

作詞家・作曲家としての知名定男

ーオリジナル作品にみる音楽様式の融合（1）ー

高橋美樹

本稿は沖縄・日本のポピュラー音楽界で、歌手、作詞家、作曲家、プロデューサーとして活動してきた知名定男(1945-)を研究対象としている。知名は1957年に伝統的な沖縄民謡の世界から歌手としてデビューし、1962年以降は新民謡（創作民謡）の作詞家、作曲家として数多くの作品を世に送り出してきた。1990年以降はネーネーズのプロデューサーとして、日本や海外のポピュラー音楽界まで活動範囲を広げている。つまり、知名は伝統的な沖縄民謡の世界と、日本・海外のポピュラー音楽の世界とを往還しながら、多面的な役割を通して、自己の音楽表現を追求してきた人物なのである。

すでに、歌手としての知名定男に関しては高橋2003aで、プロデューサーとしての知名定男に関しては高橋2002aで論じている。そこで、本稿では作詞家、作曲家としての知名定男に焦点をあてる。知名作品の楽曲分析を通して、彼が作詞家、作曲家として、いかに個性的な音楽世界を創っているのかを導き出すことが目的である。そのために、知名のオリジナル作品を五線譜化し、旋律や和声構造、楽器演奏法、歌唱法などの局面から分析することで、伝統的な沖縄民謡・新民謡の世界と西洋音楽的な世界のせめぎ合いを浮かび上がらせる。また、作品の構造を分析するだけでなく、作品を支える社会的な背景や創り手の背景も考察し、それらの相互関係の中で楽曲を捉える。

本稿において楽曲分析をする際、知名が作詞家、作曲家として関わった音源を中心にディスコグラフィを作成した。演奏家として関わった音源は網羅していないが、主に作詞家、作曲家として関わった音源は約320曲を数えている。以下は、知名の創作転換期における代表作品である。

- ①1962年：初めて作詞作曲したオリジナル作品《おぼろ月》
- ②1971年：他の歌手に楽曲提供した作品《うんじゅが情なさきど頼ためまりる》

- ③1978年：シンガー・ソングライターとして全国デビューした作品《バイバイ沖繩》
- ④1991年：ネーネーズのプロデューサーとして創作した作品《テーゲー》
- ⑤1992年：ネーネーズのプロデューサーとして創作した作品《ウムカジ》

本稿では上記に示した年代別にみる知名の代表的な作品を楽曲分析の対象としている。

1 五線譜化の意図

本稿では分析のためのテキストとして、レコードやCDなどの音源から五線譜化することを試みた。ここで表す五線譜は、作詞作曲家としての知名の作曲技法、アレンジメントの分析に必要なものだけを記述した、限定的な記述譜である。とりわけ、有節構造の繰り返し形式に着目している。

本項では、五線譜化した意図と楽曲分析の具体的な方法について述べる。

1.1 創作プロセスの実際

レコードやCDに基づき、五線譜上に書きおこされた楽譜は、現在世界中で最も共有される音楽テキストである。さらにこれら五線譜に表された楽譜は、次のような創作過程を辿ることも可能である。例を挙げると、EP『おぼろ月』（1962年）、EP『うんじゅが情ど頼まりる』（1971年）の時代は歌と伴奏を同時に録音する2チャンネル・ダイレクト録音によってレコーディングしていた。2チャンネル・ダイレクト録音はまず伴奏をダイレクト録音した後、その録音した伴奏テープを再生しながら歌と伴奏も含めて別のテープレコーダーに録音する方法である。さらに、1970年代以降はマルチ・トラック録音が主流となり、EP『バイバイ沖繩』（1978年）もこの方式で録音された。マルチ・トラック録音とは16、24、32、48チャンネルのテープの1チャンネルごとに楽器、ヴォーカル等を割り振って録音するものである。

表1にまとめたレコード・CDの制作過程について、詳しく述べると、次のようになる。

- (1)作詞家が歌詞を創り、それに作曲家がメロディーをのせてコーラス¹1番、または曲全体の構成を考える。
- (2)作曲家がギターや三線伴奏で歌った音源をもとに、アレンジャーが前奏 introduction、間奏 interlude、後奏 ending なども含めたオーケストラ音源を創り、それが完成した段階でレコーディングに進む。
- (3)レコーディングでは歌手が伴奏音源に合わせて歌入れを行い、そこで歌手独特の音色の変化やコブシなどの装飾が施される。
- (4)このレコーディングの際、歌手に歌唱法のアドバイスや曲に対するコンセプトを伝えるのはプロデューサーの役割である。

このように、一つの作品がレコード音源として完成するまでには作詞家、作曲家、アレンジャー、プロデューサーなど役割の異なる実践者の存在が不可欠である。そして、本稿で取り上げる知名定男はこれらの役割を一人で担うことができる音楽家であり、その関わり方は楽曲個々に異なっている。

1.2 混在する音楽世界の実際

知名の作品は伝統的な沖縄民謡・新民謡の世界と西洋音楽的世界が混在していることに特徴がある。歌詞でいえば、琉歌的世界と口語調自由詩の対比、旋律でいうと装飾音を散りばめた線をたどるようなメロディーと、コード進行に沿った拍節的なメロディーである。

また、今までの民謡研究では、楽曲に有節構造があることを前提に研究を進めてきており、民謡曲を採譜した楽譜も有節構造を浮かび上がらせる作り方をしている。このような楽曲における有節形式の繰り返し構造は、今回分析した知名の作品にもあてはまる。しかし、本研究は表1のように、制作過程が分かれば、それらの相互関係で全体が作られていくことを踏まえている。この点において、これまでの民謡研究とは違うスタンスに立っている。

また、本研究と比較的同じスタンスに立った楽曲分析の先行研究として、村田公一「売れ筋日本語ポップスの分析研究」² (博士論文)、大角欣矢「宇多田ヒカルの《Automatic》」³などがある。

1.3 楽曲分析の方法

1.2で述べた知名の混在する音楽世界の実際を探るために、以下に示す(1)～(7)までの視点から、楽曲分析を行った。それぞれの分析は下記の表に示した個々の作成段階に関わっている。

表1 レコード・CDの制作過程

作成段階	主な担い手	仕事内容	分析
作詞	作詞家	歌詞を作る	(2)
作曲	作曲家	1番, 全体を作曲 / 構成の粗筋 / 有節構造	(1)(3)(4)
編曲	アレンジャー	構成の決定 / オーケストラ音源の作成	(1)(5)(6)
歌唱・演奏	歌手 / 演奏者	歌入れ / 演奏 / 音色の工夫 / コブシ装飾	(5)(6)(7)
音源の完成	ディレクター	ミックスダウン	

プロデューサー

- (1)形式分析：曲全体の構成を時間軸にそって粗く捉える。
- (2)歌詞分析：歌詞の使用言語や音数律などを探る。
- (3)旋律分析：知名がソングライターとしてどのように構造化して作曲しているかを探る。
- (4)和声分析：コード進行とその機能を分析し、ケーデンス（楽曲の終わりの部分などにみられる、他のコードからトニック・コード〔主和音〕へのつながり方のこと）がどのように現れるかを探る。
- (5)編曲分析：楽器を選んだ意図と、その楽器のどのような特徴を活かして演奏しているかを探る。
- (6)リズム分析：曲のアレンジに用いたリズム、特にマンボ、レゲエなど他の地域のポピュラー音楽から流用したリズムを解析する。
- (7)歌唱分析：歌い手の演唱・歌唱スタイルを探る。

本稿では以上の手法を用いて、五線譜化したテキストからレコード・CDの創作プロセスと知名の混在する音楽世界の実際を考察する。

さらに、形式の各記号については、以下の凡例を参照されたい。

凡例

A・B・C＝楽節（楽句を複数以上もつ構成）

a・b・c＝楽句

R＝リフレイン。各コーラスでくり返される楽節。

r＝Rよりは小さいリフレイン的な楽句。

囃子＝歌の間に挿入される、歌詞とは無関係な短い詞

琉球音階＝ド・ミ・ファ・ソ・シ

6音音階＝〈琉球音階＋第2度音〉or〈琉球音階＋第6度音〉

7音音階＝diatonic＝ド・レ・ミ・ファ・ソ・ラ・シ

introduction＝前奏

interlude＝間奏

ending＝後奏

SP＝78回転のレコード

EP＝45回転のレコード（シングル・レコード）

LP＝33回転のレコード（アルバム）

CD＝コンパクト・ディスク

カ＝カセットテープ

男S＝複数の男声

女S＝複数の女声

♪↑＝音程がやや高い音符

♪↓＝音程がやや低い音符

2 1962年初のオリジナル曲《おぼろ月》⁴

1945年に生まれた知名は幼少時代に父・定繁^{ていはん}からは民謡を、母・松島澄子^{のぼり}からは舞踊を教え込まれた。1957年には父と共に沖縄に戻り、民謡歌手・登川誠仁^{かわせいじん}に弟子入りをする。その直後、弱冠12歳でデビューシングル『スーキカンナー』を発売し、沖縄民謡界初の少年レコード歌手として脚光を浴びた。

その後、変声期に入り高い声を出せなくなった知名は歌手活動から一時期遠ざかる一方、オリジナル曲の創作に着手し始めた。1962年、17歳で初のオリジナル曲《おぼろ月》を発表し、沖縄の大衆から絶大なる支持をうけた。この《おぼろ月》のヒットがその後、知名が作詞作曲家として活動していくきっかけとなったことは間違いないだろう。

2.1 《おぼろ月》楽曲分析の結果

(1)形式分析

この曲の所要時間は3分15秒であり、コーラス1～4番で構成される。1つのコーラスは「a1 b1 a2 (a2) b2」[()内は囃子方の繰り返し]に分けることができ、この単位が4回くり返して出来上がっている。最初に introduction があり、次にコーラス1番が続き、interlude 1を経てコーラス2番に入る。同じく「a1 b1 a2 (a2) b2」で構成したコーラス2番は interlude 2を経てコーラス3番と続く。コーラス3番の後には interlude 3、そして、コーラス4番を経て ending で曲を終える。コーラスの構造がすべて「a1 b1 a2 (a2) b2」であることは述べたが、曲中3回現れる interlude もすべて同じ旋律形であり、introduction と ending もほぼ同じ形式をもつ。すなわち、曲全体としては発展的に音楽的要素を展開していくことのない、単純な有節構造の繰り返しであり、基本的なメロディーを発展させて、通作的に曲を完成しようという意識は見られない。つまり、技術的に制限された3分間のレコードという意識がないのである。

また、a2 (a2) の部分で男女の歌の掛け合いを導入しているが、これは沖縄民謡・新民謡の伝統的な歌唱スタイルから、それほど隔たっていないことを示している。

図1 《おぼろ月》の形式構造

	1st					2nd					3rd					4th									
構成	intro	a1	b1	a2	(a2)	b2	interlude1	a1	b1	a2	(a2)	b2	interlude2	a1	b1	a2	(a2)	b2	interlude3	a1	b1	a2	(a2)	b2	ending
小節	4	4	4	4	4	3	1	4	4	4	4	3	1	4	4	4	4	3	1	4	4	4	4	3	4

key of F

(2)歌詞分析

歌詞は第3句が2度くり返される「8 8 8 (8) 6」という伝統的な琉歌の形式であり、全体的に琉歌の素養が垣間見える。簡単にいうと、女性にふられた男性を歌った歌だが、伝統的な琉歌の詞章を参考にしたと思われる箇所が幾つかある。

例えば、コーラス1番「♪及ばらん ともて」は『琉歌全集』341番「及ばらぬとめば思ひ増す鏡影やちやうもうつち拌みぼしやの」⁵の「及ばらぬとめば」の詞章を想起させる。「とうてい及ばぬ恋と思うと、想いはいよいよますばかりで」という341番前半の意味は《おぼろ月》「♪及ばらん ともて (筆者訳：かなえられない、と思って)」と似た印象を持たせる。

また、コーラス3番「♪畜生女」の歌詞は『琉歌全集』673番「一期このごとゑ夜夜の夜夜ごとに畜生げな我身や露にぬらち」⁶の「畜生げな」の用法を踏襲している。「ひどい目に会わず…中略…畜生のような情を知らぬ女」という673番の意味合いは《おぼろ月》の「(筆者訳)私を振り捨てていく ひどい女」と重なり、伝統的な琉歌からの用法を学んでいると思われる。

さらに、コーラス4番「♪緑葉の心」は『琉歌全集』1125番「情ないぬ虫のみどり葉にすがて咲き出らぬ中にもみぢなちやさ」⁷の詞章を想起させる。

「未婚の少女」という意味合いの1125番の「みどり葉」を『おぼろ月』では「未婚の少年」という意味合いに転用させて使っている。

同じくコーラス4番「♪露いちやて咲ちゆる」は『琉歌全集』521番「けふのほこらしややなをにぎやなたてるつぼでをる花の露きやたごと」⁸の「つぼでをる花の露きやたごと」の用法と重なっている。521番の「つぼんでいた花が露を受けて開こうとする時のようだ」という意味は、《おぼろ月》の「(筆者訳)つぼんでいた花が露にあったようにパッと咲く」と非常によく似ている。「露」を含んだ琉歌は他にも数多くの用例がある。よって、知名は琉歌の世界で重要なモチーフである「露」を自分の歌詞の世界に導入したといえる。

以上のように、《おぼろ月》の歌詞は伝統的な琉歌の世界から、それほど逸脱していないのは明らかであり、この時期は知名が琉歌の教養を身につける習作時代だったといえることができる。

表2 《おぼろ月》の歌詞構造

旋律	歌詞	音数律	役割	言語	音階
Introduction					
1st	a1 ^{うゆ} 及ばらん ともて	8	歌詞部	沖縄語	琉球音階
	b1 ^{わし} 忘れてい やしが	8	歌詞部	沖縄語	琉球音階
	a2 ^{くい} 恋しさや ^{んぞ} 無蔵ゆ	8	歌詞部	沖縄語	6音音階
	a2 (恋しさや 無蔵ゆ)	8	囃子部	沖縄語	6音音階
	b2 忘りぐりさ	6	歌詞部	沖縄語	6音音階
interlude 1					
2nd	a1 ^{うびじゃ} 思出しば ^{くい} 恋し	8	歌詞部	沖縄語	琉球音階
	b1 別れたる無蔵ゆ	8	歌詞部	沖縄語	琉球音階
	a2 ^ゆ 呼び戻さ ^{むどろ} あしが	8	歌詞部	沖縄語	6音音階
	a2 (呼び戻さあしが)	8	囃子部	沖縄語	6音音階
	b2 ^{やみ} 暗 ^{うちち} のお月	6	歌詞部	沖縄語	6音音階
interlude 2					
3rd	a1 ^{いち} 何時までも ともて	8	歌詞部	沖縄語	琉球音階
	b1 ^{ちじ} 喫りまでしちよて	8	歌詞部	沖縄語	琉球音階
	a2 振り捨 ^し てていちゆる	8	歌詞部	沖縄語	6音音階
	a2 (振り捨てていちゆる)	8	囃子部	沖縄語	6音音階
	b2 ^{ちくしょー} 畜生 ^{いなぐ} 女	6	歌詞部	沖縄語	6音音階
interlude 3					
4th	a1 ^{みどろ} 緑 ^{りば} 葉 ^{くる} の心	8	歌詞部	沖縄語	琉球音階
	b1 もてなし ^ら む	8	歌詞部	沖縄語	琉球音階
	a2 ^{ちゆ} 露い ^ち やて ^ち 咲ちゆる	8	歌詞部	沖縄語	6音音階
	a2 (露い ^ち やて ^ち 咲ちゆる)	8	囃子部	沖縄語	6音音階
	b2 我が身知ら ^な	6	歌詞部	沖縄語	6音音階
ending					

【筆者訳】

- 1st 望んでもかなえられない、と思って あの人を忘れたいけれども
恋しいなあ 愛しい女を なかなか忘れることができない
- 2nd 思い出せば恋しい 別れた恋人を
呼び戻そうとするけれども 心の中は暗闇のお月さまだ
- 3rd いつまでも一緒だよと思って 男女の契りまでしていたのにも拘わらず
私を振り捨てていく けだもののような女
- 4th 若葉のようなもの 女の私に対するふるまいを恨むのだよ
つぼんでいた花が露にあったようにパッと咲く そういう私を知りたい

註：歌詞は EP『おぼろ月』（マルフレコード、FS-28、1962）より掲載。

(3)旋律分析

この曲の旋律は「a1 b1 a2 (a2) b2」で構成され、知名の歌 (a1 b1 a2) の後、2名の女声が a2 と同じメロディーの囃子をくり返す。音階を見てもみると、a1 メロディー、b1 メロディーは琉球音階でできており、a2 メロディー、b2 メロディーがラ抜き6音音階(ドレミファソシ)で作られ、コーラス1番を終止する。この6音音階による終止感は大正～昭和初期までの新民謡、例えば《白浜節》(作詞：小宗三郎)、《愛の雨傘》(作：上間昌成)《西武門節》(作詞：川田松夫)、《入営出船の港(軍人節～熊本節)》(作詞作曲：ふくはらちようき普久原朝喜)、《移民小唄》(作詞作曲：普久原朝喜)にもよく見られる形である。また、同じく第6音が現われない6音音階による旋律は、沖縄のわらべうた《ていんさぐぬ花》にもみられる。

譜例1 《おぼろ月》有節構造の分析

おぼろ月

作詞作曲：知名定男
採譜：高橋美樹 2004.2.26

♩ = 58

key of F

うゆ -ば-ら ん -と も -てい わ-し ら -て -い -や -し -が -

くい -し-さ- や-ん -ぞ-ゆ くい -し-さ- やん -ぞゆ わ-しり -く-り- さ-
[囃子]

(4)和声分析

この曲においては、和声進行を見い出すことができなかった。

(5)編曲分析

全体を通じて三線、琉琴、ギターがほぼ同じ比重で演奏され、知名の洋楽的な音色を加えたいという志向は後に知名に西洋音楽を教授することになる ふくはらつねお 普久原恒勇 (1932-) にギター演奏を頼んでいることから伺える。しかし、ギターはコードを押さえず、メロディーをそのままなぞる形で演奏しているため、明確な和声構造を認めることが出来ない。

また、メロディーの基本線は三線が弾いており、このことから三線が編曲における核になっているといえるだろう。

さらに、アレンジという局面では何もされておらず、形式も interlude も同じことの繰り返しであり、曲が進むにつれて有機的に発展しているわけではない。これらの特徴から、知名がこの曲の段階では、作曲家として旋律に和声構造を持たせることを意図していないことがわかる。

(7)歌唱分析

歌唱法については①歌詞の頭部分が三線伴奏のオンビートより後ろにずれる歌い方、②一つの音から他の音へ移る時になめらかに少しずつ音程を滑らせながら歌う (ポルタメント唱法) 歌い方という2つの特徴がみられる。し

かし、これらは知名独自の歌唱法ではなく、伝統的な沖縄民謡や新民謡の歌い方を踏襲しているといえる。しかも、これは沖縄民謡独自の特徴ではなく、琉球古典音楽や日本の三味線音楽でも同じような様式がみられる。

また、声域に関して、デビュー曲《スーキカンナー》とこの《おぼろ月》と比較すると、1オクターブ以上低くなっている。具体的にいうと12歳時の録音《スーキカンナー》では「1点ハ#～2点ニ#」まで1オクターブ+長2度の音域を歌っている。一方、17歳時の録音《おぼろ月》では「ハ～1点へ」まで1オクターブ+完全4度の音域なのである。つまり、1オクターブ+短2度、音域が低くなっていることがわかる。

また、2名の若い女性歌手・大城美佐子と宮里恵子が囃子を担当し、知名が歌う男性の声との対比が特徴的である。このように囃子に若手女性民謡歌手を起用した理由として、男声の低音、女声の高音による高低音の対比を曲の中で表したいという意図があったのではないかと考えられる。これは伝統的な沖縄民謡・新民謡にもある男女の掛け合いのスタイルであり、沖縄新民謡のパイオニア・普久原朝喜（1903-1981）も自作曲《移民小唄》で妻・京子と掛け合いながら歌っている。したがって、《おぼろ月》にみる男声・女声の掛け合いも、伝統的な沖縄民謡・新民謡の延長線上に位置する方法だといえる。

(8)まとめ

以上、楽曲分析した結果、《おぼろ月》は伝統的な沖縄民謡、新民謡の延長線上にある作品である。そして、曲の構造をみると、単純なくり返し形式になっているという点で、この時点での知名はポピュラー音楽の創り手としての意識が薄いといえる。また、《おぼろ月》はギター演奏によって洋楽的な音色を表しているが、アレンジ面ではそれ以上の試みを実践していない。しかし、結果的に、普久原恒勇と出会ったことで、知名が西洋音楽にのめり込むきっかけになった曲であり、知名が恒勇に西洋音楽的な理論の影響を受ける前の作品と位置付けることができる。つまり、知名が西洋音楽の技法を創作に導入する前段階を代表する作品だといえる。

2.2 《おぼろ月》創作の背景

本項では《おぼろ月》創作の背景にある2つの重要な事柄について考察する。

(1)低音重視の創作開始

前述したように、1957年に民謡歌手としてレコードデビューした知名は、その後、変声期に入り、歌手活動の第一線から退かざるを得なかった。一時は歌をあきらめ、大阪で母が経営する琉球料理店を手伝い、板前修行に励んだこともある。そのような中、知名は自作曲を創り始めた。初の自作曲となった《おぼろ月》の記譜法について、知名は次のように語っている。

神谷：西洋音楽を意識するようになったのはいくつくらいからなんですか。

知名：二〇歳くらいからだよ。

神谷：「おぼろ月」の頃は。

知名：そのころまでは僕は五線譜は読めなかった。工工四だけで⁹。

「そのころまでは僕は五線譜は読めなかった。工工四だけで」という知名の語りは、2.1で述べた《おぼろ月》が西洋音楽の技法を創作に導入する前の作品であることを裏付ける発言である。つまり、《おぼろ月》創作時点における知名は伝統的な沖縄民謡の技法のみを持ち備えた創り手だったといえることができる。

また、《おぼろ月》における声域について、次のように語っている。

——作曲を始めたのはいつ頃からでしたか？

知名：最初に作ったのは17歳でしたね。でも、それは器用さで作ったということではしかなかった。デビューして暫くして声変わりがあって、ハイトーンが出なくなって、一時歌を止めていてブランクがあった。それまでは沖縄の歌は声上がるほどいいんだ、という価値観があった。猫も杓子もチンダミ以上で歌うことがウタサーなんだという見方があったものだから、一時止めようかな、ということがあった。でも、低音で歌う人がい

でもいいんじゃないかと思うようになった。フランク永井だって、三船浩だって、低音の魅力なんていわれていたんで、開き直りみたいなものがあるって「おぼろ月」で再デビューした。それがたまたまヒットしたもんですから、低い声で歌っていけるんだということが、僕自身もそうですけれど、僕以外の人たちにも刺激を与えたようです¹⁰。

上記のインタビュー記事にもあるように、当時の知名はフランク永井や三船浩など日本の歌謡界で低音の魅力を活かした歌手に注目しており、《おぼろ月》の創作にも低音重視の志向が反映されている。しかし、沖縄の民謡界では高音域で歌うことを得意とする歌手が芸術的に優れており、歌唱の技術的な面においても高いレベルを持っていると認識する風潮がある。このような風潮は現在も変わりなく存在するが、知名はこのような高音重視という民謡界の伝統的な風潮に対して、《おぼろ月》を通して低音歌唱の作品や歌手の存在を知らしめた。そして、《おぼろ月》が大衆から絶大なる支持を受けたことによって、結果的に低音歌唱を得意とする民謡歌手も大衆に受け入れられるようになったのである。例を挙げると、女性では大城美佐子、伊波貞子、古謝美佐子、男性では田場盛信、徳原清文などが低音歌唱の代表的な民謡歌手である。

また、その後、知名は低音でじっくり聴かせる独自の歌唱スタイルを生み出した。この《おぼろ月》が知名の低音歌唱スタイルの出発点となったことは間違いないだろう。

このように、《おぼろ月》は知名個人、そして、沖縄民謡界に低音歌唱スタイルという新しい価値観を持ち込んだのである。

(2) 普久原朝喜が勧めたレコード制作

《おぼろ月》は普久原朝喜・作詞作曲による EP『巣なし千鳥』（歌：石原節子）の B 面に収められている。つまり、朝喜の新作が A 面、知名の新作が B 面のシングルレコードとして発売されたのである。このように朝喜作品の B 面として発売するに至った背景には、知名の再デビューを強力に勧めた普久原朝喜の存在があった。1995年に開催された『知名定繁追悼公演 知名定

『男二代目襲名披露公演』のパンフレットには次のような記述がある。

大阪の普久原朝喜氏が何十年振りかで来島し、記念レコーディングが行なわれた。定男は父定繁に連れられて朝喜に会い、朝喜のとりはからいで、レコーディングすることになった。もうあの天才少年ではない。がけっぷちに立たされていた定男は、今度の作品に、今後の運命をかけた。吹き込んだ曲は、自作の『おぼろ月』だった¹¹。

「普久原朝喜年譜」¹²によると、普久原朝喜が来島したのは1961年のことである。普久原朝喜は「マルフレコード35周年記念行事」のために来沖し、那覇市、コザ市（現・沖縄市）、名護市の3ヶ所で行われた記念公演には^かで嘉手かるりんしょう きなしょうえい 莉林昌、喜納昌永、山里ゆきなど沖縄民謡界で活躍する民謡歌手たちが総出演した。その記念公演に父・定繁と共に定男も参加したことが記念公演終了後の集合写真¹³からも確認できる。

この記念公演に出演し、朝喜と接点を持ったことが知名の自作曲をレコーディングする結果につながった。つまり、音楽活動から退いていた一青年の本格的な活動再開の道筋をつけたのが朝喜であったといえよう。この出来事からはオリジナル作品を創作し、大衆に発信する同じ創り手として、朝喜の温かい眼差しが知名青年に向けられていたことがうかがえる。そして、知名の作詞作曲家としてのデビュー作を朝喜作品のレコード B 面として発売したことは、沖縄民謡の歴史の上でも世代間の継承という意味で、重要な出来事に数えられるだろう。1962年にマルフレコードから初のオリジナル曲《おぼろ月》を発表した後も、知名は EP『めぐり逢い』¹⁴、EP『島めぐり』¹⁵、EP『大田ぼんた』¹⁶など次々とヒット作品を生み出し、沖縄民謡界における作詞作曲家としての実績を積み上げていったのである。

3 1971年 民謡歌手に提供した《うんじゅが情ど頼まりる》¹⁷

1971年、知名は民謡歌手・瀬良垣苗子^{せらがきなえこ}¹⁸に《うんじゅが情ど頼まりる》（作詞作曲：知名定男）を提供し、レコーディングには自らディレクターとしても参加している。この曲は、伝統的な民謡、新民謡の世界で一般的な琉歌形

式から解き放たれた歌詞と、比較的長い曲名タイトルという従来の沖縄民謡界にはない特徴をもっていた。そして、それらが要因となり、本土復帰直前の沖縄において大衆から絶大なる支持を集めたのである。

また、《うんじゅが情ど頼まりる》は後に《うんじゅが情…Ⅱ》¹⁹など複数のバージョンがレコード化されたが、本稿では瀬良垣苗子が歌った最初の作品に絞って考察する。

3.1 《うんじゅが情ど頼まりる》楽曲分析の結果

(1)形式分析

この曲の全体的な構造をみると、所要時間は3分26秒であり、コーラス1～3番で構成される。1つのコーラスの旋律形は「A・B・r」に分けることができ、この単位が interlude をはさんで3回くり返された後、もう一度rメロディーを繰り返して ending に入る構成である。rメロディーは各コーラスで同じフレーズをくり返す、リフレインと考えられる。

より詳細に説明すると、最初に introduction があり、次にコーラス1番「A・B・r」が続き、interlude 1を経てコーラス2番に入る。同じく「A・B・r」で構成したコーラス2番は interlude 2を経てコーラス3番「A・B・r」と続き、再度rメロディー、そして ending で曲が終わる。

最後のrメロディーは歌詞が前出のrとは異なるので、構成上はr'とした。「A・B・r」という有節形式の繰り返しではあるが、最後にもう一度、リフレインのrメロディーを加えた試みは全体を大きな構造としてとらえ、コーラス3番の最後に曲の終結感を持ってこようとする意図がうかがえる。

しかし、introductionは3/4拍子、2/4拍子などが入り混じっており、各コーラスの4/4拍子を中心とする拍節とは全く関係なく作られている。また、introductionとendingはほぼ同じ構造であり、interlude 1とinterlude 2も全く同じ構造をもっている。このように、各コーラスとコーラス以外の構成を照らし合わせてみると、曲全体を通作的に構造化しようとする所までは達していないことがわかる。

図2 《うんじゅが情ど頼まりる》の形式構造

	1st				2nd				3rd					
構成	intro	A	B	r	interlude1	A	B	r	interlude2	A	B	r	r'	ending
小節	5	4	5	2	3	4	5	2	3	4	5	2	2	4

key of E

(2)歌詞分析

歌詞の面からみると、すべて沖縄語で作られ、口語調主体の歌詞に文語調の言葉を僅かにちりばめている。Aメロディーは七五調を基調に、Bメロディーは八五を基にしながらも、かなり自由に展開されている。そして、曲のタイトルでもあるrメロディーの歌詞「♪うんじゅが情ど頼まりる」はリフレイン（サビ）部分にあたる。

伝統的な民謡では曲の最後に囃子として意味のない言葉を加えたり、元々は意味のあった言葉が伝承の過程で意味を消失した結果、意味不明の囃子言葉となるのが一般的である。しかし、この曲のように意味のある言葉をリフレインに使う手法は流行歌や沖縄の新民謡にもよくみられる。

曲の例を挙げると、《通い船》（作詞作曲：普久原朝喜）、《兄弟小節》（作詞：前川朝昭、作曲：屋良朝久）などである。このようなrメロディー「♪うんじゅが情ど頼まりる」のリフレイン的手法は昭和以降の沖縄新民謡における創作の伝統を継承していることの現れであると考えられる。

表3 《うんじゅが情ど頼まりる》の歌詞構造

旋律	歌詞	音数律	役割	言語	音階
intro					
1st A	うんじゅが ^{しがた} 姿ぬ ^{わし} 忘らん	8・5	歌詞部	沖縄語	琉球音階
	^{うむ} 思い ^{くが} 焦りて やしはてて	7・5	歌詞部	沖縄語	琉球音階
B	ただくうてん ^{くわ} 小し	8	歌詞部	沖縄語	6音音階
	ゆたさいびさ ^{わーうむ} 我思いん	6・6	歌詞部	沖縄語	琉球音階
	さっして ^{くい} 呉みそうれー	4・6	歌詞部	沖縄語	琉球音階+6音音階

r うんじゅが^{なさき たぬ}情ど頼まりる 8・5 歌詞部 沖縄語 6 音音階

interlude 1

2nd A わみ^{うむ} 我身ぬ^く思いゆ^{ふみ} 此ぬ文に 7・5 歌詞部 沖縄語 琉球音階

我身ぬ^{しなさき} 志情 書ちあしが 7・5 歌詞部 沖縄語 琉球音階

B うみさと 思里が 5 歌詞部 沖縄語 6 音音階

すで 袖に すらとむて 8 歌詞部 沖縄語 琉球音階

しわ^{うく} 心配し送ららん 8 歌詞部 沖縄語 琉球音階+6 音音階

r うんじゅが情ど頼まりる 8・5 歌詞部 沖縄語 6 音音階

interlude 2

3rd A ちぬう^{ちゆう} 昨日ん^{ちゆう}今夜ん めんぞうらん 7・6 歌詞部 沖縄語 琉球音階

さき^ぬ 酒ん^{くら}飲みわど 暮さりる 7・5 歌詞部 沖縄語 琉球音階

B たばく 煙草ん吹きわど 8 歌詞部 沖縄語 6 音音階

わし^{あちや} 忘らりる 明日なぎや 5・5 歌詞部 沖縄語 琉球音階

めんせるはじゃしが 9 歌詞部 沖縄語 琉球音階+6 音音階

r うんじゅが情ど頼まりる 8・5 歌詞部 沖縄語 6 音音階

r' 察して^{くい}呉みそり^く 此ぬ^{うむ}思い 7・5 歌詞部 沖縄語 6 音音階

ending

【筆者訳】

1st あなたの姿が忘れることができない
 思い焦がれて、やせはてて
 ただほんの少しで、かまわないですよ
 私の思いも、察してくださいよ
 あなたの情けしか、頼むことができない

2nd 私の思いをこの文に
 私の愛しい人への愛情を書いてあるけれども
 愛しいあの人を私が私を袖にするだろう、と思って
 心配で、送ることができない
 あなたの情けしか、頼むことができない

3rd 昨日も今日も、いらっしゃらない
 酒を飲んでこそ、暮らすことができる
 煙草も吹いてこそ、忘れることができる
 明日あたりは、いらっしゃるだろうけれども
 あなたの情けしか、頼むことができない
 察してください、この思い

註：歌詞は EP『うんじゅが情ど頼まりる』（マルテルレコード、MT-2001、1971）より掲載

(3)旋律分析・(4)和声分析

旋律の面から見てみると、A メロディーは琉球音階に基づいており、B メロディーは6音音階（琉球音階+第2度音）から琉球音階、そして6音音階（琉球音階+第2度音）で終止する。続くrメロディーも6音音階（琉球音階+第2度音）に基づいた旋律である。

和声と合わせて考えると、特に、A メロディーとB メロディーで和声の動きに対応した琉球音階的なメロディーを作る試みが実践されている。一方で知名が作曲の際、琉球音階のメロディーにどのような和音をはめるのがふさわしいか、試行錯誤した過程がうかがえる。つまり、和声に対応した琉球音階のメロディー作りと琉球音階に対応した和声作りという2つの実践を行き来しながら、曲作りが進められたといえる。

A メロディーは2つのケーデンスが連結されている。さらに、A メロディーの最後のトニックを受けてB メロディーの冒頭のドミナントに踏み込み、一つの新たなケーデンスを形成している。それに続いて、B メロディーの2小節目「♪ゆたさいびさ」から新たなケーデンスが始まる。このように、A メロディーとB メロディーを和声的に連結し、連続性を与えようとした効果は十分現れている。

また、B メロディーの6音階（琉球音階+第2度音）による終止感は《おぼろ月》を初めとして、知名作品に数多くみられる終止パターンである。特

に、この曲の場合は $V_7 \rightarrow I$ (ドミナントモーション) という強い和声的動きが存在する。

r の第2小節に現れる「A[#]↑」は和声進行の動きからは逸脱した音である。この音はこの曲の属調 (B major) の琉球音階 (B・D[#]・E・F[#]・A[#]・B) の第7度音と解釈できる。あるいは、この曲は三線の第2弦から始まる琉球音階を使っているが、琉球古典音楽の代表曲《かぎやで風》などにみられる、第1弦から始まる琉球音階の第7度音「下尺」の運指が、臨時的に現れたとも考えられる。この場合、三線の運指上の機能を歌のメロディーに反映したと捉えられ、メロディーに変化をつける知名の三線技法の一つといえるだろう。

最後の r メロディー「♪うんじゅが情ど頼まりる」の部分は「 $I \rightarrow V_7 \rightarrow I$ 」と独立したケーデンスを形成し、ドミナントモーションがはっきり現れている。ケーデンスの形成と A[#]の瞬間的転調効果、そして、曲名タイトルと同じ歌詞、という様々な要因によって、r メロディーは最も強く印象が残る²⁰。

また、この曲が当時、流行した要因を戦後の沖縄音楽界に詳しい備瀬善勝氏は次のように説明している。

替え歌ができるからでしょ。「うんじゅが情ど頼まりる」のフレーズを「うんじゅがハンキど頼まりる」って唄うんです。お座敷ソング、あの頃は料亭もありましたし、カラオケでもレーザーじゃないから勝手に替えて唄えるし、曲もいいんです²¹。

上記の r メロディーの分析結果は、リフレイン部分の替え歌が流行した要因だとした備瀬の指摘を裏付けるものである。

最後に、作品には①伝統的な沖縄民謡・新民謡の様式＝ハーモニーがつかないような旋律形 (メロディーより単位が小さく、細かい個々の動き) と、②洋楽・ポップスの様式＝ハーモニーに沿った旋律形、が混在している。このようなメロディーの特徴はアコースティック・ギター演奏に顕著に現れており、演奏したのが作曲した知名本人であることから、知名はこの曲を「和

声を導入したいができない部分と、和声付けをしないままの部分とが混在した曲」というアプローチで、創作を試みていることがわかる。

譜例2 《うんじゅが情ど頼まりる》有節構造の分析

うんじゅが情ど頼まりる

作詞作曲：知名定男
採譜：高橋美樹 2004.2.11

◆ 裏声
→ ドミナントモーション
♩ = 54

key of E
Function

琉球音階

6音音階

琉球音階

6音音階

うんじゅがしがためわしららんうむいーくがーりていーやしはていーいー
ただーくーてんーくわーしーゆたーさいーびさーわうむーいんーさっしていーくみーそーれー
うんじゅがなさきどーたぬーまりーるー

I IV V7 I V7 I
T S D T D T
V7 I I IV I V7 I
D T T S T D T
I V7 V7 I
T D D T

(5)編曲分析・(6)リズム分析

編曲の面からみると、introductionは三線、アコースティック・ギターの装飾的なメロディーにスネアドラムとバスドラムがリズムを刻む。続くAメロディー、Bメロディー、rメロディーの有節構造及びinterlude、endingも、楽器編成としてはintroductionと同様に演奏される。

全体を通して、バスドラムとスネアドラムがリズムを刻んでいるが、楽曲を特徴づけるほど際立ったリズムパターンの形成はみられない。

interlude 1はintroductionの前半7拍分が用いられ、interlude 2もinterlude 1と同じ形式である。そして、endingはintroductionとほぼ同じ構造を持つ。すなわち、曲全体の構成としてはintroductionとendingがほぼ同じ形式であり、その半分の形をinterludeに用いたといえる。

また、アコースティック・ギターはコードを押さえる奏法ではなく、三線

のメロディーをなぞりながら、ギター独自にアレンジしながら変奏している。そして、合の手など、部分的にアルペジオや和音を挿入しており、コーラス1番、2番、3番と曲が進むにつれて、アコースティック・ギターの音の刻みが細かく変化している。しかし、曲全体の和音進行をみると、基本的な三和音（E、B、A）しか使用していないことがわかる。

(7)歌唱分析

歌唱の面から分析すると、この曲を歌った瀬良垣苗子は伝統的な沖縄民謡・新民謡の歌唱法を踏襲していることがわかる。具体的には、《おぼろ月》の知名と同様に、①歌詞の頭部分が三線伴奏のオンビートより後ろにずれる歌い方と②一つの音から他の音へ移る時にしゃくり上げる歌い方（ポルタメント唱法）がみられる。2つの特徴的な歌唱法は、戦後の流行民謡の世界で確立された歌い方であろう。特に1950年代以降、個々の歌がレコード、ラジオなどマスメディアにのることによって技術が高められ、「情け歌」と呼ばれる民謡ジャンルの成立にも影響を与えた歌い方であると考えられる。

また、瀬良垣の歌唱法で特筆すべきは2点音二（D）以上の高音域になると、裏声を使用していることである。この裏声の使用は調性の設定によって大きく変化するのが一般的である。そこで、この曲を創作した知名が歌った《うんじゅが情ど頼まりる》²²の音源を調べてみると、調性はF majorであった。それに対し、瀬良垣が歌った音源はE majorである。つまり、知名は自分が歌った調を移調して瀬良垣に歌わせていたのである。移調した理由として、男女の声域の違いの他に、この曲の高音域における瀬良垣の裏声効果を活かすために、E majorに設定したのではないかと考えられる。

(8)まとめ

以上の分析を総合すると、知名が10代後半に普久原恒勇から教わった西洋音楽の技法を創作に反映させた楽曲ではあるが、伝統的な方法と西洋音楽的な方法の混在した作品であり、完全なる和声進行に基づいた作品とはいえない。曲全体を拍節で統一しようとする意識はなく、比較的、拍節が自由なメロディー、あるいは拍を意識的にずらしたメロディーなど、伝統的な沖縄民

謡の様式も随所にみられる。つまり、西洋音楽の素養を醸し出したいという創作意図がありながら、伝統的な沖縄民謡のイデオムが残っている作品といえよう。しかし、和声、メロディー、歌詞、歌唱など、ポピュラー音楽における多局面で、伝統的な民謡と西洋音楽のせめぎ合いが起こっている。

3.2 《うんじゅが情ど頼まりる》創作の背景

2で取り上げた《おぼろ月》以降、《うんじゅが情ど頼まりる》に至るまで、知名は作詞、作曲両面において、従来と異なる手法を導入している。ここでは、最も大きく変化した作曲法と作詞法に着目し、考察を進める。

(1)和声法の導入

知名は《おぼろ月》のレコーディングにおいて、作曲家・普久原恒勇にギター演奏を依頼し、本格的に一緒に仕事をする機会を得ていた。また、当時、日本の歌謡曲で流行していた古賀政男や田端義夫のギター演奏スタイル、さらに、クロード・チアリのギター演奏に興味を抱き、知名は次第にクラシック・ギターの魅力²³にとりつかれることとなる。当時の音楽意識の変化について、知名は次のように語っている。

知名：本当に、沖縄の音に関して興味を示すようになったのは、20歳を過ぎてからです。それは、普久原恒勇という人との出会いが大きなキッカケになったと思う。僕は、一時期、クラシックギターをやっていました。そこで、いわゆるペンタトニックというのか、西洋の音階を勉強していく段階で、初めて、沖縄の音の良さみたいなものを微妙に感じたんですネ、それからですネ、……沖縄の音をやるようになったのは、つまり歌をつくるようになったんです。音楽のおもしろさ、味みたいなものが、だんだんわかってきてそれからですね、いわゆる、本気になって、よし、やってみようという気になったのは。

大湾：知名さんは、確かにクラシックにこっていた時代があった。クラシックをやり始めたのは、沖縄ムンにあきたからとか……？

知名：イヤ、そうじゃない。やっぱりカッコよさですよ。普久原恒勇さん

が、ポピュラーである“アルハンブラの思い出”なんかを弾いて聞かすわけですヨ。ようするにカッコイイんだよね²⁴。

知名の語りから、クラシック・ギターを習得するプロセスにおいて、琉球音階と7音音階を対比させて考えていたことがうかがえる。そして、音階の違いをニュアンスの違いと捉え、曲作りに活かすようになったのである。

また、知名のクラシック・ギターへの憧れが恒勇へ入門することにつながり、西洋音楽の様式を学んだことで、それまで自分が携わっていた沖縄音楽の世界を問い直すきっかけともなっている。知名が入門した1963年～1966年の恒勇は代表曲《芭蕉布》(1965年)や《やっちー》(1963年)、《ゆうなの花》(1966年)、《ふるさとの雨》(1966年)等を次々にレコーディングし、精力的に作曲活動を行っていた時期である。実際に、知名は《芭蕉布》にもベース・ギターで参加し²⁵、1966年に男声4人グループ・ホップトーンズが初めてテレビ出演した際もバックバンドの一員としてギターを演奏していた²⁶。

また、沖縄音楽を再発見するきっかけとなった出来事を知名は次のように回想している。

「俺がこれからやっていくのは、これしかない！」と思ったのは、「音楽家」としての自分を認識し始めた頃から。それまでは、民謡がそんなに好きでもなかったし…。それはちょっとしたきっかけだった。クラシックギターをやったから、ひょいとギターで民謡を弾いてみた、クラシックの奏法で。これが格好よかったんだ。「うっ、何これは！」それからだよ、洋楽器を駆使してやるようになったのは²⁷。

あるときギターで沖縄の古典を弾いてみました。すると自分の感情の中で「島唄」に対する見直しが始まりました。沖縄の「島唄」には世界の音楽のひけをとらない素晴らしさがあると、本当にそう思いました²⁸。

筆者による知名へのインタビュー²⁹によると、この時、ギターで弾いた古典音楽は《踊いくふあでいさ》だと言う。それまでの知名は沖縄民謡や琉球

古典音楽を三線の弾き歌いで演奏することが日常的であった。伴奏楽器といえば三線にはほぼ限定されていた知名が、ギター伴奏で歌った行為はどのような意味をもつのだろうか。

この知名の行為は、自分の持ち歌である民謡レパートリーにギターとい異質な楽器を導入したとも、捉えることができる。さらに、ギターという新たな楽器の導入は知名の音楽活動における洋楽の導入を示している。つまり、知名にとって洋楽の導入とはギターという楽器に象徴されているのである。

このように、琉球古典音楽をクラシック・ギターで弾いた体験はその後、知名が琉球音階のメロディーに和声法を導入する契機になったと考えられる。

3.1(3)(4)において、①伝統的な沖縄民謡・新民謡の様式＝ハーモニーがつかないような旋律形、と②洋楽・ポップスの様式＝ハーモニーに沿った旋律形、が混在している、という結果を示した。このようなメロディーの特徴は知名が演奏したギターに顕著に現れており、前述した体験を創作に活かした一つの事例であるといえる。

また、曲全体の和音進行は基本的な三和音 (E、B、A) のみ使用していることを3.1 (5)(6)の項で述べた。このような和声法の導入は恒勇から教わった西洋音楽の技法を創作に活かした事例であると考えられる。また、rメロディー「♪うんじゅが情ど頼まりる」の部分が「I → V₇ → I」という独立したケーデンスを形成し、ドミナントモーションが明確に現れていることも西洋音楽やポピュラー音楽の様式を学んだ成果だといえる。

以上、幾つか事例を挙げたように、恒勇から学んだ西洋音楽の技法を創作に活かすべく、知名は次々と作品を書き上げていた。しかし、マルフレコードにおいて知名の作品をレコーディングする機会は与えられず、結果的に知名の自作曲のレコード化は恒勇のもとでは実現しなかった。知名のそのような状況を知った^{てるやりんすけ}照屋林助 (1929-2005) は1966年、自ら率いるマルテルレコードの専属ディレクターとして知名を迎え入れた。そして、恒勇のもとで書きためたオリジナル曲を次々にマルテルレコードにおいてレコーディングさせたのである。マルテルレコードに参加した経緯を知名は次のように語っている。

知名：それから丸照ができたのが、僕が24、5くらいのときですから、昭和45年くらい。僕は生え抜きで照屋林助さんにそこに引っ張られましたから。丸照レコードが一番数は少ないが、ヒット曲は多い。そのころのレコードの商売としては丸照が一番儲かったんじゃないかな。いまの沖縄音楽の状況に繋がる作業をやらしてくれたよね。いわゆるバンドもの。

神谷：ギターやベース、ドラムが入ってますよね。あれは誰のアイディアで。

知名：丸照には林助さんがいるから、必然的にその方向に行くよね。そういう説に定男なら賛同するだろうということで僕は引っ張られたわけだから、どんどん俺にやらせた、作曲とかアレンジとか³⁰。

上記で知名はマルテルレコードの設立が「昭和45年くらい」と話しているが正確には1965（昭和40）年³¹である。1965年に発足したマルテルレコードで、知名はそれまで書きためていた作品をレコード化する機会がやっと訪れた。マルテルレコードの専属ディレクターとなった知名は、でいご娘《竹富育ち》（1966年）、又吉美代子《千鳥ブルース》（1966年）、フォーシターズ《あやかり節》（1969年）、饒辺愛子《かくり思里》（1970年）などを手掛けている。そして、1971年に瀬良垣苗子《うんじゅが情ど頼まりる》が誕生し、大衆から絶大なる支持を集めたのである。

(2)琉歌形式からの脱却

《うんじゅが情ど頼まりる》は従来 of 琉歌を基調とする歌詞表現から脱却し、比較的自由的な音数律による作詞へと大きく変化している。この動機について、知名は次のように語っている。

新しい歌作りに関していえば、僕たちの先輩たちは歌を作ろうとしても「ムカシンチュヌ、ユミハティティネーラン」と、もうネタは無くなっているという言い方をされた時代があった。ところが決してそうではない。そこらじゅうに歌がまだあるんだということが気持ちの中にあった。サ

ン、パチ、ロク（3、8、6）だ、という琉歌の型にみんなこだわり過ぎたんじゃないかな、と思った。普段自分たちが使っている言葉、いわゆる自由詩の形で表現はいくらでも出来る、日本語でなくても口語体で書く。それでまずやったのが「うんじゅが情ど頼まりる」だった。あんな長ったらしいタイトルで、そのまんま普段話しているような言葉で作った。これが民謡界でいい意味での刺激をみんなに与えたような気がするんですよ。その後、すごかったですよ、口語体の歌詞が。「思むやーぐわー」であるとか「哀しいぐわー」であるとかまあ、七、五調に近いような体型ですけどね。サン、パチ、ロクという沖縄の固定した体型からひとつ脱皮した。それは今だに続いています³²。

この作品が発表されるまでの沖縄民謡界においては、琉歌に基づいた歌詞作りが一般的であった。事実、1962年《おぼろ月》発表以後、知名が作詞した作品においても琉歌の形式に基づいた歌詞が大部分を占めている。例えば、《めぐり逢い》³³の各コーラスは8・8・8・6 8・6という琉歌形式であり、《女浮草》³⁴も8・8・8・6の琉歌形式に基づいた音数律で各コーラスが作られていた。さらに、《きっちゃき節》³⁵では各コーラスを8・5・7・5 8・5・7・5 7・5という音数律で構成し、近世小唄調の七五形式を主とするが、時々、八の詞型がみられる。このように、1960年代の知名の作詞活動は琉歌形式に基づく歌詞が主流を占める中で、近世小唄形式の歌詞作りも試みている。つまり、全ての歌詞が琉歌形式に基づいているわけではなかった。

一方、歌詞における音数律形式以外の面をみると、《きっちゃき節》では沖縄語を近世小唄調の七五形式の枠内に収めつつ、口語をふんだんに盛り込むという新しいスタイルに挑戦している。《きっちゃき節》以前は琉歌形式を主とする文語調の歌詞が大部分を占めていた。ところが、《きっちゃき節》では近世小唄調という七五形式は崩さず、「♪童ん^{わらび}ちゃー」「♪早くなー」「♪ありあり婆さん」「♪やいびがやー」など沖縄語の口語を積極的に使うようになった。つまり、《きっちゃき節》は後に沖縄語の口語性を重視した《うんじゅが情ど頼まりる》に至るまでの、過渡期の作品と位置付けることができ

る。そして、《うんじゅが情ど頼まりる》では歌詞の形式をも崩し、口語を多用するというスタイルに移行するのである。

このように、1960年代に琉歌形式から近世小唄形式へと変化をみせた知名の作詞活動は、1970年代に入ると歌詞形式における新たな改革へ移行する。1971年の《うんじゅが情ど頼まりる》では伝統的な琉歌形式、近世小唄形式による作詞法を打破し、定型にこだわらない比較的自由的な音数律の作詞に挑戦したのである。そして、《うんじゅが情ど頼まりる》の歌詞表現における画期的な試みは、大衆から絶大なる支持を集めたことによって、定型にとらわれない新たな歌詞作りの方法を沖縄民謡界に示すことになった。

次に、歌のテーマ設定について考察してみたい。初の自作曲《おぼろ月》以降、知名が発表した《めぐり逢い》《女浮草》などの作品をみると、男女の情愛をテーマに据えた歌が数多くみられる。しかし、その後、民謡歌手・玉城安定に提供した《きっちゃき節》では沖縄社会における交通手段の変化をテーマに据え、交通安全をコミカルな歌詞に盛り込み作品化している。つまり、歌のテーマに関しても、より幅の広がった作品を生み出したといえるだろう。また《うんじゅが情ど頼まりる》のテーマ設定について、知名は次のように語っている。

それまで島うたは、きれいで表現されてきたんです、月がきれいだとか彼女の目がきれいだという具合に。どろどろした女の業の、みにくさとか哀れさとか表現されなかった。ところが、そのころ、ブルース演歌が流行していて、叶弦大（作詞家）とかが女のみにくい部分を表現していた。そんな歌が沖縄にあってもフシギはない。それどころか、これはぜったい沖縄のほうが、そういう部分はある、もっとすさんだところがあるだろう。じゃあ、やってみようかなと思ったわけ。そう、話し言葉で酒、たばこ、女、性を語り、歌ってみたんです³⁶。

上記の語りには、歌詞の題材設定についても、現代の都会生活における女性の風俗世界から脱却しようとする意図がうかがえる。知名の「どろどろした女の業の、みにくさとか哀れさとか表現されなかった」という見解は、新

民謡の歌詞に用いられる琉歌に限定するとあてはまる。というのも、過去には恩納ナビーや吉屋チルーなど、沖縄に実在したといわれる女流歌人は自分自身の生い立ちや境遇に対する情念を琉歌に託して詠んでいた。すなわち、「女のみにくい部分」はすでに表現されていたのだが、それは新民謡の歌詞として作られてはいないのである。

また、日本では青江美奈、藤圭子などに代表される演歌³⁷というジャンルが1968～1969年には確立していた。この時期はEP『うんじゅが情ど頼まりる』発売のほぼ2、3年前にあたる。知名は新しく台頭してきた演歌というジャンルから影響を受け、日本のポピュラー音楽界で行われている実践を沖縄でも実践してみたいと考えた。これは知名が日本の音楽状況を強く意識していたことを示しているとともに、日本と沖縄の音楽状況を照らし合わせる中で、常に同時代的な創作であろうとする知名の姿勢が表われている。

知名は女性の暗い側面を歌うテーマ設定を自作曲に導入し、従来と違う角度から女性像を書いてみようとした。そして、それらが集約された《うんじゅが情ど頼まりる》は新民謡の新たな歌詞作りの在り方を沖縄民謡界に提示したといえよう。

4 1978年 全国デビューの代表曲《バイバイ沖縄》

知名定男は1957年にレコードデビューして以来、沖縄民謡界を拠点に歌手、作詞家、作曲家として活動していた。1970年代に入ると、ルポライターの竹中労（1930-1991）が沖縄に頻繁に訪れるようになり、嘉手苧林昌、大城美佐子、普久原恒勇、知名定男など沖縄民謡界の代表的な歌手、作曲家と親交を深めていく。これらの現象は1974年、1975年に竹中労・企画構成による「琉球フェスティバル」開催へと結集した。そして、沖縄の民謡歌手と彼らが歌う「島うた」が東京、大阪など日本本土において紹介されたのである。

「琉球フェスティバル」の開催にあたり、沖縄の現地プロデューサーを務めた知名はこのような活動を通して、日本本土の文筆家や音楽関係者と知り合う機会が増していった。その中の一人が知名の全国デビューのきっかけを与えた音楽評論家・岩永文夫である。

知名は1978年にEP『バイバイ沖縄』³⁸、LP『赤花』³⁹をキャニオン・レ

コードから全国発売し、本格的に日本本土における音楽活動を開始する。同年にはEP『グッドナイト・マイ・ハニー』⁴⁰、1979年にEP『人生半分・酒半分』⁴¹、さらに、1980年にLP『酒に交われば…』⁴²、EP『オキナワン・パッション』⁴³を立続けに発表した。日本本土において活動した1978年～1980年の間、知名はEP計4枚、LP計2枚を発表したが、レコードの売り上げは伸びず、全国縦断コンサートもその後、発展的な活動につながるだけの成果を出すことはできなかった。しかし、《バイバイ沖縄》が当時日本で普及し始めたレゲエのリズムを基調にアレンジしていたという点で、一部のメディアから注目を集めたことは特筆すべきであろう。

本稿ではそれまでの〈内向き〉発信スタイル⁴⁴から〈外向き〉発信スタイル⁴⁵へ、知名の活動が大きく転換した1970年代後期を代表する作品として《バイバイ沖縄》を取り上げる。《バイバイ沖縄》は1990年代に知名定男がプロデュースしたネーネーズによってもカバー録音⁴⁶され、CD『あしび』⁴⁷に収められている。しかし、今回は初出である1978年発表の《バイバイ沖縄》を対象として、楽曲分析⁴⁸を行った。

4.1 《バイバイ沖縄》楽曲分析の結果

(1)形式分析

この曲の所要時間は2分43秒であり、コーラス1～3番で構成される。1つのコーラスは「r1・A・B・r2」に分けることができ、この単位が3回くり返して出来上がっている。最初に introduction があり、次にコーラス1番「r1・A・B・r2」が続き、interlude 1を経てコーラス2番に入る。同じく「r1・A・B・r2」で構成したコーラス2番はE^b majorに転調したinterlude 2を経てコーラス3番「r1・A・B・r2」と続き、最後に ending を置いている。「r1・A・B・r2」という有節形式の繰り返しではあるが、コーラス3番で短2度上に転調させた構造は単純な繰り返しを避け、曲のクライマックスを終結部にもってこようとする姿勢が現れている。

図3 《バイバイ沖繩》の形式構造

	1st					2nd					3rd					
構成	intro	r1	A	B	r2	inter lude1	r1	A	B	r2	inter lude2	r1	A	B	r2	ending
小節	12	2	4	4	4	4	2	4	4	4	1	2	4	4	4	4
	→ key of D										→ Key of E ♭					

(2)歌詞分析

歌詞は音数律の点から見ると、Aに七五的な調子がひそんでいる。しかし、コーラス1番内では共通語の歌詞を中間に据え、その前後に沖縄語の歌詞を置く構成になっている。

表4《バイバイ沖繩》の歌詞構造に基づいて説明すると、r1 = 「♪ぐぶりーさびたん 又やーさい」とr2 = 「♪バイバイ沖繩、バイバイ沖繩、やはりぬ チンダラヨ」は各コーラスを通じてくり返される囃子であり、有節構造の最初と最後に囃子的言葉を置き、歌詞部分を包み込んでいることが特徴である。

また、コーラス1番にあるA・Bの共通語部分をコーラスr1・r2の沖縄語部分で挟んでいる。これを言語の種類と合わせて考えると、共通語の変化する歌詞を沖縄語の囃子的部分で挟み込んでいる構造といえる。また、このように真ん中の部分を前後の部分で挟む構造を本稿では「サンドイッチ構造」と呼ぶ。この曲の歌詞を言語とその役割に区分した場合、沖縄語（変化しない部分）＝パン、共通語（変化する部分）＝具と例えることができよう。

3番の歌詞には「♪ユンタ ジラバ 遊びうた」「♪ハーリー エイサー 毛遊び」と八重山諸島の伝承歌謡や沖縄諸島の民俗芸能のジャンル名を羅列し、「♪思い出 沖縄 島うた」と最後に「島うた」を登場させている。知名は「♪ユンタ ジラバ 遊びうた」「♪ハーリー エイサー 毛遊び」など沖縄の歌文化を総称するジャンル概念として、あえて「島うた」という呼称を使用し、その言葉を曲の最も盛り上がる箇所において印象づけようとしたのではないかと考えられる。

「♪海の青さに空の青」は作曲家・普久原恒勇の代表曲《芭蕉布》（作詞：吉川安一）の冒頭に出てくる歌詞を意図的に借用している。知名は《芭蕉布》

の歌詞を1つのイメージとして曲を創作したのではないか。また、コーラス1番の最後に置かれた「♪ 又はりぬ チンダラヨ」は八重山諸島の新民謡《安里屋ユンタ》(作詞：星克、編曲：宮良長包)の囃子部分の歌詞とよく似ている。《安里屋ユンタ》は全国的によく知られた新民謡であり、なおかつ沖縄を代表する新民謡でもある。知名はその新民謡の囃子の歌詞を自分の全国デビューの楽曲に引用したということができ、知名の新民謡へのまなざしと作詞家としての意図が顕著に現れた箇所でもある。知名は《芭蕉布》と《安里屋ユンタ》という2つの作品の世界を踏まえて、そのイメージを自分のオリジナル曲の中に引用したのではないかと考えられる。

表4 《バイバイ沖縄》の歌詞構造

	旋律	歌詞 (ゴシック体は共通語)	音数律	役割	言語	音階
intro						
1st	r1	ぐぶりーさびたん 又やーさい	8・6	囃子部	沖縄語	四七抜き長音階
	A	島尻 中頭 山原と	8・5	歌詞部	共通語	四七抜き長音階
		海の青さに空の青	7・5	歌詞部	共通語	四七抜き長音階
	B	思い出 沖縄の旅	4・7	歌詞部	共通語	琉球音階
	r2	バイバイ沖縄 バイバイ沖縄	8・8	囃子部	共通語	四七抜き長音階
		又はりぬ チンダラヨ	5・5	囃子部	沖縄語	7音音階
interlude 1						
2nd	r1	ぐぶりーさびたん 又やーさい	8・6	囃子部	沖縄語	四七抜き長音階
	A	芭蕉姿の黒髪は	7・5	歌詞部	共通語	四七抜き長音階
		黒い瞳のカマドゥー小	7・5	歌詞部	共通語+沖縄語	四七抜き長音階
	B	思い出 初恋の女	4・7	歌詞部	共通語	琉球音階
	r2	バイバイ沖縄 バイバイ沖縄	8・8	囃子部	共通語	四七抜き長音階
		又はりぬ チンダラヨ	5・5	囃子部	沖縄語	7音音階
interlude 2						
3rd	r1	ぐぶりーさびたん 又やーさい	8・6	囃子部	沖縄語	四七抜き長音階
	A	ユンタ ジラバ 遊びうた	6・5	歌詞部	沖縄語	四七抜き長音階

	ハーリー エイサー 毛遊び	8・5	歌詞部	沖縄語	四七抜き長音階
B	思い出 沖縄 島うた	4・8	歌詞部	共通語+沖縄語	琉球音階
r2	バイバイ沖縄 バイバイ沖縄	8・8	囃子部	共通語	四七抜き長音階
	やはりぬチンダラヨ	5・5	囃子部	沖縄語	7音音階

ending

(3)旋律分析

この曲は「r1 A B r2」で有節構造ができています。r1 メロディーと A メロディーは四七抜き長音階で構成され、各フレーズ共、順次進行の途中で跳躍する傾向がみられる。B メロディーの「♪思い出 沖縄の旅」は琉球音階に基づいており、3度堆積型⁴⁹の上行下降進行で構成している。r2 メロディーの「♪バイバイ沖縄、バイバイ沖縄」は四七抜き長音階で作られ、跳躍進行(上行6度、4度)(下降3度)が目立っている。r2 メロディーの「♪やはりぬチンダラヨ」は7音音階であり、ほぼ順次進行で作られている。r2 メロディーのように四七抜き長音階など pentatonic を基調としているが、終止で diatonic になるパターンは知名の作品に数多くみられる。例えば、《ウサガンナ》⁵⁰、《あめりか通り》⁵¹にみられる特徴である。また、全体の旋律構成を見ると、r1 メロディーと r2 メロディーはリフレインの役割を果たしていることがわかる。

さらに、B メロディーの琉球音階を r1 メロディー、A メロディー、r2 メロディーの四七抜き長音階で挟む構造になっている。つまり、琉球音階で作られたメロディーの前後に四七抜き長音階のメロディーを置く構造である。このように、真ん中の部分をその前後の部分で挟む構造は、歌詞分析でも現れた特徴であり、《バイバイ沖縄》では旋律の音階構成においても「サンドイッチ構造」がみられることがわかった。

譜例3 《バイバイ沖縄》有節構造の分析

バイバイ沖縄

作詞作曲：知名定男

採譜：高橋美樹 2004.3.6

ドミナントモーション
♩ = 88

くぶり さびたんまたやー さい しま じりーなかがみ やんぼると うみのーあおさに そらのあ
key of D I IV I V7 IVM7 I V7
Function T S T D S T D

お お も いー で お き な わ の た
I V7 IV
T D S

び バイ バイ おきなわ バイ バイ おきなわ マタ ハリヌチンダラ ヨ
I V I IV V7 I
T D T S D T

図4 《バイバイ沖縄》の有節構造にみるにみるサンドイッチ構造

1st			
r1	ぐぶりーさびたん 又やーさい	囃子部	沖縄語
A	島尻 中頭 山原と	歌詞部	共通語
	海の青さに空の青	歌詞部	共通語
B	思い出 沖縄の旅	歌詞部	共通語
r2	バイバイ沖縄 バイバイ沖縄	囃子部	共通語
	又はりぬ チンダラヨ	囃子部	沖縄語

(4)和声分析

r1 メロディーにケーデンスは形成されておらず、A メロディーは3つのケーデンスの連結から成り立っている。そして、B メロディーは1つのケーデンス、r2 メロディーは2つのケーデンスが連結されている。さらに、A メロディーとB メロディーには $V_7 \rightarrow IV \rightarrow I$ という変則和声構造というべきパターンもみられた。このような和声進行は、アメリカを中心としたポピュラー音楽にはよくみられる。特に、ロックンロールなどのブルース進行にはよく用いられる和声連結である。ドミナントモーションもA メロディーとr2 メロディーにはっきりと現れている。

(5)編曲分析・(6)リズム分析

この曲のアレンジは中村弘明（後述）が担当した。曲はレゲエのリズムを基調にアレンジしている。特に、ベース・ギターとエレキ・ギターの演奏に若干シャッフル（跳ねるリズム）したレゲエのリズム・パターンが現れている。

introductionはA メロディーとr2 メロディーを合わせて圧縮した構成になっている。また、1回目の interlude は introduction の前半4小節と全く同じである。2回目の interlude 以降は調を半音（短2度）上げて演奏しており、転調を用いることで終盤に曲のクライマックスをもってこようとする楽曲形式上の意図がうかがえる。最後の ending は introduction の前半4小節をややアレンジしたフレーズと前半5小節目のフレーズを組み合わせた構成になっている。それゆえ、ending は introduction のメロディーを思い出させる効果があり、全体的にまとまった印象をもたせている。

(7)歌唱分析

複数の女声によるコーラスが introduction と interlude、ending の歌唱を担当し、1～3番までは知名がソロで歌っている。男女の歌唱による対比は沖縄民謡や新民謡によくみられる歌唱構成である。しかし、《バイバイ沖縄》では「introduction・interlude・ending / 歌詞部分」というような構造による歌唱区分がされていることに特徴がある。

また、知名は前述の《おぼろ月》にみられた、歌詞の頭部分がオンビートより後ろにずれる歌唱法を《バイバイ沖縄》では用いていない。歌詞の頭部分がオンビートより後ろにずれる歌唱法は沖縄の古典音楽や沖縄民謡・新民謡にみられる伝統的な歌唱法である。《バイバイ沖縄》では歌詞の頭を拍に合わせて正確に歌っており、この点において、沖縄民謡・新民謡の伝統的な歌唱法からみると、逸脱しているとみなされる。

このように知名の歌唱法が変化した理由として、LP『赤花』の楽曲はこれまでの沖縄新民謡の歴史の延長線上に作られたものではないことが挙げられる。つまり、知名は楽曲自体をポップスとして創ったのであり、そのために、歌唱法も沖縄民謡・新民謡の伝統的スタイルを踏襲しなかったと考えられる。また、知名はデビュー以来、沖縄民謡の世界で育成されてきたが、《バイバイ沖縄》では民謡の唱法とポップスの唱法を区別しようとしていることがうかがえる。

(8)まとめ

《バイバイ沖縄》は曲の構造や歌詞、旋律の面において知的に組み立てられており、ポピュラー音楽のレコード作品を創る知名の姿勢が大きく転換した時期の作品と位置付けられる。さらに、普久原恒勇作曲の《芭蕉布》や八重山諸島の新民謡《安里屋ユンタ》から歌詞を引用するなど、沖縄の大衆から絶大な支持を集めている作品を自作曲に導入するという手法を用いた。この試みは《芭蕉布》や《安里屋ユンタ》などの有名な作品を、ある意味では継承し、知名自ら創り手という立場で対峙しようとした考え方の現れであろう。

また、Bメロディーの「♪思い出 沖縄の旅」は歌詞が共通語、旋律は琉球音階で作られている。知名は曲の真ん中の印象的な部分に、日本本土の聴衆が理解できる共通語の歌詞を琉球音階にのせるという意図的な手法を用いたということが出来る。

さらに、囃子部と歌詞部、沖縄語と共通語、四七抜き長音階と琉球音階など、いろいろな局面に「サンドイッチ構造」が現れている。この曲は「サンドイッチ構造」の有機的な使い方をした作品だといえる。

これらを総合すると、歌詞部と囃子部の対比、歌詞言語の選択、さらに使用する音階において、構造的に作品を組み立てようとする創作の姿勢が顕著に浮かび上がる。そして、歌唱法においても伝統的な沖縄民謡の歌唱法から脱却し、歌詞の頭部分を拍に合わせた歌唱法へと大きく変化したのである。

さらに、《バイバイ沖縄》は知名自らがアレンジをするのではなく、日本のポピュラー音楽界を活動の拠点とするアレンジャーの中村弘明に依頼している。このように、他人にアレンジを依頼したことで、知名はソングライターとして、また歌手として専念することができ、ポップスという新たな音楽の場で自らの音楽世界を作り上げることができたのである。

4.2 《バイバイ沖縄》制作の背景

本項ではEP『バイバイ沖縄』、LP『赤花』を制作するに至った経緯からレコード発売後の各メディアの反応までを整理する。とりわけ、創り手としての知名の意向、レコード会社の制作意図、全国デビューをめぐるマスメディアの言説、さらに、沖縄・日本本土における聴衆の反応に分けて記述する。

(1) 知名定男のLP『赤花』制作意図

知名の全国デビューは1971年頃、音楽評論家・岩永文夫⁵²と出会ったことに端を発する。岩永は当時、音楽雑誌『新譜ジャーナル』の編集長をしており、多様な民族音楽を求めて、沖縄や東南アジア各地を取材旅行していた。そんな折、沖縄を訪れた際、偶然、タクシーの中で聴いた《うんじゅが情ど頼まりる》に衝撃を受け、ついに創った知名本人と出会うこととなる⁵³。

その後、岩永は1974年、1975年に開催された竹中労・企画による「琉球フェスティバル」（於：東京・大阪・京都他）にスタッフとして携わる。この時、知名は沖縄の現地プロデューサーとして、歌手たちのスケジュール調整、動員などの仲立ちをしていた。この「琉球フェスティバル」においても、知名と岩永の接点を見つけることができる。岩永の記述によると、その後、1977年5月、岩永は知名にある提案をする。

定男さんレコードを作ってみない。それも純然たる島うたではなくて、

そこから一步出て日本なり世界なりの広がりを持った音楽を意識したものの。あくまでも島うたをベースにしているけど、そこから出発した新しい音楽ってやつ⁵⁴。

岩永は、「ジャマイカのレゲエが、ハワイのサーフロックが、それまでの土着の音楽とロックに代表される欧米のポップス音楽と結びつくなかで新しい世界音楽として成立して行きつつあること」⁵⁵を感じていた。そして、同様に沖縄の音楽と欧米のポップス音楽を融合させた音楽を日本から発信する試みに可能性を見い出していたといえる。このような岩永の提案に対し、知名は次のように応えている。

これは大きな賭けだけれどもやってみようよ。それによってぼくは自分の音楽が前進することを信じている。島うたを島うたのワクのなかに閉じ込めておく時代では、もうないと思うんだ。一度、広い世界に出てから見つめ直すことが必要ではないかな。こんな機会はそうあるとも思えないし、ぼくは新しいタイプの音楽にチャレンジしてみたい⁵⁶。

この言説からは知名が岩永の意向を十分汲み取った上で、自分が発信してきた音楽作品を沖縄内に限定せず、より広い世界でその真価を問うてみたい、と決意した時の心境が読み取れる。そして、この決意が知名の音楽活動を〈内向き〉から〈外向き〉へ大きく転換させる原動力となったのである。「新しいタイプの音楽にチャレンジ」する動機を1978年当時の知名は次のように語っている。

ボクは本土志向の沖縄の若者たちに、沖縄の歌を聞いてほしいんだ。と同時に、都会に出てきている地方の若者たちにも、自分たちの郷土のリズムやメロディを再認識してもらいたいこともある⁵⁷。

沖縄や日本本土の若者に郷土の音楽を再認識させたいという知名の願望がみえる。それと同時に、地方⇄都会という図式が明確に存在した1970年代当

時の時代背景をうかがわせる。1972年の沖縄本土復帰以降、沖縄では日本本土に集団就職する青年たちが急増し、沖縄から大阪や東京などの都会へ若者が流出するという社会現象が起きていた⁵⁸。

さらに、1970年代当時は沖縄人が自己に自信を持ってない状況や、沖縄の文化、つまり、自文化を卑下する風潮⁵⁹が沖縄社会に根強く残っていた。知名の言う「島うた」などの沖縄音楽も当然、その卑下する自文化に含まれていた。知名は伝統的な沖縄音楽の表現様式ではなく、他のポピュラー音楽の様式を融合させた新しい音楽を創り出し、その作品を発信することを通じて、本土志向の若者に自文化を再評価させたいという意図があったといえる。そして、知名の全国デビューは沖縄＝地方発というLP『赤花』以前の方法ではなく、東京＝都会から発信する音楽なのだという認識を知名自身強く持っていた。

また、知名は制作したレコードをどのようなジャンルとして、聴衆に聴いてほしかったのだろうか。

「赤花」でああいうポップスをやりたいというのもそれだった、民族音楽としては聞いてほしくなかった。普通のポップスという感覚で聞いてほしいという気持ちはあったよね⁶⁰。

「赤花」でエレクトリックな楽器を使ったりしたのは、沖縄の歌をね、ポピュラーミュージックというか、もっと多くの人たちに聴いてほしいなという⁶¹。

上記の言葉は沖縄音楽の歴史や伝統を背負った民族音楽としてではなく、ポピュラー音楽の1ジャンルとして聴いてほしいという知名の強い意向が現れた言説である。知名は自分の作品を「ポップスという感覚」＝当時知名が好んで聴いていたエルビス・プレスリー、ボブ・マーリー、ジミー・クリフ⁶²などと同じような感覚で、一般大衆に日常生活において聴いてほしかったのだろう。そのために、知名は三線などの琉球楽器ではなく、エレキ・ギターやシンセサイザーなどの電気（電子）楽器を多く使用し、よりポップスに近

い作品に仕上げようとしたのである。このようなポップス志向は、レコーディングにおけるアレンジャーの選定にも影響を与えている。

レコーディングに入る前に「ああ、沖縄、わかった」というようなアレンジャーにはやらせたくなかった。日本を否定するぐらいの洋楽志向の人にやらせたかった⁶³。

この言説からは知名が沖縄音楽に対する理解度よりも、洋楽ポップス志向の強さを重視し、それを活かしたアレンジャーの選定を望んでいたことがわかる。結果的に、LP『赤花』のアレンジャーはゴールデンハーフ・スペシャル（1970年代にデビューした女性4人グループ）の作品を作編曲したことのある中村弘明⁶⁴、ディレクターには沖縄出身のロック・バンドを担当していた中村博明によって、制作された。

知名は初めて挑む東京発のレコード制作を自らの音楽表現をより広げる機会として捉え、沖縄県境を越えた日本全国の大衆に向けて発信するという認識を強く持っていた。そして、それと同時に「本土の人だけでなく、特に沖縄の人に認めてほしい」⁶⁵という知名の言葉にもあるように、LP『赤花』は沖縄の人々、特に若者に向けた強いメッセージが込められていた。作品の発信先は日本全国という〈外向き〉であるが、結果的にその成果が沖縄へフィードバックすること、つまり、知名は〈内向き〉において自文化の再評価がなされることを望んでいたといえる。

また、アルバムのタイトル『赤花』に込めた想いを、知名は次のように語っている。

赤花は、ですね、一日しか咲かない、でも、ぼくたちにとっての一日が赤花にとっては一生ということになる。あんなにみごとな色をだして一所懸命に咲いている。花というと、やさしさとか弱さとかイメージされるけど、赤花は短い時間の中でせいいっぱい咲いている。そこのところにぼくは、強さを感じるんです。かわいそうだと思いつつも、がんばって生きてくれとさげびたくなる、そんな赤花に、たまらなく魅かれるんですね、

ぼくは⁶⁶。

南国を代表する花といえばハイビスカスを思い浮かべる人も多いと思うが、沖縄では「この花をアカバナ（赤花）またはグソーバナ（後生花）とって、葬式に使い、墓前に生けることはあっても、家の中で生けることはしない」⁶⁷。このような赤花がもつ本来の意味を知名は理解しているのであろう。仏桑華の別名でもある「赤花」はハイビスカスの華やかなイメージとは裏腹に沖縄では死者を弔う花の役割を担っている。知名は沖縄の中で、こうした文化的背景をもつ「赤花」を全国デビューのアルバムタイトルに使用し、レコードジャケットの絵としても採用した（後述）。そして、タイトル曲《赤花》の歌詞にも、はかなさと力強さを連想させる知名の赤花イメージが反映されている。

(2)レコード会社のLP 宣伝戦略

EP『バイバイ沖縄』、LP『赤花』を制作したキャニオン・レコードは雑誌などの出版メディアに両レコードの宣伝広告を掲載している。EP『バイバイ沖縄』の宣伝広告には知名のプロフィールが次のように紹介されていた。

日本のポップス・シーンに沖縄という新しい座標軸を加えたミュージシャン兼コンポージャーが知名定男です。…中略…『バイバイ沖縄』1曲を聴いても知名メロディとレゲエのリズムとが一体感をともなって聴く人を、南の国の暖かさと心地よさが押しつつんでくれるでしょう。78年日本のポップス・シーンは新しい発見をしました。それが知名定男なんです⁶⁸。

注目すべきは「日本のポップス・シーンに沖縄という新しい座標軸を加えた」という部分である。この部分は日本のポピュラー音楽界に「沖縄」出身でなおかつ「沖縄」音楽を担った知名が登場したという解釈ができる。そして、この「沖縄」という言葉はその後登場する「南の国の暖かさと心地よさ」というキャッチフレーズと連動して響いてくる。つまり、「沖縄」の音楽面と地域性が醸し出すイメージを全国デビューする知名に重ね合わせ、宣伝戦略

として採用したことがうかがえる。喜納昌吉^{きなしょうきち}（1948-）と時を同じくして日本のポピュラー音楽界に登場した沖縄ポップとしての斬新さと、「南の国の暖かさと心地よさ」を組み合わせる手法はLP『赤花』の宣伝広告（図5参照）でも同様に使われている。

前述した知名のプロフィールを要約したものがLPの宣伝広告のキャッチ

いま、日本のポップスは新しい発見をした！

赤花 知名定男

●ヨリアフダフワ ●くがり節 ●ジントーヨ ●ワルツ ●ウサガンナ ●バイバイ沖縄
●アカバナ（赤花） ●ジェラシー ●白瀬走川 ●キジムナー ●ブルース ●ニライの海

LP好評発売中
●FX-8002 ¥2,500

発売元/（株）キングレコード

フレーズとして現れたと捉えることができる。つまり、「新しい発見」「南の国の…サウンド」が知名の宣伝キーワードであると考えられる。しかし、日本のポピュラー音楽界における「沖縄」の登場は、1977年に喜納が全国デビューした時点で事実上、認知された現象である。ここで敢えて「いま、日本のポップスは新しい発見をした！」と銘打つからには、喜納とは異なる表現スタイルの作品を作り出す必要があったと考える。実際、喜納のLP『喜納昌吉&チャンプルーズ』と知名のLP『赤花』では沖縄人としてのアイデンティティー表現の方法は明確に異なっている。特に、知名はレコード会社が宣伝広告において沖縄色を強調したにも拘わらず、LP『赤花』では沖縄イメージを音楽面に強く打ち出してはいない。レコード会社のこのレコードに対する宣伝戦略とは逆に、知名は一聴しただけでは理解できないほど巧みに沖縄色を作品にひそませていたのである。この沖縄音楽の様式を内包させた作曲法は4.1の楽曲分析結果でも実証されている。

一方、視覚的に最も大衆に訴えるのはレコードジャケット（図6参照）である。EPとLPのレコードジャケット、そして宣伝広告に使われたのは与那覇朝大・作の真っ赤な赤花（ハイビスカス）

図5 LP『赤花』広告⁶⁹ の絵であった。背景には青い空とエメラルドグ

リーンの海、白い雲を思わせる淡い色彩が塗られ、赤花の真紅色をより一層引き立てた。このように、レコードジャケットにおいても沖縄色が全面に現れており、宣伝キャッチフレーズと同様の傾向がみえる。

図6 EP『バイバイ沖縄』レコード・ジャケット



(3) マスメディアの言説

ここでは雑誌、新聞などの出版メディアに現れた知名の全国デビューをめぐる言説を考察してみたい。まず、知名の記事における1つ目の特徴は「常夏の南の島イメージ」とのタイアップである。以下はそれらを表した記事の例である。

沖縄では、ハイビスカスのことを“赤花”という。——赤花は、強烈な太陽と、どこまでも青く透明な海の島によく似合う。いま、その赤花の生命に魅かれた男。知名定男。ただの歌手ではない。音楽的才能がギラついている。聴くものの血をかならずさわがせる音がある、さけびがある。そして、すごく詩的なのだ⁷⁰。

日本唯一のトロピカル・シンガー知名定男が歌にぶつける沖縄人の怒りと優しさとは！？⁷¹。

先述したEP『バイバイ沖縄』のジャケットに描かれた赤花が醸し出す南の島イメージが端的に記事に盛り込まれていることがわかる。また、南の島イメージとシンガーソングライターを組合わせた「トロピカル・シンガー」という新たな用語も生み出されている。これは雑誌記事に現れた現象とは別に、「沖縄観光」という脈絡から考察することができる。

音楽社会学者の小川博司は、戦後日本のポピュラー音楽に現れた沖縄を1960年代「一つの地方としての沖縄」、1970年代「アメリカ文化の窓口としての沖縄」、1980年代「内なる外部としての沖縄」、1990年代「ルーツとしての沖縄」「世界への窓口としての沖縄」というキーワードで整理している⁷²。知名が全国デビューしたのは1978年であるが、小川のキーワードにあてはまるのは「内なる外部としての沖縄」である。

小川の研究によると、1970年代に入り沖縄のリゾート開発が次々と進められる中、航空会社も沖縄キャンペーンを始める。最初の沖縄キャンペーンは全日空が1972年に開始した「キラキラ沖縄」キャンペーンであり、1970年代末以降、航空会社はイメージソングを採用するようになる。小川は1984年にヒットした石川優子 & チャゲ《ふたりの愛ランド》を例に挙げ、「青い海と珊瑚礁、水着姿で微笑む日焼けした女性といったイメージに合致する音楽」と分析した。そして、「沖縄は、この文脈では、HAWAI、GUAM、SAIPAN、BALIと同列の海のリゾート OKINAWA である。日本でありながら日本でない、内なる外部として位置づけられた」と言及している。知名の全

国デビューの記事においても、リゾート OKINAWA と重ね合わせながら「内なる外部としての沖縄」から現れたシンガーソングライターという文脈で紹介しているものが多いのである。

事実、知名は1978年、全日空が展開した沖縄キャンペーンに一役買っていた。1978年当時の『機内放送番組』⁷³を見ると、後半4ページを大々的に使い、沖縄観光を全面的にアピールした観光名所とツアーコースの紹介を行っている。そして、プログラム10には「ヒット歌謡と音でつづる各地の話題／蛾媚の沖縄レポート《トロピカル沖縄》」が生まれ、「ロマンチック・アイランド〈久米島〉」のBGMとして知名定男の《ニライの海》(LP『赤花』所収)が採用されている。また、同じプログラム内では「ゲスト・インタビュー」として「“沖縄のふたつの星” 具志堅用高(プロボクシング) & 知名定男(島うた)」が生まれ、知名定男《バイバイ沖縄》も選曲されている。全日空は1978年に初めて沖縄キャンペーンを開始しており、偶然にも知名の全国デビューと同じ年であったため、起用されたと考える。

また、梅田英春の研究によると、沖縄本土復帰(1972年)後「本土、あるいは沖縄で出版された観光ガイドの内容は…海洋博覧会以降、…徐々に『輝く太陽、青い海、白い砂浜』という南国イメージへと変化して」⁷⁴いったことが確認されている。つまり、常夏の南の島イメージは上記の「トロピカル沖縄」「ロマンチック・アイランド」という名称にもあるように、観光ガイドや航空会社の沖縄キャンペーンに共通した傾向であったといえる。そして、知名は全日空の沖縄キャンペーンでも、前述した雑誌記事においても常夏の南の島イメージと重ね合わせながら紹介されたのである。

次に、2つ目の特徴は沖縄＝「アイランド・ミュージック」の歌手として、知名を紹介する記事が多いことである。ここで知名の事例を紹介する前に、1969年の創刊以来、ポピュラー音楽界の趣向を主導してきた雑誌『ミュージック・マガジン』における沖縄出身の音楽家、特に喜納昌吉の取り上げ方について整理してみたい。

『ミュージック・マガジン』では1977年の喜納を扱った記事の中で、執筆者の波田真は次のように語っている。

僕は友人から沖縄の民謡と、喜納昌吉さんの名前を教わって、「ハイサイおじさん」に注目したわけですけど、まずどうしても最初におことわりしなければなりません。僕は沖縄や「ハイサイ…」に興味は本土人としてあるというのではなくて、僕がサルサやレゲエを聴いてきて、沖縄はプエルトリコやジャマイカの状況にひじょうに似ているというところからまず注目したわけです⁷⁵。

上記の波田の発言は、プエルトリコやジャマイカなどカリブ海に浮かぶ島々の音楽と沖縄の音楽、この場合は喜納の歌を比較し、それらがもつ共通性に注目したことを表している。つまり、プエルトリコやジャマイカという島嶼社会が生み出したサルサやレゲエの音楽の延長線上に、喜納の歌を捉えようとしているのである。

また、『ミュージック・マガジン』の編集長であり、音楽評論家の中村とうようは雑誌『青い海』に掲載された喜納の記事の中で、次のように述べている。

「ハイサイおじさん」を初めて聞いたとき、本土のレコードのように表面をきれいに磨き上げたのと正反対に、むしろある意味で隙間だらけの粗雑な作り方がされていたが、だからこそそこには大らかな生命力があふれており、なまなましい民衆のユーモア感覚と、沖縄の強烈な風土とがあった。しかもエレキ・ギターによってそうした魅力が滅殺されるどころか逆に強調されていることに、感心してしまった。その点は、アメリカ黒人のある種のブルースとか、カリブ海の島ジャマイカの初期のレゲエなんかと大いに共通しているように思えた。…中略…そういった音楽と喜納昌吉の音楽との類似性はけっして偶然の一致ではなく、音楽を発想する根本の姿勢や、それをはぐくむ風土的な条件などに共通するところがあるからではないかという気がした⁷⁶。

中村も前述の波田と同様、「カリブ海の島ジャマイカの初期のレゲエ」と喜納の音楽との類似性を指摘している。そして、中村は続けて「その後も多く

の人たちが喜納昌吉の音楽とレゲエなどと引きくらべて論じた」と述べ、自分の解釈が独断的なものではないことを暗示していた。

このように、1977年～1980年までの1970年代後期には喜納の音楽を当時、音楽シーンで注目を集めていたレゲエと比較し、双方の音楽の在り方や風土的な共通性を導き出しながら批評する傾向が強かった。そして、それらの議論は「アイランド・ミュージック」という総称を用いないものもあったが、明らかに島嶼社会における音楽、つまり、「アイランド・ミュージック」という括りの中で沖縄の音楽や喜納の音楽を紹介し、当時のポピュラー音楽シーンの中に位置づけていったのである。

では、喜納がデビューした翌年、1978年に知名が全国デビューをした以降、沖縄の音楽はどのように取り上げられているのであろう。以下は、その代表的な雑誌記事である。

いま、明らかにパワー・ダウンしつつある世界のロック、ポップス・シーンにおいて、唯一注目を集めているのが、ジャマイカのレゲエ、プエルトリコのサルサ、ハワイのサーフ・ロックなど、アイランド・ミュージックと呼ばれる半植民の音楽だ。そして、日本におけるアイランド・ミュージック、沖縄の音楽が熱い注目の視線を浴びるのも必至の情勢になってきた。GOROは沖縄を代表する3人のミュージシャンを現地インタビュー、その驚くべきパワーの源泉を探ってみた⁷⁷。

この記事では知名と喜納、海勢頭豊(1943-)が「アイランド・ミュージック」のミュージシャンとして取り上げられていた。そして、キューバの植民地だったジャマイカとアメリカの一州に取り込まれたハワイなど、「半植民」の島というイメージを戦後アメリカに統治された沖縄にも重ね合わせて描いている。

また、次の記事は「アイランド・ミュージック」のミュージシャン同士の対談である。

今年は、レゲエという巨大な波が、ついに日本に押し寄せてきて、若者た

ちの心を洗い流した。最初に打ち寄せた波はボブ・マーリー。その波がひいた後にジミー・クリフという波が追い打ちをかけた。いったい、南の島に生まれたトロピカルな音楽の、どこが、なにゆえに、日本の若者にアピールするのか？日本のアイランド・ミュージック、沖縄歌に執着し、島に住む人の心を歌い続ける知名定男が、ジミー・クリフとその問題を話し合った⁷⁸。

ジャマイカで発展したレゲエを代表するミュージシャン、ジミー・クリフが1979年に来日した際、「日本のアイランド・ミュージック」の歌手・知名定男と対談するという企画であった。ここで注目したいのは、「日本のアイランド・ミュージック」＝沖縄歌に「しまうた」とルビが打たれていることである。「しまうた」概念の変遷については、高橋2002b、高橋2003bで論じたが、1970年代後半のこの時期に日本本土において沖縄の音楽を「しまうた」と呼ぶ現象が興っていたことは特筆すべきであろう。

このように「しまうた」という呼称が本土に広まっていった要因として、2つのことが挙げられる。1つは、1974-1975年に開催された「琉球フェスティバル」とそのライブアルバム制作のメディア宣伝において、双方を企画構成したルポライター竹中労が強力に「しまうた」という呼称を使用したことである。竹中は雑誌、新聞などの活字メディア⁷⁹やレコード・タイトル⁸⁰、レコードの解説文⁸¹で意図的に「しまうた」という呼称を用い、沖縄の「しまうた」の在り様を日本本土で認知させることを目指した。

もう1つは、「琉球フェスティバル」にも参加した知名定男が全国デビューした1978年以降、雑誌インタビューなどの取材の際に沖縄民謡を「しまうた」と説明して自らの音楽活動を語ったことである⁸²。つまり、元々、奄美諸島の民俗語彙であった「しまうた」が1970年代に沖縄に導入された後、竹中や知名が「しまうた」という呼称を執筆や語りでくり返し使用したことによって、全国的なメディアに浸透したのである。

3つ目の特徴は、知名と同じ沖縄出身の喜納と比較した記事が多いことである。

喜納昌吉に続いて、沖縄からでてきて注目されている。喜納と違って、この人、ロック、レゲエ、民謡とその音楽の幅は広い。体中から発散されるようなパワフルな音楽は、沖縄からの熱いメッセージだ⁸³。

沖縄出身のニューミュージック畑では喜納昌吉、ロック系グループでコンディショングリーンらがいるが、島うたをベースにしたのは知名がはじめて⁸⁴。

上記2つ記事では、すでに全国デビューした喜納らに続く沖縄出身ミュージシャンという括りで知名が捉えられていることがわかる。そして、喜納とは異なり、島うた（沖縄民謡）を基調に創作活動していることと、そのことに裏付けられる音楽表現の豊かさが強調されている。知名の音楽表現に関しては以下の記事が最も的確に批評している。

たとえば「バイバイ沖縄」にはレゲエが、「くがり節」にはグルース・ロックが、「ジントーヨー・ワルツ」にはタイトルのとおりワルツが、「ウサガンナ」にはウエスト・コースト風のロックが、「キジムナー・ブルース」にはファンキーなサザン・ロックが、「ニライの海」にはフォークソングと女声合唱がというふうに、それぞれの歌が沖縄以外の土地から生まれた音楽と組み合わせられているのである⁸⁵。

この記事では、知名作品におけるポピュラー音楽様式の融合の実態が詳細に述べられている。これらの特徴は4.2(1)で述べたように、アルバム制作当初からのコンセプトであり、それらが実際に音源として世に出た後のメディア批評といえる。また、このコンセプトはレコーディングに後藤次利⁸⁶（ベース・ギター奏者、当時はサデスティックスに所属）、吉野藤丸⁸⁷（エレキ・ギター奏者、当時は藤丸バンドに所属）などスタジオ・ミュージシャン⁸⁸の第一人者が参加することで実現した。そして、この時、知名はマルチ・トラック録音方式という沖縄では未だ普及していないレコーディング技術⁸⁹と、コード・ネームのみの楽譜で演奏する⁹⁰経験をした。知名がLP『赤花』の制

作時にポピュラー音楽の最新鋭のレコーディング方法と演奏方法を経験したことは、1990年代以降、ネーネーズのプロデューサーとしてCD制作する際に大きな影響を与えたことは間違いない。

以上をまとめると、知名をめぐるマスメディアの言説は、1970年代に世界的に流行したレゲエと同様に「アイランド・ミュージック」というカテゴリーの中で、常夏の南の島イメージと重ね合わせた記述が多く、先に全国デビューした喜納と比較することを通して知名の音楽表現の豊かさを強調していたといえる。そして、それらは1978年に展開した航空会社の沖縄キャンペーンとも無縁ではなく、全国的に「沖縄観光」が注目度を高めた時期と重なっているのである。

(4)聴衆の評価

最後に、EP『バイバイ沖縄』とLP『赤花』が大衆にどのように評価されたのか、探してみたい。まず初めに、沖縄の聴衆の受け止め方の事例を紹介する。

お父さんが『赤花』ってアルバムを出した時は、沖縄の人たちが怒って、“沖縄民謡でもない変な歌を作って！”って電話で文句をいわれてねー。…中略…沖縄民謡といえば、着物姿で唄うものというのが常識なのに、着物をやめて、パーマ頭にヒゲをはやして、ジーパンのかっこうで唄ったんですよ。それでね、また文句の電話があって、“くさぶっきて!! (あんなかっこで)”って⁹¹。

このように、沖縄の聴衆は伝統的な沖縄民謡の表現スタイルから逸脱した知名の作品に一種の拒否反応を示している。1970年代初期に流行した喜納昌吉の《ハイサイおじさん》も、発表当初は沖縄民謡界から反発を受けたとされ、前例がない表現様式の作品に聴衆が戸惑う点は、知名作品とも共通する。さらに、知名はライブ活動において衣装や演奏スタイルの上でも改革を行ない、沖縄民謡歌手の伝統的な在り方とは異なる実践を押し進めたのである。また、知名自身も当時の聴衆の反応を次のように語っている。

お前は何を考えてるんだ、と猛反発を食った。当時の先輩たちは頑固者ばかりですから。父（定繁）は黙っていたけど、周囲からは怒られていたようだ⁹²。

当時は「定男が島唄離れしよる」とかいろんなことを言われました⁹³。

1978年以前、沖縄内へ発信してきた知名の作品は、前述した《うんじゅが情ど頼まりる》の楽曲分析でも現れたように、伝統的な沖縄民謡・新民謡の様式を踏襲していた。しかし、LP『赤花』では伝統的な沖縄民謡・新民謡の様式を内包し、他のポピュラー音楽の様式と融合したサウンドをより前面に打ち出した感が否めない。そのため、沖縄の聴衆は知名が沖縄民謡とかけ離れた作品を発表したと受け取ったのだろう。この点は「定男が島唄離れしよる」という言葉がよりの的確に表しており、沖縄民謡界とは一線を画した日本のポピュラー音楽界における活動であったこともその要因だと考える。

一方、レコード売り上げの実績は次の通りであった。

(EP「バイバイ沖縄」) 沖縄では春から夏にかけて大ヒット。ピンク・レディーの「サウスポー」と1、2位を争った。沖縄は人口約百万人。そこで4万枚という実績は全国の人口比率からいうと四百万枚になる⁹⁴。

(LP『赤花』) 沖縄では5万枚のヒット⁹⁵。

EP『バイバイ沖縄』が4万枚、LP『赤花』が5万枚というレコード売り上げは、確実に沖縄の大衆に受け入れられたと言っても過言ではない。先に述べた沖縄民謡界の人々からの反発もレコードを聴いているからこそ現れた反応であり、数字の上では沖縄の大衆に絶大なる支持を受けたといえるだろう。日本本土におけるレコード売り上げ枚数はオリコンチャート外だったため記録がなく、受容の評価はここで述べるできない。

附記

本論文は2004年度沖縄県立芸術大学・博士学位論文「沖縄のポピュラー音楽史における伝統と創造 ―知名定男の音楽活動を事例として―」の第4章第1～4節を改稿したものである。執筆にあたり、御指導頂いた金城厚氏、久万田晋氏、梅田英春氏、蒲生美津子氏、小川博司氏に厚くお礼申し上げたい。

JASRAC 出0600184-601

注

- 1 本稿ではコーラスを有節形式の1回分と定義する。
- 2 村田公一、2000「売れ筋日本語ポップスの分析研究」(大阪芸術大学博士論文)
- 3 大角欣矢、2000、村田公一編「宇多田ヒカルの《Automatic》」『JASPM WORKING PAPER SERIESNO.8 宇多田ヒカルの“Automatic”の学際総合研究』日本ポピュラー音楽学会、pp.6-15。
- 4 知名定男、EP『おぼろ月』(マルフクレコード、FS-28、1962)。
- 5 島袋盛敏・翁長俊郎、1968『琉歌全集』武蔵野書院、p.75。
- 6 前掲5、pp.145-146。
- 7 前掲5、p.238。
- 8 前掲5、p.114。
- 9 知名定男、1998「島うた第三期黄金時代に向けて」interview 神谷一義『音の力 沖縄／コザ沸騰編』インパクト出版会、pp.130-131。
- 10 知名定男、1998「その男、多面体 トラッドからポップスまで」interview 編集部『EDGE』6号、p.53。
- 11 1995年9月3日「知名定男50年史」『知名定繁追悼公演 知名定男二代目襲名披露公演』パンフレット、p.34。
- 12 仲本瑩編、1994「普久原朝喜特集」『季刊文芸誌 脈』4号 脈発行所、p.82。
- 13 前掲12、p.19、写真上。この写真に知名は舞台衣装ではなく普段着で写っている。筆者が知名本人にこの点について尋ねたところ、記念公演

に出演しており、民謡を歌ったことが確認された。確認した年月日は、2004年10月2日。

- 14 前原淳子、EP『めぐり逢い』（マルフクレコード、FS-54、1963）。
- 15 前原淳子、EP『島めぐり』（マルフクレコード、FF-141、1963）。
- 16 知名定男、EP『大田ぼんた』（マルフクレコード、FS-64、1965）。
- 17 本稿では、瀬良垣苗子、EP『義理と情／うんじゅが情ど頼まりる』（マルテルレコード、MT-2001、1971）を分析する音源として使用した。演奏者の詳細はクレジットに記載されていないが、2004年6月29日、知名定男本人に筆者が確認した。その結果は、唄・三線：瀬良垣苗子、ギター：知名定男、琉琴：知名定繁、太鼓：照屋林助、である。また、同音源は、瀬良垣苗子／知名定男・瀬良垣苗子、EP『うんじゅが情ど頼まりる／くんじー小』（マルテルレコード、MT-1037、1971）、また、CD『沖縄民謡特選集』（マルテルレコード、MTCD-102、1997）にも収められている。他に、知名定男《うんじゅが情ど頼まりる》LP『嘉手苺林昌の世界(2)「飄」』（コロムビア、CD-5104、1974）所収、瀬良垣苗子《うんじゅが情ど頼まりる》CD『ナビー』（あばさー、ACD-003、1999）所収、がある。
- 18 せらがき・なえこ。1938年生。具志川市出身。1960年、22才の時、民謡歌手・山内昌徳に入門し、EP『なーしび節』でレコードデビュー。1971年発表のEP『うんじゅが情ど頼まりる』が沖縄で大ヒットし、それ以降、持ち歌として歌い続ける。1981年、新芸会（主宰：知名定男）に参加。1988年には「民謡生活30周年記念公演」を開催した。
- 19 知名が歌った音源としては、《うんじゅが情…その後》LP『酒に交われば…』（キャニオン、ACD-003、1979）所収、がある。他に、瀬良垣が歌った音源としては、《うんじゅが情…Ⅱ》『吉屋物語／姑がなし』（マルフクレコード FCD-3、1987）があり、同じ音源はCD『上原直彦作詞集 綾うた』（マルフクレコード、40ACD-1、発売年不明）にも《うんじゅが情》として収められている。瀬良垣が歌った別の音源には、《うんじゅが情ど頼まりるパートⅡ》CD『ナビー』（あばさー、ACD-003、1999）所収、がある。つまり、《うんじゅが情ど頼まりる》の後に作られた《う

- んじゅが情…Ⅱ》の音源は全部で3バージョンある。
- 20 前掲《うんじゅが情…その後》《うんじゅが情…Ⅱ》《うんじゅが情ど頼まりるパートⅡ》(異名同曲)の歌詞は《うんじゅが情ど頼まりる》の歌詞とかなり変化している。構成上も冒頭と最後にrメロディー「♪うんじゅが情ど頼まりる」が置かれた。
- 21 備瀬善勝、1998「ビセカツ一代記」interview 神谷一義・平井玄『音の力 沖縄／コザ沸騰篇』インパクト出版会、p.100。
- 22 LP『嘉手苧林昌の世界(2)「飄」』(コロムビア、CD-5104、1974)所収。
- 23 前掲10、pp.52-53参照。
- 24 知名定男・大湾清之、1982「特集・対談 沖縄の未来を語ろう／民謡歌手 知名定男 v・s 笛奏者 大湾清之」『青い海』13巻1号、青い海出版社、p.49。
- 25 《芭蕉布》を初めて録音したクララ新川の音源は、CD『ALOHAI SAI』(アトムミュージック、GOCU-4011、2004年)に復刻されている。また、同音源のCDクレジットには演奏者の1人として、「知名定男(ギター)」との記載がある。
- 26 大城學、1996「ホップトーンズ」『沖縄新民謡の系譜』ひるぎ社、p.228。
- 27 高橋美樹、2001年5月16日「沖縄ミュージシャン発 奄美へのラブレター／知名定男(下)多面体の実像」『南海日日新聞』p.4。
- 28 知名定男、2000「かりゆしイキイキ!インタビュー 知名定男」『かりゆしライフ』64号、沖縄県いきいきふれあい財団、pp.4-5。
- 29 前掲27、p.4参照。
- 30 前掲9、pp.130-131。
- 31 照屋林助、1998「照屋林助関係年表」北中正和編『てるりん自伝』みすず書房、参照。
- 32 前掲10、pp.52-53。
- 33 前原淳子、EP『島めぐり／めぐり逢い』(マルフレコード、FS-54、1963)。
- 34 玉城安定、EP『女浮草』(マルフレコード、FS-74、発売年不明)。発売年は特定できないが、レコード番号を照合すると1965年前後に発売さ

れたことは確かである。

- 35 玉城安定、EP『きっちゃき節』（マルフクレコード、FS-77、1965）。
- 36 1978年4月25日「沖縄のクロスオーバーシンガー・知名定男登場！」『ヤングレディ』講談社、pp.98-99。
- 37 2000、三井徹他編『クロニクル 20世紀のポピュラー音楽』平凡社、p.157、には「1968～69。都はるみ、水前寺清子、森進一、青江美奈、藤圭子らの歌が、エレキ・ブーム以降のポップス系歌謡曲と区別して演歌（艶歌）と呼ばれ始める」とある。
- 38 知名定男、EP『バイバイ沖縄』（キャニオン・レコード、F-210、1978）。
- 39 知名定男、LP『赤花』（キャニオン・レコード、エフFX-8002、1978）。CD版『赤花』（ポニーキャニオン、PCCA-00581、1994）。
- 40 知名定男、EP『グッドナイト・マイ・ハニー』（キャニオン・レコード、F-221、1978）。
- 41 知名定男、EP『人生半分・酒半分』（キャニオン・レコード、F-237、1979）。
- 42 知名定男、LP『酒に交われば…』（キャニオン・レコード、エフC25A-0055、1979）。
- 43 知名定男、EP『オキナワン・パッション』（キャニオン・レコード、7A0016、1980）。
- 44 〈内向き〉の発信スタイルとは、沖縄の言語、文化、生活習慣など、沖縄人として多くの共通点をもつ社会的集団に向けて発信される音楽の志向を指す。〈内向き〉の定義には、自己の祖先が沖縄出身者であるという人々の血筋に関する事柄も含まれる。つまり、沖縄にルーツをもちながら、沖縄以外の日本本土や海外に住んでいる人々（例：ハワイの移民社会における沖縄系2世）もあてはまる。
- 45 〈外向き〉の発信スタイルとは、沖縄とは異なる言語、文化、生活習慣をもつ社会的集団に向けて発信される音楽の志向を指す。沖縄以外の文化的背景をもち、血筋においても沖縄にルーツをもたない人々による社会的集団を〈外向き〉と定義する。
- 46 カバーとは、オリジナル（初出）演奏者、歌手により、すでに発売されている楽曲を、ほかの歌手などが演奏・歌うこと。湯川れい子、2004

- 「カバー」『現代用語の基礎知識』自由国民社、p.1124参照。
- 47 ネーネーズ、CD『あしび』（キューンソニー、KSC 2-48、1993）。
- 48 《バイバイ沖縄》の分析には以下の先行研究がある。久万田晋、2004「沖縄ポップのあしあと」『島唄の魅力』勉誠出版、pp.35-36。
- 49 民族音楽学者の小林幸男が1993年「第44回東洋音楽学会大会（於：沖縄県立芸術大学）の公開講演会「沖縄音楽の深層と表層」における報告「沖縄民謡旋律における『大和性』」の中で用いた用語。小林は3度堆積型の旋律例として「C-E-G-B-c-d」という音の動きを挙げている。1994『沖縄音楽の深層と表層』東洋音楽学会、pp.42-48参照。
- 50 前掲39所収。
- 51 ネーネーズ、CD『コザ dabasa』（キューンソニー、KSC 2-83、1994）所収。
- 52 いわなが・ふみお。1948年生。アメリカ音楽誌『キャッシュ・ボックス』誌の記者を経て、『新譜ジャーナル』編集長となる。主にフォーク、ロック及び世界各国の大衆音楽をフィールドに著述活動を展開する。著書には『フォークソング読本（共著）』自由国民社、『ぼくたちのライブハウス』音楽之友社、1985『土の中のメロディ』音楽之友社、などがある。
- 53 岩永文夫、1978「島の音楽で世界にチャレンジー知名定男 LP「赤花」誕生によせて一」『青い海』8巻3号、青い海出版社、pp.106-109参照。
- 54 前掲53、p.108。
- 55 前掲53、p.106。
- 56 前掲53、p.108。
- 57 1978年4月18日「知名定男が歌にぶつける沖縄人の怒りと優しさとは？」『プレイボーイ』集英社、p.69。
- 58 沖縄県労働渉外部職業安定課の調べによると、復帰の年の1972年から1981年度までの10年間に約9万9800人が、東京・神奈川を中心に就職している。平良亀之助、1983「本土就職」『沖縄大百科』下巻、沖縄タイムス社、p.488。
- 59 戦前から1970年代まで、このような風潮が続いていたことが以下の例からわかる。「1940年に…中略…推進した標準語励行運動は、強制や禁止、

懲罰などの過激な方法で貫かれていたため、一般に〈方言撲滅運動〉と受けとられた。…この硬化した徹底主義によって沖縄の人々は郷土否定の苦渋をなめさせられた」本永守靖、1983「方言撲滅運動」『沖縄大百科』下巻、沖縄タイムス社、p.444。「戦前の沖縄に対する偏見とか、蔑視とか差別、ひどかったですよね。あれの裏返しで県民の側のコンプレックスみたいなものもあったと思うんですよ」仲宗根悟、1985「座談会・戦後40年の総括」『新沖縄文学』66号、沖縄タイムス社、p.30。「沖縄人に対する差別、とにかくそういうふうに自分らがすっかり沖縄出身だと言えない状況というのは僕なんかも1970年くらいまで経験しました」高良勉、1985「座談会・戦後40年の総括」『新沖縄文学』66号、沖縄タイムス社、p.30。

- 60 前掲9、p.135。
- 61 根岸康雄、1995「知名幸子〈知名定男夫人〉」『夫へのありがとう』小学館、p.140。
- 62 1992「対談 知名定男×照屋林賢」天空企画編『沖縄カルチャー・ブック ウチナーポップ』東京書籍、pp.239-240。
- 63 前掲10、p.54。
- 64 中村が関わった主な音源は以下の通りである。ゴールデンハーフ・スペシャル、EP『月影のドンチュッチュ（作編曲）／ラブ NO.4（編曲）』（東宝、AT-4034、発売年不明）。同、EP『ハーレム・ノック・アウト（作編曲）』（コロムビア、PK-136、発売年不明）。クラフト、EP『僕にまかせてください（編曲）』（ワーナー・パイオニア、L-1235、1975）。とんぼちゃん、EP『ひと足遅れの春（編曲）』（キャニオン、AV-46、1975）。
- 65 1978年5月4日『「沖縄の旋律」本土で勝負／知名定男“殴り込み”／新曲『バイバイ…』アルバム『赤花』』『報知新聞』p.11。
- 66 前掲36、p.98。
- 67 中本正智、1981「花」『図説 琉球語辞典』力富書房、p.170。
- 68 1978、EP『バイバイ沖縄』広告、キャニオンレコード。
- 69 1978年5月16日『プレイボーイ』集英社、p.148。
- 70 前掲36、p.98。

- 71 1978年4月18日「ミュージックナウ／知名定男」『プレイボーイ』集英社、pp.68-69。
- 72 小川博司、1995「日本のポピュラー音楽に現れた沖縄」『オリエント幻想の中の沖縄』海風社、pp.149-173。
- 73 1978『全日空ライスター／機内放送番組ご案内プログラム』日本BGMシステム。
- 74 梅田英春、2003「ローカル、グローバル、もしくは『ちゃんぷるー』」『観光開発と文化』世界思想社、p.94。
- 75 波田真、1977年7月「沖縄を破壊するものを射る喜納昌吉の歌」『ミュージック・マガジン』ミュージック・マガジン社、pp.99-108。
- 76 中村とうよう、1980「伝統を現代に生かした音楽でJ・クリフと昌吉くんが共演する日」『青い海』94号、青い海出版社、pp.68-71。
- 77 1978年9月13日「沖縄サウンドが大爆発!!」『GORO』、ページ数不明。
- 78 1979年7月13日、「アイランド・ミュージック対談 “レゲエも沖縄歌も自然への回帰と抑圧からの解放精神だ” ジミー・クリフ&知名定男」『プレイボーイ』集英社、pp.70-71。
- 79 竹中が雑誌記事等に「しまうた」呼称を使用した例は以下の通り。竹中労、1977年7月「“古典”と島うた—琉球伝承芸能・私論」『ミュージックマガジン』ミュージックマガジン社、pp.82-88。竹中監修のレコードや「琉球フェスティバル」を紹介する記事で、「しまうた」呼称を用いたものは以下の通り。1975年10月6日「今週の話のタネ／島うた」『平凡パンチ』pp.72-73。1975年4月25日「沖縄を唄う」『週刊小説』実業之日本社、ページ数不明。1974年9月4日「さながら“沖縄解放区”／東京で琉球フェスティバル'74／県出身者ら“島うた”に酔う」『琉球新報』、p.10。1975年9月30日「静かなブーム 沖縄島うた」『琉球新報』、p.8。
- 80 竹中がレコード・タイトルに「しまうた」呼称を使用した例は以下の通り。LP『琉球フェスティバル'74 島うた』(CBS ソニー、SODL-24、1974)。LP『島々のうた1／響／語やびら島うた』(コロムビア、CO-5015、1974)。LP『決定盤 これが島うただ！嘉手苧林昌のすべてI』(ビクター、SJV-2031~32、1975)。LP『おきなわ怨み節I／相聞の島うた—

- 沖縄本島〈知名定男・大城美佐子集〉』（SJV-2033、ビクター、1975）。
- 81 竹中がレコードの解説文に「しまうた」呼称を使用した例は以下の通り。LP『琉球情歌行／嘉手苺林昌』（ビクター、SJV-2017、1974）。LP『失われた海への挽歌／嘉手苺林昌』（テイチク BH-1525-6、1975）。LP『潮騒のリズム／独演！嘉手苺林昌 I』（ビクター、SJV-2028、1975）。LP『決定盤 これが島うただ！嘉手苺林昌のすべて I』（ビクター、SJV-2031～32、1975）
- 82 知名が「しまうた」呼称を使用した主な記事は以下の通り。岩永文夫、1978「島の音楽で世界にチャレンジ ―知名定男 LP「赤花」誕生によせて―」『青い海』8巻3号、青い海出版社、pp.106-109。1978年4月2日「32才のビッグすぎる新人・知名定男デビュー『バイバイ沖縄』」『週刊明星』集英社、p.53。1978年4月25日「沖縄のクロスオーバーシンガー・知名定男登場！」『ヤングレディ』講談社、pp.98-99。1978年5月4日「沖縄の旋律 本土で勝負／知名定男“殴り込み”／新曲『バイバイ…』」アルバム『赤花』『報知新聞』p.11。1978年9月13日「沖縄サウンドが大爆発!!」『GORO』、ページ数不明。1978年10月15日「“沖縄の星” 知名定男／島うた（民謡）ベースに」『日刊スポーツ』、p.11。1978年11月23日「沖縄フォークの第一人者知名定男」『報知新聞』p.11。1978年12月26日「沖縄の一青年が全国縦断コンサート／島うた（沖縄民謡）聞いて」『サインケイスポーツ』p.8。1979年7月13日「アイランド・ミュージック対談 “レゲエも沖縄歌も自然への回帰と抑圧からの解放精神だ” ミー・クリフ&知名定男」『プレイボーイ』集英社、pp.70-71。
- 83 1978年11月10日「知名定男」『FM fan コレクション ニューミュージックの本 日本のフォーク&ロック POPS(2)』p.199。
- 84 1978年12月26日『サインケイスポーツ』p.8。
- 85 北中正和、1978年6月「国内制作盤／知名定男のアルバム『赤花』」『ミュージック・マガジン』ミュージック・マガジン社、p.218。
- 86 1952年生。ベースギター奏者、作編曲家、プロデューサー。1973年、新六文銭を結成。1975年、サデスティック・ミカ・バンドに参加。1977年、サデスティックス結成。1979年、沢田研二の『TOKIO』でレコード大

賞編曲賞を受賞。現在も数多くの歌手のプロデュース、作編曲を手掛ける。

- 87 エレキギター奏者。1970年代、藤丸バンドを結成し、西城秀樹のコンサートツアーのバックバンドを務める。1979年、ケーシー・ランキンと共に SHOGUN 結成。デビュー曲《男達のメロディー》(TVドラマ「俺たちは天使だ」主題歌)はレコード売り上げ50万枚を超える大ヒット作となる。その後もギター奏者として多方面で活躍している。
- 88 演奏メンバーはLPクレジットに記載はないが、2001年7月23日、筆者による知名へのインタビューで確認した。(岩永文夫1978、p.109)でも後藤、吉野の参加は確認できる。
- 89 知名はそれまで歌楽器の同時録音しか経験しておらず、マルチトラック録音はLP『赤花』が初めてだった。録音中、アレンジャー・中村弘明が「5～8小節目までカット！」と言うのを聞いて、知名は不思議に思った。当時の知名はそのような編集作業ができるとは知らなかったのである。以上は2001年7月23日、筆者による知名へのインタビューで確認した。
- 90 前掲62、pp.239-240。
- 91 前掲61、p.140。
- 92 2002年3月27日「沖縄名作の舞台24／民謡調ポップス『バイバイ沖縄』／喪失する沖縄に危機感」『琉球新報』p.4。
- 93 前掲28、pp.4-5。
- 94 1978年10月15日『日刊スポーツ』p.11。
- 95 監修：田口史人・湯浅学・北中正和、1996『日本ロック&フォークアルバム大全1968-1979』音楽之友社、p.642。

参考文献

高橋美樹

2002a 「ネーネーズにおけるメンバー個人の音楽的志向 —民謡とポップの境界を越えて—」『沖縄文化』37巻1号、沖縄文化協会、pp.79-122。

2002b 「〈しまうた〉にまつわる諸概念の成立過程 —沖縄を中心として

- 一」『沖縄文化』第37巻2号、沖縄文化協会、pp.85-138。
- 2003a 「戦後沖縄における民謡歌手の変容 ー世代別活動スタイルの比較を通してー」『ポピュラー音楽研究』6号、日本ポピュラー音楽学会、pp.17-37。
- 2003b 「〈しまうた〉にまつわる諸概念の成立過程 ー奄美諸島を中心としてー」『立命館言語文化研究』15巻2号、立命館大学国際言語文化研究所、pp.149-161。
- 2006 「沖縄ポピュラー音楽史の変遷 ー各ジャンルの生成を中心としてー」『高知大学教育学部研究報告』66号。