

ソ連文化政策が民俗音楽にもたらしたもの：バラライカ「モスクワ80」と奏者たち

文化科学研究科・地域文化学専攻 柚木(大家)かおり

本論の目的は、ソ連の文化政策と民俗音楽の関係がどのようなものであったのか、そしてソ連崩壊後の現在はどのようなものかということ、1つの楽器を事例として挙げ、明らかにすることである。

三角形の胴と3本の弦を持つ有棹撥弦楽器バラライカは、ロシアの代表的な楽器として世界中で知られている。ソ連は1960年代から国営の Goskonsult という国外専用の公演組織を基盤として、国を挙げて対外的にソ連内の諸民族の民族文化を大々的に宣伝していったが、その際バラライカも、いわゆる「歌と踊りのアンサンブル」の伴奏楽器として、ロシア民族楽器オーケストラの1パートとして、また、ロシア民謡としてなじみ深い「カリンカ」や「トロイカ」の変奏曲を演奏する独奏楽器として、紹介された。舞台化された華やかなこのような民族芸術としてのバラライカはソ連の文化宣伝の所産であり、ロシア国内におけるその存在形態のいくつかの相のうちの1つに過ぎない。

ロシア語ではバラライカが関係する分野は、「民族」、「民俗」、「大衆」、「民衆」、「国民」すべてを表す「ナロードヌイ народный」という1つの形容詞で表現されており、言葉の上ではわかりにくい概念である。しかし、言語表現の上では示されていないが、演奏者や研究者や教育制度ではこの形容詞の厳密な使い分けと住み分けがある。その基準は、演奏形態が舞台化しているか否かである。したがって、本論では、現地での分類に準じ、相当する日本語として、舞台化した芸術に「民族」、舞台化していない音楽に「民俗」をあてることとする。

ロシア語でのこの2つの使い分けの特徴として、以下のことを指摘することができる。民族音楽はソ連の文化政策において国民的音楽とされて価値づけをされており、民俗音楽に芸術音楽の要素が取り入れられ、何らかの統一が行われて、学校で教えられるものであるのに対して、民俗音楽を担っているのは民衆で、何の統一もなく、農村で演奏されるものとされている。一方で、広義には民族音楽であるが、狭義には民族と民俗のどちらにも属さない「大衆」というカテゴリーがあり、これは民俗音楽を芸術音楽に依らずに舞台化したものという位置づけをされ、観光客相手の音楽やポピュラー音楽を指す。大衆音楽という呼称は、バラライカには主に音楽教育制度が確立する前に使われていたが、ソ連崩壊後に急速に発達した観光音楽やショー・ビジネスの分野がそう呼ばれるようになってきている。「ナロードヌイ」という1つの形容詞で表現されていながらも三鼎立している「民俗」、「民族」、「大衆」音楽の分野の中で、音楽学者と呼ばれているのは民俗音楽の研究者であり、民族音楽と大衆音楽に関しては、研究者が育成されておらず、基本的には演奏者が自らのことを書き記している。なお、本論では、これらの分類は実体としてあるものを示しているものではなく、あくまで分類のための名称に過ぎないということを書いておく。

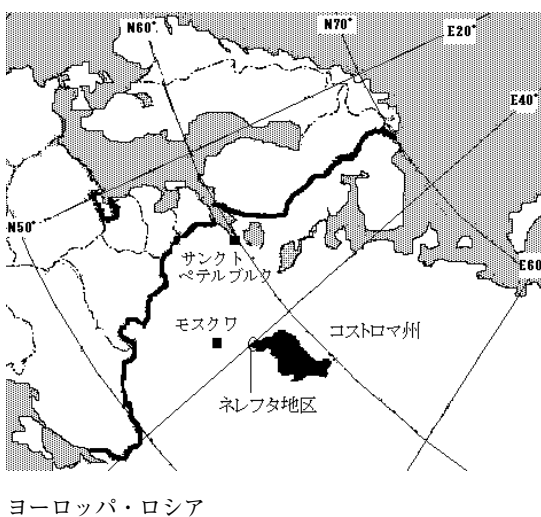
本論で論じる対象は、このうち民俗音楽である。しかしながら、その研究は、ロシア国内でも、バラ

ライカを演奏できる（あるいはその習得を試みようとする）研究者が少ないため、音楽事典などでの概論的な僅かな記述（例えば、Вертков 1975）を除き、数例しかないうえ（Соколов 1962, Галахов 1982, Кошелев 1990）、それらロシア人民俗音楽学者の研究は、音楽テキストの共時的な類型的分析が中心であり、時間軸や他の影響関係や演奏の状況は見えてこない。また、外国人はソ連時代に調査目的で入国できず、外国人研究者による研究も皆無の状態である。例えば、「新グローヴ音楽事典」の「ロシアの民俗器楽」の項に掲載されているのは、ロシア人音楽学者И. Земцовскийが前述のロシア人研究者の研究成果をまとめ、英訳したものであって、外国人研究者が実地調査を行ったうえで記述したものではない（Zemtsovsky 2001）。日本語で出版されたもので最も包括的な記述は、森田稔の事典中の概論（森田1983a, 1983b, 1989）であるが、各論までではない。したがって、研究書を参照するには限りがある。

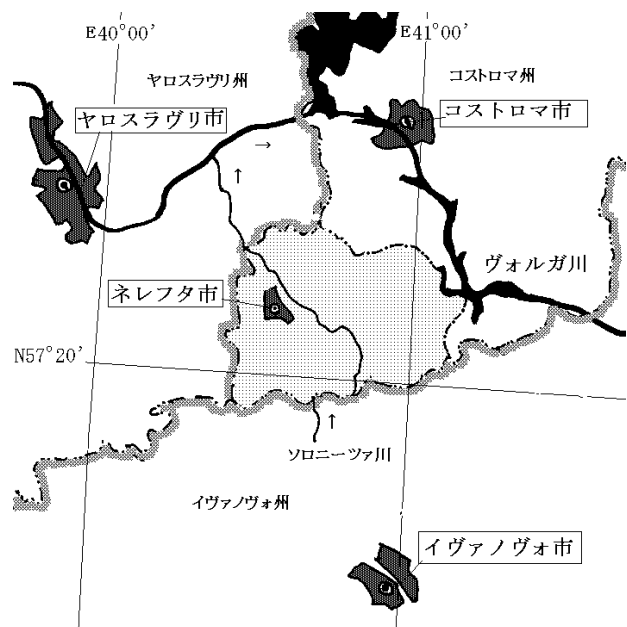
このような状況の中では、前述の舞台芸術を通して見るができなかった民俗音楽としてのバラライカのあり方はどうなっているのかという興味がわくのは当然であるが、重要なのは、それが「純粋な」民俗文化として存在していたことを描き出すことよりも、むしろ今や影響関係が否定できなくなっている文化政策との関わりあいの中で述べることである。その課題として、第1に2001～2003年のコストロマ州での調査¹をもとにソ連時代の民俗音楽文化のありかたを再現すること、第2に文書資料をもとにソ連の文化政策を整理すること、第3にそれら2つを比較することによって、ソ連の文化政策が結果的に民俗音楽にもたらした状況を示すことが挙げられる。

1. 民俗バラライカの演奏状況（1920年代終わりから1950年代まで）

ロシア全体の傾向として民衆の伝統文化が廃れていきつつある現在、本論の目的を果たすために重要なのは、当該文化が十分に保存されている場所を調査地として確保することである。調査を集中的に行ったヨーロッパ・ロシアの中部に属するコストロマ州ネレフタ地区（以下、N地区）は、モスクワから350キロ北東のところであり、この州では唯一ヴォルガ川右岸に位置し、放牧が牧童の笛とともに行われた地域（ヴラジミール州、ヤロスラヴリ州、イヴァノヴォ州、コストロマ州）の東端にあたる（地図参照）。



ヨーロッパ・ロシア



ネレフタ地区(点線部分)

平地が8割以上を占めるこの地区で、牧童は、夏は放牧、冬は楽師として生計を立てていた²ことから、この地域は全体に音楽が豊かで、住民が常に音楽とともにあった。しかも、文化政策が浸透した最も近い3つの都市までそれぞれ40キロ以上離れていたため、都市の文化の影響を強く受けることがなく、民俗音楽が破壊されにくい環境にあり、保存状態がよかった。N地区の広さは40キロ四方で、1999年の時点の人口は446000人だった（Атлас 1999）。

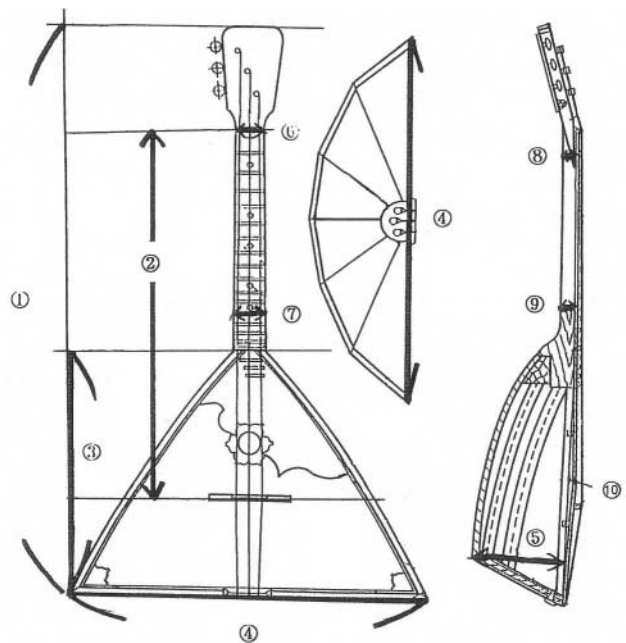
インフォーマントはみな1930年代までの生まれの、調査当時60歳以上のお年寄りで、女性が多く、それより若い奏者はいない。それでもインフォーマントの数は55人に上った。奏者が演奏を始めた年齢は平均10歳であったが、結婚後は少数の例外を除き、家庭の雑事に追われて演奏をやめてしまった。したがって、調査によって再現できた時代は、本節の表題にあるように、1920年代終わりを始めとして、少なくとも第2次世界大戦後までとなる。彼らの記憶の中にある当時の演奏の様子を頭の中から引き出す作業は、予想に反して楽に進んだ。彼らにとっては結婚前の青春時代の思い出であり、言葉も年代（例えば、小学校何年生のときだったなど）も鮮明であるし、ナーイグルイシ（民俗音楽の分野で、楽器で演奏される曲の総称で、この節をもとに、歌や踊りが同時に行われる）もチャストゥーシカ（通常は8+7という決まった音節数で2~4行の即興詩を作り、ナーイグルイシに乗せて歌う）もすぐに思い出した。

楽器を持つ人たちが今持っているのは、すべて戦後製作の工場製のバラライカで、中でも「モスクワ80」型（写真、図表参照）が多かった。彼らが若いときに使っていたという「店で買った（工場製の）楽器」も、複数証言のあった自作のバラライカも、彼らが言うには、「結婚後の雑事のせいで、現在は



バラライカ「モスクワ80」

図「モスクワ80」を含む、工場製のバラライカの規格寸法（Кузнецов 1989, pp. 165-168）



- | | |
|----------------|------------------------|
| ① 675-685mm | ⑥ ナットの幅 28-30mm |
| ② 弦長 435-450mm | ⑦ 12フレット上の棹の幅 34-36mm |
| ③ 275-290mm | ⑧ 1フレット上の棹の厚さ 16-17mm |
| ④ 420-435mm | ⑨ 12フレット上の棹の厚さ 19-20mm |
| ⑤ 110-120mm | ⑩ 響板の厚さ 2mm |

どこにあるのかわからない」ということだった。バラライカ「モスクワ80」とは、アメリカに追隨して日本も参加しなかったあの1980年のモスクワオリンピックで、外国向けのおみやげ品として大量生産されたものである。多くのボイコットが出たため、国内向けの需要に使われたということらしい。「モスクワ80」というマークが表面板に赤文字で描いてあり、奏者によっては空いている部分にさらにシールをはったり、頭部に赤いリボンをつけたりして装飾を施している者もあった。大量生産型のご多分に漏れず木材の質が悪いため、音の響きはよくない。しかるに、奏者たちは「これはいい楽器だ」と一様に説いて聞かせてくれた。弦は3本とも鉄弦である。

民俗バラライカの調弦の主流は俗に「ギター調子 гитарный строй」と呼ばれる長3度+短3度の調弦で、七弦ギター（調弦はd-g-h-d¹-g¹-h¹-d²）の高音弦3本と同じ調弦のため、このような呼称がある。基音になる第1弦の音高は、歌を歌う人の声か、合奏する楽器（角笛や、ロシアのボタン式アコーディオンであるガルモーニなど）の調に合わせていたから、場所によって音高が異なる。N地区において最もよくあったのが、h-dis¹-fis¹という調弦だった。N地区では他の調弦³もあったが、それらは圧倒的少数派であり、「短調調子」（長3度+完全4度）という呼称だけ覚えているとか、他地域で軍役を務めた男性数名のみが、後述の完全4度音程の調弦で数曲を演奏することができるとかいう程度だった。バラライカの基本奏法は3本の弦を上下に打って同時に鳴らす奏法（ブリャツァーニエ бряцание）であり、1本の弦のみを奏する弾奏は例外的にはあるが、1本の弦で旋律を奏する奏法はない。したがって、曲の途中で一時的に2和音になるわずかな例外を除き、常に3和音をかき鳴らすことになる。N地区におけるナイグレイシの和音とその進行を分析すると、指の数とポジションの移動が最小限になるようにできていることがわかるが、その代わりにそれらの種類は多くはない（N地区の事例の分析は、Юноки-Оиэ 2004bに詳述）。つまり、決まった和音を押さえ、規則正しいリズムで、ブリャツァーニエで演奏すると

譜例 「マルガリータ Маргарита」

コストロマ州ネレフタ地区北部地域 2002年採譜
 バラライカ、チャストゥーシカ：E.カリーニナ（1925年生）
 チャストゥーシカ：A.ネゴリユーヒナ（1926年生）
 双方共に北部地域出身、居住

原調弦cis¹-eis¹-gis¹ 記譜調弦c¹-e¹-g¹

♩ = 116-126

The musical score is presented in four systems. The first two systems show the guitar accompaniment in a 4/4 time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The third system introduces the vocal line with the lyrics: "Мар- га- ри- та, Мар- га- ри- та, Мар- га- ри- та, мод- на- я." The fourth system continues the vocal line with the lyrics: "Бе- ри лож- ку, снь кар- тош- ку. Не про- будь го- люд- на- я." The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

というのが、民俗バラライカのスタイルであり、機能的にはそれは旋律楽器ではなかった（譜例参照）。

20年代終わりから50年代までにバラライカを演奏していたのは、結婚前の若者たちだった。演奏がなされたのは、人が集まって歌ったり踊ったりして遊ぶ機会、ロシア語ではグリヤーニエ гулянье という総称で呼ばれる。1つの村あるいは5～7キロ四方の範囲にある複数の村単位で、夏は農作業の後に庭先や森の中に集まって行い、冬は小屋に集まり、長い北国の夜を結婚相手選びも兼ねて過ごした。夏のグリヤーニエは近隣の村の仲良し同士が集まるといふ様相を呈していたが、冬のグリヤーニエには、村が組織だって平日に行い、若者を年齢別に2～3のグループに分け、家々を順繰りに回る「ベセダ беседа」と、休日に複数の村の若者とその親戚が結婚相手を選ぶために一時に集まる「ヴェチェリーнка вечеринка」があり、組織化されていた。グリヤーニエの外でもバラライカは鳴り響いた。それは徒歩での移動の際で、夏にグリヤーニエに出かけるときに道のりの疲れを感じさせないために、奏者を最前列の中心にして、みなで道歩きの歌を歌ったり、秋に新兵を送り出すときには、「兵士を見送る歌 рекрутские попевки」を通りて演奏し、村中を若者たちが歌いながら練り歩いたりした。

民俗バラライカの演奏は、歌と踊りを伴った。19世紀末の都市化以前に成立した農民の踊りの伝統的な様式を、プリヤースカ пляска といい、バラライカはこれによく用いられた。そこでは、楽器の前奏が終わるとすぐに誰かがみなの前に出てきて、チャストゥーシカを歌い、間奏の間に自分流のステップを踏み、その間に次の歌い手が出てくる。周囲は、チャストゥーシカが歌われているときには身体を揺らしながらそれを聞き、間奏になると足を踏み鳴らして踊った。歌い手には自分の好きなテンポや声の高さがあり、それに合わせて弾き方を変えさせた。奏者自身も歌や踊りに参加したため、演奏は交代で行った。つまり、農村のグリヤーニエとは、歌い手、踊り手、弾き手、聞き手などといった、明白な役割分担がない、包括的な行事だったのである。これは、聴衆が面と向かって奏者の演奏を聴く芸術音楽や、民族音楽とは全く異なる点である。民俗的なコンテクストにおいては、言うなれば、奏者は現代のカラオケ機器のような役割を果たし、周囲は替え歌を作って歌い、間奏になると踊ったということなのである。

もう一つ、バラライカがよく用いられた踊りが、ヨーロッパからロシアの貴族層に入り、19世紀のロシア帝国の都市化によってそれが出稼ぎ農民を通じて地方に広まったという、4人組の舞踊のカドリーユ кадрили [quadrille (仏)] だった。興味深いのは、外部からは踊りのみを取り入れ、そのための音楽は地のもので、つまりロシアのナーイグレイシを用いている点である。カドリーユは、N地区では6部構成のところが多かった。これは舞踊の種類が6種類あるという意味で、音楽は必ずしも6つとも異なるわけではなく重複することもあったが、使われるナーイグレイシは決まっていた。こちらはプリヤースカと比べると踊りの比重が高く、チャストゥーシカが歌われる場合もあったが、歌われない場合もあった。

N地区では、ナーイグレイシの数は、これまで先行研究で挙げられたものに比べれば多いほうであった。ナーイグレイシをそれが用いられる機能（道歩きと踊り）によって分類する⁴と、次のようになる。

道歩きのためのもの⁵としては、地区北部地域では「オープシチェヴォ Общего」（ヤロスラヴリ州に見られる）、東部地域では「ランヂハ Ландиха」（イヴァノヴォ州に見られる）という、道歩きのためにだけに用いられる特別なナーイグレイシがそれぞれあった。南部と西部では踊りのナーイグレイシが援用され、徒歩での移動に合うようテンポを落として演奏された。新兵を見送る歌は、ほとんどの場合、これら道歩きのナーイグレイシが援用された。

踊りのためのものとしては、19世紀の都市化前までに形成された伝統的な農民の音楽である「カマーリンスカヤ Камариская」、⁶「パールイニャ Барыня」や、19世紀にヨーロッパ・ロシアに広まったと言

われる民謡「セーニ（土間）Сени」、「メースャツ（月は輝く）Месяц」、「エレツコヴォ Елецкого」や、ロシア・ジプシーものの「ツイガーノチカЦыганочка」が中心だった。都市化が進んだ後に形成された「都市の歌 городские песни」のジャンル⁶は、和音が伝統的なナーイグレイシと共通である「ズラトウィーエ・ゴールイ（もし俺が金山を持っていたら）Златые горы」、「ヤープロチコ（りんご）Яблочко」、「コローボチカ（行商人）Коробочка」など少数の例外を除いて、レパートリーには入っていない。地方独特のものとしては、恐らく19世紀後半に成立したと推測される、和音もリズムも極めて簡略化された感のある「マルガリータ Маргарита」と呼ばれるナーグレイシがあった（譜例参照）。これらのうち、プリヤースカには成立年代的に古い「カマーリンスカヤ」、「バーリニャ」、19世紀以降のものとしては「マルガリータ」、「メースャツ」、「ツイガーノチカ」がよく用いられた。一方、カドリユーのナーイグレイシには、古いものは入らず、もっぱら19世紀以降に成立の「セーニ」、「メースャツ」、「エレツコヴォ」、「ツイガーノチカ」、「マルガリータ」が演奏された。また、「ツイガーノチカ」、「ヤープロチコ」は男性がソロで踊る技巧的な舞踊だったが、N地区では数例しか採集できなかった。奏者によると、踊り手の技量が要求されたため、それなりの踊り手がない場合は演奏できては仕方がないからだということだった。「ズラトウィーエ・ゴールイ」と「コローボチカ」は踊りを伴わず、定まった歌詞が歌われ、バラライカはその伴奏をした。

同じ三弦の撥弦楽器である三味線と異なり、民俗バラライカには記譜法は全く発達せず、左手のポジションの形を視覚で⁷、和音の響きを聴覚で記憶した。ポジションの形が特別に名づけられることはなく、あるとすれば「ツイガーノチカの指の形で」などのように、具体的なナーイグレイシを引き合いに出していた。ただし、その基本となったナーイグレイシも村や個人によってばらばらであり、「その奏者が言うところの～というナーイグレイシ」というように解釈しなければいけなかった。音楽テキストの伝達は、弾くことのできる人間に教わることが通例であったが、教えてくれない場合は、グリャーニエで「目で盗んで覚える」こともあったという。このような伝達法でも対応できたのは、N地区では、1つのナーイグレイシにつき基本的には4つの和音が用いられ、拍数も規則的に進行したからである。例えば、すべてのインフォーマントが演奏することができた「マルガリータ」は、4分の2拍子で4小節あり、和音は1小節ごとに変わるが、伴奏のリズムはチャストゥーシカのシラブルと符合しており、基本的には8分音符の連続だった（譜例参照）。だから、若者たちは誰でもバラライカを演奏できたとインフォーマントは言う。

このように、民俗バラライカの演奏は、全員参加型の伝統的なグリャーニエや道歩きで行われるものであり、レパートリーは歌と踊りのためのナーイグレイシであり、記譜法はなく、実際の演奏から弾き方を覚えるものであった。

2. ソ連の文化政策：聴衆の誕生

「聴衆の誕生」は、19世紀末から20世紀前半にかけてのバラライカの演奏文化を叙述するに有効な観点の1つである。当該分野では、「聴衆の誕生」には渡辺の論じた演奏機会の形式におけるもの（渡辺2004）のほかに、演奏される音楽におけるものという、2つの局面があった。興味深いことに、渡辺のヨーロッパ近代に関する分析は、文化政策の中でヨーロッパ型の演奏会文化を手本とし、発展させようとしたソ連の民族音楽理解に大変参考になる。ヨーロッパと異なっていたのは、社会主義という政体ののもとで、誕生から発展の主導権を握ったのが聴衆自身ではなく政府であり、それが聴衆を作り出し、維持し

ようとしたということであり、最近になるまでそれが機能していたということである。

バラライカをめぐるソ連の文化政策は、芸術の分野全般における改革が盛り込まれた第2次五カ年計画が始まった1933年までに、基本的な形を整えた。それは、楽器の構造、記譜法、生産、演奏形態にいたるまで決定的な影響を及ぼした。

ここでソ連以前の状況について、少し述べておかねばならない。1880年代以来、バラライカはV.V.アンドレーエフ（1861-1918）という貴族出身の音楽愛好家によって、楽器の構造が近代化され（弦の数と調弦の統一、木材と弦の質の改良、棹の長さの短縮、ヨーロッパの十二平均律に基づく半音階化）、すでに舞台化のプロセスを開始していた⁸。改良バラライカは、民謡から芸術音楽に至るまで幅広いレパートリーをもって流行した。それまで目も留められていなかったこの農民の楽器は、近代化の後、当時都市部で流行していたマンドリンやツィターに対抗して、突如として「我が」「ロシアの」「民族の」楽器と名づけられて宣伝されるようになった。革命前の資本主義のロシア帝国において、楽器や楽譜や教則本が飛ぶように売れ、都市部を中心に盛大な流行を見た。アンドレーエフは熱狂的なバラライカ愛好家の一個人として、全財産を投げ打って、改良バラライカの普及に専心する一方で⁹、バラライカの演奏の習得を通じた民衆の余暇の創造、啓蒙と集団教育、愛国心の鼓舞、古い歌の保存などの効果を掲げ、財政援助を得るために皇帝や政府に接近し、政府の補助金（1905年以降、数回）や皇帝の庇護（1914年以降）を受けた。規模としては主にヨーロッパ・ロシアの都市部が中心であり、全土に波及していったというわけではなかったが、19世紀末から第1次世界大戦前という時代に「国民的文化」が一音楽愛好家の宣伝によって突如現れ、ロシア帝国の国民という意識を高め、愛国心を鼓舞するという政府の目論見に利用されたという点で、それはE.ホブズボウムの「創られた伝統」（ホブズボウム・レンジャー編1992）に符合する現象であるといえよう。それはまた、都市型の新しい「ロシアの民族（あるいは国民的）」文化の誕生だった。しかし、忘れてはならないのは、多くの農村のバラライカの存在状況が、この大きな騒ぎの蚊帳の外にあったということである。

1917年にロシア帝国が倒れ、1922年に世界で初めての社会主義国であるソヴィエト連邦が誕生した。音楽学者S.Yu.ルミヤーンツェフが指摘するように、革命後の音楽文化は「国営文化」「計画文化」（Румянцев 2000, p.19）という、国が計画的に管理し、国民に与えるものとなった。ソ連は文化政策という形で音楽文化全体に改革を試みたが、バラライカに関しては、革命前にアンドレーエフが近代化し、すでに都市で流行していたものを、今度は大々的にソ連の「国営文化」としての枠組みに、巧みに組み入れていこうという目論見だった。

その大前提になっていたのが、調弦の問題だった。アンドレーエフは舞台化に際して民族バラライカの調弦をe¹-e¹-a¹と統一したが、文化政策ではそれがそのまま使われた。この調弦では低音2弦がユニゾンであり、たいていの場合は親指でその2本の弦を同時に押さえていくから、民俗バラライカとは違って、ブリャツァーニエで弾いても2和音であることが多い。旋律音から3度下あるいは5度下の音がポジションの上で近い位置にあるため、人差し指から小指までを使い高音弦1本で旋律を、親指で他2本のユニゾンの弦で1つの下声を奏でることが比較的容易にできる。つまり、この調弦のバラライカではブリャツァーニエで旋律を奏でることが難なくできるため、声楽曲を取り込んでレパートリーが広がっていった。さらに、それに加えて19世紀末以来1本の弦で旋律を奏でる奏法も発展しており、名手B.S.トロヤノーフスキイが1900年代～20年代にかけて各地で演奏活動を行い、広めていった。民族および民俗バラライカの違いは、単に調弦の問題だけではなく、楽器の機能の問題に発展していたのである。

ソ連の文化政策において、まず問題になったのは記譜法だった。革命前、各出版者はこぞってバララ

イカのための数字譜を発案して出版していた。しかし、これを廃止し、奏者はみな五線譜を読めるようにしなければならないというキャンペーンが、1920年代を通じて実施された。当時の大衆雑誌には、五線譜習得のための教科書の宣伝や、五線譜を習得することがいかに有益であるかということを解いた文章が随所に掲載されている（月刊誌「Музыка и революция」、「Музыка и быт」の毎号の広告部分など）が、芸術音楽に準じた発展を民俗音楽も遂げねばならないというのが、推進者の言い分だった。

次に、楽器の大量生産が行われるようになった。これは1926年にレニングラードのルナチャールスキ記念撥弦楽器工場において、バラライカ部が創設されたことによる。ここには、アンドレーエフの改良バラライカを製作した職人S.I.ナリーモフの弟子がその図面を持ち込んだので、結果的には彼らの近代化の案がソ連時代に大量生産という形を取って実現したことになる。この工場は、バラライカを含む撥弦楽器生産においては単独で1931年の時点で全国の5割のシェアを占め（Ленский 1932, p.23）、現在にいたるまで稼動している¹⁰。第2次世界大戦前において、1年間のバラライカの生産台数が20万台を超えた年は、1932、1933、1938、1939年の4度にまでおよんだ（ПА СПб. Ф. 1843, оп. 3, ед. хр. 13, 17, 49, 61）。参考までに、1914年までのバラライカの総生産台数は25万台であった（Ленский 1932, p.48）。大量生産によって、楽器は安価で提供できるようになった。例えば、1937年のレニングラードで工場製のバラライカを17ルーブルで買うことができたが、これはソーセージ500グラムに相当したという（Юноки-Оизэ 2001, p. 25）。

ソ連の文化政策を最も顕著に特徴づけている試みは、「アマチュア芸能活動 *самодеятельность*」と呼ばれる活動形態が開始されたことだった。ロシア語を直訳すると「自主活動」となるが、現在ロシアでは実際は自主活動ではなかったという指摘がされ、この用語の妥当性に関して議論が起きている。本論文では、研究社ロシア語辞典の訳に従い、「アマチュア芸能活動」と記す。これは演劇、合唱、合奏などの分野で、国や地方公共団体の育成した指導者が公に給料を得て、子供から大人に至るまでのクラブや軍隊で一般市民に無料で活動の指導をするという制度で、1930年代に整備された。20年代までは、バラライカ関連の団体は、指導者が自分の趣味で行っているという報告が月刊雑誌にしばしば掲載されていたが（月刊誌「Музыкальная новь」、「Музыка и революция」毎号の団体活動報告欄）、30年代の音楽中等教育機関の充実を機に、公の指導者が育成されるようになった。ここで使われた楽器は工場製のもので、4度音程の調弦で統一されていた。演奏者にとって主要な演奏の場となったのは、週に2~3回、仕事の後や休日に行われる練習であり、教育の一環として、集まって演奏するということに重点があった。バラライカ演奏団体は、国や地方公共団体が企画した年に数回のフェスティバルや数年に1回のオリンピックで、聴衆を前にした出演の機会を得た。演奏者は自分の団体の出番で演奏し、それ以外では他団体の演奏を聴く聴衆となった。このような国の行事において、聴衆は作り出された。ソ連においては、資本主義国と異なり、アマチュア芸能活動とは演奏者自らが企画するものではなく、公的機関から啓蒙という名目を持って与えられるものだったことに注意しなければならない。アマチュア芸能活動の政策は、また、1で述べたような農村での演奏のあり方を破壊するという目的を持っていた。革命前に問題になっていたのは、農村が文化的に立ち遅れているということ、特にグリャーニエの場での飲酒とけんかによる暴力である（例えば、РГАЛИ, Ф.695, оп. 1, ед. хр. 1341, лл. 3, 7）。このような問題をなくすために、ソ連では国が主導で演奏者と聴衆が明確に分けられる「文化的な」演奏会形式が導入された。例えば、20年代初期には「グリャーニエの代わりに『赤い夕べ』を」というスローガンが提唱され、人々が集まる場所を伝統的な文脈から切り離そうとした¹¹。それは、舞台化されたバラライカの音楽をアンサンブルやオーケストラといった団体活動で習得する過程において労働者の余暇を満たそうという試

みだったのである（Британов 1978, pp. 67-83）。

文化政策は、レパートリーにも浸透した。アマチュア音楽活動の団体活動に参加した奏者たちも、それに参加せずに個人で楽しんでいた奏者たちも、教則本や楽譜集によって、クラシック音楽や他地域あるいは他共和国の民謡などといった新しい旋律を吸収していった。それらの旋律は機能的な意味でナイグリンシになりかわることはできず、代わりに楽器で演奏され、それをみなが聴く、あるいは同時にみなで歌を歌うという、従来とは別の演奏形態を生み出した。これにより、奏者が繰り出すナイグリンシに乗って、その場にいる者がチャストゥーシカを歌い、プリアースカやカドリューを踊るというそれまでの演奏形態は駆逐された。それは、主に聴衆を意識しない場での演奏、すなわち練習や自分のための演奏や、家族や友人たちがテーブルを囲んで行う、ごくごく内輪の集まりでの演奏機会でのみ見られるようになっていった。

こうして、バラライカ奏者たちは、組織とレパートリーの二面における聴衆の誕生とともに、グリャーニエという全員参加型の演奏の場を失った。

最後に、政府が民族音楽という分野の発展、つまり優秀な奏者を伸ばすという目的で、30年代から音楽院や音楽大学に労働者学部 Рабфак を設置し、実力のある労働者を演奏団体から推薦し、無料で専門教育を受けさせたということも記しておかねばならない。これに該当したバラライカ奏者は僅か数えるほどだったが、将来の職業音楽家となっていった。職業バラライカ奏者は1948年にグネーシン記念音楽教育大学（現ロシア音楽アカデミー）にバラライカ専攻科が創設されたことにより、高等教育を受けられるようになった。これによって、小学校から大学院に至るまでバラライカ専攻という教育制度が整った。そこでは19世紀末にアンドレーエフが理想としていた教育が組織化されて、実現したのである。教育制度が整備されることによって、バラライカの演奏はグリャーニエの場で互いに教えあうものでなく、「学校で習うもの」になった。現在ロシアの代表的な民族バラライカの演奏家として活躍している奏者たちは、この制度が生んだ賜物なのである。このように、文化政策は、民俗音楽を舞台化した民族音楽の強力な後見人だった。

3. 文化の再生産

文化政策が農村のバラライカにもたらしたものは、ある意味の破壊であり、それゆえにロシアの民俗音楽学者は民族音楽従事者と一線を画す。では、それがN地区にもたらしたものは何だったのだろうか。

1で述べた歴史的経緯と、2で述べたソ連の文化政策を比較することによって、次のような分析ができる。ソ連の文化政策は、五線譜の使用を奨励し、改良型バラライカの統一調弦（e¹-e¹-a¹）を用いた演奏会形式での演奏形態を、アマチュア芸能活動の促進によって定着させようとしたが、最も近い中規模都市3市から40キロ以上も離れたところに位置するN地区には、こうした演奏形態が根づくことはなかった。しかし、文化政策はN地区にも少なからず影響を及ぼした。それは、本来の伝統的上演機会であったグリャーニエをある程度まで廃止させ、代わりに独ソ戦戦勝記念日などの式典のアトラクションという国家的な行事を導入させたこと、また改良型の楽器を農村部にも供給したことである。

グリャーニエを廃止させようという政府の試みは、N地区においては地区の下位組織である村ソヴィエトごとに1つずつ設立されたクラブ клуб（村ソヴィエトによっては、文化会館 Дом культуры と呼ばれているところもある）¹²を通じて実現されようとした。ここでは映画が上映されたり、講演が行われたりしたということであるが、人が集まる場所であることには変わりなく、2で述べたようなさしたる

アマチュア芸能活動の手段を持ち得なかったN地区では、結局のところ、人々はそれまでと同じ歌と踊りを楽しみ、今度はクラブをグリーニエの場所にしてしまった。このような状態は60年代まで続いたという。しかし、70年代にはテレビが普及したことにより、若者はおろか、人が集まるといふこと自体が少なくなってしまう。1で述べた50年代までのグリーニエの規模は、60年代になってから、それまでのいくつかの村が共同で行うものから、各家庭のレベルまで小さくなった。結婚後、家庭の雑事に追われながらも演奏をやめなかった奏者は決して多くはなかったが、親族や友人が集まる機会に同じようにバラライカを演奏してきた。国家的行事としては、独ソ戦戦勝記念日（5月9日）や、敬老の日や、市民の日などがあり、式典のアトラクションとして、舞台が設けられ、聴衆と奏者が招かれた。そこではグリーニエのように全員参加とはいかず、奏者は演奏をし、客席の聴衆はそれを聴いたのである。しかしながら、N地区の場合はこれらの演奏機会は日常的なものではなく、1年に数回しかないのであり、上記のような舞台で演奏したということが奏者の自慢の種になりさえした。

バラライカの演奏の伝承が30年代生まれの奏者で途切れたのには、文化政策には関係しない理由があった。ボタン式アコーディオンのガルモーニと、ギターの流行である。ガルモーニは大音量が出るのと、右鍵盤で旋律を左鍵盤で伴奏をするという機能があり、伝統的なナイグリスだけでなく、「都市の歌」にも対応できたから、戦後、軍役から帰ってきたバラライカ奏者のうち男性奏者がそのままガルモーニ奏者になっていった。ガルモーニ奏者には40年代、50年代生まれの男性も多い。しかしそのガルモーニも、N地区に70年代頃から流行したギターに凌駕され、現在に至っている。ギターは、弾き語りという別の演奏形態を持っており、バラライカやガルモーニが持っていたレパートリーは演奏されていない。

このような状況では、民俗バラライカの演奏文化が一気に廃れてしまうように思われる。しかし、ソ連の文化政策において、一つだけその破壊でなく保存に貢献した事項があった。それは、楽器の大量生産による、安価な楽器の大量普及だった。N地区での調査の過程では、事前に予想しなかった次のような疑問が持ち上がったが、その答えが上記の結論を導くに至った。第1の疑問は、調査の場に楽器を持っていったことで判明したことなのだが、楽器を持っていないが演奏はできるという奏者がなぜ多いのか、第2の疑問は、なぜ女性奏者が圧倒的に多いのか、第3の疑問は、おみやげ用の大量生産型の「モスクワ80」という、お世辞にも質がいいとはいえない楽器をこの上なくほめ上げるのはなぜか、ということである。

第1の疑問を解決するために統計を取ってみると、N地区では、奏者と楽器は、数の上で奏者のほうが圧倒的に多かった。バラライカは5〜7キロ四方に1〜5台あり、これらを若者たちが使いまわしにした。「たとえ楽器を持っていなくても、当時の若者は、みな少しずつは演奏できた」とインフォーマントたちはいう。バラライカという楽器は、農民の生活においてごく日常的なものだったのである。そして、それらのうちほとんどが「店で買った（工場製の）」楽器だった。年代的には1930年代以降にあたる証言であり、これは前述のルナチャールスキー記念撥弦楽器工場の大量生産開始（1926年）と1年の生産台数が20万台を記録した年（1932年を始めとする）と一致する。楽器がそれまで十分になく、自作楽器で代用していた世代にとって、安価な大量生産型のバラライカは救世主のようなものだった。貧しい家庭にさえも、何とか工面すれば購入のチャンスは訪れた。ある女性奏者は、次のように語っている。

「バラライカは高くなかった。でも私の家は子供が7人いて、生活が苦しかった。私はバラライカが欲しくて、母ちゃんにねだったんだ。そしたら母ちゃんは、『ちょっと待ってな、（国に出す）牛乳を（秘

密で私的に) 売って、それでお前に買ってやるからな』と言って、店で買ってくれた。7ルーブルだったよ。」(1929年生、女性)

このように、工場製の楽器は、購入意欲があれば、N地区の農民にも手の届く価格で販売されていたのである。こうして買われた楽器は、グリャーニエの仲間内で使いまわしにされた。

第2に、女性奏者の数の上での優勢は、第2次世界大戦によるものだった。奏者は男でなければならないという明確な規範が存在していたという証言は、一例しかなかった。しかも、「私たちの親の世代では」という条件つきであり、年代的には1900年代に属することになる。1920年代以降第2次世界大戦前までの20年間の状況では、規範というよりも、「人前では男の子が演奏するものだ」、女の子に関しては、「演奏はするが、主に娘同士の内輪で」という程度の認識であり、結果的には奏者には男の子が多かったか、女の子と同数という統計が得られた。性別によって禁止事項があったという証言はなかった。それが、第2次世界大戦が始まり、男の子はみな戦争に取られていき、グリャーニエでは誰も演奏する者がいなくなったが、楽器はそのまま残っていた。そこで残された娘たちは今度は自らが手にとって、弾き始めたという。弾き始めたと言っても、前述のようにみなそれなりに演奏できたわけだから、積極的な娘が率先して今まで男の子がしていた役割を果たすようになったということだった。

「うちの村は27戸あったが、男の子が21人戦争に行ってね、ほとんど全員が死んでしまったんだよ。だから、戦争が終わってからは、私ら女だけでグリャーニエをやった。それでバラライカが必要だったんだよ。」(1920年生、女性)

娘たちも、もちろん使い回しで楽器を使ったから、演奏ができて楽器を持たない奏者が、戦争を機に増えたことになる。軍役から帰ってきた少年たち自体が少なかったのに加え、全国的に兵士の間で流行を見ていたガルモーニが、N地区でも人気を博し始めた。結果として、バラライカ奏者は女性が優勢のまま残ることとなったのである。

第3の疑問である、質の悪い楽器「モスクワ80」をなぜ賞賛するのかということには、楽器の外見とその楽器が奏者の許に現れた文脈が関係している。この楽器はみやげもの用に作られたから、赤い色で装飾がしてあって、外見が美しい。1980年というと、1920～30年代生まれの我々のインフォーマントがちょうど50歳を迎えるぐらいの年である。ロシアでは、日本のように60歳ではなく、50歳を盛大に祝うという慣習がある。そこに、昔バラライカを弾いていたらしいと聞き知った親類縁者が祝い品として贈答する、あるいは、本人がバラライカをプレゼントしてくれと頼む、というケースが生じた。折りしも大量生産された外見の美しいこの楽器は、贈答用には最適だった。だから、この型の楽器を持っている人たちは、それを後生大事にしている。若いときに持ってみたいと憧れたバラライカ、50歳の記念に贈られたバラライカだからだ。さらにロシアでは55歳から年金生活に入ることができるから、それまでよりも自由な時間ができる。このような供給によって、結婚後に演奏することをやめてしまった奏者が、再び表舞台に出ることになった。

「このバラライカ（「モスクワ80」）は、50歳の誕生日に従姉が私に買ってくれたんだよ。小さいとき、実姉がバラライカを持っていたけど、私にはもちろん弾かせてくれなかった。だから、私はベチカ（暖炉）の上に上ってさ、まきを（バラライカの棹に見立てて）弾く真似をしたもんだ。姉がいないときに

は、(彼女の楽器を) こっそり弾いてたよ。」(1929年生、女性)

安価であったとはいえ戦前に楽器を持ちたくても持つことができなかったこのような奏者が、数十年のときを経て、オリンピックのみやげもの用に大量生産されたバラライカを手にするようになった。

現在、民俗バラライカを演奏している人たちは、家族など内輪のグリャーニエや、自分ひとりのための演奏をおもな活動の場としている。若いときからずっと楽器を持ち続けた人や、戦後に楽器を買った人の中には、バラライカを弾くことを生きる支えにしているという人が多い。それは楽しかった記憶を呼び起こし気分を高揚させるものであり、思い切り歌うことによって気持ちを鎮める作用があるものだった。それぞれの例として、次のような証言がある。

「バラライカっていうのは、気分を高めてくれるもんだよ。腰掛けて、バラライカを弾きながら、死んだ夫のことを思い出すんだよ。今あの人聴いていてくれたらどんなだろう、ってね。私が弾いて楽しんでいるのを見るのが、あの人好きだった。品の悪いチャストゥーシカなんか歌うと、『この馬鹿女!』って言われてたけどね。そうやって思い出して、泣くんだよ。」(1922年生、女性)

「ひとりで座って、ただ弾いて弾いて、ということがあるね。涙が出ちゃって、ああ誰も聞いてないやいいけどって思う。でも心を落ち着けたいからさ、そうしときたいのよ。ひとしきり弾いたら、楽器を置いて、顔を洗って、落ち着くの。」(1925年生、女性)

ソ連の文化政策が民俗バラライカにもたらしたもの、それは第一義的には、民衆が集まる伝統的な行事をソ連の国家的な行事にすりかえることだった。その際、国が与える文化として楽器を大量生産し、そのアイテムにしようとした。ところが、同じく政策のアイテムだったアマチュア芸能活動の器楽分野が定着しなかったN地区のような地域にいた若者たちは、得た楽器を4度音程の統一の調弦ではなく、それまでと同じ長三度の調弦で演奏し、従来のレパートリーは残った。いくら楽器が安価だったとはいえ、楽器が1人1台までには普及していなかった農村では、1台の楽器が多く奏者によって使い回しにされた。第2次世界大戦中に、女性奏者が男性奏者に取って代わるようになり、その傾向は戦後も続いた。その後、奏者の大半は家庭ができるとバラライカを弾くことをやめてしまったが、中には楽器を当時から持ち、戦後に買い替えて、現在に至るまで演奏を続けている者、楽器は持たないが若い頃の演奏の記憶を持ったまま、年金生活に入った者もいた。

80年代になって「モスクワ80」型という新たな大量流通の機会が訪れ、時を経て、それまで楽器を持たなかった奏者たちが明るみに出てきた。そこに響くナーイグレイシは戦前・戦後に奏者たちが親しんだものであり、チャストゥーシカでは当時のテキストだけでなく、現時点の題材をとったテキストがにわかにも出現しもある。舞台化された民族楽器からは想像もできない、かつてあったその文化は再生産され、今また機能しているのである。

結 び

ソ連の文化政策は、民俗音楽を舞台化し、国外に向けて民族音楽として自国の文化を誇りにするという方向性をもっていたが、N地区の事例では、その破壊の道具として大量生産されたバラライカが、破壊しようとした音楽文化を蘇らせるという役割を果たしたということが示された。現在、物質的な供給

を得て文化が再生産されるという現象は、本論で事例として挙げたN地区だけでなく、他州でも起きている。ソ連時代、外国人はロシアには簡単には入国できず、民衆の日常生活は、書かれたものを通してしか知ることができなかった。それと密接な関係にありながらも、研究の専門化が極度に進んだロシアでは、バラライカのような、民俗と民族の分野にまたがった楽器の文化史は、研究者が互いに研究対象から排除しあうため、十分には書かれていない。この枠組みを尊重しつつ取り払い、インフォーマントが存命であり文化の再生産が行われている今の時点で調査し書き記していくことは、日本だけでなくロシアでの今後のロシア研究に貢献していくと思われる。

謝 辞

本稿執筆にあたり、文化科学研究科佐々木史郎教授、寺田吉孝助教授および、本ジャーナルの2名の査読委員には、民族音楽学と地域研究の観点から、懇切丁寧かつ真摯なコメントをいただいた。また、ロシア音楽研究者の森田稔教授には、日本では専門家不足の当該分野においてロシア特有の事情をどのように日本語で書き表せばよいのかという点をご指導いただいた。ここに感謝の意を表したい。

¹ 調査は、松下国際財団(1999年度)および文部科学省アジア諸国等派遣留学生(2000~2002年度)の資金援助のもと行われた。また、グネーシン記念ロシア音楽アカデミー民俗音楽研究室、コストロマ州立民俗音楽館、ネレフタ地区文化観光課の協力を得た。調査隊は、民俗音楽学者T.V.キリュシナを指導者とし、筆者のほか、複数大学のバラライカ専攻の学生が参加した。調査は事前に用意した80の質問表による聞き取り調査のほか、音資料として演奏を収録した。筆者たちは楽器を持参し、楽器を持たない人たちが若い頃演奏していたという人たちに貸し与え、調査を行った。

² N地区の牧童の生涯をその角笛の音楽の分析とともに記した、民俗音楽学者T.V.キリュシナの論文を参照(Кирюшина 1998)。

³ この他、他地域の研究を参照すると、「短調調子 минорный строй」と呼ばれる長3度+完全4度の調弦や、「調子外れ разлад」と呼ばれる完全4度+完全5度の調弦など様々あったが、いずれも長3度+短3度に比べれば少数派だった。研究者の中では、特にコーシェレフは調弦に注目を向け、ヨーロッパ・ロシア南部での入念な調査結果を残している(Кошелев 1990)。彼の業績に、バーニンがわずかな他の研究の事例を補足し、教科書中でわかりやすくまとめている(Банин 1997, pp.52-59)。

⁴ ロシアでは未だに民俗音楽や民俗器楽の音楽の分類法が統一されていない。村歩きと踊りに分けるのは、鳴り響いている音楽をその機能によって分類するという民俗音楽学者E.ギーピウスの主張を論拠とする、グネーシン記念ロシア音楽アカデミー民俗音楽研究室に依ったものである(Гиппиус 2003)。

⁵ 道歩きのナイグルィシに関しては、拙論を参照(Юноки-Оиз 2004a)。

⁶ このジャンルは歌詞が定まっいて替え歌にはなりえない

ため、音楽はナイグルィシや歌とは呼ばれるが、チャストゥシカとは呼ばれない。

⁷ N地区のナイグルィシの左手のポジションの類型に関しては、奏者が視覚的にとらえたように、タブにしてまとめた拙論を参照(Юноки-Оиз 2004b)。

⁸ 革命前のバラライカの近代化の様相については、筆者の修士論文を参照(柚木1998)。

⁹ 作家L.N.トルストイに1896年に宛てた書簡の中で、アンドレーエフはこう記している。「私はロシアの歌が好きで、民衆の中でそれを聞き覚え、私たちの民衆の楽器バラライカを長い手間暇をかけて改良し、それで演奏することを始めました。(略)財産はすべて改良に使ってしまいました。(略)伯爵、教えてください、この労苦を続ける意味があるのでしょうか。あなたのお考えでは、それは正しいことなのでしょうか。」(Грановский 1986, p.145)

¹⁰ しかしながら、工場の意向により、戦後の具体的な流通ルートや生産台数については、確認することができなかった。

¹¹ 結婚儀礼については、伝統的な農民の行事からソ連の国家的行事への置き換えを描き出した研究で、同じくコストロマ州の事例を用いた、伊賀上の次の論文がある(伊賀上 2001)。

¹² 近年は「民衆の娯楽を作り出すため」という同じ目的は、地区当局提供のディスコという形でクラブに定着している。そこではバラライカやガルモーニの代わりに、オーディオ機器が大音量で鳴り響き、若者たちは踊っている。プリアスカもカドリーユもそこにはもはやない。

参考文献

グネーシン記念ロシア音楽アカデミー民俗音楽研究室
フィールド・データ(コストロマ州ネレフタ地区、2001-

- 2003、ビデオ、CD-R)
- 伊賀上菜穂
2000 「ソヴェト連邦における結婚儀礼改革 - コストロマ農村の事例より -」『ロシア史研究』 vol. 66、2000、pp.33-43
- 櫻井哲男、山口修編
1996 『音の今昔』東京：弘文堂
- 藤井知昭、山口修、月溪恒子編
1988 『楽の器』東京：弘文堂
- 水野信男編
2002 『民族音楽学の課題と方法：音楽研究の未来をさぐる』京都：世界思想社
- 森田稔
1983a 「バラライカ」『音楽大事典』東京：平凡社
1983b 「ロシア・ソヴェト」『音楽大事典』東京：平凡社
1989 「音楽」『ロシア・ソ連を知る事典』東京：平凡社
- 柚木かおり
1998 『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』東京外国語大学提出修士論文
- 渡辺裕
2004 『聴衆の誕生：ポストモダン時代の音楽文化』東京：春秋社（増補版）
- ホブズボウム、E.、レンジャー、T. 編
1992 『創られた伝統』東京：紀伊国屋書店（Hobsboun E., Ranger T. eds. *The invention of tradition*. Press of the University of Cambridge, England, 1983）
- Zemtsovsky I.
2001 “Instrumental music” of “Russian folk music” in “Russian Federation” in Stanley Sadie ed. *The New Grove dictionary of music and musicians*. 2nd ed.. London: Macmillan Publishers, New York: Grove's Dictionaries. V.22
- Atlas
1999 *Atlas автомобильных дорог Костромской области* Кострома：Изд «Приз»
- Банин А. А.
1997 *Русская инструментальная музыка фольклорной традиции*. М：Государственный республиканский центр русского фольклора.
- Британов Г. Ф.
1978 *Русские народные инструменты в советской музыкальной культуре (Историко - социологический анализ)*. Дис. ... канд искусствovedения Л.：ЛГИТМиК.
- Вертков Н. А.
1975 *Русские народные музыкальные инструменты*. Л.：Музыка.
- Галахов В. К.
1982 *Искусство балалаечников Дальнего Востока*. М.：Советский композитор .
- Гиппиус Е. В.
2003 *Материалы и статьи к 100 - летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса*. М.：Домкомпозитора.
- Государственный институт искусствознания
2000 *Самодеятельное художественное творчество в СССР：Очерки истории*. ТТ. 1-2. СПб.：Дмитрий Буланин.
- Грановский Б. Б., сост.
1986 *В. В. Андреев. Материалы и документы*. М.：Музыка.
- Кирюшина Т. В.
1998 (в печати) 《Первая и вторая жизнь костромской рожечной традиции》 в *Материалы международного семинара «Человек, создающий музыку»* (рукопись).
- Кошелев А. С.
1990 *Русские балалаечные наигрыши*. М.：Современная Россия .
- Кузнецов Л. А.
1989 *Акустика музыкальных инструментов*. М.：Легпромбытиздат.
- Ленский Л. В., ред.
1932 *Промышленность музыкальных инструментов в СССР и за границей. Материалы к составлению второй пятилетки под редакцией Л. В. Ленского*. М.：Государственное музыкальное издательство.
- Оиз (Юноки), К.
2004 *Культура балалайки в России с 1917 по 1948 год*. Дис. ... канд. культурологии. М.：Государственный институт искусствознания
- Румянцев С. Ю.
2000 《Музыкальная самодеятельность》 в

- Самодеятельное художественное творчество СССР : Очерки истории . Т.1. СПб .: Дмитрий Буланин. -С. 195-355.*
- Соколов Ф. В.
1962 *Русская народная балалайка М. : Советский композитор.*
- Юноки-Оиз, К.
2001 *《Воспоминания А.Б. Шалова о Б.С. Трояновском》 в Народник, 2001, No. 4. -С. 23-26.*
2004a *《Балалаечные наигрыши под проходку : Простота в обыденности》 в Живая старина 2004, No. 3. -С. 43-49.*
2004b *Балалайка в бесписьменной традиции довоенного времени : Исследовательский очерк. М.: РАМ им. Гнесиных*
- 月刊雑誌
1927 *Музыка и быт : массовый музыкальный журнал. Л.*
- 1926-1929 *Музыка и революция. М. : Госиздат музсектор.*
- 1923-1924 *Музыкальная новь. М., Л. : Госиздат.*
- 1933-1936 *Музыкальная самодеятельность. М.*
- 1937-1939 *Народное творчество. М.: Искусство.*
- 1934-1948 *Советская музыка. М.*
- 古文書資料
Публичный Архив СПб (ПА СПб)
Ф. 1843 (Фабрика щипковых инструментов им. А.В. Луначарского), оп.3, ед. хр. ед. хр.13, 17, 49, 61
- Российский Государственный Архив Литературы и Искусства (РГАЛИ)
Ф. 695 (В.В. Андреев), оп. 1. ед. хр.1341 (Газетные вырезки об оркестре Андреева и других оркестров русских народных инструментов),лл.3, 7