

論文

# 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 —

The History of Okinawan Popular Music : A Process of Emergence of a New Music Genre

高橋美樹 (高知大学教育学部)

Miki Takahashi

*Laboratory of Psychology, Faculty of Education, Kochi University, Kochi, Japan*

## ABSTRACT

In this article I examine the history of Okinawan popular music, focusing on how a new genre of music has emerged through the process of creation and acceptance. I point out that Okinawan singers and musicians have crafted and delivered their music differently based upon the framework of "internal" and "external" audiences. The "internal" audience refers to people who are from the Okinawan ethnic community living in Japan or foreign countries. The "external" audience refers to non-Okinawans. I argue that such differentiation in crafting and delivering music is an essential part of the history of Okinawan popular music.

## はじめに

沖縄には琉球古典音楽、沖縄民謡、新民謡、沖縄フォーク、オキナワン・ロック、沖縄ポップ、沖縄ハードコアなど、様々な音楽ジャンルが生まれ、発展してきた歴史がある。その中でも、琉球国時代に首里王府を中心に確立された琉球古典音楽や村落共同体の中で伝承されてきた民謡は、今でも沖縄の人々の生活と密接に関わり存在している。

沖縄音楽史における大きな転換期は1920年代である。レコードやラジオというマスメディアが登場したことにより、ある個人が創作(作詞・作曲)した新民謡というジャンルが誕生する。レコードという録音メディア、ラジオ、テレビなど放送メディアの登場は、大衆(マス)に向けた音楽作品の発信を可能にすると同時に、マスメディアを通じて大衆に流布する「ポピュラー音楽の歴史」の幕開けともなった。この時期以降、沖縄の音楽はマスメディアを介した新たな音楽の歴史を刻むこととなる。

当時の新民謡はその多くが日本・海外在住の沖縄系の人々に向けて発信されていた。しかし、1970年代に入ると発信先は日本本土・海外の沖縄系以外の人々、つまり沖縄外部へと転換し始め、外側からの視線を強く意識し

た作品が次々に発表された。沖縄フォークがその先駆けとなり、その後の沖縄ポップの台頭は1980年代半ばのワールド・ミュージック・ブームと相俟って、日本のポピュラー音楽界に一大ムーブメントを引き起こしたのである。

本稿は、昭和以降、レコードやCD、ラジオ、テレビなどのマスメディアとともに発展した新民謡、沖縄フォーク、オキナワン・ロック、沖縄ポップ、沖縄ハードコアの各ジャンルの生成を中心に、沖縄ポピュラー音楽の歴史を概観することが目的である。さらに、沖縄ポピュラー音楽史において、歌手、あるいは音楽家がいかなる社会の聴衆を想定し、自己の音楽を創造し、発信しているかに基づく表現様式の志向について明らかにする。

## 1 年代別にみる音楽界の状況

本項では沖縄ポピュラー音楽の変遷を第二次世界大戦以前、以後に時代を区分し、戦後についてはマスメディアの展開、音楽ジャンルの確立に基づき、6つの年代に分けて記述する。

### 1.1 新民謡の誕生・沖縄民謡レコード化の時代

: 1927年～1944年

沖縄ではポピュラー音楽の前段階として、明治以降、商業演劇における雑踊り（創作舞踊）や沖縄歌劇に沖縄・宮古・八重山諸島の民謡が導入され、それらの民謡のメロディーに新たな歌詞や台詞を乗せることで近代的なレパートリーが数多く生み出されるという現象が興っていた。また、日本の童謡運動から影響を受けながら沖縄民謡を素材とした歌曲を創作した作曲家・宮良長包（1883-1939）に代表されるように、西洋音楽的な技法を編曲や創作に導入した人物も存在していた。しかし、本稿ではポピュラー音楽を「マスメディアによって大衆に流布された音楽」と定義する。そのため、本稿における沖縄のポピュラー音楽は数多くの民謡、新民謡のレコードを制作した普久原朝喜以後のこととする。

沖縄のポピュラー音楽史の幕開けは1927年、沖縄出身の普久原朝喜（1903-1981）が大阪市西淀川区大和田町<sup>1)</sup>でマルフレコードを設立したことに端を発する。朝喜は沖縄民謡を中心に琉球古典音楽、沖縄歌劇、組踊、舞踊曲など、沖縄音楽を専門とするレコード会社を設立した<sup>2)</sup>。沖縄民謡のレコード化は朝喜以前にも、1923年大阪のニッソーレコード（日東蓄音器株式会社）において八重山民謡を録音した記録が残っている。しかし、沖縄音楽を専門とするレコード会社の設立は朝喜が初めてであろう。

また、朝喜は自ら作詞作曲した新民謡のレコードを制作し、大阪市大正区など関西の沖縄系コミュニティを中心に自らレコードを販売してまわった。1928年には海外移民した沖縄出身者が多いハワイ、南米を中心にレコードの輸出を始めている<sup>3)</sup>。伝統的な沖縄民謡はもとより、新たにオリジナル作品を創り出し、それらをレコードという録音メディアを通して発表することにより、故郷を離れて暮らす沖縄出身者の心を慰めた。これらの点から、普久原朝喜は「沖縄新民謡のパイオニア」と位置づけてよいだろう。

大正時代に日本本土で興った作曲家・中山晋平（1887-1952）らによる新民謡運動や流行歌の創作は、作品の多くが各地域を題材にした御当地ソングや「その時代の状況をきわめてよく反映して作られる一種の流行歌」<sup>4)</sup>であり、朝喜もそれらの活動から少なからず影響を受けていた。朝喜の処女作《移民小唄》<sup>5)</sup>（作詞作曲：普久原朝喜）は歌詞が七五調・共通語で作られ、伴奏にはヴァイオリンなど洋楽器を取り入れていることにも、日本本土の流行歌の手法からの影響がみられる。そして、日本の新民謡作品の手法を自らの創作プロセスに導入する試みは、朝喜の発想の斬新さをうかがわせる。さらに、朝喜は当時、大阪に出稼ぎに来ていた民謡歌手・知名定繁（1916-1993、知名定男の父）に琉琴（小型の琴）を演奏させ、初めて沖縄民謡の録音に取り入れ

た<sup>6)</sup>。この他にもトランペット、マンドリン等を洋楽器に長けた人物に演奏させるなど、在阪沖縄出身者における人的ネットワークを最大限に活かしたレコーディングを実施した。

また、《移民小唄》で歌われた、海外移民として旅立つ沖縄出身者を激励するという題材は、《布哇節》<sup>7)</sup>（作詞作曲：普久原朝喜）にも盛り込まれている。そして、この両曲の創作やレコードの発売は故郷・沖縄を離れて暮らす同胞たちへのメッセージとして機能していた。朝喜は時代感覚や流行性、さらに大衆の関心を先取りする感覚に優れており、それらがより多くの聴衆を獲得することを実現させたといえる。

また、戦前における画期的な出来事は1934年、日本コロムビアレコード会社が全国の大衆に向けて、沖縄民謡、新民謡、琉球古典音楽のレコードを制作・発売したことである。わずか1曲のみ《安里屋ユンタ》<sup>8)</sup>（作詞：星克、編曲：宮良長包）という新民謡をレコード会社が創作させ、レコード化したことは沖縄ポピュラー音楽史の上でも重要である。

すでに、沖縄民謡、琉球古典音楽のレコードは1920年代以降、ツル印琉球レコード、トモエ琉球レコード、ヤマキレコード、日東レコードなどから発売されていた。しかし、42枚という大量の音源を録音し、1934年～1936年の長期間に亘り日本の大手レコード会社から全国に向けて発売したのは、日本コロムビアが最初であるといっていよう。当時のレコードは78回転のSP盤であり、録音方法もラッパ吹込みから電気吹込みへの転換期であった。

日本コロムビアのレコーディングには八重山出身の民俗学者・喜舎場永珣（1885-1972）がかなり深く関与し、録音地・大阪まで歌手たちを引率するという大役をつとめている。録音した民謡を地域別にみると、沖縄本島、宮古諸島に比べ、八重山諸島の比重が高いことが特徴である。その理由としては、日本民俗学の父といわれる柳田国男（1875-1962）が1921年に八重山諸島を訪れた際、案内人を務めたのが喜舎場であったことが挙げられる。その際、八重山の民謡や舞踊で歓待された柳田は「この民謡や音楽や舞踊については私は専門の知識をもっていないから来年その道の権威者を派遣して研究させよう」<sup>9)</sup>と話し、翌年の1922年に派遣された音楽学者・田辺尚雄（1883-1984）は「八重山民謡は世界的民謡である」<sup>10)</sup>と八重山の芸能を高く評価していた。さらに、このような八重山芸能に対する日本本土側の高い評価が、1928年日本青年館主催「第3回 郷土舞踊と民謡の会」で八重山民謡と舞踊の上演を実現させた。これら一連の八重山芸能における数々の高い評価が、喜舎場を起用しようというレコード会社の人選に影響を与えたと考えら

れる。

このSPレコード集の中で異色を放つ《安里屋ユンタ》は唯一の新民謡的作品である。《安里屋ユンタ》は当時石垣島で小学校教師をしていた星克が八重山古謡《安里屋ユンタ》の歌詞を沖縄語から共通語に改作し、石垣島出身の作曲家・宮良長包が編曲した作品である。ピアノとヴァイオリンによる伴奏と、歌詞カードの裏面には盆踊り風の振付け図が示されていることから、沖縄の御当地ソングを誕生させようというレコード会社側の意図が推測できる。つまり、《安里屋ユンタ》のレコード化は大正時代以降の新民謡運動の延長線上にある取組みだといえる。さらに、この作品はレコード発売以降、日本本土でも流行し、替え歌なども積極的に作られた。現在でも《安里屋ユンタ》が全国的な認知度が高い理由として、戦前、日本本土のレコード会社によってレコード化されたことも一因であろう。《安里屋ユンタ》は初めて日本全国の大衆に発信した、沖縄発のポピュラー音楽なのである。

## 1.2 SPレコード全盛・ラジオ開局の時代

：1945年～1958年

第二次世界大戦において激戦地となった沖縄では、1945年の終戦を経て米軍占領のもとで戦後の復興が始められた。そのような状況の中、戦後、新しい歌が生まれたのは捕虜収容所であった。金武村・屋嘉収容所で誰となく歌い始められ、その後、爆発的に流行したのが《屋嘉節》である。新しく歌詞が創作され、山内盛彬（1890-1986）作の《山内節》や普久原朝喜・作曲の《無情の唄》にのせて《屋嘉節》は歌われた。「沖縄民謡の新しい歌の多くは、昔からある曲に新しい琉歌を乗せて歌うのが習わし」<sup>11)</sup>であり、《屋嘉節》も同様のスタイルで誕生したといえる。その後《PW無情》《屋嘉節》《屋嘉のかぞえ歌》など数々の歌詞が生まれたが、作詞者は未だに特定できていないのが実状である。「当時の収容所では、缶詰の空缶と野戦用のベッドの添え木や手近にある木ジラーに、落下傘の紐や電話線の針金の弦をつけた」<sup>12)</sup>カンカラ三線の伴奏で歌われた。

戦後、沖縄音楽をめぐるレコード産業の復興は1952年、大阪のマルフレコードが沖縄民謡のSPレコードの制作を再開することから始まる。一方、沖縄でもレコード卸業を行っていた高良時計店（創業者・高良次郎）が1955年、マルタカレコードを設立し、SPレコード制作を手掛けるとともに、実際の製造は日本ビクターに依託していた。マルタカレコードは前川朝昭（1912-1989）、知名定繁、山内昌徳（1911-）、糸数カメ（1915-1991）、船越キヨ、登川誠仁（1930-）、知名定男（1945-）などを専属歌手として精力的に沖縄民謡のレコーディングを

行ない、戦後沖縄における民謡レコードの一時代を築き上げた。中でも、1957年弱冠12歳の知名定男がデビューシングルSP『スーキカンナー』<sup>13)</sup>をマルタカレコードから発売し、「天才少年歌手の出現」と沖縄の大衆から注目を集めた。

戦前のラジオ放送の状況を見ると、東京では1925年にラジオJOAK（後のNHK）が発足していた。しかし、沖縄ではラジオJOAP沖縄放送局が1942年に開局したものの、戦時中の切迫した時局の折、すぐに有線放送に切り替えられた。

戦後の放送メディアの発達に目を向けると、1949年にアメリカ民政府の情報教育部放送局が運営するラジオ局AKARが開局する。1953年以降はKSARとなり、その後、1954年に民間の商業放送に受け継がれ、琉球放送（RBC）ラジオとして開局する。当時、RBCラジオの公開録音番組『素人のど自慢大会』が絶大な人気を博し、最優秀賞者は三点鐘シンカと呼ばれ、プロの民謡歌手としてレコードデビューする者も相次いだ。その中でも、マルタカレコード専属の山内昌徳は『素人のど自慢大会』の年間優勝者に選ばれ、1958年『NHKのど自慢全国コンクール大会』民謡部門に出場している。そして、その時歌った《ナークニー》が沖縄で大流行となった<sup>14)</sup>。

日本本土でラジオの商業放送が始まったのは1951年からだが、沖縄では1954年にRBCラジオが開局している。そして、1950年代は沖縄のレコード産業が復興し、新しい民謡レーベルの設立とラジオ局が開局したマスメディアの萌芽期にあたる。さらに、それらの相乗効果によって、レコードデビューを果す民謡歌手のプロ化が始まった時期ともいえる。

## 1.3 民謡レーベルの発達・ラジオ、テレビ二局化の時代

：1959年～1971年

この時期の沖縄における重要な出来事は、地元のテレビ放送が始まったことである。1959年に沖縄テレビ（OTV）、続いて1960年には琉球放送（RBC）テレビが開局する。一方、ラジオ放送も1960年にラジオ沖縄（ROK）が開局し、テレビ、ラジオの二局化時代を迎える。1950年代半ば以降、沖縄に民謡ブームが巻き起こった背景にはこれら放送メディアの開局が大きく関わっている。

当時の民謡番組をみてみると、ラジオ沖縄の長寿番組『民謡の花束』は1960年に開始している。一方、RBCラジオでは現在も上原直彦（1938-）がパーソナリティーを務め人気を博している『民謡で今日拝なびら』の前身『お国言葉で今日拝なびら』が1961年に始まり、『民謡の花束』とほぼ同時期の開始である。1962年には今も正月番組には欠かせないRBCテレビ『新春民謡紅白歌合戦』

が始まるなど、ラジオ、テレビ放送における民謡番組の比重が急激に増えた時期でもある。これらの民謡番組に出演する歌手や企画担当者たちは民謡のエンターテインメント性を追求し、様々なステージ企画を試みる。そして、一般大衆は「ラジオから流れる民謡歌手の歌を実演で観んものと闘牛場や劇場、映画との併演でおこなう映画館にまで、民謡ショー」<sup>15)</sup>を追いかけたという。

沖縄テレビでは1964年以前、日本本土制作の番組を毎日、東京から飛行機で運んでいたため、上記のような自社制作の番組が多く放送されていた。その後、日琉マイクロウェーブ回線が開通したことで、番組を沖縄～本土間で空輸する必要がなくなったのは開局から5年後の1964年のことであった。

また、1960年代には多くの民謡レーベルが乱立し、新民謡のレコード化が盛んに行なわれた。マルテルレコード(1966年)、ゴモンレコード(1967年)、沖縄新響レコード(1967年)、RBCレコード(1968年)など、那覇市、コザ市(現・沖縄市)を中心にレコード会社の設立が相次いだ。各社で民謡歌手の引き抜き合戦もおこり、聴衆を巻き込む民謡ブームの中、活躍した歌手には喜納昌永(1920-、喜納昌吉の父)、知名定繁、嘉手苺林昌(1920-1999)、登川誠仁、知名定男などがある。

戦後の沖縄ポピュラー音楽を語る上で欠かせないのは作曲家・普久原恒勇<sup>16)</sup>(1932-)の存在である。恒勇は養父の普久原朝喜からマルフレコードを引き継ぎ、沖縄を拠点として新民謡の創作、プロデュースを精力的に展開した。沖縄民謡の音楽様式を取り入れた作曲法や洋楽の様式を導入した斬新な創作活動を進めるとともに、数多くの歌手やグループをプロデュースする過程で新しい沖縄音楽を模索していた。中でも、民謡を合唱曲風にアレンジした男声4人のホップトーンズ、女声4人グループの先駆け的存在のフォーシスターズを活躍させたことは特筆すべきことである。

作曲家として《芭蕉布》(作詞：吉川安一)、《エイ！ニ才達》(作詞：朝比呂志)、《豊年音頭》(作詞：そけいとぎ)など多数のヒット作品を世に出した恒勇だが、プロデューサーとして最初に手掛けた作品は沖縄民謡初の45回転シングル・レコードEP『通い船』<sup>17)</sup>(歌：喜納昌永・城間ひろみ、作詞作曲：普久原朝喜)であった。喜納昌永の記念すべきデビュー盤であるこのレコードは「沖縄レコード業界史上、最初に売り上げ1万枚を超えた大ヒット盤」<sup>18)</sup>となる。そして、《通い船》がまたたく間に大衆に浸透した最も大きな要因は、ジュークボックスの普及にあった。

1950年代末以降、沖縄のレストランや食堂、スナックにまでジュークボックスが置かれ、「アメリカの歌も日本の歌謡曲も沖縄の民謡も仲良く同居して」<sup>19)</sup>流れて

いた。当時の沖縄レコード産業に詳しい備瀬善勝(1939-、キャンパスレコード社長)は「レコード会社が発売し、ラジオ局がそれを民謡番組で放送する、そして、ジュークボックスに入れるためにレコード店にお客が走る…。こんな幸せな時代は十年とは続きませんでした」<sup>20)</sup>と述べる。事実、沖縄ではこの頃からカセットテープの需要が伸び、さらにLPレコードの普及とカラオケの登場が重なったことによって、EPレコードの需要が減っていったのである。

この時期に流行した作品としては知名定男・初の自作曲《おぼろ月》<sup>21)</sup>、前述の《通い船》、山里ユキ(1937-)の《嘆きの梅》<sup>22)</sup>、普久原恒勇らの“新しい沖縄のうた”運動で生れた《ちんぬくじゅうしい》<sup>23)</sup>、《うんじゅが情ど頼まりる》<sup>24)</sup>などがある。特に、1971年、口語調の歌詞と和声進行に基づく作曲法で作られた《うんじゅが情ど頼まりる》(歌：瀬良垣苗子、作詞作曲：知名定男)は大衆からの絶大なる支持を集め、「沖縄戦後最大のヒット曲」とも言われる。

ベトナム戦争が本格化し、本島中部が米軍基地の街として活況を呈していた1960年代後期以降、日本のテレビ・ラジオ放送と同時にアメリカや日本本土からレコードを通じて様々なジャンルの音楽が氾濫していた時期であった。

#### 1.4 沖縄ポップの台頭・日本本土デビュー全盛の時代 ：1972年～1982年

1972年日本に復帰した沖縄では、1975年に沖縄国際海洋博覧会が開催され、日本本土からの注目が一気に高まる状況にあった。そのような社会状況の中、とりわけ日本本土復帰以降になると沖縄における観光開発が急激に進展し始める。1972年に全日空が開始した沖縄キャンペーンでは「キラキラ沖縄」など、南国イメージを喚起する宣伝用コピーを使い<sup>25)</sup>、観光客の誘致に拍車をかけた。さらに、地元では沖縄国際海洋博覧会を境に民謡クラブが次々に建ち並び、プロの民謡歌手が演奏する場として、あるいは観光客に民謡ステージを提供する場として機能していく。

また、日本のポピュラー音楽界においても、1971年にデビューした南沙織や1973年にデビューしたフィンガー5らが活躍し始める。南はアイドル歌手として次々とヒット曲を生み出し、「シンシア」という愛称で聴衆から親しまれた。一方、フィンガー5はアメリカのキャンパスライフをテーマにした作品を振り付きのステージ・パフォーマンスで演出し、多くの聴衆から支持された。このように、日本のポピュラー音楽界においても、沖縄出身の歌手を通じて、沖縄への眼差しが注がれていた時期だといえる。

(1) 沖縄民謡・新民謡

沖縄県内外から注目が集まった1970年代の沖縄音楽を語る上で欠かせない人物がいる。1969年に沖縄を初訪問して以来、著書や音楽イベントを通して沖縄民謡を精力的に日本本土へ紹介したルポライター・竹中労（1930-1991）である。1974～75年に自ら企画した沖縄音楽の祭典「琉球フェスティバル」を東京、大阪、京都など日本各地で開催し、嘉手苺林昌、大城美佐子（1936-）、登川誠仁、知名定男、大工哲弘（1948-）など、多くの民謡歌手を日本の聴衆に知らしめた。

また、竹中はLP『決定盤 これが島うただ！／嘉手苺林昌のすべて』など40枚以上に亘るLPレコードを制作し、それらは現在の沖縄音楽ブームにも絶大な影響を与えている。竹中のレコード制作は、嘉手苺林昌など沖縄ではすでに知名度の高いレコード歌手の起用が目立ち、個人の歌手をクローズアップしながら沖縄民謡（奄美、宮古、八重山民謡を含む）の全体像を本土の聴衆へ伝えるという方法を用いた。特に、雑誌・新聞など活字メディアを宣伝戦略として活かし、個人に焦点をあてたレコード制作はそれまでの沖縄民謡界にはない試みであった。

竹中は日本民謡がステージ化の進行によって失われつつあった即興性やエロチズムなどを沖縄民謡やその担い手たちに発見し、それらを「島うた」と総称して日本のポピュラー音楽界に紹介した。1970年代当時は竹中の思想や言動が音楽業界やメディア界、あるいは地元沖縄から理解されていたとは言い難い。しかし、この時期の竹中の活動が日本の大衆レベルにおける沖縄への眼差しの基礎をつくり、1990年代以降の沖縄音楽ブームの素地になったことは間違いないであろう。

(2) 沖縄フォーク

1960年代半ば以降、日本本土ではフォーク・ソングの一大ブームが巻き起こっていた。沖縄では1971年に「沖縄フォーク村」が結成され、初代村長をつとめたのが当時琉球大学の学生だった佐渡山豊（1950-）である。当時の状況について「吉田拓郎の広島フォーク村やURCレコードなどに触発されて生まれた沖縄フォーク村は、基地反対闘争を背景にしたフォーク・ムーヴメントという性格を備えていた」<sup>26)</sup>という評価もある。

1972年に発売されたオムニバスLP『沖縄フォーク村』<sup>27)</sup>には佐渡山豊《ドゥーチュイムニー》、のひなひろし（1951-）《守礼門》、眞世中しんや（1948-）《わったあ島ウチナワ》他が収められた。中でも、《ドゥーチュイムニー》（作詞作曲：佐渡山豊）は歌詞が25番まであり、自己を内省的に振り返り、当時沖縄が置かれていた社会的現状を最初は沖縄語で、途中から共通語へと変化して歌われている。1970年代当時、沖縄人は自分た

ちの言葉や文化にコンプレックスを持ち、自信と誇りを見いだせずにいた時代である。《ドゥーチュイムニー》はギターのスリー・フィンガー奏法などフォークの音楽様式で作られた作品だが、歌詞に沖縄人としての民族的アイデンティティーを強力に打ち出したことで、日本のフォーク界にも大きな衝撃を与えた。それは1960-70年代に活躍したフォーク・シンガー・泉谷しげるがNHK-BS2『BSフォークソング大全集』（1994年3月7日～11日放送）にて「心に残るフォークソング3曲」の1つとして《ドゥーチュイムニー》を挙げていることからわかる。その後、佐渡山は日本のフォークブームの全盛期に全国デビューし、1973年LP『世間知らずの佐渡山豊』などを発表する。

一方、地元沖縄では「沖縄フォーク村を拠点に、多くのグループやシンガーが沖縄で活躍を始める」<sup>28)</sup>。当時、沖縄フォーク村で活動していた歌手たちの歌はLP『KOZA'75』<sup>29)</sup>に収められ、その中には現在も現役で活動し、社会に向けたメッセージを送り続ける人もいる。このように、沖縄に足場を据えながらも日本本土という外側へ発信した沖縄フォーク村の人々の試みは、その後の沖縄ポップの誕生へとつながっていく。

(3) オキナワン・ロック

1960年代には地元の音楽バンドが当時流行していたヒット曲を演奏するという状況がある中で、ベトナム戦争が本格化すると、沖縄本島中部の米軍基地周辺では米兵が集まるAサインバー（米兵の出入りを許可された飲食店等）を中心に、毎晩ロックバンドが演奏を競い合っていた。米兵は戦争という極限状況から解き放たれたわずかな時間をロックに求め、それとともにバンド自体も本格的なロックサウンドと高度なテクニックを磨いていく。中でも「紫」と「コンディショングリーン」は沖縄のみならず、1970年代半ばには日本本土デビューも果たし、日本のロック・シーンに強烈なインパクトを与えた。具体的には、1975年デビューアルバム『紫』を発表した紫（リーダーのジョージ紫：1949-、ドラムの宮永英一：1951-、他）は本場アメリカン・ロックに匹敵するテクニックで他のバンドを圧倒し、「当時の日本ロックのアルバムとしては異例の5万枚以上を売り上げた」<sup>30)</sup>。

さらに、川満勝弘（1944-）率いるコンディショングリーンも激しい舞台パフォーマンスが話題となり、1977年にLP『Life Of Change』を発表した後、2枚のアルバムを残し解散する。

オキナワン・ロックは「ベンチャーズやディープ・パープルなどのコピーから出発し、次第にオリジナル作品を発表し始める」<sup>31)</sup>。彼らはあくまでも普遍的なアメリカン・ハードロックを追求した。しかし、1970年代後期のコンディショングリーン・アメリカ公演、そして、

1981年、喜屋武マリー（1951-）のEP『狂い咲きライラック』<sup>32)</sup> 全国デビューは活動路線の違いからか、いずれも大きな展開には至らず、挫折とともに沖縄へ舞い戻る事となる。

また、オキナワン・ロックの作品には沖縄音楽の要素を取り入れたものも幾つか存在する。紫のジョージ紫が「ロックとクラシックと琉球民族音楽の融合というコンセプトを持って音楽活動に没頭してきました」<sup>33)</sup>と語るように、沖縄音楽の要素を導入した作品が目につく。例えば、2枚目のアルバム『インパクト』に収められた《マザー・ネイチャーズ・ブライト（母なる大地の嘆き）》<sup>34)</sup>では昭和初期発表の《なんた浜》（作詞：宮良高夫、作曲：宮良長包）の「メロディー・ラインを応用して」<sup>35)</sup>取り入れ、《Fly Away》<sup>36)</sup>（作詞作曲：ジョージ紫）では前奏に沖縄音階を用いたパッセージを使用し、同じく《なんた浜》のメロディーを導入している。

オキナワン・ロックのミュージシャンたちは普遍的なハードロックの世界を目指す一方で、音楽作品の創作という面では沖縄音楽の表現様式と真っ向から対峙し、自らの作品に吸収しようという姿勢を貫いていたのである。

#### (4) 沖縄ポップ

沖縄では1970年代以降、「沖縄ポップ」と呼ばれる音楽ジャンルが台頭してきた。本稿では「沖縄ポップ」を「沖縄の民族的アイデンティティーをポピュラー音楽のスタイルで表現する」<sup>37)</sup>音楽とした久万田晋による定義を使用する。1977年LP『喜納昌吉&チャンブルーズ』<sup>38)</sup>で全国デビューした喜納昌吉（1948-）が沖縄ポップの先駆的役割を果たし、その斬新な表現スタイルは日本のポピュラー音楽界に大きな衝撃を与えた。デビュー曲《ハイサイおじさん》（作詞作曲：喜納昌吉）は1969年父・喜納昌永のLPに収録された曲であり、1976年にシングルレコードとして沖縄県内で発売され、沖縄の大衆から絶大なる支持を獲得する<sup>39)</sup>。その後、1977年に日本の大手メジャーレコード会社から全国発売<sup>40)</sup>され、同年には東京・中野サンプラザにおいて全国デビュー公演を実現する。

《ハイサイおじさん》は沖縄民謡のシャッフル（跳ねるリズム）より激しいロック調リズムにのせて、お酒好きのおじさんと少年の対話を綴った歌詞が口語調の沖縄語で歌われる。喜納（男性）のボーカルと女性の囃子が対等に歌い合うという伝統的な沖縄民謡の演奏スタイルを踏襲しつつ、エレキギター、ドラムなどの洋楽器と三線など琉球楽器を混合したバンドスタイルを生み出した。喜納昌吉作品の音楽様式やバンドスタイルは「民謡」「ロック」「フォーク」など既成のジャンル概念を超えていたため、特に沖縄民謡界の人々が喜納の斬新さや独創

性を理解するにはかなりの時間を要したという。しかし、日本のポピュラー音楽シーンに与えた影響は計り知れず、エスニックな要素を自らの音楽に取り入れようとした夕焼け楽団の久保田麻琴（1949-）が《ハイサイおじさん》<sup>41)</sup>をカバー<sup>42)</sup>し、日本語をロックに定着させようとしていた細野晴臣（1947-）が《Roochoo Gumbo》<sup>43)</sup>に《ハイサイおじさん》を引用したことからその大きさが推察できる。

また、1957年12歳でレコードデビューして以来、沖縄民謡界で活躍していた知名定男も、ほぼ同時期の1978年LP『赤花』<sup>44)</sup>で全国デビューを果たす。知名のシンガー・ソングライターとしての側面が結集したLP『赤花』は、代表作《バイバイ沖縄》（作詞作曲：知名定男）が当時、日本でも隆盛し始めていたレゲエのリズムを基調にアレンジされたことで、マスメディアの一部から注目を集める。しかし、知名は喜納のように沖縄の民族的アイデンティティーを前面には出さず、沖縄音楽の様式を当時のニューミュージック・サウンドに内包させる表現様式を打ち出した。しかし、この試みは日本本土の音楽シーンから評価は得られず、その後、ネーネーズを率いて再登場するまでの間、知名は沖縄内部の活動の中で新たな表現様式を模索することとなる。

このように、1970年代に喜納昌吉、知名定男など沖縄出身の歌手が全国デビューするという現象は日本本土のメディアではどのように取り上げられたのだろうか。当時の活字メディアを概観すると、大らかな生命力と南の島の風土が生み出した「アイランド・ミュージック」という括りによって喜納らを紹介した記事<sup>45)</sup>が目立つ。同様に1960年代以降、隆盛したジャマイカのレゲエと喜納らの音楽を比較した評論<sup>46)</sup>、レゲエのミュージシャン、ジミー・クリフと知名定男との対談も「アイランド・ミュージック対談」<sup>47)</sup>というタイトルで紹介されている。常夏の南国イメージ、島という地理的条件が生み出す外部への力強さ、そして、沖縄が歩んだ特異な歴史的経緯が1970年代の沖縄音楽を取り巻いていたことが推察できる。

沖縄ポップは、〈内向き〉の充足的発展を目指していた従来の沖縄民謡、新民謡の世界とは異なり、沖縄という自己の音楽文化を戦略的に日本本土、あるいは、海外という外部へ向けて発信した音楽である。このような音楽ジャンルが生み出された背景には、1972年に沖縄が本土復帰したことによって、喜納や知名は日本本土の聴衆や音楽シーンを意識せざるを得なかったという状況がある。そのような大きな転換期の中で、沖縄以外への〈外向き〉発信を成功させるためには、沖縄の伝統的な音楽様式に加え、日本や海外のポピュラー音楽の手法を導入するなど、「沖縄らしさ」を既成の枠組を超えた斬新な

音楽スタイルで表現することが必要だったのである。

## 1.5 若手民謡歌手の活躍・沖縄ポップ模索の時代

：1983年～1989年

1980年代に特徴的なことは、個々の音楽家の活動範囲が日本、海外から沖縄県内に狭まっていることである。これらの特徴は個人の活動レベルを超えて、前項で述べた沖縄フォーク、沖縄ポップ、オキナワン・ロックのいずれのジャンルにも共通する現象である。この背景として1970年代、とりわけ、沖縄の本土復帰を境に次々と沖縄出身の歌手やグループが全国デビューした後、様々な理由によって挫折し、沖縄に舞い戻ったことが挙げられる。そして、活動の拠点を一時的にでも東京など日本本土に移していたこともその要因だと思われる。

沖縄フォークの佐渡山豊、オキナワン・ロックの紫、コンディショングリーン、そして、沖縄ポップの喜納昌吉、知名定男らは1970年代初期以降、日本の大手メジャーレコード会社からレコードを発売し、日本本土でのコンサート活動、ひいては海外公演にまで活動範囲を精力的に広げていた。

知名定男は宇崎竜童（1946-）、長谷川きよし（1949-）など個性派ミュージシャンとの共演を重ね、日本のポピュラー音楽界のレコーディング技術やライブ構成を体験することで、沖縄民謡界では経験できない最新のポピュラー音楽システムを吸収した。

また、喜納昌吉はLP『BLOOD LINE』（1980年）でライ・クーダーというアメリカの著名なロック・ギタリストと共演することによって、自らの音楽活動の可能性を果敢に広げていった。しかし、日本のポピュラー音楽界における活動は、資本主義社会に裏づけされた商業的成功をレコード会社等から強く求められ、常に利潤追求重視の現実と向き合わざるを得なかった。1972年の本土復帰後、沖縄にはマスメディアからの注目と音楽文化の逆輸入が急激に高まり、その現象は全国デビューを実現させた沖縄出身の歌手たちをも巻き込んでいく。その結果、喜納昌吉や紫など、ある一定の評価を得た音楽家も存在した。また、商業的成功を果たせなかった者たちも1980年前後を境に日本本土から沖縄へ活動の拠点を戻し始める。そして、その後、彼らは原点回帰ともいうべき活動に立ち返り、その原動力をもとに新たな音楽創造へと自らを駆り立てていった。

一方、沖縄民謡界では1980年代に入り、新風が吹き始めていた。1983年には日本のフォークブームの最中に青年期を過ごした23歳の前川守賢（1960-）がポップな新民謡《かなさんどー》<sup>48)</sup>（作詞作曲：前川守賢、補作：照屋林助）でデビューし、大衆から絶大なる人気を獲得している。従来の沖縄民謡の作風とは異なり、ポピュラ

ー音楽の8ビートのリズムを基調に編曲されたこの曲は、それまで民謡を敬遠しがちだった若者にも広く受け入れられた。このように、前川が民謡と若者との距離を縮めた功績は大きく、沖縄民謡の聴衆に、戦後沖縄民謡界における新世代の民謡歌手の誕生を確信させた。

また、戦後の沖縄民謡界の一翼を担った作曲家・普久原恒勇は精力的に活動を展開している。例えば、「現代沖縄の『古典』としての新民謡様式の確立をめざし」<sup>49)</sup>、1986年、山里ゆき《遊び仲風》（作詞：上原直彦、作曲：普久原恒勇）を発表した。さらに、同年発売した饒辺愛子（1945-）の《肝がなさ節》（作詞：とりみとり 作曲：普久原恒勇）はリフレイン部分が強く印象に残り、1980年代におけるヒット曲の1つに挙げられる

この時期の日本のポピュラー音楽界と沖縄民謡界の接点として、1986年坂本龍一（1952-）のワールドツアーに若手の女性民謡歌手である古謝美佐子（1954-）、我如古より子（1955-）、玉城一美が参加したことが挙げられる。坂本は古謝ら3名をオキナワチャンズと名付け、音楽的には囃子などのバックコーラス編成を中心にライブパフォーマンスの一端を担わせた。さらに、坂本はLP『NEO GEO』<sup>50)</sup>（1987年）で起用したオキナワチャンズをCD『BEAUTY』<sup>51)</sup>（1989年）でも再度起用し、沖縄民謡《安里屋ユンタ》《ちんさぐの花》に3名の歌声を盛り込んでいる。

坂本のこのような音楽実践は1980年代半ば以降のワールド・ミュージック・ブームが、世界各地の民族音楽を素材として自らの作品に取り入れたことを端的に表すものといえる。しかし、知名定男など後に1990年代の沖縄ポップ・シーンを担う音楽家にとっては、外部からみる沖縄イメージを逆にとり、オリジナル作品に投影するという戦略法の1つを提示していた。さらに、坂本の実践は楽曲のみならず、衣装やステージパフォーマンス、イメージ戦略に至るまで、ポピュラー音楽として発信する際の効果的な手法を示唆していた。幾つかの事例を挙げたことでもわかるように、坂本の1980年代の実践は1990年代の沖縄ポップを担う音楽家たちにも大きな影響を与えたのである。

また、1977年に知名定男のバックバンドとして結成された「りんけんバンド」（リーダーは照屋林賢：1949-）は、1980年代に入ると沖縄で地道なライブ活動を展開していた<sup>52)</sup>。当時のバンドには後に全国デビューのメンバーとなる玉城満（1958-）、上地正昭（1962-）もいた。1983年にはヤマハの「ポピュラー・ソングコンテスト」に出場し沖縄代表となるが、本大会では歌詞が沖縄語だという理由で受け入れられなかった。一向に活動が軌道にのらず、試行錯誤を重ねていた1985年、《ありがと》（作詞作曲：照屋林賢）が地元オリオンビールのテ

レビCM曲として採用され、脚光を浴びるようになる。続いて、1987年に発売した初カセット『ありがとう』がワールド・ミュージック・ブームに相俟って、日本本土のWAVEレーベルの目に止まるのである。

この《ありがとう》はコンピュータの打ち込み（シーケンサーにデータを打ち込み、正確なリズムに基づいた演奏法）による録音であった。照屋は「三線の演奏に何か新しい現代的なニュアンスを出してみたかった。しかも、本物の三線を弾かずに、シーケンサーやシンセサイザーといった機械を使って、ポコポコと音を出したら面白いんじゃないか。あまりうねらない、カチッと乾いたリズムでやったら気持ちいいんじゃないか、と思った」<sup>53)</sup>と語る。照屋が《ありがとう》を創作した1985年当時、世界のポピュラー音楽界は「アナログからデジタルへと音楽機材や技術、ソフトが激変した時代」<sup>54)</sup>であり、デジタル・シーケンサーやデジタル・シンセサイザーが音楽家たちに広まっていった。これらの機材を照屋も使用し、三線のサンプリング音源を打ち込み録音する方法を取り入れたのである。

このように、1980年代の沖縄ポピュラー音楽は1970年代に日本のポピュラー音楽シーンに参入した後、結局は沖縄に戻ってきた反動を受け、個々の音楽家が地元・沖縄内で活動する中で試行錯誤を重ねていた時期、と位置付けることができる。しかし、この時期にはデジタル技術による録音方法も導入されており、それらを駆使した実験的試作の成果が現れるのは1990年以降のことであった。

## 1.6 沖縄ポップの隆盛・新ジャンル〈しまうた〉

### 確立の時代：1990年～1999年

1970年代後期以降、喜納昌吉、知名定男らによって台頭した沖縄ポップは、前項で述べたように、1980年代に入ると停滞期を迎える。しかし、1980年代半ば以降、世界的なワールド・ミュージック・ブームに後押しされる形で沖縄ポップは再度、音楽シーンに登場することになる。日本の中の「ワールド・ミュージック」としてクローズアップされた沖縄ポップは、日本のポピュラー音楽にはない、沖縄人としての民族的アイデンティティを強烈に表象する音楽であった。1990年、りんけんバンドの全国デビューが最初の契機となり、同年には喜納昌吉&チャンブルズも本格的に活動を再開する。さらに、知名定男が女声4人グループ・ネーネーズを結成し、日本のポピュラー音楽界に送りだした。

りんけんバンドのリーダー照屋林賢は、父が戦後ワタプショーで一世を風靡した漫談家の照屋林助（1929-）であり、祖父は琉球古典音楽家の照屋林山（1891-1976）である。実家は沖縄市で楽器店を経営しており、少年時

代は楽器店内に流れるアメリカのラジオ放送ビルボード・チャートからロックやポップスを聴き、祖父が奏でる琉球古典音楽も常に日常生活に存在するという音楽環境で育った。

りんけんバンドは1990年CD『ありがとう』<sup>55)</sup>を全国発売し、同年東京で初コンサートを開催した。そのことが事実上、沖縄ポップの再登場を日本のポピュラー音楽界に示すこととなった。照屋林賢は沖縄語の歌詞に強いこだわりを持っており、楽曲のほぼ全てが沖縄語で創られている。また、日本本土側が求める沖縄イメージを逆手に取る戦略を活かし、「沖縄らしさ」を強調する楽曲や演奏スタイルを強力にアピールした。例えば、琉球紅型やエイサーの衣装を取り入れ、沖縄の海洋民族を思わせる演出や祭祀儀礼を想起させる演劇的空間を創らせるなど、多彩なステージパフォーマンスを上演したのである。その後、りんけんバンドは1993年に「日本レコード大賞・特別賞」を受賞し、日本のポピュラー音楽界においても一定の評価を得たといつてよいだろう。

また、喜納昌吉は1990年CD『ニライカナイparadise』<sup>56)</sup>を発売し、音楽活動の本格的な再開を内外に示した。このCDで喜納は《カイサレー》《ナークニー》《海のチンボーラー》《唐船ドーイ》など沖縄民謡の重要なレパートリーを取り上げている。この点は、1970年代～1980年代のアルバムには見られない選曲方法である。また、戦後の沖縄民謡界を支えてきた父の喜納昌永とレコーディングで共演するなど、約7年の充電期間を経て、自己の音楽活動を沖縄音楽史の中に位置づけようとする志向が現れた。このような志向は2001年11月開催の「喜納昌永・昌吉親子リサイタル」（於：沖縄コンベンション劇場）において、より明確な形で現れる。この公演前半は戦後民謡界の第一黄金期を築いた昌永の功績を振り返るプログラムが組まれ、中間部では昌吉が両親に捧げた《未来へのノスタルジア》を歌い、沖縄音楽における世代間の継承を強調した<sup>57)</sup>。後半は喜納昌吉&チャンブルズのレパートリーを披露した後、昌永のデビュー曲《通い船》（1959年）を親子で共演した。このように、1990年代以降の昌吉は時代や世代を超えて、沖縄音楽の歴史を受け継ごうとする姿勢が顕著に現れてきている。

また、THE BOOMの宮沢和史（1966-）が昌吉と出会ったことで誕生した《島唄》<sup>58)</sup>は1993年のCD発売以降、ヒットチャートをかけ上がり、作品のみならず「島唄」という呼称も全国に波及させたのである。

ネーネーズは1990年プロデューサー・知名定男のもとで女性民謡歌手4人により結成され、1991年デビューCD『IKAWU』<sup>59)</sup>を発売した。オキナワチャンズの一員である古謝美佐子をリーダーとして始動したネーネーズは、歌唱スタイルがユニゾンであることを基盤とし、



ワールド・ミュージック・ブームに貢献した佐原一哉（1958-）をアレンジャーに迎えて鮮烈にデビューした。沖縄のポピュラー音楽史約80年の中で、数人の女性民謡歌手を集め世に送り出した記録（フォーシスターズ、でいご娘など）はあるが、グループ結成後、独自の音楽スタイルを確立し、日本本土や海外など〈外向き〉に発信した例はなかった。プロデューサーの意向を前面に出し、なおかつコンサートよりCD制作を優先する活動は沖縄ポピュラー音楽史上、初めてであろう。

1991～1994年のネーネーズのCDアルバムは、知名のLP『赤花』（1978年）の作品をカバーする試みが目立つ。しかし、ワールド・ミュージック・ブームの終焉を察知した知名はネーネーズのための新作を提供し、1995年以降のアルバムではオリジナル曲の割合が高くなる。また、知名は活動の前面には立たず、1970年代に日本本土のレコード会社で果たせなかった数々の試みをプロデューサーとしてネーネーズに託したともいえる。代表作《黄金の花》《あめりか通り》《平和の琉歌》などを残した初代ネーネーズは1999年に解散し、その後、2代目ネーネーズへ引き継がれることになる。

その他、1990年代にはディアマンテス《ガンバッテヤンド》<sup>60)</sup>、日出克（1961-）《ミルクムナリ》<sup>61)</sup>、新良幸人（1967-）&パーシャクラブ《ファミレウタ（子守唄）》<sup>62)</sup>、西泊茂昌（1969-）《風のどなん》<sup>63)</sup>、大島保克（1969-）《イラヨイ月夜浜》<sup>64)</sup>などが沖縄ポップ・ブームに拍車をかけた。その一方で、1997年にデビューし、《強く儂い者たち》<sup>65)</sup>のヒットにより、J-popの世界で成功をおさめたCocco（1977-）はその後、2001年に活動を一時中止している。

以上、述べてきた沖縄ポップの隆盛は、1974-75年開催の「琉球フェスティバル」を1995年に復活公演（企画制作：fm osaka、H.I.P大阪）する大きな契機となった。つまり、日本本土の聴衆に沖縄ポップが受け入れられた実績が沖縄音楽の祭典「琉球フェスティバル」を復活させたのである。また、1970年代の公演の人選は、嘉手苅林昌、登川誠仁、知名定男など民謡歌手を中心になされていたが、1995年以降の復活公演ではりんけんバンド、ネーネーズ、喜納昌吉&チャンプルーズ、新良幸人&パーシャクラブ、大島保克、BEGINなど沖縄ポップの歌い手が出演者の核となっている。そして、1974年～1975年開催時には、出演者中最も若い30代の民謡歌手だった知名定男が、復活公演では総合プロデューサーという大役を果し、その役割は竹中の遺志を受け継ぐべく行われている。「琉球フェスティバル」は東京、大阪、名古屋、札幌など主要都市での開催ではあるが、沖縄のポピュラー音楽を日本本土に認知させた重要な音楽イベントだといえよう。

これまで概観してきたように、1990年代には沖縄のポピュラー音楽が歌手、作品とともに全国的に浸透し始める。そして、それらの音楽を紹介する出版・放送メディアを中心に、沖縄民謡や沖縄ポップを「島唄（しまうた）」<sup>66)</sup>と総称する機会が多くなる。つまり、三線を伴う沖縄のポップミュージック＝オキナワン・ミュージックを総称して、「島唄」と銘打っていると考えられる。「島唄」は元々、一地方の言葉であった。しかし、1993年THE BOOMの《島唄》が全国ヒットを遂げたことをきっかけに、それまで沖縄民謡、沖縄ポップと呼ばれていた音楽を一括りにする音楽ジャンルとして用いる傾向が強くなったのである。

また、沖縄三大ロックバンドである紫、コンディショニングリーン、キャピナスのドラマーをつとめた宮永英一は、1980年代後半以降、ロックと沖縄音楽の融合に果敢に取り組んでいる。八重山出身の民謡歌手・本竹裕助と共にグループ「スーパーきじむなー」を結成した宮永は、ドラムを沖縄芸能で使用する太鼓に代え、本竹の三線早弾きとの即興演奏に挑戦する。また、1995年に発表した《琉球マジック》<sup>67)</sup>（作詞作曲：宮永英一、ケーシー・ランキン）ではエイサーのリズムを基調にした作風で、大太鼓が印象的に拍を刻み、歌詞は沖縄語で作られている。

かつてアメリカの普遍的なハードロックを目指したオキナワン・ロックのバンドは、音楽シーンの変遷と共に自己の音楽表現を変革せざるを得なかった。そして、現在もロックと他ジャンルの融合による多面的な活動を通して、新境地を開拓し続けている。

沖縄フォークのジャンルでは1990年代になると、ポーカー&ギター（なすしげき）の奈須重樹（1964-）とヴァイオリンの山里満寿代（1973-）の2人ユニット・やちむんが登場する。「浦添音楽祭'96」で入賞した《ロード・トゥ・ナミノウエ》<sup>68)</sup>（作詞作曲：なすしげき）は宮崎出身の奈須の独特な視点で描かれており、沖縄の心象風景を浮かび上がらせる手法はカメラマンでもある奈須特有の表現様式である。また、NHK『あたらしい沖縄のうた』に採用された《がんばれいほやーるー》<sup>69)</sup>（作詞作曲：なすしげき）は、沖縄の家の守り神ともいべきヤモリを題材に、子どもから大人まで幅広い世代に支持された。

1990年代の沖縄ポピュラー音楽は個々の音楽家が1つのジャンルに留まらずに活動を展開しながら隆盛を極めたといつてよいだろう。また、1995年にデビューした安室奈美恵や1996年にデビューしたSPEED、知念里奈など、アクターズ・スクール出身の歌手が日本の音楽シーンで活躍した実績は1990年代半ば以降の特徴でもある。一方、1999年にはりんけんバンドをはじめ、喜納昌吉&チャンプルーズ、ネーネーズが大手メジャーレコード会

社と契約を打ち切り、自主レーベルでの活動に移行するという現象が起きる。1999年は、沖縄ポップが台頭した要因でもある日本本土のレコード会社からCDを発売するという活動条件を事実上、失った年なのである。

### 1.7 沖縄インディーズ・レーベル活性化の時代

：2000年～

2000年以後の沖縄ポピュラー音楽で特筆すべきは、沖縄ハードコアという新しいジャンルが日本のポピュラー音楽界にも認知され始めたことである。モンゴル800、IN-HI、地獄車など、ハードコア系のバンドが沖縄のインディーズ<sup>70)</sup>・シーンに登場し、日本本土のインディーズ・シーンが隆盛する中で注目を集めたのは1990年代後半のことであった。沖縄ポップの歌手が1940～1960年代、つまり、沖縄本土復帰以前に生れているのに対し、沖縄ハードコア系のメンバーは1972年以後に生まれた10代～20代前半の青年である。活動拠点は日本本土、沖縄と、個々のバンドによって異なるが、ディスコやクラブで繰り返されるライブは、毎回多くの若者で埋め尽くされている。

21世紀に入ると、沖縄ハードコアのグループは日本のポピュラー音楽界でも躍進を遂げ、メディアからの注目度も高くなる。2002年にはモンゴル800のCD『メッセージ』<sup>71)</sup>がオリコンチャート1位を獲得し、通算売り上げ枚数が200万枚を超えた。これはインディーズ作品としてオリコン史上初のミリオンセラーであった。しかも、彼らはテレビ・ラジオなどの放送メディアに依存した宣伝方法は一切使わず、あくまでもライブ中心の活動でこの成果を得たのである。

モンゴル800に続いて、2003年にはHYの2ndCD『Street Story』<sup>72)</sup>がオリコンチャート1位を獲得し、翌年にはオレンジレンジもCDM『ミチシルベ』<sup>73)</sup>で初登場オリコンチャート1位という快挙を成し遂げた。

これら沖縄ハードコアのグループの中で、沖縄を題材とした作品の割合はそれほど多くない。しかし、彼らに共通するのは、「沖縄らしさ」の表現方法が沖縄ポップの音楽家とは異なっていることである。沖縄を外側から見つめた戦略手法で表現様式を確立した沖縄ポップに比べ、沖縄ハードコアは沖縄について自らの歴史認識や置かれている社会状況を直視した作品がみられる。そして、それらの題材を自然体でとらえ、表現していることに特徴がある。これはハードコアの担い手や聴衆が沖縄本土復帰(1972年)以降に生まれ育っていることも要因の一つであろう。つまり、沖縄ポップの音楽家が育った本土復帰以前の沖縄は政治的、社会的にも日本本土と対置していることを意識することなしに存在することは困難な状況であった。それゆえ、自作曲にも日本本土と

いう外部を常に意識しながら沖縄、もしくは自己を語るという手法を取らざるを得なかったのである。それに比べ、ハードコアの担い手は沖縄が日本という国家に組み込まれた以後に育ったため、日本本土は殊更に意識する対象ではなく、日本の中の「沖縄」という社会状況を違和感なく受け入れた。そして、作品にもそれが反映していると考えられる。

このように“大手メジャーのレコード会社からでなければヒットしない”というポピュラー音楽界の定説は、モンゴル800やIN-HI、HYの活躍によって覆された。ポピュラー音楽のシステム構造も、新たな発想で転換する時期に来ているといえる。

2000年以降のポピュラー音楽シーンでもう一つ特筆すべきは、J-popの世界で活動していたBEGIN(比嘉栄昇:1968-、島袋優:1968-、上地等:1968-)が、沖縄回帰とも受け取れる大きな活動転換をはかったことである。石垣島出身の三人組BEGINは1989年、TBS『平成名物TV いかすバンド天国』で最高賞のグラントイカ天キングに輝いた後、1990年デビューシングル《恋しくて》<sup>74)</sup>を発売し、ブルース調の新鮮なサウンドが脚光を浴びる。その後、J-popの世界で成功をおさめたBEGINの音楽志向が大きく転換したのは2000年発売のCD『ビギンの島唄』<sup>75)</sup>である。このCDは三線主体の作品が大部分を占め、楽曲テーマには沖縄の自然や民俗が取り上げられた。《竹富島で会いましょう》には沖縄民謡《安里屋ユンタ》の囃子「♪マタハリヌ ツンダラ カヌシャマヨ」を借用し、「サンゴ」「星の砂」「島唄」など南国イメージを想起させる言葉を散りばめている。また、2002年に発表した《島人ぬ宝》<sup>76)</sup>は沖縄本土復帰30周年NHKイメージソングとなり、同年にはNHK「紅白歌合戦」にも初出場する。

これら一連にみられる急激な沖縄への傾斜は「1999年の映画『ナビィの恋』からNHK連続テレビ小説『ちゅらさん』へと、日本の大衆のあいだで『南の楽園』『癒しの沖縄』といったイメージに象徴される沖縄ブームが加熱してきた」<sup>77)</sup>ことが背景にある。そして、BEGIN自ら、CD『ビギンの島唄』以降の自作曲を「島唄」とジャンル付けしたことが特徴である。歌詞に共通語が多く使われていることから、作品の発信先は日本全国であり、なおかつ「島唄」と銘打つからには三線主体のアレンジが必要であったと思われる。

2002年以降、《島人ぬ宝》《オジー自慢のオリオンビール》<sup>78)</sup>は沖縄県内の学校行事や地域イベント、テレビ・ラジオCMにも頻繁に使われるようになった。一見、真新しいように見えるこの現象は、その戦略を探ると沖縄ポピュラー音楽史上すでに実績のある方法である。例えば、1985年りんけんバンド《ありがとう》がオリオン

ビールのCMに採用されたことを契機に大ヒットし、1990年に全国デビューしたことは記憶に新しい。また、学校・地域行事を通して作品が大衆に浸透していく手法として、前川守賢が《遊び庭》<sup>79)</sup>で県民から絶大なる支持を受けた例がある。さらに、《オジー自慢のオリオンビール》エイサー・バージョンを録音する試みは、過去に喜納昌吉やりんけんバンドがエイサーを自らの作品に取り入れ、聴衆を獲得してきたことに学んでいると考えられる。このように、BEGINは沖縄ポピュラー音楽史における多くの成功例を巧みに活かし、日本本土の沖縄ブームを活動に上手く引き寄せる形で、自らの「島唄」を沖縄の大衆に浸透させたのである。

また、沖縄ハードコア、BEGINの他にも、西表島出身の池田卓（1979-）《島の人よ》<sup>80)</sup>や宮古島出身の下地勇（1970-）《我達が生まれ島》<sup>81)</sup>など、主に宮古・八重山出身者の活躍が2000年以降目立っている。

このような2000年以降の音楽状況を「沖縄から対外的な表現として発信してきた沖縄ポップと、昭和初期以来、国内、海外の沖縄系人社会に向けていわば内向的に表現されてきた『しまうた』のあいだの境界が曖昧化し、融解しつつある」<sup>82)</sup>という批評もある。実際、BEGINの活動にみられるように、〈内向き〉の活動と〈外向き〉の活動の境界線を引くことは難しく、双方の活動の成果と聴衆からの反応が互いに絡み合いながら活動を展開している。久万田の指摘にもあるように、沖縄ポピュラー音楽における〈内向き〉〈外向き〉発信は21世紀に突入後、どちらからともなく歩み寄り、日本本土、海外からの沖縄への眼差しも相俟って、境界がぼやけた点線と化しているような状況を呈している。

## 2 沖縄ポピュラー音楽史にみる2つの発信スタイル

1で沖縄のポピュラー音楽の歴史を辿ってきたが、歌手や演奏家が作品を大衆へ発信する方法として、大きく2つのスタイルが浮かび上がった。1つは、自己の音楽作品を沖縄県内、さらには日本や海外も含む沖縄系エスニック・コミュニティに向けて発信する〈内向き〉のスタイルである。もう1つは、自己の音楽作品を日本や海外における他（沖縄以外）文化社会へ発信する〈外向き〉のスタイルである。

〈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している。そして、〈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、例えば、ハワイの移民社会における

沖縄系2世や3世などがその例にあてはまる。

一方、〈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している。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。

このような〈内向き〉〈外向き〉の発信スタイルの定義については、ポピュラー音楽特有の聴衆の存在を重要視する。つまり、歌手や演奏家、ならびに作詞家、作曲家がいかなる社会に属する聴衆を想定して作品を創作、発表しているか、という「音楽を届ける場の違い」がこれら2つの発信スタイルを規定しているのである。

本項では、沖縄のポピュラー音楽史にみられる2つの発信スタイルについて述べる。

### 2.1 〈内向き〉の発信スタイル

戦前戦後を通じたマスメディアの急激な普及により、沖縄民謡のレコード化は盛んに進められた。1927年、普久原朝喜が大阪で設立したマルフレコードを始め、1950年代以降、沖縄に数多くの民謡レーベルが乱立した成果として、民謡・新民謡のレコードが大衆に普及した。また、戦後開局した地元の放送メディア（RBCラジオ、ラジオ沖縄など）は郷土に根ざした番組作りを推進し、『民謡で今日拝なびら』などの民謡番組を通して大衆に浸透する。さらに、放送メディアとレコードとの相乗効果によって一大民謡ブームが巻き起こる。数多くの民謡スター歌手が生まれ、沖縄民謡界は活況を呈したのである。

一方、《芭蕉布》など多数の沖縄歌曲や新民謡を生み出した普久原恒勇は作曲家、プロデューサーという立場から沖縄のポピュラー音楽界を主導してきた。

これら一連の変遷は普久原朝喜が沖縄系エスニック・コミュニティを対象にレコードを制作・販売したことに代表されるように、自文化社会に限定した〈内向き〉の発信だといえる。自文化社会へ発信する場合、時には沖縄の伝統的な音楽様式と対峙せざるを得ない場面もあるだろう。しかし、そのような創作手法とは別に、彼らは日本・海外における沖縄系以外の人々をマーケティングの範囲には入れていなかった。つまり、あくまでも日本・海外の沖縄系エスニック・コミュニティに向けられた実践であり、自己の内部における音楽活動で充足していたのである。

### 2.2 〈外向き〉の発信スタイル

戦後沖縄では米軍基地内の演奏活動によって発展した沖縄ジャズ、さらに1960年以降、ベトナム戦争と同時期に隆盛を極めたオキナワン・ロックなど、多様な音楽ジ

ジャンルが個々に発展しながら、戦後沖縄のポピュラー音楽史が刻まれてきたとあってよい。そして、1970年代以降には「沖縄ポップ」と呼ばれる音楽ジャンルが台頭し、「琉球フェスティバル」開催によって沖縄民謡が初めて本格的に日本本土の聴衆に向けて発信される。さらに、1990年代に入ると、世界的なワールド・ミュージック・ブームと相俟って、沖縄ポップの一大ムーブメントが巻き起こる。

喜納昌吉、知名定男、りんけんバンド、ネーネーズなど、沖縄ポップの担い手は自己の音楽作品を戦略的に日本・海外の沖縄系以外の人々、つまり他文化社会へ発信していた。〈外向き〉に発信することを前提に作品が創られ、レコード制作やコンサートが実施されたのである。このように、他文化社会へ発信する場合、時には発信先の大衆が求める「沖縄らしさ」を演出することもあるだろう。さらに、他文化社会への〈外向き〉発信を成功させるためには、沖縄の伝統的な音楽様式に日本や海外のポピュラー音楽の手法を取り入れるなど、「沖縄らしさ」をより強調した演奏スタイルで表現することが必要だったといえる。

### 3 まとめ

沖縄ポピュラー音楽の歴史と〈内向き〉〈外向き〉発信スタイルをまとめると以下ようになる。

沖縄のポピュラー音楽史の幕開けともいえるべき1927年～1944年は、普久原朝喜のマルフレコードにおける沖縄民謡、新民謡のレコード制作に代表されるように、沖縄や日本本土、海外の沖縄系コミュニティの人々に向けた、〈内向き〉発信が行われていた。一方、〈外向き〉発信としては、日本コロムビア・レコードにおける沖縄民謡や琉球古典音楽のレコード制作が挙げられる。とりわけ、日本本土の聴衆に向けた新民謡《安里屋ユンタ》の創作がレコード会社主導ながらも〈外向き〉発信であることを裏付けている。

戦後の1945年～1958年は、マルフレコードと戦後設立したマルタカレコードの沖縄民謡専門レーベルにおいて、相互に制作を競い合いながら民謡のレコード化を進めていった。1954年に沖縄初のラジオ局が開局し、RBCラジオ『素人のど自慢大会』などのコンテスト番組が人気を博していた。つまり、民謡レーベルの台頭と地元ラジオ放送の開始というマスメディアの発達によって、〈内向き〉の発信が充実していった時期だといえる。

続く1959年～1971年はラジオ、テレビの二局化の時代を迎え、民謡レーベルの乱立と民謡番組の増大に伴って、民謡歌手のプロ化が盛んに進められた。また、沖縄のポピュラー音楽界は日本本土のラジオ、テレビ放送やアメリカ、日本本土からのレコード文化の影響を受け、数多

くの音楽ジャンルが氾濫していた時期である。さらに、作曲家・普久原恒勇がデビューし、発表する作品が大衆に支持されていく状況も相俟って、〈内向き〉の音楽が隆盛を極めていた。

沖縄が本土復帰した1972年～1982年は、沖縄フォーク、沖縄ポップ、オキナワン・ロックの歌手やグループが次々に全国デビューを果たし、〈外向き〉発信を押し進めた時期である。特に、喜納昌吉や知名定男に代表される沖縄ポップの台頭は、細野晴臣など日本のミュージシャンにも刺激を与えていた。また、この時期に海外から日本に導入されたレゲエなど島嶼社会における音楽の影響を受け、沖縄発の音楽をマスメディアが「アイランド・ミュージック」という枠組で捉える傾向が現われていた。

その後、1983年～1989年は1970年代の〈外向き〉発信の反動を強く受け、全国デビューした歌手が次々に沖縄へ舞い戻ってきた。しかし、全国デビューで得たレコーディング技術やステージ演出などを次期の活動に活かすべく、沖縄内で実験的試作を重ねていた。一方、前川守賢のデビューに代表されるように、〈内向き〉における新しい動きもみられ、坂本龍一による沖縄民謡歌手の起用など、日本のポピュラー音楽界から沖縄への眼差しが再び向けられていた時期でもある。

1990年～1999年は、1970年代に喜納昌吉らによって生み出された沖縄ポップが、1980年代半ば以降のワールド・ミュージック・ブームと相俟って全盛期を迎える。そして、日本本土の音楽グループTHE BOOMが歌った《島唄》が全国的に絶大な支持を受け、沖縄民謡と沖縄ポップを総称する「しまうた」という呼称が沖縄や日本本土に普及した時期である。

さらに、2000年以降、1990年代の沖縄ポップ・ブームをうけて登場した沖縄ハードコアのグループは、オリコン1位を獲得したモンゴル800やHYなどを始めとして、日本のポピュラー音楽界においても認知されるようになった。また、J-popの世界で成功したBEGINは自ら「島唄」と銘打ち創作した作品によって、〈内向き〉〈外向き〉双方で成功を収めている。2000年以降の音楽状況の特徴として、〈内向き〉〈外向き〉双方の活動成果と聴衆の反応が互いに絡み合いながら活動を展開していることが挙げられる。沖縄ポピュラー音楽における〈内向き〉〈外向き〉の発信は、21世紀に突入した今日、日本本土や海外からの沖縄への眼差しも相俟って、その境界を見極めることの困難さを呈している。

本稿では沖縄のポピュラー音楽の歴史を概観した上で、〈内向き〉〈外向き〉発信スタイルという活動の枠組を提示した。2005年以降、すでに新たな活動展開もみられるが、その詳細は次稿を待ちたい。

附 記

本稿は2004年10月に沖縄県立芸術大学に提出され、翌年審査に合格した博士学位論文「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1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。

註

- 1) この住所は、仲間恵子、1995「普久原朝喜と大阪」『季刊リパティ』10号、大阪人権歴史資料館、p.42に拠る。
- 2) 戦前は録音、レコード盤のプレス製造を大阪・西宮のタイヘイレコードで行なっていた。普久原朝喜、1969「創立当時のマルフク・レコード」『沖縄音楽総目録』沖縄タイムス社、pp.269-271 参照。
- 3) 備瀬善勝、1994「普久原朝喜年譜」仲本瑩編『季刊文芸誌 脈』4号、脈発行所、p.79。
- 4) 仲程昌徳、1983「新民謡」『沖縄大百科事典』中巻、沖縄タイムス社、p.502。
- 5) カセット『朝喜・京子の世界』（マルフク、CCF-22、発売年不明）所収。CD『チコンキーふくばる』（マルフク、ACD-3006、2003）所収。
- 6) 知名定男（定繁の息子）は「民謡の伴奏楽器として琉琴を最初に定繁が演奏したのは《南洋小唄》（作詞作曲：比嘉良順）のレコーディングであると聞いている」と語った。筆者による知名へのインタビュー。実施日は2001年7月23日。《南洋小唄》はCD『昔こんな歌があった』（シナルフォン、25NCD-1003T、2003）所収。
- 7) 前掲5）所収。
- 8) CD『SP盤復元による沖縄音楽の精髓（下）』（日本コロムビア、COCJ-30861-62、2000）所収。CD『昔こんな歌があった』（シナルフォン、25NCD-1003T、2003）所収。
- 9) 喜舎場永珣、1977「柳田翁と南島」『八重山民俗誌』下巻、沖縄タイムス社、p.368。
- 10) 前掲書9）p.368。
- 11) ビセ・カツ、1998「戦後オキナワ音楽史1945-1998」藤田正編『ウチナーのうた』音楽之友社、p.184。
- 12) 前掲書11）p.184。
- 13) 知名定男、SP『スーキカンナー』（マルタカ、T-897、1957）。CD『ベスト・オブ・マルタカ』（M&I、MYCD-35008、2004）所収。知名の活動は以下を参照。高橋美樹、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。
- 14) 前掲書11）p.188。
- 15) 前掲書11）p.189。
- 16) 代表的な作品はCD『普久原恒勇の世界(1)』（マルフク、ACD-10、1990）、CD『普久原恒勇の世界(2)』（マルフク、ACD-11、1990）所収。
- 17) 喜納昌永、EP『通い船』（マルフク、FS-22、1959）。CD『吉屋物語／姑がなし』（マルフク、FCD-3、1987）所収。
- 18) 前掲書11）p.188。
- 19) 前掲書11）p.189。
- 20) ビセ・カツ、1995「沖縄インディーズ小史」磯田健一郎・黒川修司編『オキナワン・ミュージック・ガイド フォー・ビギナーズ』音楽之友社、p.55。
- 21) 作詞作曲：知名定男。知名定男、EP『おぼろ月』（マルフク、FS-28、1962）。
- 22) 作詞作曲：知名定繁。
- 23) 作詞：朝比呂志、作曲：三田信一。フォーシスターズ、EP『ちんぬくじゅうしい』（RBCレコード、RM-101、1968録音）。
- 24) 瀬良垣苗子、EP『うんじゅが情ど頼まりる』（マルテル、MT-2001、1971）。沖縄民謡レコードの歴史に詳しい備瀬善勝は「復帰後には…中略…《うんじゅが情ど頼まりる》（丸照）など、3万枚以上売り上げたレコードも発売されている」（ビセ・カツ、1998、p.189）と記している。
- 25) 梅田英春、2003「ローカル、グローバル、もしくは『ちゃんぶるー』」『観光開発と文化』世界思想社、pp.93-95。
- 26) 篠原章、2002「オキナワン・ポップ・クロニクル」『ミュージックマガジン』463号、ミュージックマガジン社、p.45。
- 27) LP『唄の市 沖縄フォーク村』（エレクトク、レコード番号不明、1972）。復刻CD『唄の市 沖縄フォーク村』（ヴィヴィド、CHOPD-053、1998）。
- 28) 前掲書11）p.190。
- 29) LP『KOZA'75』（サウンドギャラリー、KOZA-1、発売年不明）。復刻CD『迷盤復刻 KOZA'75』（シナルフォン、20NCD-1006、2005）。
- 30) 篠原章、2002「オキナワン・ポップ・クロニクル」『ミュージックマガジン』463号、ミュージックマガジン社、p.44。
- 31) 大城宣武、1997「ウチナー・ポップの展開」『民族芸術』13号、民族芸術学会、p.96。
- 32) 作詞：阿木燿子、作曲：筒美京平。喜屋武マリー、

- EP『狂い咲きライラック』（CBSソニー、レコード番号不明、1981）。
- 33) 1994、沖縄市企画部平和文化振興課編『沖縄市史資料集4 ロックとコザ』那覇出版社、p.35。
- 34) 紫、LP『IMPACT』（徳間バーボン、BMC-3006、1976）所収。紫、復刻CD『IMPACT』（徳間ジャパン、TKCA-70803、1995）所収。
- 35) 前掲書33）p.58。
- 36) 紫、CD『MURASAKI WHY NOW…？／PEACEFUL LOVE ROCK CONCERT』（ビクター、VICL-18180、1995）所収。
- 37) 久万田晋、2004「沖縄ポップのあしあと」『アジア遊学』66号、勉誠出版、p.33。沖縄ポップについては以下を参照。久万田晋、1998「九十年代沖縄ポップにおける民族性表現の諸相」『沖縄から芸術を考える』沖縄県立芸術大学大学院芸術文化学研究所、榕樹書林、pp.134-162。
- 38) LP『喜納昌吉&チャンプルーズ』（日本フォノグラム、S-7025、1977）。復刻CD『喜納昌吉&チャンプルーズ』（徳間ジャパン、TKCA-70396、1994）。
- 39) 沖縄発売のEP『ハイサイおじさん』（丸福レコード、KF-202-S、1976）がいかに支持されていたかは以下を参照。「発売元の丸福レコードによれば『これまでに1万5千枚出ました。1万枚出れば大変なヒット曲ですので、1万5千ということは…。ホントによく売れます』とうれしい悲鳴をあげている」1976年4月7日『琉球新報』、8面。
- 40) 喜納昌吉&チャンプルーズ、EP『ハイサイおじさん』（日本フォノグラム、FW-2007、1977）。前掲38）所収。
- 41) 久保田麻琴と夕焼け楽団、LP『ハワイ・チャンプルー』（ショーボート、3A-2012、1975）に《ハイサイおじさん》所収。復刻CD『ハワイ・チャンプルー』（ショーボート、SWAX-703、2003）。
- 42) 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。
- 43) 細野晴臣、LP『泰安洋行』（パナム、GW-4021、1976）。細野晴臣、復刻CD『泰安洋行』（日本クラウン、CRCP-28136、2000）。
- 44) 知名定男、LP『赤花』（キャニオン、エフFX-8002、1978）。知名定男、復刻CD『赤花』（ポニーキャニオン、PCCA-00581、1994）。
- 45) 例えば、1978年9月13日号「沖縄サウンドが大爆発」『GORO』。
- 46) 中村とうよう、1980「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。
- 47) 1979年7月13日号「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。アイランド・ミュージックについては以下で論じている。高橋美樹、2006「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）—」『沖縄芸術の科学』18号、沖縄県立芸術大学付属研究所、pp.117-176。
- 48) 前川守賢、EP『かなさんどー』（丸福レコード、KF-42、1983）。
- 49) 久万田晋、2000「戦後沖縄のマス・メディアの状況と新民謡様式の展開—普久原恒勇の作品を中心に」『Chubu Institute for Advances Studies/Studies Series I』中部高等学術研究所、p.72。
- 50) 坂本龍一、LP『NEO GEO』（CBSソニー、28AH-2200、1987）。坂本龍一、復刻CD『NEO GEO』（CBSソニー、CSCL-1279、1989）。
- 51) 坂本龍一、CD『BEUTY』（ヴァージン、VJD-32235、1989）。
- 52) 1983年7月23日「林賢バンド・コンサート“真南風”」『琉球新報』20面参照。当時のメンバーは照屋林賢、玉城満、上地正昭、国場幸順、平安勲の5名だった。
- 53) 照屋林賢・松村洋、1995『なんくるぐらし』筑摩書房、p.51。
- 54) 藤田正、2000「1980年代」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.202。
- 55) りんけんバンド、CD『ありがとう』（WAVE、WWCP-4003、1990）。
- 56) 喜納昌吉&チャンプルーズ、CD『ニライカナイparadise』（東芝EMI、TOCP-6270、1990）。
- 57) 世代間の継承を強調する活動は喜納に限ったことではなく、知名定繁・定男親子や照屋林助・林賢親子の活動にもみられる現象である。
- 58) THE BOOM、シングルCD『鳥唄—ウチナーグチ・バージョン』（ソニー、SRDL-3590、1992、沖縄限定発売）。THE BOOM、シングルCD『鳥唄—オリジナル・バージョン』（ソニー、SRDL-3685、1993、全国発売）。
- 59) ネーネーズ、CD『IKAWU』（ディスクアカバナー、APCD-1001、1991）。
- 60) DIAMANTES、CD『オキナワ・ラティーナ』（バッドニュース、BN-001、1993）所収。
- 61) 日出克、CD『神秘なる夜明け』（エアー、BVCR-679、1994）所収。
- 62) 新良幸人&パーシャクラブ、シングルCD『ファム

- レウタ (子守唄)』(東芝EMI、TODT-3571、1995)。
- 63) 西泊茂昌、CD『風が癒す唄をきけ』(OTV、OTV-0808、1996) 所収。
- 64) 作詞:大島保克、作曲:比嘉栄昇。大島保克、CD『北風南風』(ポリスター、PSCR-5066、1993) 所収。
- 65) Cocco、CD『強く儂い者たち』(ビクター、VICL-35010、1997)。
- 66) 「島唄」概念については以下を参照。高橋美樹、2002「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』37巻2号、沖縄文化協会、pp.85-138。高橋美樹、2003「くしまうた」にまつわる諸概念の成立過程 - 奄美諸島を中心として-『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。
- 67) 宮永英一&ケーシー・ランキン、CD『琉球マジック』(EGGS&SHEP STUDIO、AIR-4001、1995) 所収。
- 68) やちむん、CD『トゥナー、ストウ&ピーツァ』(しげなすレコード、SGN-10、1998) 所収。
- 69) やちむん、CD『プリン』(しげなすレコード、SGN-1、1996) 所収。
- 70) 独立レーベル (インディペンデント・レーベル) の略称。大手レコード会社 (メジャー) の販売網に頼らずに運営される小さなレコード会社を指す。2000「インディー」『現代用語の基礎知識2000』自由国民社、p.1047参照。
- 71) モンゴル800、CD『メッセージ』(ハイウェーブ、HICC-1201、2001)。
- 72) HY、CD『Street Story』(climax entertainment、CLCD-20002、2003)。
- 73) オレンジレンジ、CD『ミチシルベ』(ソニー、SRCL-5660、2004)。
- 74) BEGIN、CD『音楽旅団』(テイチク、TECN-28021、1990) 所収。
- 75) BEGIN、CD『ビギンの島唄 オモトタケオ』(テイチク、TECN-20647、2000)。
- 76) BEGIN、CD『ビギンの島唄 オモトタケオ2』(テイチク、TECN-20798、2002) 所収。
- 77) 久万田晋、2003「沖縄ポップと『くしまうた』 - 融解する境界」『interCommunication』46号、NTT出版、p.102。
- 78) 前掲76) 所収。
- 79) 前川守賢、EP『遊び庭』(丸福、レコード番号不明、1986)。
- 80) 池田卓、CD『島の人よ』(南ぬ風、PAIN-0007、2002)。
- 81) 下地勇、CD『天』(NADA.LTD、NADA-0201、2002) 所収。
- 82) 前掲77) p.103。

表1 沖縄のポピュラー音楽関連・年表

西暦	沖縄のポピュラー音楽界の出来事	日本のポピュラー音楽界にみる沖縄
1915	琉歌レコード録音(金武良仁、池宮喜輝、富原盛勇他)	
1923		ニッポレコード《古見浦節》他八重山民謡を録音 SPレコード発売
1927	普久原朝喜 大阪でマルフレコード設立 処女作《移民小唄》発表	
1934		日本コロムビア《安里屋ユンタ》他 沖縄民謡・古典音楽を録音 SPレコード全国発売
1942	マルフレコード SPレコード製作中断	
1952	マルフレコード SPレコード製作再開	
1954	琉球放送(RBC)ラジオ開局	
1955	RBCラジオ『素人のど自慢大会』開始	
1957	知名定男 SP『スーキャンナー』デビュー	
1958		NHK『のど自慢全国コンクール大会・民謡部門』に山内昌徳《ナークニー》で出場
1959	沖縄テレビ (OTV) 開局 沖縄民謡初のEP『通い船』ヒット	
1960	琉球放送(RBC)テレビ開局 ラジオ沖縄(ROK)開局 『民謡の花束』開始	
1961	RBCラジオ『お国言葉で今日拝なびら』開始 普久原恒勇処女作《月眺み》	
1962	琉球民謡協会設立 知名定男《おほろ月》RBCテレビ『新春民謡紅白歌合戦』	仲宗根美樹《川は流れる》沖縄出身者としてNHK『紅白歌合戦』初出場
1963		仲宗根美樹《奄美恋しや》 三沢あけみ《島のブルース》 田端義夫《島育ち》
1965	マルテレレコード設立 OTV『新春紅白民謡歌合戦』開始	
1967	RBCラジオ『民謡で今日拝なびら』開始 ゴモンレコード設立	
1968	RBCレコード設立 《ちんぬくじゅうしい》ヒット	
1969	喜納昌吉《ハイサイおじさん》録音	NHK『のど自慢全国コンクール大会・民謡部門』宮良康正1位入賞
1970	OTV『東西民謡歌合戦』 紫 結成	
1971	瀬良垣苗子《うんじゅが情ど頼まり》大ヒット 沖縄フォーク村結成	南沙織《十七才》デビュー NHK『紅白歌合戦』初出場
1972	RBCラジオ『芸能バラエティーふるさとパンザイ』開始	LP『沖縄フォーク村』 佐渡山豊《ドウチュユムニー》
1973		フィンガー5《個人授業》《恋のダイヤル6700》 嘉手刈林昌 東京初公演
1974	RBCラジオ『語やびら島うた』開始	「琉球フェスティバル74 語やびら島うた」大阪・東京(企画監修 竹中労) ~75
1975	「マルフレコード50周年記念公演」 沖縄フォーク村解散	LP『紫』全国デビュー 久保田麻琴と夕焼け楽団《ハイサイおじさん》カバー
1976	沖縄民謡協会設立 喜納昌吉&チャンブルズ結成	細野晴臣《Ryochoo Gumbo》ダウンタウン・ブギウギ・バンド《沖縄ベイブルース》
1977		LP『喜納昌吉&チャンブルズ』全国デビュー コンディショニンググリーン全国デビュー
1978	喜納昌吉&チャンブルズ「島小コンサート」 りんけんバンド結成	知名定男 LP『赤花』全国デビュー NHK『名曲アルバム』《芭蕉布》
1979		「知名定男・沖縄を歌う」東京公演
1980	LP『チコンキーフバル 朝喜・京子の世界』	喜納昌吉 EP『すべての人の心に花を』 LP『BLOOD LINE』
1981	知名定男「島唄生活25周年記念公演 情歌集Ⅱ」 金城実 LP『時代』	喜屋武マリー EP『狂い咲きライラック』全国デビュー
1982	知名定男「芸能生活50周年記念公演」 りんけんバンドコンサート「北風」	文化庁芸術祭主催「沖縄のうたは今」公演 海勢頭豊 我如古より子 大工哲弘出演
1983	前川守賢《かなさんどー》 「ピースフル・ラブ・ロックコンサート」	
1984	「知名定男の世界」那覇初公演 登川誠仁 琉球民謡協会会長に就任	石川優子&チャゲ《ふたりの愛ランド》
1985	りんけんバンド《ありがとう》オリオンビールCMソング	
1986	前川守賢《遊び庭》 山里ゆき《遊び仲風》 饒辺愛子《肝がなさ節》	
1987	りんけんバンド 初カセット『ありがとう』発売	坂本龍一 LP『NEO GEO』 オキナワチャンス(古謝美佐子,我如古より子,玉城一美)起用
1988	琉球島唄協会設立 知名定男「島唄生活30周年記念公演 情歌集Ⅲ」	
1989	琉球民謡保存会設立	坂本龍一 CD『BEAUTY』 オキナワチャンス起用 映画『ウンタマギルー』
1990	ネーネーズ結成 喜納昌吉CD『ニライカナイPARADISE』音楽活動再開	BEGIN《恋しくて》デビュー りんけんバンドCD『ありがとう』メジャーデビュー
1991	ネーネーズCD『IKAWU』デビュー 知名定男「民謡生活35周年公演 情歌集Ⅳ」	上々颱風《愛より青い海》 喜納昌吉&チャンブルズ《花》NHK『紅白歌合戦』初出場
1992	THE BOOM CD『島唄』沖縄限定発売 テレビCM起用	ネーネーズCD『ユンタ』メジャーデビュー フジTV『ひらけポンキッキ』《ユイユイ》
1993	日出克《ミルクムナリ》ヒット デイアマンテスデビュー	THE BOOM CD『島唄』全国発売 大島保克デビュー NHK大河ドラマ『琉球の風』
1994	琉球民謡伝統協会設立 西泊茂昌《風のどなん》	ネーネーズ《黄金の花》TBS系『筑紫哲也のニュース23』エンディング曲
1995	照屋林賢『なんくるぐらし』刊行 宮永英一《琉球マジック》	「琉球フェスティバル」復活公演(知名定男プロデュース) 安室奈美恵デビュー
1996	Kiroro《長い間》ヒット やちむん《ロード・トゥ・ナミノウエ》	SPEEDデビュー 知念里奈デビュー 安室奈美恵 日本レコード大賞受賞
1997	OTV『定男と唄マ〜イ』開始	Coccoデビュー《強く優しい者たち》 サザンオールスターズ《平和の琉歌》
1998	沖縄ロック協会設立 モンゴル800 1stCD『GO ON AS YOU ARE』	Kiroro《長い間》メジャーデビュー
1999	初代ネーネーズ解散 2代目ネーネーズ結成 りんけんレコード設立	映画『ナビの恋』登川誠仁、嘉手刈林昌、大城美佐子出演
2000	古謝美佐子 CD『天架ける橋』 池田卓《島の人よ》 ディグレコード設立	CD『ビギンの島唄』安室奈美恵 九州沖縄サミット式典《NEVER END》三線 知名定男
2001	琉球音楽協会設立(会長 知名定男)「喜納昌吉・喜納昌吉 親子リサイタル」	NHKドラマ『ちゅらさん』主題歌 Kiroro《Best Friend》
2002	知名定男「芸能生活45周年公演 しまうた」 下地勇《我達が生まり島》	モンゴル800CD『メッセージ』オリコン1位 夏川りみ《涙そうそう》BEGIN《島人ぬ宝》
2003	BEGIN《オジー自慢のオリオンビール》CMソング	HY CD『Street Story』オリコン1位 オレンジレンジ メジャーデビュー
2004	OTV『定男と唄マ〜イ』終了 OTV『ゲンちゃんとうしりやびら』開始	オレンジレンジCD『ミチシルベ』オリコン1位 CD『登川誠仁&知名定男』
2005	照屋林助逝去	よなは徹&新田昌弘 CD『XCROSSING VIEW』 下地勇・共通語CD『また夢でも見てみるか』