The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	初期テレビアニメ主題歌の音、産業、思想 ： 手塚・トリローから宙明へ
Author(s)	輪島, 裕介
Citation	待兼山論叢. 芸術学篇. 2022, 56, p. 1-26
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/94870
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

初期テレビアニメ主題歌の音、産業、思想：手塚・トリローから宙明へ

輪 島　裕 介

序

本論文では、1960 年代から 70 年代初頭までの日本のテレビアニメ主題歌（現在一般に「アニソン」と呼ばれるもの）について、その背景にある音楽観やメディア環境の変化に注目して検討する。最初期のテレビアニメ音楽は、1950 年代からの放送音楽（とりわけ CM ソング）の強い影響下にあったが、1960 年代半ば以降、レコード会社の製作者や流行歌手が参入し、映画界からの作曲家の転身も進む。当時の文化思潮の変化と産業構造の変化を背景に、70 年代までに独自の音楽様式と産業的地位を獲得してゆく。それは、単線的な変化ではなく、事後的に「アニソン」に特徴的と考えられるようになる様々な要素が、複数の文脈の相関を通じてしばしば偶有的に形成されてゆく過程である。

1・歌詞のない「鉄腕アトム」

日本のテレビアニメの歌の歴史は、ほとんど例外なく 1963 年の「鉄腕アトム」から始まる。これはテレビで放映された最初のアニメ－ション番組ではないが、毎週放送される 30 分の国産テレビアニメシリーズが「鉄腕アトム」から始まり、現在に至るまでその系譜が意識されていることは間違いない。そして、そのテーマソングは、現在でも極めて高い人気を誇っている。

有名な詩人・谷川俊太郎による歌詞は、しばしば小説家（矢作俊彦『ららら科學の子』）や音楽家（山下達郎「アトムの子」）によって参照されてきた。その影響力も含めて、現在では「最初のアニソン」として認識されているといってよいだろう。しかし、放送開始から半年以上、30エピソードにわたって、主題歌は歌詞のないインストゥルメンタル版が放送されていた。同番組のアメリカ版プロデューサーであったフレッド・ラッドの回想によれば、アメリカで放送する際に、ラッドの指示で現地の慣習に従って歌詞をつけた。渡米時にそのアメリカ放送版をみた手塚は大いに驚き、日本語の歌詞をつけることにしたという（Ladd 2009: 24）。

もちろん、それ以前の日本にも歌入りの番組主題歌は存在した。アメリカから輸入されていたテレビ映画や連続アニメは多く、国内製作でも、物語作品の冒頭または最後に印象的な主題歌が置かれるという点では、1930年代まで遡れる娯楽映画（『愛染かつら』など）や、敗戦直後からのラジオドラマ主題歌（『鐘の鳴る丘』『赤胴鈴之助』など）といった形式や、当時「テレビまんが」という共通の枠組の中で考えられていた（北波 2021）子供向け実写ドラマの主題歌（『月光仮面』『快傑ハリマオ』など）と共通する。しかし重要なのは、手塚治虫は、それまでの日本で制作された番組主題歌を批判し、「国際的な」、つまり西洋芸術音楽の規範に基づく器楽性の強い音楽性を志向していた、ということである。

手塚自身は1979年に刊行されたテレビアニメ主題歌の楽譜集（この種のものの先駆といえ、冒頭に収録されたのはもちろん「鉄腕アトム」である）において、次のように回想している。

> 日本で最初のテレビアニメーション「鉄腕アトム」を作ったとき、その音楽にも僕なりのイメージがありました。それまでの子供向けの番組の音楽は、貧弱で日本人にしかわからないような節まわしが目立っていました。ある一部を除いて、劇映画主題歌、ミュージカル、歌謡曲で、国際的に通用するものは少なかったと思います。「鉄腕アトム」「ジャング

ル大帝」の音楽では、意識的に日本風な節まわしをはぶき、外国の人たちにも充分喜んでもらえるような明るい曲を作ろうと考えました。（略）今日までたくさんのアニメーションの曲がでていますが、今ひとつあとの時代まで残るものが少いと思います。また、ほとんどの曲が日本人的で、これでは国際的に通用しません。この原因の（略）ひとつとして、日本人の気質がおセンチで浪花節的なため、アニメーションの曲が歌謡曲に結びついていくのでしょう。（手塚（監修）1979：8）

この証言を裏付けるように、「鉄腕アトム」の主題歌の先進性を強調して、次のエピソードがしばしば語られる。主題歌決定時に作曲家の高井達雄が3つの候補を出したところ、現在知られるテーマ曲は、シンコペーションや非ダイアトニックの半音の使用など、当時の子どもにとって難解な音楽的要素を含むため当初反対にあったが、自身もピアノを弾きクラシック音楽に造詣の深い手塚自身がこれを非常に気に入り、強く推薦したという（現代ビジネス編集部 2018, 佐藤 2019）。先のラッドの回想と併せて考えると、こうした性格は、この旋律がそもそも歌われることを念頭に置いて作曲されたものではなかった、ということを示しているかもしれない。

実は、手塚がもっていた「国際的」な音楽への志向と、それと対比される、現今の日本の大衆的な歌謡にみられる「おセンチで浪花節的な気質」を否定する態度は、彼一人のものではなかった。むしろそれは、戦後の知識人・文化人にかなり広く共有されていたものであり、さらにいえば、戦後の放送音楽自体の基調であったともいえる。既存のレコードや映画と結びついた大衆歌謡とは異なる明るく健全で家庭的な音楽を志向していたのだ。そして、連続テレビアニメ放送開始時点で、最も注目される放送音楽形式は、コマーシャルソング（シンギング・コマーシャル）だった。そして1950年代のコマーシャルは、多くの場合アニメーションを伴っていた。アニメを用いたコマーシャル製作からテレビアニメ製作に転じた鷺巣政安は、「初期のテレビCMはアニメが八割で実写が二割でした」と述べる（鷺巣 2016：45）。

つまり、「鉄腕アトム」に先立って、テレビ視聴者は、コマーシャルを通じてアニメーションと歌が結びついた表現に親しんでいたのだ。

2・コマーシャルソングとしてのテレビアニメ主題歌

こうしたコマーシャル音楽の確立において、ひいては戦後の放送音楽の基本的な特徴を定めるうえで、決定的に重要な役割を果たしたのは、作曲家の三木鶏郎である。「鉄腕アトム」の作曲者の高井達雄も、彼の「事務所に出入りする内コマーシャル音楽の作曲なども手がけるようになった」一人である（現代ビジネス編集部 2018）。1960 年の新聞記事では、「CM ソングの“メーカー”トリロー、断然トップ」と見出しが付され、民放放送開始以来の「558 曲」のうち、彼と、その「一党」が 3 分の 2 以上を作曲しているとする（『読売新聞』夕刊、1960 年 10 月 2 日）。彼はテレビコマーシャルに先立って、敗戦直後には NHK ラジオの社会風刺音楽コントで一世を風靡しており、西洋芸術音楽の基本的な語法に、アメリカ大衆音楽の要素を加味したスタイルで、戦後の放送音楽の音楽的特徴を規定したのみならず、既成の「低俗な」大衆歌謡を批判し、より高尚で西洋的なものに引き上げる手段として放送音楽を捉える態度の形成にも絶大な影響を与えた。初期のテレビアニメ主題歌は、三木鶏郎が基本的な方向を設定した戦後放送音楽の一部として考えるべきであり、先の手塚の発言も、その文脈において理解されるべきである（三木鶏郎の音楽性と思想については輪島 2011 を参照せよ）。

三木鶏郎が方向づけたコマーシャルソングの音楽的特徴や、それと結びつく理念は、ほとんどそのまま最初期のテレビアニメ音楽に共通する。前述の高井達雄をはじめ、越部信義（『マッハ GOGOGO』『パーマン』『昆虫物語みなしごハッチ』）、いずみたく（『宇宙エース』『宇宙少年ソラン』『ゲゲゲの鬼太郎』）、小林亜星（『オオカミ少年ケン』『魔法使いサリー』『科学忍者隊ガッチャマン』）など、初期のテレビアニメ音楽の作曲者の多くは CM ソング作曲家であった。さらにいえば、少なくともテレビアニメ放送開始から

数年の間は、テレビアニメ主題歌はコマーシャルソングの一種とみなされていた。1966年に刊行された作曲家の服部公一のエッセイ「コマーシャルソングの背景」では、ビタミン剤のCMソング「パンビタンの歌」と、「アトムの歌」「風のフジ丸の歌」「レインボー戦隊の歌」（後二者は服部の作曲）が、なんの留保もなく列挙されている（服部1966：89）。後述する「オバQ音頭」の制作発表を報じる新聞記事でも、それは「コマーシャルソング」と形容されている（『読売新聞』1966年4月10日13面）。遅くは、1974年に刊行された簡易楽譜集（旅行やハイキング向けの歌本）の一冊、『CMソング』は「テレビ漫画主題歌入り」と副題が付され、「選びぬかれたCMソング約90曲と楽しいテレビマンガ主題歌約30曲」が、一応区別されながらも一冊にまとめられている（成美堂ソングブックス1974）。

初期の子ども向けテレビアニメ主題歌とCMソングとの連続を最もはっきりと表しているのは、三木鶏郎自身が手掛けた「鉄人28号」（1963年10月20日放送開始）の主題歌だろう。既に放送音楽界の巨匠であった三木鶏郎自身が参加したことは、テレビアニメの商業的価値が放送局や広告代理店やスポンサーに認識されていたことをうかがわせる。冒頭で、当時人気があったコーラス・グループのひとつ、デューク・エイセスが、スポンサーである菓子メーカーのグリコの名称を3回連呼するのに合わせて「グリコ劇場」という文字が現れる。そこから改めて半音階で上昇する前奏（これは「鉄腕アトム」の全音階の上行の前奏を想起させる）に合わせて鉄人の影が徐々に現れ、効果音とともに「鉄人28号」というタイトルが映し出される。そこでようやく主題歌が始まる。装飾的な半音の使用、シンコペーションなどは、「鉄腕アトム」と共通するが、コーラスのハーモニー、「ガオー」「ダダダダダーン」「バババババーン」「ビューン」といったオノマトペなども含めてそれ以前の三木鶏郎の作風を踏襲したものといえる。概ね前半と後半にわけられる50秒あまりの歌からそのまま続けて、冒頭と同じ「グリコ」の連呼が回帰し、それに合わせて「提供　江崎グリコ　グリコ乳業」という文字が回転しながら大写しされる。劇中の音楽は彼の門下といえる越部信義が手掛け

ているが、冒頭のクレジットでも音楽担当の越部の名前に先立って、より大きな文字で「作詞・作曲　三木鶏郎」と強調されていることから、トリローによるオープニング主題歌が特別扱いされていることがわかる。

こうした構成は、この主題歌自体が、スポンサー企業を宣伝するCMソングとしての機能を強く持っていたことを示している。後述するように、初期のアニメ主題歌は、ソノシートという新たなメディアに録音され商品化されるのだが、「鉄人28号」のソノシート録音に際して以下のエピソードがある。ソノシート製作者は、この「グリコ」の連呼を削除するよう要請したのに対して、三木鶏郎は当初、「スポンサーから、鉄人28号よりもグリコをアピールするように、と依頼されて作曲した」としてスポンサー名の削除を頑として拒んだという（橋本2005：165）。2年後に同じ放送枠で開始した「遊星少年パピイ」でも同じ「グリコ」の連呼が用いられており、こうしたスポンサーを重視した音楽制作がテレビアニメ最初期だけの例外的なものではなかったことを示している。1964年放送開始の「風のフジ丸」（服部公一作曲）でも、主題歌から切れ目なく藤沢製薬の名を連呼するジングルが続く。そもそもこの作品は白土三平の漫画「風の石丸」を原作としたものだが、スポンサーの名をとって「フジ丸」と改名されていた。テレビ番組の一社提供が常態であった時代は、番組自体を自社の宣伝媒体とみなすような番組も珍しくなかった。

「鉄人28号」におけるスポンサーのプレゼンスの高さは、広告代理店と放送局が主導し、関連する諸々の権利も保有するアニメ制作方式の始まりと関わっているかもしれない。テレビアニメ「鉄人28号」は、「鉄腕アトム」の成功に触発され、広告代理店の電通が、アニメーションCMの制作会社だったTCJに働きかけて「映画部」を設立し制作された。アニメーションを用いたテレビCMとテレビアニメの産業的な連続性を示している。

ただし、連続テレビアニメが開始された時期は、三木鶏郎のキャリアの最後期でもあった。1964年には、彼の事務所である三芸社の社員が社長を刺殺する事件が起こり、会社は解散している。そして、本人も糖尿病が発覚

し、半ばリタイア状態となっている。次に見る、その後のアニメ主題歌のコマーシャルソングからの離脱は、1960年代初頭までの放送音楽界で最も影響力のあった人物の退場とも関わっているかもしれない。

3・「ソノシート」という新メディア

テレビアニメの歌は、当初、番組やスポンサーに従属するものだったが、ほどなく、それ自体が商品となる。ただし、それは従来の音楽商品とは異なる回路においてであった。「鉄腕アトム」主題歌を最初に商品化したのは、レコード会社ではなく、日本では「ソノシート」と呼ばれ英語圏ではflexi discと呼ばれる、音声を記録したシートを制作する出版社であった。放送開始から11ヶ月後の1963年11月15日に「朝日ソノラマ」レーベルから発売されたディスクは、全国の書店で販売され、同社創業以来最高の120万枚を超える売上を記録したという（橋本2015：162）。これは、1950年代後半に、漫画原作のラジオドラマ「赤胴鈴之助」の主題歌レコードがよく売れたことから連想されたものだったという（橋本2015：147）。『朝日ソノラマ』は、朝日新聞社の関連出版社、朝日ソノプレスが1959年に創刊したフォノシート付きの月刊誌の名称だったが、やがて、同社が発売するシート型ディスクのレーベル名となり、のちには社名にもなった。同社の商標である「ソノシート」は、シート型ディスク一般を指すものとして広く定着していった。ソノシートは、様々な点で、アニメ主題歌にふさわしいメディアだった（水落2017：3）。ビニールのレコードに比べて安価である。軽く、割れることがないため、子供でも扱いやすい。冊子体で販売されるため、絵と物語をふんだんに取り入れることができる。何よりも、当時、書店は、日本全国でレコード店の10倍以上の店舗数があり、親子連れや子どもでも気軽に入れる（橋本2015：187）。

朝日ソノラマによる「鉄腕アトム」のソノシートの成功をきっかけに、「鉄人28号」「エイトマン」「狼少年ケン」「ビッグX」などが朝日ソノラマ

から発売された。虫プロは、各業種につき1社のみと専属契約するマーチャンダイズ方針を取っていたため、虫プロ制作アニメのソノシートは朝日ソノラマが独占することになった。主題歌だけではなく、アニメ制作で生じたストック用や廃品のアニメセルを用いた絵物語と連動した音声ドラマが収録されることが多く（橋本2015：162）、所有可能なかたちでテレビアニメの視聴覚経験に準じる体験が得られる媒体となった（水落2017：3）。一方、TBSが制作する「スーパージェッター」以降のテレビアニメについては、放送局の子会社である音楽出版社の日音が権利を管理し、朝日ソノラマのみならず、コダマプレスやビクター音楽出版といったフォノシートの競合他社からの発売を認めた（水落2017：38）。こうして、テレビアニメのソノシートは、テレビアニメにとって不可欠の関連商品となると同時に、ソノシートという新メディア自体における重要なアイテムになっていった。最初期のテレビアニメ主題歌が、非常に強力な垂直統合システムを特徴とする当時のレコード会社（生明2004）とは別の産業的主体によって商品化された、という事実はきわめて重要である。

4・レコード会社の参入と「ジャングル大帝」

ソノシートという新メディアを通じて商品化されたテレビアニメ主題歌は、文化産業全体の文脈に即していえば、1930年代に確立した専属制度に基づくレコード会社主導の大衆歌謡製作が、1960年代を通じて解体し、レコード会社のみならず音楽出版社や芸能事務所や放送局といった複数のアクターの複雑な利害調整に基づく新たな制作方式に移行してゆく過程の一部でもあった。当時のテレビアニメと録音商品の制作過程における各アクターの複雑な相関関係は、「ジャングル大帝」（1965）と「オバケのQ太郎」（1966）の二つの事例において、相異なる仕方で例示されている。

1965年10月に放送開始された、虫プロ制作による初のカラーによる連続テレビアニメ作品「ジャングル大帝」は、老舗のレコード会社、日本コロム

ビアがテレビアニメ音楽の制作に本格的に参入した最初の例である。担当ディレクターの木村英俊は、1980年代まで日本コロムビアのアニメ関連商品を担当し、業界を主導することになる。彼は、美空ひばりのレコード制作を担当することを希望して鉱山会社から日本コロムビアに途中入社したが、流行歌を制作する文芸部ではなく、教材や童謡を制作する学芸部に配属され、当初、学芸部の仕事を嫌っていたという（木村 2017：31-38）。このことは、手塚や三木とは異なり、木村が当時の大衆的な音楽趣味を共有していたことを示している。テレビアニメのソノシートの売れ行きに注目した学芸部長は、新人の木村にテレビアニメの担当を命じた。当時の日本コロムビア全体は危機的な状況にあった。1963年末に、流行歌を制作してきた文芸部スタッフの多くが、担当の歌手や作家ともども退社し、新会社日本クラウンを立ち上げていたのだ。同社にとって、「新しい制作路線」が早急に求められており、その一つがテレビアニメだった（木村2017：38）。

木村の回想によれば、彼は版権の交渉のために虫プロに日参し、責任者にはレコード化を断られ続けたものの、次第に若い制作スタッフと親しくなっていったという（木村 1999：16-17、木村 2017：45-46）。ある日、木村は作曲家の冨田勲から日本初のカラー放送テレビアニメ『ジャングル大帝』の打ち合わせに呼ばれた。富田と木村は、慶応大学の同窓であり、また、幼児向けの教材レコードの制作でも協働していた。富田は1950年代半ばから、ちょうど三木鶏郎と入れ替わるようにNHKの放送音楽を積極的に手掛けていた新進作曲家で、三木よりもさらにシリアスな現代音楽に近い作風を持っていた。打ち合わせ席上で、コロムビア専属の弘田三枝子にエンディングテーマを歌わせる案がもちあがる（木村 1999：17、木村 2017：46-47）。弘田は、1962年のデビュー時は東芝レコードに所属し、外国曲のカバーを中心に歌っていた。その傍ら、テレビ番組主題歌や三木鶏郎作曲のCMソングを歌っていた経験があった。これは、1960年設立の後発で、専属作家の影響力が少ない東芝では必ずしも珍しいことではなかったが、老舗の日本コロムビアでは異例だった。いずれにせよ日本コロムビアの専属歌手が歌う以上、そのレ

コードを同社が発売することを妨げることはできない。また、主題歌の制作費用は朝日ソノラマが負担することが暗黙の了解であったが、ソノシートでは採算がとれるかわからない大編成のオーケストラによるテーマ曲を手塚が富田に提案し、その録音費用を日本コロムビアが肩代わりしたという証言もある（橋本 2015：186）。こうして、虫プロと朝日ソノラマの独占契約は崩れ、今後長く続く日本コロムビアによるテレビアニメ主題歌制作がはじまる。「ジャングル大帝」のレコード番号は「SCS-1」であり、このシリーズはその後も継続されてゆく（腹巻猫 2018：10）。新たなシリーズ記号を用意したことからも、日本コロムビアが明確に新たな制作路線としてテレビアニメの音楽を位置づけていたことがわかる。

ただし、日本コロムビアでのテレビアニメ主題歌の制作は、学芸部の木村が強く望み、十分に計画されたものだったにもかかわらず、また、弘田が歌った「レオのうた」のレコード自体も好評だったにもかかわらず、流行歌の制作を中心とする老舗レコード会社の慣習とは相容れなかった。弘田を起用したことで木村は上司の叱責を受け、今後自社の専属流行歌手にテレビマンガ主題歌を歌わせてはいけない、という通達が出されたという（剣持 2021：65）。学芸部のレコードが、主力商品である流行歌に対して周縁化されていたことがわかる。全社の方針としては自社専属の流行歌手を使えないが、学芸部としてはアニメ音楽を新機軸として振興しなければならない、というダブル・バインドが、子ども向けレコードを専門に録音するコロムビア所属歌手の育成につながってゆく。現在では「アニソン四天王」と称される水木一郎、堀江美都子、大杉久美子、ささきいさおらは学芸部の木村が見出し育成した歌手である（剣持 2021：66）。

一方で「ジャングル大帝」は、日本コロムビアの学芸部の従来の制作方針とも交差している。木村は、小学校の音楽科の授業のためのオーケストラ鑑賞教材として、『こどものための交響詩　ジャングル大帝』を制作している。各楽器とオーケストレーションの特徴や楽曲構造を、児童・生徒にわかりやすく示す教材の制作は、レコード会社学芸部の重要な仕事だった（木村

2017：38）。高音質で長時間再生のLPレコードの特性とも適合的であり、各学校で購入されることを考慮すれば、手堅い商品でもあった。冒頭に楽器説明のナレーションが入り、手塚自身の手による水彩画を含む詳細な解説ブックレットが付される手の込んだ作りのLPは、1966年の芸術祭で奨励賞を受賞している。コロムビアと木村にとってはもちろん、正統的な文化への志向が強い手塚にとってもこの受賞が有意義なものであったことは間違いない。（木村2017：39-40, 57-62）。

一方で、冨田勲作曲の『ジャングル大帝』の「高尚な」音楽は、従来の商業的テレビ番組制作とソノシート制作の論理からすれば、大衆的なアピールに欠けるものだったかもしれない。朝日ソノラマの橋本は「芸術性が高くスケール感があり、これはアニメソング史上に残るすばらしい傑作かもしれない。だが、あまり売れないし、視聴率アップにもつながらないだろう、というのが私の実感でした」と回想している（橋本2015：187）。器楽性の強い冨田勲作曲のテーマ曲の訴求力を疑問視した放送局と代理店側の制作者は、このテーマ曲に続けて、スポンサーのサンヨー電機のコマーシャルソングという扱いで、三木鶏郎作詞作曲による、企業名の連呼も入ったもう一つのテーマ曲を放送し、これに対して虫プロの制作者が激怒している（山本1989：187-93）。実際、放送開始後は視聴率が振るわず、「新ジャングル大帝進めレオ！」と番組名が改称された後は、富田による長めの前奏が付されたとはいえ、三木鶏郎版がオープニング曲となった。当時の新聞には、主題歌が2つ続くことへの違和感と三木鶏郎版が雰囲気に合わないことを批判する17才学生の投書が掲載されている（読売新聞1965年12月14日）。しかし少なくとも放送局や代理店には、三従来のコマーシャルソング型の主題歌の大衆性をより評価する者がいたことは疑いない。

5・「オバQ音頭」の衝撃

テレビ局系の音楽出版社が主導した1966年の「オバQ音頭」の爆発的な

成功も、ソノシートとレコード会社の拮抗関係を象徴する出来事だった。この曲はTBS系列の音楽出版社の日音が権利を保有し、ソノシートだけで8社から発売された（水落2017：27）。「オバケのQ太郎」に先立って、TBS主導で制作された「スーパージェッター」もソノシート各社で発売されている。「オバケのQ太郎」は、小学館刊行の『週刊少年サンデー』に連載された藤子不二雄のマンガを原作とし、1965年のアニメ放送開始すぐに爆発的な人気となった。これは、手塚の「鉄腕アトム」以降、初期テレビアニメの定番となったSFやアクションではなく、愛嬌はあるが能力のないオバケが平凡な都市の中流階級核家族一家に居候するさまをコミカルに描いた作品で、ギャグマンガのアニメ化の先鞭をつけた。現在の視点からは「日常系」アニメの元祖ともいえる。

テレビアニメは放送開始から大成功し、翌年、新たなエンディングテーマとして「オバQ音頭」が企画される。「オバQ音頭」の発表の時点で、新聞記事が掲載されており（『読売新聞』1966年4月10日13面）、アニメの「オバQ」の人気と、ソノシート、レコード各社からの音盤の発売が注目を集めていたことがわかる。8社からのソノシートと日本コロムビアからのEPレコードとして発売された音盤の売上が200万枚以上、原作マンガを連載していた雑誌『小学一年生』『小学二年生』『小学三年生』の付録や番組スポンサーであるお菓子メーカー、不二家の商品のおまけや応募者全員に配布するキャンペーン賞品として400万枚以上が流通したという（橋本2015：182、水落2017：27）。景品や販売促進グッズとしてソノシートが無償で配られることはそれまでにもあったが、有料商品と無料の景品が入り混じり、ソノシートとレコードというメディアをも越えて氾濫する、というのは、それまでのレコード業界の慣習を逸脱するものだった。

この曲の制作経緯については、相矛盾する回想が残されている。朝日ソノラマの橋本は、前年の主題歌ソノシートの成功を受けて朝日ソノラマの編集部長から新たにエンディング曲を制作するよう命じられた、として、この企画が朝日ソノラマの主導だったことを強調している（橋本2015：179-81）。

一方、レコード会社・日本コロムビアのディレクターとしてこの時期以降のアニメ主題歌の制作に絶大な影響力を行使することになる木村秀俊は、TBS傘下の音楽出版社である日音側からエンディングテーマを変更したいという申し入れがあり、関係者で決定したと語る（木村 2017：50-51）。真相は不明にせよ、「オバQ音頭」は、「ジャングル大帝」に続いて、日本コロムビアがテレビアニメ音楽の制作に本格的に参入してゆく大きなきっかけの一つとなり、この分野の先駆者である朝日ソノラマの覇権を揺るがしたことは間違いない。日本コロムビアから発売された「オバQ音頭」レコードは、1966年度の第8回日本レコード大賞童謡賞を受賞している。

音楽的にも、「オバQ音頭」は、手塚治虫や三木鶏郎が志向した西洋近代芸術を規範とする音楽的理想から離脱し、アニメの歌に既存の大衆的な音楽語法が本格的に取り入れられてゆく嚆矢として興味深い。

盆踊りと結びつく「音頭」は、一九三三年に、日本ビクターから発売された「東京音頭」のレコードが爆発的に流行し、レコード音楽に合わせて決まった振り付けを踊る、という形式が全国に普及した。1964年の東京オリンピックに際して「東京五輪音頭」が大きな人気を博しており、2年後の「オバQ音頭」はそれを背景にしているだろう。和太鼓の特徴的なリズムをもち、三木鶏郎や手塚治虫が嫌悪した四度と七度を欠く五音音階で作曲された（ただし彼らが嫌った短調ではなく長調だが）「オバQ音頭」は、それまでのCMソング調のテレビアニメ音楽とは明らかに異なり、1930年代に確立したレコード向けの新民謡の慣習に準拠している。

「オバQ音頭」はその後何年もの間、盆踊りの定番曲として定着し、単なる子供向け流行音楽というよりも、地域の共同体の儀礼への老若男女の身体的参与を通じて、いわば土着的な経験と結びついて経験され、記憶されることになる。その後、アニメ番組の夏季テーマ曲として音頭を制作する慣習が定着し、現在でも「オバQ音頭」のみならず「ドラえもん音頭」「アラレちゃん音頭」といったアニメ音頭は盆踊りの定番となっている。

6・「墓場鬼太郎」から「ゲゲゲの鬼太郎」へ

「ジャングル大帝」の芸術的な洗練とは裏腹の商業的な不振、「オバQ」とその「音頭」の爆発的成功は、戦後マンガと放送音楽の基本的な方向づけを行った手塚治虫と三木鶏郎という二人の芸術家の直接的な影響力の後退を意味しているかもしれない。それは単に、テレビアニメという領域に限定されるものではなく、それぞれの主要な活動領域であるマンガと放送音楽全体にかかわるものであった。とはいえ、彼らのプレゼンスの相対的な後退は、むしろ、彼らが切り拓いた二つの新領域が、多くの後続者たちによってさらに拡大してゆき、大衆文化の中心に位置を占めるに至ったことを意味している。そしてその過程で、在来の日本の庶民文化を否定し、ヨーロッパとアメリカをモデルに、高尚で明るく健康な方向に啓蒙しようとする彼らの志向とは異なる表現的特徴も現れてくる。

マンガにおいて、「劇画」と呼ばれる傾向が、手塚的な明朗な方向とは異なるものとして現れてくることはよく知られている。「劇画」概念それ自体の検討は本稿の範囲を超えるが、大衆的な受容の過程では、1965年に「W3」事件をきっかけに手塚治虫と絶縁した後の『週刊少年マガジン』に掲載された、青年層もターゲットに含めた作品群がその中心を担った（瓜生 1996）。貸本出身の水木しげるの妖怪もの、梶原一騎原作による「スポーツ根性（スポ根）」ものはその代表例である。『少年マガジン』の当時の編集長、内田勝は、雑誌を「紙の上のテレビ」ととらえる編集方針を取っており（内田 1998：121）、連載マンガのテレビ化にも積極的だった。

1967年には、『少年マガジン』の劇画路線の成功に伴って、出版元である講談社系列のキングレコードから『少年マガジン　マンガ大行進』と題されたLPが制作されている。テレビアニメ主題歌ではなく、同誌の連載マンガ作品の作家自身が歌詞を書いた新曲を集めたものだった。前年には『コロムビアまんが大行進　第1集テレビ漫画主題歌集』が発売されており、その一

曲目は「オバQ音頭」だった。この時期、「テレビマンガ主題歌」という音楽形態が、出版業界とレコード業界の注目を新たに集めていたことがうかがえる。企画したキングレコードの長田暁二ディレクターは、1950年代後半、子供向けのラジオドラマやテレビ映画の主題歌をレコード化して成功させていた（大下2014：140）。

『少年マガジン　マンガ大行進』に収められたいわば架空のアニメ主題歌のひとつは、現実のマンガとアニメに大きな変化をもたらした。「ゲ、ゲ、ゲゲゲのゲ」という、減5度の音を強調した短調の印象的なフレーズではじまる「墓場の鬼太郎」である。作曲したいずみたくは、元々三木鶏郎の門下だったが、いち早く独立して人気CM作曲家となっていた。その後、ポピュラーソングの作曲家に転じて、特定のレコード会社と専属契約を結ばない職業的ソングライターの先駆として成功を収めることになる。

「墓場の鬼太郎」は、『少年マガジン　マンガ大行進』LP発売後、当時、勃興していた若者向けの新メディア、深夜放送ラジオの代表的な番組「オールナイト・ニッポン」で頻繁にとりあげられ好評を博した（大野2009：197）。雑誌側はかねてよりアニメ化を狙っていたが、タイトル中の「墓場」という言葉が障壁となり、難航していた（大野2009：195-196）。しかし、曲のラジオ番組での好評をきっかけに、その放送局であるニッポン放送と同系列のフジテレビでのアニメ化が実現する。その際、同じ曲が主題歌として用いられ、作品名自体が歌い出しにちなんで「ゲゲゲの鬼太郎」と名付けられた。アニメ化にあわせて連載マンガも改題された。現在までの間に六度に渡ってテレビアニメが制作されているが、編曲や歌手を新たにしながらも、常に同一の楽曲が用いられている。漫画家・水木しげるの人生を妻の立場から描いた連続ドラマは「ゲゲゲの女房」と題された。現在では作品及び作者自身を象徴する「ゲゲゲ」というフレーズは、レコード制作時点では放送される予定のなかった、いわば架空のアニメ主題歌から生まれたのである。

7・意図的な反動性と1960年代後半の対抗文化

一方、1966年にマンガ連載が開始され1968年にアニメ放送が開始された「巨人の星」は、東京オリンピック以降顕著になる、「スポ根」もの、つまり、厳格な指導者から過酷な訓練を課され、主人公の過剰な努力を経て、スポーツにおける勝利を獲得し人格的成長を遂げようとする（が、主人公の破滅によって物語が完結することも多い）、という物語類型の代表作の一つである。原作者の梶原一騎は意図的に反動的で大時代的な設定や台詞を用いて、父と子の対立と紐帯を描き、その後、同種の作品を連発して一時代を築く。真偽は定かではないが、手塚治虫が、当時人気絶頂の『巨人の星』に対して、「どこが面白いのか教えてくれ」と嘆いたという逸話は、マンガ史のクリシェの一つとなっている（斎藤 2016：73）。先述の『少年マガジン　マンガ大行進』のレコードジャケットでも同作のイラストが最も大きく描かれ、同誌の代表作だったことがはっきりわかる。

アニメ主題歌「ゆけゆけ飛雄馬」は、「思い込んだら試練の道をゆくが男のど根性」という七五調の音韻による歌詞と、勇壮あるいは悲愴な雰囲気の遅いテンポと短調の旋律によって、戦時中に量産された大衆的な軍歌（戦時歌謡）を思わせる。『少年マガジン』版に収められた短調のマーチ曲の「巨人の星」と比べてもその荘重または鈍重で古臭い雰囲気は明らかである。そしてこの古臭さは、スポンサーの意向に基づいて意図的強調されたものだった。作曲者の渡辺岳夫は、映画音楽を多く手掛けたクラシック系の作曲家、渡辺浦人の息子で、占領期に米軍キャンプでドラマーとして活動した後、草創期のテレビドラマ音楽を多く作曲していた。彼は、A案「テンポの早いマーチ」、B案「童謡に近い従来の子供向け」、C案「テンポを無視した旧制高校の寮歌風」の3案を用意していた（加藤ほか 2010：60）。制作会社と放送局のプロデューサーはA案を選んだが、スポンサーの大塚製薬の担当者がC案を主張したという。大塚製薬はテレビアニメのスポンサー経験はなかっ

たが、自社製品のオロナイン軟膏をそのまま主人公名「尾呂内南公」とした実写の子供向けテレビ時代劇「頓馬天狗」を提供したことがあり、提供番組に大きな影響力を行使することを厭わなかった。大阪のよみうりテレビプロデューサー（当時）の佐野寿七は次のように回想している。

> 担当の方が言うには、「ウチは日本酒が好き。でもこれはスコッチウイスキーだ」と。自分たちが求めているのは「蒙古放浪歌」だと言われました。説得したんですけどどうしてもダメで、結局その意向を踏まえた上でわざと野暮ったく作ったら、今度はOKになった。岳夫さんも本意ではなかったでしょうが、逆に私を宥めてくれました。（加藤ほか2010：60）

帝国日本の東アジア侵略と結びついた「大陸浪人」をロマンティックに歌う「蒙古放浪歌」は、戦前にいくつかの大学で歌われた学生歌である。1960年代には、こうした戦前楽曲のリバイバルが、LPという新メディアとも結びついて比較的高い年齢層の間で流行していた。「ゆけゆけ飛雄馬」は、「アルプスの少女ハイジ」「キャンディ・キャンディ」「飛べガンダム」など、洗練された流麗な旋律を得意とする渡辺岳夫の作風とは大きく隔たっている。手塚治虫や三木鶏郎が忌み嫌った「日本的な節まわし」のこの曲は、物語自体の反動的・懐古的な雰囲気とも相まって、当時の大人にも広く受け入れられ、現在でもスタンダードとしての地位を盤石にしている。

主流的な大衆音楽の領域では、1960年代後半以降、英語圏のロック以降の音楽の直接的な影響を受けた若者向け音楽が、「GS」や「フォーク」として大きな人気を集め、これまでとは違う経歴のソングライターや演奏家が台頭する過程で、旧来のレコード制作を特徴づけてきた、作詞作曲家や演奏家に関する専属制度が崩壊する。一方、新たな洋風の若者音楽への意識的な反動として、旧来の専属制度のもとで作られていた音楽スタイルは、相対的に「古い」ものとなり、当時の新左翼における対抗文化的な土着志向とも結び

ついて、在来の音楽スタイルを、真正な国民的・民衆的音楽として称揚する傾向が現れ、「演歌」という新しいジャンル名が与えられた（輪島 2010）。あからさまに時代錯誤的で反動的な「巨人の星」とその主題歌の広汎な人気は、「演歌」ジャンルの形成と呼応する現象としても解釈できる。

「抑圧された下層の人々の怨念の反映」と定式化できる 1960 年代末の対抗文化的感性を最も顕著に表すのは「あしたのジョー」だろう。1968 年から『マガジン』に連載された、元ボクサーの日雇い労働者のコーチに見いだされた少年院出身の孤児がプロボクサーとして成功する、という原作マンガは、青年層にも圧倒的な支持を集めていた。1970 年 3 月 31 日に旅客機をハイジャックして北朝鮮に亡命した学生運動家たちが「われわれは明日［ママ］のジョーである」という声明を発する 1 週間前、3 月 24 日には、当時の対抗文化に圧倒的な影響を与えた前衛的な詩人・劇作家・批評家の寺山修司が企画した「力石徹の葬儀」が行われている。主人公・ジョーのライバルだった力石徹が、過酷な減量のため試合後に死亡する、という連載マンガの展開に合わせて、新聞や雑誌に「死亡広告」を掲載し、一般参加者を集めて講談社内で葬儀のパフォーマンスを行った。この「力石の葬儀」は、60 年代末の対抗文化運動における『少年マガジン』の影響という文脈で、「右手に［朝日］ジャーナル、左手にマガジン」というスローガンと並んで必ず言及されるが、一方で、テレビアニメ放送開始の宣伝でもあったと考えられる。この「葬儀」イベントは、TV アニメ放送開始の 1 週間前に行われ、僧侶による読経や焼香といった正式な葬儀の式次第に加えて、若手プロボクサーと歌手の尾藤イサオによるボクシングのエキジビジョン・マッチが行われた。素人の尾藤はパンチを受けリングに大の字になった。10 カウントとゴングの後、場内に響いたのは、翌週から放送されるアニメ「あしたのジョー」の主題歌のイントロだった。マカロニ・ウエスタン風の短調の曲調の主題歌を、リングにのびたまま歌い始め、最後には立ち上がり、ファイティング・ポーズを取った尾藤は、聴衆を興奮の渦に巻き込んだ（Ridgely 92-97）。「親のあるやつは故郷へ帰れ」「少年院の夕焼け空」といったフレー

ズを含み、「あしたはきっとなにかある、あしたはどっちだ」と劇的に歌い上げるこの曲の作詞は、寺山修司だった。ちなみにエンディング曲の「ジョーの子守唄」は、ジョーのトレーナーである丹下段平の立場からの歌詞を持ち、俳優の小池朝雄が不正確な音程で素人っぽさを強調して荒々しく歌った。当時やはり新左翼学生にも支持されていた東映の任侠映画の挿入歌を思わせる曲調で、オープニング曲同様、ジャズ・ミュージシャン出身で東映の映画音楽を多く手掛けていた作曲家の八木正生が作曲した。歌詞、旋律、歌唱法のいずれにおいても、当時の対抗文化における暗さと古臭さへの意識的な志向が伺える。手塚の作風とは対象的な「あしたのジョー」が、手塚の影響が失われつつあった虫プロによって制作されたことは、皮肉ではあるが象徴的でもある。

8・演歌とフォークとアニメ主題歌

上述の作品群の暗く情念的な性格は、アニメ主題歌全体の傾向というより、原作劇画の性格に規定されていたというべきだろう。アニメ主題歌という領域は、全体としては、専属制度の解体を中心とする大衆音楽制作システムの変容において両義的な位置づけにあった。一方では、アニメ主題歌を含む放送音楽は、英語圏若者音楽由来の新しい音楽語法を浸透させ、専属制度の解体を促す重要な要因の一つでもあった。小林亜星は、自ら認めるように（小林 1996：196）、三木鶏郎の人脈ではない稀有な CM ソング作曲家としてキャリアを開始した。アパレル会社レナウンの CM で、ロックンロール風の「ワンサカ娘」（1961）で注目され、サイケデリックな音と映像の表現を取り入れたことで CM 表現史上の大きな転換点とされる同社の「イエイエ」（1968）も手掛けている。アニメにおいてもアフロ・キューバン的な『狼少年ケン』（1964）や、いわゆる「ブルース進行」をいちはやく取り入れた『ひみつのアッコちゃん』エンディング「スキスキソング」（1969）で、CM とアニメの双方において、「三木鶏郎以後」のスタイルを提示した。「ガッ

チャマン」（1972）や「ボルテスV」（1979）といった重要なアニメ主題歌を手がける傍ら、都はるみが歌った「北の宿から」で1976年度の日本レコード大賞を受賞してもいる。また、1970年代以降、日本で最も多くレコードを売り上げた作曲家である筒美京平は1969年放送開始で現在まで続く「サザエさん」を作曲しており、1970年代後半にアイドルデュオ「ピンクレディー」で大成功を収める作詞家の阿久悠と作曲家の都倉俊一のコンビも「デビルマン」（1972）に関わっている。これらのアニメやCMと流行歌の双方を手がける新しいタイプの作家の仕事を通じて、一般的な流行歌とアニメ主題歌の音楽性は近づいていったといえる。

他方、「オバQ音頭」以降のアニメソングは、コロムビア学芸部で、社員ディレクター木村英俊の強いイニシアティヴのもとで制作されるものがきわめて多く、そこではむしろ、専属制度に近似した制作方法が新たに確立した。学芸部ひいては学校音楽の規範、つまり西洋式オーケストレーションと旋律、声楽の基本に基づいた発声、といった要素に準拠しながら、新たな主流的大衆音楽の諸要素、つまり専属制度時代の大衆歌謡スタイルである演歌と、GSやフォークといった新たな若者向け音楽の要素が融合またはモザイク状に混ざりあった、独自の音楽スタイルが形作られてゆく。コロムビアのベテラン専属作家が手掛けた「ハクション大魔王」（1969）や「いなかっぺ大将」（1970）などでは、ギャグアニメにおけるコミカルなノヴェルティとして、演歌に特徴的な五音音階の旋法的な旋律と強く唸る独特の歌唱法が取り入れられている。これらを歌ったしまざき由理、吉田よしみは、堀江美都子と同様に、元々はテレビ番組「日清ちびっこのど自慢」の入賞者で、コロムビアの木村が育成した少女歌手だった。吉田よしみはのちに演歌歌手、天童よしみとして成功している。一種のパロディまたはノヴェルティとして演歌的な音楽語法を用いる手法は、いずみたく作曲の「もーれつア太郎」（1969）に顕著だが、渡辺岳夫作曲の「天才バカボン」、広瀬健次郎作曲の「ど根性ガエル」（とりわけエンディング曲のひとつ「ど根性でヤンス」）にも見いだせる。1970年代半ば以降のタツノコプロによるタイムボカンシリー

ズの山本正之による楽曲群もこの流れに位置づけられるだろう。

演歌に対して、新たに若者音楽の中心となったフォークソングのスタイルもアニメに取り入れられてゆく。「海のトリトン」（1972）では、新進のフォークグループ「かぐや姫」のメンバーが作詞作曲し、若手歌手・須藤リカが歌った楽曲が、当初はオープニング、途中からエンディングとして用いられている。1980年代以降盛んになる、若者向けのポップ音楽家の起用を先取りしているといえるが、そこでは、アニメーションに実写の演奏シーンが組み合わされる異例の演出が施されている。その意図は必ずしも明らかではないが、須藤とかぐや姫が所属していたクラウンレコードは、1960年代後半から、大人向けテレビドラマ主題歌を多く歌う流行歌手・笹みどりを「テレビ主題歌の女王」として売り出し一定の成功を収めていたため、それに倣ってアニメを用いた若手歌手の売り出しを計画したのかもしれない。

演歌とフォークは、一つの作品の中で混在することもあった。演歌ジャンルの形成に決定的な役割を果たした少女歌手、藤圭子をモデルにした、音楽版のスポ根ものといえる「さすらいの太陽」（1971）は、出生の秘密を背負った貧しい少女が、街頭の流し（演歌師）からキャリアを開始し歌手として成功してゆく物語である。作中では、主人公が演歌師として実在の演歌の楽曲を歌うシーンがしばしば用いられているのに対し、オープニング曲は8ビートを強調した、短調のジャズ・ボサ風（当時流行していたセルジオ・メンデスを思わせる）で、エンディング曲は、長調全音階の素朴な旋律のフォークソング調の「心のうた」である。現在でも堀江美都子の重要なレパートリーとして知られ、また劇中でも主人公の自作自演曲という設定でしばしば歌われる「心のうた」では、演歌を特徴づける唸りやこぶしはまったくない、西洋的な発声が用いられている。主流的な大衆音楽領域では一見対立するようにみえる、洋風で若者向けの音楽としてのフォークと、在来の庶民的な音楽としての演歌という二つの潮流が、アニメの物語および歌の中では矛盾なく融合または併置されているのである。

9・「宙明節」の発明

おそらく1990年代後半以降、歌手・水木一郎の代表曲として再注目され、当時の主流的な「J-POP」とは区別される「アニソンらしさ」を備えた、ジャンル自体の代表曲とも目されるのは、1972年の『マジンガーZ』だろう。この作品に関わる楽曲群も、新しい外来要素と在来の要素の意図的な折衷に基づくものである。これはしばしば、作曲家・渡辺宙明による作家独自のスタイルとして、「宙明節」と称され、特撮ヒーローとロボットアニメの主題歌の定型的な音楽様式とみなされるに至る。

1925年生まれの渡辺宙明は、東京大学卒業後作曲家を志し、出身地名古屋の中部日本放送のラジオドラマ音楽からキャリアを開始し、1950年代と60年代を映画音楽の作曲家として活動した。映画産業が斜陽になるにつれ、テレビを主要な活動の舞台に転じた。映画からの転身という点では、多くのアニメ・特撮作品を手掛けた菊池俊輔や前述の八木正生と同様である。ただし、様々なスタイルを駆使する職人的な菊池や八木に対して、渡辺は、理論的な関心に基づいて意識的に自らの音楽語法を練り上げ、定着させた点で異なっている。

「宙明節」の特徴は、二六抜き短音階と呼ばれる、自然的短音階から2度と6度の音を抜いた音階の意識的な多用である（「マジンガーZ」挿入歌「Zのテーマ」が特徴的である）。ラドレミソ（A-C-D-E-G）を用いたこの音階は、アメリカ黒人音楽で多く使用される、いわゆるブルース・スケールまたはマイナー・ペンタトニックと同じものだが、民族音楽学者・小泉文夫が、日本の民謡やわらべうたに共通する「民族的な基層」を表す音階として理論化したものでもあった（小泉1958）。小泉は、西洋音楽を普遍的なものとみなしてきた近代日本の音楽文化に対する批判を意図して、日本の伝統的・民族的な音感を、西洋とは本質的に異なるものとして、しかし科学的・客観的に説明しうるものとして、民謡とわらべうたに基づく音階理論を立ち上げ

た。小泉理論は、近代日本の大衆歌謡で多く用いられてきた、西洋の長短音階から4度と7度を欠いたいわゆる「ヨナ抜き」音階が、日本の基層的な音階が西洋的な調性に無理やり適合させられた、「不自然な」ものである、という批判も主要な論点として含んでおり、その点では、当時の流行歌の音楽性を強く批判した三木鶏郎や手塚治虫とも共通する。

渡辺と小泉は、大学時代から親交があり、渡辺は小泉理論を実作に応用することを以前から考えていた。しかし、大人向けの映画音楽の慣習的な語法からは逸脱するため、大々的に用いることはできなかった。一方で、1960年代の後半から渡辺は、アメリカのバークレー音楽院のコードシンボルに基づく編曲技法を、同校を卒業してその理論を教えていたジャズ・サックス奏者の渡辺貞夫から学んでおり、小泉の「民謡音階」が、当時流行しつつあった英語圏のジャズやロック系の音楽でも「ブルース・スケール」として多く用いられていることを認識していた。そこで、1972年に、東映が制作した子供向け特撮作品「人造人間キカイダー」の作曲依頼を受け、この音階を強調した音楽を実験的に用いたところ好評を博し、続いて東映が制作した「マジンガーZ」でその方向をさらに推し進め、番組ともども爆発的な人気を得た。その後、ロボットアニメと並んで、「秘密戦隊ゴレンジャー」にはじまる戦隊ヒーローものでも多く使われ、これらのジャンルを象徴するサウンドとなった。当時はどちらも「テレビまんが」の歌であり、「特撮」と「アニメ」を切り分ける感覚は、おそらく1970年代後半以降に顕在化すると考えられる。

ただし、この五音音階を用いた旋律や編曲は、当時の流行でもあり、既に「みなしごハッチ」など既にアニメ主題歌のなかで他の作曲家によって部分的に用いられており、渡辺の完全な独創ということではない。重要なのは、渡辺が、小泉の「伝統音楽」に関する理論的な主張に基づいて、具体的な作曲方法として取り入れ、その後も意図的に活用してきたことであり、その結果によって、現在に至るまで、「ロボットアニメ」と「特撮ヒーロー」と「宙明節」の間に強固な観念連合を築いたことである。現在の音楽研究の立

場からいえば、「日本の民族的な音感」を均質かつ無時間的なものととらえ、それを一つの音階として抽出し固定する小泉理論が、還元主義的・本質主義的な限界を有していることは明白だが、ある仮説的な理論が、新たな独自の音楽語法を創出したことの意義は、正当に評価されねばならない。ディズニーに体現されるアメリカ的、あるいは西洋近代的なものを信奉する手塚治虫や三木鶏郎とも、従来の日本の大衆歌謡を単に反復するものとも異なる、想像的かつ創造的な土着主義といいうる様式が形作られ、「宙明節」として定着していったのである。

結

本稿では、現在「アニソン」として当然のように理解される歌のあり方が成立するまでに、産業・メディア・イデオロギーの様々な次元での相互作用と変化が起こっていたことに注意を促し、より広い意味での大衆文化における間メディア的な歴史のなかにアニメ音楽を位置づけるための基本的な論点を提示することを試みた。大人向けのレコード歌謡を中心に編まれてきた大衆音楽史の語りに対して、アニメの歌を、単なるエピソードに留まらず1960年代以降の大衆音楽文化の不可欠の領域の一つとして位置づけることは、規範的な語り自体を書き換える可能性を有するものである。

参考文献

生明俊雄2004『ポピュラー音楽は誰が作るのか：音楽産業の政治学』勁草書房
現代ビジネス編集部2018「鉄腕アトムのテーマ」は、別の曲に差し替えられる予定だった：作曲者・髙井達雄氏が語る誕生秘話」https://gendai.ismedia.jp/articles/-/58073
腹巻猫＆レコード探偵団2018『日本懐かしアニソン大全』辰巳書房
橋本一郎2015『鉄腕アトムの歌が聞こえる：手塚治虫とその時代』少年画報社
服部公一1966『パパとママの音楽手帖』文春文庫
加藤義彦、鈴木啓之、濱田高志（編著）2010『作曲家・渡辺岳夫の肖像：ハイジ、ガンダムの音楽を作った男』スペースシャワーネットワーク

剣持光2021『ヒデタ樹とテレビまんが主題歌の黄金時代』ケンケンクリエイト
木村英俊1999『The アニメ・ソング：ヒットはこうして作られた』角川書店
―― 2017 『アニメ・ソング制作に魅せられて：アニメ・ソング制作の真実 TV アニメ＆特撮ソング・劇場アニメ26年史』Xebec
北波秀幸 2021「「テレビまんが」:「アニメ」全史のメディア論的考察」新社会学研究第 6 号172-193頁
小林亜星1996『亜星流：ちんどん商売ハンセイ記』朝日ソノラマ
小泉文夫1958『日本伝統音楽の研究』音楽之友社
Ladd, Fred. 2009. *Astro Boy and Anime Come to the Americas : An Insider's View of the Birth of a Pop Culture Phenomenon*. Jefferson, N.C.; London: McFarland & Co.
水落隆行2017『日本懐かしソノシート大全』辰巳出版
大野茂2009『サンデーとマガジン』光文社新書
大下英治 2014『仮面ライダーから牙狼へ：渡邉亮徳・日本のキャラクタービジネスを築き上げた男』竹書房文庫
Ridgely, Steven C.2011. *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shuji*, University of Minnesota Press.
鷺巣政安・但馬オサム 2009『アニメ・プロデューサー鷺巣政安 さぎすまさやす・元エイケン製作者』ぶんか社
斎藤貴男2016『『あしたのジョー』と梶原一騎の奇跡』朝日新聞出版
佐藤剛 2019「『鉄腕アトム』：日本最初のアニメソングを詩人の谷川俊太郎が手掛けた理由」 http://www.tapthepop.net/day/55942,
成美堂ソングブック1974『CMソング テレビ漫画主題歌入り』
手塚治虫（監修）1979『アニメ・ソング・ヒット全集』徳間書房
内田勝1998『「奇」の発想：みんな『少年マガジン』が教えてくれた』三五館
山本瑛一1989『虫プロ興亡記：安仁明太の青春』新潮社
輪島裕介 2010『創られた「日本の心」神話：「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史』光文社新書、
―― 2011「戦後放送音楽の「ホームソング」志向と三木鶏郎」『待兼山論叢美学編』第 45 巻1-27頁
渡邉宙明（述）小林淳編2017『作曲家・渡辺宙明』ワイズ出版

SUMMARY

Sound, Industry and Ideology in Early TV Animation Theme Songs: From Tezuka and Toriro to Chumei

Yusuke Wajima

This paper examines the theme songs of early Japanese animated television series mainly aimed at children from the 1960s to the early 1970s, figuratively from *Tetsuwan Ato*m (1963) and *Tetsujin 28-Go* (1963) to *Mazinger Z* (1972), focusing on the changing musical perspectives and media environment. My aim is to show that the first TV animation music in Japan was formed under the strong influence of broadcast music (primarily commercial songs) from the 1950s, followed by the influx of producers and singers from films and recorded popular songs from the mid-1960s onwards to establish its distinct musical style and position in the music industry by the early 1970s. Crucial to emphasize is that this development of what we today call *anison*, abbreviation of "anime song", did not necessarily take a single-track route. On the contrary, in its formation processes what later came to be recognised as the essential characteristics of the *anison*, had resonated and interconnected with multiple contexts at the time to become the *anison* as we call it today.