁷⁾。

ルナチャールスキイの思想全体をここで詳細に検討する余地はないが、少なくともこの言葉に、「民俗音楽」自体の発展可能性とともに、「芸術音楽」への移行段階として民俗音楽を発展させるという論理を観察することは、不可能ではない。

国家事業として初めてカザフの音楽が採集されることになった際にも、このような考え方が前提となっていた。しかしながら、後に見てゆくように、採譜者本人は同じ考えを抱いていたわけではなかった。ソヴィエト時代の最初のカザフ音楽採集者、アレクサンドル・ザタエーヴィチ(1869~1936)は、ロシアのオリョール州に生まれ、幼少の頃から音楽に親しみ、作曲家への道を志していた。しかし、音楽院への進学は叶わず、1886年以来、ポーランドの官庁で働くことになる。1904年、ワルシャワ総督府の機関誌『ワルシャワ日記 *Varshavskii dnevnik*』の音楽評論を担当することになり、11年間に渡って、ロシア、ポヒラントおよび西洋の作曲家とその芸術に関する膨大な量の記事を残した。職業柄、ロシア音楽界の知己は多く、ラフマニノフ、シャリャーピン、バラヒキレフ、グラズノーフ、リームスキイ=コールサコフらとの交際があった。ザタエーヴィチは、19世紀後半のロシア・ナショナリズムの音楽を特に好んで聴いたという⁽³⁸⁾。また、大ロシアオーケストラを緒成したアンドレーエフとは親友であった。アサーフィエフ、フィンデイゼン、ピンボエスら音楽学、音

㊦ 同上書。

㊧ E.I. Tarasenkova, “Muzyka dlia orkestrrov narodnykh instrumentov,” M.E. Tarakanov (ed.), *Istoriia sovremennoi otechestlennoi muzyki*, vyp.1 (1917-1941), Moslwa: Muzyka, 1995, pp.133-134.

㊨ P.V. Aravim, “A. V. Zataevich — Muzykal’nyi kritik,” P.V. Aravin, V.P. Demova, and B.G. Erzakovich (eds.), *A.V. Zataevich: Issledovaniia, vospominaniia, pis'ma i dokumeny*, Alma-Ata: Kazakhskoe gos. izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1958, p.17.

楽民族学の有力者とも書簡を交わしたりしている。

1919年12月、キルギズ軍事革命委員部に設置された歴史 - 統計課は、考古学的あるいは統計学的資料のみならず、カザフ人のフォークロアに関する資料—習慣、歌謡、伝承、叙事詩、言い伝えなど—をも収集するという課題を掲げ、それらに関する情報提供を一般市民に呼びかけた⁽³⁹⁾。1920年の春、オレンブルク総督府の内務人民委員部に赴任したザタエーヴィチがこの公示を目にしたかどうかは定かではないが、同年7月15日には、彼はカザフ人の教師が歌った民謡を初めて採譜する機会を得ている。この日が、彼の「天職」の始まりであった⁽⁴⁰⁾。採集に際して録音機器は用いられず、歌い手の演奏をその場で何度も繰り返し聴きながら記録するという方法が採られた。

1920年10月、第一回キルギズ自治共和国ソヴィエト結成大会において、キルギズ自治共和国が正式に承認されたとき、人民教育に関する報告書のなかで民謡の採譜と編曲の重要性が指摘された。ここで、採譜・編曲がカザフの人民教育のためのプロジェクトであったことは、帝政時代との大きな違いである。従来、ロシア人の好奇心と創造力を刺激するために行われてきた民謡採集は、いまやカザフ人自身に貢献するという目的を得た。キルギズ地方軍事革命委員部教育課が自治共和国教育人民委員部として再編されると、ザタエーヴィチは同年11月、教育人民委員部音楽課アカデミー部門の責任者に着任した⁽⁴¹⁾。ザタエーヴィチが個人的に行っていたカザフ民謡の採譜活動は、爾采、国家事業として行われることになったのである。

一方、軍事革命委員部歴史 - 統計課は、自治共和国の成立と同時に教育人民委員部付属学術委員会に発展し、そこからキルギズ地方研究会[1925年以降はカザフスタン研究会] (オレンブルグ支部) が組織された。この研究会は、教育人民委員部において学間的な領域を扱うアカデミー・センターの付属機関となった。そして、ザタエーヴィチの採譜集も、研究会の活動の一環として出版されることになる。

ザタエーヴィチは、1920年12月30日、さっそく全州の人民教育課に告知する通達を用意した。

キルギズ民謡の採集にあたり、教育人民委員部芸術部門音楽課は各地方の音楽部に次の情報収集を委託する。

1. すべての優れた (a) 民謡歌手 (b) ドンブラや他の民俗楽器の奏者 (c) プロフェッショナルの、または愛好家のなかでも優れた音楽家
2. 現代の記譜法で民俗音楽芸術の作品を採集している者、あるいは民謡のキルギズ語テキストの蒐集者でもよい

3) Tsentral'nyi Gosudarstvennyi Arkhiv Respubliki Kazakhstan (TsGAR K), f.81 [Narodnyi Komissariat Prosveshcheniia Kazakhskoi SSR (1920- 1936) J, op. 1, d. 16, 1.23.

4) V. P. Dernova, "Kazakhskaiia narodnaia muzyka v obrabotkakh A. V. Zataevicha," Aravin *et al.* (eds.), *A. V. Zataevich...*, p.96; Idem, "K istorii sozdaniia sbornika 1000 pesen kazakhskogo naroda A. V. Zataevicha." A. Zhubanov *et al.* (eds.), *1000 pesen kazakhskogo naroda - pesni i kiuii*, 2nd ed., Moskra: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1963, p.545.

4) *Ibid.*, p.548.

3. ドンブラや他の楽器を造る有名な職人⁽⁴²⁾

上述のように、教育人民委員部内で学問的な分野を担当していたのはアカデミー・センターであり、1921年10月には、同センターの付属機関として国立芸術評議会が組織された⁽⁴³⁾。この評議会は、キルギズ自治共和国の芸術活動に関する最高機関として規定され、ザタエーヴィチは、評議会の民族学課課長となる⁽⁴⁴⁾。評議会の課題は、「キルギズ民衆芸術の諸作品の蒐集、採集された資料の編曲、そして、より価値ある労作の出版」であった⁽⁴⁵⁾。

教育人身委員部での民謡採集事業は、このように組織を幾度か再編しながら、基本的にはザタエーヴィチを中心として行われていた。しかしながら、教育人民委員部のスタッフであったカザフ人によるインフォーマントとしての貢献も、過小評価されるべきではないだろう⁽⁴⁶⁾。

1922年10月、キルギズ地方研究会は、ザタエーヴィチにキルギズ自治共和国人民芸術家の称号授与を決議した。この案は、1923年8月のキルギズ中央執行委員会会議によって正式に決議された。ザタエーヴィチは、カザフ共和国最初の人民芸術家の称号を受けるといふ名誉にあずかったのである。

42 TsGAR K, f.81, op.1, d.89, l.39.

43 TsGAR K, f.81, op.1, d.319, l.180.

44 TsGAR K, f.81, op.1, d.319, l.100

45 TsGAR K, f.81, op.1, d.435, l.10.

46 ザタエーヴィチの採譜集は1963年に再版されたが、巻末のインフォーマントのリストからは、人民委員であったジャンゲルディン、セイフッリン、サマトフ以外の知識人の名前が削除されている。すなわち、バイトゥルスノフ、アイマウトフ、ボケイハノフ、ドゥラトヴァ、カラルディンである。特に前三者とドゥラトヴァの夫ドゥラトフは「人民の敵」としてスターリン時代に粛清され、1989年になるまで「名誉回復」を許されなかった。したがって、採譜集の第二版には、彼らに関する記述がすべて削除されている。1925年の初版と比較すると、序文と註釈においてとりわけバイトゥルスノフとボケイハノフを賞賛する言及が多いのが目に付く。ボケイハノフは音楽の提供者でこそなかったが、カザフの音楽文化、風俗習慣などをザタエーヴィチに詳しく語り、その多くが採譜集の註釈に活かされていることも、初版に記されている。1963年版の楽譜のうち、インフォーマント名の代わりにアステリスク・マークが付された曲が、上記の知識人らから採集されたものである。現在、音楽教育機関や図書館で一般的に用いられているのはほとんど1963年版の方なので、アステリスク・マークと化したインフォーマントの名をこの場で明らかにしておく。

No.638-666 ジュスブ・アイマウトフ

No.247-251, 303, 432-435, 687-690, 788-800 アフメト・バイトゥルスノフ

No.817-819 (ジャンゲルディンの共演者として) 836-838 バイカダム・カラルディン

No.713 ガイニー・ジャマル・ドゥラトヴァ

Aleksandr V. Zataevich, *1000 pesen kirgizskogo naroda: Napevy i melodii*, Orenburg: Kirgizskoe gos. izdatel'stvo, 1925; Idem, *1000 pesen kazakhskogo naroda...*, 1963.

この晴れがましい話の背後では、しかし教育人民委員部の財源の慢性的な不足が続いていた。同年8月9日の中央執行委員会閣僚会議においては、ザタエーヴィチへの報酬財源の欠如が話し合われている。その後も、給与支払いの遅延はたびたび起こった。また、印刷を請け負ったモスクワの国立出版所も経済的手段を欠いており、採譜集の出版は次第に遅れていった⁽⁴⁷⁾。彼が採譜を始めた1920年から採譜集が出版される1925年にかけて、教育人民委員部とザタエーヴィチとの間にたびたび軋灘が生じていたことが、多くの資料から散見される。給与支払いの遅延は日常茶飯事であり、ザタエーヴィチは多くの抗議文を書いたが、教育人民委員部はすべて契約通りに行われていることを主張した⁽⁴⁸⁾。また、採譜集出版直後の再契約に際して、教育人民委員部は次のようなコメントを残している。

ザタエーヴィチの[再契約後の]仕事は、その本質からいって、なにか新しいものとなる保障はない。民謡採集の単なる量的増大が、すでに出版された『千のキルギズ民謡』へのいかなる付加的な価値を持ち得ようか⁽⁴⁹⁾。

特に、再契約にあたってはモスクワに居住地を定める、というザタエーヴィチの提案に対しては、

そのような条件下での民謡採集の仕事が成功を収めるのかどうか、疑わざるを得ないだろう。というも、誰にも明らかなことだが、カザク[カザフ]地方の歌の孫集が可能なのは、この民族のなかで生活してこそであり、ロシアの首都で住むことによってではないからだ⁽⁵⁰⁾。

と反論している。

再契約の際にザタエーヴィチが要求した報酬は、「首都[モスクワ]の大学教授ですら一人として受け取っていない」ほど、教育人民委員部には高額に感じられた。そのため、教育人民委員部附属アカデミー・センターはこの仕事を別の人物へ委託することさえ提案している。それを勧めたのは、採譜集出版に協力したアリハン・ボケイハノフ(1866~1937)とアフメト・バイトゥルスノフ(1873~1934)であり⁽⁵¹⁾、彼らの意見によると、「モスクワのプローホロフ教授なら」ザタエーヴィチ氏よりも本質的で深い仕事を期待すること⁽⁵²⁾ができたのであった。実際、この採譜集は、出版経費が高んだ割に採算が取れなかった。採譜集出版後の3ヶ月間に売れた部数は、モスクワで9冊、カザフ共和国では24冊にすぎず、残りはすべて自主サークルなどに無料で配布された⁽⁵³⁾。

47 TsGA RK, f.693 [Obshchestvo Izucheniia Kazakhstana Narodnogo Komissariata Prosveshcheniia Kazakhskoi ASSR], op.1, d.54, l.134.

48 TsGA RK, f.81, op.1, d.1028, ll.42-43.

49 Ibid.

50 Ibid.

51 注46参照。

52 TsGA RK, f.81, op.1, d.1028, ll.39-40.

53 Ibid.

このような問題にもかかわらず、1925年4月、『キルギズ[カザフ]人の千の歌』⁽⁵⁴⁾と題された採譜集はようやく世に出ることとなった。発行者は教育人民委員部付属アカデミー・センターおよびモスクワの考古学研究所オレンブルク支部となり、キルギズ地方[カザフスタン]研究会の労作の一環という体裁をとった。

(2) 民謡採集と編曲の目的

上述のように、カザフ共和国の国家事業として遂行された民謡採集は、その「文化的な形」への編曲を通して、カザフ人民の音楽教育に適用することが大前提であった。とはいえ、ザタエーヴィチ自身の意図と国家の目標にはずれがあった。

ザタエーヴィチは、採譜開始以前から、仕事の合間を縫ってピアノ曲を作曲することを手ずさびにしており⁽⁵⁵⁾、1920年の夏にカザフ民謡を始めて採譜したその日から、採集曲の編曲を行っている⁽⁵⁶⁾。つまり、彼の民謡採集は自らの作曲活動の一環として着手されたのであり⁽⁵⁷⁾、もともと民族学的興味や教育目的によるものではなかった。

たとえば、1923年の新聞において、ザタエーヴィチはカザフ音楽を紹介する・記事を書いているが、彼はそこでカザフ人の音楽的才能を高く評価しながら、

彼らの優れた音楽的才能の発現への大きな展望が、全人類の文化的芸術という偉大な創造と接触するそのとき、私のカザフ歌謡の採集は特に有用となるだろう。また、旋律の消滅という袋小路に入ってしまったヨーロッパの音楽にも役立つであろう⁽⁵⁸⁾。

と表明している。「全人類の文化的芸術」とは、文脈からして西洋古典音楽を意味している。ロシアでは、すでに1870年代に、「五人組」が事実上解散しており、19世紀末にもなると、彼らのスタイルはその斬新さを失っていた。しかしながら、ロシア民俗楽器オーケストラの人気ともあいまって、民謡や異国の旋律を用いた音楽様式は広く普及し、いまや大衆的な人気を誇るようになっていたのである。したがって、このような考え方は、ひとりザタエーヴィチが抱いていた個人的な野心ではなかった。

1922年5月のキルギズ地方研究会において、あるメンバーは、ザタエーヴィチの活動を、「従来、文化的な西側にはほとんど知られていなかった新しいモチーフによって音楽を活

⁵⁴ Zataevich, *1000 pesen kirgizskogo naroda...*

⁵⁵ V. Dernova, “Tysiacha pesen,” *Sovetskaia Muzyka*, August 1986, p.81.

⁵⁶ Idem, “Kazakhskaiia narodnaia muzyka...,” p.96.

⁵⁷ 1896年にラフマーニノフと知己を得たザタエーヴィチは、自らの作曲に関してラフマーニノフから激励を受けたことがあったが、その後ザタエーヴィチの創作ははかばかしい進展を示さず、ラフマーニノフを落胆させた。それでも、ザタエーヴィチは生涯その一件を誇りにしていたという (Ibid., p.95)。彼は、作曲家としての自分の才能を何とか開花させたかたに違いない。

⁵⁸ A. V. Zataevich, “O kazakhskikh narodnykh pesniakh: Iz zametok sobiratelii,” *Orenburgskii rabochii*, April 1, 1923 (TsGAR RK, f.847 [Lichnyi fond A. V. Zataevicha], op.1, ed.khr.24).

性化するという、偉大な功績」⁽⁵⁹⁾とみなしている。その研究会の会合について報じる新聞は、カザフの音楽を発掘することが、温故知新という意味を持つだけでなく、「疑いのない音楽的価値を有し、編曲を施されることで世界共通の音楽遺産に貢献し得る」⁽⁶⁰⁾と述べ、ザタエーヴィチの採集活動を評価した。ここでも、「世界共通の文化的な音楽」が西洋古典音楽を指していることは明白である。合唱指揮者かつ音楽教師であり、カザフスタン研究会に属していたトレチャコーフはこう述べている。

音楽における東洋の旋律とロシアの旋律との融合は習慣となっている。グリーンカ、ポロディー、ルームスキイ＝コールサコフらのロシア・オペラにおける東洋の要素によってこそ、彼らの作品は特に独自で、色彩に富んだ、最も著名なものとなっている。[.....]これらの[カザフの]歌謡は、特別に採集し出版せねばならない⁽⁶¹⁾。

つまり、カザフの音楽を、「世界共通の音楽」、「普遍的な音楽」としての西洋古典音楽の伝統に貢献すべき素材とみなす、ロシア帝国時代以来の思考法である。ザタエーヴィチ本人もまた、紛れもなくその考えを共有していた⁽⁶²⁾。

一方、人民啓蒙という国家理念の実現をより重視する意見もあった。後に採譜集の序文を書くことになるカスターリスキイ(1856-1926)や、上記のトレチャコーフは、人民教育のためには歌詞の記録が必要であることを示唆している。これに対してザタエーヴィチは、「[私は]キルギズ[カザフ]語を知らないし、キルギズの歌の、特定の言葉とは関わらない性質の特殊性に注目している[強調筆者]」⁽⁶³⁾という立場を採った。ザタエーヴィチ自身にはカザフ人民啓蒙の意志がそれほどみられないことが見受けられるが、そのこと自体は特に非難されることでも秘匿されているわけでもなかったようである。ザタエーヴィチの採譜集の序文を書くことになったカスターリスキイは、彼の草稿に目を通し、それを「きわめて力作である」と評価しながら、次のように述べている。

なんとすれば、民謡集なるものは、作曲家の編曲の素材としてだけではなく、一般に民衆芸術の規範として存在するのですから。それは大衆の間に広めなければなりません。歌詞がなければ[大衆は]どうやって歌えましょうか?(強調筆者)⁽⁶⁴⁾

「素材としての民謡」という前提は、共通の理解となっていたことが分かる。そのうえで、歌詞の必要性はたびたび強調された。トレチャコーフは、「キルギズの歌にあってはロシア

59 TsGAR K, f.693, op.1, d.4, l.1.

60 Aravin *et al.* (eds.), *A. V.Zataevich...*, p.220.

61 TsGAR K, f.81, op.1, d.633, l.193.

62 ザタエーヴィチはその後カザフやクルグズの民謡採集を続けたが、同時にその編曲も精神的に行い、『ピアノのためのミニアチュール——カザフ民謡』(1928、編曲集) タタル、ウイグル、ダウンガンなどの音楽の採譜・編曲集(1930年代)を出版している。

63 TsGAR K, f.693, op.1, d.4, l.1.

64 Dernova, “K istorii sozdaniia sbornika. ...” p.557.

の歌におけるほど歌詞が重要性を持たない」というザタエーヴィチに反論している。歌詞は同様だがまったく異なる旋律を持つ場合やその逆の例もあり、民謡における歌詞と旋律は不可分であると述べている⁽⁶⁵⁾。

教育人民委員部は、当然のことながら、民衆啓蒙のため、学校や図書館、クラブ、教育機関への採譜集の配給が不可欠であるという考えを表明した⁽⁶⁶⁾。ところで、「民衆の教育を通して、民俗芸術を普遍芸術へ昇華させる」という考え方は、音楽学校開設の主要な理由にもなった。1922年5月7日、トレチャコフは次のように述べている。

キルギズ地方[カザフスタン]には音楽小学校とそのネットワークが必要だ。キルギズ[カザフ、以下同様]の子らは、そこで将来民族的な音楽芸術にもとづいた芸術的創作を成すための、ヨーロッパの音楽教育を受けることができるだろう。その時初めて、キルギズの交響曲やオペラを期待することができよう。さらには、キルギズのグリーンカが現れるかもしれない。彼はキルギズ音楽を新しい民族的方向に導き、キルギズの芸術を、民衆の才能による音楽芸術という共通の宝庫に加えるのである⁽⁶⁷⁾。

また、モスクワで1923年10月24日に催されたカザフ民謡の夕べに関するメールコフの報告は、「オペラとコンサート音楽にとっての貴重な材料となるだけでなく、東洋音楽の音楽小学校における教育の材料ともなる」⁽⁶⁸⁾というものであった。

音楽小学校は、1919年にアクモリンスクとオレンブルク、翌年にはペトロパブロフスクに開校した⁽⁶⁹⁾。当時トルキスタン共和国領であったヴェールヌイ(現アルマトゥ)にも、同年に人民音楽院(音楽小学校)が開校している⁽⁷⁰⁾。ただし、上述のような理想の実現にはほど遠く、さしあたりは西洋音楽の教育機関としてしか機能していなかった。1919年、オレンブルクにはタートル東洋音楽小学校が開校していたが、人民委員部への報告書のなかでメールコフが指摘しているように、「われわれの東洋音楽学校には、まったくあるいはほとんど東洋の要素がないことは公然の事実」であった⁽⁷¹⁾。

このように、民族的な「民俗芸術」を新たに構築するための民謡採譜という国家事業において、ザタエーヴィチの個人的な意図は、国家の理念とのずれをはらんでいたことが観察されるのだが、採譜集によって西洋音楽界の活性化をはかることと、カザフ人民を教育することは、一方が「外向き」で他方が「内向き」という差異はあるものの、実は「世界音楽/芸

65 Aravin et al. (eds.) *A. V Zataevich...*, p.218.

66 TsGAR K, f.693, op.1, d.54, l.26.

67 Aravin et al. (eds.), *A. V Zataevich...*, p.219.

68 TsGAR K, f.693, op.1, d.16, l.23.

69 Iu. V. Keldysh et al.(eds.), *Istoriia muzyki narodov SSSR (1917- 1932)*, vol. I, Moskva: Muzyka, 1966, p.82.

70 A Kanimetova (ed.), *Kul' turnoe stroitel'stvo v Kirgizii (1918- 1929): Sbornik dokumentov i materialov*, vol.1, Frunze: Kirgizskoe gos. izdatel'stvo, 1957, p.82.

71 TsGAR K, f.693, op.1, d.21, l.10.

術音楽」への貢献という共通の最終目標を持っていたことが理解される。そして、ここで特に注目に値するのは、「異国（異民族）の音楽」として外部者に採集・記録された音楽を、当の「異民族」（つまりカザフ人民）に環流することが、ソヴィエト体制下におけるカザフ人の音楽教育の起源となったことである。

(3) 楽器改良と民俗楽器合奏団設立の情想

ロシアの民俗楽器オーケストラに倣って、カザフの楽器を「改良」して合奏団を結成するという考えは、1920年にキルギズ自治共和国が成立した時点で、すでに教育人民委員部の計画に含まれていた⁽⁷²⁾。この案の実現には、教育人民委員部、キルギズ地方[カザフスタン]研究会、ザターエーヴィチ、そして後に労働組合が関与することになった。

ザターエーヴィチは、1923年4月1日付の新聞で、ドンブラ、コブズ *qobiz*（二弦の撥弦楽器）、スズグ *sibizghı*（無簧の縦笛）を改良して、ロシア民俗楽器オーケストラと同様の「カザフ民俗オーケストラ」を結成する構想を述べ、優れた楽器織人の必要性に言及した。そして、「独自の音質を失うことなく、逆に音響を強化し、合奏団の音域拡大のため、大きさの異なる同種の楽器を製造すること」を提案している⁽⁷³⁾。

1923年10月24日には、キルギズ地方[カザフスタン]研究会の主催により、モスクワの全連邦農業・工業博覧会においてカザフ音楽のコンサートが開催され、そこにカザフ人の歌い手、演奏家、そして先述のリュビーモフが指揮するロシア古楽器合奏団が出演した。カザフ音楽家の演奏のほか、ザターエーヴィチが採集した民謡の編曲を彼自身がピアノで演奏し、またその民俗楽器オーケストラ用の編曲を、発案の段階にあった「カザフ民俗オーケストラ」の代わりに、ロシア古楽器合奏団が試演した。

この時以来、ザターエーヴィチとリュビーモフの交流は続き、リュビーモフの率いるロシア古楽器合奏団は、ザターエーヴィチの民謡編曲をレパートリーに導入したり、またザターエーヴィチもこの合奏団のために編曲を行ったりしている⁽⁷⁴⁾。このコンサートの後、キルギズ地方研究会において、カザフの旋律にピアノの音色はあまり適さないことが指摘された⁽⁷⁵⁾。そこで、カザフの民俗楽器合奏団結成案が具体化し始めたのである。研究会会長メールコフは、1923年11月29日の定例会で、「[カザフ音楽の]演奏のための特別なオーケストラの結成というアイデア」⁽⁷⁶⁾について触れ、その後まもなく、リュビーモフにカザフのドンブラによるオーケストラの結成を打診した⁽⁷⁷⁾。

この構想は、しかしすぐには実現しなかった。1928年1月になって、カザク[カザフ]共和国労働組合評議会がカザフスタン研究会に協力を求め、やっと「標準型」のコブズとドンブラの製作に向けた第一歩が踏み出されることになった。この「標準型」楽器は、オーケス

72 TsGAR K, f.81, op.1, d.89, l.36.

73 Zataevich, “O kazaknskikh narodnykh pesniakh...” (注58 参照)。

74 Dernova, “Kazaknskaia narodnaia muzyka...” p.127.

75 TsGAR K, f.693, op.1, d.21, ll.10-11.

76 TsGAR K, f.693, op.1, d.16, l.23.

77 TsGAR K, f.693, op.1, d.24, l.132.

トラの結成のためだけでなく、「音楽自主サークル」で用いたり、「販売のために大量生産」されることが望まれていた⁽⁷⁸⁾。民俗楽器オーケストラの創立も含め、楽器改良は、人民教育の一環であったことがうかがえる。改良楽器の一般的な実用化には、さらに五年の年月が必要だった（これについては次節で詳述する）。

このように、楽器改良は、採集した民謡の編曲を演奏する手段としての民族楽器合奏団を可能にするために必要とされた。カザフ共和国における楽器改良と民俗楽器オーケストラの組織は、民謡採集・編曲と密接な関連を持った計画であったということが出来る。

3 「ソヴィエト・カザフ民族音楽」の創造

(1) 職業化と大衆化としての「社会主義的發展」

1920年代は、「民俗文化を通して普遍性を獲得する」という考え方が基礎付けられた時代だったといえることができるだろう。一方、1930年代になると、国家による芸術創作の指針として、社会主義リアリズムの理念が打ち立てられ、各民族の文化においてそれをいかに実現するかの模索が始まった。1932年の『文学新聞』、1934年の全ソ連邦作曲家同盟の決議は、社会主義リアリズムの美学が「社会主義的現実を正しく反映した、簡潔で、明朗で、真実な音楽の創造」を目標とすることを確認した。その性格は、必然的に「国際的であり、同時に民族的形式の無限の多様性をも許容する」⁽⁷⁹⁾のものであった。つまり、「形式は民族的、内容は社会主義的」な文化である。それは、「各々の国、各々の人民のもとで、民族 *natsiia* の歴史的運命、文化的伝統や習性、そして形成される生活条件にしたがって、独自の道を発展してゆく」⁽⁸⁰⁾。音楽創造における「民族性」の必要性は、作曲家にのみ要求されたのではなく、従来「民俗音楽」とみなされてきたカザフ音楽にも適用されることになる。

社会主義リアリズムが要求したのは、特殊性と普遍性の弁証法的統合であった。「民族文化を一般にうんぬんすることができるのは、教権主義者とブルジョアだけである。勤労大衆は、世界労働運動のインタナショナルな(国際的な)文化だけを口にすることができる」⁽⁸¹⁾と言ったレーニンとは異なり、自ら「民族」を定義したスターリンは、「民族文化」の建設を謳った。しかしながら、その「内容」が社会主義的であるべきという規定は、明らかに、伝統主義、純粹主義的な民族文化とは異なった志向を目指していた。元来、個別的現象であるはずの民族文化の「普遍性」を保障したのは、「社会主義的發展」というアイデアである。真実とは「葛藤の絶え間ない闘いを進む発展」⁽⁸²⁾であり、各民族共和国における民俗楽器オーケストラは、「発展する民俗音楽」の最も象徴的な例であった。民俗楽器オーケストラは、「広い人民大衆を音楽芸術に親しませることができた」だけでなく、「民族の (*natsional'nyi*) 楽器が、民俗音楽の領域からプロフェッショナルな舞台へと出てゆき、民俗

⁷⁸ TsGARK, f.693, op.1, d.84, l.134.

⁷⁹ G. A. Nedoshivin and Iu. V. Keldysh, "Realizm," *Muzykal' naya Entsiklopediia*, vol.4, p.566.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ レーニン『文化・文学・芸術論』、112頁。

⁸² A. V. Lunacharskii, *Sobranie sochinenii: Estetika, literaturnaia kritika (stat'i, doklady, rechi 1928-1933)*, vol.8. Ed. I.I. Anisimov et al. Moskva: Khudozhestvennaia Literatura, 1967, p.496.

芸術のプロパガンダの強力な手段となる（強調筆者）ことを促したのである個⁽⁸³⁾。そして、「民俗音楽」は、ステージ・パフォーマンスとしての「プロフェッショナルな」ジャンルのひとつとして確立されることになった。

民俗音楽の新たな制度化におけるプロフェッショナリズムの追求は、それと相互補完的な関係にある大衆化をも生み出した。すなわち、音楽教育機関の設置によって、より多くの人民が、制度化された音楽教育に接する機会を与えられる。そのシステムのなかから「プロフェッショナルな」音楽家が輩出し、民俗楽器オーケストラの維持と拡大に貢献し、あるいは音楽教育機関へと環流される。この自足した体系は、殊に読譜能力の有無を軸として、従来の伝統的な音楽形態をアマチュアリズムとして差異化した。「民俗音楽」は、いまや社会主義的發展を経てプロフェッショナリズムを達成することで、「ソヴィエト民族音楽」へ生成しようとしていたのである。

(2) 音楽教育機関の設置

プロフェッショナルな音楽文化の構築のため、まず本格的に整備されたのは、その基盤となる音楽教育機関である。先述のように、初等音楽教育機関は、1919～1920年以来各地に設立されていたが、中等教育機関としては、1932年にアルマ・アタ（現アルマトゥ）に開設された音楽再門学校 *Muzykal'nyi tekhnikum* が最初の音楽学校となる。この専門学校は、当初はビルの数室のみから成る小規模なもので、初年度の生徒数も30人を数えるにすぎなかった。専門科目として、カザフ民俗楽器（ドンブラ）、声楽、ピアノ、オーケストラ（弦・管楽器）の4科が設けられたが、当時、諸制度の不備に加え、カザフの楽器廃止論が浮上したこともあり、一時は閉校の憂き目にもあったという⁽⁸⁴⁾。

1933年、教育人民委員部はこの専門学校に新たな指導者を招き、音楽演劇専門学校 *Muzykal'no-dramaticheskii tekhnikum* として再建することを決定した。校長に任命されたのは、レニングラードで音楽と音楽学を学んでいたアフメト・ジュバノフ（1906～1968）である。当時のウラリスク州テミル郡（現アクトベ州ムガルジャル地区）生まれのジュバノフは、幼少の頃からドンブラをつまびき歌声を響かせただけでなく、バラライカ、マンドリン、ギターやヴァイオリンを学ぶ環境にもあった。音楽は独学で習得し、当時アクトベで開かれていたロシア民俗楽器オーケストラのサークルにも参加したという。ザタエーヴィチの採譜集を知ったことを契機に、より本格的な楽譜の習得を志し、1928年にはレニングラードの音楽専門学校に入学してヴァイオリンを学んだ。やがてレニングラード音楽院のオーボエ科に入学し、ロシア民俗楽器オーケストラのメンバーであるニーマンに師事したが、後に歴史・理論科に転向している。1931年、カザフ共和国で初めてフォノグラフにアクトベ州の民謡とキューを録音し、それを採譜したのは、彼であった（注28参照）。その翌年には、「音楽のいろは *Muzyka äliĭppeiš'*」という音楽入門書をカザフ語で書いている。1931年、彼はレニングラード芸術学アカデミーの大学院生となったが、前述のように、1933年に音楽演

83 Tarasenkova, "Muzyka dlia orkestrov narodnykh instrumentov," p.140.

84 Bisengali Gizatov, *Akademik Akhmet Zhubanov: Zhizn' i tvorchestvo (1906- 1968)*, Alma- Ata: Zhazushy, 1972, p.20.

劇専門学校再建の責任者に任命され、帰郷した⁽⁸⁵⁾。

ジュバノフを迎えた音楽演劇専門学校には、民俗音楽採譜調査室およびカザフ民俗楽器改良実験工房が設置された。1920年に構想された採譜・編曲そして楽器改良は、音楽教育とともに、この専門学校が一手に引き受けることになる。

(3) 民俗音楽の採譜

音楽演劇専門学校における民俗音楽採譜研究室の活動をジュバノフとともに主導したのは、ロシアの作曲家ブルシロフスキイ(1905-1981)であった。モスクワおよびレニングラードの音楽院で作曲を学んだブルシロフスキイは、1933年にカザフ共和国に招聘され、音楽演劇専門学校で教鞭を執り一作曲活動に従事した。ブルシロフスキイは、研究室でのカザフ民謡の採譜を精力的に行い、それらの編曲は、1934年の彼のオペラ《クズ・ジベク *Qiz Jibek*》として結実した。カザフの伝説を元にした《クズ・ジベク》は、カザフ共和国最初のオペラとして記念碑的な作品となった。その後も彼は、カザフの叙事詩や伝説を題材にしたオペラやバレエなどを多数創作しており、オペラだけでなく交響曲とバレエに関しても「共和国最初の作曲家」⁽⁸⁶⁾とみなされた。

民俗音楽の採譜と研究という名のもと、採譜は積極的に行われ⁽⁸⁷⁾、1950年代のカザフ音楽学の発展を用意することになった。しかしながら、当時は、採譜結果を用いた音楽学的研究がめざましい成果を上げていたわけではなかった。教育人民委員部が定めていたように、研究室の課題はあくまでも「民謡の採譜とその編曲」⁽⁸⁸⁾であった。それは、カザフ音楽の科学的研究というより、「芸術的音楽作誌」の創造と、1934年に設立されたカザフ民俗楽器オーケストラのレパートリーの拡大に貢献したのである。

(4) 楽器改良と民俗楽器オーケストラの結成

1920年代にはついに実用化しなかった改良楽器は、音楽演劇専門学校に設置された実験工房において具体化することになった。1933年、ロシアの楽器職人ポリース・ロマネーニコおよびエマヌイル・ロマネーニコ(1903-1970)の兄弟がカザフ共和国に招聘され、1934年、彼らの手によって最初の改良型ドンブラおよびコプズが完成した⁽⁸⁹⁾。ロマネーニコ兄弟は、ロシア民俗楽器の「改良」に携わったこともあり⁽⁹⁰⁾、改良されたカザフの楽器はロシアのそれと原理的に似かよっていた。たとえば、細く薄い板を張り合わせて造った胴、共鳴板上部の板とその形状、フレットの増加と固定化、ナイロン弦や金属弦の使用などである。

85 Gizatov, op. cit., pp.9-19; A. Kh. Kasymzhanov, *Portrety: Shtriki k istorii stepi*, Almaty: Universitet Kainar, 1995, pp. 109- 113.

86 B. G. Erzakovich, “Brusilovskii”, *Muzykal'naia Entsiklopediia*, vol.1, 1973, p.584.

87 この研究室での録音は、現在アルマトウ国立音楽院の音響資料室において、オープン・リールのテープとして保存されている。

88 Gizatov, op. cit., p.22.

89 Idem, *Kazakhskii orkestr im. Kurmangazy: Ocherki tvorcheskogo puti*, Almaty: Gylym, 1994, p.37.

90 Ibid., p.12.

改良型の楽器と従来のものとの差異を表にまとめると、以下のようになる【表1, 2】。楽器各部の材質も特化し、たとえばドンブラなら、胴はクルミの平板、棹はシラカバ、共鳴板にはモミが用いられたものが規格品となった。最も革新的だったのは、ロマネーコ兄弟によって、アルト、テノール、バス、プリマといった音域の異なるドンブラが考案されたことである。民俗楽器オーケストラの結成に不可欠な音域の拡大と多様化が、ロシアの前例に倣って遂行された【図1, 2】。

この新しいドンブラから、手始めに11人の学生・教師による小規模なアンサンブルが組織された。テノール・ドンブラのみによるユニゾンのアンサンブルではあったが、1934年

表1 ドンブラの「改良」

	棹	フレット数	フレット	弦	胴	中立音程
伝統型(西部)	細く長い	12~14	可動	ガット	梨型/くり抜き	あり
伝統型 (中央部・東部)	太く短い	7~8	可動	ガット	オール型、三角型 /くり抜き	あり
改良型('34) (平均律)	細く長い	18~20	固定	ナイロン	梨型/張り合わせ	なし

表2 コブズの「改良」

	弦の数	弦の材質	弓	共鳴板
伝統型	2	馬の尻尾	湾曲した棒+馬の尻尾	上部なし 下部皮張り
改良型('34)	3	馬の尻尾	同上/ヴァイオリン用	上部板張り 下部皮張り
改良型(年代不明)	3	金属2本 +ガット1本	同上/ヴァイオリン用	上部板張り 下部皮張り

(以下の文献を参考に、筆者作成)

Bolat Sh. Sarybaev, *Kazhskhie muzykal' nye instrumenty*, Alma- Ata: Zhalyln, 1978. (Qazaqtıng muzykaliq aspaptarı. Almatı: Öner, 1980.)

Gul'zada N. Omarova, "Problemy traditsionnogo i sovremennogo bytovaniia kazakhskogo kobyzai." A. V. Zataevich i problemy sovremennogo etnomuzykoznaniiia: *Materialy Vsesoiuznoi nauchno- prakticheskoi konferentsii*, Alma- Ata: Gosudarstvennyi komitet po kul'ture Kazakhskoi SSR, 1991, pp.102- 104.

の第1回全カザフスタン民俗芸術家大会でその演奏が披露され、カザフ共和国中央執行委員会は、その含奏団を基盤とする民俗楽器オーケストラの創設をまもなく決定した。こうして、同年、カザフ中央執行委員会記念カザフ民俗楽器オーケストラ(現在のクルマンガズ記念カザフ民俗楽器オーケストラ)が誕生したのである⁽⁹¹⁾。指揮台に立ったのは、ジュバノフであった。アンサンブルは、当初はドンブラのみであったが、1936年、カザフ人の楽器職人カマル・カスモフ(1893-1966)によって、バスおよびコントラバスの音域を持つ改良コブズが完成されると、それらもまたオーケストラに導入された。なお、1938年にはアルト・コブズも完成している⁽⁹²⁾。

オーケストラの結成に伴う「改良楽器」の普及は、伝統的なタイプの楽器とその音楽のあり方にさまざまな影響を及ぼしたが、特に大きな変化を被ったのはコブズである。表からも明らかのように、改良型コブズは金属弦を持ち、木製の共鳴板を胴全面に張った、ヴァイオリン族に近い楽器である。もともと、伝統的なタイプのコブズ(クルコブズ)は馬の尻尾から成る弦と弓との摩擦音を特徴としているが、金属弦を持った改良コブズの音色は、それとは本質的に異なったものになった。改良コブズが伝統的なレパートリーを演奏することは事実上不可能であったし、それが考案されたのは、むしろ新しいレパートリーの演奏を普及させるためであった。

また、改良型コブズとは異なり、クルコブズは、当時の民俗楽器オーケストラや音楽院などの機関に専攻科として含まれなかったため、その技術は公的な職業として成立し得なかった⁽⁹³⁾。そのため、クルコブズの担い手は「愛好家」とみなされることになった⁽⁹⁴⁾。それだけでなく、音楽教育がすべて国立の教育機関に移ったため、音楽の志を持つ者は一様に音楽学校の扉を叩くようになり、民間でしか伝承されていなかったクルコブズの音楽文化は、次第に衰退していった。他方で、クルコブズは国家の方針に直接束縛されることがなかったため、伝承をよく伝える演奏家も現れた。しかし、すでに19世紀後半の民族誌⁽⁹⁵⁾においてその衰退が指摘されていたクルコブズは、改良型コブズが公的な性格を持つにつれてますます希少な楽器となり、その担い手の数も減少する一方であった。国立の諸機関で代表的な位置を占めたドンブラの状況とは、この点が根本的に異なっている。ドンブラに施された「改良」は、合奏曲などの新たな音楽演奏を可能にし得ると同時に、奏法や音質の点で、従来伝承されてきたカザフ音楽の演奏をも、それなりに許容し得る余地を残していた。そのため、

91 1935年1月には、このオーケストラを母胎として国立管弦楽団(現在のジャンブル記念国立管弦楽団)が組織され、民俗楽器オーケストラはその構成要素のひとつとなった。

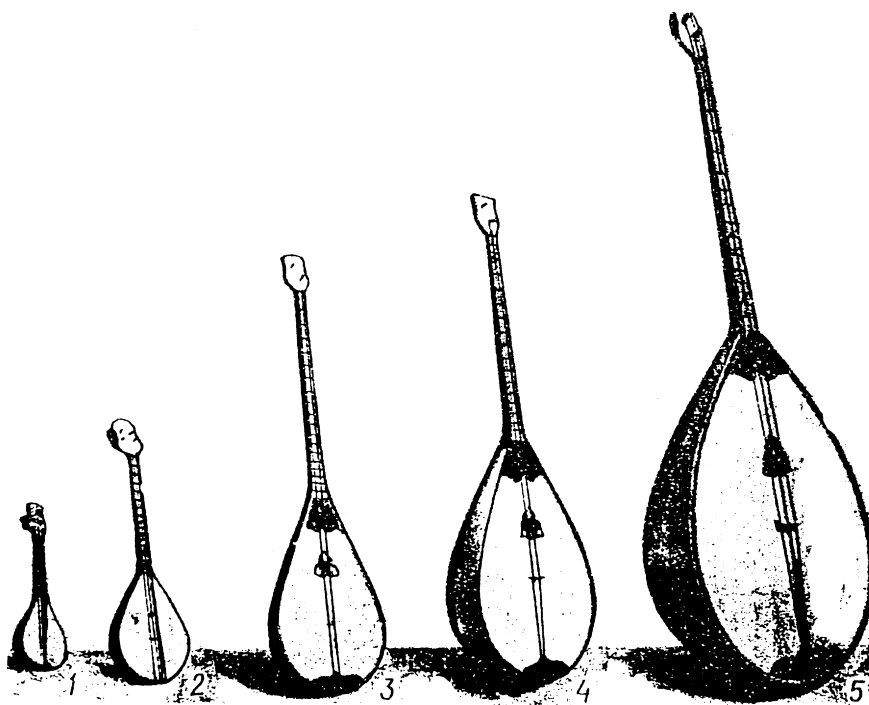
92 Gizatov, *Kazakhskii orkestr im. Kurmangazy...*, p.37; Idem, *Kazakhskii gosudarstvennyi orkestr narodnykh instrumentov imeni Kurmangazy*, Alma-Ata: Kazakhskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1957, p.147.

93 クルコブズの専攻科は、1968年にアルマトゥ国立音楽院に設置されて以来、他の音楽小学校にも導入されることになった。

94 Asiya Mukhambetova, "The Traditional Musical Culture of Kazakhs in the Social Context of the 20th Century," *The World of Music*, vol.37, no.3, 1995, pp.66-83.

95 Chokan Ch. Valikhanov, *Sobranie sochinenii*, vol.1. Ed. A. Margulan, 2nd ed. Alma-Ata: Kazakhskaiia sovetskaia entsiklopediia, 1984, p.283.

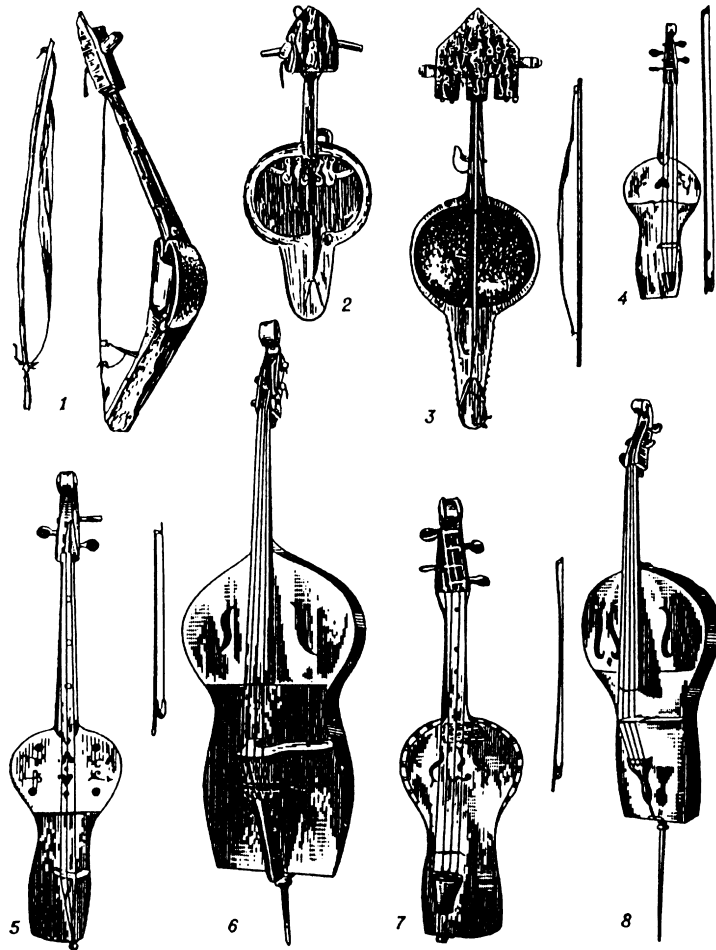
図1 オーケストラのドンブラ属



- 1 ドンブラ・ピツコロ
- 2 ドンブラ・プリマ
- 3 ドンブラ・テノール
- 4 ドンブラ・バス
- 5 ドンブラ・コントラバス

Bisengali Gizatov, Kazakhskii orkestr im. Kurmangazy: Ocherki tvorcheskogo puti.
Almaty: Gylym, 1994.

図2 コブズ



- 1~3 伝統的なコブズ
- 4 コブズ・アルト
- 5 コブズ・プリマ
- 6 コブズ・コントラバス
- 7 四弦のコブズ・プリマ
- 8 コブズ・バス

コブズのように、改良型と伝統的な型、および各々の貴樂が明らかに乖離することがなく、かえって「改良」による変化が明示的になりにくいまま、公的機関での普及が進んだ。地方によるフレット数の差異や中間音などは、今ではほぼ完全に失われているが、それが意識されることはほとんどないといってよい。

なお、伝統的なタイプのコブズが、公的な樂器としての性格を持たなかった理由が明記された例は、筆者の知る限り見いだされていないが、推測できるのは、その特質が規格化には適していなかったということである。倍音・雑音を含む複雑な音色が、合奏に向いていたとは言い難いだけでなく、クルコブズが、叙事詩語りやシャーマンによって祖靈との交信に用いられていたという宗教的な背景も、当時は否定的な意味合いを持っていたと考えられる。

(5) 楽譜の導入

元来、カザフの伝統音楽は、まったく楽譜を用いずに伝承されてきた。そして、その演奏形態は、独奏・独唱を基本としていた⁽⁹⁶⁾。ソヴィエト政権樹立後に西洋音楽教育が進められていたとはいえ、1934年に民俗樂器オーケストラの団員となったドンブラの名手たちは、楽譜と合奏というものをほとんど経験していなかった。したがって、結成後しばらく、彼らは耳で聴いて習得した旋律をユニゾンで演奏していたのである⁽⁹⁷⁾。

カザフ民俗樂器オーケストラにおける楽譜導入の契機となったのは、1936～1937年にかけてジュバノフが行った西洋古典音楽の編曲であった⁽⁹⁸⁾。この西洋のレパートリーを演奏するため、1937年ようやく楽譜が導入されることになったのだが⁽⁹⁹⁾、団員にとって、楽譜が即座に習得できるシステムではなかったこともうかがえる。1938年10月の民俗樂器オーケストラのコンサート批評には、こう書かれている。

[オーケストラは]いままでもなくカザフ音楽の発展における著しい成果を示しているが、合唱団が早々と複雑な音楽形式—多声に親しんだのに対し、いまだにユニゾンで演奏し続けている。これがオーケストラの豊かな可能性を低下させ、世界の音楽文化のあらゆる宝庫を習熟するという将来への成長を妨げている⁽¹⁰⁰⁾。

ここには楽譜に関する画接の言及はないが、先述のように斉奏が楽譜を用いずに行われていたことを考慮すると、合奏が成立しない理由として楽譜の活用の不十分さを推測することは妥当であろう。

96 儀礼の歌が斉唱されることはあったが、タジク、ウズベクやトゥルクメンの音楽にみられるような合奏形態は存在しなかった。

97 Gizatov, *Kazakhskii orkestr im. Kurmangazy...*, pp.24- 25.

98 編曲されたのは、グリーンカ《ルスラーンとリュドミーラ》、シューベルト《楽興の時》、チャイコフスキイ《スペードの女王》などであった。

99 Gizatov, *Kazakhskii orkestr im. Kurmangazy...*, p.25.

100 V. Kon, “Kontsert filarmonii,” *Kazakhstanskaia pravda*, October 14, 1938.

このように、カザフ人にとって楽譜という新たな体系は、記録、伝達といった要素というよりも、むしろ多声性を実現するのに不可欠な手段であったことが理解される⁽¹⁰¹⁾。なお、本稿では詳しく触れないが、楽譜との葛藤は、1950年代に入るまで続くことになった⁽¹⁰²⁾。

(6) カザフ音楽史の創造

プロフェッショナルな音楽文化を確立するためには、その学問的な裏付けもまた必要であった。かつて、各地の音楽家は、地理的に限定された範囲内でしか知られることがなかった。しかし、いまや彼らについての情報は、文字となって共和国全土で印刷され、各地の人民の意識に上ることとなった。

カザフの音楽家に関する最初の伝記は、1936年にジュバノフが書いた「カザフの民衆作曲家クルマンガズ」⁽¹⁰³⁾である。クルマンガズはカザフスタン西部のキュイシであり、現在ではカザフの最も代表的な音楽家とみなされている。1944年にはカザフ民俗楽器オーケストラが、そして1956年には国立アルマトゥ音楽院が、その正式名称に彼の名を付すようになった⁽¹⁰⁴⁾。また、1991年のカザフスタン共和国独立以降、ドンブラを弾く彼の肖像が紙幣のひとつに印刷されている。もともとカザフの音楽家が署名性を持っていたことは確かだが⁽¹⁰⁵⁾、かつては特定の音楽家の名がカザフ・ステップ全土に知られていたということはなかったと思われる。音楽家にまつわる言い伝えを読む限りでは、音楽家の著名度は通常ジュズ⁽¹⁰⁶⁾単位を越えることはなかった⁽¹⁰⁷⁾。あくまでもローカルなネットワーク上での記憶と情報が、印刷物のかたちで共和国全土に広まった最初の契機としては、すでにザターヴィチの採譜集の註釈を挙げることができる⁽¹⁰⁸⁾。ザターヴィチは、名前が伝えられている音楽家のおおよその生没年、出身地、生涯、音楽的才能、曲にまつわるエピソードをごく簡単に記した。しかしながら、前述の通り、ザターヴィチの採譜集は一般庶民のあいだに普及したわけではなかった。音楽家の人物像やその音楽様式に関する知識が、共和国全土の一般のカザフ人

101 もちろん、口頭伝承による多声音楽を実現する人々も存在するが、ここで話題にしているのは、カザフ人にとっての、西洋古典音楽の和声法にもとづく多声性、という限定された場合である。

102 1950年代以降のカザフ伝統音楽界に関しては、別稿を準備中である。

103 Akhmet Jūbanov, *Qazaqtıng khaliq kompozitori Qūrmanghazı*. Alma-Ata: Kazakhskoe izdatel'stvo, 1936.

104 Gaziza Zhubanova (ed.), *Alma-Atinskaiia Gos. Konservatoriia im. Kurmangazy*, Alma-Ata: Alma-Atinskaiia Gos. Konservatoriia im. Kurmangazy, 1976, p.5.

105 Asiiia Mukhambetova, *Kazakhskii kiui kak sinkreticheskii zhanr: Tipy programmnosti*, Alma-Ata: Gylym, 1991, p.69.

106 ジュズとは「カザフ民族と部族の中間範疇」であり、同時に地理的にも規定されている。ジュズに関する包括的な説明は、宇山智彦「カザフ民族史再考：歴史記述の問題によせて」『地域研究論集』第3号（近刊）を参照。

107 Zhubanov, *Storuny stoletii....*

108 Zataevich, *1000 pesen....; Idem, 500 kazakhskikh pesen i kiuev*, Alma-Ata: Narkompros Kazakhskoi ASSR, 1931.

に届くようになったのは、やはりジュバノフの執筆活動に依るところが大きい。というのは、彼が、上掲書のほかに、新聞という大衆的な媒体を積極的に利用し、多くの文章をカザフ語で著したからである。ジュバノフは、カザフ音楽や民俗楽器オーケストラ、そして西洋音楽についても非常に多くの記事を書いている⁽¹⁰⁹⁾。1930～40年代に書かれたカザフ音楽に関する記事には、たとえば「民衆作曲家クノレマンガズ(1937)」「クルマンガズは何を歌ったか」(1938)、「カザフ民衆作曲家・アンシ[歌い手]ームヒト」、「ダウレトケレイ・キューシ(ともに1939)」「ビルジャン・サル」、「アハン・セリ」民衆作曲家ディナ(以上1940)といった、カザフの伝統的な音楽家の生涯と芸術に関するものがみられる。当時、音楽専門学校で彼が直接担当していた「カザフ音楽史」の授業も、これらの執筆活動をもとに行われていたのであろう⁽¹¹⁰⁾。

これらの記事の集大成が、彼の「最初の学術書」⁽¹¹¹⁾といわれる『カザフの作曲家の人生と芸術』⁽¹¹²⁾である。明らかに西洋音楽史にみられる作曲家列伝の体裁をとったこの本は、1950年代初頭まで、音楽専門学校および音楽院のカザフ音楽の「唯一の教科書」として重用されてきた⁽¹¹³⁾。キューシとアンシに関する2部から成り、それぞれ9人ずつの音楽家を扱っている。彼らの生年は1818年から1896年にわたるが、いずれも伝統的な伝承体系のなかで音楽を会得した音楽家である。

ジュバノフのこの伝記は、カザフ語で書かれているのだが、タイトルには「作曲家 *kompozitor*」というロシア語が用いられてい乱し、ジュバノフ自身がよく認識していたであろうように、カザフの伝統的な音楽家は、「作曲家」や「演奏家」という概念とは決して適合しない存在であった。即興と変奏を重視する音楽において、「作曲」は決して「演奏」と分離され得るものではなかったからである。ちょうど同時期、ジュバノフはムースルグスキヤリームスキイ＝コールサコフらロシアの作曲家に関しても記事を書いており、「作曲家」という語の使用にあたって、明らかに西洋・ロシア音楽の「作曲家」列伝としての音楽史を参照していることがうかがえる。

その一方で、各節における音楽家の肖像画に付された肩書きには、「民衆作曲家 *khaliq kompozitori*」「民衆詩人 *khaliq aqini*」という言葉もみられる。「民衆作曲家」とは、「作曲家」とは異なる、カザフの伝統音楽の担い手であることを示していた。つまり、教育機関での音楽教育を受けておらず、したがって楽譜を用いない「作曲家」である。カザフ共和国に

109 ジュバノフの全著作および音楽作品のリストは、ギザトフの著書に掲載されている。Gizatov, *Akademik Akhmet Zhubanov...*, pp.253- 256.

110 言語学者であった彼の兄クダイベルゲン・ジュバノフは、1936年の著作のなかで、カザフ音楽の歴史を構築する必要性を述べている。Qūdaybergen Jūbanov, “Qazaq muzykasındaǵı kiy zhanrining payda bolui jaylı,” A. Jūbanov (ed.), *Shigharmalar men estelikter*, Almatı: Öner. 1990.

111 Gizatov, *Akademik Akhmet Zhubanov...*, p.118.

112 Akhmet Jūbanov, *Qazaq kompozitorlarining ömiri men tvorchestvosı*, Almatı: Qazaqtıng birikken memleketti k baspasi, 1942.

113 M. Tulebaev, “O nepravil'nom napravlenii v muzykovedenii Kazakhstana,” *Kazakhstanskaia pravda*, September 28, 1951, pp.2- 3.

114 Jūbanov, *Qazaq kompozitorlarining...*, p.24.

において楽譜を用いる「作曲家」には、「民衆」という言葉は付されないことを想起すれば、この区別はより明らかである。

しかしながら、ジュバノフのこの著作を読むと、カザフ音楽を、西洋古典音楽と互角の、さらに独自の自律性を持った芸術としてとらえていることが感じられる。たとえば、クルマンガズのキューイ《アダイ》を「カザフのマーチ」とみなす者がいることに関して、マーチはあくまでヨーロッパの形式であると主張し⁽¹¹⁴⁾、西洋音楽の枠組の安易な適用を否定する。また、「[キューイを]ピアノやヴァイオリンで弾くと、ドンブラのような効果がなくなる。というのも、それぞれの楽器には、それぞれ特徴的な技術とともに特徴的な音色があるからだ。[……]キューイをヨーロッパの楽器の特性によって演奏することはできない」という記述もみられる⁽¹¹⁵⁾。西洋音楽とは異なるカザフ音楽のあり方は、その他にもしばしば強調されている。「私たちが[ここで]言っているマイスタージンガー(歌の名手)[sic.]とは、ドイツの、あるいはフランスの概念での、少なくとも楽譜文化を知り、口にラップを、背中には太鼓を持った音楽家ではない。[……]それは]ずた袋を引いて歩いていたムヒトなのである」⁽¹¹⁶⁾。ジュバノフは、放浪するカザフの音楽家を誇っているのである。また、ジャヤウ・ムサと、カザフの代表的な詩人・音楽家であるアバイにみられるロシアの影響を対比し、

アバイはヨーロッパを模倣したため、カザフ音楽の音階構造から完全に逸脱してしまった。[……]彼のどんな歌も叙情性に満ちている。しかし、その叙情性はカザフのものとはいえない。[一方、]ジャヤウ・ムサの歌には、都会の軽いリズム、どんなときでも軽いジャンルの音楽[いわゆる軽音楽]が聞こえてくる日それでも、カザフ音楽の雰囲気、民衆の旋律の基礎は、終始一貫してみいだされる⁽¹¹⁷⁾。

と評する。文化接触を経てもなお許容され得る「カザフらしさ」は、彼にはほとんど直感的に感じられていた⁽¹¹⁸⁾。

[今世紀初頭、]カザフ語のオレン *öleng* [詩歌] にロシア語の言葉を付け加えることがあった。[……]人々のあいだでは、[それは]新しいジャンルのように思われた。しかしそのようなオレンには、美しさ、意味、妥当性が当然不足している。[……]現在の歌謡曲のようなものだ⁽¹¹⁹⁾。

115 Ibid., p.32f.

116 Ibid., p.124.

117 Ibid., pp.159-160.

118 楽器改良の指導者兼民族楽器オーケストラの指揮者であったジュバノフだが、この著作を読む限り、実際は、現在評価/批判されているほどの改革推進者ではなかったのかもしれないとの思いを強くする。たとえば、「[クルマンガズのキューイ]《バルブラウン》を正しく演奏しているのは、民族オーケストラとラジオ委員会付属オーケストラである。しかし、それもまた拍節の面では真に作者の思惑通りであるとはいえない」。(Ibid., p.22f.) また、ジュバノフは、改良コブズについて必ずしも肯定的な立場をとったわけではなかった(*Jūbanov, Än- küy saparı*, pp.104- 106; 1996年10月27日、改良コブズ考案者ドスムジャン・テゼクバエフ氏との対話よ

西洋的な概念の軽率な適用を否定するかにみえる一方で、カザフ音楽が西洋音楽に比肩することを、まさに西洋音楽の概念を用いて理論的に示そうともしている。まず、カザフ人音楽家を西洋の作曲家に比擬する。クルマンガズをベートーヴェンになぞらえ⁽¹²⁰⁾、ダウレトケレイの奏法をヴィルトゥオーゾと形容し⁽¹²¹⁾、ビルジャン・サル(1834-1897)の詩にみられる「主体性」を、西洋の芸術家のそれにたとえる⁽¹²²⁾。また、「環境さえあればジャヤウ・ムサはシュトラウスやオッペンバックになれたらうに」とも言う⁽¹²³⁾。

次に、西洋音楽理論によるカザフ音楽の分析あるいは解説がみられる。「音階面では、アン(叙情歌)の冒頭の音はf[ファ]となり、冒頭の音が主音のようになる(F-dur[ヘ長調]の場合)。しかし、リフレインの終わり(アンそのものの終結部)はc[ド]で終わる。和声的にはF-durで終わるが、変格終止となる。[.....]アンの拍子は混合(不規則)的、速度は遅く、藩ち着いて旋律的である(*andante cantabile*)。ある演奏家たちは、非常にしばしばフェルマータ(*fermato* [*sic.*])を使う」⁽¹²⁴⁾。西洋音楽理論の援用としては甚だ乱暴でつたなく、知識の披瀝のために用語を駆使しているかのように見えることも否めないが、1942年のカザフ共和国にあっては、これだけでもカザフ音楽の正当性を十分に提示し得たに違いない。

カザフ音楽は、このように、「楽聖」から成る音楽史の存在の提示によって、西洋・ロシア古典音楽に倣った実体的な価値を主張し始めた。そして、この書の巻末に、彼らの作として伝わる曲の楽譜が掲げられたことは、「楽聖」の「作曲家」としての存在をさらに補完したといえる。

このように、ジュバノフによる「楽聖列伝」は、カザフ音楽の存在を正当化する役割を果たした。まず、ソヴィエトのイデオロギーにとって、ソヴィエト期以前の「封建時代」の賛美は当然タブーであったが、その封建制と闘う貧しい民衆は、常に正義とみなされた。したがって、前世紀の音楽家を英雄視するには、彼らが「民衆」のあいだから出たことを示す必要があった。同時に、作曲家から成る歴史と、楽譜を持った音楽としての自律性を書物として提示することにより、カザフの音楽は、ソヴィエト・カザフのプロフェッショナルな文化として発展させ、改良すべき価値を帯びることにもなったのである。

そのことは、しかし、この列伝に登場する伝統的なタイプの音楽家を「カザフ民俗音楽」という概念に封印することにもなった。つまり、西洋古典音楽あるいはその系譜を引くソヴィエトの作曲家の創造活動や、「プロフェッショナルな」民俗楽器オーケストラの音楽活

り)、ジュバノフにとってのカザフ音楽の「発展」は、もともとかなり有限的な観念ではなかっただろうか。ジュバノフについては、ギザトフによる伝記をはじめ、非常に多くの文章が書かれてきたが、彼を異なった角度からとらえ直す余地は十分に残っている。

119 Jūbanov, *Qazaq kompozitorlarining...*, p.172.

120 Ibid., p.8.

121 Ibid., p.54.

122 Ibid., p.105.

123 Ibid., p.160.

124 Ibid., pp.118- 119.

動とは土俵を異にするところの、「民俗音楽」としてである。これは、上記のカザフ音楽の正当化と相反するようであり、実は相互補完的な考え方である。改良楽器や民俗楽器オーケストラ、音楽機関における教育という「プロフェッショナリズム」は、伝統的な音楽のあり方から明確に差異化されなくてはならなかったからだ。現に、『カザフの作曲家の人生と芸術』においては、登場する作曲家たちが「プロフェッショナル」と呼ばれる場面はない⁽¹²⁵⁾。ジュバノフの個人的な意図がどのようなものであったかは知る由もないが、「プロフェッショナルな」音楽と晋楽家は、ソヴィエト時代にしか存在し得ないことが確認されたのである。彼の書は、結果的に、新しい音楽形態とその価値概念、つまり職業化と大衆化としての発展を支持することになったといえよう。

おわりに

以上検討してきたように、カザフの音楽は、一方で、ロシア人による異国趣味によって「民俗音楽」として五線譜化され、他方でロシア音楽界にみられたナショナリズムをそのまま適用することで、「民族の音楽」として形成されてきた。世界的普遍性を持つとされる西洋古典音楽 = 「芸術音楽」に対置された「民俗音楽」は、社会主義的リアリズムが打ち立てられた1930年代以降、「発展」を経ることによって「民族音楽」に生成する可能性を得た。この「発展」は、民俗楽器の改良や合奏団の結成によって象徴的に明示されることになり、また公的機関での音楽教育および楽譜の使用とも密接に関わりあっていた。そして、公的なプロフェッショナリズムの普及は、逆説的に大衆化を導き、そこに含まれない文化を「アマチュアリズム」として差異化・差別化することにもなった。

カザフ音楽に対するこのような価値観は、当地において、特に1980年代から強まっている伝統主義・純粹主義的な傾向と衝突し、盛んな議論が続いている。しかし、彼らの主張が、「ソヴィエト時代」という過去の誇張や歪曲を必ずしも免れているわけではない⁽¹²⁶⁾。こういった状況のなかで、多分に審美的・情緒的な観点から、現行の「民俗音楽」ないしは「伝統音楽」の真贋を区別し、その区別を学問的に正当化しようとする態度は、研究者としては回避すべきだろう。むしろ、そのような議論やその矛盾が生じるに至った歴史的過程を詳らかにしてゆくことで、ソヴィエト時代に確立された「制度」としての音楽文化、あるいは音楽学的言説自体をとらえ直すことが可能になるのではないかと思われる。

125 「プロフェッショナル」という言葉が唯一用いられるのは、「有名な劇場などで仕事をしていたいなかったとはいえ、アミレモマイラム[両者とも歌手]そのときまでにはプロフェッショナルのレベルに達して、[……]名声を馳せていた(強調筆者)」という文脈でしかない。Ibid., p.172.

126 G. Omarova and A. Mukhambetova, "Problema traditsionnogo ispolnitel'stv a v Kazakhstane," *Zaman-Qazaqstan*, February 14, 1997, p.9; February 21, 1997, p.9. カザフ音楽における「伝統回帰」の諸問題については、拙論「ソヴィエト体制下におけるカザフ音楽文化の変容」73～90頁を参照。

From Folklore to Soviet National Culture
— The Process of Formation of “Kazak National Music” (1920-1942) —

Noriko Tō da

Since the time of the Russian Empire, Kazak(Qazaq) music had been described as “folk music” by scholars and musicians, and under Soviet rule, it was to be developed to create a part of the Kazak national culture. The author describes the process of the formation of Kazak national music and its systematization in the first half of the Soviet period.

To understand the changes in Kazak musical culture in the Soviet period, it is important to survey the course of Russian nationalism in the 19th century; which served as a model for the formation of Kazak national music. In Russia, like in other countries on the periphery of Europe, there had been interest in folk culture since the middle of the 18th century; and folk songs and music were transcribed in musical notation and arranged by composers and scholars. So-called Russian nationalist school was established in the history of European music, and composers did not simply quote Russian folk music in their works with European harmonization. At that time, it became a common practice for composers to publish “collected folk songs” — a term which was applied to their own arrangements of songs with piano accompaniment. The worth of folk songs was appreciated only when they were given arrangements or harmonization, thus transformed by composers into works of art. Folk music was always subsidiary to “art music” or “universal music” — i.e., European Classical Music.

Another source of material to be transformed into works of art in Russia was the musical traditions of foreign peoples. Their motifs were inlaid in many works by Russian composers, and they evoked not only exotic but also imperialistic and patriotic feelings for Russia. The music of foreign peoples was also considered as “folk music,” whether it be their ritual music or court music.

On the other hand, Russian folk music was transformed in the process of staging it. In the 1880s, V. V. Andreev “improved” Russian folk musical instruments, giving them frets and adding strings to permit the playing of more “complicated” European works. He made instruments of different sizes and registers, and these were organized into the orchestra of Russian folk musical instruments. This orchestra became instantly popular, and stimulated formation of similar ensembles.

The collection of folk music and its publication was of interest not only to musicians but to Russian ethnographers. Ethnographic research institutions formed special commissions for folk music research, which included composers, musicologists, and music critics, as well as ethnographers. They undertook the systematic collection and study of Russian and foreign music, and published the results.

Kazak music was also transcribed in this tradition. Beginning in the first half of the 19th century; it was recorded in linear notation. Many of the transcribers of Kazak music were professional or semi-professional musicians or ethnographers well-grounded in music, and some of them did arrangements in the manner of the Russian composers.

Meanwhile, Kazaks did not write their own music into notation until 1931. Since they had transmitted their musical heritage in an entirely oral-aural way, the idea of visual recording of music was unfamiliar for them. It is natural that they might have come into contact with Russian music and with European music through the Russians, as a result of their long history as neighbors. A few Kazaks at that time actually read and wrote European notation. But most people simply received the music by ear, not by a European notation system, and they never attempted transcription of Kazak music. Unlike Kazak literature, which was trans-

formed eclectically to meet the demands of the coming new age, such transformation of Kazak music was not possible without transcription.

In early Soviet ideology, the culture of the Kazaks was seen not as “national culture,” but as “folk culture.” Folk culture was to be collected and recorded to educate and enlighten the people. They were expected to gradually adopt “universal culture,” supplemented with their own folk elements. In 1920, when the Kirgiz [Kazak] ASSR was established, the government decided to undertake the collection of Kazak folk music as a state project. As the key person responsible for this task, the government appointed A. V. Zataevich, who had come from Russia. Since he once wished to be a professional composer, Zataevich had been interested in Kazak music before his official appointment, and he had himself already begun transcription and arrangements of the music. His personal purpose was to create new art music by using the motifs and melodies of Kazak music in his works as was done by the Russian composers whom he admired.

Thus the aims of the government and those of Zataevich diverged, but they were basically in agreement on the ultimate purpose of contributing to “universal art music” — one by educating Kazak people, and the other by trying to bring new possibilities to art music.

Another program pursued by the government and Zataevich was the “improvement” of Kazak musical instruments and the organization of ensembles according to the Russian model. Improvement meant increasing the volume of the sound of instruments for performance on stage, increasing the number of frets and strings, and so on. This program was initiated after 1928, and took shape in the 1930s.

After the concept of the socialistic realism was formulated in the 1930s, folk culture was required to be “national in the form and socialistic in the content” through “development” in a Soviet socialistic way. In Kazak music, this development was to be realized through professionalization and popularization. Now Kazak musicians had to become “professional” by being educated in public institutions which were opened in rapid succession, and by playing the improved Kazak instruments in orchestras using notation. Education in institutions was conducted only by these “professional” musicians, and the traditional form of Kazak musical culture was designated as amateurism. It was only “professional folk music” that could become “Soviet-Kazak national music.”

The first institution of higher musical education in Kazak SSR was the Musical-Dramatic Training College, founded in 1932. The government appointed A. Jūbanov to direct this College. Jūbanov was the first Kazak that learned European music in Russia (Leningrad), and he was an expert in Kazak musical culture, as well. In the College, he played a leading role in the transcription and arrangement of Kazak music, in the reconstruction of Kazak musical instruments, and in musical education. He and colleagues transcribed a large number of Kazak songs and melodies into staff notation. They were arranged to create “art music”, and to provide a repertoire for the Orchestra of Kazak Folk Musical Instruments which was established in 1934.

Kazak instruments were “improved” by Russian masters who had previously worked with orchestras and ensembles of Russian folk musical instruments. The Orchestra of Kazak Folk Musical Instruments began to use a notation system for performing arranged European Classical pieces, but there were great difficulties for Kazak musicians both in the polyphonic performance style of the orchestra and in using the linear notation system. In this way, the professionalism of Kazak folk music was developed despite various difficulties.

Furthermore, this professionalism was supported by musicological research. Jūbanov began to write the biographies of past Kazak musicians, and formulated the concept of “the history of Kazak music.” The first comprehensive work on the history of Kazak music was written by Jūbanov, entitled “The Lives and Works of Kazak Composers.” This book appar-

ently follows the history of masters of European music in its manner of historical and biographical writing. We see that Jtibanov attempted to show the autonomous and independent worth of Kazak music — by both denying and allowing the application of European terms to Kazak music. Simultaneously, though, this autonomy of Kazak musical culture was considered as a thing of the past, and in this regard was unlike Soviet-Kazak professional folk music.

In this way, Kazak folk music was “developed” into Soviet national music through systematization and institutionalization. As national music was seen to have these indispensable characteristics, traditional forms of Kazak music were relegated to the realm of folk music, which was associated with “simplicity” and “amateurism”.