The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	楽譜におけるニューミュージック
Author(s)	ドレックスラー, アニータ
Citation	阪大音楽学報. 2025, 21, p. 93-115
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/100683
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

楽譜におけるニューミュージック

アニータ・ドレックスラー

0）序

本稿では、二つの問いを考察する。第一に、ニューミュージックがどのような文脈で楽譜集に登場したのか。この問いについては、特に楽譜集の機能および対象読者を中心に議論していく。第二に、ニューミュージックがこれらの楽譜集にどのように描写されているのか。この点に関しては、ニューミュージックのイメージ、つまりその視覚的および感情的な表現（≒イメージ）に焦点を当てる。この問いの解明には、ファッション、スラング、または態度といった、先行研究ではジャンルの形成に重要と指摘されつつも、厳密には音楽的でない要素が、楽譜集におけるニューミュージックにどのように帰属されるかを理解する手助けとなるだろう（Lena 2011）。これらの検討を通じて、「ニューミュージック」という語の含意が、楽譜集のなかでどのように特徴づけられ、また、直接的な流行の時期である 1970 年代から 80 年代と、現在に至るその後の時期でどのように変化したのかについて検討する。

こうした問いは独立したものではなく、「ニューミュージック」がジャンルと見なされるべきかどうかという、より大きな問題の文脈に位置づけられる。「ニューミュージック」と呼ばれるようになっていたそれぞれのアーティストの音楽的・習慣的・形式的な特徴は不均質であり（Stevens 2008）、「ニューミュージック」という用語も漠然とした定義しか持たない（Mitsui 2022：128）ため、まずどのようなミュージシャンまたは曲が、いつこの音楽カテゴリーに分類されていたかを明らかにする必要がある。特にニューミュージックに関しては、後にそのカテゴリーに分類された多くのアーティストが、活躍の初期には自分たちを「ニューミュージック系アーティスト」とは考えておらず、むしろ他の音楽ジャンルに属していると感じていたという問題がある。多くの場合、彼らの自己定義は「フォーク」（長渕 1976：10–11）や「フォーク＋何か」（アリス 1979：118）であった。他方、荒井由実のように、フォークとの関連性を完全に否定する者もいた（Lehtonen 2022：49）。曲の次元でも、ある楽曲が「フォーク」、「ポップス」あるいは「ニューミュージック」なのかは、しばしばはっきりと言えない。

しかし重要なのは、「ニューミュージック」という用語がライブを中心とする具体的な音楽実践から生まれたものではないとうことである。その上、先述していたように、ニューミュージックの「ジャンル」としての色合いも薄い（Drexler 2023：49）。

使用されたかを、さまざまな言説の分析を通じて再構築する必要がある。具体的には、印刷媒体（音楽雑誌など）、コンピレーション LP・カセットテープ・CD、そして本稿で紹介する楽譜集の分析という三つの方向からアプローチを行う。すると、ニューミュージックの「カノン」と呼ばれるアーティストと作曲群についての理解が深まるだろう。

1）ニューミュージックにおける「カノン」、「自作自演」とその問題意識

すでに述べたように、本論文の目的の一つは、ニューミュージックに関する議論を再構築し、要約と文書化を通じて「ニューミュージック」という概念とその指示対象をより厳密に規定することである。この過程から生まれる成果物に対して、「カノン」という用語を用いる。換言すれば、「ニューミュージック」のカノンを定義することが必要となる。音楽学者 Motti Regev によれば、カノンとは「美学、複雑性、表現の深さという点で、その分野で模範的（「優れた」）と見なされる作品のリスト」を指す（Regev 2006）。また、音楽学者 Roy Shuker（2014：49）は「カノンは価値、模範性、権威、そして時間的続性（永続性）の感覚を包含する」と述べている。

本研究では、カノンの定義について「優れている」や「劣っている」といった価値判断から、「記憶されるべき」という概念に焦点を移す。さらに、カノン化には何らかの記録や文書化が不可欠である[1]ことを強調したい（Rosenberg 2000，Regev 2006，Assmann 2013）。著者はこれを、個々のアーティストとその作品の多様性と幅広さを直接評価せずに記録し、コミュニケーションのプロセス（頻度、種類、伝播）の観察を通じて、ある種の内容の重み付けを浮き彫りにすることと理解している。これは、「作曲群」[2]（カノンの一部）や「代表的作品」（「代表性」を誰がどのような根拠で定めるのかという問題があるが、カノン化の過程は比較的明確に定義され理解可能である）といった「カノン」に類似する用語との区別を示している。　同時に、この用語にさらなる意味を与える特性に注意を向けたい。それは、出版社やレコード会社によって全国的に、そして繰り返し行われる大規模な普及であり、場合によっては、特に楽譜集の場合、何十年にもわたって行われている。このような資料に基づいて編纂されたカノンは、まさに我々の資本主義社会システムにおいて特別な重みを持つ

1　Assmann も同様に、「【カノン】とは文書（化）プラスコミュニケーション、【アーカイブ】とは文書（化）マイナスコミュニケーション」と述べており、カノンと記憶、そしてコミュニケーションの関連性を指摘している（Assmann 2013：102-103）。

2　同様に代替として考えられる「レパートリー」という用語は、特定のオーケストラや特定の機能に強く目的が結びついており、したがってカノンの目標とは異なる。

のである。

本稿の分析に関連して、頻繁に用いられる他の概念は「シンガーソングライター」または「自作自演」である[3]。「自作自演」と「シンガーソングライター」という用語は非常に似ている。著者のシンガーソングライターの概念は、Franco Fabbri によるカンタウトーレの定義とほぼ一致するが、「自作自演」の実践とは区別したい[4]。Fabbri によれば、カンタウトーレは常に一人のアーティストであるのに対し、「自作自演」の場合には、複数のミュージシャンで編成されたバンドにも適用される。つまり、少なくともメンバーの一人がある程度定期的に歌詞、作曲、または編曲に貢献していればよい。シンガーソングライターには常に自作の歌詞、可能であればメロディーなど他の要素も提供することが期待される（Fabbri 2004：11-12）。一方で、「自作自演」では、歌詞、メロディー、または編曲のいずれかを作成すれば十分である。「自作自演」カテゴリーに属するためには、該当する音楽家がそのキャリア全体を通じて、少なくとも約３分の１[5]の歌詞、作曲、または編曲を自ら手掛けている必要があると考える。

シンガーソングライターのターゲット層がリベラルな知識層の中産階級を狙っているのに対し、「自作自演」のターゲット層は限定されていない。さらに、「自作自演」への分類は、シンガーソングライター／カンタウトーレとは異なり、必ずしも政治的な発言や問題作を要求するわけではないが、そのような関連性がしばしば見られる（Drexler 2023）。「自作自演」がニューミュージックの中心的な特徴であったという点は、先行研究でもすでに繰り返し指摘されている（富澤 1984：193-194、輪島 2024：100-101、Drexler 2023：49）。したがって、本稿ではこの特徴が楽譜集に収録された音楽家たちにどの程度当てはまるのか、また 1979 年から 2024 年までの調査期間において変化が見られるかを明らかにしたい。

さらに重要なのは、ニューミュージックが 1970 年代と 1980 年代の国内音楽市場における最も重要な音楽カテゴリーの一つであっただけでなく、今日ではほとんど忘れられているということである[6]。

3　例えば音楽学者の Roy Shuker はある程度「著者的」な身分を与えられる “auteur” 系と「主に歌詞に焦点を与える」“singer-songwriter” を区別し（Shuker 2014：317-19）、ており、前者は本論文で用いる「自作自演」と共通するように思われる。ただし、Shuker はその詳細について語っておらず、この区別に基づき、ニューミュージックにおける状況に合わせて著者自身が定義を行った。

4　Shuker（2014：317-319）が指摘するように、自ら作曲・作詞した楽曲によって成功を収めた場合、ある程度の「著者的身分」（auteur status）が与えられ、そのことによってアーティストとシンガー・ソングライターの間に差異が生じる。本稿では、このような区別を用いる際に、（映画評論家 Andrew Sarris が提唱した “auteur theory”（1962 年）に基づいて）舞台裏における「クリエイティブ・ディレクターシップ」を中心的要素とする「自作自演実践者」と、メッセージ性を前面に打ち出した弾き語りを主軸とするシンガー・ソングライターとの違いに着目する。

5　この数値はあくまで著者による目安であり、その背景には「著者的身分」という特性を付与するためには、一定の頻度で作曲・作詞に携わる必要があるのではないかという考えがある。こうした貢献度をどう測定すべきかは、本論文においても未解決の課題である。また、「発声」や「ステージパフォーマンス」を考慮せず、「作曲・作詞」のみをアーティストが用いる創造性／クリエイティブ・ディレクターシップの表出としている点とは、本稿が抱える弱点の一つとして認識している。とはいえ、「３分の１」という基準によって、わずか数回しか「作曲・作詞」を試みないミュージシャンと、これを頻繁な手段として用いるアーティストとを区別しようとする意図は明確である。

6　インフォーマルな調査だが、著者が話す機会を得た高校生～大学２年生（大阪産業大学および大阪大学）の学生たちは、「ニューミュージック」についてほとんど聞いたことがなかった。一方、日本国内において、この言葉を知らない 50 歳前後の人には出会ったことがない。

それにもかかわらず、2024 年に至っても「ニューミュージック」と題する楽譜集が出版されている。このことから、この用語が「過去の音楽カテゴリーとしてのニューミュージック」にはとどまらない意味の変化を遂げた可能性があることを示しており、本稿ではその変化について検討したい。

2）楽譜集の分析

本章は、1979 年から 2024 年にかけて出版された 22 の楽譜集を分析していく。最初の節（2．1）では、ニューミュージックの楽譜集の量的側面を検討する。第二節（2．2）では、楽譜集に取り上げられたアーティスト及び作曲群特性に関する質的側面、さらにはターゲット層や楽譜集の機能について検討する。最後に（2．3）では、Kress & van Leeuwen（2006）による画像分析を通じて、ニューミュージックのイメージが楽譜集における表現によってどのようなメッセージを持つのかを紐解く。

2．1　楽譜集の量的分析

本論文の研究対象であるニューミュージックの楽譜集の文脈を提示する。前提として確認すべきは、ニューミュージックの楽譜集の出版が広範な現象であったということである。前述の通り、ニューミュージックという用語を含む楽譜集が 40 年以上にわたり存在している。国立国会図書館のオンラインデータベースで「ニューミュージック」という用語を検索したところ、436 件の結果が表示された。演歌や歌謡曲といった日本のポピュラー音楽の他のカテゴリーに対する検索結果の数と比較すると、以下のような分布が明らかになる。

「ニューミュージック」：未整理データ 436 件／整理[7] 後 302 件
「歌謡曲」：未整理データ 410 件／整理後 260 件
「演歌」未整理データ 304 件／整理後 209 件

これら 3 つの中ではニューミュージックが最も多くの出版物を生み出していることがわかる。唯一、「J-Pop」という用語のみが、未整理データで約 2000 件と、これらを大きく上回っている。 つまり、ニューミュージックの出版物は小さな現象ではなく、少なくとも現在においてはその用語が一般的な言語使用の中であまり馴染みがないとはいえ、依然として重要な存在であることがわかる。

本論文のため、主に用いた 2024 年 10 月 10 日版のサンプルをまとめるために、オンライ

7　タイトルに「ニューミュージック」のみが含まれる楽譜集、例えば「フォーク＋ニューミュージック」は除外した。

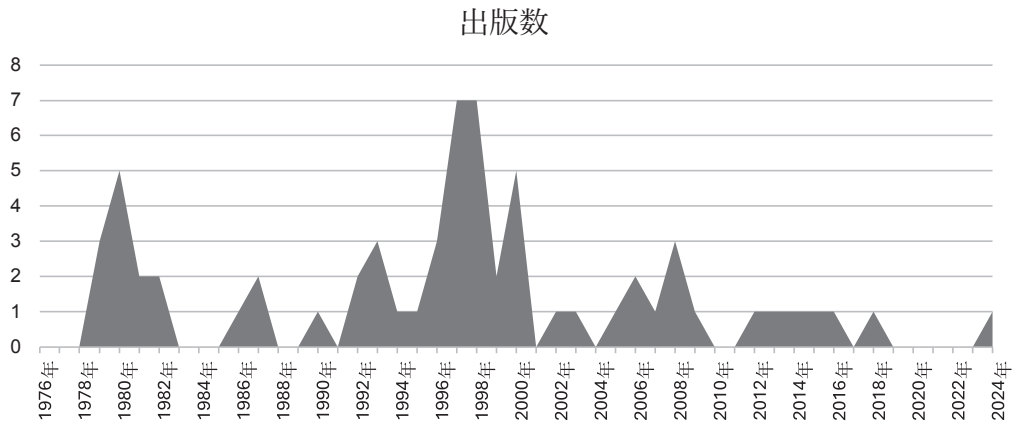


図１　1970 年代以降に出版された「ニューミュージック」を中心とする楽譜集【古書オンライン+】

ン古書店「kosho.or.jp」[8] における「ニューミュージック」および「ニュー・ミュージック」という検索結果を、国立国会図書館や大阪市立図書館の同じキーワードによる検索結果と照合した。複数のカテゴリー間での対象の重なりに関する煩雑さを避けるため、「ニューミュージック」にくわえて「フォーク」や「歌謡曲」といった別のキーワードを含む楽譜集はすべて除外した。また、「ニューミュージック」という用語の代替的な意味が含まれていないかも確認した。その結果、本調査では「ニューミュージック」および「ニュー・ミュージック」に関する 63 件の歌詞集が得られた [9]。

本研究で用いた 22 の楽譜集を概観すると、ニューミュージックに関する楽譜集が①一般的にそれが流行したと考えられる 1970 年代から 1980 年代という時期を大きく超えて発表されていること、②散発的にニューミュージックの楽譜集が今でも出版されていることが明らかになった。さらに、③ 1970 年代後半および 1990 年代中頃のピークも目立つ。こうしたトレンドが今後拡大するのか、あるいは衰退するのかは、この先の楽譜集の出版動向を追いながら注視していく必要があるだろう。本研究では、楽譜集自体だけでなく、それらがニューミュージックのカノン化にどのように寄与しているのかについても焦点を当てる [10]。

前述した「自作自演」の定義に基づいて、どれほどの作品が分類できるかを見てみると、以上のような結果が得られる（図２）。全ての楽譜集に収録された合計 694 曲が、すでに述

8　国立国会図書館の検索システムでは見つからない 1970 年代/80 年代に刊行された若者向けニューミュージック楽譜をさらに多く収集するために、古本専門屋ネットワークである「日本の古本屋」を弁用した。

9　国立国会図書館のウェブサイトで行われたの捜索結果によると楽譜集において、「ニューミュージック」と最もよく関連している他の検索語は）「フォーク」（54 件）、「Ｊポップ」（31 件）と「歌謡曲」（「昭和歌謡」、「アイドル歌謡」のような「〇〇歌謡」を含めて」（24 件）であった。「ポップス」（９件）、「ロック」（４件）、「演歌」（３件）、「アニメ」（３件）などとの関連もみられた。

10　ここに収録されたミュージシャンの中にも、ニューミュージック系アーティストとは一般的に見なされない人々が含まれているが、この点については後の章で再度議論していく。

べた「自作自演」の特性に該当するかどうかを明らかにするために、「有」、「無」、「その他」という三つの変数を用いた。検討対象となった作曲群のほぼ79％は「自作自演」を示したのに対して、まったく自作自演と関係ない曲は５％と非常に低い数値だった。もう一つ重要なのは、16％の曲に代表される「その他」というカテゴリーである。それは、自らの歌詞やメロディーを作成しないものの、他のニューミュージック系のシンガーソングライターから頻繁に歌詞や楽曲が提供されるアーティストを示す。さらに、全作品の中で自ら作詞や作曲を手がけることが非常に稀で、全体の三分の一未満であるアーティスト（例えばフォークソングデュオトワ・エ・モワや歌手の稲垣潤一の場合）も「その他」に含んでいる。

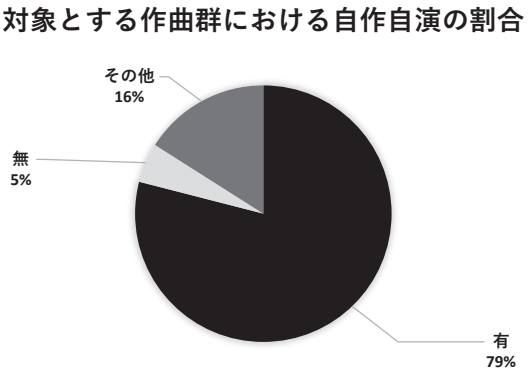


図２　変数ごとによる作曲数

以上の結果から、ニューミュージックにおける「自作自演」の特性は、楽譜集によってカノン化される過程において非常に重要であることがわかる。それにもかかわらず、調査対象となった数十年にわたり、必ずしも自作自演ではなくとも、少なくとも楽譜集の中でニューミュージックと関連付けられるミュージシャンは幾人も存在している（詳細は２．２を参照）。

しかし、「その他」の高い有意性と、「無」、つまりシンガーソングライターおよび自作自演の実践と全く関係ない曲の比較的低い有意性を考慮すると、1970 年代以降に急増した若手シンガーソングライターと、いずれの形でも関連付けられないミュージシャンがニューミュージックに含まれることは非常に稀であることがわかる。つまり、自作自演は重要な特性であったものの、必ずしも必須条件ではなかった。ニューミュージックの楽譜集における自作自演の特性に関して、意味の変化があったかどうかを考える際には、三つの変数、自作自演の「有」、「無」、「その他」の出現時期にも注意を払う必要がある。そのため、調査期間を「1979-1989」、「1990-2002」、「2003-2010」と「2011-2024」という四つの時期に分けた。この区分は、観察期間をおおむね同等の長さにしつつ、サンプルの量的分布をできるかぎり均等化することを目的としている。

図３のデータと比較すると、検討対象となる時期において、「自作自演」という特徴の意義はほとんど変わらないことがわかる。

また、全観察期間を通じて自作自演要素の優勢はほとんど変化していないことがわかる（サンプル全体の 82 ～ 87％）。やや特異なのは 2003 ～ 2010 年であり、この期間では自作

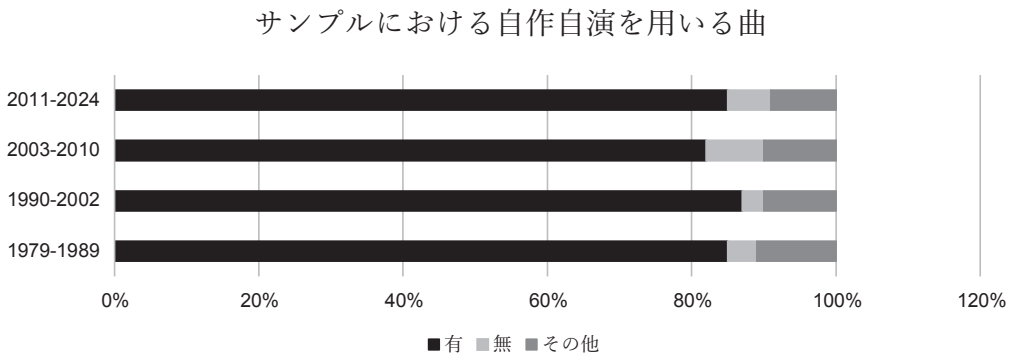


図３　1979 年から 2024 年までの自作自演の意義

自演と全く関係のない曲が全体の８％を占める点が目立つ（1990 ～ 2003 年ではわずか３％であることと対照的である）。これらおよび他の量的指標を、質的にどのように解釈できるかについては、次の節で検討する。

また、「無」および「その他」の各カテゴリーを詳細に見ると、次のような観察が可能である。全体に占める割合が約９～ 11％の範囲で安定している「その他」と異なり、「無」は一定の変動がみられる。次の節では、前述した作曲群の質的特徴を考察し、先述した図２と図３の背景への理解を深めていく。

２．２　質的分析

以下の節では、サンプルの分析に次のような手順で取り組む。

まず、調査対象とした楽譜集にどのようなアーティストが登場するかを明らかにし、その中で自作自演を用いるミュージシャンたちがどの程度頻出しているのかを検討する。

つぎに、研究対象となる作曲群を個々の楽曲単位で分析する。全体として、どの楽曲が楽譜集に最も頻繁に収録されたのかを割り出し、それらが研究対象の作曲群全体と比してどのような特徴を示すかを考察する。まず、自作自演の度合いに着目し、その後、得られた結果をもとに、楽譜集の機能や想定される受容層、またはニューミュージックに関するコンセプトを示唆しうる他の要素についても検討する。

まず、ニューミュージックをテーマとする楽譜集に記載されているアーティストの特徴を考察する。全 351 人を列挙することは紙幅の都合上できないため、ここでは代わりに 26 名の最も頻繁に言及されたアーティストの表を作成した（表１）。ここでは、各アーティストプロジェクトの名前を基にしており、つまり、誰がどのプロジェクトに関与しているかは考慮していない。例えば松任谷由実および荒井由実、または谷村新司およびアリスは、その二つの名前から一つを選ぶ、またはふたつを合併するのではなくそれぞれ別個に扱う。ただし、

表１　現出回数アーティストトップ 26

アーティスト	出現回数	自作自演
サザンオールスターズ	15	有
チューリップ	14	有
井上陽水	14	有
竹内まりや	13	有
オフコース	12	有
松山千春	11	有
山下達郎	10	有
松田聖子	10	その他（提供）
尾崎豊	10	有
THE BOOM	9	有
荒井由実	9	有
松任谷由実	9	有
中島みゆき	9	有
山口百恵	9	その他（提供）
杏里	8	有
谷村新司	8	有
SMAP	8	その他（提供）
Kiroro	7	有
一青窈	7	有
森山直太朗	7	有
五輪真弓	7	有
さだまさし	7	有
小田和正	7	有
H2O	7	有
小林明子	7	有
Dreams come true	7	有

ランキングにおける正確な位置は重要ではなく、むしろ、カノン化されたアーティストのいくつかの特徴を浮き彫りにしたい。

前のセクションで紹介した三つの変数、つまり自作自演を用いる（＝有）、用いない（＝無）、と（その他）を指針にし、できる範囲で上記のランキングに登場するアーティストを例に挙げる。全体的に言えば、ここに挙げられたアーティストの多くは驚くべきものではない。ニューミュージックという用語を知っているほとんどの人は、松任谷由実やオフコースをその音楽的カテゴリーに関連付けるだろう。楽譜集を通じてニューミュージックのカノン化を考察するには、通念的なイメージから外れると考えられるケースについて検討することの方が有用である。

変数（有）に該当するアーティストの中で、ランキングにおける高い位置を占める者のうち、意外な例はかなりある。最も顕著なのは、山口百恵、松田聖子，およびSMAPのような「国民的」アイドルである。しかし，楽譜集に収録されたのは、彼らの広いレパートリーの中でも、シンガーソングライターが提供した曲だった。

次の段階として、分析対象とした楽譜集に最も多く収録された楽曲を抽出した。上位26曲は、表２に示した通りである。このランキングには1973年から2004年までの楽曲が含まれており、ここには1970～80年代に自らをニューミュージック系アーティストと位置づけた荒井由実のような歌手の曲もあれば、ニューミュージックの終焉がすでに言及されていた時期にキャリアを開始したSMAPのような例も含まれる。

ポピュラー音楽の楽譜集であれば、一般的にヒットチャートで上位を記録した曲が多く含まれることが想定されるが、特筆すべき点は以下の二点である。

一つ目は、上位26曲はいずれもテレビ放送などを通じたタイアップを有していたこと。そして二つ目は、これら上位26曲に占める自作自演楽曲の割合は、対象とした楽曲全体

表２　現出回数ランキングトップ 26

曲	全サンプルにおける登場回数	（主な）アーティスト	初リリース（年）	（主な）ランキング　（オリコン）	タイアップ
「いとしのエリー」	10	サザンオールスターズ	1979	1979年度年間11位	有
「サボテンの花」	10	チューリップ	1975	1975年（年間以外）15位	有
「愛を止めないで」	10	オフコース	1979	1979年度年間120位	有
「あの日にかえりたい」	10	荒井由実	1975	1976年度年間10位	有
「I LOVE YOU」	10	尾崎豊	1983	1991年度年間40位（シングル再リースの際）	有
「島唄」	10	THE BOOM	1992	1993年度年間28位	有
「少年時代」	10	井上陽水	1990	1991年度年間25位	有
「世界に一つだけの花」	10	SMAP	2002	2003年度年間1位	有
「オリビアを聴きながら」	10	杏里	1978	最高65位（年間以外）	有
「季節の中で」	10	松山千春	1978	1979年度年間24位	有
「心の旅」	10	チューリップ	1973	1973年度年間7位	有
「さよなら」	10	オフコース	1979	1980年度年間9位	有
「想い出がいっぱい」	10	H2O	1983	1983年度年間20位	有
「恋におちて　Fall in love」	10	小林明子	1985	1985年度年間3位	有
「ハナミズキ」	10	一青窈	2004	2004年度年間30位	有
「さくら(独唱)」	10	森山直太朗	2003	2004年度年間32位	有
「卒業写真」	10	荒井由実	1975	なし（シングルとして）1976年度年間5位（アルバム）	有
「ガンダーラ」	10	ゴダイゴ	1978	1979年度年間6位	有
「ひこうき雲」	10	荒井由実	1973	なし（シングルとして）1976年度年間11位（アルバム）	有
「なごり雪」	10	イルカ	1974	1976年度年間11位	有
「精霊流し」	10	グレープ	1974	1974年度年間13位	有
「夢の途中」	10	来生たかお	1981	1982年度年間11位	有
「駅」	10	竹内まりや	1987	1988年度年間6位	有
「昴(すばる)」	10	谷村新司	1980	1980年度年間12位	有
「TOMORROW」	10	岡本真夜	1995	1995年度年間8位	有
「Best Friend」	10	Kiroro	2001	2001年度年間69位	有

（79%）よりも著しく高く、96%に達していることである。

このことは、長年にわたり楽譜集によって伝統化された作曲群を論じる際、自作自演という要素がほぼ不可欠な特質となっていることを示唆している。

２．３　楽譜集とニューミュージック

次に、いくつかのニューミュージックの楽譜集の図像について具体的に検討する[11]。目的は、これらの出版物で描かれるニューミュージックのイメージを把握すること（２．３．１）とそれらのターゲット層や機能について知ることである（２．３．２）。手法の方針として、Kress & van Leeuwen に開発された映像分析を用いる。全体としては、1979 年から 2024 年にかけて出版された 22 の楽譜集を分析した。これらに基づいて、以下の二つの項で主要

11　主要な出版社に関する情報も簡潔に取り上げることで、これらの出版物の対象読者について推測することができる。まず出版社について述べると、初期の頃、つまり 1980 年代末頃までは、多くの出版社がニューミュージックの楽譜集を出版していたと言える。これはおそらく、その当時、この音楽カテゴリーが音楽のメインストリームにおいて依然として重要であったことに起因すると考えられる。ニューミュージックの楽譜集を出版していた多くの出版社の一つに、自由現代社が挙げられる。同社はまた『新譜ジャーナル』の出版も手掛けていた。しかし、1990 年代の初めにはこれらの出版社の数は劇的に減少し、この分野は大手出版社であるドレミ楽譜出版社と Kmp、続いて東京音楽書院とデプロ MP によってほぼ独占されるようになった。さらに、2010 年代以降、ニューミュージックの楽譜集の出版においては、Kmp が唯一の主要な出版社となっている点に関しては、レコード会社、楽器メーカー、そして楽譜集を印刷する出版社の間の相互関係を明らかにすることが重要であり、今後の研究の課題である。

画像１　本稿の検討対象とする楽譜集の一部

な観察結果を述べる。視覚的なマーカーの評価において、ビジュアル的なクラスター（クラスターＢ）と機能的クラスター（クラスターＦ）の２つの側面を区別する。理論的には、ナラティブクラスターという第３のレベルを追加することも可能だが、紙面の都合上ここでは割愛する。

２．３．１　楽譜集におけるニューミュージックの「イメージ」

楽譜集のカバー全体の検討を通じて、４つのビジュアル的なクラスターを特定した。クラスターＢⅠ《スター》、クラスターＢⅡ《楽器を学ぼう》、クラスターＢⅢ《国際感》、とクラスターＢⅣ《ノスタルジー》である。クラスターＢⅠは２つのサブカテゴリーに分けられる。クラスターＢⅠ-１は、主に有名であることをモチーフとして扱う楽譜集で構成されているクラスターである。これらの楽譜集のカバーには、例えばあみんのような有名なシンガーソングライターの写真が掲載されている（画像３）。

アーティストの魅力的な視覚的プレゼンテーションは、アーティストのファンに、これらの楽譜の購入を促すことを示唆している。これらの楽譜集がすべて、ニューミュージックが若者の間で人気のあった 1970 年代と 1980 年代に出版されたという事実は、この仮説を支持するだろう。

もう１つのサブカテゴリーとして、クラスターＢⅠ-２がある。これは、「ニューミュージックの夢の世界」に没頭する若者を描いた表現を示している。画像４では、自ら曲を書こうとする若者のコミックイラストが描かれている。主人公が写真ではなくイラストで描かれ

画像２（左側）『新譜ジャーナル』、（1979 年）
画像３（真中）『ニューミュージック 26』、（1982 年）
画像４（右側）『ニューミュージック・クリエイト入門ゼミ』、（1986 年）

ていることで、普遍性が高まり、読者が彼らと同一視しやすくなっている。後述の画像 14 でも、現実的な風景というより、『アルプスの少女ハイジ』を思わせるやや不自然な背景の山々で、「夢の世界」が示されている。

クラスターＢⅡ《楽器を学ぼう》は、サンプルの中で最大のグループを構成している。これは３つのサブグループに分けることができる。

クラスターＢⅡ-１《中立的な教科書》は主にピアノ用である。明るく鮮やかな色彩で彩られているが、通常、カバーイラストはなく、中立的で事実に基づいたテキストが使用されている（画像５）。

クラスターＢⅡ-２《子供向け》は、かわいい動物やコミックキャラクターのイラストと、はっきりした鮮やかな色彩を使用している。使用されているフォントも、小さな子供（の親）をターゲットにしていることを示している（画像６）。

クラスターＢⅡ-３《青春の想い出》は、しばしばアコースティック（＝フォーク）ギターのモチーフを使用し、購入者に若い頃を思い出させることを意図している。画像７に見られるように、モダンなリビングルームで、おしゃれな椅子に寄りかかっているフォークギターが目を引く。表紙のやわらかい色式は、いわゆる「のんびりとした練習」の雰囲気を伝えている。これらの楽譜集の出版年が主に 1980 年代から 2000 年代初頭であること、ヤマハが 1985 年から大人向けの音楽教室を強力に推進し始めたこと（鶴見 2015）とも一致する。

クラスターＢⅢ《国際感》は、明確に国際的なビジュアル言語を用いている。例えば、画像８では、ヤシの木の下に広がる海の眺めが描かれている。これは完全に国境を越えたモチーフであり、日本でもハワイでも舞台になり得る。画像９では、星条旗のモチーフ、つまりア

画像５（左側）『やさしいピアノ・ソロ』ニューミュージック大全集 』、（2008 年）
画像６（真中）『ちびっ子ニューミュージック大行進』、（1994 年）
画像７（右側）『Guitar Solo New Music Hit Selection』、（2006 年）

画像８（左側）『Band Score My New Music Songs』、（2012 年）
画像９（真中）『保存版ニューミュージック全集』、（1993 年）
画像 10（右側）『ニューミュージックにチャレンジ』、（2006 年）、カバー写真の背景にぼんやりでみられる東京タワー（丸は筆者による）

メリカ国旗がデザインされた紙皿に乗ったハンバーガーがある。このモチーフも国際的なビジュアル言語を示している。しかし、背景に見えるぼやけたビール缶に漢字が印刷されているように見えることが気になる。また、ハンバーガーの内容物が一般的なひき肉のパティではなく四角い揚げ物であることや、横に置かれたチェリートマトが示すハンバーガーの小ささは、写真がおそらく日本で撮影されたことを示唆している。

画像 11（左側）『やさしくひける My New Music、70s・80s Songs』、（2016 年）
画像 12（右側）『New Music Electone Popular Series』、（1980 年）

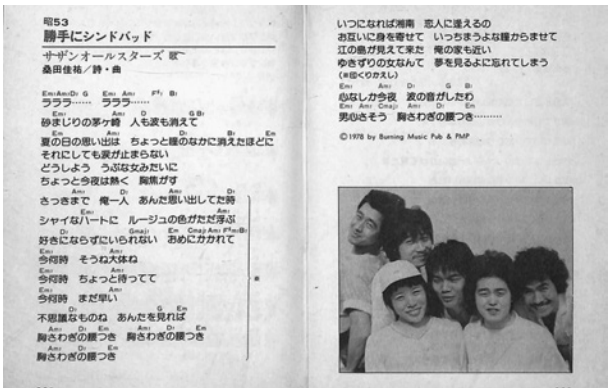
最後に、画像 10 には、近代的な大きな高速道路の橋が写った夜景の写真が使われている。これは世界中のどこにでもあるようなモチーフである。しかし、背景にぼやけた東京タワーが見えることから、この写真が日本で撮影されたことが明らかになる。

クラスターＢⅣ《ノスタルジー》は、読者にノスタルジックな感情を呼び起こすことを目的としたカバーデザインである。前述のフォークギター（画像７）はその一例である。1980 年頃の画像 12 に描かれた使い古されたスニーカーも、このイメージに合致する。スニーカーはフォークの象徴とされているからだ（THE NIKKEI MAGAZINE 2022）。2015 年頃の楽譜集である例 11 のオーディオカセットは、シティポップブームに伴い、再び人気を博している古い曲を若い世代に親しんでもらおうとする試みと解釈できる。

２．３．２　楽譜集の「機能」について

次のステップとして、全体で４つの機能的クラスターを特定した。クラスターＦⅠ《若者文化》、クラスターＦⅡ《音楽教育》、クラスターＦⅢ《楽団・バンド用 / セミプロ》、そしてクラスターＦⅣ《楽器プロモーション》である。これらについて、いくつかの詳細を説明する。

クラスターＦⅠ《若者文化》には、若者が人気ヒット曲を演奏できることを目的とする一連の出版物が含まれる。同時に、これらの楽譜集では若い読者が自分自身の楽曲を作成することも奨励されていた。したがって、このクラスターに属する出版物は、自作自演の実践の確立に大きく貢献したと言える。著者が入手できた最初のニューミュージックの楽譜集であ



画像 13（右側）『ニューミュージックの世界２』、(1979 年)の持ち運びやすいフォーマットに着目

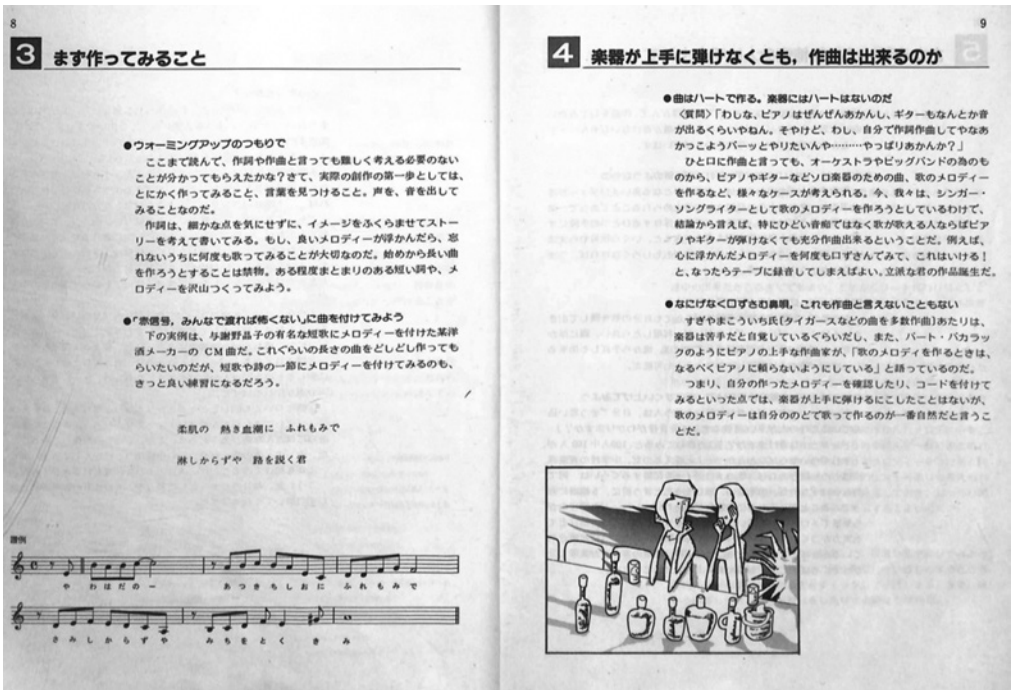
画像 14（左側）『ニューミュージックの世界２』にみられる写真優先という特徴

る 1979 年刊行の『ニューミュージックの世界２』[12]（画像 13、画像 14）も、音楽活動へいざなうべく、若いターゲット層を想定しているというこの仮説を裏付ける特徴を示している。この本は小型でハードカバー製本されている。集英社のシリーズ「明星デュエット・ブックス」として刊行されており、当時人気のあった若者向け雑誌『明星』との意味的なつながりを示している。ページのデザインを見ると、歌詞の掲載やギターコードが重要視されていることがわかる。他にもピアノの楽譜は散見される。また、演奏者のアイドル的な写真や楽しさ、ノスタルジーなど、多彩な感情を呼び起こすイラストの掲載回数の割合はほぼ同じ（写真：18 件、イラスト：24 件）だった。しかし、多くのイラストが素朴な印象を与える一方、そこに掲載されている写真は豪快に見える。

この本は小型でハードカバー製本されているため持ち運びやすく、友人と一緒に歌うためのものと考えられる。それに合うように、最後のセグメントには、いわばおまけとして、一連のテレビアニメ主題曲が収録されている。それらが収録されている事実は、この頃からアニメの曲が若者や若年成人のターゲット層に届き、彼らがこれらの曲を一緒に歌い始めたという新しい現象と一致している（Kitaba & Drexler 2024：51-53）。ニューミュージックとテレビアニメ主題歌の同時性については、別の機会にさらなる検討が必要である。

1986 年に刊行された『ニューミュージック・クリエイト入門ゼミ』は、先に述べた音楽メディア出版社である自由現代社から出版され、やや異なるアプローチを取っている。大型の冊子で、表紙には「陽水も、桑田も、玉置も、最初はみんなど素人だった」（画像４）というキャッチコピーが掲げられている。これにより、この冊子が若者、イラストからも再確

12　同年に発行された『ニューミュージックの世界１』は本稿執筆時点では入手できなかった。



8

3 まず作ってみること

●ウォーミングアップのつもりで

ここまで読んで、作詞や作曲と言っても難しく考える必要のないことが分かってもらえたかな？さて、実際の創作の第一歩としては、とにかく作ってみること、言葉を見つけること。声を、音を出してみることなのだ。

作詞は、細かな点を気にせずに、イメージをふくらませてストーリーを考えて書いてみる。もし、良いメロディーが浮かんだら、忘れないうちに何度も歌ってみることが大切なのだ。始めから長い曲を作ろうとすることは禁物。ある程度まとまりのある短い詞や、メロディーを沢山つくってみよう。

●「赤信号，みんなで渡れば怖くない」に曲を付けてみよう

下の実例は、与謝野晶子の有名な短歌にメロディーを付けた某洋酒メーカーの CM 曲だ。これぐらいの長さの曲をどしどし作ってもらいたいのだが、短歌や詩の一節にメロディーを付けてみるのも、きっと良い練習になるだろう。

柔肌の　熱き血潮に　ふれもみで

淋しからずや　路を説く君

譜例

や わはだの ー　あつき ちしおに ふれもみで

さみしからずや　みちを とく　き　み

9

4 楽器が上手に弾けなくとも，作曲は出来るのか

●曲はハートで作る。楽器にはハートはないのだ

〈質問〉「わしな、ピアノはぜんぜんあかんし、ギターもなんとか音が出るくらいやねん。そやけど、わし、自分で作詞作曲してやなあかっこようバーッとやりたいんや……やっぱりあかんか？」

ひと口に作曲と言っても、オーケストラやビッグバンドの為のものから、ピアノやギターなどソロ楽器のための曲、歌のメロディーを作るなど、様々なケースが考えられる。今、我々は、シンガー・ソングライターとして歌のメロディーを作ろうとしているわけで、結論から言えば、特にひどい音痴ではなく歌が歌える人ならばピアノやギターが弾けなくても充分作曲出来るということだ。例えば、心に浮かんだメロディーを何度も口ずさんでみて、これはいける！と、なったらテープに録音してしまえばよい。立派な君の作品誕生だ。

●なにげなく口ずさむ鼻唄，これも作曲と言えないこともない

すぎやまこういち氏（ライガースなどの曲を多数作曲）あたりは、楽器は苦手だと自覚しているぐらいだし、また、バート・バカラックのようにピアノの上手な作曲家が、「歌のメロディを作るときは、なるべくピアノに頼らないようにしている」と語っているのだ。

つまり、自分の作ったメロディーを確認したり、コードを付けてみるといった点では、楽器が上手に弾けるにこしたことはないが、歌のメロディーは自分ののどで歌って作るのが一番自然だと言うことだ。

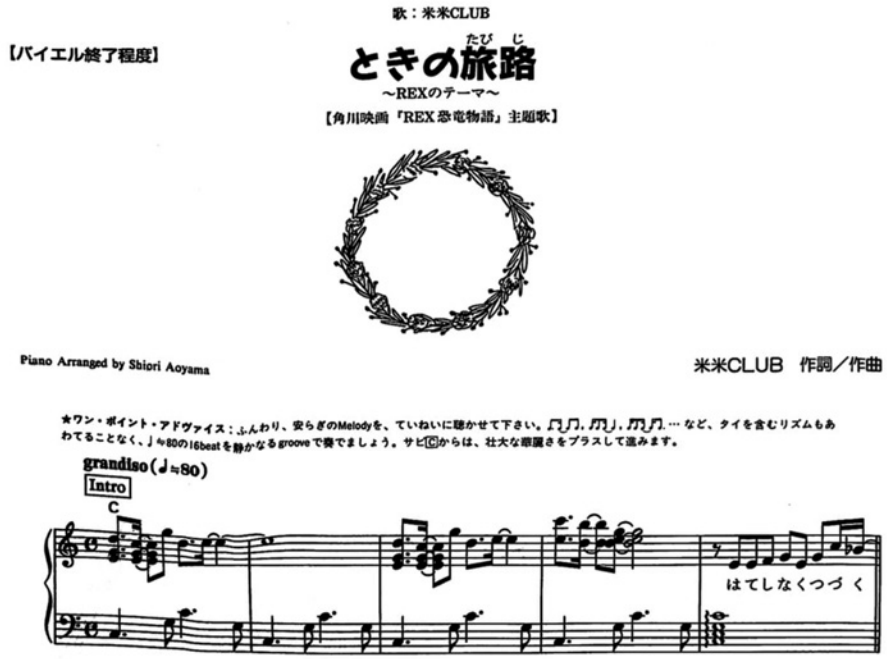
画像 15 『ニューミュージック・クリエイト入門ゼミ』、（1986 年）

認できるように、とりわけ男性のターゲット層に向けて書かれたことが明らかになる。この冊子は、基本的な音楽理論のほかに、多くの一般的かつ感情的な解説や、作詞の指導を含めて構成されている。

そして、よく知られたニューミュージックの曲が、これらの解説の事例として用いられている。この本は「君もスターになれる」という物語を強く打ち出しており、これは当時の若者向け出版物、例えば『新譜ジャーナル』によく見られるものである。以上から、クラスターＦＩ《若者文化》の出版物は、若いターゲット層に自ら音楽を演奏するよう促すことを目的としていると言える。友人と一緒に自分たちのアイドルの曲を歌えるようにするため、あるいは自分自身がこれらのアイドルの一人になるためである。

クラスターＦⅡ《音楽教育》に属する出版物は、最初は 1980 年代初頭に登場したが、1990 年代以降に増加した。これらは主にギターやピアノを学びたい人々を対象としており[13]、さまざまな難易度がある。大まかに二つのグループに分けられる。第一に、音楽理論の予備知識や実際の音楽レッスンを前提とする標準的な楽譜による出版物、第二に、初心者向けの楽譜で、全く知識がないか極めて限られた予備知識しかない人々でも理解できるものである。

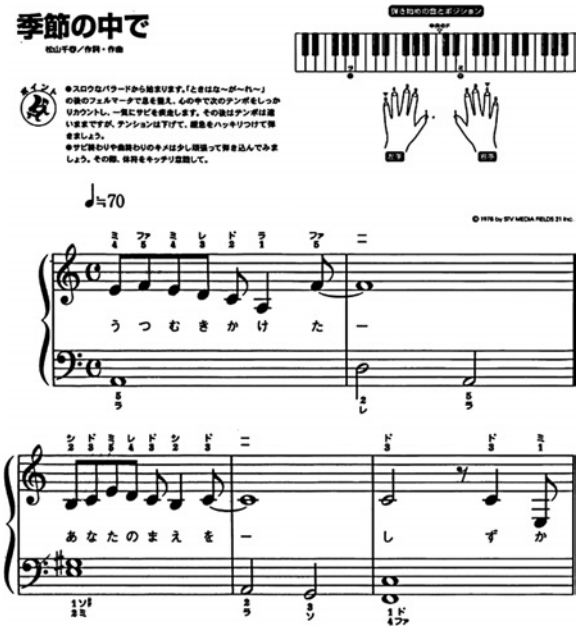
13　まれにアルトサックスなど他の楽器向けの出版物も存在する。



画像 16　『ちびっ子ニューミュージック大行進』、（1994 年）では、曲題名の下に曲のタイアップが記載されている

第一のグループの例として、1994 年にドレミ楽譜出版社から出版された楽譜集『ちびっ子ニューミュージック大行進』を挙げる。この冊子は子供向けの表紙と内部に多くの可愛らしいイラストがあるが（画像 6，画像 16）、むしろ大人、特に自分の子供にピアノでの音楽早期教育（場合によっては専門的な指導を伴う）を与えたい若い母親たちを対象としていると思われる。その根拠として、楽曲の選択が挙げられる。この冊子には 1970 年代や 1980 年代のあまり一般的でないニューミュージックの曲が含まれている一方で、ZARD、DEEN、ORIGINAL LOVE など当時の現代的なアーティストの楽曲（画像 16 に見られるように、数多くはテレビで広まったもの）も収録されている。筆者の仮説では、子供たちに「教育的価値がある」とされるニューミュージックの曲に親しんでもらいたい一方で、レッスンに付き添う若い母親たちを、彼女たちにとって古臭い曲で退屈させたくないという意図があるのではないかと考える。さらに、この本はフェルディナンド・バイエルの『バイエルピアノ教則本』[14] に倣った分類システムを使用し、それを宣伝にも利用している。また、容易に独習で

14　1850 年にドイツの作曲家 Ferdinand Beyer によって開発されたピアノのための練習書。音楽理論の基礎から始まり、進行に従って難易度が上がる。著者の判断によれば、講師の指導を受けずには理解が難しいとされている。『ちびっ子ニューミュージック大行進』の中では、バイエルに準拠した難易度付けがポピュラー音楽に対しても使われている。

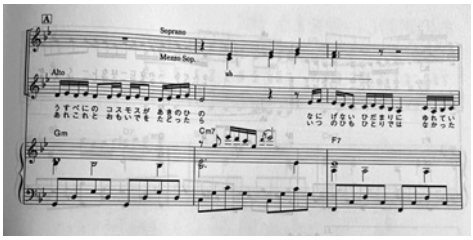


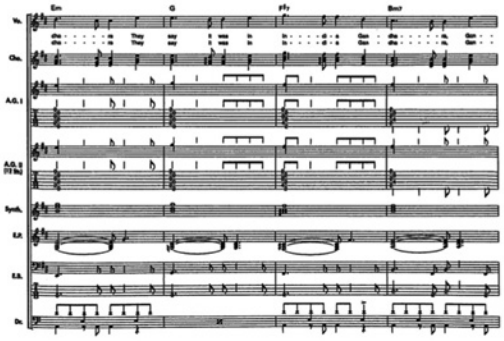
画像 17 『はじめてのひさしぶりの大人ピアノ』、(2008 年)
の大きなサイズに印刷された楽譜

きないような、ある程度複雑な手のポジションを要求することも、この本が主に大人を対象としており、子供にはせいぜいレッスンの中で使用されることを示唆している。

これとは異なる教育的アプローチを取っているのが、2008 年に Kmp 出版社から刊行された『はじめてのひさしぶりの大人ピアノ』である。ここでもピアノの楽譜が提供されているが、非常に初心者に優しいものとなっている。基本的な音楽理論やピアノでの手のポジションなどの導入に加え、楽譜が非常に大きく印刷されている。これは一方で楽譜を読むことに対する経験がほとんどない人々にとって曲の演奏を大いに容易にし、高齢者にとっても読みやすくしている。さらに、楽譜の上には補足的なノートがあり、標準的な楽譜の理解が十分でなくても曲を演奏することが可能となっている。内容的には、1970 年代と 1980 年代の古典的なニューミュージックの曲を網羅している。したがって、自己学習でピアノを演奏したい年配の大人のターゲット層を想定していると思われる。時間や経験が少なく、ピアノで早く成功体験を求める人々のためのものである。

クラスターＦⅢ《楽団・バンド用／セミプロ》に属する出版物は、1990 年代初頭から見られる。このような楽譜集の出版社としては Kmp 社が重要である。これらの楽譜集は、従来の教材とは異なり、まず第一に、視覚的なデザインにおいて音楽そのものが中心に据えられている点で特徴的である。つまり、演奏のコツやイラストは掲載されていない。第二に、





画像 18（左側）　山口百恵（作曲・作詞さだまさし）の「秋桜」、女声二部合唱へのアレンジ
画像 19（右側）　ゴダイゴの「ガンダーラ」のバンドスコアから

楽譜の表記が標準的なピアノの楽譜から大きく逸脱しており、特定の目的、例えば女声合唱のために作られるため、全体的に複雑で読みづらい。

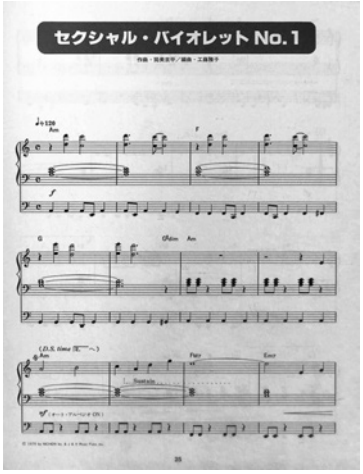
例えば、2015 年に出版された『女声ニ・三部合唱／ピアノ伴奏 ニューミュージック合唱精選』では、三部合唱に必要なボーカルパートの声域別の分割が明確に示されており（画像 18）、同時に合唱で一般的な、さまざまな旋律的な装飾も見られる。

別の例として、2012 年に出版された楽譜集『Band Score My New Music Songs』では、楽譜集の目的に沿って、各楽曲がさまざまな楽器のためにアレンジされていることがわかる（画像 19）。クラスターⅢの楽譜集は、多くの場合、大量の楽曲を収録している。同時に、特に合唱の楽譜に関しては、自作自演の原則に必ずしも従っていない場合がある。

これらの出版物のターゲット層は、ニューミュージックの曲を的確かつ本格的に再現することに価値を置く、あらゆる年齢層の人々であると考えられる。また、これらの楽譜集はニューミュージックのカノン化にとって重要であり、アマチュアバンドまたはセミプロの環境で定番的に演奏される、確立された多数の楽曲を含んでいる。これらの楽譜集がますます頻繁に再版されている現状は、ニューミュージックという概念とそこに含まれる楽曲群が現代においても特定の仕方で生き生きと保たれていることを示している。

クラスターＦⅣ《楽器プロモーション》に属する楽譜集は、1980 年代から見られる。これらの出版者は通常、カシオやヤマハなどの楽器メーカーである。これらは、特定の楽器に特化している場合が多い。例えば、ヤマハ音楽振興会の『エレクトーン・ポピュラー・シリーズ』（画像 12、20、21）は、1959 年に初めて市場に登場したヤマハのステージオルガン「エレクトーン」のための楽譜で構成された人気のある多巻シリーズである[15]。

15　いつからいつまで出版されたかは不明。



画像 20（左側）　曲の紹介、ヤマハの『エレクトーン・ポピュラー・シリーズ』（1980 年）から

画像 21（右側）　エレクトーン向けの楽譜の例、作詞家は割愛されている。同じ『エレクトーン・ポピュラー・シリーズ』（1980 年）から

著者の手元には 1980 年発行の第 29 巻がある。収録されている楽曲は、上鍵盤、下鍵盤、ペダルの三段譜で記されている（画像 21）。この楽譜集のターゲット層やマーケティング戦略については最初のページから明らかで、曲の演奏方法に関する短い提示の隣に若くて魅力的なミュージシャンの光沢写真が掲載されている（画像 20）。さらに注目すべきは、各曲に作曲者と編曲者のみが記載され、歌詞も作詞者も記載されていないことである。これは、この出版物のターゲット層が、アイドルのようになりたい経済的に余裕のある社会人、またはセミプロのミュージシャンであることを示唆しているのではないだろうか（比較的安価なモデルであるＣ 90の価格は24万円で、サラリーマンの月給よりやや高い程度だった）。ここに、ヤマハがニューミュージックに属する若いミュージシャンを起用して楽器を販売しようとする戦略が見て取れる。

ヤマハのエレクトーン・ポピュラー・シリーズは非常に人気があり、近年では一部の版がデジタルで再版されている。このことから、おそらくクラスターＦⅣに属するこの種の楽譜集の中で最も重要なものと言える。

3）おわりに

本稿では、楽譜集において、「ニューミュージック」がどのように描写されてきたかについて検討した。自作自演のコンセプトはニューミュージックにとって一貫して重要である

が、カテゴリーに分類するための絶対条件ではなく、むしろ、この約 50 年にわたる観察期間において、楽譜集から浮かび上がるニューミュージックのカノンには、自作自演とは無関係な曲も頻繁に含まれてきたことがわかった。そのほとんどが歌謡曲やポップスの人気曲、とりわけ主に「国民的アイドル」と呼びうる歌手のためにニューミュージック系アーティストが提供した楽曲である。楽譜集での収録回数が多い曲・アーティストに関しても、この傾向は継続した。さらに、長期間にわたり安定的に楽譜集へ収録され続けた作曲群は、いずれも何らかのタイアップを持つ点が確認できた。結果として、優先的に編纂されるのは、テレビを介して幅広い層に認知された自作自演の実践者による楽曲である。

全体として、ニューミュージックは教育的なものとして描かれることが多いが、時には上層中産階級の美学、想像上ないし土着化されたアメリカニズム、または夢・想い出・ノスタルジーに訴えるような強く感情的な表現も存在する。

ニューミュージックの楽譜集における重要な文脈は、第一に若者に自ら音楽を演奏し楽器を購入するよう促すことであり、第二に大人の音楽的リテラシーの向上だといえる。そして第三の重要な文脈として、日本人の作詞家・作曲家による健全なスタンダードナンバーとしてニューミュージックを表現することが挙げられる。

今後の研究の課題として、コンピレーション CD やカセットテープ、そして音楽ジャーナリズムにおいてニューミュージックのコンセプトがどのように形成されてきたかを検討したいと考えている。そして、本論文におけるニューミュージックのカノンについての考察を土台に、ニューミュージックのジャンル性について結論を導きたいと考えている。

4）参考文献

アリス，1979，『帰らざる日々：誰も知らないアリス』，飛鳥新社.

Assmann, Jan, 2013, „Kanon und Klassik in allgemeiner und musikwissenschaftlicher Hinsicht, am Beispiel Georg Friedrich Händels.“, Pietschmann, Klaus ; Wald-Fuhrmann, Melanie（Hrsgg.）: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte; ein Handbuch*, 101–118.

Drexler, Anita, 2023, “Furusato in New Music.”, ポピュラー音楽研究 , 27, 47–60.

Fabbri, Franco, 2004, “A theory of musical genres : two applications.” *Popular music : critical concepts in media and cultural studies* 3, 7–35.

Kitaba, Hideyuki, & Drexler, Anita, 2024, “Tool Kits/3 : A Short Outlook of Anison from 1963 to the 21st Century.”, in *The Palgrave Handbook of Music and Sound in Japanese Animation*. Springer Nature Singapore, 45–66.

Kress, G. & van Leeuwen, T. 2006, Reading Images : The Grammar of Visual Design.

Routledge.

Lena, Jennifer C. 2012, *Banding together : How communities create genres in popular music*. Princeton University Press.

Lehtonen, Lasse, 2022, *Yuming's the 14th Moon*, Bloomsbury.

長渕剛，1981，『俺らの旅はハイウェイ』，八曜社.

いであつし，2022,「ジーパンに白スニーカー 語り継ぐ吉田拓郎スタイル」，*THE NIKKEI MAGAZINE*, https://magazine.nikkei.com/article/DGXZQOLM251JT0V20C22A7000000【2024/12/5 最終アクセス】.

Regev, Motti.2006, 'Introduction' to Theme（Canon）, Popular Music, 25, 1.

Rosenberg, Rainer. 2000, "Kanon." Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. II : 224-227.

Sarris, Andrew, 2008, "Notes on the Auteur Theory in 1962." *Auteurs and Authorship : A Film Reader* : 35-45.

Shuker, Roy. 2014, Popular music culture : The key concepts. Routledge.

富澤一誠，1984，『ザ・ニュー・ミュージック』，潮出版社.

鶴見昌憲，2015,「大人の音楽教室、生徒獲得へ新たな取り組み」『東洋経済』，https://toyokeizai.net/articles/-/63769【2024/12/5 最終アクセス】.

輪島裕介，2024,「世界歌謡祭からニューミュージックへ」『入門ポピュラー音楽の文化史』，ミネルヴァ書房，97-114.

【楽譜集】

『Bandscore My New Music Songs』, 2012, kmp.

『Challenge New Music ニューミュージックにチャレンジ』，2006，ドレミ楽譜出版社.

『ちびっ子ニューミュージック大行進』，1994，ドレミ楽譜出版社.

『Electone Popular Series 29 New Music Vol.3 』, 1980, Yamaha Music Foundation.

『復温ハーモニカ New Music』，2000，デプロ MP.

『Guitar Solo New Music Hit Selection ニューミュージック・ヒット・セレクション』，2006，ドレミ楽譜出版社.

『はじめてのひさしぶりの大人のピアノ ニューミュージック編』，2008，kmp.

『保存版ニューミュージック全集』，1993，kmp.

『女声ニ･三部合唱 / ピアノ伴奏 New Music Best Selection The Female Chorus』，ニュー・エディション，2006，kmp.

『女声ニ・三部合唱 / ピアノ伴奏 New Music Best Selection The Female Chorus』，４訂版，2015，kmp.

『女声ニ・三部合唱 / ピアノ伴奏 New Music Best Selection The Female Chorus』，６訂版，2024，kmp.
『カラオケにあわせて弾くこどもの楽しいニューミュージック・ピアノ』，1997，ドレミ楽譜出版社.
『心を癒すピアノ全集　ニューミュージック』，2002，デプロ MP.
『Let's Sing & Play New Music on the Piano for Female ニューミュージック・ピアノ弾き語り入門［女性］』，2008，ドレミ楽譜出版社.
『Let's Sing & Play New Music on the Piano for Male ニューミュージック・ピアノ弾き語り入門［男性編］』，2008，ドレミ楽譜出版社.
『ニューミュージック・クリエイト入門ゼミ』，1986，自由現代社会.
『ニューミュージック名曲 120 選』，新譜ジャーナル特集，1979 年 4 号，自由国民社.
『ニューミュージックの世界２』，1979，集英社.
『大人が楽しむニューミュージックの世界～卒業写真･白い雲のように』，2013，ミュージックランド.
『ピアノ弾き語りニューミュージック 26』，1982，中央アート出版社.
『やさしく弾ける My New Music～70's・80's Songs Piano Solo Album』，2016，kmp.
『やさしいピアノソロニューミュージック大全集 New Music Complete Collection』，2008，デプロ MP.

謝辞

本論文の完成にあたり、お忙しい中急な依頼にもかかわらず丁寧なネイティブチェックをしてくださった佐藤馨先輩に深く感謝の意を捧げる。

Considerations on “Genrefication” & “Canon” : Mapping New Music/*Nyū Myūjikku* in Sheet Music Collections

Anita DREXLER

In this study, I examine how the music category of New Music is represented in sheet music collections published between 1979 and 2024. In addition to exploring the function and target audience of these publications, I also aim to investigate whether the term “New Music” has undergone any semantic change, and whether the represented artists are consistently being held to the standard of performing their own material（*“jisaku jien”*）. These questions ultimately aim to define a canon of New Music, according to definitions by theories of Franco Fabbri（2004）, Jennifer C. Lena（2011）and others, and successively will contribute to understanding whether New Music was a full-fledged genre or not.

As for this study, I come to the conclusion that the depiction of New Music in sheet music collections serves three goals. Firstly, mobilizing youngsters of the 1970s and 1980s to engage in music making and buying musical instruments. Secondly, serving as a tool for approachable music education for learners of diverse age groups and levels. And finally, solidifying a body of domestic evergreens.

My study identifies factors such as “*jisaku jien*” and television tie-ups as crucial for remaining canonized in sheet music collections over a long time span.

Moreover, New Music as depicted in sheet music collections is frequently laced with wholesome upper-middle-class imagery and a faintly lingering domesticated U.S.-Americanism.