

沖縄音楽は外部からいかに評価されてきたのか

マット・ギラン

はじめに

沖縄の音楽とは、同島の各地域の民謡や行事の歌、琉球宮廷で生まれた「古典音楽」、または20世紀前半以降にレコード、ラジオなどのマスメディアで流行した新民謡や沖縄ポピュラー音楽など様々なスタイルの音楽を指すが、どれも沖縄在住の人々に演奏され愛聴されてきた芸能である。また、現在の日本において地域性を強く表現する芸能として知られ、日本国内での沖縄のイメージを作り上げる、という役割も果たした。沖縄のポピュラー音楽や民謡は喜納昌吉、知名定男などによって、1970年代からは次第に沖縄だけでなく、日本全国のマーケットで演奏・販売されるようになった。琉球古典音楽や組踊は国のレベルで重要無形文化財として認定され、東京や日本各地で演奏・上演されるようになった。また、沖縄に家族的な関係を持たない日本人の沖縄音楽演奏者も多くなってきている。沖縄音楽が沖縄以外の他の都道府県で演奏され、プロモートされることによって、沖縄の様々な「イメージ」が作り上げられることは多くの著者に指摘された¹。高橋が指摘したように、沖縄のアーティストが沖縄県内に発信する「内向き」のスタイルと、県外に発信する「外向き」の異なったスタイルの音楽を作り上げていることは、日本国内において、ある一つの沖縄音楽の捉え方があることを証明している²。

国内の沖縄ブームほど活発ではないが、沖縄音楽は1980年代からは日本国内のマーケットを越え、ワールド・ミュージックとして聴かれるようになった。沖縄の一部のアーティストや、沖縄音楽を演奏する沖縄出身でない日本人や日本以外の演奏者は、欧米や各国で演奏活動을続け、沖縄音楽を世界に発信してきた。しかし、当然ながら、日本国外で沖縄音楽が演奏される時には、沖縄のイメージ、文化的な意味が、沖縄や日本での捉え方とまた違ってくる。本論文では1980年代以降のこれらの例を取り上げ、欧米の音楽雑誌、アーティ

ストや愛好者とのインタビューなどを通して、沖縄音楽は日本国外ではどのように存在して来たのか、日本国外のミュージシャン、プロデューサー、聴衆などにとってはどのような意味をもっていたのかを考察する³。

1、ワールド・ミュージックとしての沖縄音楽

欧米人による沖縄音楽についての記述は20世紀以前にも幾つか見られ、当時の欧米人にとっては理解し難かった東洋の他の音楽に比較し、沖縄を好意的に評価する記述が多い。例えば、日本や中国の音楽を批判したバジル・ホール・チェンバレンは1895年に次の記述を残した。

楽器としてはバンジョー[三線]、笛、太鼓。これらは中国音楽のように耳が聴こえなくなるまで叩くのではなく、本当の意味で「奏でる」のである。中国や日本の音楽と比べ、琉球音楽はヨーロッパ[音楽]により近いと感じた。⁴

20世紀には特に戦後の米軍統治によって、アメリカの研究者による沖縄研究が幾つかあり、沖縄音楽についてはヤン・ラルー (Jan La Rue) による琉球古典音楽の論文がある⁵。

しかし、沖縄音楽が欧米の多くの聴衆の耳に入ったのは1980年代以降、ポピュラー音楽の一部として「ワールド・ミュージック」というジャンルが流行りはじめた頃からであった。フリスが指摘したように、このワールド・ミュージックというジャンルは主に欧米のロック・ミュージック界の延長として作り出され、欧米の聴衆の多くは1970年代以降に商業化されつつあったロック・ミュージックのオルターナティブとして聞いていた。従って、欧米のマーケットで注目を浴びたワールド・ミュージック・アーティストの多くは、ロックやブルースに関連性を持ったジャンルに属することが多く、アジアの音楽、特に中国、日本などのポップスがワールド・ミュージックとして聞かれていた例は比較的少なかった⁶。例えば、テイラー(1997)は、1990年から1996年にかけて、ビルボード・チャートでの42枚のトップ・セラーCDのうち、アジアのアーティストはたったの2枚だけで、その2枚ともインド人とアメリカ人のコラボレーションだったと指摘している⁷。東アジアからのアーティストは一人も見当たらず、そのほとんどはアフリカ、レゲエ、ラテンなどの音楽をベースにするミュー

(表1)

曲名	アーティスト
1980	喜納昌吉
1980 Borderline, Why don't you try me Ry Cooder	Borderline
1985 คอนเสิร์ต (喜納昌吉)	Caravan คาราวาน (Thailand)
1987 Going back to Okinawa	Ry Cooder
1987 はいさいおじさん (喜納昌吉)	John French, Fred Frith, Henry Kaiser, Richard Thompson (UK/US) Live, Love, Larf & Loaf
1987 ちんぬくじゅうしい	坂本龍一
1989	沖縄文化民間交流協会 (主催)
1989 安里屋ユンタ、ちんさぐの花	坂本龍一
1991	喜納昌吉
1991	りんけんバンド
1991	りんけんバンド
1991 花 (喜納昌吉)	Detty Kurnia (Indonesia)
1991	喜納昌吉
1991	Paul Fisher
1992	りんけんバンド
1992 花 (喜納昌吉)	Tarika Sammy (Madagascar)
1993	りんけんバンド
1993	ネーネーズ
1993	BEGIN
1994	喜納昌吉
1994	喜納昌吉
1994	Nenes
1998	Nenes
1998	Nenes
1998 OK	Talvin Singh
1999	various
1999	平安隆 Bob Brozman
2000	平安隆 Bob Brozman
2000 Mensole of Sound	Takuji a.k.a. Geetek
2001	大島保克
2001	various
2001	平安隆 with 吉川忠英
2001	John Potter (著者)
2001 島唄 (The Boom)	Alfredo Casero
2002	Ryukyu Underground
2007	大島保克 /Geoffrey Keezer
2008 コンピレーション	various
2009	大工哲弘

アルバム・タイトル	レーベル	備考
Bloodline (アルバム)	Mercury	Ry Cooder 参加
Warner		
Get Rhythm	Warner	
Rhino Records		
NEO GEO	CBS SONY	1988年に海外ツアー
ユーロパリア・ジャパン'89 (ベルギー) で古典音楽・舞踊公演		
BEAUTY	ヴァージン・ジャパン オキナワ・チャンス	
ブルージュ春の音楽祭 (1991 フランス)		
ロンドンのクラブゴシップスでライブ、フランスのブルージュ春のフェスティバル出演		
Rikka	Wave	英国バンド 3 Mustaphas 3 参加
Dari Sunda	Sony	久保田麻琴プロデュース
英国雑誌「Folk Roots」記事 (Paul Fisher) 4月号 15-17頁		
Far Side Records 設立		
英国雑誌「Folk Roots」記事 (Ian Anderson) 1/2月号 36-37頁		
A World Out Of Time, Henry Kaiser & David Lindley In Madagascar Shanachie		
アメリカ・アトランタ公演		
英国雑誌「Folk Roots」記事 (Paul Fisher) 9月号 34-37頁		
My Home Town	ファンハウス	ナッシュビルで録音
アメリカ・カナダ公演		
Asia Classics 2. The best of Shoukichi Kina. Peppermint tea house. Luaka Bop	David Byrne 編集	
コザ Dabasa	Sony	Ry Cooder, David Lindley 他参加、アメリカで録音
WOMAD (英国) 公演		
Akemodoro Unai	Globe Style (UK)	
OK	Island	ネーネーズ参加
Rough Guide: The Music of Japan	World Music Network Paul Fisher 編集	
童唄 WARABI UTA	リスペクトレコード	Paul Fisher コーディネート
Jinjin/Firefly	World Music Network 「童唄」海外リリース	
CRUE-L RECORDS		
「JAPANORAMA」ツアーに参加		
The Rough Guide to the Music of Okinawa	World Music Network Paul Fisher 編集	
音遊(うとあし)び〜沖縄民謡ベスト・アコースティック・セレクション	リスペクトレコード	
The Power of Okinawa - Roots music from the Ryukyus	Kansai Time Out	
Casaerius	Sony BMG	
琉球アンダーグラウンド	リスペクトレコード	
Yasukatsu Oshima with Geoffrey Keezer	Victor	歌三線+ピアノ John Potter コーディネート
Rough Guide to the Music of Japan	World Music Network Paul Fisher 編集	
ガムラン・ユンタ	ディスク・アカバナー	

ジシャンが多かったようである。英国で沖縄音楽を多く紹介したミュージック・ジャーナリストのポール・フィッシャーも、欧米のワールド・ミュージック・ブームにおける沖縄の位置を次のように語った。

初期のワールド・ミュージック・ブームでは、[聴衆は]伝統的なサウンドにはそこまで興味がなかった。現代的なサウンドを求めていた……クロス・オーバー的なサウンド。例えばアフリカの [ダンス] ミュージックだったら、西洋的ではないけど、西洋の影響が多く、踊りやすいし、そこまで知識がなくても入り易い、学者じゃなくてもわかるような……ただ聞いて楽しめる音楽だ。ラテンもそう。

ただ、日本とか、東アジアもそうだけど、それと同じような音楽は殆ど出回ってなかった。[中略] 1990年代に入って、多くの人は沖縄 [の音楽] は聞いたことがなかったが、明るくて、陽気で入り易いところが好きだったね。しかも、皆が持っていた「日本音楽」のイメージとはかなり違っていたし。⁸

沖縄の音楽[特に喜納]はアフリカやレゲエの枠組みに当てはまることで、ある程度の人気を得たと考えられる。後で明らかになるように、沖縄がワールド・ミュージックとして聞かれた理由の一つとして、欧米の聴衆にとってそれがレゲエなどの関連を想起させる点が強調された。

欧米が「ワールド・ミュージック」と呼ぶスタイルのもう一つの条件として、ロック・ミュージックとは形式的に相違点が少ないことが挙げられるが、同時にアーティストの地域性、または非西洋的なエキゾチズム、オーセンティシティなども期待されたことは多くの研究で指摘された。⁹ また、この条件は、日本や東アジアのロックやポップのアーティストが欧米でブレイクしなかった大きな理由だと言える。例えば、テイラーの解釈では、崔健など中国のロック・ミュージシャンの音楽は、リズムや音色が欧米のロックに近すぎた上、中国的な要素も少なかったため、欧米のワールド・ミュージック・ブームの枠にも当てはまらず、また歌詞が英語ではないので、欧米のロック界でもブレイクすることが出来なかった。¹⁰

これらの条件の中で、沖縄音楽は欧米ではどのように広まったのであろうか？ 表1 に1980年以降に日本国外で販売された沖縄音楽のレコード、沖縄

のアーティストによるコンサート、音楽雑誌に掲載された記事などをまとめた。表からは、1980年代には、喜納昌吉、特に彼が1980年に発表したアルバム「BLOODLINE」（久保田麻琴がプロデュース）の影響が非常に強かったことがわかる。このアルバムはハワイでレコーディングされ、アメリカのギタリストのライ・クーダー（Ry Cooder）が参加していることから、喜納や沖縄の音楽を世界に広めた大きなきっかけとなった。表1にある1980年以降の事項を見ると、クーダーの1980年の参加が欧米の音楽マーケットと沖縄を繋ぐ架け橋になったことが分かる。クーダーが1980年に発表したアルバム「BORDERLINE」にはタイトル・トラックや「Why don't you try me」といった曲に沖縄音階を取り入れており、喜納とのコラボレーションの影響を反映している。1987年のアルバム「Get Rhythm」の「Going back to Okinawa」という曲も、沖縄音楽の要素はさほど目立たないが、沖縄のことを欧米の聴衆に知らせた曲だと考えられる。

また1980年代半ばからは、喜納の曲は日本国外のアーティストにレコーディングされている。1985年にタイのバンドCARAVANが喜納の「花」をレコーディングしたのはその例の一つ。また、1987年にはアメリカのギタリストのヘンリー・カイザー（Henry Kaiser）、イギリスのフォークロック・ミュージシャンやギタリスト、リチャード・トンプソン（Richard Thompson）がアルバム「Live, Love, Larf & Loaf」に喜納の「はいさいおじさん」をレコーディングしている。このレコーディングではそのまま沖縄語の歌詞で歌われ、アレンジは喜納のオリジナルに近い。これらのミュージシャンに沖縄文化についての知識があったとは言いがたい。カイザーは1990年、英誌のfRootsでは次のように語った。

僕はそれ以前からその曲が好きだったし、そのアルバムではやるべきだと思った。歌詞を[ローマ字で]かいてもらって、沖縄語を少しわかる知り合いがリチャード（トンプソン）にフレーズ毎に教えた。僕が沖縄楽器の三線を借りて、頑張って曲を覚えた。¹¹

2、欧米のミュージック・ライターが語った沖縄音楽

1990年代における日本国内の沖縄ブームに伴って、欧米のミュージック・

マガジンでも沖縄のミュージシャンが取り上げられるようになった。これらのミュージシャンが聴衆に知られるようになった経緯には、欧米のジャーナリストや音楽ライターの影響が大きかったと思われる。特に、1990年代前半から英字のミュージック・マガジンに積極的に沖縄のアーティストを紹介してきた二人がいる。

その一人はイギリスのポール・フィッシャー (Paul Fisher) である。フィッシャーはイギリスでのワールド・ミュージック業界での経験を経て、1980年代後半から10年間ほど日本に滞在し、2001年からはイギリスでジャーナリスト、DJ、CD販売などに携わっている。やはり喜納昌吉の「BLOODLINE」で沖縄音楽を知り、1991年にイギリスのワールド・ミュージック雑誌《fRoots》に喜納とのインタビューを掲載すると共に、ネーネーズ、シーサーズなど、沖縄音楽の演奏者を同雑誌で紹介している。また、フィッシャーは1991年に沖縄、日本、東アジアのCDを欧米に販売する会社 FAR SIDE RECORDS を設立し、日本国外では入手しにくい沖縄音楽のレコーディングを多くの聴衆に紹介してきた。

もう一人沖縄音楽を英語圏の聴衆に多く紹介した音楽ライターにイギリス出身のジョン・ポター (John Potter) がいる。ポターも1980年代から仕事で来日し、最初は関西に住む欧米人向けの雑誌《KANSAI TIME OUT》をはじめ、イギリスの《fRoots》にも、沖縄のミュージシャンとのインタビューや記事を掲載した。また、2001年には《The Power of Okinawa-Roots music from the Ryukyus》というタイトルで、喜納昌吉、ネーネーズなど、主に近年に活躍しているレコーディング・アーティストについての入門書も出版している。数年前からは沖縄に移住し、沖縄音楽についての英語のウェブサイトを経営しながら、沖縄の多くのアーティストを英語圏の聴衆に紹介している。

この二人のライターは、沖縄音楽を海外に紹介する業績と共に、国内でリリースされたコラボレーション・アルバムにも深く関わっている。一例として、フィッシャーが企画した1999年にレスペクト・レコードから発売された平安隆とボブ・ブロズマン (Bob Brozman) のコラボレーションや、その後の欧米ツアーが挙げられる。また、2007年にヴィクターから発売された大島保克とアメリカのジャズ・ピアニストのジェフリー・キーザー (Geoffrey Keezer) と

のコラボレーションは、キーザーがポターの本を読んでから、ポターに連絡をとりコラボレーションの企画を依頼したことから始まったようである。¹²

これらのミュージック・ライターとは別に、沖縄音楽を欧米のマーケットに紹介したもう一つのルートとして欧米のレコード・レーベルがある。例はさほど多くないが、表1にはデビッド・バーン (David Byrne) のLuaka Bopレーベルが1994年に販売した喜納昌吉のコンピレーション・アルバム、また1998年にイギリスのGlobe Styleがリリースしたネーネーズのアルバムなどがある。また、1999年、2001年、2008年、ポール・フィッシャーの編集で、イギリスのWorld Music Networkがリリースしたコンピレーション、「Rough Guide to the Music of Japan」や「Rough Guide to the Music of Okinawa」も売上げがよく、日本にも逆輸入されて販売されていると、フィッシャーが語った。¹³ また、フィッシャーによると、海外で現在まで一番よく売れた沖縄のCDは2000年にリリースされた平安隆とBob Brozmanの《JinJin/Firefly》で、現在まで12,000部ほどの売上げに達している。

上で引用したフィッシャーのインタビューでの発言と同様に、1990年代以降に欧米の音楽雑誌に掲載された沖縄関係の多くの記事が沖縄音楽をアフリカやレゲエの枠組みに位置づけていることは特筆すべきである。例えば、1994年の喜納の北米でのツアーについて、New York Timesのレビューは次のことを述べた。

エスニック・ミュージックでは(現代的なエスニック・ミュージックにしても)沖縄音楽ほどユニークで分かりやすい音楽はまれである。女性歌手の甲高い声、レゲエのようなリズムやバンジョーに似た三線……普段はアメリカンポップにはまっている日本の若者が日本のルーツ・ミュージックを愛したのはこれが初めてだ。イギリスでは60年代にミック・ジャガー、ジョン・メイアル、エリック・クラプトンがブルースを発見したことと同様だ。¹⁴

このレビューにあるレゲエとの関連性は他のライターにも指摘された。日本のポピュラー音楽について多くの記事を書いたSteve McClure氏は喜納について次のように述べた。

沖縄音楽における喜納昌吉の存在は、レゲエにおけるボブ・マーリーの存

在と同じだ。大物だ。¹⁵

また、英国の世界ミュージックやフォークを多く紹介した音楽雑誌《fRoots》¹⁶の編集者であるイアン・アンダーソン(Ian Anderson)は1992年の記事に、沖縄音楽を当時のワールド・ミュージック界で流行っていたセネガル音楽と関連づけている。

[りんけんバンドの] パーカッションの複雑なレイヤーはセネガルのンバラ1にも負けず、三人のダンサーはザイルのダンスバンドのアニマトゥール。確かに、普段は控えめの日本人がカチャーシーの時に[この三人のかけ声に影響されて]我を忘れて熱狂するのは、このスタイルでよく指摘されている特長の一つである。¹⁷(Anderson 1992: 37)

かけ声で踊りを指導する役である「アニマトゥール」は、イギリスを含めてヨーロッパの伝統音楽にも同様な役が存在するが、この文章ではザイルのダンス・ミュージックに例えるのは、「非西洋」の世界・ミュージックのイメージを強めるためだと考えられる。また、同記事で、アンダーソンはイギリスのマーケットにおける沖縄の位置づけを次のように分析している。

沖縄音楽はイギリスで流行った他のワールド・ミュージック・スタイルとの共通点が多い。アフリカの音楽と同様、非常にエキサイティングで、ルーツミュージシャンが西洋楽器や技術を使いながら、[西洋とは妥協しないで]自分たちのための音楽を作る典型的な例である。¹⁸(Anderson 1992: 37)

ここでの、「西洋とは妥協しないで、自分たちのための音楽を作る」というのは、「非西洋的な(エキゾチックな)沖縄らしさ」が感じられるということであり、これは「ワールド・ミュージック」として認められるため満たさなくてはいけない条件の一つであると言えよう。欧米の言うところの世界・ミュージックの要件としては「伝統」や「非現代性」も求められることは他の研究でも指摘された。例えば、Medina が論じるように、「クーダーや[ブエナビスタ・ソーシャルクラブの映画監督である]ヴェンダーズはアメリカのポップやラップに汚染された[キューバの]現代には興味がない。彼らが求めているのは歴史を現在に切り替える『フェティッシュ化された過去』(fetishized past)」¹⁹である。興味深いことには、これと同様に、クーダーが現代の沖縄音楽を批判し、

沖縄音楽の黄金時代を強調している記述がある。

沖縄 [のプロジェクト] は素晴らしかったが、[世界の] 他のところと同様に、彼らはいまどうすべきなのかわからないらしい。もし20年前に行ったとしたら面白かったが、今はいいミュージシャンはもう皆亡くなったのだ。今は沖縄の人よりは僕の方が沖縄音楽が上手だ、正直に言って！喜納昌吉はクレイジーだ、沖縄音楽のロス・バンバン。^{20・21}

さきほどのNew York Timesの記事でも、「ルーツ」といった「日本らしさ」も喜納の音楽の重要な要素だと主張している。ワールド・ミュージックでは「ルーツ」を表現する伝統的な要素を取り入れながら新しい音楽を創り出すことが成功を呼んだ一つの方法であった。1994年に出版されたワールド・ミュージック入門書《The Rough Guide to World Music》は日本全体の音楽について次のように述べている。

日本人がいままで輸出できなかった唯一の生産物は音楽であった。しかし、1990年代が進むにつれて、これは次第に変わってきている。日本のバンドが明らかに日本のポップスを演奏し、初めて海外で注目を集めている。上々台風、りんげんバンド、ネーネーズのようなバンドは日本のポピュラー音楽の将来のホープである。²²

David Byrne も、彼のLuaka Bopレーベルでリリースした喜納のCDについて次のように述べている。

伝統的な楽器やアジア的なメロディーをロックとレゲエのビートとミックスしたのは[喜納] がはじめてであった、日本のアーティストでは彼がはじめてだった[中略] それ以前のイエロー・マジック・オーケストラなどはアジアというより(ドイツの)Kraftwerk や(イタリアの)Giorgio Moroder に近かった[中略] リードをとって、まったくユニークで新しいものを作ったのは沖縄人(彼は日本人ではなく沖縄人)の喜納昌吉である。²³

この文章は、海外での沖縄音楽のイメージのもう一つの面を語っている。つまり、沖縄は日本とは違うことである。欧米の多くの音楽家やジャーナリストはインタビューで沖縄と日本の政治的な関係に触れている。2000年に平安隆とのデュオでCD をリリースしたアメリカ人のギタリストBob Brozman はインタビューで沖縄の音楽を「虐げられた脆い文化がもっているサウンド」とし

て解釈して、さらに次のように説明している。

僕が確信しているもう一つの変革を求める理論だけれど、植民統治する側の音楽は、強拍にアクセントがあるダウンビートで演奏される傾向があるけれど、植民統治される側の音楽は、弱拍にアクセントがあるオフビートで演奏される。この理論の問題点は日本と沖縄の音楽にあって、これは黒〔人〕か白〔人〕かに割り切れる問題ではなくて、支配するか支配されるかの問題になる。日本の音楽はおもいきりダウンビート傾向だけど、沖縄の音楽はオフビート。²⁴

同じように、ミュージック・ライターのトム・ジュレク (Thom Jurek) は2001年に発売された《Rough Guide to the music of Okinawa》のレビューでこう書いている。

多くの大洋文化と同様に、沖縄は自らの音楽が外の音楽との統合を抵抗し、特に沖縄文化や音楽の発育を妨げようとした日本文化に対して抵抗した。この音楽には、聴く者の存在の根っこまで振動させるほどの文明の秘密や文化的な真実がある。伊波智恵子とフォー・シスターズの「島々清しや」を聴くだけで、堂々とした非常に強い民族の誇りを理解することができる。²⁵

興味深いことに、日本と沖縄の政治的な関係について多くの発言が見られる反面、これらのアメリカの音楽家やジャーナリストによる米軍基地や日米安保などについての発言は見当たらない。

3、外部が沖縄に与える影響

沖縄の音楽が欧米などでとりあげられ、また沖縄のアーティストが実際に海外で演奏することによって、沖縄での音楽活動にどのような影響を与えているのであろうか。社会学での「グローバル化」、「グローカリゼーション」などからわかるように、地球規模で考えることによって、地域での活動も強調されるケースが多く、ここでは沖縄のミュージシャンが海外活動についてどのように語っているのかを見ていきたいと思う。

上に見たように、欧米で発売されたレコーディングやコンピレーションは日本に逆輸入されることがある。ポール・フィシャーの監修でイギリスのWorld Music Network がリリースした「Rough Guide to the Music of Japan」や

「Rough Guide to the Music of Okinawa」は現在でも日本で販売されている。また、日本のアーティストが海外の音楽雑誌で紹介されることによって、日本国内でも注目される例があると、フィッシャーは指摘する。

シーサズのようなバンドのように、日本であまり流行っていないアーティストを紹介できたのは良かった。fRoots 雑誌の表紙に写真を載せたが、日本にいる沖縄音楽ファンは「この人たちは誰？」とびっくりしていたらしく、それで日本でも知名度が上がった。²⁶

多くのミュージシャンやレーベルにとって、海外のアーティストとのコラボレーションはステータスを与えると考えられている。喜納の《BLOODLINE》をはじめ、ネーネズ、大島保克などのアーティストは、海外でアルバムを収録し、それをセールズ・ポイントにしていると思われる。例えば、大島が2007年にリリースしたコラボレーションのCDジャケットに「全曲ニューヨーク録音」といったキャッチコピーが掲載されている。

また、海外での演奏活動が地元の活動に影響を与えた例も幾つか考えられる。早い例の一つに、坂本龍一が1980年代後半のアルバム「NEO GEO」や「BEAUTY」とそれらの海外ツアーがある。坂本はこの時代以前から世界のジャンルに興味をもち、また彼の音楽にアジアのイメージを取り入れることをしているが、この頃に初めて沖縄の曲やミュージシャンをアルバムやライブで取り入れたり、参加させたりしている。1987年の「NEO GEO」には「ちんぬくじゅうしい」、「BEAUTY」には「安里屋ユンタ」や「ていんさぐの花」を収録し、沖縄の民謡歌手の古謝美佐子、我如古より子、玉城和美のヴォーカルでフィーチャーし、アメリカなどでのツアーでもそのラインナップでアルバムを演奏した。

高橋が指摘しているように、²⁷坂本はここで「沖縄音楽」を演奏するというよりは、沖縄の女性民謡歌手の声を自分の音楽の一つの「素材」として使用していると言えるだろう。これらのツアーで演奏された音楽については、現地のミュージック・ジャーナリストからの評判はさほどよくなかったようである。例えば、ニュー・ヨーク・タイムスのジョン・パレレスは《BEAUTY》のコンサートツアーについて、

何回かには本当のフュージョンのような部分があった。「Chinsagu no

Hana」では、沖縄の歌手が伝統的なメロディーを歌いながら三線のフレーズを繰り返し、坂本はシンセサイザーでサス・コードを加え、結果は荘厳でエレジー的な東西のミーティング。しかし、多くの時は[フュージョンより]それぞれの音楽を別々で聞きたいと思わされてしまったのだ。²⁸

と書いている。また、《NEO GEO》のコンサートについて、同じニュー・ヨーク・タイムスのジョン・ロックウェルは、

コンサート中の最も魅力的なところは、柔らかくて当たり障りのないバックキングに、非西洋の楽器やヴォーカルを集合させた曲だった。そのなかに、活発な東インドのパーカッション、日本の箏、そして着物姿の[沖縄の]バックキング・コーラス。彼女達は歌いながら、様々な音楽スタイルのコントラスト [ミスマッチ] を楽しんでいたようだった。²⁹

と指摘している。ここから、欧米でのワールド・ミュージックとして期待されていた要素の一つであった地域性が、坂本の音楽からは感じられなかったと想像できる。これらのレビューアーにとって沖縄の歌手が好評であった理由の一つには、東アジアのイメージを表現していたからだと考えられる。

これらのアルバムやツアーはニュー・ヨークでは高く評価されなかったようだが、沖縄では大きな影響を与えたと考えられる。例えば、知名定男が2006年に出版した自伝『うたまーい』によると、この海外ツアーや、坂本が使ったこのヴォーカル編成も、1990年に結成されたネーネーズに大きくヒントを与えたと書いている。³⁰

海外で録音や演奏活動をすることが、地元での音楽活動を考え直すきっかけとなるケースもある。例えば、八重山のバンドBEGINが1993年のアルバム「My Home Town」をナッシュビルで録音した経験について、バンド・メンバーが語る記事を見てみよう。メンバーによると、レコーディングの際に、有名なアメリカのブルース・ミュージシャンであるB.B. Kingのライブハウスを訪ね、店のスタッフに一曲を演奏しないかと言われた時のジレンマについて次のように語った。

島袋優：たとえば、つかみで「Wonderful Tonight」をやったらどうかと一瞬思うんだけど、俺たちが英語でブルースうたったりしても、ここに来ている人たちにはちょっと面白いんじゃないか、しらけるだろう

な、なんて考える。

上地等：その幻の30分以降、「じゃあ俺たちの血の中にあるものは何だろう？」

とよく考えるようになった。

島袋優：やっぱり沖縄の音楽なんじゃないか、いつの日かクラブトンと同じステージに立ったとき、俺たちは沖縄方言でうたえたらカッコいいなあというような話をするようになった。³¹

BEGINのこれまでの活動は、主に県内、または国内を中心に行われているが、このような海外での経験も、「うち」での活動に強い影響を与えていることも考えられる。

4. ロンドン沖縄三線会

海外における沖縄音楽の存在にとり、沖縄や日本本土での場合と同様に、商業的な演奏会やCDのリリースなどいわゆるプロフェッショナルの活動とともに、その音楽を愛するアマチュア愛好家達により音楽が実際に演奏されるということが、無視することのできない重要な要素となっていると考える。

このような愛好家たちは他の音楽ジャンルでも見られるように組織化し、アマチュアレベルで演奏活動を続けている。ロンドン、シカゴ、パリ、ジャカルタなど、欧米やアジアの大都市でこうした例が多く見られる。

また、インターネット普及の時代になってからは、沖縄民謡、三線音楽などを中心に扱う英字で運営されているメーリング・リストやフェイスブック・グループなどが設立されてきている。³²ここでは、このようなアマチュアグループの一つであるイギリスの「ロンドン沖縄三線会」（以下は単に三線会と表記）の活動や歴史を取り上げ、イギリスの沖縄音楽愛好家はその音楽をどう解釈しているのか、どのように語っているのかを考察する。著者は三線会の設立期に同会に所属していて、それ以降同グループの活動や練習を定期的に観察し、またインターネット上のメーリング・リストなどでの発言を参考にした。

三線会は2000年に設立され、主に沖縄民謡やエイサーを中心に練習し、イギリスの日本関係のイベントなどで活躍しているアマチュア団体である。設立当初はロンドン大学SOAS（東洋アフリカ研究学院）に所属していた教員または

学生、イギリス沖縄県人会会員と沖縄音楽に興味を持っていたロンドン在住の日本人(沖縄県外出身)の6人ほどが構成メンバーであったが、現在(2013年10月)はそれが30人ほどにまで増えてきている。練習は週に1~2回沖縄民謡やエイサーのレパートリーを中心に行われ、イギリスで開催されている日本関係のイベントに出演している比較的活動が活発な団体である。現在は特定の一人のリーダー的な人物はなく、また沖縄にある民謡や古典音楽の流派や団体にも所属しておらず、様々なスタイルを独学で勉強し、演奏している。2006年には沖縄本島のあるエイサー団体をイギリスに招き、エイサーの踊りや地謡を習得した。それに加えて別のエイサー団体からも2曲ほどを教えてもらい、三線会独自のエイサーのレパートリーを作り上げた。

現在の三線会の一つの特徴は、沖縄出身者より日本本土、又はイギリスや他の国の出身者が圧倒的に多いということである。三線会が設立された2000年には、県人会とのつながりもあり、メンバーの半分以上は沖縄出身であった。その多くは沖縄での沖縄音楽の芸歴はなく、ロンドンに移住してから自己アイデンティティを表現する方法として三線を沖縄から送ってもらったり、エイサーを踊ったりしたと語った。しかし、2013年には、同グループに参加している30人ほどのメンバーの中で、沖縄出身者は2名のみで、残りは沖縄に興味を持つ日本人とヨーロッパ人とでおよそ半々に占められていた。ヨーロッパ人のメンバーの殆どは、日本に住んだ経験、または日本語を勉強した経験があった。また、沖縄又は日本本土出身の配偶者やパートナーを持ったメンバーも多かった。子供の参加者も2013年10月には10名弱いて、その殆どは日本人と英国人の両親を持ち、親が子供に「日本の文化」を見せたい、日本語の環境でも育てたい、といった目的で三線会に参加しているということだった。

ロンドン沖縄三線会は年におよそ10回ほどのイベントで演奏している。そのなかで一番大きいのは、2010年以来、毎年6月に東ロンドンにあるスピタルフィールズ・マーケットで開催される「沖縄デー」(Okinawa Day)である。このイベントは沖縄県で制定されている記念日「慰霊の日」に近い週末の日に行われ、2011年にはロンドン沖縄三線会をはじめ、ロンドンで活動している琉球古典音楽の団体、沖縄からのポピュラー歌手による演奏や琉球舞踊の上演、英国で活動している沖縄空手の団体、沖縄料理の屋台、琉球紅型染め着物の展

示など、およそ7500人の観客を集めた大イベントになっていた³⁴。このことを欧米で最も売れた沖縄音楽のCDの売り上げ枚数が12,000枚だったということと比較すると、先に述べたように沖縄音楽の欧米における存在を考える際このようなイベントを抜きには考えにくいことがわかる。

三線会やロンドンで開催されている沖縄文化イベントは、イギリス沖縄県人会との協力を得ながら、日本人のコミュニティーの一部との深い関係を持っている。例えば、沖縄デーはロンドン沖縄三線会のメンバーのS氏により提案され始められたもので、現在でも氏を中心にイベントが実行されているが、彼は日本本土の出身で、数年間沖縄に仕事で駐在した後ロンドンに転勤になったという人物である。氏はロンドンで毎年開催されている「ジャパン祭り」の実行委員会のメンバーでもあり、日本人コミュニティーの重鎮だと言えよう。このように現在の三線会は沖縄生まれのメンバーも少なく、沖縄に存在する伝統音楽の流派や組織からも遠く、イギリス沖縄県人会とは多少の交流がありはするが沖縄ディアスポラの一部だとは言にくいのである。そのような状況から、どのように「沖縄」を表現すべきなのか、活動の「正当性」(authenticity)、メンバー自身の文化的なアイデンティティが問題にされている例がたびたび見られた。これらの問題は毎週の練習の時の会話、定期的に行われていたソーシャル・イベント、三線会が使用しているメーリング・リストなどで表現されることが多かったので、ここで2点を紹介する。

一つは、2013年8月に、著者が三線会のメンバーとして一時的に参加していた時であり、議論の原因は日本本土の妻と結婚していたイギリス人のT氏の演奏スタイルであった。T氏はその数年前から三線会に参加していて、それ以前から他のジャンルでのパーカッションの経験があったため、エイサーの太鼓パートをはじめ、演奏では太鼓を主に担当していた。T氏はリズム感もよく、三線会の太鼓のパートに徐々に新しい要素を導入し始めていた。例えば、ある曲にはレインスティック³⁵を使用したり、または他の曲には締め太鼓や大太鼓を2個ずつ組み合わせて、ドラム・キットのように叩いたりしていた。T氏の考えでは、創作性やオリジナリティを生かして、新しいものを作るのが目的であつたらしく、「せっかくロンドンで団体を組んでいるので、必ずしも伝統に従う必要はない」と著者に主張した。しかし、ある演奏会后に三線会の一人の

メンバーから経験が長いメンバー数人にメールが送られ、その主旨は氏の太鼓の演奏スタイルを問題視するというものだった。特に、

沖縄音楽に詳しい沖縄の人がいないので、沖縄三線会として演奏する時に、「沖縄の伝統に対して失礼」、「沖縄を馬鹿にしている」などと言われたいようにメンバーにガイダンスをする必要がある。

ということが言われた。結果として、T氏は「非伝統的」な太鼓パートをやめるように指示され、またYouTubeなど、インターネットに掲載されている太鼓のビデオをメンバー数名で観察し、より「伝統的」な叩き方を勉強するように、グループ全体で結論を出した。

このように、三線会の中での演奏スタイルは、リーダーのいない中、中心的なメンバー同士でその伝統性、創作性などが論じられ、管理されていて、グループにふさわしい沖縄イメージの表現法が打ち出されるようになっていく。

「伝統」か「創作性」か、という問題はもう一つの例でも見られる。2010年秋に当時の三線会メンバーの一人であった沖縄出身のN氏から三線会メンバー・リストに彼女の知り合いが参加している沖縄のバンドがロンドンを含めてヨーロッパのツアーを行うので、三線会メンバーがその応援でライブに参加できるか、という呼びかけがあった。それ以前にも、三線会は沖縄からの民謡や古典音楽の演奏者のツアーに参加したり、応援したりしていたが、2010年の秋に送られたメールは三線会内では討論を起こした。原因はN氏が紹介したバンドの音楽にあり、討論で一番問題にされたのはそのバンドが沖縄らしさを十分に表現していたかどうか、という点だった。問題になっていたバンドは、沖縄で数年前から活躍していたユニットで、主にロック、レゲエなどのスタイルで演奏し、日本語で歌うバンドである。三線会メンバー数名が討論に参加していたが、バンドをクリティカルに評価したのは主に英国籍を持ったメンバーだった。その意見をまとめると、次の点が挙げられる。

- 1) この音楽に沖縄的なものは何もない。これはアメリカ、イギリスの音楽と変わらない。
- 2) 使っている楽器にギター、ベース、ドラムなどがあって、三線の音は聴こえるが、ビデオに出てこないから意味がない。沖縄文化の表現としては変だ。
- 3) 旅費の補助金は取りにくいので、このようにお金を使って沖縄文化をヨー

ロッパに紹介するのはもったいない。

これらの批判に対して、沖縄出身のN氏は次のように反論した。

- 1) 沖縄には伝統的なものだけではない。いいロックバンドも沢山ある。これも文化の一つだ。
- 2) [三線を使わなくても] バンドのメンバーの殆どは沖縄生まれ沖縄育ちだから、毎日体験していることは音楽に自然に表現される。
- 3) 一人の演奏者で沖縄を100%表現できる人はいない。
- 4) 私は沖縄の現在を誇りにしているので、できるだけ補助金などを申請して、沖縄のアーティストを応援したい。

この討論の中では「沖縄」をどう表現するべきか、という問題の他に、沖縄の伝統を演じる際に生まれてくるアイデンティティーの問題についても言及があった。イギリス人のS氏はこれにつき次のように語った。

以前から『イギリス人は沖縄文化を表現できるか』という問題でかなり悩んできた。私は長い時間を使って沖縄音楽を勉強し練習したが、イギリス人の私が沖縄音楽を演奏する時に、その音楽は沖縄音楽ではなくなるのだろうか？ 本物と言っていいのだろうか？ 私が沖縄音楽を演奏したときでも、それはまだ沖縄音楽だという結論にたどり着いたが、多くの人はその意見に反対する(イギリスにいる私の家族にもそう言う人がいる)。

この討論では、半公共の場である三線会メーリング・リスト³⁶上では、伝統やエキゾチックな沖縄らしさを期待する派(主にイギリス側)と、ありのままの現代沖縄の良さを強調する派(主に沖縄側)に分かれた。この論争は先に見た1980年代以降に起こった欧米でのワールド・ミュージック・ブームで引き起こされたディスコースにある程度類似していると言えよう。つまり、欧米の聴衆が期待しているワールド・ミュージックの一つの条件である「地域性」や「エキゾチシズム」は、三線会の一部のメンバーにとり、三線会が満たさなくてはいけない条件の一つであると考えられた、ということが言えるだろう。また、これらの「地域性」や「エキゾチシズム」を表現しない現代沖縄音楽の多くは、彼らからは「沖縄音楽」として評価されないという傾向があることが見える。

5、まとめ

本論文で沖縄の音楽が日本国外で演奏される際の幾つかの要素を検討した。これらの音楽が「本物」の沖縄音楽であるかどうか、または海外の聴衆が正確に沖縄音楽の意味を理解しているかどうかについての考察は、本論文の目的ではない。本論文の結論としては、次のことを挙げるができる。

沖縄音楽が海外のマーケットで演奏され、販売されることによって生まれる沖縄のイメージは、沖縄の音楽家をはじめ、県外や海外の音楽家、プロモーター、ジャーナリスト、聴衆らが共同で作り上げられたものであることがわかった。高橋が指摘したように、場合によっては沖縄のアーティストは、県外の聴衆のため意識的に「外向きの発信スタイル」を作り出したと考えられるが、それとは別に、欧米で流行った沖縄音楽は欧米の聴衆やジャーナリスト、音楽業界などが何を聴きたがったかということも大きく影響したに違いない。

欧米のワールド・ミュージック・ブームで話題になった沖縄音楽の殆どは、欧米の音楽業界がすでに持っていたイメージの枠組みにはまる音楽であった。新聞や音楽雑誌の記事には、レゲエ、ブルースなどとの比較が多く、この種の沖縄音楽はこれらのジャンルとの類似点を通して成功したと考えられる。それと同時に、日本や沖縄の地域性やエキゾチックなイメージを表現していることも新聞記事やCDのレビューで評価されるための重要な要素だと言えよう。

最後に、沖縄の音楽が海外に存在することで、県内や国内での沖縄の音楽も影響を受けることがわかった。海外のミュージシャンとのコラボレーションをはじめ、沖縄のアーティストが海外で演奏することが、地元での活動にわずかではありながらも影響を与えることを確認し、沖縄音楽のグローバル文化としてのあり方が見えた。

謝辞

本論文は2012年3月29日に早稲田大学で行われた「復帰40年沖縄国際シンポジウム」で発表した内容をまとめたものである。シンポジウムやその後頂いた質問やコメントによって筆者は内容について幾つかの点を再考察することができた。そのことを深く感謝する。また、インタビューに協力してくれたポール・フィッシャー氏、ジョン・ポター氏、ロンドン沖縄三線会の皆さんにもお礼を申し上げます。

注

1. 多田 2004・2008、Gillan 2012
2. 高橋 2010
3. 沖縄音楽はアジア、南米、ヨーロッパ、北米など、幾つかのマーケットで販売されてきたが、ここでは主に欧米における例をみていく。また、論題に「外部」というのは日本国外に多く存在する沖縄系コミュニティーを対象外とする。
4. 'The musical instruments used were the banjo, the flute, and the drum. These were really played, not deafeningly banged, as is the case on the Chinese stage; and the music seemed a degree nearer to that of Europe than either Chinese or Japanese music is.' Beillevaire 2002 (Part 2 vol. 3): 535
5. La Rue 1946, 1951, 1961
6. Frith 2000:306-307
7. Taylor 1997: 7-9。Ry Cooder とV. M. Bhattのコラボレーション(1993)、Ravi Shankar と Philip Glass のコラボレーション(1990)。
8. インタビュー、2012年3月
9. Taylor 1997: 16; Frith 2000: 306-7; Connell & Gibson 2004
10. Taylor 1997:205
11. Henry Kaiser, インタビュー, fRoots Dec 1990, 25-26
12. ボターとのインタビュー、2012年3月
13. インタビュー、2012年3月
14. Rarely is an ethnic music, even an updated ethnic music, as striking and immediately accessible as the music of Okinawa. Distinguished by the gleeful, high-pitched chirping of female singers, reggae-like rhythms and the melodies of the three-stringed, banjo-like sanshin...It might be the first Japanese roots music that the country's youth, typically enamored with American pop, has embraced. The result is comparable to what happened in Britain in the 60s as musicians like Mick Jagger, John Mayall and Eric Clapton discovered the blues... Strauss, Neil, New York Times 16 July 1994
15. Shokichi Kina is to Okinawan music what Bob Marley was to reggae: The Man. <http://nippop.com>, 2013年10月10日にアクセス
16. 1999年に「Folk Roots」から「fRoots」に改名したが、ここではそれ以前のものも「fRoots」と表記する。
17. [Rinken Band's] 'exciting layers of percussion to rival the best of Senegalese mbalax and the three dancers playing the same role as the amateurs in a hot Zairean band indeed, this is a regularly quoted example of their effect on the audience as the normally reserved Japanese get cranked into action on the wild katcharsee dancing' (Anderson 1992:37)
18. 'Okinawan music shares many attributes with other world styles that have found so much success in Britain. In common with many African musics, it's

supremely exciting and a great example of what happens when roots musicians harness Western instruments and technology for their own uncompromising ends. The problem has been that, unlike for African or Latin musics, there is virtually no local immigrant community and thus an almost complete lack of record imports finding their way here.' (Anderson 1992:37)

19. Medina 2007:16-17

20. 新しい演奏法を多く試みたキューバのサルサバンド

21. "The Okinawa stuff was great but like everywhere else they don't do what they should. If you had gone 20 years ago it would have been interesting but the great guys are dead. I do better Okinawan than they do now, honest to God. Shoukichi Kina is insane, the Los Van Van of Okinawan music. I'm saying man, slow down. And he says no, we're jumping up, we're going crazy, like Bob Marley on speed." (Ry Cooder インタビュー, fRoots No.93, 1999年7月, 25-6)

22. 'Two things stand out [about the Japanese music scene]: the staggering speed with which musical trends are picked up and dropped; and the fact that this is one product the Japanese haven't seemed able to export. The situation as the 1990s progress, however, is changing. For the first time, Japanese bands, playing what is clearly Japanese pop music, are poised to make waves overseas. Led by Shang Shang Typhoon, and Okinawans like the Rinckenband and Nenes, these bands give rise to some optimism for the future of Japanese popular music.' (Broughton 編1994 : 460)

23. He [Kina] was probably the first to mix traditional instruments, Asian melodies and singing with rock and reggae beats...the first real "Japanese" artist to do so. Other well-known Japanese artists such as Yellow Magic Orchestra, with founding member Ryuichi Sakamoto, were somewhat closer to Kraftwerk and Giorgio Moroder than they were to Asia...So, it took an Okinawan (Kina Shoukichi, as he is properly known, is Okinawan, not Japanese) to lead the way and make the breakthrough in Japanese pop for something truly unique and different to come into being. <http://luakabop.com/history/> 2013年10月4日にアクセス

24. 『ユリイカ』 34(10) 2002年 86頁

25. Okinawa has, like most oceanic cultures, resisted heartily the integration of its music into any other -- especially that of Japan, which has done its best to stunt the growth of and eliminate the remaining traces of Okinawan culture, especially its music. In this music lie secrets of civilizations and cultural truths so profound they are able to move listeners to the core of their beings. One need only to listen to Chieko Iha & Four Sisters' "Shimajima Kaisha" to understand the profoundly regal and deeply nationalistic considerations in the music. <http://www.allmusic.com/album/theroughguideto-the-music-of-okinawa-r540080/review> 2013年10月4日にアクセス。

26. インタビュー、2012年3月
27. 高橋 2010 : 232
28. There were a few moments of true fusion. In “Chinsagu No Hana” the Okinawans sang a traditional melody and plinked a repeating line on their sanshins as Mr. Sakamoto added sustained synthesizer chords - a stately, East-meets-West elegy. More often, though, the music made me wish I was hearing any of its sources separately. (review of Sakamoto’ s 1990 concert at the Ritz, New York to promote BEAUTY. By Jon Pareles. New York Times, March 28 1990.
29. The most appealing parts of the evening came with some bland but pretty soft material and the use of various non-Western instrumentalists and singers, including an industrious East Indian percussionist, a koto player and three kimono-clad backup singers, who spent most of the time looking vastly amused at the contrast they were creating. (review of Sakamoto’ s 1988 concert at the Beacon Theater, New York to promote NEO GEO. By John Rockwell. New York Times, June 26 1988.
30. 知名 2006年
31. BEGIN 2005: 72-3
32. <https://www.facebook.com/pages/Perth-Sanshin-Club-Australia/178570995490068>
2013年10月21日にアクセス
<https://www.facebook.com/pages/JSC-JAKARTA-SANSHIN-CLUB/126123610760020>
2013年10月21日にアクセス
<https://www.facebook.com/groups/7607435798/?fref=ts> 2013年10月21日にアクセス
33. 著者もその一員であった
34. 実行委員会の統計による。2012年には8,000人を集めた。
<http://www.okinawaday.org.uk/index.html>、2013年10月10日にアクセス
35. 雨の音を思い出させるパーカッション楽器。沖縄の伝統音楽に使用することは珍しい。
36. 登録人数はおおよそ60名である (2013年10月)

【参考文献】

- Anderson, Ian. “Katcharsee Kings.” *fRoots (Folk Roots)* 103/104 (Jan/Feb): 36-37.
- BEGIN. 2005. 肝心: Begin on Begin. 東京:ソニー・マガジズ.
- Beillevaire, Patrick. 2002. *Ryukyu studies since 1854: western encounter, part 2, vol.3.* Richmond, Surrey; Tokyo: Curzon Press ; Edition Synapse.
- Broughton, Simon. 1994. *World Music: The Rough Guide.* London: Rough Guides.
- Connell, John, and Chris Gibson. 2004. “World Music: Deterritorializing Place and Identity.” *Progress in Human Geography* 28 (3) (June 1): 342-361.
- Frith, Simon. 2000. “The Discourse of World Music.” In *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, edited by Georgina Born

- and David Hesmondhalgh. Berkeley: University of California.
- Fürsich, Elfriede, and Roberto Avant-Mier. 2013. "Popular Journalism and Cultural Change: The Discourse of Globalization in World Music Reviews." *International Journal of Cultural Studies* 16 (2) (March 1): 101-118.
- Gillan, Matt. 2012. *Songs from the Edge of Japan: Music-making in Yaeyama and Okinawa*. Burlington, VT: Ashgate.
- La Rue, Jan. 1946. "Native Music on Okinawa." *The Musical Quarterly* 32 (2): 157-170.
1951. "The Okinawan Notation System." *Journal of the American Musicological Society* 4 (1): 27-35.
- LaRue, Adrian Jan Pieters. 1961. "The Okinawan Classical Songs: An Analytical and Comparative Study." Harvard University.
- Medina, Alberto. 2007. "Jameson, 'Buena Vista Social Club' and Other Exercises in the Restoration of the Real." *Iberoamericana* 7 (25): 7-21.
- Taylor, Timothy Dean. 1997. *Global Pop: World Music, World Markets*. Routledge.
- 多田治. 2004. 『沖縄イメージの誕生：青い海のカルチュラル・スタディーズ』 東京：東洋経済新報社.
2008. 『沖縄イメージを旅する—柳田国男から移住ブームまで』 東京：中央公論新社.
- 知名定男. 2006. 『うたま—い—昭和沖縄歌謡を語る』 東京：岩波書店.
- 高橋美樹. 2010. 『沖縄ポピュラー音楽史—知名定男の史的研究・楽曲分析を通して』 東京：ひつじ書房.

(まっと ぎらん)