

八重山民謡の楽式

金城, 厚 / カネシロ, アツミ

(出版者 / Publisher)

法政大学沖縄文化研究所

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

沖縄文化研究

(巻 / Volume)

13

(開始ページ / Start Page)

241

(終了ページ / End Page)

289

(発行年 / Year)

1987-02-25

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00015642>

八重山民謡の楽式

金城 厚

はじめに

八重山民謡は、旋律がとても親しみやすいと言われる。じつさい沖縄県の民謡として本土に最も広く知られている曲は△かぎやで風▽でもなければ△唐船どーい▽でもなく、八重山の△安里屋ゆんた▽である。また、沖縄の人々も、いろいろな場で八重山民謡を好んで用いている。たしかに、本土や沖縄の民謡に比べて、八重山民謡の旋律には何かしらわ・か・り・よ・さ・が・あ・る・よ・う・に・感・じ・ら・れ・る。こうした八重山民謡の旋律のわ・か・り・よ・さ・を・生・み・出・し・て・い・る・旋・律・構・成・法・の・原・理・を、楽式の種類をとおして明らかにしていきたい。

第一節 楽式研究の現状

八重山民謡の楽式について論じた研究は、管見するところ皆無に等しい。それどころか、分析研究

の素材として欠かせない楽譜資料さえ、節歌以外では公式に刊行されていないのが実状である。

これに対し、文学的な面からの八重山歌謡研究はかなりの蓄積がある。わけでも波照間永吉氏の「八重山歌謡の歌形の諸相」(『沖縄文化研究』9 一九八二年)は、八重山歌謡の構造を体系的に分類していく画期的な試みであり、音楽研究にとってもきわめて示唆に富む研究であった。

一般に、歌曲の形式は詞の形式と不可分である。波照間氏が分類の基礎に据えたところの対句を単位とした構成法、あるいは対句そのものの構造は、音楽の形式を規定する重要な要素であり、また同時に音楽は、詞の形式を文字の外から規定する大きな要素である。文学の歌形研究にこたえて音楽の形式を明らかにする研究が急務であることは言うまでもない。

第二節 対象の選定

テキスト

さて、楽式研究にあたり、まず最初にテキストを選択しなければならない。

八重山民謡に関してかなり以前から使われてきた楽譜資料としては、金井喜久子『琉球の民謡』(一九五四年)、浦原啓作『八重山ユンタ集』(一九七〇年)、杉本信夫『沖縄の民謡』(一九七四年)などがあるが、これらはいずれも曲数が少なく、代表的な曲を紹介した程度であるので、八重山民謡全体を俯瞰するにはやや不足である。

地域やジャンルの偏りが比較的少なく、規模の大きな曲集として現在入手しうる資料は、私家版ではあるが、東京芸術大学民族音楽ゼミナール『沖縄民謡採譜集Ⅲ八重山』（一九八一年）である。同書（以下『採譜集』と略称する）には、故小泉文夫氏の指導により、東京芸術大学民族音楽ゼミナールが一九七四年および七八年に行った現地調査の録音の中から五九三曲が採譜されて掲載されている。『採譜集』の特徴は、①芸術音楽化した〈節歌〉はごく一部しか扱っていないが、民謡についてはわらべ歌や宗教行事歌から仕事歌、遊び歌に至る広範なジャンルに目が行き届いていること、②収集が地域別（字別）に行われ、八重山の伝統的な集落のほとんどを網羅していること、③既刊の楽譜資料に比べて、採譜が格段にgoodであること——である。とくに②については、結果的に異詞同曲を含めて曲の重複が多いが、かえって八重山の内部における地域的な違いをはっきりと浮き立たせている。

このため、同書は八重山全体の民謡について把握するうえできわめて有効な資料であるので、この楽式研究では、もっぱらこの『採譜集』をテキストとして分類、考察を行う。

対象曲目

ところで八重山民謡の楽式を分類する際に、八重山民謡とされる曲すべてを対象とするのは必ずしも賢明ではない。

八重山には、ひじょうに古くから八重山自身のなかではぐくまれてきた要素があるいっぽう、八重山を支配下に置いていた沖繩（首里王府）やヤマト（薩摩藩）から持ち込まれた要素もあり、それらが入りまじって現在の八重山文化を形づくっている。民謡もまた同じことがいえる。それらを混在させたまま分類に着手しても、多様な源泉をもつ諸様式をはつきりと分類することはできないだろう。ここではひとまず、明らかに沖繩やヤマトの影響を受けている曲は対象からはずしておくほうが、八重山民謡固有の要素が鮮明になると考える。

八重山民謡が沖繩やヤマトのそれと区別されるところの固有の要素としてただちに挙げることのできる既知の要素は詞形である。

沖繩で発達した詞形は八八八六調を主体とする〈琉歌〉であり、ヤマトから入ってきた詞形は七五調による〈口説〉や〈念仏〉等である。これに対する八重山在来の詞形は、五四調および五五四調だと言^{注1}って差しつかえない。

そこで、まず八六調や七五調の詞形をもつ曲はすべて対象から除外する。

次に、三線^{さんしん}伴奏のついた〈節歌〉も除外する。節歌は沖繩やヤマトの影響が大きいからである。もちろん、なかには八重山のユンタそのままの詞や旋律をとどめた節歌も存在するが、そもそも三線の手付けをすること自体が、曲の旋律や構造を沖繩風に整理することにつながり、本来の姿をそこなっている可能性があるるので、当面の対象からははずしておきたい。

さらに、詞形の不明確な曲や、旋律が有節形式となっていない曲も除外する。形式を論議する以上、詞の音数の変化が著しく、^{プロトタイプ}原型を特定できない詞章をもつ曲や、散文的な詞章をもつ曲は扱えない。わらべ歌や子守歌は、この理由で除く。また、フミシヤギや一部のわらべ歌では、儀式や遊びの手順との関係で音楽の展開が規定され、旋律が次から次へと移り変わる。そのため詞形と楽式との対応がみられない場合が少なくない。こうした言わば通作形式的な曲は扱わないこととする。

八重山民謡の楽式を論ずるうえでもうひとつ欠かせない問題は〈本句〉と〈チラシ〉の扱いである。ウンタ、ジラバ、アヨーなどでは、最初に比較的ゆったりとした曲調で何節か歌ったあと、今度は一転して軽快な曲調の、全く別の旋律で残りの何節かを歌うという形式をとる曲が少なくない。^{注2}前者と後者は、例えば宮良では〈本声〉と〈裏声〉、^{かんぐい}登野城では〈本句〉と〈とーしい〉、鳩間では〈ながみ〉と〈はやみ〉などといった呼称で区別されている。この呼称は地域的に多種多様で統一^{注3}されていないが、本稿では〈本句〉〈チラシ〉と呼ぶことにする。

問題は本句とチラシの旋律が異なることにある。楽節構造もたいていは異なっている。本句とチラシの組み合わせ方にも規則性がない。例えば宮良と登野城の△うねぬやーゆんた▽のチラシは同じ旋律だが、宮良の本句は川平の本句と同じで、登野城の本句はそれとは別の白保の△名石村じらば▽と同じである。さらに川平のチラシは登野城の△んざとーらじらば▽と同じ……と、複雑きわまりない。結局のところ、本句とチラシとは全く別の曲として扱わざるをえない。

最後に、与那国の民謡は、ここまで設定した諸条件にあてはまる曲が結果的にごくわずかであったので、すべての曲を除外した。その原因として、現地取材の方法に問題があったのかもしれないが、もしこうした結果が、与那国の音楽文化が八重山の他の島と異なる性質をもっていることの反映だとすれば、今後くわしく検討する必要があるように思う。

以上の諸手続の結果、『採譜集』所収の曲のうち、楽式分類の対象とする曲数は二四九曲となった。地域別に示すと次のとおりである。

新川	九曲	大浜	一〇曲	川平	二二曲	新城	一八曲	船浮	四曲
大川	一一曲	宮良	一八曲	竹富	一三曲	古見	一二曲	鳩間	一曲
登野城	一五曲	白保	一七曲	黒島	二三曲	干立	四曲	波照間	一四曲
平得	一五曲	伊原間	二曲	小浜	一九曲	祖納	一三曲		

第三節 分類の方法

節

楽式の基礎となる旋律単位は楽節である。これを民謡に適用すると、〈節〉と呼ぶこともできる。「ひとふし歌う」と言うときの〈節〉でもある。有節歌曲であれば、ある一定の時間単位ごとに同じ旋律が繰り返されるが、このひと繰り返しのパターンが〈一節〉である（節ごとに生じるヴァリアンテの問題は捨象している）。これは俗に「一番、一番……」と呼んでいる単位のことである。

楽式の分類に着手する前に、この〈節〉という単位について、もう少し検討しておきたい。というのは、八重山民謡を観察していくと、単に同じ旋律の繰り返しを〈一節〉とみなす通常概念では不都合が生じることがあるからである。

平得の△鳩間じらば▽は次の①②の順に歌われる。

（前略）

- ①ヤ焚物無ん 島居り ウヤキノエ世バ稔レ
- ②ヤ燃木無ん 国居り ウヤキノエ世バ稔レ
- ①ヤまいだ杜 走りゃ行き ウヤキノエ世バ稔レ
- ②ヤゆにだ杜 走りゃ行き ウヤキノエ世バ稔レ

（後略）

譜1によれば、前半の①の部分と後半の②の部分とはほとんど同じ旋律であるが、冒頭の三拍だけが異なり、①では低いC音から始まって上行し、②では高いC音から始まって下行し、全く同じ旋律となるのは四拍めからである。そこで、もし〈節〉を同じ旋律のひとめぐりとするなら、この曲は①②の両方を含めて〈一節〉としなければならない。

もう一曲、大浜の△鳩間じらば▽をみてみよう。

(前略)

- ① サまいぬ浜に 下りゃ行き ウヤキノヌ世バ稔レ
- ② サゆらし浜に 下りゃ行き ウヤキノヌ世バ稔レ

(後略)

譜1. 石垣市平得 △鳩間じらば▽

♩ = 80

① サ ま い ぬ 浜 に 下 り ゃ 行 き ウ ヤ キ ノ ヌ 世 バ 稔 レ

② サ ゆ ら し 浜 に 下 り ゃ 行 き ウ ヤ キ ノ ヌ 世 バ 稔 レ

前述の△鳩間じらば▽を例にとれば、①(①)を甲が歌えば②(②)を乙が歌い、次いでまた①を甲が歌えば②を乙が歌う。その結果、甲は常に①の旋律を、乙は常に②の旋律を担当することになる。平得では、甲者のことを〈タチイナン〉といい、乙者のことを〈ウテイナン〉という。

交互唱方式を念頭に置いて再度〈節〉を定義するならば、八重山民謡における〈節〉とは、一方の主唱者による旋律形の一周期である。また、このことを逆に言い換えれば、交互唱方式とは、原則として一節ごとに主唱者が交代する演唱方式だと言える^{注4}ことができる。

詞形

歌曲の形式は詞の形式と不可分であるから、楽式を分類するためには、旋律に対応する詞形を分類しておくことも欠かすことができない。

詞形の分類にあたっては、波照間氏による歌形の分類を念頭に置きつつ、音楽固有の問題を加味して行っていきたい。

八重山民謡に固有の音数律は、五十四音と五十五音である。そして、五十四音句が二句で一对の対句を形成する。例えば、平得の△古見浦のぶなれーま▽は次のような詞をもっている（ハヤシはすべて略）。

古見の浦 <small>くんのうら</small> の	ぶなれま
みよしくの	みやらび
まいふなば	生れ居 <small>まゝお</small> り
しるかにば	躰 <small>す</small> でとり
かない布 <small>ぬぬ</small>	主 <small>ぬし</small> なり
とひる布	勢頭 <small>しど</small> なり
かない布	取り持 <small>と</small> ち
しくひる布	取り <small>と</small> りや抱 <small>だ</small> ぎ

一行目の「古見の浦」（地名）は二行目で「みよしく」（古見の異称）と言い換えられ、「ぶなれま」という主人公の名前は「みやらび（若い娘）」と言い換えられている。

このように、同じ事柄を一对句ごとに語彙を変えて繰り返し表現しながら叙述を進めていくのが八重山民謡の対句の特徴である。

音楽の節に対応するところの詞形は、まずこうした八重山民謡の歌形の基本単位である五十四あるいは五十五の句がどのように組み合わせられて一節を形成しているかという、形の観点から分類されるべきである。対句は音楽の形式に重大な影響を与えていると考えられるが、絶対的要素ではない。つまり、外形上の分類が第一義的であって、次いで対句の対応のような意味的連関が問題となるので

ある。

音楽学の視点と文学の視点とのもうひとつの大きな違いはハヤシの扱い方である。

文学面からの民謡研究では、ハヤシ詞を捨象することが多いように思われる。「囃子詞が事柄の意味的展開に関与しない」^{注5}から、文学研究では必ずしも重要でないという側面もある。しかし、音楽研究では、意味的展開よりは時間的展開が主要な関心事のひとつだから、ハヤシの存在は絶対に見過ごすことができない。すなわち、ハヤシ詞を含めた詞章の配置を詞形として分類しなければならぬ。

ところで、ハヤシとは何か。音楽用語としてのハヤシとは、器楽伴奏ないし器乐的伴唱のことだといえるだろう。民謡の場合では、音頭一同形式において、音頭（主唱者）の歌う主旋律に対して一同（助唱者）が補足的に加える、語義をもたない掛声または語義のある反復句^{リフレイン}のことをさすのが普通である。

ところが、南島では、主唱者が歌うフレーズでありながらも「ハヤシ」と称する。つまり、主唱者のうたう旋律のなかで、詞章の後に続くあるいは途中に挿入される反復句も、またハヤシという。つまり、ハヤシと称しても、主唱者の歌うハヤシと助唱者の歌うハヤシとがある。

そこで、それぞれのハヤシは、八重山の楽式を論ずるうえでどのようなように扱われるべきであろうか。まず、主唱者のハヤシは、旋律の一部分そのものであり、これを除くと旋律そのものが空中分解してしまうわけだから、当然、楽節構造のなかの不可欠の要素である。

ところが、助唱者のハヤシは、楽節構造を考えるうえで必ずしも不可欠ではない。

たとえば、「エイサ」「イヤスレ」などの短いハヤシは、主旋律のフレーズの切れめとなる一―二拍程度の休符を充填するためのものなので、これを歌わなくても演奏は成立する。じっさい、同じ曲でも歌われる地域によって、ハヤシが入ったり入らなかったりすることもある。

川平の \wedge なさまやじらば \vee は途中四ヶ所にハヤシが入るが、宮良の \wedge なさま家ゆんた \vee は二ヶ所だけハヤシが入り、残る二ヶ所は休符のみである。また竹富の \wedge なさま屋あよ \vee はハヤシが全く入らない。この三種の \wedge なさまや \vee は、いずれも主旋律がほぼ同じなので同曲と考えられるが、助唱者のハヤシの有無や数が異なっている。

もちろん、助唱者のハヤシを含めた楽節構造の分類は有意義だと思うが、前述のような多様なちがいを逐一区別しなければならず、分類を過度に複雑化するおそれがある。したがって、今回の分析対象は主旋律の形式に限り、助唱者のハヤシは形式要素としては捨象する。

ただし、ハヤシは音数もまちまちで、産み字との区別も曖昧なので、ハヤシ詞自体の構造を問題とすることが困難である。したがって、詞形の分類にあたっては、ハヤシ詞の長短等の区別は一切行わない。

そこで、対象とする八重山民謡二四九曲における詞形を、次の八種類に分類する。

A 詞形	五十四	三曲
A' 詞形	五十四	六九曲
B 詞形	五十四	三二曲
B' 詞形	五十四	四四曲
B ₂ 詞形	五十四	三曲
C 詞形	五十五十四	四七曲
C' 詞形	五十五十四	四四曲
C ₂ 詞形	五十五十四	七曲

楽句

八重山民謡において、楽式の基礎単位となる〈節^{せつ}〉は、大楽節 (period) とみなすことができる。そこで次に小楽節 (phrase) のレベルを考えてみる必要がある。しかしながら、小節↪動機↪小楽節↪大楽節という分割的な構築性を備えた西洋音楽とは異なり、日本の民謡の場合は、旋律の形式も多分に付加的であるので、楽句^{フレーズ} (小楽節) を明確に定義することが難しい。日本民謡の楽節構造は日本語の句読法に似ているが、そもそも楽節 (文。句点で示される) は一定の完結性すなわち終止をもつたまとまりであるのに対し、楽句 (句。読点で示される) は意味上のまとまりと考えられるから、必

ずしも外見上明白な切れめ、すなわち息つき、休符等がない場合もある。したがって、楽句の区分については便宜的な目安を示すにとどめたい。

比較的明白に楽句の切れめとみなせる箇所は助唱者によるハヤシ「ユイヤサー」「シタリヨ」などの入る箇所である。これらの区切りは演唱者自身の意思によっているわけだから、無条件に区切ることはとしない。

それ以外の箇所や、助唱者の存在しない曲では、明白な休止の箇所、または詞章の句切れでもあって、且つ長い音価の音符等により段落とみなしうる音形の箇所でも区切ることとする。

以上の目安により節を楽句に分けてみると、一節が一楽句から成っている曲（節のなかに切れめが認められない曲）から最大六楽句から成っている曲までのフレーズが可能である。その結果、詞形と楽句構成という二つのパラメーターにより、楽式の類型を設定することができる。

第四節 楽式の類型

楽式は、旋律の外形的構造と機能的構成との二つの側面から理解することができる。そして両者を総合することによって、楽式という時間の秩序が成り立っている。

そこでまず最初に外形的構造の側面から、詞形と楽句構成フレーズという二つのパラメーターによって、楽式の類型を設定していきたい。各類型に属する全曲のリストを文末の表1に掲げる。表1では、伝承

地名と曲名および本句④とチラシ⑤の別を記した。また異詞同曲と判断される曲を桁線で結んで示した。(同じ字での異詞同曲は、ごく少数の特殊例を残して対象曲目からはずしてある)

一般に、民謡には異詞同曲が数多く存在しており、それらを明らかにすることは民謡の変遷や系譜を知るうえで必須の課題のだが、旋律がかなり変形している場合もあり、数多くの資料のなかからそれを拾い出すのはかなり手間のかかる作業となる。今回、旋律の構造を類型化することによって、かなり容易に異詞同曲を見つけ出すことができたことは、大きな収穫であった。

以下、節を単位とする旋律の外形的構造の類型と、それに分類される曲目の特徴を述べる(傍線は楽句を示す)。

A 詞形 (五十四)

五十四の詞句ひとつのみでハヤシを伴わない詞形。曲例は竹富の△霧降りあよー▽など三曲しかなく、この詞形そのものがきわめて例外的な詞形と言えよう。

A' 詞形 (五十四 ハヤシ)

五十四の詞句ひとつにハヤシを伴っている詞形。この詞形の曲は資料全体の三割近くにもものほり、八種類の詞形のなかでも最も大きな割合を占めるが、そのうちの三分の二は宗教行事の場で歌われる

曲である。

○一楽句構成

・五十四 ハヤシ〈へいんけら型〉

大川の種取祭の歌△世乞いちいぢい▽、白保の豊年祭の歌△いんけら▽などの宗教行事歌のほか、宮良の△池ぬぶしいじらば▽のチラシ、大川の△コイナーゆんた▽などの軽快なバラード風ユンタが含まれている。

・ハヤシ 五十四〈アンパーレー型〉

ハヤシが先に歌われる曲がある。△アンパーレー▽の類が唯一の例である。

・ハヤシ 五十四 ハヤシ〈たらくでい型〉

ハヤシが詞章部分を前後からはさみ込んでいる曲がある。平得の△竹富ぬたらくでい▽などがある。ハヤシが前につく楽式は、〈アンパーレー型〉と〈たらくでい型〉以外では皆無である。

○二楽句構成

・五十四 ハヤシ〈雨乞型〉

二九曲

一般に雨乞歌の旋律には数種類あるが、鳩間と竹富の例を除けば、ほとんどすべての雨乞歌がこのタイプに属する。また、新築祝歌や△鳩間じらば▽（譜1・2）など、バラード風ウンタのチラシが含まれる。

○三楽句構成

・五十四 ハヤシ ハヤシ 〈東あがりから型〉

詞章部分が短い（五十四だけ）のに比べてハヤシ部分がひじょうに長く、ハヤシだけで二楽句を要している。一見不釣合な楽句構成だが、新川の△とんぎゃーら▽などは巻踊（豊年祭などの祭祀における集団舞踊）の代表的曲目として、八重山じゅうで広く歌われている重要な曲なので、軽視できない。〈オモロ〉の詞形を連想させる。

・五十四 ハヤシ 〈まやーゆんた型〉

各地の△古見の浦ぶなれーま▽の本句や△まやーゆんた▽（譜8）など、バラード風ウンタが多い。

○四楽句構成

・五十四 || ハヤシ || ハヤシ

旋律がかなり長く延ばされた曲。特殊な形と思われる。

B 詞形 (五十四 五十四)

五十四の詞句二つで一節をなしている詞形。言うまでもなく、二つの句は原則として対句をなしている。

ハヤシは付かないが、句や節の切れめに「ヨーイ」などの接尾字の付く場合が少なくない。また「ヒヤヨンナ」などが付く曲例もある。これは「ユバナウレ」などのハヤシとは異なり、接尾字の発展したものと考え、ハヤシとは見なさないことにする。

B 詞形全体の曲数は、他の詞形の曲に比べるとやや少ない。A' 詞形と同じく、宗教行事に何らかのかかわりのある曲が半数以上を占めている。

○一楽句構成

・五十四 || 五十四

竹富の△なさま屋ゆんた▽と新城の△うぶ野びいだ▽の二例があるが、前者は川平の△なさまやじら

ば∨の旋律を、また後者は同地の∧山入りじらば∨の旋律を短く圧縮して生じたものと思われる。このように、このタイプには完全に固有の曲といえるものがなく、特殊形と考えられる。

○二楽句構成

。五十四 五十四〈首里人本句型〉

各地の∧首里人ゆんた∨の本句、新城の∧山入りじらば∨などのバラード風ユンタのほか、祖納の∧大野がやゆんぐとう∨、∧かーらぬ端さぬあぶたまゆんぐとう∨など、ユングトウが多いのが注目される。

○三楽句構成

。五十四 五十四〈種取道歌型〉

各地の種取祭で∧稲が種あよー∨のあとに、あるいは道行きの方に歌われる歌をはじめとして、波照間の∧うぶぬしたぎさまやじらば∨などがこれに属する。いずれも楽句の最後に「ヨーイ」とか「ヒヤヨンナ」などの少し長めの接尾字を伴っている。波照間の∧うぶぬした……∨については、巻踊の曲目に入っている点を注目したい。

○四楽句構成

- 五十四 || 五十四 || 〈鳩間本句型〉

旋律がかなり長く延ばされた曲。

B' 詞形 (五十四 五十四 ハヤシ)

五十四の詞句二つのあとにハヤシが付け加わって一節をなしている詞形。これまでに述べてきた諸類型の場合とは逆に、宗教行事歌はごく一部で、バラード風ユンタが圧倒的多数を占める。また、三楽句から成る曲がほとんどを占め、二、四、五楽句の曲がわずかある。一楽句の曲例はない。

○二楽句構成

- 五十四 || 五十四 || ハヤシ 〈家じらば型〉

小浜、黒島の \wedge まみとうーま \vee 、波照間の \wedge すさうすじらば (家じらば) \vee などがこのタイプに属するが、この楽句構成は次項の 〈うねぬやー型〉 に大変よく似ている。すなわち、最初の五十四の句と二番目の五十四の句が対比的な動きを示しており、両句の間には明白な休符等こそないが、二つに分けて三楽句構成と見なしたほうがよいかもしれない。

○三楽句構成

・五十四 五十四 ハヤシ へうねぬやー型

各地の△うねぬやーゆんた▽、△古見の浦ぶなれーま▽（チラシ）、小浜の△安里屋ぬらじま▽など、ひじょうに多くのバラード風ユンタを含む。このタイプは、B'詞形の曲のなかでぬきん出て多いというばかりでなく、五四調の詞形をもつバラード風ユンタの代表的楽式と言っても過言でない。

（譜4）

○四、五楽句の構成

B'詞形を四、五楽句に配分する方法は何通りかあるが、旋律の動き方はへうねぬやー型とあまり変わらないので、いずれも三楽句構成から派生した特殊形と考えられる。

・五十四 五十四 ハヤシ ハヤシ

白保の△家造りの巻踊の歌▽（譜3）

・五十四 五十四 ハヤシ ハヤシ

宮良の△船ぬ親ゆんた▽（本句）など。

・五十四 五十四 ハヤシ

川平の△なさまやじらば▽（本句）など。

B₂ 詞形（五十四 五十四 五十四 五十四）

五十四の詞句四つで一節をなしている詞形。B 詞形が二つ連結された詞形で、ユングトゥウが主体である。

○二楽句構成

・五十四 五十四 五十四 五十四（ゆんぐとう B 型）

鳩間の△やまなぎぬゆんぐとう▽、古見の△一人ある女みどうぬ子かあ▽などがある。△やまなぎぬゆんぐとう▽は、B 詞形に分類されている△大野うぶぬがやゆんぐとう▽と同詞で、△やまなぎ……▽の第一楽句（前半）と△大野がや……▽と同曲である。また新城の△種取じらば▽（チラシ）も本来△やまなぎ……▽と同曲だったとみられるが、現在の伝承では第一楽句と第二楽句の順序が混乱して歌われがちである。このように、この楽句構成は B 詞形の旋律二節の結合により形成されたものと考えられる。リズムが三拍子・五拍子など、独特な拍節によっている。

C 詞形 (五五十四)

B 詞形 (五十四 五十四) がひとつに合成され、同時に片方の四音の句が略されてできた詞形と考えられている。この詞形は沖繩には皆無であり、先島独特の詞形である。曲数はひじょうに多いが、異詞同曲を整理すると旋律の数はごくわずかとなる点が注目される。

○一楽句構成

- 五五十四 〈んざとーら型〉

登野城などの〈んざとーらゆんた〉、平得の〈まひやらちい〉 (チラシ) がある。

○二楽句構成

- 五五十四

新川の〈慶田盛ぬくんちえーゆんた〉がある。

○三楽句構成

- 五五十四 〈じらばしよーら型〉

八重山を代表する歌は——と問われたら、 \blacktriangle 驚ぬ鳥節 ∇ や \blacktriangle 安里屋ゆんた ∇ よりもまず、 \blacktriangle じらばしよーら ∇ を挙げるべきだと思う。 \blacktriangle じらばしよーら ∇ は異詞同曲がおびただしく、『採譜集』掲載曲だけでも十七曲にのぼっている。それぞれの曲は、祭の場から歌遊びの場まで多種多様な用途で歌われ、八重山じゅうの字で伝承され、地域による旋律のちがいが（ヴァリアンテ）も少なくない。（譜9）

\blacktriangle じらばしよーら ∇ は単独のウンタとして歌われるほか、やはり同じタイプに属する \blacktriangle 石垣船ゆんた ∇ のチラシとして組合わされている場合が多い。また、黒島の \blacktriangle 風旗あよー ∇ をはじめ、さまざまな曲のチラシとしてよく用いられる。

この楽式は \blacktriangle あるざてーゆんた ∇ \blacktriangle 富崎野ぬ牛なま ∇ \blacktriangle 旅ばいあよー ∇ など有名な曲目を含んでおり、 \langle うねぬやー型 \rangle とならんで八重山民謡を代表する楽式だと言えよう。

\langle じらばしよーら型 \rangle の楽式はバラード風ウンタが大部分を占めるが、黒島の \blacktriangle 旅ばいあよー ∇ （譜8）、白保の \blacktriangle 角皿 ∇ など、旅送りや豊年祭のような宗教的な場で歌われる曲もかなり含まれることが注目される。

C' 詞形（五十五十四 ハヤシ）

五十五十四の詞句にハヤシが付け加えられた詞形。前項と同じく、バラード風ウンタが多いが、

△稲が種あよー▽のような重要な宗教行事歌も含まれている。

○一楽句構成

・五十五十四 ハヤシ

新城の宗教行事歌△はいけだー▽△古見なーべつ▽がある。

○二楽句構成

・五十五十四 ハヤシ 〈やまばれー型〉

△やまばれーゆんた▽の異詞同曲が多く、ほかに△崎山ぬあら村▽などが含まれる。(譜6)

・五十五十四 ハヤシ

宮良の△古見くみんにやちいぢいゆんた▽(本歌)、鳩間の△世乞いじらば▽(本歌)などがある。

○三楽句構成

・五十五十四 ハヤシ 〈松金ゆんた型〉

各地の△松金ゆんた▽がある。

・五十五十四 || ハヤシ

古見の△南なさくだーのゆんた▽がある。

・五十五十四 || ハヤシ

黒島の△はにくばた▽がある。

○四楽句構成

・五十五十四 || ハヤシ 〈ゆびがゆー型〉

新川の△まへらぢいゆんた▽、白保の△ゆびが夜▽（本句）など、フレーズの長いバラード風ユンタが含まれる。

○五楽句構成

・五十五十四 || ハヤシ || ハヤシ 〈稲が種あよー型〉

『採譜集』に収録されている十三カ字の△稲が種あよー▽およびその異名同曲十四曲がこの楽式に属する。他には川平の△山原やまはれじらば▽（本句）が一例のみ含まれる。△稲が種あよー▽は、種取祭の中心的な歌として、八重山のほとんどの伝統的な字あきに伝わっている重要な曲である。ハヤシがひ

じょうに長いことと、第二楽句と第五楽句とが同じ旋律形であるという形式上の特徴をもっている。

C₂ 詞形 (五五十四 五五十四)

五五十四の詞句二つで一節をなしている詞形。C 詞形が二つ連結された詞形で、ユングトゥが主体である。

○二楽句構成

。五五十四 五五十四 (ゆんぐとう C型)

登野城の△今日きよが日ぬゆんぐとう▽、川平の△多良間ゆらのゆんぐとう▽などがある。この楽句構成は、C 詞形の旋律二節の結合により形成されたものと考えられる。

リズムが五拍子、六拍子、八拍子、不定拍子など、独特な拍節によっている。

○六楽句構成

。五五十四 五五十四

竹富の△まんのーま▽がある。ユングトゥと異なり、ゆったりと旋律を延ばして歌われる。

第五節 樂式の基本原理

八重山民謡における樂式の多様な類型を貫徹する基本原理を、二つ挙げる事ができる。そのひとつは二元的な対称性であり、もうひとつは節ごとの完結性を強めた三樂句構成への指向である。

二元的対称性

二元的対称性は、詞形の面では、対句法として現われている。対句法は第三節に例示した△古見の浦ぶなれーま▽のように、ひとつの事柄を述べるともう一度同じ事柄を別の語彙を用いて述べ、そこに生じる対称性によって表現の安定をはかっている。

こうした対称性は旋律形のなかにも見い出すことができる。それは対句に対応するところの〈対樂句〉である。詞が対句関係をなしている二つの樂句や樂節は、しばしば同質的なあるいは対立的な動きを示す傾向がある。同質的な動きとは、よく似た旋律がパラレルに用いられることであり、対立的な動きとは、上行に対して下行という形で反対方向へ動いていく旋律が対置されることである。

この対樂句による樂節構造が、音楽における二元的対称性の現われと云うことができる。

以下、対樂句の具体的様相とその作用をいくつか例示しよう。

白保の△家造りの巻踊の歌▽（譜3）は、詞が対句をなしているところの樂句（第一樂句と第二樂

譜3. 石垣市白保 <家造りの巻踊の歌>

♩ = 70

同質的な対楽句

きーゆ がーびー ーばーもーとばーし く が にーびー ーばーにーしーきーし

ヤーバーチー クーリーアーンシーチヨウ ウーリーヤーミヨウーダーシャ

譜4. 石垣市宮良 <船ぬ親ゆんだ> (チラシ)

♩ = 78

対立的な対楽句

いみしゃ かーら み ゆとらぬ くーゆさか らーうーちくぬ

ヨーソイナ ミンガボーイルナ

句)がよく似た旋律の流れを持っている。これは同質的な動きをする対楽句の例である。

一方、宮良の《船ぬ親ゆんた》 ∇ のチラシ(譜4)は対立的な動きをする対楽句の好例である。両楽句の音程関係をみると、第一楽句では二度上行—三度上行—四度下行—二度下行—二度上行—四度上行と進行するのに対して、第二楽句では二度下行—三度下行—三度上行—二度上行—二度下行—四度下行と進行しているので、ほとんど反行形と言って差しつかえない。

もつとも、実際にはこれほど典型的な反行形はごく稀である。しかし、旋律中の主要な音(例えば歌詞のシラブルが発せられる音符)を拾い出して並べると、^{注6}対立的な音列をなしている例がしばしば見られる。

譜5. 石垣市新三 <まへらちいゆんた>

例えば、新川の△まへらぢいゆんた▽（譜5）では、第一楽句で「まへらぢいぬ」がf | g | g |
c' | f'の音で歌われ、第二楽句で「みやらびぬ」がd' | c' | a | g | dの音で歌われる。ここでは前
者が上行形、後者が下行形で、「まへらぢいぬ みやらびぬ」の対語が上行・下行の対立的な動きを
する対楽句となっている。

このように、対句や対語に対応して対楽句を形成する傾向は、さまざまな類型を通して広く見い出
すことができる。

ところで、対楽句の様相を呈する箇所は必ずしも対句の箇所だけではない。登野城の△首里子ゆん
た▽（チラシ）（譜6）は対語を一節内に含んでいるが、そこには対楽句は認められない。むしろ、
第一、三、五……節の最初の三小節と第二、四、六……節の最初の三小節とで旋律が対立し、対楽句
（節）をなしている。対楽句という対称性をもった構成原理が詞と離れても生じてくる例と言えよう。
このような、対句以外の場所で対楽句（節）が形成される要因として、交互唱方式の役割が見逃せ
ない。

前述の△首里子ゆんた▽では、奇数節を甲者、偶数節を乙者が歌うが、甲者は低く始まる旋律を担
当し、乙者は高く始まる旋律を担当している。

第三節でも触れたように、平得ではこのような対楽節を先に歌い出す甲者のことを「タチイナン」、
後から歌う乙者のことを「ウテイナン」と呼んでいる。語意について、現地では不明とのことであっ

譜6. 石垣市登野城〈首里子ゆんた〉

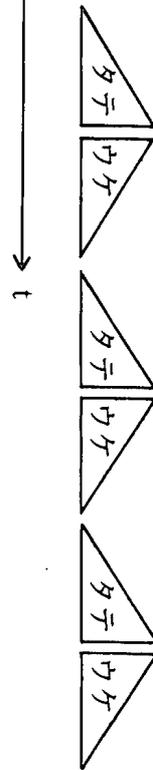
♩ = 80

たが、おそらく「立^タテ」と「受^ウケ」に通ずるものであろう。つまり、甲者が旋律を立て、乙者がそれを受け取って演唱を進行させていくというほどの意味と思われる。

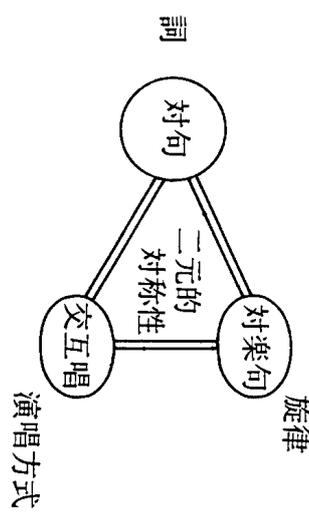
この二つの役割は演唱者の演唱上の役割であると同時に、旋律そのものの音楽的機能でもある。これまで述べてきた〈対楽句〉という概念は、この〈タテ〉の機能と〈ウケ〉の機能の連結に他ならない。そこで、交互唱方式における甲乙の対比が、対楽句という旋律構造を形成する要因となっておりと考えられるのである。

要するに、八重山民謡の楽式における二元的対称性は、対句、対楽句、交互唱の三つの要素に具現されている。しかも、この三つの要素は互いに深く規定し合い、裏付け合って対称性の効果を生み出

図①



図②

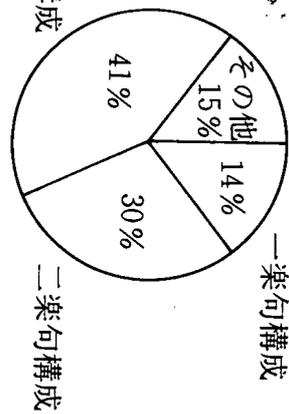


している。したがって、八重山民謡では、詞と旋律と演唱方式の三つどもえの相互関係のなかで対称性の原理が実現されていると断言することができよう。(図②)

三楽句構成

八重山民謡では、三楽句で構成される楽式が最も多い。この研究で対象とした二四九曲についてみると、三楽句構成の曲が圧倒的に多く、四一パーセントを占め、以下、二楽句構成が三〇パーセント、一楽句構成が十四パーセント、四楽句以上の構成が十五パーセントとなっている。(図③)

図③



数多い三楽句構成の曲のなかでもとりわけ曲例が多いのは、B'詞形とC詞形の曲である。そこで、この両タイプについてその構造を検討したい。

詞のなかで、ハヤシ句というものは、歌を節ごとにしめくる“結び”の役割を果たしていると思われる。B詞形では、対句の対立だけが続いていくが、B'詞形となってハヤシ句が入ることにより、一組の対句のまとまりが言わば「起・承・結」という機能性をもつまとまりとして非常に明確に示される。このような詞における各句の機能をそのまま音楽に導いた形式が〈うねぬやー型〉の楽節構造と言えよう。

〈うねぬやー型〉(譜4)では、第一楽句が低域から高域へ、第二楽句が高域から低域へという流れをもち、初めの二楽句が相互に対立することによりひとまとまりの旋律の丘を成り立たせているのに

対し、第三楽句となるハヤシの多くは中立的であり、その一楽句だけでひとまとまりの旋律の丘を形成していることが多い（譜4）。この場合のハヤシの楽句は、一節をしめくくり、終止感を強める働きをもっている。

〈うねぬやー型〉では、B詞形の曲にみられるようなタテとウケの並列的羅列（図1）だけではなく、そこへハヤシの第三楽句が介入して一節の終止感を一層強めることによって、安定した構成が得られている。この〈うねぬやー型〉を構成する三つの楽句はそれぞれ〈タテ〉〈ウケ〉〈ハヤシ〉と呼

譜7. 竹富町黒島 〈旅ばいあよー〉

♩ = 84

みち ばい

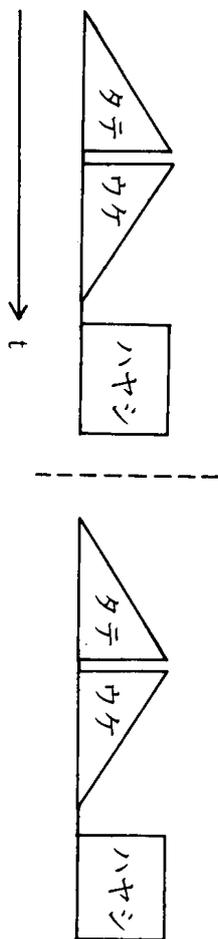
んび きれ

う ホー

ぶことができよう。また、これらの楽句は、言わば〈起・承・結〉という機能をもって結合している。この有機的な三楽句構成こそが、八重山民謡の楽式を支えているもうひとつの基本原理である。

五十五十四の詞形も、三楽句による構成が最も多い。この〈じらばしよーら型〉の旋律の動きをみると、対語をなす最初の五音と五音とが、上行する第一楽句と下行する第二楽句になっている一方、第三楽句の四音は接尾字の助けを借りながらも、一楽句のみで上行下行のひとまとまりの旋律を形づくっている。▲旅ばいあよー▼（譜7）では、第一楽句がd音で始まりd音で終止しているのに対し、第二楽句は、前半は全く同じ旋律を使い、後半から下へさがってオクターブ低いd音で終止する。ところが第三楽句は前二者の五度下すなわちひとつ下のテトラコルドで前半を模倣し、最後はまんなかのg音で終止している。つまり、第三楽句は第一、第二楽句の双方の特徴をうけつぎながら中立的であり、両者をまとめる形でしめくりの役割を果たしている。

図④



このように、〈じらばしよーら型〉も〈うねぬやー型〉とほとんど同じ音楽構造をもっており、第三楽句の詞の四音は〈うねぬやー型〉におけるハヤシの音楽的機能を代行しているものと考えられる。したがって、〈じらばしよーら型〉の楽節構造は〈うねぬやー型〉のそれをそのまま引きついだものと言えよう。

五五四の詞形は、形態の上で五十四、五十四の二句がひとつに合成され、四音の語句の一方が略されてできた詞形であるが、実際にどのような要因で、どのような過程を経て生成されていったかは、大変興味深い問題である。この過程は、文学の世界だけでまかなわれたとは限らない。むしろ〈起・承・結〉という楽式の枠組が逆に詞形に作用して新たな詞形を生み出した可能性もあるのではなからうか。

譜8. 石垣市三平〈おきーぬんだ〉

う ぶ ー だ ー き ー ー ぬ す ば ー な ー ー か

ヨ ー ー ホ ー ー カ ー ー ラ ー ナ ー ヨ ツ

ところで、そのほかの三楽句構成の曲をみると、必ずしもタテの楽句とウケの楽句の詞が対句関係にあるとは限らない。へまやーゆんた型もそのひとつである。このタイプに属する△古見の浦ぶなれーま▽や△まやーゆんた▽（譜8）の旋律は第一楽句が下行―上行という谷形の旋律形、第二楽句が上行―下行という山形の旋律形で、やはり対立的な対楽句をなし、さらに後につづくハヤシ句が中立的な第三楽句として節をしめくくっている。

これらの曲の詞はA'詞形であるから、一節のなかに対句はない。それにもかかわらず、旋律の構成はへタテ・ウケ・ハヤシの構成をなしている。このことは、三楽句構成がすでに詞から独立し、逆にさまざまな詞形を自らの影響下に引きよせている結果と考えられる。

そもそも音楽の形式は詞の支配を強く受けているけれども、それは絶対的ではない。元来は詞形との連関のなかで生まれた楽式であっても、いったん成立した楽式は逆に詞形を規定することもありうるだろう。その意味で、へまやーゆんた型がA'詞形と一見関係のうすい三楽句構成の旋律となつている事例は、三楽句構成が八重山民謡のさまざまな類型の形成に作用を及ぼしている基本的な原理である、ということを物語っている。

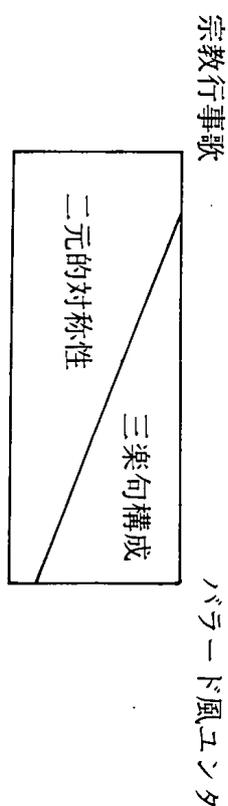
ところで、三楽句構成は、対楽句のあとにハヤシ句が付け加わる形から発したと考えられるが、三楽句構成の曲すべてが型どおりの対楽句を含んでいるわけではない。△じらば▽（譜9）の第一、二楽句をみると、対楽句の対称性はやや崩れている。この曲が八重山民謡のスタンダード・ナンバーと

成がさらに対楽節をなしていることなどもその例である。

しかし、八重山民謡の古層に横たわっている原理はやはり対称性の原理であるといえよう。宗教的な歌と、仕事歌・娯楽的な歌との勢力関係がそのことを物語っている。

全く並列的に旋律が並んでいるA'詞形の曲では、新築祝い歌、雨乞歌を中心に種取祭、豊年祭、節祭関係の歌が大半を占め、その傾向は、対句ごとにまとめる意識の現われるB'詞形の曲にも引き継がれる。ところが、ハヤシの働きの節の完結性が強く表現されるB'詞形では勢力が逆転し、バラード風ユンタが大多数を占めるようになる。

図⑤



そもそも、対句法は沖縄・奄美を含めた南島地域の古歌謡に普遍的な表現形式である。したがって、対句法という共通の要素が南島の歌謡形式の根底にあり、さらにその上に、奄美・沖縄・宮古・八重山などの各地域ごとにそれぞれの個性ある形式原理が重なっていると考えられる。

したがって、二元的対称性を最も素直に表わした楽式は宗教行事歌のような古風をとどめるジャンルに多く、有機的構成をもった楽式は、バラード風ユンタのような世俗的ジャンルに多くなっているであろう。言いかえれば、詞や歌声のもつ呪術的な魔力から歌が解放され、文学や音楽として自立し、表現内容や音楽的意匠に関心が興こるにつれて〈起・承・結〉といった節ごとの終止感を備えた構成原理が働くようになったと考えられる。

以上、八重山民謡の楽式を論じてきたが、八重山の人々のもつ楽式の理念の全体を明らかにするには、今回の研究で対象としなかった曲目についても考慮していかなばならない。とりわけ節歌の分析が次の課題である。しかし、節歌といっても、その基礎となっているのは本稿でとりあげた八重山固有のアヨーやユンタ等である。したがって、節歌等、他ジャンルの楽式に対して、二元的対称性や三楽句構成などの原理がどのような形で作用しているか、また、新たにどのような原理が作用しているかという方向を、今後の課題としたい。

注

(1) 五四調は沖縄の古歌謡である〈ウムイ〉や〈クエーナ〉のなかでも主流を占めるが、こうした秘儀的な歌が八重山に外から影響を及ぼしたとは考えられない。

(2) チラシを第一節の詞から歌うものもある。

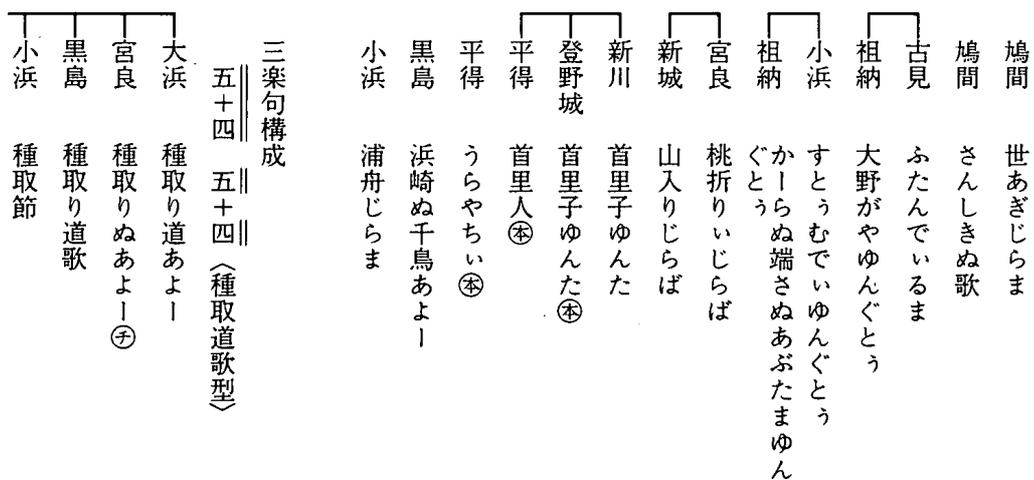
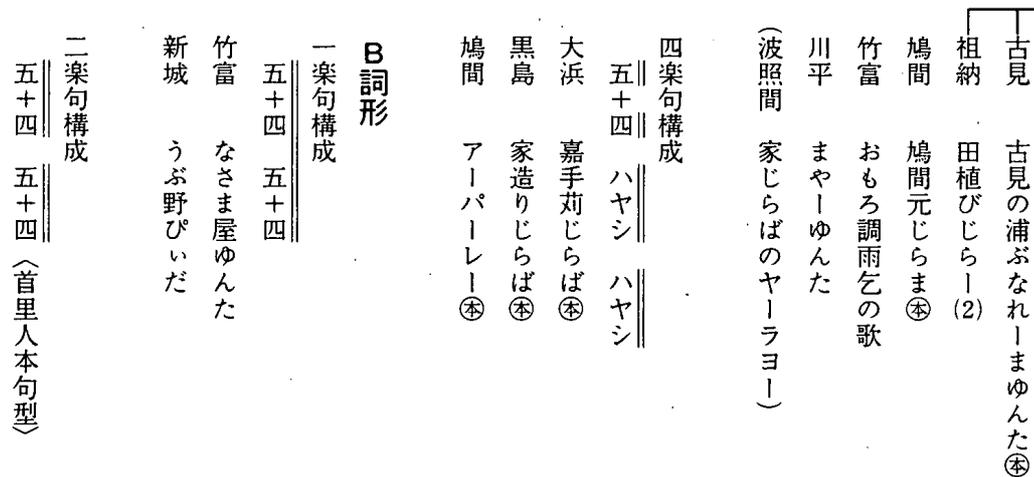
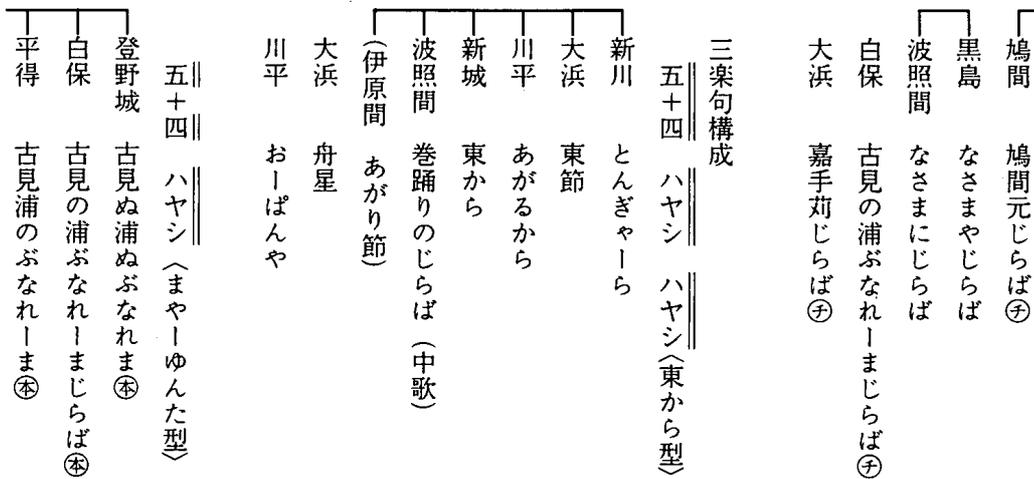
- (3) 大城学「八重山民謡の『裏声』について」〔『沖縄文化』五九号、一九八一年〕
- 佐藤まり子「八重山ノート―ユンタ・ジラバをめぐって―」〔『東京音楽大学研究紀要』第9集、一九八四〕
- (4) 宮良の△船ぬ親ゆんた▽のチラシ(二曲ある)のひとつは、一節のなかで主唱者の交代が三回ある。これはきわめて特殊な例外である。
- (5) 波照間「八重山歌謡の歌形の諸相」
- (6) この方法については、拙稿「沿岸における民謡の伝播と変容——へまだら」の場合——」〔『人類科学』第38集、一九八六年〕において提起した。

表1 楽式の類型

A 詞形	
一楽句構成	五十四
新城	今日が日(4)
竹富	霧降りあよー
小浜	山樫根あよー
一楽句構成	五十四
新城	今日が日(4)
竹富	霧降りあよー
小浜	山樫根あよー
A' 詞形	
一楽句構成	五十四
大川	世乞いちいぢい
白保	種取道歌
白保	いんけら
新城	いんつきゃ
新城	二月
新城	まーじゃ女童
新城	うふにやむい
大川	コイナーゆんた
平得	うらやちい④
小浜	まかるせーぬじらば

平得	首里人④
宮良	池ぬぶしいじらば④
川平	なさまやじらば④
ハヤシ	五十四 (アンパーレ型)
白保	アンパーレ
祖納	アーパーレ
波照間	アンパーレ
干立	アーパーレ
古見	家造りのゆんた④
ハヤシ	五十四 (ハヤシ)
新城	よるかよーれ
小浜	家造りのじらま
(祖納)	ヤーラーヨーイ
平得	竹富ぬたらくでい
小浜	こいなじらま
〇二楽句構成	五十四
ハヤシ	五十四 (ハヤシ)

大川	雨乞ちいぢい
川平	雨乞のゆんた②
黒島	雨乞の歌②
波照間	美底御嶽の雨乞ぬばん②
宮良	雨乞ちいぢい
川平	雨乞のゆんた①
黒島	雨乞の歌①
白保	雨乞のあよー
竹富	舟屋ぎしゃ
小浜	雨乞の歌
古見	雨乞ゆんた
波照間	美底御嶽の雨乞ぬばん①
黒島	九月祝いの歌⑥
黒島	九月祝いの歌⑦
川平	家造りの歌
干立	家たかび
古見	家造りのゆんた
祖納	ばんちきお祝い
竹富	於茂登嶽あよー
平得	鳩間じらば④
大浜	鳩間じらば④



新城 種取りの道中歌
古見 あんがりちゃ

小浜 あがろーざ

(川平 山かしにあよー)

祖納 米神酒しやーぬあよー

大川 いぐじやーまゆんた

平得 大野崎ゆんた

波照間 うぶぬしたぎさまやじらば

四楽句構成

五十四 五十四 (鳩間本句型)

黒島 今日が日あよー

宮良 池ぬぶしいじらば

平得 鳩間ゆんた

大浜 鳩間じらば

詞形

二楽句構成

五十四 五十四 ハヤシ

黒島 正月ゆんた

(家じらば型)

黒島 まみとうーま

小浜 まみとうーま

波照間 うだつにぬ

黒島 家造りじらば

波照間 むとうぶや

鳩間 アーパーレー

三楽句構成

五十四 五十四 ハヤシ

(うねぬやー型)

鳩間 雨乞歌

新城 今日が日(2)

竹富 今日が日に

竹富 土ぬ子ぬ種取

(竹富 とんちやーま)

祖納 与那覇節

干立 星立ぬとうばいらーま

平得 なさまやーぬじらば

白保 うねぬやーじらば

白保 夏な群れじらば

宮良 船ぬ親ゆんたの1

白保 夏な群れじらば

宮良 船ぬ親ゆんたの2

白保 うねぬやーじらば

登野城 宇根ぬ親ゆんた

宮良 まにむりいーぬいちいけーまゆんた

伊原間 あらばちゃ

平得 古見浦のぶなれーま

登野城 古見ぬ浦ぬぶなれま

古見 古見の浦ぶなれーまじらば

小浜 安里屋ぬじらま

大川 安里屋ぬじらま

大川 月出ぬはなむぬ

大川 月出ぬはなむぬ

新川 かどかれーゆんた

新川 なかなーゆんた

黒島 べんさー

黒島 舟越ゆんた

四楽句構成

五十四 五十四 ハヤシ ハヤシ

白保 家造りの巻踊の歌

五楽句構成

五十四 五十四 ハヤシ ハヤシ

宮良 船ぬ親ゆんた㊦
川平 宇根ぬ親じらば

五十四 五十四 ハヤシ

宮良 なさま家ゆんた

川平 なさまやじらば

竹富 なさま屋あよー

宮良 あんがろーまあよー

黒島 舟漕ゆんた

B₂詞形

二楽句構成

五十四 五十四 五十四 五十四

新城 種取じらば㊦

古見 一人ある女ぬ子

鳩間 やまなぎぬんぐとう

C詞形

一楽句構成

五十五十四 〈へんざとーら型〉

川平 宇根ぬ親じらば㊦

登野城 んざとーらゆんた

黒島 んざとーらじらば

平得 まひやらちい㊦

二楽句構成

五十五十四

大川 慶田盛ぬくんちえーゆんた

三楽句構成

五十五十四 〈じらばしよーら型〉

登野城 今日が日ぬゆんた㊦

大浜 朝端じらば㊦

宮良 石垣船ゆんた㊦

白保 うるじいんじらば㊦

古見 いしゃげぬ船

祖納 一人子ぬじらー㊦

波照間 供花あよー

登野城 今日が日ぬゆんた㊦

大浜 朝端じらば㊦

宮良 石垣船ゆんた㊦

祖納 一人子ぬじらー㊦

新川 うりいじいぬ前ぬ渡

大川 じらば

平得 ばが平得㊦

宮良 古見にゃちいぢいゆんた㊦

白保 (巻踊の) 角皿

川平 石垣船ゆんた

竹富 じらばしよーら

黒島 風旗あよー㊦

黒島 浦船じらば

小浜 さんどうきぬじらば

小浜 太陽入りぬじらま㊦

新城 田草取りじらば

波照間 巻踊りのじらば (前歌)

新川 あるだてーゆんた

登野城 あるだてーゆんた

大浜 東里じらば

祖納 米神酒ぬあよー

船浮 米神酒あよー
 登野城 西田ぬ牛なまま[㊦]
 川平 富崎野ぬ牛なまま[㊦]
 登野城 西田ぬ牛なまま[㊦]
 川平 富崎野ぬ牛なまま[㊦]
 平得 まひやらちい[㊦]
 宮良 ばがたろーまじらば[㊦]
 川平 いしえにあよー
 黒島 旅ばいあよー
 黒島 風が根あよー
 黒島 さしにがんあよー
 小浜 まかしほ
 波照間 浦船じらば
 波照間 供花じらば
 C'詞形
 一楽句構成
 五十五十四 ハヤシ
 新城 ばいけだー
 新城 古見なーべつ

二楽句構成
 五十五十四 ハヤシ(やまばれー型)
 大川 やまばれーゆんた
 登野城 山原ゆんた
 川平 山原じらば[㊦]
 宮良 ばがたろーまじらば[㊦]
 古見 南さくだーのじらば[㊦]
 登野城 首里子ゆんた[㊦]
 小浜 崎山ぬあら村
 祖納 田植びじらー(1)
 小浜 生りや竹富
 竹富 しきた盆
 五十五十四 ハヤシ
 宮良 古見にやちいぢいゆんた[㊦]
 川平 くにやーていつゆんた
 新城 今日が日(3)
 鳩間 世乞いじらば[㊦]
 三楽句構成
 五十五十四 ハヤシ

古見 南さくだーのゆんた[㊦]
 五十五十四 ハヤシ
 黒島 はにくばた
 五十五十四 ハヤシ
 新川 松がねゆんた
 白保 松金ゆんた
 川平 松金ゆんた
 竹富 松金ゆんた
 四楽句構成
 五十五十四 ハヤシ(ゆびが夜型)
 新川 まへらちいゆんた
 小浜 まえはいらちいじらま
 登野城 宇根ぬ親ゆんた[㊦]
 白保 名石村じらば
 平得 ばが平得[㊦]
 白保 ゆびが夜[㊦]
 新城 今日が日(1)

五楽句構成

五十五十四 || ハヤシ || ハヤシ ||

〈稲が種あよー型〉

- 大川 稲が種あよー
- 登野城 稲が種あよー
- 宮良 種取りぬあよー ⊕
- (白保 種取りの歌)
- 川平 稲ぬ種あよー
- 黒島 種取りあよー
- 小浜 稲が種あよー
- 新城 種取りじらば ⊕
- 古見 稲が種
- 干立 稲が種あよー
- 祖納 稲が種あよー
- 船浮 稲が種あよー
- 鳩間 朝種あよー
- 船浮 みだしあよー
- 川平 山原じらば ⊕

詞形

二楽句構成

五十五十四 || 五十五十四 ||

〈ゆんぐとうC型〉

- 新川 ゆんぐとう
- 大川 大川ゆんぐとう
- 登野城 今日が日ぬ ゆんぐとう
- 川平 多良間ゆらのゆんぐとう
- 鳩間 多良間ゆんぐとう
- 船浮 魚ぬゆんぐとう

六楽句構成

五十五十四 || 五十五十四 ||

竹富 まんのーま