

作詞家・作曲家としての知名定男－ 2 －

— ネーネーズ作品《テーゲー》《ウムカジ》の分析を通して —

高橋美樹

1990年代以降の知名定男は、それまで中心としていた民謡歌手の活動に比べ、プロデューサーとしての活動を重視する方向に大きく転換している。特に、1990年に結成したネーネーズのプロデューサーとしての知名は、沖縄、日本本土、さらに海外において精力的に活動を展開した。5～6では、知名がネーネーズに提供した楽曲を対象として分析を行う。

5 1991年 ネーネーズのために創作した作品《テーゲー》

1曲目は、ネーネーズが初めて発表したCD『IKAWAŪ』⁹⁶ (1991年) から《テーゲー》⁹⁷ (作詞：上原直彦、作曲：知名定男) を取り上げる。伝統的な沖縄民謡・新民謡や知名のLP『赤花』(1978) からのカバー曲が大部分を占める『IKAWAŪ』において、《テーゲー》《ナミカジ》のみがネーネーズのために書き下ろされた新曲である。本稿では2曲の中でも、ネーネーズのレパートリーとして数多くのコンサートで歌われた《テーゲー》を選曲した。

5.1 《テーゲー》楽曲分析の結果

(1)形式分析

この曲の所要時間は4分42秒であり、コーラス1～4番で構成される。有節構造はコーラス1番の「A・R」という形式で成り立っている。それ以降のコーラス2番と3番も「A・R」、コーラス4番は「A・R・R'・r'・r」に分けることができる。このrはRとメロディーは違うが、歌詞の面で関連があるため、小文字のrと表記する。

まず最初に introduction があり、小さいリフレインの r が来て、次にコーラス1番「A・R」が続き、interlude 1 を経て、コーラス2番の「A・R」に入る。interlude 2 を経て、「A・R」のコーラス3番に続き、interlude 3、コーラス4

番「A・R・R'・r'・r"」で曲を終える。R'、r'、r"はいずれもr+Rの組み合わせで成り立ち、後半に進むにつれて、その組み合わせ方に趣向を凝らしている。このような特徴は楽曲を発展的に組み立てようとする姿勢の現れであり、知名が有節構造をつくる作曲段階で、全体の構成まで考えていることを示している。つまり、編曲の領域にまで踏み込んで、作曲していることがうかがえる。

図7 《テーゲー》の形式構造

key of D		1st			2nd			3rd			4th					
構成	intro	r	A	R	interlude1	A	R	interlude2	A	R	interlude3	A	R	R'	r'	r"
小節	4	8	8	6	4	8	6	8	8	6	4	8	6	6	12	24

(2)歌詞分析

歌詞を音数律の面からみると明確な定型パターンは見当たらず、コーラス1～4番を通して統一された定型はない。強いていえば、近世小唄調7・5と琉歌調8・6の折衷形式を思わせる部分はあるが、比較的自由的な形式である。

また、Aの歌詞は「風の吹くまま」と「気の向くままに」、「散りはてるとーん」と「捨ていらりとーん」、「テーゲー育ち」と「コザ育ち」など、沖縄語、共通語のいずれにも対句表現が目立つ。

言語の種類で分けると、コーラス1番では「r・A・R」における使い分けが明示されている。しかし、コーラス2番・Aメロディーの1行目は沖縄語、2行目は共通語、3行目は沖縄語、4行目は共通語である。コーラス3番・Aメロディーの1行目は共通語、2行目は沖縄語、3行目は共通語、4行目は共通語+沖縄語という構成である。さらに、コーラス4番・Aメロディーは全ての行が、共通語+沖縄語で構成されている。このような構成から、共通語と沖縄語の混合スタイルを駆使した上原直彦の作詞家としての姿勢がうかがえる。

表5 《テーゲー》の歌詞構造

※表記はCDの歌詞カードにならった。

旋律	歌詞（ゴシックは共通語）	音数律	役割	言語	音階
intro					
r	テーゲー小ヤサ テーゲー	8・4	歌詞部	沖縄語	琉球音階
	テーゲー小ヤサ テーゲー	8・4	歌詞部	沖縄語	琉球音階
<u>1st</u> A	物事ちやさ 思いつめたって	6・7	歌詞部	沖縄語+共通語	7音音階
	何いる事どう 何いるむん	7・5	歌詞部	沖縄語	7音音階
	風の吹くまま 気の向くままに	7・7	歌詞部	共通語	7音音階
	生きて生きて みたいのさ	6・5	歌詞部	共通語	7音音階
R	何んくるちゃあがな ないやさにまじ	4・4・7	歌詞部	沖縄語	6音音階
	何んくるちゃあがな ないやさにまじ	4・4・7	歌詞部	沖縄語	7音音階
	テーゲー テーゲー テーゲーヤサ	8・6	歌詞部	沖縄語	四七抜き長音階
interlude 1					
<u>2nd</u> A	恋の道んなー 思い思いー	8・7	歌詞部	沖縄語	7音音階
	燃えて燃えて 燃えつきて	3・3・5	歌詞部	共通語	7音音階
	散りはいるとーん 捨ていらりとーん	8・8	歌詞部	沖縄語	7音音階
	なるがままよ 人生は	6・5	歌詞部	共通語	7音音階
R	何んくるちゃあがな ないやさにまじ	4・4・7	歌詞部	沖縄語	6音音階
	何んくるちゃあがな ないやさにまじ	4・4・7	歌詞部	沖縄語	7音音階
	テーゲー テーゲー テーゲーヤサ	8・6	歌詞部	沖縄語	四七抜き長音階
interlude 2					
<u>3rd</u> A	惚れたはれたと 追いかけたって	7・7	歌詞部	共通語	7音音階
	好ちゅん 好かのう うらうむてい	3・4・5	歌詞部	沖縄語	7音音階
	一生賭ける恋なぞないさ	7・7	歌詞部	共通語	7音音階
	ゆらりゆらり いちかなや	6・5	歌詞部	共通語+沖縄語	7音音階
R	何んくるちゃあがな ないやさにまじ	4・4・7	歌詞部	沖縄語	6音音階
	何んくるちゃあがな ないやさにまじ	4・4・7	歌詞部	沖縄語	7音音階
	テーゲー テーゲー テーゲーヤサ	8・6	歌詞部	沖縄語	四七抜き長音階
interlude 3					

4th A	なりゆきまかせ 一夜ぬ火花	7・7	歌詞部	共通語+沖縄語	7音音階
	理屈なんざ こねやしない	6・6	歌詞部	沖縄語+共通語	7音音階
	明日あや 明日あやさ 一日暮らし	4・5・7	歌詞部	沖縄語+共通語	7音音階
	テーゲー育ち コザ育ち	7・5	歌詞部	沖縄語+共通語	7音音階
R	何んくるちゃあがな ないやさにまじ	4・4・7	歌詞部	沖縄語	6音音階
	何んくるちゃあがな ないやさにまじ	4・4・7	歌詞部	沖縄語	7音音階
	テーゲー テーゲー テーゲーヤサ	8・6	歌詞部	沖縄語	四七抜き長音階
R'	何んくるちゃあがな ないやさにまじ	4・4・7	歌詞部	沖縄語	6音音階
	何んくるちゃあがな ないやさにまじ	4・4・7	歌詞部	沖縄語	7音音階
	テーゲー テーゲー テーゲーヤサ	8・6	歌詞部	沖縄語	四七抜き長音階
r'	テーゲー小ヤサ テーゲー	8・4	歌詞部	沖縄語	琉球音階
	テーゲー テーゲー テーゲーヤサ	8・6	歌詞部	沖縄語	四七抜き長音階
	テーゲー小ヤサ テーゲー	8・4	歌詞部	沖縄語	琉球音階
	テーゲー テーゲー テーゲーヤサ	8・6	歌詞部	沖縄語	四七抜き長音階
	テーゲー小ヤサ テーゲー	8・4	歌詞部	沖縄語	琉球音階
	テーゲー テーゲー テーゲーヤサ	8・6	歌詞部	沖縄語	四七抜き長音階
	テーゲー小ヤサ テーゲー	8・4	歌詞部	沖縄語	琉球音階
r''	テーゲー小ヤサ テーゲー	8・4	歌詞部	沖縄語	琉球音階
	テーゲー小ヤサ テーゲー	8・4	歌詞部	沖縄語	琉球音階
	テーゲー小ヤサ テーゲー	8・4	歌詞部	沖縄語	琉球音階
	テーゲー小ヤサ テーゲー	8・4	歌詞部	沖縄語	琉球音階

(3) 旋律分析

旋律の構成音をみると、rメロディーは琉球音階的なメロディー、Aメロディーは7音音階 diatonic に基づいている。Rメロディーの前半2小節は6音音階(琉球音階+第2度音)、中間2小節は7音音階、後半2小節は四七抜き長音階で構成されている。また、Aメロディーは構成上、a1とa2に分けることができ、どちらも4小節で、最後4拍のメロディーが若干異なっている。そして、Aメロディーの歌詞は沖縄語と共通語の混合スタイルだが、メロディーはすべて7音音階に基づいている。全体の構成を見ると、rメロディーとRメロディーは共にリフレインの役割を果たしていることがわかる。

譜例4 《テーゲー》有節構造の分析

作詞：上原直彦
作曲：知名定男
探譜：高橋美樹 2003.7.19

♩ = 110

ドミナントモーション

key of D I VI^m III^m VI^m IV I V7 I VI^m III^m VI^m IV I V7 I
Function T T (D) (T) S T D T I T (D) (T) S T D T

nan <u>く</u>-<u>る</u>cha<u>aga</u> na<u>i</u>ya<u>sa</u> ni<u>ma</u>ji nan<u>ku</u>-<u>ru</u>cha<u>aga</u> na<u>i</u>ya<u>sa</u> ni<u>ma</u>ji Teegai Teegai Teegai ya<u>sa</u>
T D T S D T D S T D T

(4)和声分析

rメロディーは2小節の(D→A7)を4回反復している。これは2小節のシークエンス・パターンをコンピューター上でペーストしながら作成する、コンピューター・アレンジの方法で発想されたと考えられる。Aメロディーのa1は、III^m→VI^mという代理和音を使ったと考えると、機能はD→Tであるが、明確なドミナントモーションではない。Rメロディーは(D→A→B^m→D/A) ([D/A]→G→A→D) ([D]→A→G→D) ([D]→A7→D) という4つのケーデンスが連結されているが、代理和音をT、D、Dと考えると、全体としてゆるやかな1つのケーデンスと捉えられる。r”メロディーはrの変形であり、2小節のシークエンス(D→E^m7→A7)を基本単位として作られている。

(5)編曲分析

CDクレジットによると、分析した音源の演奏者は以下の通りである。

アコースティック・ギター & 琉琴／知名定男

パーラック／知名定男、後藤有三、石田雄一

コンピューター・プログラミング&キーボード／佐原一哉

コンガ／後藤有三

佐原一哉がアレンジを手掛けた作品の大きな特徴である、コンピューター・プログラミングがこの曲でも採用されている。そして、ギター奏者の石田雄一がレコーディングに参加しているにも拘わらず、この曲では知名自らがアコースティッ

ク・ギター を演奏している。また、琉球楽器は琉琴とパーランクのみであり、三線は使用していない。

さらに、この曲に関して構成別に使用楽器を整理すると表6 のようになる。

表6 《テーゲー》使用楽器一覧

構成	アコースティック・ギター	ベース・ギター (シンセ)	木琴 (シンセ)	キーボード	ドラム	ティンバレス	パーランク	琉琴
introduction	○							
r	○							○
1st A	○							
1st R	○	○			○	○		
interlude 1	○	○			○			
2nd A	○	○			○			
2nd R	○	○		○	○			
interlude 2	○	○	○	○	○		○	
3rd A	○	○		○	○		○	
3rd R	○	○		○	○	○	○	
interlude 3	○	○	○	○	○		○	
4th A	○		○	○	○			
4th R	○	○		○	○	○	○	○
4th R'	○	○		○	○	○	○	○
4th r'	○	○		○	○		○	○
4th r''	○	○	○	○	○		○	○

introduction はrメロディーの動機（2小節）を素材として作られ、レゲエを基調としたリズムがアコースティック・ギターによって刻まれる。続くrメロディーは、2小節の動機が歌→琉琴→歌→琉琴という順番で演奏される。Aメロディーを使用楽器の面からみると、コーラス1番はアコースティック・ギターで演奏し、コーラス2番はアコースティック・ギターにベース・ギター（シンセサイザー：以下シンセ）、ドラムが加わる。コーラス3番はアコースティック・ギター、ベース・ギター（シンセ）にハイハット・シンバルとパーランクなど打楽器を使用し、キーボードも加え音に厚みをもたせる。さらに、コーラス4番からアレンジが大きく変化し、ベース・ギター（シンセ）を省くことによって静かな趣を感じさせ、

ネーネーズの歌声を一段と引き立たせている。

また、各コーラス共、Rメロディーの1小節目には、レゲエのシャッフルのリズムがティンバレスによって印象的に刻まれる。そして、それと同時にRメロディーはこの曲のリフレイン的な役割を果たしている。

3回現れるinterludeはinterlude 1がintroductionの変形であり、interlude 2はベース・ギター（シンセ）によるレゲエのリズムにのせて木琴（シンセ）が流れるようなメロディーを奏でる。interlude 3はinterlude 2と同様、レゲエのリズムを基調としているが、ベース・ギター（シンセ）と木琴（シンセ）で演奏することによって、レゲエのリズムがより一層強調されている。interlude 2以降、用いられるパーランクは各小節において第3拍目を刻み、レゲエのリズム・パターンの骨格をより明確にする役割を果たしている。

R'メロディーはrメロディーとRメロディーを同時に歌う構成であり、r'メロディーはrメロディーとRメロディーのラスト2小節を交互に歌うアレンジが施されている。

また、この曲の最後に置かれたr'メロディーは、rメロディーの変形を歌と楽器で交互に演奏し合う編成になっている。このような編成には、曲の冒頭で提示したrメロディーの印象を関連づけようとする意図がうかがえる。つまり、rメロディーは終結部のR'メロディー、r'メロディー、r''メロディーの全てに登場しており、冒頭のメロディーを一貫して終結部で再現させているのである。ここに、大きな形式のレベルで「サンドイッチ構造」に似たものが現れている。

全体を通してみると、楽器の使用法は曲が進むにつれて大きく変化していることが特徴である。そして、佐原一哉はrメロディーとRメロディーを組み合わせた知名の作曲法の特徴を十分活かしたアレンジを実践したといえる。

図8 《テーゲー》にみるサンドイッチ構造

旋律	歌詞（ゴシックは共通語）
intro	
r	テーゲー小ヤサ テーゲー テーゲー小ヤサ テーゲー
1st A	物事ちゃさ 思いつめたって 何いる事どう 何いるむん

風の吹くまま 気の向くままに
生きて生きて みたいのさ

R 何んくる ちゃあがな ないやさにまじ
何んくる ちゃあがな ないやさにまじ
テーゲー テーゲー テーゲーヤサ

interlude 1

2nd A 恋の道んなー 思い思いー
燃えて燃えて 燃えつきて
散りはているとーん 捨ていらりとーん
なるがままよ 人生は

R 何んくる ちゃあがな ないやさにまじ
何んくる ちゃあがな ないやさにまじ
テーゲー テーゲー テーゲーヤサ

interlude 2

3rd A 惚れたはれたと 追いかけたって
好ちゅん 好かのう うらうむてい
一生賭ける恋なぞないさ
ゆらりゆらり いちかなや

R 何んくる ちゃあがな ないやさにまじ
何んくる ちゃあがな ないやさにまじ
テーゲー テーゲー テーゲーヤサ

interlude 3

4th A なりゆきまかせ 一夜ぬ火花
理屈なんざ こねやしない
明日あや 明日あやさ 一日暮らし
テーゲー育ち コザ育ち

R 何んくる ちゃあがな ないやさにまじ
何んくる ちゃあがな ないやさにまじ
テーゲー テーゲー テーゲーヤサ

R' 何んくる ちゃあがな ないやさにまじ
何んくる ちゃあがな ないやさにまじ
テーゲー テーゲー テーゲーヤサ

r'	テーゲー小ヤサ テーゲー
	テーゲー テーゲー テーゲーヤサ
	テーゲー小ヤサ テーゲー
	テーゲー テーゲー テーゲーヤサ
	テーゲー小ヤサ テーゲー
	テーゲー テーゲー テーゲーヤサ
r''	テーゲー小ヤサ テーゲー
	テーゲー小ヤサ テーゲー
	テーゲー小ヤサ テーゲー
	テーゲー小ヤサ テーゲー

(6)リズム分析

全編を通して、レゲエの若干シャッフルしたリズムを基調にアレンジされている。レゲエのリズムはアコースティック・ギターやベース・ギター（シンセ）、ティンバレスを中心に演奏される。特に、Aメロディーの7小節目のベース・ギター（シンセ）にはレゲエの典型的なリズム・パターンが現れている。

また、《テーゲー》のアコースティック・ギター演奏について、知名は次のように語っている。

ネーネーズの《テーゲー》という曲のデモ・テープで、ぼくはリズム・ギターを弾いた。録音のとき、それをスタジオ・ミュージシャンに弾いてもらったら、どうしてもうまくいかない。ぼくの刻むギターに独特のうねりというか、テンポがあるというんだ。結局、アルバムでもぼくのギターを使った⁹⁸。

レゲエ独特のリズムを演奏した時に、スタジオ・ミュージシャンが持っているイメージと知名が意図する実際のリズム・パターンに、大きな隔たりがあったことがうかがえる。この発言はレゲエ⁹⁹のリズムをアレンジの参考にはしているが、知名独特のリズムの感じ方があることを示唆している。そして、その知名独特のリズム感を自らギターを演奏することで実現したのである。

また、この《テーゲー》という作品は上原直彦が作詞した時点において、《テーゲー・レゲエ》というタイトルが付けられていたことが確認されている¹⁰⁰。この曲がレゲエを基調にアレンジされた要因の一つとして、作詞者がつけた曲名タイトルからの影響が考えられる。

(7)歌唱分析

歌唱スタイルについては、伝統的な沖縄民謡・新民謡の歌唱法とポップの歌唱法の折衷的な歌い方が特徴である（高橋2002a参照）。ネーネーズに参加する以前、沖縄民謡の歌手であったメンバーは、ポップの歌唱法の経験は浅く、歌いこなせていない感が否めない。一方、Rメロディーのラスト1小節「♪テーゲーヤサ」は伝統的な沖縄民謡・新民謡の歌唱法が顕著に現れた部分である。

また、《おぼろ月》《うんじゅが情ど頼まりる》（高橋2006a参照）には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）歌い方の特徴がみられた。今回分析した《テーゲー》では、①の現象はポップ歌唱法のため全く認められない。一方、②のポルタメント唱法は「♪テーゲー小ヤサテーゲー」の最後の「ゲー」を伸ばす時に、若干ポルタメントがかかり音程を下げている。さらに、ネーネーズのメンバーにとって、ユニゾンで歌うスタイルも、CD『IKAWU』のレコーディングが初めての経験だった。そのため、節回しに微妙なズレが発生している。全体的に歌唱スタイルの統一感はまだ見られない時期であると考えられる。

(8)まとめ

この曲の特徴は、リフレイン的な役割を果たすrメロディーとRメロディーを多様に組み合わせた知名の作曲法を、アレンジャー・佐原一哉が巧みに活かして編曲していることである。また、曲が進むにつれて、rメロディーとRメロディーの組み合わせ方が増々趣向を凝らしたものになり、曲全体を発展的に組み立てようとする意図が現れている。

歌詞は音数律の面からみると決まった定型パターンはみられないが、対句的な表現方法が目立っている。沖縄語と共通語の混合スタイルを駆使した歌詞には、上原の作詞に対する姿勢がうかがえる。そして、rとRは囃子言葉的な部分であり、知名は作曲においても囃子言葉を重視する手法がとられている。

例えば、rをコーラス1番の前に置き、曲の冒頭部分を印象づける作曲法を行い、コーラス4番のr'、r"ではrとRを多様に組み合わせ、曲の後半部分を締め括っている。つまり、rとRの囃子言葉的な部分を曲の最初と最後に配置するなど、曲全体の構成に配慮した作曲法を実践したと考えられる。

編曲の面では、レゲエのリズムを基調としたアレンジが施され、アコースティック・ギターやベース・ギター（シンセ）、ティンバレスなどによって、印象的にリズムが刻まれた。特に、アコースティック・ギターは知名自らが演奏しており、全体を貫くレゲエのシャッフルしたリズムに統一感を持たせている。

最後に、歌唱法の面では、伝統的な沖縄民謡・新民謡の歌唱法とポップの歌唱法を折衷した歌い方が特徴的である。しかし、デビューアルバムに収められた

《テーゲー》では全体を通じた歌唱スタイルの統一がまだ確立されていない。

6 1992年 ネーネーズのために創作した作品《ウムカジ》

ネーネーズ作品の2曲目は、1992年発売の2ndCD『ユンタ』¹⁰¹から《ウムカジ(面影)》¹⁰²(作詞作曲：知名定男)を取り上げる。この曲はネーネーズがキューン・ソニーに移籍後、初めて発表したCDに収められ、このグループの特徴であるユニゾンの歌唱スタイルが全編に貫かれている。

6.1 《ウムカジ》楽曲分析の結果

(1)形式分析

曲の所要時間は4分40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「A・R」に分けられ、この単位が4回繰り返して出来上がっている。

最初に introduction があり、コーラス1番「A・R」、interlude 1 を経て、コーラス2番「A・R」に入る。interlude 2、コーラス3番「A・R」と続き、interlude 3 とコーラス4番「A・R」の後に、もう一度Rを繰り返し(図ではRR=R'と表示)、interlude 4 と ending を置いている。

この曲の基本構造は「A・R」という有節形式の繰り返しであるが、4回現れる interlude1～4を変化させることによって、曲を発展的に構成している。詳細は(3)旋律分析で述べるが、このように曲が進むにつれて発展する構成には、知名が構造的に作品を創作しようとする姿勢がうかがえる。そして、アレンジャーの佐原も、知名のその姿勢を十分活かしてアレンジしたと考えられる。

図9 《ウムカジ》の形式構造

key of D	1st			2nd			3rd			4th				
構成	intro	A	R	interlude1	A	R	interlude2	A	R	interlude3	A	R'	interlude4	ending
小節	4	8	6	4	8	6	12	8	6	4	8	8	4	4

(2)歌詞分析

歌詞を音数律の面からみると、全体的には8・8・8・6の琉歌調と5・6調

が混合した形式である。中でも、Aの歌詞は琉歌的な8・6調の音数律を基調に作られていることがわかる。

この曲の主題は、女性が愛する男性のことを想う情景であり、その想いを鳴いている千鳥に託して描いたものである。そして、コーラス4番のA「♪千鳥ちゅいちゅいな 我身んただ一人」という歌詞には、鳴き声の「チュイ」と1人を表す沖縄語「チュイ」を掛け合わせ、男性を一人で待ち続ける女性をより一層強調している。また、女性が愛する男性を呼ぶ時の呼称「^{さと}里」がコーラス1～4番のすべてに用いられることも、前述した主題の裏付けとなっている。

さらに、R'の歌詞「♪チュイチュイな チュイチュイな 千鳥チュイチュイな チュイチュイな チュイチュイな 共にチュイチュイな」は沖縄の舞踊曲《浜千鳥節》からの引用であると思われる。舞踊曲《浜千鳥節》の「主題は『旅愁』であり、故里を遠く離れて、故里とそこに残した愛しい人を偲ぶ心情を、浜辺を友を呼びながら悲しそうに鳴いて飛んでいる千鳥に託して、踊りで表現したものの」¹⁰³である。この踊りは、曲名《浜千鳥節》と大きな関わりを持っている。また、囃子部分の歌詞「♪千鳥や浜居てちゅいちゅいな」の一部分が、曲名につけられている。

そこで《浜千鳥節》と《ウムカジ》を比較すると、《浜千鳥節》の主題は前述した《ウムカジ》の主題とほぼ重なっており、R'の歌詞も《浜千鳥節》の囃子部分の歌詞に基づいて創作したと考えられる。主題と歌詞に現れた《浜千鳥節》のイメージは沖縄民謡や琉球舞踊の世界観として、沖縄の聴衆が共通にもっているものである。つまり、知名は沖縄の聴衆が共有している《浜千鳥節》のイメージを使って、新しい作品を組み立てる方法を実践したといえる。

「聴衆が共有するイメージ」を基に創作する手法は、《バイバイ沖縄》でも同様に用いられている（高橋2006a参照）。《バイバイ沖縄》では《芭蕉布》と《安里屋ユンタ》がもつイメージを巧みに楽曲に導入していた。しかし、「聴衆が共有するイメージ」を基に創作する手法は、知名特有の作曲法ではなく、沖縄の民謡界や琉球舞踊の世界でよく使われた方法である。詳細は後述するが、《浜千鳥節》をテーマにした創作舞踊は《南洋浜千鳥》を初め、数多く生み出されている。また、民謡の世界でも《下千鳥》《永良部千鳥》など、幾つかのバージョンが現在でも歌い継がれている。つまり、沖縄の民謡、舞踊の世界において《浜千鳥

節》をテーマにした創作実践は数多く存在し、《ウムカジ》もこの創作手法の延長線上にある取組みだといえることができる。

さらに、《浜千鳥節》をもとに《ウムカジ》という新たな音楽作品を創作する手法はフランスの記号学者ジュリア・クリステヴァが1984年¹⁰⁴に提唱したインターテキストュアリティという概念にあてはまる。インターテキストュアリティという概念は、前田愛によると、文学における「すべてのテキストは先行するテキスト、プレテキストからの引用であり、そしてその引用されたもののモザイクであり、またその変形である」¹⁰⁵と規定されている。そして、「言語テキストだけではなく、非言語テキスト、たとえば絵画であるとか写真であるとか…中略…そういうさまざまなアナログ型のテキストもそこに含められ」¹⁰⁶ているのである。これを《浜千鳥節》と《ウムカジ》にあてはめて考えると、《浜千鳥節》という先行する音楽テキストからモチーフを引用し、R'の歌詞を変えるなど変形を加えた上で《ウムカジ》という音楽作品として成立させているのである。つまり、《ウムカジ》は、《浜千鳥節》における千鳥に託した男女の情愛という内容が巧みにコード変換された作品だといえるのである。

そして、「先行するテキスト、プレテキストと、いわば作者は対話を交わしながら、新しいテキストをつくり出している」¹⁰⁷という前田の見解は、《ウムカジ》の作詞作曲者・知名定男にもあてはまる。知名はモノローグによる創作ではなく、過去に生み出された作品と対話、すなわち、ダイアログによる創作を実践したのである。知名は《浜千鳥節》という先行テキストと対話を交わしながら、《ウムカジ》という新しい音楽作品を生み出したと捉えられる。このことは、知名の次の発言からもうかがえる。

作品を書くときに、いつも根底にあるのは、古い歌なんです。古い歌の中からの発想で新しい曲をつくる。過去に聞きまくった歌、祭りの歌、先輩たちの教え、そんな引き出しがぼくの頭の中にあって、それを出してくる作業がぼくの作品づくりなんです。だからすわりなおしてオリジナル作品をつくるという感覚とはちょっとちがう¹⁰⁸。

この知名の発言は、先行テキストである「古い歌」と対話を交わしながら新しい作品をつくり出している過程を顕著に示している。つまり、作者が先行テクス

トと対話を交わし合う過程を経て、新しい作品が形成されることを裏付ける発言なのである。それと同時に、知名のこの発言は、文学におけるインターテクスチュアリティという概念を、ポピュラー音楽の世界にも援用できることを実証していると考えられる。

表7 《ウムカジ》の歌詞構造

※表記はCDの歌詞カードにならった。

旋律	歌詞	音数律	役割	言語	音階
intro					
<u>1st</u> A	でいぬ花咲ちゆる うりずんぬ頃や	8・8	歌詞部	沖縄語	6音音階
	変てイ思里が なちかさぬならん	8・8	歌詞部	沖縄語	6音音階
R	切りなさや 切りなさや 里が情	5・5・6	歌詞部	沖縄語	琉球音階+6音音階
interlude 1					
<u>2nd</u> A	月ぬ山ぬ端に 上がる夕間暮や	8・8	歌詞部	沖縄語	6音音階
	肝にひしひしと 淋さうらちらさ	8・8	歌詞部	沖縄語	6音音階
R	覚びじゃすさ 覚びじゃすさ 里が姿	5・5・6	歌詞部	沖縄語	琉球音階+6音音階
interlude 2					
<u>3rd</u> A	磯ばたぬ千鳥 たんでイ泣ち呉るな	8・8	歌詞部	沖縄語	6音音階
	ただちねちん淋さ しちよてイ暮らちよしが	9・9	歌詞部	沖縄語	6音音階
R	暮らさらん 暮らさらん 里が事思れ	5・5・8	歌詞部	沖縄語	琉球音階+6音音階
interlude 3					
<u>4th</u> A	千鳥ちゆいちゆいな 我身ただ一人	8・8	歌詞部	沖縄語	6音音階
	共に泣ち明かち 里ゆ忍ばなや	8・8	歌詞部	沖縄語	6音音階
R'	チュイチュいな チュイチュいな 千鳥チュイチュいな	5・5・8	歌詞部	沖縄語	琉球音階+6音音階
	チュイチュいな チュイチュいな 共にチュイチュいな	5・5・8	歌詞部	沖縄語	琉球音階+6音音階
interlude 4					
ending					

.....

【筆者訳】

1st でいごの花が咲く うりずんの頃は

いつにもまして愛しいあの人が愛しくて、せつなくてならない
あの人の思いやりは身につまされ、染みるようなものだ

2nd 月が山の端に上がる夕暮れ

心にひしひしと 淋しさ裏かなしいことよ
思い出すよ 思い出すよ あの人の姿を

3rd 磯端の千鳥 たのんで泣いてくれるな

ただでさえ淋しく暮らしているのだけれど
暮らすことができない 愛しいあの人のことを思えば

4th 千鳥はちゅいちゅいなと鳴いて入る 我身もただ一人

おまえと共に泣き明かして一緒に愛しいあの人を思い忍ぼうよね
チュイチュイな チュイチュイな 千鳥がチュイチュイなと鳴く
チュイチュイな チュイチュイな 私と一緒にチュイチュイなと泣いておくれ

(3)旋律分析

旋律の面からみると、有節構造は「A・R」とみなせる。Aメロディーは「a・b・a・c」に分けられる。aは順次進行的に下降し、bは3度堆積型の上行進行で変化をつけている。cは上行のうち下降し終始する。

Rメロディーは「r・c'」に分けることができ、c'はbと同じく「D・F#・A・C#」という3度堆積型の進行に基づいている。また、Rメロディーのように琉球音階 pentatonic を基調とし、終止のみが6音音階（第2度音含む）というパターンは《バイバイ沖縄》にもみられた現象である（高橋2006a参照）。つまり、5音音階 pentatonic + 6音音階で1つのメロディーを組み立てる形式は、知名の作曲法の特徴でもある。

また、コーラス4番Aの後に現れるR'メロディーは、Rメロディーを2回繰り返したものである。《浜千鳥節》のイメージの根幹となる「♪チュイチュイな チュイチュイな 千鳥チュイチュイな」という歌詞を、2回目では「千鳥」を「共に」に変化させて反復している。

全体的にはタイとシンコーションを用いる傾向が強く、小節の第1拍目に言葉をあてていないことも特徴である。

他には、Aメロディーの7小節目「さぬならん」の「ぬ」の音（G#↑）は裏

声で歌っているためか、音程が不安定である。「ぬ」はG#とAの間にある音であり、和声進行からは逸脱している。この音をどのように解釈したらよいだろうか。この曲の三線の調弦は本調子「A-D-A」であり、この場合、第2弦「D」から始まる琉球音階は「D・F#・G・A・C#」である。一方、三線の第1弦（男弦）「合（この場合はA）」のポジションから始まる琉球音階は「A・C#・D・E・G#」であり、この第7度音がG#にあたる。そのため、この音は「属調上（A major）の琉球音階（A・C#・D・E・G#）の第7度音」と、ここでは解釈したい。この「属調上の琉球音階の第7度音」は《うんじゅが情ど頼まりる》にも現れた音である（高橋2006a参照）。つまり、この音は曲の和声進行から外れてはいるが、知名独特の音使いであるといえる。

譜例5 《ウムカジ》有節構造の分析

作詞作曲：知名定男
採譜：高橋美樹 2004.1.14

♩ = 76 トリナントモーション

a (6音音階) b (6音音階) a (6音音階) c (6音音階)

key of D I V I III VII V I V7 I I V7 I I V7 I

Function I D I (D) (T) D I D I I D I I D I

r (琉球音階) (琉球音階) c' (6音音階)

ーん ちりなさー や ちりなさー やー さとー がー なー さー き

→ I III VII V7 I D I

(4)和声分析

和声進行の面からみると、Aメロディーを「a・b・a・c」に分けた場合、bの「F#m→Bm」進行は2つの解釈ができる。第1に代理和音を使用しているということである。第2に、D majorの平行調（B minor）へ部分転調し、弱められたドミナントという解釈である。Aメロディーの「a」と「c」は独立したケーデンスをもち、「T-D-T」という和声機能が明確に形成されている。

また、Rメロディーは「r・c」に分けられる。Aメロディーの「F#m→Bm」進行はRメロディーのrにも現れている。つまり、「A・R」で構成された有節構造の中で、2回同じ和声進行をくり返すことによって、和声感の統一をはかっていると考えられる。

(5)編曲分析・(6)リズム分析

CDクレジットによると、分析した音源の演奏者は以下の通りである。

琉琴 & 三線／知名定男	ACOUSTIC GUITAR／笹子重治
BASS／森たくみ	CONGA／後藤有三
KEYBOARDS & COMPUTER PROGRAMMING／佐原一哉	

introduction のメロディーは琉琴とシタール（シンセ）を重ねて演奏しており、伴奏のアコースティック・ギターは2人（2本）で弾いている。

コーラス1番はアコースティック・ギターのみで演奏しており、Rに入って鈴が加わる。interlude 1の主旋律は琉琴とシタール（シンセ）を使用しており、ここからベース・ギターが参加する。

コーラス2番のAはアコースティック・ギターとベース・ギターの演奏で進み、Rから加わったシンセと鈴、そして、コンガがリズムを刻む。interlude 2はコーラス2番のRと同じ編成で演奏が始まり、中間部になると効果音として鳥の鳴き声が入ってくる。そして、8小節目からはintroductionと同じメロディーを三線、琉琴、シタール（シンセ）で演奏する。

コーラス3番のAはアコースティック・ギターとベース・ギター、鈴で演奏し、Rの途中からシンセサイザーが歌と同様のメロディーを重ねて演奏する。コーラス3番に続くinterlude 3のメロディーは琉琴、シタール（シンセ）で演奏し、コンガがコーラス2番のRと同じリズムを刻む。

コーラス4番のAはネーネーズの歌とアコースティック・ギターのみで演奏し、曲の雰囲気が大きく変化する箇所である。Aに続くR'では三線以外のすべての楽器が使われ、この曲の最も盛り上がる部分となる。またR'の6小節目からシタール（シンセ）の演奏が加わり、次のinterlude 4のメロディーはシタール（シンセ）に琉琴を重ねて演奏する。

ending はintroductionのメロディーを引用し、終止部分を若干変化させて使っている。endingの主旋律は、introductionと同様に琉琴、シタール（シンセ）を使用し、曲全体の統一感を引き出している。

この曲はコーラス1～4番共、同じメロディーの繰り返しであるが、4回現れるinterludeを複雑かつ変化に富んだアレンジに仕上げ、単調な構造になること

を避けている。4つの interlude を比較してみると、譜例6のような結果になる。この比較譜を参照すると、interlude 1 と interlude 3～4はRを変形したメロディーであり、interlude 2はオリジナルなメロディーに introduction を加えたものであることがわかる。つまり、interludeにRの変形を用いることでリフレインの印象をより強めているのである。また、interlude 1～3は和声的にも同じである。

表8 《ウムカジ》楽器使用一覧

構成	アコースティック・ギター	ベース・ギター	シンセサイザー	コンガ	鈴	三線	琉琴
introduction	○		○		○		○
1st A	○						
1st R	○				○		
interlude 1	○	○	○		○		○
2nd A	○	○					
2nd R	○	○	○	○	○		
interlude 2	○	○	○	○	○	○	○
3rd A	○	○			○		
3rd R	○	○	○	○	○		
interlude 3	○	○	○	○	○		○
4th A	○						
4th R'	○	○	○	○	○		○
interlude4	○	○	○	○	○		○
Ending	○		○				○

譜例6 《ウムカジ》の interlude 比較譜

作曲：知名定男

R

ちりなさ - や ちりなさ - や - さと - が --- な -- さ - き

interlude 1

原調は1オクターブ上

interlude 3

interlude 4



(7)歌唱分析

歌唱法については、伝統的な沖縄民謡・新民謡の歌唱スタイルを踏襲している。《ウムカジ》は、ネーネーズの特徴ともいべき女声4人のユニゾンで歌われる楽曲である。しかし、4人のメンバー間にある節回しや音程感覚の違いが如実に現れており、そのため4人の歌唱が揃っていない箇所が目立って聴こえる。特に、各フレーズの最初の言葉が微妙にずれており、線を辿るようなメロディーの流れを阻んでいる感は否めない。

このような現象はネーネーズのメンバーが沖縄民謡・新民謡の歌唱法であるメリスマ的唱法を《ウムカジ》でも実践したことに原因がある。本来、メリスマ的唱法は個人のコブシなど、技法の部分を引き立てる歌唱法である。しかし、《ウムカジ》はメリスマ的唱法による個人の技法を引き出そうとする作品ではなかった。そのため、歌唱において不揃いの部分が目立ち、統一感が生み出されていないのである。つまり、《ウムカジ》はユニゾンというネーネーズ特有の歌唱法が未だ洗練されていない段階の作品だといえる。

また、《おぼろ月》《うんじゅが情ど頼まりる》にみられた①歌詞の頭部分が三線伴奏のオンピ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歌い方は、2つ共《ウムカジ》にもあてはまる。

①について、久万田晋は「中核旋律線」という概念を提示している。「中核旋律線」とは沖縄の伝統的民謡の早弾き、只弾きの曲において歌三線のラインがきわめて重要な働きをし、音楽テクスチャの旋律・リズム的な核をなしている線をいう¹⁰⁹。つまり、ネーネーズのメンバーには頭の中には、久万田の言う「中核旋律線」の音（例えば三線）が鳴っており、それに沿ってメリスマでずらしながら歌っているのである。この「中核旋律線」に基づく《ウムカジ》の歌唱法は従

来の沖縄民謡・新民謡路線を踏襲したスタイルだと考えられる。

また、②のポルタメント唱法は長5度以上音程が跳躍する進行、例えば、コーラス3番のAメロディー4小節目の「D→F#」に下降する進行において顕著に現れる。さらに、長6度以上音程が上行する進行、例えば、コーラス1番のAメロディー7小節目「C#→G#↑」に動く場合、裏声で歌っているためかポルタメント唱法に加え、音程が上がりきっていないことがわかる。

《ウムカジ》はネーネーズ特有のユニゾンというスタイルで歌った作品ではある。しかし、伝統的な沖縄民謡・新民謡の歌唱法であり、個人的なコブシの技法を発揮させるのに適したメリスマ的唱法で歌っている。つまり、このような特徴をもつメリスマ的唱法は、ユニゾンという歌唱スタイルの路線とは矛盾する歌い方なのである。《ウムカジ》はユニゾンとメリスマ的唱法という、相反する2つの歌唱法が混在した作品だといえる。

(8)まとめ

この曲は「A・R」という有節構造が4回繰り返された形式であるが、4つのinterludeを微妙に変化させていることで、全体を陰影に富んだ作品へと完成させている。アレンジ面においても、単調な繰り返しという印象を避け、楽器の使用法も緩急をつけ変化させているのが特徴である。

歌詞は8・8・8・6の琉歌調と5・6調が混合した折衷スタイルに基づいて書かれている。歌の主題や歌詞を分析すると、沖縄の聴衆が共有している《浜千鳥節》のイメージを導入して《ウムカジ》を創作したと考えられる。このように沖縄の聴衆が共有するイメージを創作に導入する手法は知名特有のものではなく、沖縄の民謡界、舞踊界において歴史のある手法である。この手法によって沖縄の舞踊家や作詞家、作曲家がすでに多くの作品を生み出しており、知名も創作における共有イメージの導入を《ウムカジ》で実践したと考えられる。

また、《浜千鳥節》からモチーフを引用し、《ウムカジ》という作品を生み出した知名の実践は、インターテクスチュアリティという概念にあてはまる。知名は「古い歌」の中から発想して新作を生み出すという発言をしており、「古い歌」と対話を交わしながら新しい作品を成立させていることを表している。そして、インターテクスチュアリティという概念を沖縄のポピュラー音楽の世界に援用でき

ることを示していた。

旋律の面では、終止の部分に琉球音階 pentatonic と 6 音音階を組み合わせるパターンがみられる。この pentatonic と 6 音音階を組み合わせるパターン、そして、「聴衆が共有イメージ」を活かした創作手法は《バイバイ沖繩》でも使われている。つまり、歌詞と旋律の分析で現れたこの 2 つの手法は、創り手としての知名の特徴だということができる。

歌唱法の面では、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歌い方が、《ウムカジ》にもあてはまる。そして、このような沖縄民謡・新民謡の歌唱法は個人的なコブシの技法を発揮させるのに適している。しかし、このような特徴をもつメリスマの歌唱法はユニゾンという歌唱スタイルとは矛盾している。つまり、《ウムカジ》はユニゾンとメリスマ的唱法という、相反する 2 つの歌唱法によって歌われた作品なのである。

7 作詞家・作曲家としての知名定男の評価

2～6 では、知名の年代別における作品の分析とその背景を論じてきた。本節ではこれまでの考察をうけて、知名の創り手としての評価を論じる。

7.1 コンビを組む作詞家の変遷

2～6 で分析した《おぼろ月》《うんじゅが情ど頼まりる》《バイバイ沖繩》《テゲー》《ウムカジ》は知名自ら作詞作曲した作品である。このように知名は作詞、作曲、歌手の全てを行うシンガー・ソングライターという側面が強い。それと同時に、より創作の幅を広げるために他の作詞家に歌詞を依頼し、その歌詞に自ら作曲するという共同作業によって数多くの作品を生み出している。知名とコンビを組む作詞家の変遷について整理すると、以下の図のようになる。

図10 作曲家・知名定男と組む作詞家の変遷

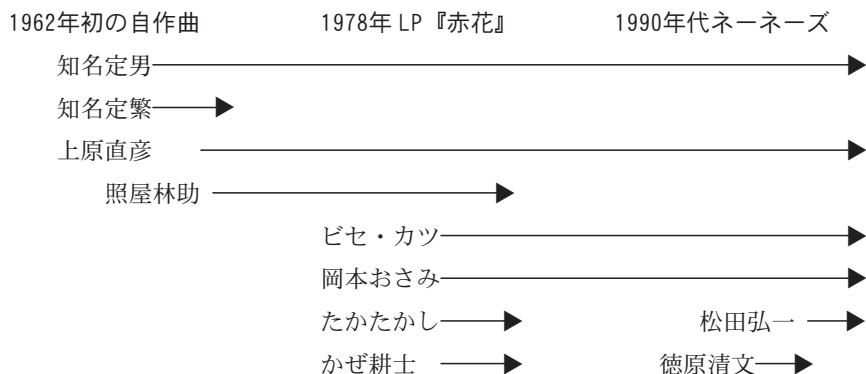


図10をみると、知名が作詞・作曲のいずれも行う作品が、どの時代にも存在していることがわかる。さらに、上原直彦とのコンビ作品は1964年《泣くな泣くな》(歌：当山達子)を初め、1960年代には《一夜花》¹¹⁰などのヒット作品を生み出している。そして、1978年～1980年のキャニオン・レコード時代には《ニライの海》¹¹¹、《タポラレ》¹¹²、《風が吹く》¹¹³など計6曲作られている。1991年以降になると、上原はネーネーズのために《テーゲー》《チャッチャー》¹¹⁴など新作を書き下ろし、5枚のアルバムに計11曲(新曲は10曲)の歌詞を提供している。

また、ビセ・カツは1978年～1980年のキャニオン・レコード時代に2編、歌詞を提供したのを初め、1990年代にはネーネーズの《ほしのパーランク》¹¹⁵、《あめりか通り》¹¹⁶など6曲を作詞している。

上原は知名の1978年全国デビューにあたり、沖縄語の歌詞が多いLP『赤花』には共通語の歌詞を提供し、LP『酒に交われれば…』には沖縄語の歌詞を提供した作詞家である。一方、ビセは知名の全国デビューの際、主に共通語の歌詞を提供した作詞家であった。つまり、上原とビセは制作側の要請によって、沖縄語と共通語を使い分けることができる作詞家だという点で、知名のレコード制作に重要な役割を果たしている。この2人の作詞家が沖縄語と共通語を使い分け、時には混合スタイルで歌詞を作るという特徴は《テーゲー》の分析(5.1参照)でも明らかかなように、ネーネーズ作品にも確実に受け継がれている。そして、常に新作

を世に送り出し、〈内向き〉〈外向き〉の双方に向けた活動を行う知名にとって、双方の発信スタイルに柔軟に対応できる2人の作詞家は必要不可欠な存在であろう。

また、知名とコンビを組む作詞家の中で、1970年代から現在まで長きに亘り、共に作品を生み出してきた人物に岡本おさみがいる。岡本は日本のポピュラー音楽界において、歌手・森進一のレコード大賞受賞曲《襟裳岬》(作詞: 岡本おさみ、作曲: 吉田拓郎) など数多くのヒット作をもつ、プロの作詞家である。岡本は日本本土の出身であり、なおかつ共通語を基調とした作詞家だという点で、他の9名とは一線を画している。とりわけ、ネーネーズのための新作は《黄金の花》など代表作となった作品が多く、2代目ネーネーズにも作品を提供していることから、プロデューサー知名にとっても重要な位置づけにある作詞家だといえる。

7.2 共有イメージの創作への導入

ここでは2～6の楽曲分析で浮かび上がった知名の特徴的な創作スタイルについて考察する。

まず一つ目の特徴は、沖縄社会において大衆に共有されているイメージを歌詞に織り込むスタイルである。例えば、作曲家・普久原恒勇の代表作《芭蕉布》の歌詞「♪海の青さに空の青」と八重山の新民謡《安里屋ユンタ》の囃子「♪又はりぬ チンダラヨ」の歌詞を《バイバイ沖縄》に織り込んでいる。1965年創作の《芭蕉布》は1978年にNHK「名曲アルバム」で全国放送されるなど、日本本土でもよく知られた沖縄を代表する歌曲である。一方、《安里屋ユンタ》は1934年に日本コロムビア・レコードが沖縄の御当地ソングとして創作させた新民謡であり、戦時中は替え歌も作られたほど、日本本土では知名度の高い作品である。この曲は沖縄を代表する作曲家・宮良長包が洋楽的なアレンジを施したことで知られている。このように、これらの2曲は沖縄・日本本土において歌のイメージがすでに出来上がっており、大衆に共有されたイメージをもつ2つの作品から知名は歌詞を引用したといえる。

このことは、《バイバイ沖縄》が沖縄という〈内向き〉と、日本本土という〈外向き〉の双方に発信されたことを示している。つまり、知名は《バイバイ沖縄》の創作時点において、沖縄、日本本土の聴衆を想定し、その両方の場において共有されているイメージを作品に取り入れたと考えられる。

また、ネーネーズに書き下ろした《ウムカジ》にも、共有イメージの導入が行われている。前述したように、《ウムカジ》には沖縄舞踊曲《浜千鳥節》の歌詞「♪ちゅいちゅいな」が引用され、同曲と同じテーマをもつ千鳥に愛しい男性への思いを託す歌詞を新たに創作した。しかし、《浜千鳥節》をテーマにした創作舞踊は戦前戦後を通じて、数多く生み出されており、伊良波尹吉・作《南洋浜千鳥》¹⁷を初め、《島尻千鳥》《磯千鳥》などの様々なバリエーションが存在する。また、《浜千鳥節》のテーマは新作民謡の世界でも活かされており、《下千鳥》《永良部千鳥》¹⁸などの作品に受け継がれている。沖縄の舞踊界、民謡界におけるこれらの実践でもわかるように、沖縄において《浜千鳥節》のテーマは多くの舞踊家、作詞家、作曲家によって受け継がれ、新たな作品として大衆に発信されている。そして、《浜千鳥節》の様々なバリエーションを受容した大衆も《浜千鳥節》のイメージを共有している。このような大衆の共通イメージを知名は《ウムカジ》にも導入し、新たな作品として提示したと考えられる。

《ウムカジ》はネーネーズのために創作され、沖縄と日本本土を含む聴衆を想定して発表されたものである。しかし、モチーフとして引用した《浜千鳥節》は沖縄系の人々のみに共有されているイメージであり、沖縄系以外の日本本土の人々にとって、《浜千鳥節》のイメージをもつことは困難である。しかも、歌詞が沖縄語によって書かれており、沖縄系の人々のみに理解される内容である。つまり、《ウムカジ》の発信先は沖縄、日本本土という〈内向き〉〈外向き〉双方であるが、イメージは沖縄系の人々のみに共有される〈内向き〉である。イメージが共有される場と発信先の場の違いが、この曲の分析から浮かび上がる。

また、このように大衆のもつ共有イメージを作品に織り込むスタイルについて、知名は次のように語っている。

僕は今でも新しい歌を作るときには古い歌を聴きまくるんですよ。古い歌の中には斬新な部分が結構あるので、それを自分がどう解釈するかということなんです。それを何度も聴いて、どう自分の中で音楽観を広めていくかということなんです。

僕は作曲してるとか、私が作りましたとか、そういうことは言いたくないんです。「蘇生された」と言います。この新しい歌はいくつかの古い歌を元にして新しく生まれ変わったんだと、そういう言い方をしています¹⁹。

知名の言う「蘇生された」作品とは過去の作品と自ら対峙し、その解釈を作品に織り込むことで生み出された作品である。そして、それと同時に、折り込まれた過去の作品はすでに沖縄社会で大衆に受容されたものであり、共通の世界観をもつことが可能な作品になっている。よって、大衆に共有されたイメージが知名の新作にも再び投影されることになる。

実際、知名は《浜千鳥節》のイメージを過去に《千鳥ブルース》¹²⁰（作詞：照屋林助、作曲：知名定男）として「蘇生させた」経験がある。この作品では知名がマルテル・レコード時代に多大な影響を受けた照屋林助が《浜千鳥》のテーマを基に作詞しており、作曲を知名が担当している。知名は林助から受けた影響について、次のように語っている。

古いものからの発想で曲を作る点では、林助の影響が大きいですね。林助は遊び人で、まじめにもて遊ぶんですよ¹²¹。

知名と林助との関わりについては高橋2006aですでに述べたが、この発言からも古い歌から新しい作品を生み出すという発想を林助から学び、自己の創作手法の一つとして実践したことがうかがえる。知名は実際に《千鳥ブルース》を林助と共同で創作する過程で、「蘇生させる」方法を観察及び体現し、その手法を次第に自分のものにしていったと考えられる。そして、その成果の一つが同じ《浜千鳥節》を題材とした《ウムカジ》であり、この作品で知名は作詞作曲の両方を行い「蘇生させる」方法を完全に消化させたといえるだろう。

さらに、他の例としては、ネーネーズ《永良部恋唄》¹²²（作詞作曲：知名定男）が沖永良部島の民謡《永良部アンチャン前節》のもつ共有イメージを創作に導入している。この点に関しては筆者の知名へのインタビュー¹²³でも確認しており、沖永良部民謡《永良部アンチャン前節》と知名自ら対峙し、作品として解釈した結果、《永良部恋唄》という新作が誕生したことが明らかになっている。

このような幾つかの事例を考察すると、共有イメージの作品への導入は知名が意識的に実践している創作スタイルの一つだといえることができる。

7.3 サンドイッチ構造の導入

知名の創作スタイルにおける2つ目の特徴は作品への「サンドイッチ構造」の導入である。この「サンドイッチ構造」という創作スタイルは《バイバイ沖縄》《テーゲー》の両曲に顕著に現れている。

《バイバイ沖縄》の有節構造をみると、琉球音階に基づくBメロディーを四七抜き長音階のr1メロディー、Aメロディー、r2メロディーで挟む構造になっている。つまり、真ん中のBメロディーをその前後の3つのメロディーで挟む「サンドイッチ構造」である。さらに、歌詞の構成においても、歌詞部を囃子部で挟む構造をもち、歌詞言語の選択でも、共通語を沖縄語で挟む「サンドイッチ構造」になっている。つまり、《バイバイ沖縄》は有節構造の旋律、歌詞構成、言語選択という3つの局面において、「サンドイッチ構造」が現れており、この構造を有機的に用いた作品だといえる。

また、《テーゲー》にも曲全体の形式構造において、「サンドイッチ構造」がみられる。これは編曲レベルにおける実践であるが、知名が作曲した時点で、すでに編曲にまで踏み込んだ取組みが行われていたことがうかがえる。

創作における「サンドイッチ構造」の導入は、知名の他の作品にも確認することができる。例えば《CHICKEN 海やカラー》の曲全体の形式構造をみると、冒頭のR2がinterludeのような役割をもち、各コーラスの間に挟まる形で現れる。そして、R2はリフレイン的性格の要素も持っている。この形式構造の実際は、以下の図11を参照されたい。

図11 《CHICKEN 海ヤカラ》にみるサンドイッチ構造

※ 歌詞は CD『ユンタ』より掲載。

旋律

歌詞

intro

R2 ヤッサホイ ヤッサホイ ヤッサホーイ ホーイホイホイナー

1st A ホーイホイ

島ぬあがりぬあぎ浜に あがい太陽ん拜まってィ

我した津堅男ぬ達 魚取 上手ぬウミヤカラ

R1 ヤッサホーイ 津堅ウミヤカラ ホーイホイ

R2 ヤッサホイ ヤッサホイ ヤッサホーイ ホーイホイホイナー

2nd A ホーイホイ

ヤカラむんさみ海ぬ業 黒潮きあぎてィ くじ 出じゃちよてィ

はまてィあぎたる 海ぬ幸 あがい太陽ぬうかじさみ

R1 ヤッサホーイ 津堅ウミヤカラ ホーイホイ

interlude

3nd A ホーイホイ

魚ぬ住み家や津堅渡 サバニ 走舟 波ぬ花

今日ん大漁 浜ちきてィ 飲むる島小 天下一

R1 ヤッサホーイ 津堅ウミヤカラ ホーイホイ

R2 ヤッサホイ ヤッサホイ ヤッサホーイ ホーイホイホイナー

R2 ヤッサホイ ヤッサホイ ヤッサホーイ ホーイホイホイナー

4th A ホーイホイ

男津堅ぬウミヤカラ 色ぬ黒さや 親ゆじり

恋ぬ舟橋 かきどうんしえ 久高美童 まんぶりー

R1 ヤッサホーイ 津堅ウミヤカラ ホーイホイ

R2 ヤッサホイ ヤッサホイ ヤッサホーイ ホーイホイホイナー×4

ending

また、《明けもどろ》では有節構造の旋律構成の面で、AがB+Cを挟む構造、つまり、B+Cの前後をAで挟む「サンドイッチ構造」がみられる。さらに、以下に示した図12をみてもわかるように、歌詞構成においても共通語を主体とするB+Cの前後を沖縄語で作られたAで挟む構造になっている。このように、《明けもどろ》においても、旋律と歌詞、つまり作詞、作曲という創作の根幹にあたる部分が「サンドイッチ構造」に組み込まれているのである。

図12 《明けもどろ》にみるサンドイッチ構造

		歌詞（ゴシックは共通語）	言語
1st	A (a)	サーリサーリ 今日ぬ良かる日に サーリサーリ 今日ぬ勝る日に	沖縄語
	(r)	うーとーとうあーとーとう伏し拝でい をないぬ揃てい 願やびら	
	B	島人が戻りて 愛の祭りは島ちゃび	共通語+沖縄語
	C (solo)	空晴れ風やみ かりゆしの海は凪ぎ	共通語
A (a)	(a)	島ぬ願えや神々ぬ どうでいん勝さあてい給ち	沖縄語
	(r)	うーとーとうあーとーとう伏し拝でい をないぬ揃てい 願やびら	

※歌詞はCD『明けもどろ』（アンティノス、ARCJ-69、1997）より掲載。

知名の創作における「サンドイッチ構造」は、有節構造という面と、曲全体の形式構造という面の2つに現れていた。特に、歌詞構成、旋律構成、歌詞言語の選択など、様々な局面で現れるという特徴がある。そして、個々の作品において、どの局面に「サンドイッチ構造」を導入するかという手法は異なっており、時には《バイバイ沖縄》のように複数の局面に用いられることもある。

以上、知名における創作スタイルは「共有イメージの導入」と「サンドイッチ構造の導入」という2つ特徴に集約され、作詞家・作曲家として知名が発信して

きた数多くの作品に活かされていることが明らかになった。

附記

本稿は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章を加筆修正したものである。執筆にあたり、指導助言を頂いた金城厚氏、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0701101-701

註

- 96 ネーネーズ、CD『IKAWŪ』（ディスクアカバナー、APCD-1001、1991）所収。
- 97 《テゲエ》の他の音源は以下の通り。《テゲエ'95》ネーネーズ、CD『夏〜うりずん』（キューンソニー、KSC2-123、1995）所収。《テゲエ（LIVE）》ネーネーズ、CD『コザ〜ネーネーズ・ベスト・コレクション』（キューンソニー、KSC2-156、1996）所収。《テゲエ'95》ネーネーズ、CD『サウダージ・オキナワ』（アンティノス、ESCL-9076、2002）所収。
- 98 1992「特集 音で知る沖縄 唄に聴く沖縄／ポップス世代の旗手たち 知名定男」『レコパル』16号、p.13。
- 99 知名はこれまでも《バイバイ沖縄》でレゲエを基調としたアレンジをするなど、レゲエを好んで使っている。また、1979年に雑誌でジャマイカのレゲエ・ミュージシャン、ジミー・クリフと対談し、知名は「最初にレゲエを聞いた時、バツと血がどよめくんだよ。『ああ、やっぱりオレは南方民族なんだ』って、つくづく思ったね。その感動が、ぼくはレゲエにひきこんだのさ」と発言している。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、p.70。
- 100 筆者による上原直彦へのインタビュー。実施期日は2004年5月19日。
- 101 ネーネーズ、CD『ユンタ』（キューンソニー、KSC2-16、1992）所収。
- 102 《ウムカジ》の他の音源は以下の通り。《ウムカジ（LIVE）》ネーネーズ、

- CD『コザ～ネーネーズ・ベスト・コレクション』（キューンソニー、KSC2-156、1996）所収。《ウムカジ（さよならコンサート）》ネーネーズ、CD『オキナワ～メモリアル・ネーネーズ』（アンティノス、ARCJ-127、2000）所収。
- 103 宜保栄治郎、1979『琉球舞踊入門』那覇出版社、p.171。
- 104 クリステヴァ、1984、中沢新一他訳『セメイオチケ1・2記号の解体学記号の生成論』せりか書房、p.124。
- 105 前田愛、1988『文学テキスト入門』筑摩書房、p.124。
- 106 前掲105、p.125。
- 107 前掲105、p.131。
- 108 1993「16年ぶりの『バイバイ沖縄』—新しい島唄への旅立ち（知名定男＋ネーネーズ（古謝美佐子）・インタビュー）聞き手 北中正和」『ミュージック・マガジン』335号、ミュージック・マガジン社、p.72。
- 109 久万田晋、1997「沖縄ポップにおけるリズム構造の発展」『東洋音楽学会沖縄支部通信』NO.19、東洋音楽学会、p.104。
- 110 上原正吉、EP『一夜花』（マルフクレコード、FF-144、発売年不明）。
- 111 知名定男、LP『赤花』（キャニオンレコード、エフFX-8002、1978）所収。知名定男、CD版『赤花』（ポニーキャニオン、PCCA-00581、1994）所収。
- 112 知名定男、EP『オキナワン・パッション／タボラレ』（キャニオンレコード、7A0016、1980）所収。
- 113 知名定男、EP『グッドナイト・マイ・ハニー／風が吹く』（キャニオンレコード、F-221、1978）所収。
- 114 前掲101、所収。
- 115 ネーネーズ、CD『あしび』（キューンソニー、KSC2-48、1993）所収。
- 116 ネーネーズ、CD『コザ dabasa』（キューンソニー、KSC2-83、1994）所収。
- 117 戦前を代表する琉球舞踊家・俳優の伊良波尹吉が1933年頃、巡業のために訪問した南洋で創作した作品。創作舞踊《浜千鳥》にヒントを得て、洋舞的な振り付けした舞踊として知られている。
- 118 《下千鳥》《永良部千鳥》は沖縄新民謡のパイオニア・普久原朝喜も好んで歌っていた。CD『チコンキーふくばる』（マルフク、ACD-3006、2003）

所収。戦後沖縄を代表する民謡歌手・嘉手苺林昌も《下千鳥》をレパートリーとしていた。音源の一例として、千鳥メドレー《浜千鳥節》～《島尻千鳥》～《下千鳥》がCD『失われた海への挽歌』（テイチク、TECI-1037～38、2002）所収。

- 119 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。
- 120 作詞：照屋林助、作曲：知名定男。歌：又吉美代子、EP『千鳥ブルース』（マルテル、MT-1027、1966）。同曲はネーネーズもカバーし、CD『夏～うりずん』所収。
- 121 前掲108、p.78参照。
- 122 前掲115、所収。
- 123 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.4参照。

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 「〈くしまうた〉にまつわる諸概念の成立過程 —沖縄を中心として—」『沖縄文化』第37巻2号、沖縄文化協会、pp.85-138。
- 2003 「戦後沖縄における民謡歌手の変容 —世代別活動スタイルの比較を通して—」『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。
- 2006a 「作詞家・作曲家としての知名定男 —オリジナル作品にみる音楽様式の融合(1)—」『沖縄県立芸術大学附属研究所紀要 沖縄芸術の科学』18号、沖縄県立芸術大学附属研究所、pp.117-176。
- 2006b 「沖縄ポピュラー音楽史の変遷 —各ジャンルの生成を中心として—」『高知大学教育学部研究報告』66号、pp.161-176。