

[授業実践報告]

スウィング・ジャズの展開を教える —「音楽史 A」における授業構成—

山 田 晴 通

はじめに

本稿では、山田（2016, 2017, 2019）に準じる形で、山田が担当しているポピュラー音楽の歴史を対象とした「音楽史 A」の授業の具体的な内容の紹介の一環として、この科目の後半で言及される、スウィング・ジャズを取り上げる部分（以下、「単元」と称する）における授業実践の概要を報告する。この単元は、山田（2019）で紹介したジャズの歴史の導入に続く「ジャズ史 2」として、例年概ね授業 1 回をあてている。

以下では、実際に授業で使用しているパワーポイントのスライドから、議論の要点を示したものを図示しながら、授業の概要を紹介していく¹⁾。なお、この科目の講義全体の流れの中におけるこの単元の位置づけについては、山田（2019, pp.135-136）を参照されたい。

授業内容

山田（2019, p.136）でも強調したように「ジャズ史には、大きく見れば通説的なものがあるとしても、多様な諸説がある」。また、特定のジャンルなり様式は、特定の個人の才能によって生み出されるものではなく、特定の歴史的段階における、社会的背景なり技術的背景の下で、徐々に形成されていくものと理解すべきである²⁾。しかし、歴史的展開を説明する上では、結果的にキーパーソンとなった人物の貢献を中心にストーリーを構成する方が分かりやすい。この単元に限ったことではないが、ジャズ史や、後期の「音楽史 B」で取り上げるロック史の授業においては、諸説があること、また、個人への注目以

上に、その特定の歴史的段階における技術的背景や社会的背景に注目すべきことが前提となることを強調し、その上で、キーパーソンを具体的に挙げ、関連する音源を紹介する形をとっていく。

スウィング・ジャズの展開を講じるこの単位では、まず導入として、前回示したジャズ史全体の見取り図（山田，2019，p.138「図2」）や、トラディショナル・ジャズを見通した総括（山田，2019，p.145「図4」）を確認した上で、スウィング・ジャズの先駆ともいえる編曲表現を編み出した代表的存在として、初期のデューク・エリントンを取り上げる。

次いで、本論として、スウィング的表現を全面展開したフレッチャー・ヘンダーソンに注目し、さらにヘンダーソンの編曲により大きな成功を収めたベン・グッドマンのビッグ・バンドの演奏を流す。続けて、その他の重要なバンドリーダーとして、アーティ・ショウ、トミー・ドーシー、グレン・ミラー、カウント・ベイシーを紹介する。

最後に、スウィング時代におけるジャム・セッションやスモール・コンボの意義について触れ、次の段階であるビバップにつながる歴史的意義を強調する。また、ギターの電化とジャズ・ギターの奏法の形成について言及し、次の単位で取り上げるバップ革命への接続とする。

1) 導入：スウィング・ジャズ直前

山田（2019）で取り上げたトラディショナル・ジャズの段階で、音楽の分野における人種隔離は強固なものであった。黒人楽団と白人楽団は別々に存在し、演奏する場も聴衆も異なるのが普通だった。しかし、都市的洗練が進んだシカゴ・スタイル（Chicago Style Jazz）以降には、黒人の演奏を白人聴衆が聴く機会も徐々に拡大し、ルイ・アームストロング（Louis Armstrong, 1901-1971）に代表される一部の黒人奏者の名が限定的な形ながら白人市場にも浸透し始めていた。[図1]

そうした成功した黒人奏者のひとりが、バンドリーダーで、作編曲家でもあった、デューク・エリントン（Duke Ellington, 1899-1974）である。10代か



図1 トラディショナル・ジャズ

らピアニストとして活躍し、20代で自身の楽団を編成したエリントンは、1927年にニューヨークのコットン・クラブ（Cotton Club）との契約を結んだことを機に有名となり、ラジオ放送にも露出して白人聴衆にも知られた存在になった。

授業では、初期のエリントンの代表曲として、1929年録音の「Cotton Club Stomp」と、1932年録音の「It Don't Mean A Thing (If It Ain't Got That Swing)」を流す。ここでは、ソロ楽器と他の楽器による和音を形成する音塊の掛け合い、コール・アンド・レスポンスに注意して聴くよう促してから、音源をかける。

もともとエリントンは、作編曲者としての意識が高く、奏者に自由な即興演奏をさせることを好まなかったと伝えられている。これは集団即興に始まるトラディショナル・ジャズから踏み出して、洗練を加える上で必要な方向性であった。掛け合いの一翼を担う和音を形成する音塊は、楽譜による統制がなければ成立しない。これを楽曲中の要所に盛り込み、楽曲に巧みなメリハリを付けるのがエリントンの真骨頂であった。

2曲の楽曲を聴かせた上で、特に後者について「スウィングしなけりゃ意味ないね」という日本語題も踏まえ、これを初期のスウィング・ジャズの一例と

する立場もあることを紹介するが、ここでは、これをスウィング・ジャズ直前の段階と捉えた上で、本論に繋いでいく。

2) 本論 1：スウィング・ジャズの誕生

本論では、スウィング・ジャズの成立に大きな貢献をしたキーパーソンとして、フレッチャー・ヘンダーソン (Fletcher Henderson, 1897-1952) に注目する。その理由は、彼の編曲が、「スウィング王 (King of Swing)」と称され、スウィング時代における最大のスターとなったベニー・グッドマン (Benny Goodman, 1909-1986) の全盛期を支えたことにある。

ヘンダーソンは、エリントンなどが編み出した、ソロ楽器と他の楽器による和音を形成する音塊の掛け合いをさらに進め、ソロ楽器と音塊、さらに音塊と音塊の掛け合いを、楽曲の全体を通して全面展開するという編曲手法をとった。授業では、その代表的な例として、ヘンダーソンが編曲し、彼の楽団 (Fletcher Henderson & His Orchestra) によって 1934 年に録音された「Memphis Blues」(原曲は、1912 年に W・C・ハンディ (W. C. Handy, 1873-1958) が作曲した「The Memphis Blues」) を流し、エリントンの段階から一歩進んで、新たなスタイルが確立されていることを受講者に意識させる。

次いで、グッドマンの紹介に移るが、その前提として、1930 年代当時の時代背景について、受講者ひとりひとりの理解、既知の情報を質疑を通して確認していく。ここでは、禁酒法時代の高度経済成長から一転した大不況期という社会的背景とともに、電気式吹き込みとラジオ放送の普及という技術的發展を受けた音楽ジャンルとしてのスウィングの歴史的 position 付けに、受講者の注意を向ける。

グッドマンの紹介では、時間の関係で伝記の詳細は省くが、グッドマンがシカゴ出身のユダヤ人であり、人種間関係の上で微妙な立場にいたこと、それが自らの楽団に黒人奏者を加えるといった、当時としては革新的な取り組みに繋がっていったことを指摘する³⁾。また、ニューヨークへの進出が、テレビ出現以前の、いわゆる「黄金期」にあったラジオとの接触という点で重要であった

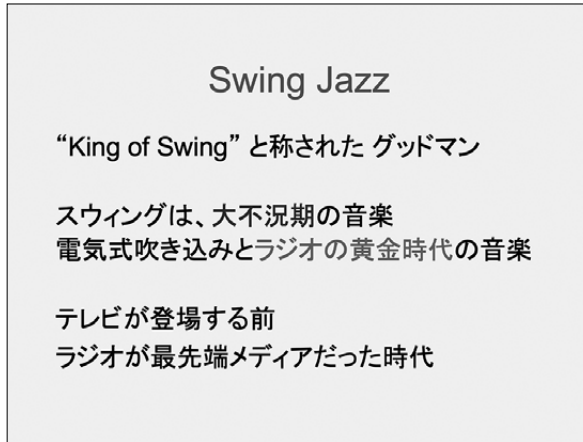


図2 グッドマンの位置付け

ことを強調し、当時のラジオ・ネットワークの状況についても簡単に説明しておく。[図2]

加えて、ビッグ・バンドという形態が、電気式吹き込みとラジオ放送の技術的展開と並行して進んでいったマイクロフォンとアンプリファイアの技術的向上の途上で、特定の技術的段階を背景に成立したものであることにも注意を向ける。20世紀初頭以降、大都市部に次々と誕生した大規模なダンス・ホール、ないし、舞踏場（ballroom）では、大音量での生演奏が必要とされていた。このため楽団は、金管楽器を中心に従前のトラディショナル・ジャズの段階より大規模な編成を模索することになっていった。そこに、マイクロフォンとアンプリファイアの技術的発達の恩恵を受けたボーカルやギターなどの音色が加わり、ビッグ・バンドの形態が形成されていった。

一方、この段階では、レコードの音源を、大きなハコに十二分な音量と音質で提供するPAシステムの発展は、未だ不十分であった。踊りの場において、生演奏のバンドではなく、もっぱらレコードを流して客を踊らせるディスコテイクが登場するのは、レコードの音響再生技術が向上する20世紀後半になってからのことである。

ここでグッドマンのビッグ・バンドの演奏を紹介する。年によって、選択する楽曲は変わる場合もあるが、1935年にビッグ・バンド編成で録音された「After You've Gone」を流す機会が多い。

3) 本論 2：グッドマンのライバルたち

スウィング・ジャズの典型、代表例としてのグッドマンのビッグ・バンドの音源に続いて、スウィング・ジャズの広がりを示す意味で、他の代表的なバンドリーダーたちの取り組みを紹介する。

最初に取り上げるのは、グッドマンと同じくクラリネット奏者であり、楽団にストリングスを起用するなど、グッドマンとは異なる方向性をもった手法で人気を集めたアーティ・ショウ (Artie Shaw, 1910-2004) である。ここでは、1936年録音の「Moon Face」を取り上げ、グッドマンの「ホット (hot)」な演奏に対して、しばしば「スウィート (sweet)」と評されるショウの表現の特徴を理解させる。

次に、トロンボーン奏者のトミー・ドーシー (Tommy Dorsey, 1905-1956) を取り上げ、トランペット奏者である兄ジミー・ドーシー (Jimmy Dorsey, 1904-1957) についても簡単に触れる。授業では、フランク・シナトラ (Frank Sinatra, 1915-1998) が、トミー・ドーシー楽団の楽団付き歌手から巣立ったことを指摘した上で、シナトラが参加した1940年録音の「It's A Lovely Day Tomorrow」を流す。

続いて、グレン・ミラー (Glenn Miller, 1904-1944) を取り上げるが、ミラーについては、先に名を告げた上で、受講者に挙手させて認知度を確かめる。この時点でミラーの名に反応する受講者は、ほとんどいないのが通例である (年によっては皆無)。そこで、次に1939年録音の「In the Mood」の冒頭部分を短く流し、この部分の旋律を知っているかとたずねると、今度はほとんどの受講者が既知であると反応するのが通例になっている。こうして、ほとんどの受講者がミラーについて知らないまま、その旋律には馴染みがあることを可視化した上で、なぜそのようになっているのかを受講者に考えさせ、解説する。

生前のミラーは、成功を取めたバンドリーダーのひとりではあったが、グッドマンやドーシーに比肩されるような圧倒的存在ではなかった。しかし、第二次世界大戦への米国の参戦後、陸軍航空軍に志願し、軍楽隊長として英国に駐屯して、最終的に戦死に準じる MIA（作戦行動中行方不明）となったため、ミラーは米国では英雄として扱われるようになった。このため、彼は死後に大いに顕彰され、その音楽は一層の普及が進んだ。特に、米軍の軍事放送は、ミラーを大々的に扱い、その影響は、占領下の日本においても圧倒的なものとなった⁴⁾。

21 世紀の日本において、ミラーの音楽が、いわば匿名化して浸透している背景には、戦後の日本が、圧倒的な存在としての米国文化の影響を受ける過程で、ミラーの音楽がその中枢に位置していたことがある。例えば、阿久悠の小説を原作とする 1984 年の映画『瀬戸内少年野球団』において「In the Mood」が象徴的に多用されているのも、現在の CM 等の BGM や、プラスバンドのレパートリーにミラー作品がしばしば取り上げられるのも、そうした経緯を踏まえている。

授業では、以上の歴史的経緯を説明した上で、いずれも 1939 年の録音である「In the Mood」と「Moonlight Serenade」を流す。その際には、同じくトロンボーン奏者であったドーシーとの対比も意識させ、バンドリーダーとしてのミラーが、技巧的プレイヤーとして前面に出るタイプではなく、むしろ優れた作編曲者であったことを指摘する。

英雄となったミラーは、虚実を交えた形でハリウッドの伝記映画にも取り上げられた。1954 年には映画『グレン・ミラー物語 (The Glenn Miller Story)』が公開されて好評を博し、これに続いて 1956 年には映画『ベニイ・グッドマン物語 (The Benny Goodman Story)』が公開され、こちらも好調な興行成績を取めた。これらの 2 作の映画は、1960 年代の公民権運動の高揚以前に制作された娯楽作品であり、白人と黒人が手を携えて作り上げた米国独自の文化としてのジャズを称揚した上で、その頂点に君臨するのは白人であると示唆する歴史観の構図を共有している⁵⁾。

スウィング・ジャズの展開を教える
—「音楽史 A」における授業構成—

スウィング・ジャズに限らず、ジャズの歴史を語る上では、黒人が生み出した文化であることを重視する歴史観と、白人の貢献を重視する歴史観の間で、しばしば厳しい対立が生じる。とりわけスウィング・ジャズの場合には、エリントンやヘンダーソンといった黒人作編曲家たちの研鑽から編み出された音楽であるにもかかわらず、表舞台に立ってスターダムにのし上がったのは、グッドマンに代表される白人バンドリーダーたちであった。スウィング・ジャズは、黒人に由来する音楽でありながら、一般の白人聴衆＝市場を獲得することで社会的広がりをもって普及が進んだため、歴史観の対立を生じやすい。授業では、こうした事情を踏まえ、スウィング・ジャズについて書かれた書物や、題材とする映画などの映像作品に接する場合は、フィクションかドキュメンタリーかを問わず、常に慎重にその作者の立場について相対化して考える必要があることを強調する。

実際、スウィング・ジャズの時代には、デューク・エリントンに続いて登場した黒人バンドリーダーたちも少なからず存在したが、白人の聴衆へ浸透したのは限られた少数にとどまった。授業では、その少数の代表例として、カウント・ベイシー（Count Basie, 1904-1984）を紹介し、1937年に録音された「One O'Clock Jump」を流す。

4) 本論 3：スモール・コンボの意義

スウィング時代のジャズ・ミュージシャンたちには、大きく分けて二つの活動の場があった。一つ目は、仕事の間であるダンス・ホールや演奏会場における公演であり、それにつながる楽団の日常的な練習の局面である。これは楽団員として給料をもらう以上、当然こなさなければいけない業務であった。これに加えてもう一つの重要な活動の場面となっていたのが、楽団としての仕事が終わった後、特定のナイトクラブなどで展開されていた、深夜のジャム・セッションであった。

所属する楽団の枠組みを超え、ミュージシャンたちが多様に交流する場となっていたジャム・セッションは、若手のミュージシャンにとっては武者修行の

Swing 時代の small combo

- スウィング・ジャズ時代のミュージシャンの
二つの場...ダンス・ホール～演奏会場
深夜のジャム・セッション
- Social art としてのジャズ
- スウィング感のある、少人数の合奏
→最初にステージに乗せたのはグッドマン

図3 スウィング時代のスモール・コンボ

場であった。穂吉敏子がしばしば言及する表現で言えば、「social art」としてのジャズ、すなわち、社交＝共演関係を軸とした芸術的な交流が、展開していたわけである。ジャム・セッションでは、少人数編成によるスウィング感のある即興演奏が、しばしば展開された。これに注目して、公演のステージ上での再現を最初に試みたのは、グッドマンであったとされている。[図3]

ビッグ・バンドのスウィング・ジャズとは異なり、スモール・コンボでは個々のプレイヤーの自由な裁量による即興の要素が拡大する。これは、ジャズ史における次の段階であるバップ革命、ひいてはモダン・ジャズへの途を拓くものであった。

本来なら、ここでグッドマンのスモール・コンボの演奏を流したいところだが、実際の授業では時間の関係で割愛することが多い。音源を紹介できる場合は、ビッグ・バンドの演奏との対比をする意味もあって、同じ曲を取り上げるようにしており、上で言及した「After You've Gone」をスモール・コンボ編成のベニー・グッドマン・トリオ（Benny Goodman Trio）として演奏している1935年録音の音源を紹介するようにしている。

5) 補論：ジャズ・ギターの登場

スウィング・ジャズに関する単元を閉じるにあたって、授業では、電化されたジャズ・ギターの登場について、まとまった説明をする。これは、次の単元で取り上げるバップ革命への導入として、チャーリー・クリスチャン (Charlie Christian, 1916-1942) に言及する必要があるためである。

もともとトラディショナル・ジャズの段階において、生音であったギター類は、バンジョーとともに、単なるリズム楽器としてコード・ストロークに終始するのが普通であった。これが 1930 年代に入って電気増幅という新しい技術が普及し、アンプリファイアが導入されると、電化されたギターにはメロディ楽器としての可能性が開かれていった。

チャーリー・クリスチャンは、ジャズ・ギターの奏法を開拓した最初の世代の一人として位置付けられている。クリスチャンに関しては、スモール・コンボの例でもある、ベニー・グッドマン・セクステット (Benny Goodman Sextet) が 1939 年に録音した「Flying Home」と、1941 年にミントنز・プレイハウス (Minton's Playhouse) で録音されたジャム・セッションの記録である、いわゆる「Swing to Bop」の音源を、スウィングとビバップを架橋するものとして、次の「バップ革命」の単元で取り上げるので、ここでは音源の紹介はしない。

単元の最後には、クリスチャンと並ぶジャズ・ギター奏法の開拓者であり、またスウィング・ジャズの欧州への波及を象徴する存在でもあるジャンゴ・ラインハルト (Django Reinhardt, 1910-1953) を紹介する。盟友であったジャズ・ヴァイオリニストのステファン・グラッペリ (Stephane Grappelli, 1908-1997) らフランス・ホット・クラブ五重奏団 (Quintette du Hot Club de France / the Quintet of the Hot Club of France) とのスモール・コンボによる演奏である、1937 年録音の「Minor Swing」を流して、スウィング・ジャズの展開を扱ったこの単元を閉じる。

おわりに

この授業実践報告を閉じるにあたって、結語として述べるべきことは、既に山田（2019の「おわりに」(p.146)）で言い尽くしている。米国のポピュラー音楽を歴史的に検討する際には、人種間関係を無視することはできない、という当然すぎる論点の強調は、例年、受講者たち（少なくともその一部）に強い印象を残していることが、レスポンス・シートや、期末レポートに記された授業への感想などからも読み取れる。また、特定の歴史的段階における、社会的背景なり技術的背景への注目も、同様に受け取られているようである。

最後に、このように自己評価する根拠として、2024年度前期における期末レポートに記された授業への感想から、関連するコメントをいくつか転載して、本稿を閉じることとする⁶⁾。

「...アメリカの音楽についても驚きました。私は、黒人と白人問題は決して交わらないものと思っていたが、音楽において黒人が作り、流行らなかった音楽を参考にして白人が音楽を作ったと聞いて、音楽で交流があったことを初めて知りました。」（経済学部、3年）

「19～20世紀の世界における黒人差別が深刻だったというのは勿論知っていたが、それが文化・芸術の範囲にまで及んでいたということは考えたことが無かったため、授業で黒人音楽であるジャズが黒人差別の対象になり最初期の録音や文献が残っていないということを知り非常に驚いた。黒人差別撤廃に貢献した人として公民権運動を率いたキング牧師が有名だが、授業を受けてからデューク・エリントンやカウント・ベイシーのようなまだ黒人差別が根強く残る時代に活躍したプレイヤーに、白人と黒人の間にあった精神的な壁をジャズを通じて取り除いていった人物としてスポットライトを当てるべきだと考えるようになった。」（総合文化政策学部、4年）

「この講義を通じて、録音技術が音楽の普及と保存に果たした役割の大きさ

を改めて実感した。音楽をただ聴くだけでなく、その背後にある技術や歴史にも目を向けることで、より豊かな音楽体験が得られることを感じた。録音技術は、単に音楽を記録する手段としてだけでなく、音楽の普及や保存、さらには新たな音楽表現の可能性を開く手段としても重要である。」（国際政治経済学部、2年）

「ジャズの根底にある差別や不平等という歴史的な問題について向き合うことは、音楽を理解し楽しむうえで必要であり、また未来を築いていくうえで不可欠だ。現代においてもジャズは、多様な音楽ジャンルに影響を与え発展を続けている。私たちはジャズのルーツである黒人文化への敬意を忘れずに、過去の過ちを繰り返さないように努める必要がある。今の私がジャズのためにできることは、ジャズのルーツである黒人文化への敬意を払うこと、そして過去の差別や不平等の歴史を忘れないでいることしかないかもしれない。これが本当にジャズのためになるのかはまだ分からず歯がゆい気持ちだが、この気持ちを忘れずに過ごしたいと考えた。またジャズに限らず、どんな音楽でも聴く際には、その音楽が生まれた背景や、それを作り上げた人々の思いを考えて、感謝の気持ちを持つことが大切だと考えた。」（法学部、3年）

注

- 1) 山田（2019）の注1では、授業で使用するCD音源について、その時点における事情を説明しているが、その後 iPod が故障したこともあり、コロナ禍でオンライン授業となった2020年度を挟み、2021年度以降は再びCD音源を使用している。
なお、コロナ禍でオンライン授業となった2020年度におけるこの単元の授業は、第12回の授業としておこなわれ、YouTube上に公開されている。<https://www.youtube.com/watch?v=OL3YOfb5WQA>
- 2) ピーターソン（1990=2006）は、ロックンロールの成立について検討する論文の導入部で、特定の個人の才能に注目するような歴史観への批判をおこなっている。この講義でも、同様の立場に立った上で、キーパーソンを軸とした説明をしていく。
- 3) グッドマンの活躍は、山田（2003, p.16）で「たとえば、ベニー・グッドマンの成功の陰に、自らの黒人楽団では大成功を手にすることがなかったフレッチャー・ヘンダーソンがいたことも、そうしたパターンの起点の一つだった」と言及した通り、ありがちなパターンとしての「黒人の本物の音楽を白人市場に紹介する」あるいは「白

人が黒人の音楽を盗む」のひとつの事例であった。また、彼の人種的立ち位置は、山田（2019, pp.139-140）で言及した、オリジナル・デキシード・ジャズ・バンド（Original Dixieland Jazz Band）のニック・ラロッカ（Nick LaRocca, 1889-1961）に通じるところがある。

なお、グッドマンの楽団は、白人プレイヤーを中心に編成されていたが、長年の協力関係にあったピアニストであるテディ・ウィルソン（Teddy Wilson, 1912-1986）をはじめ、ヴィブラフォン奏者のライオネル・ハンプトン（Lionel Hampton, 1908-2002）や、初期のジャズ・ギターの奏法の確立に貢献したチャーリー・クリスチャン（Charlie Christian, 1916-1942）など、スモール・コンボにも起用される黒人のキー・プレイヤーたちが存在していた。

- 4) このような事情は、山田（2003, p.15）で言及した、「二〇世紀の全過程を通じて、アメリカ製のポピュラー音楽は、資本の運動、商品の流通、労働力の移動、放送網の拡大、あるいは米軍の世界的展開によって、地球規模での普遍化へと突き進んだ。」という大きな現象の、特に最後の2項目に深く関連した、一断面といえる。
- 5) この観点からすれば、いち早く映画に取り上げられたミラーが、ユダヤ人であったグッドマンとは異なり、いわゆる WASP に近い、ドイツ系アメリカ人であったことにも注意を向けるべきであろう。また、これらの作品が、後年の観点からは容易にその人種観を批判されるものであるとしても、同時代的には白人と黒人の人種間交流を肯定的に描いたという点で、むしろ進歩的な内容と受け止められていたことにも、留意が必要である。これと関連して、グッドマンの赤狩りへの反対表明などにも注意しておきたい。
- 6) このような形でのレポートからの転載については、予めレポート課題の出題の段階で課題に「なお、レポートとして提出された内容、特に授業に対する感想にあたる部分は、提出者の名前などを伏せて、山田が執筆する教育実践報告論文などで引用紹介する場合があります。あらかじめご了解ください。」と明記し、受講者に周知している。<http://camp.ff.tku.ac.jp/YAMADA-KEN/Y-KEN/ex-files/notice24-agua.pdf>

ディスコグラフィ（授業内で音源として使用する CD：言及順）

特記のないものは、米国盤。

Cotton Club Stomp (1929)

The Best of Duke Ellington in the Twenties Jazz Archives/EPM, 1993（フランス盤）

If Don't Mean A Thing (If It Ain't Got That Swing) (1932)

Duke Ellington, 16 Most Requested Songs, Columbia/Legacy, 1994

Memphis Blues (1934)

Fletcher Henderson: Tidal Wave, MCA, 1994（日本盤）

After You've Gone (1935) – Benny Goodman and His Orchestra

Benny Goodman and His Orchestra 1935-1936, Classics Records, 1994（フランス盤）

Moon Face (1936)

Artie Shaw – It Goes to Your Feet, Columbia/Legacy, 1993

It's A Lovely Day Tomorrow (1940)

Tommy Dorsey/Frank Sinatra – All Time Greatest Hits Vol.3, BMG Music, 1989

スウィング・ジャズの展開を教える
—「音楽史 A」における授業構成—

In The Mood (1939)

Moonlight Serenade (1939)

Glenn Miller / Moonlight Serenade, BMG/Bluebird, 1992

One O'Clock Jump (1937)

Count Basie One O'Clock Jump, HNH International, 2003

After You've Gone (1935) – Benny Goodman Trio

Jazz Tribune No.13 Benny Goodman vol.1/2, RCA/BMG, 1992

Flying Home (1939) - Benny Goodman Sextet

Benny Goodman Sextet Featuring Charlie Christian, CBS, 1989

Swing To Bop (1941)

Charlie Christian "Swing To Bop", Natasha Imports, 1993

Minor Swing (1937)

Djangology / Django Reinhardt, RCA/MBG, 1988 (日本盤)

文献

ピーターソン, リチャード (川島漸・山田晴通 訳) 「なぜ, 1955 年だったのか? : ロック音楽の出現を解き明かす」, 『人文・自然科学論集』(東京経済大学) 122, 2006, pp.135-176. (原著 Peterson, Richard (1990): Why 1955?: Explaining the advent of rock music, *Popular Music* (Cambridge University Press), 9-1, pp97-116.)

山田晴通「ポピュラー音楽の複雑性」, 東谷護, 編『ポピュラー音楽へのまなざし』勁草書房, 2003, pp.3-26.

山田晴通「ポピュラー音楽としての「フォーク」概念の複雑性を教える—「音楽史 A」における授業構成—」, 『青山スタンダード論集』11, 2016, pp.127-140.

山田晴通「日本関係の初期録音とその時代背景を教える—「音楽史 A」における授業構成—」, 『青山スタンダード論集』12, 2017, pp.53-66.

山田晴通「ジャズのルーツを教える—「音楽史 A」における授業構成—」, 『青山スタンダード論集』14, 2019, pp.135-148.