The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	戦後放送音楽の「ホームソング」志向と三木鶏郎
Author(s)	輪島, 裕介
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2011, 45, p. 1-27
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/25121
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

戦後放送音楽の「ホームソング」志向と三木鶏郎

輪　島　裕　介

キーワード：三木鶏郎，ホームソング，のど自慢，占領期，CMソング

序

1925年のラジオ放送開始以来、放送メディアは、公共放送、民間放送を問わず、既存の音楽（音文化）を広く大量に伝達する、という以上に、レコード会社主導の流行歌（レコード歌謡）とは明確に異なる理念に基づいて、新たな、そして「健全」で「家庭的」な大衆音楽を積極的に創出する主体として自らを位置づけていた。

日本放送協会が、近代日本における西洋芸術音楽の振興において果たした多大な役割は、近年戸ノ下達也、武田康孝、長木誠司らが研究をすすめている[1)]。これらの論者は主に戦前・戦中の、とりわけ「シリアス」な音楽に焦点を当てて議論を行っているが[2)]、本論では、民放も含む放送局が、少なくとも戦後のある時期まで、基本的に「シリアス」な音楽に準拠した美的・道徳的な規範を、「大衆的」な音楽に対しても適応することで、いわば「上から」の大衆音楽創出を企図してきた点に着目する[3)]。

1　放送音楽とレコード歌謡の対立

《山小屋の灯》、《白い花の咲く頃》、《夏の思い出》、《あざみの歌》、《雪の降る街を》などは戦前の日本放送協会による「国民歌謡」を引き継ぐ「ラジオ歌謡」から生れた楽曲である[4)]。また《みかんの花咲く丘》やラジオドラマ主題歌《鐘の鳴る丘》、あるいは子供向けラジオ番組「歌のおばさん」

のために作られた《ぞうさん》や《めだかの学校》などは放送番組のために作られたという出自を越えて、子供の歌のスタンダードとして定着することとなる。

主に放送を通じて流通する明るく健全な雰囲気をもったこうした歌謡を指して、当時「ホームソング」という呼称が広く用いられていた[5)]。この呼称からも窺い知れるように、「家庭的な大衆音楽」を作り出すことは「お茶の間」のメディアであるラジオ・テレビにとって重要な課題であり、それは半ば必然的に、夜の巷の酒色と結びついたレコード歌謡と対立するものと考えられた。

NHK が体現する「健全で家庭的」な大衆音楽の理念と「俗悪な」レコード歌謡の世界との軋轢を示す最も有名なエピソードは、敗戦直後に放送開始され戦後放送の「民主化」の象徴となった「NHK のど自慢」[5)] と、同時期に登場した歌手、美空ひばりに関するものである。

横浜で魚屋を経営する父の道楽で作った素人楽団をバックに地元の小さな劇場で歌い始めた少女歌手・美空ひばりは、専門的な音楽教育を受けず、音楽産業の庇護も受けない素人が舞台に立ち、一躍大衆のスターにのしあがる、という「のど自慢」ブームの（ひいては「戦後民主主義」の）夢を体現する存在といえる。彼女の映画デビューは『のど自慢狂時代』の端役で《東京ブギ》を歌唱したことであった。このことからも、登場時のひばりとのど自慢の強い観念連合がうかがえる。しかしながら、いわば「のど自慢時代の星」である彼女が素人時代に、本家本元というべき「NHK のど自慢」に出場した際には、不合格を意味する鐘一つさえ鳴らされずに失格したという[6)]。

このエピソードの真相の追求は本論の関心からは外れるが、彼女のデビュー直後からこのことがしばしばメディア上で語られていたことは興味深い。当時の NHK 音楽担当ディレクター・丸山鉄雄は 1950 年に「美空

ひばり論」を発表しており、その中で以下の記述を残している。

「子どものくせに変な声を張り上げて、ブギを唄うなどゲテモノ趣味である」「公衆の面前で子どもに大人の真似をさせる如きは児童虐待である」「彼女は声帯に異常を来している、一種の畸形児である」等々世のエライ批評家諸先生方からケチョン、ケチョンにたたかれながら、今やレコードに、映画に、ステージに人気の絶頂を行く美空ひばりは、まさにアプレ芸人の異色ある存在であろう。

十歳のとき、NHK の「のど自慢」に応募して（略）、審査員をして「ああ末世なるかな、この邪まなる子どもの唄よ」と、あるいはあきれさせ、あるいは長嘆息せしめた無名の一少女が、それから僅か二、三年後［ママ］の今日、これほどの大名士になろうとは、当時何人が予測し得たであろうか。（『毎日情報』1950 年 9 月号、引用は本田靖春『戦後―美空ひばりとその時代』（講談社 1987　pp.80-81）より。

翌 1951 年には「NHK のど自慢」出場時の模様を次のように描いた雑誌記事が掲載された[7]。

満場陶然たる中に、この子はすでに一曲を全部歌い終わってしまっていたが、審査席からは何の合図もない、増吉さん［父］はイライラしてきた。島野アナウンサーも中［ママ］ぶらりんの面持ちで、
「もう一曲、ハイ、何か」
と促した。次にこの子が歌ったのは《愛染かつら》であった。審査席では丸山鉄雄、三枝健剛両委員が複雑な表情をたたえながら顔を見合わせている。その眼は（…悪達者…子供らしくない…非教育的…）ということをすばやく語り合い、ついに丸山氏の手は横に振られた…。
「はい、結構です。では次の方…」

今では、まるで現代のシンデレラ姫といわれる美空ひばりの第一回のデビューはこんなにも呆気なく幕を閉じたのである。そのときのことを回想しながら、いま丸山氏はこう語っている。

「素直で感じがよいこと。これがのどじまんの合格の第一条件です。もちろん、リズム、音程といった条件は大切だが、物真似や、臭味があったり、気障なのは不合格です。それに、何しろ子供が歌謡曲を…かりに、いま美空ひばりが、のど自慢に出場したとしても、私は鐘を鳴らさぬだろう」

丸山氏はいまでも、昭和二十六年十月の今日でも、こう語っている。

（『週刊朝日』1951 年 10 月 28 日号「美空ひばり―ある流行歌手の物語」、引用は『「週刊朝日」の昭和史　第 2 巻』（朝日新聞社 1989）pp.239-240 より。）

ここでは彼女の歌の技量とは必ずしも関わりなく、「何しろ子供が歌謡曲を…」歌うこと自体が NHK の「のど自慢」の理念に反するものとみなされている[8)]。丸山のほか、詩人サトウハチローがひばりを「ゲテモノ」視し、当時「婦人朝日」編集長であった飯沢匡が児童福祉の観点から嫌悪感を表明していたことはよく知られている[9)]。ひばりが子供だてらに歌う「歌謡曲」というものそれ自体が、「汚れた大人の世界」に属するものとみなされており、子供は、サトウや飯沢といった知識人が子供のために作り与える童謡やラジオ歌謡などの公認された「子供の領分」に留まることが望ましい、と考えられていたのではないか。実際、ひばりのデビュー当時は川田正子をはじめとする童謡歌手が、ラジオ中心に人気を集めていた。文学研究者の坪井秀人は、戦前の童謡歌唱において顕著に見られる少女の甲高く扁平な発声が、知識人によって理想化された透明で無垢な「少女」イメージの強制と結びついていると指摘し、「レコードの歌声の中で、平

べったく透明な物言わぬ彼女たちは、大人や男性への批判の視点を持たぬ、極めて安全で好都合な置物、高級なインテリアとなりおおせている」と論じている（『感覚の近代』（名古屋大学出版会 2006　p.361）。翻って「大人の歌を歌う少女歌手」ひばりは、サトウや飯沢などの男性知識人が現実の「少女」の身体に強制する「純粋で無垢な童心」や「健全な子どもらしさ」の観念と激しく対立するがゆえに、「ゲテモノ」視されたと解釈できる。

美空ひばりは、敗戦直後の「のど自慢時代」、つまり素人が舞台に立つことが娯楽として成立し、人気を集めていた時期に、そのような素人代表として登場した。にもかかわらず、「のど自慢」の本家本元である日本放送協会の音楽に関する理念とは根本的に相容れない存在であった。

2：「日曜娯楽版」と三木鶏郎

2-1　「日曜娯楽版」

美空ひばりを否定した「NHK のど自慢」の担当ディレクター丸山鉄雄は、その一方で、占領期に登場しその後の大衆音楽の展開に決定的な影響を与えてゆくもう一人の音楽家を世に出している。占領期に圧倒的な人気を博したラジオ番組「日曜娯楽版」の音楽コントを製作し、後には CM 音楽や番組主題歌など、放送を通じて戦後日本の大衆的な音楽環境に大きな変化をもたらす音楽家・三木鶏郎である。

昭和 20 年代の丸山の代表的な担当番組である「日曜娯楽版」は、1947 年の放送開始以来占領下に全盛を誇ったものの、52 年の独立回復直後に政府の圧力によって方針転換を余儀なくされ、54 年にはついに終了に追い込まれる。この経緯は、「民主主義」と「言論の自由」に基づく政府や日本社会への批判が、GHQ による占領と検閲という条件下にはじめて実現し、その終結とともに失われたという、ある意味で「戦後民主主義」そのものの帰趨とも重なる逆説を象徴するものとして知られている[10]。こ

の番組の前身「歌の新聞」(1946) は、当時素人であった三木鶏郎（本名・繁田裕司）が NHK に持ち込んだ音楽コントに感心した丸山が、ほぼ独断で彼とその友人のグループを抜擢しレギュラー番組に仕立てたものであった。無名の素人によるその番組は、翌日の新聞に「彗星の如き天才現わる」と絶賛されたという（井上保『「日曜娯楽版」時代』p.45)。

丸山鉄雄は、一方では美空ひばり（ひいては彼女が代表する映画やレコードといった既存の芸能の世界）を批判し、他方では三木鶏郎を発掘し「日曜娯楽版」を世に送り出し、また NHK の音楽番組制作の責任者として多くの歌の制作に関与した。戦後初期において、レコードや映画と結びついた既存の大衆音楽を「封建的」「俗悪」「不健全」とみなし、それと対置される「進歩的」で「近代的」な大衆音楽のありかたを模索し、放送を通じてある程度それを具体的に提示したという点で、丸山鉄雄は彼の弟にも比肩する文化的な影響力をもったと言うこともできる。彼の弟、政治学者の丸山真男は「戦後民主主義のチャンピオン」としばしば形容されるが、兄・鉄雄も放送音楽における「戦後民主主義」を代表する人物といえる[11)]。

「日曜娯楽版」の売り物は、「もしもし　あのね　あのね　あのね　／これから始まる　冗談音楽」という「ロンドン橋落ちる」の替え歌ではじまる「冗談音楽」であった。三木の軽妙でモダンな音楽にのせて強烈な社会風刺を行う音楽コントは一世を風靡し、「一時期は聴取率 100％ともいわれた名物番組」（井上前掲書 p.13)[12)]。当時の世相風刺コントを一つだけ紹介しておく[13)]。1949 年夏に連続して起こった三つの列車事件（下山定則・国鉄初代総裁が轢死体で発見された「下山事件」、無人列車が暴走し死者 6 名を出した「三鷹事件」、列車妨害により死者 3 名を出した「松川事件」）を背景にしている。

男「大臣、またまた列車妨害です」

大臣「うん、また共産党じゃろう」
男「大臣、電車が暴走しました」
大臣「犯人は共産党じゃろう」
男「台風が来襲するそうです」
大臣「共産党のせいだ」
男「いよいよ暑くなってきました」
大臣「チキショー、共産党の奴め」

「日曜娯楽版」の看板であったこうした政府批判は、三木鶏郎自身よりも丸山の意向が強かったという。丸山はトリローと出会う前から音楽を通じた社会批判の番組を構想しており、1946年には自身の番組に、「のんき節」で有名な演歌師で当時衆議院に当選した石田一松を出演させたこともあった[14]。丸山は明治大正期の演歌を「冗談音楽」のひとつのモデルとしていたと考えられる。トリロー自身もそうした立場を十分意識し、著書『続々冗談十年』に収録された小文「ラジオと諷刺」では、川上音二郎と石田一松を諷刺の先駆者として紹介している[15]。しかし、三木鶏郎自身の資質は、当時強調された「冗談」による世相諷刺・政府批判のとは別のところ、少なくともそれには還元できない部分にあったと考えられる。

2-2　文化貴族・三木鶏郎

三木鶏郎は、1914年に飯田橋で開業する弁護士の長男として生まれ、暁星中学校から旧制浦和高校を経て東京帝国大学法学部卒業後日産化学に入社、その後応召し陸軍主計中尉として敗戦を迎えている[16]。幼少時からオルガン、ハーモニカ、三味線で遊んでいた繁田が、ヴァイオリン、ピアノ、声楽を本格的に学びはじめるのは大学浪人時である。中学・高校の級友との関係で浪人時から帝大音楽部オーケストラと親交を持ち、二浪の

のち入学と同時に音楽部委員長となり、2年留年してまで委員長を継続するなど、部内の中心人物であったようだ。当時の帝大オーケストラの同輩に戸田邦雄、柴田南雄がいる。学内オーケストラのかたわら、ジャズ・バンドを組織し、浅草のカジノ・フォーリーに通いあきれたぼういずのジャズ浪曲に傾倒するなど、当時の先端的な音楽文化を幅広く吸収している。就職後も工場でブラスバンドを組織している。陸軍入隊後に、同じ帝大卒の諸井三郎に師事して作曲を学び、部隊歌を作曲し、人形劇団を主宰するなど、戦時中も（というよりむしろ、将校の立場を存分に利用できた戦時中においてこそ）比較的自由な音楽活動を行っていた。

敗戦後は日産化学へは復職せずに音楽の道を志している。自身が「フランクキャプラ的転向」と幾分ドラマティックに述べるところでは、復職願提出に赴く道すがら耳に飛び込んできた軍楽隊のブラスバンドが演奏するスーザのマーチに刺激されて復職を取りやめ、音楽の道を志したという[17]。作曲の師であり、戦後は文部省視学官として音楽教育に圧倒的な影響を持った諸井三郎の手伝いをするかたわら、諸井の関係の音楽雑誌の編集に関わっていた際に取材と称してNHKを訪れ、自作曲《南の風が消えちゃった》を売り込む。音楽部長・吉田信がそれを認め10分の番組を制作し、彼は友人二人とともに出演したところ、翌日の新聞で「彗星の如き天才現わる」と絶賛される好評を得る。そこで音楽部副部長・丸山は、ほぼ独断でこれを毎週日曜昼の15分番組とする決定を下し、ここに新進音楽家・三木鶏郎の誕生となる。ちなみに三木鶏郎というペンネームは、「歌の新聞」出演時に彼と友人のグループ名として、ミッキー・マウスをもじった「ミッキー・トリオ」を名乗ったところ、それが「ミキトリロー」と読み間違えられて放送され、以来それが個人名となったということである。

彼の経歴は、それ以前の職業的な大衆音楽家の出自と比してきわめて異色である。音楽学校くずれでも、叩き上げの軍楽隊出身者でも、ダンスホー

ルのジャズ楽士でも、もちろん街の「流し」出身でもない。彼の音楽への興味は、大正教養主義の流れを汲むエリート学生文化のなかで育まれたものである。そして、三木鶏郎が帝大法学部出のエリートであることは、「日曜娯楽版」と「冗談音楽」を評する際に必ず肯定的に強調される要素であった[18]。幼少期から西洋音楽を受容できる恵まれた立場にありながら[19]、幼少期から専門的な音楽教育を受けていたわけではなく、青年時代に本格的に音楽を学びはじめた彼にとって、音楽への興味は旧制高校～帝大的な教養志向に基づくものであった。彼の作曲の師・諸井三郎も、秩父セメント創業者の家系に育ち、浦高・帝大でトリローの先輩にあたる生粋のエリートで、人文的な教養として芸術音楽に接近していった人物であった。

トリローの回想録には、友人の湖畔の別荘でのボート遊びや、夫のあるファム・ファタールとの道ならぬ恋など、戦前のエリート帝大生の貴族的な生活を偲ばせるエピソードが多く語られている。そして西洋芸術音楽への強い傾倒の一方で、映画やジャズやレビューといった「モダン文化」にもどっぷり浸かった様子が気負いなく語られている。藤山一郎や淡谷のり子ら、経済的理由でレコード歌手への転向（挫折）を余儀なくされた音楽学校出身者に見られる、「正統派」としての過剰なプライドとそれと裏返しの西洋芸術音楽への強いコンプレックスは、金と暇と教養のある趣味人として西洋芸術音楽を身に付けたトリローには無縁だったように見える。

社会学者の加藤善子は、日本における西洋芸術音楽の主たる愛好者層は、旧制高校生及び大学生であり、彼ら（もちろん男性のみ）は学生時代に、「世俗」とは異なる西洋志向の教養として芸術音楽にどっぷりとはまるものの、学生のエートスを保持し続けることが比較的容易な医者や大学教師のような自由業的な専門職を除き、一旦社会に出るとそこから離れてゆく傾向があったと指摘している（渡辺裕・増田聡ほか『クラシック音楽の政治学』（青弓社 2005）第5章「クラシック音楽愛好家とは誰か」）。翻って、三木鶏

郎が音楽家として台頭する経緯が示しているのは、平時ならば社会において支配的な地位につくことによって後退（少なくとも個人のうちに潜在）してゆく文学青年的な芸術趣味に基づく音楽活動が、敗戦にともなう価値転倒のなかで特異な形でオーヴァーグラウンドに浮上し、一躍メディアの寵児になってしまった、という事態ではないだろうか。彼の元で放送作家としてキャリアを開始した永六輔は「トリロー自身が音楽好きの法律家で、「日曜娯楽版」で人気スターになってしまったことに自分であきれているような冷静なところがあった」と評している（『さよなら芸能界』（朝日文庫 2001、p.132））。

既存の大衆職業音楽家とは異なる出自をもつ素人が敗戦直後に一躍スターになり、その後の大衆音楽文化に決定的な影響を与えていったという点では、三木鶏郎は前述の美空ひばりや、シベリア抑留中に作曲した《異国の丘》が「のど自慢」で歌われたことから帰国後作曲家に転じた吉田正と共通している。ただし、ひばりの音楽性は、俗曲や浪曲、あるいはレコード流行歌などによって育まれた近代日本の都市庶民の音楽趣味を代表するものといえ、吉田もその音楽語法は基本的に中山晋平以来の大衆的・通俗的な歌謡の系譜に属するのに対し、三木鶏郎の場合は西洋志向の高級文化の恩恵を存分に浴びながら、寄席や映画やレビューといった戦前の都市モダン文化を自由に享受した特権的なエリート学生の音楽趣味が、放送メディアを介して一般に浸透していったという点で対照的である。

2-3：「エリート」と「俗衆」の間：三木鶏郎の音楽観

既に述べたように「冗談音楽」の直接的な社会批判はトリロー自身よりもディレクターの丸山の意向に沿うものであった。トリローにとって「冗談」は副次的なもので、あくまでも「音楽」が重要であった。後に聴取者からの投稿が増えだすと、「冗談音楽」といえば政府批判、という確立さ

れたイメージが一人歩きして、それに自縄自縛になってゆくふしが見受けられる[20]。実際、政府からの圧力で放送内容が変更され、国会での参考人召致も含む大騒動（「トリ騒動」と呼ばれた）を引き起こしたときも、トリロー自身はコントが中止され音楽のみの放送になったことをむしろ喜んだという。

トリローが必ずしも直接的な政府批判を意図していなかったということは、彼が社会的な意識を欠いていたということを意味しない。彼自身の当時の発言から判断する限り、彼は別の種類の社会的な使命感に突き動かされていた。それは、「インテリ」と「大衆」の音楽的な趣味の乖離を埋め、大衆の趣味を向上させることである。

1949年のエッセイ「岩波文化と講談社文化」では、丸山鉄雄の弟・丸山真男が「日本ファシズムの思想と運動」で提示した二分法を用いて、「インテリ」である「岩波族」と「俗衆」である「講談社族」をそれぞれ、「あたまデッカチな、愚衆の巷を低く見た頭脳の化け物」（『冗談十年』p.212）と「思考力をおき忘れた肉体の化け物」（p.213）と批判し、両者の断絶は音楽的にはレコード会社の「洋楽部」と「邦楽部」の違いとして説明される（p.214）。敗戦によって前者の権威は失効し、後者は軍閥とともにこの世を去ったはずだ、とした上で、「この焼跡に新しい文化を作り出すことが、新しい文化国民の仕事である」（p.216）と自身の立場を定め、目下の課題は、焼跡を彷徨している「頭でっかちなだけで大衆を指導できると思っている岩波族の亡霊や、ほうかむりをしただけでいぜんとしてチョンマゲをつけている講談社族の亡霊」の「掃除から仕事を始めねばならない」と主張する。別のインタビュー（「共産党に望む」）では、「講談社族」と「岩波族」の対は、「『歌謡曲調』を作曲する一群」（p.222）と、「大衆にはとってもわからない『室内楽』を作曲する一群」（同）と言い換えられ、「一方は知性と理性がなく、一方には大衆的魅力がない」（同）と切り捨てられる。

その断絶を克服するのが自らの音楽の仕事であるとし、「とにかく封建制—あの義理人情ね—あれから民衆の生活を解放する」（同）必要があるとしている。さらに別なエッセイでは、自身の「嫌いなもの」として「シメッポイこと」を挙げ、「お涙頂戴映画とか、いわゆる乞食節といわれる哀調を帯びた流行歌はいくら日本が湿度が高くてもこれに歩調を合わせる必要はありません」と述べている。「乞食節」というきわめて侮蔑的な語を用いていることからも、トリローにとってレコード歌謡の領域は明確に「敵」と定められていることがわかる。

「インテリ」と「俗衆」の乖離を埋めようとするトリローの目論見は、政府批判コントにおける直接的な言葉よりも、音楽を通じて実現されるべきものであった。彼のトレードマークとされてしまった風刺的な「冗談」について、トリロー自身は次のように語る。

> 構成や和声の基礎のある音楽的にしてしかも魅力ある流行歌を作りたい、それがいまの日本に一ばん必要なものだという意見を対位法を習いながら、恩師諸井三郎先生に云ったことがあります。ところが、これは云うに易しくして大へんムズカシイ仕事でした。ボクが最も大衆的だと思った音楽は未だ大衆とは縁の遠いものでした。どうしたら大衆が理解してボクの音楽に耳を傾けてくれるようになるだろうかと考えた末、一つの手段を考えつきました。それは音楽と音楽との間に例の「冗談」をはさむことなのです。つまりサンドイッチ方式ですナ。この方法はむしろ作者のボクがアキレるくらい成功しすぎました。エサのつもりでつけた冗談が逆に音楽を食ってしまったのです。（『続冗談十年』p.118）

彼が述べるのは、「冗談」は、彼の「高級な」（つまり構成や和声や対位法といった西洋芸術音楽の規範に従った）音楽を大衆に理解させるための

「エサ」、つまり方便であった、ということである。別なところでは、「あれでもまだまだ高すぎるという批評を大衆からうけているんだよ、自分ではずいぶん思い切って下げたつもりなんだけど」（『冗談十年』p.222）とも述べており、彼自身の立ち位置が、大衆（民衆）の文化を「引き上げよう」とする良心的で啓蒙的な「インテリ」の側にあることは明らかである。

戦前の教養主義的西洋芸術音楽愛好に出自を持ちながら、敗戦直後の日本においてエリートと大衆の文化的乖離を打開し「大衆の耳を向上させること」を目指す三木鶏郎に、その具体的なモデルを提示したのは「アメリカの音」、つまりラジオの進駐軍放送であった。

> 「俺がラジオで放送したの知ってるかね」と友人に聞くと、
> 「知らないねエ」
> 「なんだ君んところラジオないのかい」
> 「いや何時も第三放送ばかり聞くんでね」
> 第三放送とは御存知のWVTR、国内のどこでも聞かれる占領軍の放送である。
> 「判るかね」と聞くと、
> 「判らないけど面白い」
> （『冗談十年』p.63）

というコントめいた書き出しで始まるエッセイ「アメリカの音」は、当時の日本の教養ある層が戦後いかにアメリカの大衆文化に魅惑されたかを偲ばせる点でも興味深い。そこでは戦前の日本に入ってきた「ジャズ」との質的な差異の体験が驚きをもって綴られている。「昔の『ジャズ』を知るものがいまのアメリカの軽音楽（ジャズとかスイングとか言葉では一寸いいあらわせないが）を聞いてびっくりすることが三つある」（同）として、和声・管弦楽法・合唱の三点について詳しく解説し、和声については「三

和音の域を出ない（というよりしばしば無和音）日本の流行歌が悲しくなる」（同）とも記している。

別のエッセイ（「若き世代から」）では文化的に「貧しい」日本と「豊かな」アメリカを対置し、次のように述べる。

> WVTR から響いて来る新作のシンホニーを聞きながら、こうしたものが大衆の要求であり「職業」となり得ることが羨ましくなる。
> 日本に於ては音楽は未だ大衆の要求ならず「職業」たり得ない現状は、結局社会的に見て日本には未だ「音楽」が存在しないとさえいえる。結局音楽は極く少数の教養ある人士の愛好物であり、音楽家はすべて趣味か道楽である―アマチュアであるというほかはない。（『冗談十年』p.142）

> 日本の音楽にはピラミッドの頂点と底辺があって中間層がないといわれる。WVTR に聞くアメリカの音楽はこの中間層が実に豊富である。変曲［ママ］の進歩したスイング物がアメリカ大衆音楽のサンプルであることは矢張り羨ましいがする［原文ママ］。（p.143）

こうした方向は、戦後初期の「シリアス」な作曲の領域でも一定の力を持っていたと考えられる。片山杜秀はこの「中間音楽的方向」を「高踏的な態度でインテリを相手にするよりも、ひたすら疲れた大衆の心を慰め励ます、楽しいか優しいか、ともかく平明なセミ・クラシック風のものを理想とすべきだという流れ」（日本戦後音楽史研究会『戦後日本音楽史（上）』（平凡社 2010）第 1 部第 9 章 d 節 p.145）とし、「この流れの上に、クラシック畑の作曲家を多く起用して大衆に愛されるホーム・ソングの提供を目指した「NHK ラジオ歌謡」（略）も捉えられよう」（p.146）とする。

音楽に限らず、「頂点」と「底辺」の文化的乖離の克服を目指し、その

一つの理想的モデルとしてアメリカの豊かな中間層の文化を志向するという行き方は、60年代以降、文化的乖離が（少なくとも表面上は）克服され、むしろ「中間文化」（加藤秀俊）の勃興から「一億総中流」幻想が社会に浸透してゆく過程で、感情的な反発・批判にさらされてゆくのだが、この時期には豊かな「中間層」の文化を獲得することが、社会的にきわめて切実な課題であり希望であったことは見逃すべきではない。

2-4：「トリロー・メロディ」の音楽的特徴

進駐軍放送から聞こえる同時代のアメリカの軽音楽をモデルにした、エリートと大衆の乖離を埋める中間的な（かつ西洋芸術音楽的な意味での「芸術性」の高い）音楽文化への志向は、三木鶏郎の作品からはっきり伺える。トリローが最初にNHKに持ち込み、彼を一躍スターの座に押し上げた楽曲《南の風が消えちゃった》は、北風吹きすさぶ焼け跡の生活の窮乏をユーモラスに描いたもので、タイトルは、南進をテーマにした獅子文六の戦時中の小説『南の風』への皮肉が織り込まれていた。軽快な長調のメロディーは、レコード歌謡で多く用いられるヨナ抜きではなく和声の進行がはっきりと感じられるもので、AABA形式をとっており（ただしA部分は6小節とイレギュラーな長さになっている）、西洋音楽理論及びティン・パン・アレイのポピュラー・ソングの作曲技法の観点から見て（初歩的ではあるが）「正しい」ものといえる。当世風鉄道唱歌ともいうべき《僕は特急の機関士で》、《毒消しゃいらんかね》、《田舎のバス》など、この番組から生れたヒット曲の多くは同様の形式をもっている。歌詞については、印象的な歌い出し（多くの場合そのままタイトルに使われた）や、繰り返し、オノマトペ、語呂合わせ、脚韻など言葉遊び的な技法を多用し、きわめて印象的なフック（現代日本の大衆音楽用語で言うところの「サビ」）を作り出すことに長けている。編曲においてはブギ、ラグタイム、ウエスタン、

ルンバ、ハワイアンなどの舶来リズムが特徴的である。概して、旧来の国民歌謡やラジオ歌謡が、美文調歌詞に緩やかな旋律がつけられた唱歌調・童謡調を基調としていたのに対し、三木鶏郎の作風は、はっきりした和声進行と規則的なリズムの求心力が基礎にあり、その上で短い言葉（または音韻）と結びついた旋律の断片が和声進行に基づいて組織されている印象を与える。その点で彼がモデルとしたアメリカの軽音楽スタイルと通じるものである。旋律自体の流麗な美しさよりも、短い楽句の和声的な展開を強調した形式的な楽曲構造や、長調の圧倒的な優位は、師の諸井三郎の音楽観と親和的であるといえる。

言葉と旋律と伴奏の自在な関係は、作詞・作曲・編曲のすべてを三木鶏郎自身が行い、しばしば自身が歌っていたこととも関わっているだろう。三木鶏郎は「日本初のシンガーソングライター」でもあったということもできる[21)]。彼は軍隊時の経験から、楽器がなくてもいつでもどこでも作曲ができるという特技をもっており、恐るべき速さで歌詞と曲を同時に仕上げていたという。このことはトリロー自身の才能の問題というより、大衆歌謡の制作システム全体に関わる問題として重要な意味を含んでいると考えられる。つまり、作詞と作曲の分業を基本とし、特に歌詞が先に作られることを常態とするレコード会社専属制のもとでは、制作過程上の制約として、歌詞は半ば必然的に七五調と美文調を用いた定型的なものになり、旋律もその韻律に即したものにならざるを得ない。翻って作詞・作曲・編曲をすべて一人で行うトリローの音楽制作スタイルは、レコード会社専属制度では事実上不可能な形態であり、そうした制作スタイルの差異は音楽的特徴上にはっきりと現れている[22)]。

3　民間放送と音楽

3-1：三木鶏郎の民放転出

三木鶏郎の音楽は、「日曜娯楽版」という番組の枠を超えて、1950年代以降日本の日常的な音楽環境に広く深く浸透してゆく。彼は、政府の圧力による「日曜娯楽版」の打ち切り後、民放に転じコマーシャル・ソングの第一人者として日本大衆音楽史上に大きな足跡を残すことになる[23)]。

民放ラジオが開局する1951年には一般に日本初とされるコマーシャル・ソング《ボクはアマチュア・カメラマン》（小西六株式会社、歌・灰田勝彦）を作詞・作曲している[24)]。「三木鶏郎文芸部」が制作していた番組「冗談ウエスタン」（中部日本放送／新日本放送）で用いられ、戦前からのハワイアン／ジャズ歌手、灰田勝彦が歌ったこの曲の曲調や歌詞は、「日曜娯楽版」時代に作られたコミック・ソング群と選ぶ所がない。歌詞においては、主人公は撮影に失敗してばかりでついに最後までうまくいかず、商品名もスポンサー名さえもまったく出てこない。現在では間違いなくクライアントからクレームが付くと思われるこのような歌詞は、それまで存在しなかったコマーシャルという「異物」を、既存の聴取の様態になじませるための工夫だったとされる。その意味では、やがて主流となる商品名やスポンサー名を連呼するCMソング（ジングル）とは大きく異なっているものの、全音階的長音階を用いた陽気で軽快な曲調、旋律から離れた間投詞の挿入（「はい、パチリ」）、繰り返し（「首がない」や「ピンボケだ」）を多用した日常会話に近い歌詞などは、その後のCMソングの基本的な構成要素となってゆき、七五調の歌詞とヨナ抜き（特に短音階）の旋律を基調とするレコード歌謡と明確に区別しうる特徴となってゆく。

「日曜娯楽版」終了後の三木鶏郎は専らCMソング作曲家として《ワ・ワ・ワ・輪が三つ》《ポポンとね》《明るいナショナル》《アスパラでやり抜こう》などきわめて多くの楽曲を残している。《キリンレモン》は現在でも用い

られ、「くしゃみ三回、ルル三錠」のように、現在でもキャッチフレーズだけが部分的に残っているものもある。また、「鉄人 28 号」、「ジャングル大帝」、「トムとジェリー」といったアニメ主題歌も手掛けており、現在の大衆音楽シーンにおいて決して無視できない独自の文化を形成している「アニソン」の先駆者ということもできる[25)]。

これらの CM ソングは、トリロー作品に限らずトリロー・グループ出身の歌手、楠トシエが数多く歌っているが、彼女は女優としては NHK の専属であった。楠と並んで CM ソングを多く録音している天地聡子は、『3 つの歌』などの音楽番組で人気を博した NHK 専属ピアニスト天池真佐雄の娘であり、NHK と民放で人材が重なっていたことは、「放送向きの音楽」の理念においても連続していたことをうかがわせる。その他、ダーク・ダックス、デューク・エイセス、ザ・ピーナッツ、スリー・グレイセスといったコーラス・グループや、弘田三枝子、雪村いづみなどのジャズ系の女性歌手が歌う場合が多く、当時の先端的な音楽要素であったコーラスや、ジャズ／ロカビリー風の歌唱スタイルがふんだんに取り入れられている。

3-2：「ホームソング」としての「シンギング・コマーシャル」

NHK の看板音楽家であった三木鶏郎が、やがて民放に転じて CM ソングや番組主題歌の大家となっていくことが象徴的に示しているように、NHK と「お茶の間」の覇権を争う民放各局も同様に家庭をターゲットとした新たな大衆音楽、つまり「ホームソング」の生産に深く関わってゆく[26)]。朝日放送は呉羽化学提供のラジオ番組「クレハ・ホームソング」を長く放送し、仲宗根美樹《川は流れる》（1962）や北原謙二《ふるさとの話をしよう》（1965）などのヒットを生んでいる[27)]。1960 年代半ばから 1970 年代初頭にかけて、《見上げてごらん夜の星を》《世界は二人のために》《これが青春だ》《恋の季節》《夜明けのスキャット》などのヒットを飛ばす作

曲家・いずみたくは、同番組の作曲コンクールに入選し、審査員の三木鶏郎のもとでCMソング作家として職業的なキャリアを開始している[28)]。

とりわけ民放独自の形態としてのCMソング（当時「シンギング･コマーシャル」といわれた）は子供たちを中心に強く浸透してゆき、大衆音楽の一角に重要な位置を占めるようになる。テレビ時代に一般化する15秒や30秒のスポットCMでは音楽が背景音や効果音として用いられるのとは異なり、「シンギング・コマーシャル」は、複数のヴァースをもった完結した楽曲として作られていた。当時の代表的な大衆向け娯楽雑誌である『平凡』1958年7月号付録の歌本「低音・高音・ロカビリー　オール歌謡新曲集」では第二特集として「ラジオ・テレビ流行主題歌集」が20ページにわたって掲載されている。そこでは、「アベック歌合戦のうた」や「少年探偵団」といった番組主題歌と「ミルキーのうた」「仁丹のうた」といったCMソングが区別なく並んでいる[29)]。

『週刊サンケイ』1957年10月20日号「レッテル歌合戦　コマーシャル・ソング大いに売り出す」（山川浩二編『ブレーン別冊　テレビ25年の記録　CMグラフィティ第1集』誠文堂新光社 1979 pp.9-12に再録）では、「歌謡曲の歌詞がその八〇パーセントまで、暗く、淋しく、物悲しく、あるいは甘く切なくて、その曲のほとんどが、子供などにはきかせられないというような調子なのに、コマーシャル・ソングは例外なく、リズムカル［ママ］で明るく朗らかだ」（p.9）、「流行歌が、聞くにたえないという批判がある中でシンギング・コマーシャルは楽しいものだ。これといって非難するようなものは別にないし、明るい唄い易いこれらSCはこれから大衆の歌になる力があるだろう（p.10）といったように、「暗く、淋しく、物悲しく、あるいは甘く切な」い「歌謡曲」「流行歌」との対比においてCMソングの「明るい唄い易い」性格が肯定的に評価されている。同記事でCMソング歌手の草分けである楠トシエは、「ただ家庭の皆さまに親し

んでいただけるのが楽しみに一生懸命やっています。テレビなどがこれからますます普及すれば、どうしても家族の方達とそれをたのしむようになります。歌手としても、家庭向きの歌に向かっていくのは当然ではないでしょうか」（p.12）と語り、CM ソングの「家庭向き」な性格を強調している[30]。

1962 年には「CM ソングのど自慢大会」が民放スポンサー共催で行われ話題となっている。同年に刊行された岩波新書『日本の子どもの歌―歴史と展望―』（園部三郎・山住正己共著）では、冒頭でこのコンクールが批判的に言及されている。園部と山住は当時、日教組の音楽教育方針に強い影響力を有していた人物であるが、彼らが日本近代の「子どもの歌」の大状況を書き出す際に、その時点で最も顕著な（しかし彼らにとっては望ましいものではない）対象として CM ソングを中心とする「マスコミが作る歌」が名指されているのである。

『平凡』1962 年 2 月号付録「歌のオール・スター・パレード」には、第 4 特集として 30 ページにわたって「TV ヒットドラマ主題歌とホームソング集」が収められている。特集のトップページには「パパもママも、ぼくもわたしもみんな知ってるあの歌、この歌。楽しい家庭のだんらんの一ときを、さあどうぞ！！」という文句が記されている。ザ・ピーナッツ「若い季節」や江利チエミ「咲子さんちょっと」などのドラマ主題歌が「ホームドラマ」「メロドラマ」「時代劇」などジャンルごとに分類されて掲載され、その後に「ホームソング・ヒット集」が続く。仲宗根美樹《川は流れる》と和田弘とマヒナスターズ《我が恋よふたたび》（ロシア民謡）が冒頭に掲載され、次ページ以降、当時の歌声喫茶を基点とするヒット曲である《北帰行》や《山のロザリア》、《雪山賛歌》、ロシア民謡の《カチューシャ》、《灯》、NHK ラジオ歌謡の《山小屋の灯》《白い花の咲く頃》などが並ぶ。相当に多様な出自を持つ音楽が「ホームソング」として括られ、なおかつ

レコード会社制作の歌謡と区別されているのである。

結

本稿では、占領期から民放初期の放送音楽の理念とその現象形態について、代表的な放送音楽家である三木鶏郎を中心に概観し、「家庭」と「子ども」を主な受容者に想定した大衆音楽が、レコードや映画を主たる媒介とする音楽と質的に異なりしばしば対立するものとして、一定のカテゴリーを形成していたことを確認した。本稿で素描したこの主題は、一方では近年盛んに行われている大正・昭和戦前期の文化史の批判的再検討と、他方では占領期文化研究[31]や文化資源としてのテレビコマーシャル史研究といった領域と接合することが可能であり必要である。そのことによって、既に別稿で概略的な見取り図を示したように[32]、1960年代半ば以降、放送を主な活動の舞台としていた音楽がレコードの領域にも進出し大衆音楽の覇権を獲得していく過程とその文化史的な意義についても、より広く深い理解が可能になると考えている。

注

1）戸ノ下達也『音楽を動員せよ』（青弓社 2008）、戸ノ下達也『「国民歌」を唱和した時代』（吉川弘文館 2010）、武田康孝「ラジオ時代の洋楽文化―洋楽番組の形成過程と制作者の思想を中心に」（戸ノ下達也、長木誠司編著『総力戦と音楽文化―音と声の戦争』（青弓社 2008）第7章）、長木誠司『戦後の音楽』（作品社 2010）第6章。

2）ただし戸ノ下は『「国民歌」を唱和した時代』において、「芸術音楽」と「大衆音楽」という通念的な区別を避け「国民歌」という概念を提起している。とはいえ、具体的な論述にあたっては西洋芸術音楽に準拠した「芸術性」や「音楽的価値」といった規範を前提しているきらいがある。

3）放送の教育的・教養的機能については佐藤卓己『テレビ的教養』（NTT出版 2008）を参照せよ。

4）鴨下信一は「クラシック歌曲のような」「歌謡曲」が昭和20年代後半に広

く親しまれていたことを強調し、《雪の降る街を》《さくら貝の歌》《夏の思い出》《あざみの歌》《白い花の咲く頃》などを列挙し、「NHK の［ラジオ歌謡］が多いのは当たり前のような話だが」（『誰も戦後を覚えていない［唱和20 年代後半篇］』文春新書 2005 p.115）と述べている。

5)「ホームソング」の語の初出や用語法の変遷を詳細に追うことは本稿の範囲を超えるが、朝日新聞データベースでは日本放送協会の「国民歌謡」に関する記事で山田耕筰が用いているのが初出である（1937 年 4 月 30 日夕刊）。記事は「街頭に氾濫する流行歌に代るべき歌謡を要求する声は一つです」、「最近の俗悪な歌謡の排撃」は「純正な大衆の歌を欲する意味からだと思われます。そこで誰でも楽しんで歌える民衆の歌はどういうものでなければならないか」というリードが付され、山田は「国民歌謡などと云うと、愛国的な国民精神作興的なものでなければならないように考えられ勝ちですが、これは名称に囚われるからで親も子供も女中も皆で声を合せて唄える歌と云えばホームソングでなければならない。」と述べる。戦後では、「楽しく唄おうホーム・ソング」の見出しで、朝日新聞社、日本放送協会、日本音楽連盟の協賛で募集した「ホーム・ソング」の入選作「朝はどこから」と「赤ちゃんのお耳」を紹介する記事が初出である（1946 年 5 月 11 日朝刊）。いずれにしても、放送と「ホームソング」の親和性がうかがえる。

6)「NHK のど自慢」については細川周平「歌う民主主義：『のど自慢』と陳腐さの効用」（東谷護編『ポピュラー音楽へのまなざし』勁草書房 2003）、土屋祐子「ラジオの民主化と「のど自慢」：日本における視聴者参加番組史」（『広島経済大学研究論集』32(3)、pp.69-97　2009 年 12 月）を参照せよ。正式な番組名は何度か変更しているが、本稿では「NHK のど自慢」と統一する。

7）このエピソードは、細部を異にしながらも、ひばり関連本では必ずと言ってよいほど紹介されている。齋藤愼爾『ひばり伝』（講談社 2009）では主要な関連本の記述の異同を整理している（pp.55-57, pp.99-104）。

8）放送開始直後の「NHK のど自慢」の記録映像を分析した土屋祐子は、「何よりも違和感を覚えるのは、スタンドマイクの前で，人々が姿勢よく直立不動で立って，懸命に歌っていることである。複［腹］式呼吸を使い，基本的には誰もが歌曲に近い歌い方をしている。また，合格の基準は厳しく１つしか鐘がならないことも多い。なお合格したのは「ラジオ歌謡」で歌われる，教科書的な歌であった」と指摘している（土屋前掲論文 p.86）

9）サトウと飯沢の批判はそれぞれ斎藤前掲書 p.106、pp.115-119 で詳細に取り上げられている。童謡詩人サトウは戦時期の国民歌謡《めんこい仔馬》《お山の杉の子》や、戦後では《小さい秋見つけた》など、多くのラジオ歌謡を

作詞しており、日本の音楽教育の創始者といえる伊沢修二の甥にあたる新劇人飯沢は「ヤン坊ニン坊トン坊」や「ブーフーウー」など児童向け喜劇を多く手掛けている。両者は、NHK の文化・教育番組においていわば相談役のような立場にあったといえる。

10）同番組の放送史的位置づけ及び同番組をめぐるメディアと政治に関する議論については井上保『「日曜娯楽版」時代』（晶文社 1992）、武田徹『NHK 問題』（ちくま新書 2006）、石井清司『日本の放送をつくった男―フランク馬場物語』（毎日新聞社 1998）を参照せよ。

11）60 年代後半以降、彼らが模索した方向が、まさにその影響下で育った世代によって根底的に（しばしば感情的に）否定されてゆく、という点でもこの兄弟は似たような命運を辿っている。60 年代以降の「反進歩派的」大衆音楽言説については拙著『創られた「日本の心」神話―「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史』を参照せよ。

12）現在入手可能な CD では『三木鶏郎音楽作品集～トリロー・ソングス』に番組の一部が収録されている。

13）世相風刺コントについては前掲『「日曜娯楽版」時代』に詳しい。当時の録音はほとんど残されていないが、『三木鶏郎音楽作品集―トリロー・ソングス』（コロムビア 2005）に 1 回分が収録されている。

14）丸山は『中央公論』1952 年 6 月号に「「日曜娯楽版」風雲録」を寄稿し（三木鶏郎『続々冗談十年』に転載。以下、三木鶏郎の著書『冗談十年』『続冗談十年』『続々冗談十年』（いずれも 1954 年初刊）からの引用は、合本として刊行された復刻版（大空社、1998）から行う。頁数表記は通しではなく初刊時のままである）、「敗戦後の混乱した世相を、庶民の感情に立って歌とコントによって風刺する番組を、私は前から電波に乗せようと考えていた。そこへ偶然現れたのが今の三木鶏郎である」（p.338）と記している。また『放送文化』創刊号（1946 年 6 月）でも「石田一松の『時事小唄』」をモダン化したのが『歌の新聞』である」と述べている（引用は井上前掲書 p.59 より）。

15）社会学者の加藤秀俊は明治･大正の「演歌」を論じる小文で、「逸脱知識人」による「広場の芸術」としてこれを定義し、ラジオ時代における唖蝉坊の復活として、三木鶏郎作で榎本健一が歌った《これが自由というものか》を高く評価している（『見世物からテレビへ』岩波新書 1965）。

16）以下の伝記的記述は前掲『冗談十年』三部作と晩年の自伝『三木鶏郎回想録』（平凡社 1994）に基づく。

17）エッセイ「冗談半生記」では次のように述べる。

ボクは復職届を書きながら、この死んだような空気の会社で重役の鼻息を

うかがいながら一生暮らすのかなアと溜息が出た。

その時である！　三越の階下の中央から天来の妙音が湧き上がってボクの運命のサイコロをゆすぶったのは！　あの元気のいいスーザのマーチをブラスバンドが始めたのである。

ボクは復職願をかきかけたまま、飛び出して廊下の手すりによって下をのぞいてみた。キラキラとスーザホンや銀メッキしたサキソホンが光り輝いて、何年ぶりかの明るいアメリカの音楽なのである。

この音楽を聞いている内に、今まで頭の中にもやもやしていた敗戦ボケがふっ切れて、光がさし始めたのである。それは直覚的といおうか、理性では判らない或る力にひっぱられて、ふり向きもしないで階段を降りて行った―フランクキャプラ的転向であり「我が道を行く」であった―気分としては。（『冗談十年』p.39）

18）雑誌『放送』1951 年 5 月号「ラジオスタア　聴取者　誌上通信　明るい風刺詩を―三木鶏郎様へ」と題された読者からの通信形式の記事では、「トリローグループのキャプテンたるあなたが、東大出の秀才であるということ、そしてお父様の繁田法律事務所の助手から転向なさったのだということがクローズアップされて、余計人々を驚かせたと思うのですけれど」（p.116）や「あなたは学生時代、小野アンナさんにヴァイオリンを、渡辺シーリーさんにピアノと声楽を、諸井三郎さんには和声法、対位法を、といったようにあらゆる音楽的教養を身につけられ、大学の交響楽団の指揮までとられたというお話ですから、いままでの低調な大衆娯楽をどんどん向上させて、それこそ世界的水準まで高めて頂ける最適任者だと期待致しております」（同）といった調子で彼の出自が強調されている（引用『続冗談十年』より）。

19）彼の最初の音楽体験は、幼少時に家族でしばしば訪れたフランス料理レストランで西洋音楽の生演奏を聴いたことだと述懐している。（三木鶏郎『三木鶏郎回想録』（平凡社 1994）第 1 章 3 節「アスパラガスの音楽」）

20）この経緯に関しては井上前掲書、武田徹前掲書に詳しい。特に後者では、トリロー自身が社会批判者のイメージに自縄自縛になっていた可能性を示唆している点で興味深い。

21）三木鶏郎のもとでマネージャー、作詞家、放送作家として働いた経験を持つ野坂昭如は、1969 年の自伝的なエッセイのなかで三木鶏郎の「いささかも古びていない名曲」の名を挙げ、「舌ったらずな言葉や曲がもてはやされているし、それはアマチュアリズムのいい意味における気楽な感じがうけているのだろうけれど、三木氏こそは偉大なるアマチュアなのであって、フォークソングの草分けといっていい」（『風狂の思想』中公文庫 1977、pp.149-150）

と記している。

22）服部良一もしばしば作詞・作曲を共に行っており、《ラッパと娘》《買い物ブギ》を含むそれらの楽曲は、服部の作品の中でも作詞家を異にする楽曲とは質的に区別しうるものであり、詳細な分析が可能であり必要であると考える。ただし服部の場合は三木鶏郎のように作詞作曲を共に行うことが常態であったわけではない。

23）CM ソングの歴史と特徴については林進、小川博司他『消費社会の広告と音楽』（有斐閣 1984）、小川博司他『メディア時代の広告と音楽』（新曜社 2005）、田家秀樹『みんな CM 音楽を歌っていた』（スタジオジブリ 2007）などを参照せよ。また、速水健朗『タイアップの歌謡史』（洋泉社新書 2007）は、CM をその重要なメディアとする「タイアップ」の歴史を語ることがそのまま昭和以降の大衆音楽の通史にもなりうることを示している。CM というメディア自体に関する学問研究としては、論文集、高野光平・難波功士編『テレビ・コマーシャルの考古学』（世界思想社 2010）や山田奨治編『文化としてのテレビ・コマーシャル』（世界思想社 2007）を参照せよ。

24）小川博司は「1950 年代のテレビ CM と音楽」（『テレビ・コマーシャルの考古学』第 3 章）において、この通説に疑義を呈し、また、これまでの CM ソングに関する語り（藤本倫夫『コマソン繁盛記』（日本工業新聞社 1977）など）における「三木鶏郎至上主義」を相対化しようとしており、そのことの意義は十分認められるべきではあるが、初期 CM 音楽には三木鶏郎以外の人々も多く関与していた、という指摘は、彼が CM ソング史上重要ではなかったということを意味しない。

25）もちろん重要なのは、安易に「起源」や「オリジネイター」を設定することではなく、現在一般的な「CM ソング」「イメージ・ソング」「タイアップ・ソング」「アニメソング」といった区別を一旦保留した上で、戦後の大衆的放送音楽のメディア史な特徴を描出することである。

26）たとえば美空ひばり《リンゴ追分》は開局直後のラジオ東京のラジオドラマ「リンゴ園の少女」主題歌であった。同曲の追分風の旋律の動きや、ベースのリフレインを基盤とする和声進行がはっきりした伴奏は、きわめて多岐に渡る彼女の当時のレパートリーの中でも非常に洗練されたもので、特に万城目正や古賀政男の作曲による映画主題歌の典型的な曲調（『愛染かつら』主題歌《旅の夜風》を嚆矢とする）とは明確に区別しうるものである。なお、作曲の米山正夫は、戦後ラジオ歌謡《山小舎の灯》が人気を博したことをきっかけにコロムビアに入社した、戦後放送音楽と関係の深い作曲家である。

27）前者は、当時隆盛を誇っていた歌声喫茶で広く歌われた。後者は「浪花の

モーツァルト」キダ・タロー作曲で、本人曰く「唯一のレコード・ヒット」である。関西ローカルの放送音楽家としてのキダの仕事は、東京中心かつレコード歌謡中心の一般的な大衆音楽史観を相対化する上で真剣な考察の対象となるべきものである。

28）彼は中央合唱団から山村工作隊の経験を持ち、当時うたごえ運動や労音と密接に関わっていた芥川也寸志に作曲を師事した筋金入りの左翼音楽運動出身者である。これは、うたごえ運動や労音の目指した〈大衆〉音楽と、放送のそれがある面で親和性を持っていたことを示しているだろう。さらに、彼がCMソング作曲家からレコード作曲家として先駆的な成功を収めたことは、1960年代以降の音楽環境において、うたごえ・労音的そして／または放送音楽的な音楽性が、それまでのレコード歌謡の音楽性に取って変わることを提喩的に示している、と見ることもできるのではないか。

29）アニメ「鉄人28号」の主題歌では最後に「グリコ、グリコ、グーリーコー」とスポンサー名が高らかに歌われている。高野光平が論じるように、「CMである／ない」コードが現在と異なっていた初期民放放送では、「CMソング」と「番組主題歌」の境界は曖昧であった（佐藤健二・吉見俊哉編『文化の社会学』（有斐閣2007）第6章「テレビCM――映像文化の歴史的成立」）。

30）楠トシエは、近年発売されたCMソング集『“元祖コマソンの女王”楠トシエ大全』（キング2007）ライナーノーツのインタヴューでも「トリロー先生のおかげで流行歌を歌わずにすんだ」と語っている。

31）プランゲ文庫の分析を通じて『占領期雑誌資料大系』『占領期文化をひらく』などを刊行している

32）輪島前掲書及び拙稿「《東京行進曲》《こんにちは赤ちゃん》《アカシアの雨がやむとき》―日本レコード歌謡言説史序説」（『RATIO特別編集 思想としての音楽』（講談社2010、pp.310-347））を参照せよ。

（文学研究科准教授）

Summary

Miki Toriro's Music for Broadcasting and the Concept of "Home Song"

Yusuke WAJIMA

In modern Japan, broadcasting has served as an active agent producing popular music, rather than merely distributing and disseminating it. The purpose of this article is to examine an ideal and practice of making popular music suited for broadcasting in early post-war period, focusing a representative composer.

An amateur-turned composer Miki Toriro(1914-1994), a former military officer and graduate of Tokyo Imperial University, was an icon of the "democracy of broadcasting" in occupied Japan with his numerous musical satires on Japanese government and cheerful songs which he composed for the program "Sunday Entertainment" (NHK, Japan Broadcasting Corporation, 1947-1954). He criticized both erudite music by complacent elite Japanese composers and vulgar music produced industrially by record companies, and tried to improve the taste of the masses encouraging a moderate and decent musical style based on Western art music and American big-band jazz.

After his program in NHK discontinued under the pressure by the government, he turned to commercial broadcasting. In early period of commercial radio and television, his musical style set the standard for music for broadcasting. Under the term "Homu Songu(home song)", it was distinguished from "Ryukoka", or popular songs produced by record companies.