

[授業実践報告]

限られた授業時間の中で モダン・ジャズの多様な流れを教える ——「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, 2025）に準じ、ポピュラー音楽の歴史を講じる「音楽史 A」の後半で扱う、ジャズ史の中で、モダン・ジャズを取り上げる部分の授業実践の概要を報告する。この部分は、概ね授業 1 回に相当するテーマのまとまり（以下、「単元」とする）2 つ分に相当する。講義全体の中での各単元の位置づけは、山田（2019, pp.135-136）を参照されたい。実際には、これら単元の内容は授業 2 回に収まらず、授業 3 回を使って消化する年度が多い。音源は、省いたり、入れ替えることもあるが、本稿では、取り上げる可能性が高い音源すべてに言及する¹⁾。

授業内容

この授業における、歴史の紹介の基本的な姿勢は、先行した各報告と同様である。「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、多様な諸説があること」（山田, 2019, p.136）や、「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」（山田, 2025, p.129）。その上で「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」（山田, 2025, p.129）ことを踏まえ、「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」で授業は構成されている（山田, 2025, p.130）²⁾。

モダン・ジャズの多様な展開を、限られた授業機会会で講じるこの 2 つの単

限られた授業時間の中でモダン・ジャズの多様な流れを教える
——「音楽史 A」における授業構成——

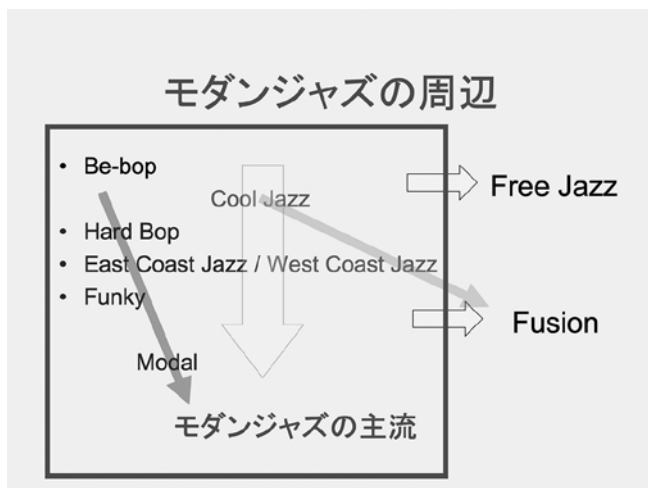


図 バップ革命以降のジャズ

元では、まず、「ジャズ史3：ビバップ前後」において、スウィング・ジャズ
のsmall・コンボの延長線上に、モダン・ジャズの起点となったビバップへ
の萌芽が生じていたことを、チャーリー・クリスチャンを例に紹介し、ディ
ジー・ガレスピーとチャーリー・パーカーを中心に、バド・パウエルなどにも言
及しながら、初期のビバップの音源を紹介していく。

続く「ジャズ史4：ハード・バップの周辺」では、クール・ジャズの成立を
入口に、イースト・コースト・ジャズとウエスト・コースト・ジャズの対比、
連続体としてのハード・バップ／イースト・コースト・ジャズ／ファンキー・
ジャズなど、モダン・ジャズの枠内の諸様式を、相互の関係性を確認しながら
紹介していく。

そこでは、モダン・ジャズの全体像を直観的に把握する助けとして、「バ
ップ革命以降のジャズ」と題した図式を用意する。[図]

1) ジャズ史3：ビバップ前後

ビバップ (bebop) への導入として、まず、ベニー・グッドマン (Benny

GOODMAN 1909-1986) 楽団のギタリスト、チャーリー・クリスチャン (Charlie CHRISTIAN, 1916-1942) の演奏をフィーチャーした、ベニー・グッドマン・セクステット (Benny Goodman Sextet) の1939年の録音「Flying Home」をかける。この部分は、直前の「ジャズ史2: スウィング・ジャズ」と直結している (山田, 2025, p.138)。この演奏はビバップではないが、メロディ楽器としての可能性を獲得した初期のジャズ・ギターが、奔放な音の跳躍など、独特な表現へと進む姿が聴き取れる。

次に、1941年にミントンズ・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、いわゆる「Swing to Bop」を、スウィングとビバップを架橋する音源として紹介する。

ビバップは、より自由な即興演奏の追求から生まれた演奏様式である。もっぱら定型的なコード展開を前提とするスタンダード曲の変奏をしていたそれまで即興演奏に代えて、特異なコード展開や、より複雑で不安定な旋律の主題を導入することで、マンネリ化から脱する取り組みが始まり、ビバップらしい旋律が作曲されるようになった。

次に、ディジー・ガレスピー (Dizzy GILLESPIE, 1917-1993) やチャーリー・パーカー (Charles PARKER, 1920-1955) らの音源を紹介するが、1945年録音の「Groovin' High」と「Salt Peanuts」は、必ず取り上げる。スタジオ録音された音源は、圧縮された録音時間の中で、高速の超絶技巧的な即興演奏を展開させ、いわば天才のなせる業の記録である。

当時は、市販用レコード以外に音盤化されていた音源として、放送業務用のトランスクリプション盤があった³⁾。放送用の音源は、正規のレコードに比べ、しばしば完成度では劣るが、実際の日常的なライブの雰囲気伝える記録として貴重である。

トランスクリプション盤由来の音源から、ガレスピー＝パーカーのバンドにエラ・フィッツジェラルド (Ella FITZGERALD, 1917-1996) のヴォーカルが加わった1947年の「How High the Moon」などを聴く。そこでは、万全ではない状態のガレスピーを、フィッツジェラルドがからかうような掛け合いが

聴かれる。

ガレスピーとパーカーの貢献は重要であったが、同時代には他の楽器にも、同様の「革命」を牽引する者たちがいた。そのような立場のピアニストの例として、バド・パウエル (Bud POWELL, 1924-1966) とセロニアス・モンク (Thelonious MONK, 1917-1982) を紹介する。パウエルがトリオ編成で 1947 年に録音した「Indiana」は、BPM (beats per minute) 360 超の超高速の演奏で、ビバップの熱狂を感じさせる。一方、同じ 1947 年に録音されたモンクの「Thelonious」は、独特の奇妙な旋律による主題が提示され、パウエルとは異なる形でビバップの特徴が反映されている⁴⁾。

スウィングからビバップへの移行、モダン・ジャズの開始は、独奏楽器を大きく変化させた。木管楽器 (リード楽器) では、グッドマンの楽器であったクラリネットが後退してサクソフォーンの独壇場となり、金管楽器では、トミー・ドーシー (Tommy DORSEY, 1905-1956) やグレン・ミラー (Glenn MILLER, 1904-1944) の楽器であったトロンボーンも後退してトランペット類が前面に出てきた。その背景には、高速の超絶技巧的演奏を求める聴衆の期待もあった。

2) ジャズ史 4: ハード・バップの周辺

ビバップの出現は、同時にこの動きに対する反響、反動も顕在化させた。モダン・ジャズの枠組みの範囲に限っても、様々な流れが生まれた。

ビバップの直系の後継者は、ハード・バップ (hard bop) であった。ハード・バップは、イースト・コースト・ジャズ (East Coast jazz) と重なる概念であり、ファンキー・ジャズ (funky jazz) との重なりも大きい。そこで、これら三つの概念が連続体として捉えられることを述べた上で、先ず、これと対峙する形で提起されたクール・ジャズ (cool jazz) を説明する。

2-1) クール・ジャズ

スウィングの時代には、グッドマンの音楽がホットな音楽 (hot music) と

されたのに対し、アーティー・ショウ (Artie SHAW, 1910-2004) の音楽は、ホット＝「辛い」に対する「甘い」という意味で、スウィートな音楽 (sweet music) とされた (山田, 2025, p.134)。即興性に満ちた、新しいホットな音楽としてビバップが登場すると、逆に即興性を抑え、緻密な構成を組み立ててアンサンブルの妙味を聴かせる作曲、編曲のアプローチ⁵⁾が台頭し、ホット＝「暑い」に対する「涼しい」という意味で、クールと称された。クールには、「賢い」、「気が利いている」、「かっこいい」といった含意もある。

若きマイルス・デイヴィス (Miles DAVIS, 1926-1991) は、こうした動きの中心にいた。チャーリー・パーカーとの共演経験もあったデイヴィスは、ビバップから出発しつつ、異なる可能性を模索し、1949年から1950年にかけて、様々な実験的作品を78回転盤で制作していた。これが後に、音盤の規格の転換を契機として、1957年にLP盤のアルバム『クールの誕生 (*Birth of the Cool*)』にまとめられた。このアルバムから、ジャズでは普通は用いられないホルンやチューバをアンサンブルに加えた「Budo」を聴かせる。

クール・ジャズには、白人プレイヤーたちも多く参入したが、スタン・ゲッツ (Stan GETZ, 1927-1991) は、その代表的な人物である。ここでは、あくまでもホットな演奏を繰り広げるガレスピーと共演した1953年の「It Don't Mean A Thing」を聴かせ、ガレスピーとゲッツの演奏の印象の違いを受講者に認識させ、違いが生じる理由を考えさせる。なお、ここでは、大ヒットとなった1964年のアルバム『ゲッツ/ジルベルト』から「イパネマの娘 (The Girl from Ipanema)」をかける場合もある。

2-2) ウェスト・コースト・ジャズ

米国におけるジャズの中心地は、トラディショナル・ジャズの段階で、揺籃の地ニューオーリンズからシカゴに移動し、さらにメディア化が進んだスウィングの時代に、メディア・ネットワークの要となったニューヨークが圧倒的な存在となった。

一方、ロサンゼルスを中心としたカリフォルニア州や西海岸諸州は、20世

紀を通して自律性の高い経済圏を構築し、音楽文化も、映画産業との関係を軸に、国内の他地域とは異なる、独自の特徴をもっていた。

ウエスト・コースト・ジャズ (West Coast jazz) については、東海岸に比べ、黒人色が弱く白人色が強い、といった特徴を指摘する向きもある。しかし、もともと映画産業の要請に應えていた西海岸のミュージシャンたちは、実際には様々な映画の場面で求められる、ありとあらゆる音楽を奏でており、音楽のジャンルなりスタイルとして、共通した顕著な特徴があったわけではない。ウエスト・コースト・ジャズには、黒人性の後退だけでは捉えきれない多様性があり、一概に説明し難い音楽を、半ば無理矢理に一括した概念である。

ウエスト・コースト・ジャズの楽曲としては、モダン・ジャズ時代のビッグ・バンドであった、スタン・ケントン (Stan KENTON, 1911-1979) の楽団が 1952 年に発表した「23 Degrees North, 82 Degrees West」や、デイヴ・ブルーベック (Dave BRUBECK, 1920-2012) の代表曲「Take Five」(ただし、作曲者はポール・デスモンド, Paul DESMOND, 1924-1977)、さらに、チェット・ベイカー (Chet BAKER, 1929-1988) の 1956 年の大ヒット・アルバム『チェット・ベイカー・シングス』からの「But Not for Me」などがある。中でも、西海岸らしくサーフィンをテーマとした楽曲で、アート・ペッパー (Art PEPPER, 1925-1982) が 1956 年にアルバム『サーフ・ライド』の表題曲とした「Surf Ride」は、例年必ず紹介している⁶⁾。

2-3) ハード・バップ／イースト・コースト・ジャズ／ファンキー・ジャズ

ハード・バップは、ビバップを直接継承した音楽で、イースト・コースト・ジャズと意味が重なり、さらに、ファンキー・ジャズにも連続した概念である。ビバップは、より自由な即興演奏を追求する過程で、ある意味では斬新な、あるいは、不自然な主題やコード展開すら用いて、前衛性へと進んだが、これはプレイヤーたちに超絶技巧と革新性を要求する、しんどい音楽でもあった。

先に、ビバップについて、天才のなせる業だと述べたが、ハード・バップは、ビバップの「革命」を引き継ぎつつ、より普通のミュージシャンたちが協働し

て組み立てていける音楽，聴衆にとって親しみやすい音楽として再構築されたものであった。ハード・バップは，ビバップが生んだオリジナルの楽曲も継承したが，スウィングと同様に，ミュージカルなどジャズの外部に由来するスタンダード曲も積極的に取り上げた⁷⁾。

ハード・バップで最初にかけるのは，アート・ブレイキー（Art BLAKEY, 1919-1990）のクインテットによる，1954年のライブ・アルバム『バードランドの夜Vol.1 (*A Night at Birdland, Vol. 1*)』の「A Night In Tunisia」である。ガレスピーが1942年に作曲したこの曲は，ビバップの継承の象徴である。

ブレイキーは，ドラマーとしてだけでなく，自身のグループ，ジャズ・メッセンジャーズ（The Jazz Messengers）を長らく率いた優れた指導者，新人発掘に長けたバンドリーダーとしても大いに評価され，日本では「名伯楽」とも称された。また，大の親日家であり，日本のモダン・ジャズ愛好文化の形成に貢献した⁸⁾。

次に，ソニー・ロリンズ（Sonny ROLLINS, 1930-）の1956年のアルバム『*Saxophone Colossus*』から「St. Thomas」を聴かせる。このアルバムでは，管楽器はロリンズのテナー・サックスだけで，主題の提示の後には延々とロリンズのソロが続く。これを利用し，主題を意識した変奏の聴き方について，受講者に実地で経験させる。具体的には，主題の提示の後の変奏の際に，授業担当者（山田）が主題をスキヤットする。これにより，予めプレイヤーたちが共有する主題と，即興による変奏，という基本的な約束事を意識し，頭の中で主題を鳴らし，あるいは，コード感覚を意識しながら聴くことで，変奏を聴く体験に奥行きが生まれる。

続けて，そのロリンズが1954年に作曲した楽曲を，マイルス・デイヴィスが取り上げた「Airegin」を流す。授業では，デイヴィスのレーベル移籍問題とマラソン・セッションについて説明し，1956年録音，1957年リリースのアルバム『クッキン (*Cookin' with the Miles Davis Quintet*)』に収録されたこの曲を聴く。

1956年当時，ハード・バップのミュージシャンたちは，ラテン音楽の要素

を取り込み、アフロ・キューバン・ジャズ (Afro-Cuban jazz) とも称された、ラテン・ジャズ (Latin jazz) に手を広げていた。さらにその先で、1950 年代後半からソウル・ミュージック (soul music) が興隆すると、ジャズの側でも、その影響を反映した音作りを試みる者が出てきた。そこでは「funky」を楽曲や演奏に対する褒め言葉とすることが広がっていった⁹⁾。

次に、ジャズ・メッセンジャーズ出身のトランペット奏者、リー・モーガン (Lee MORGAN, 1938-1972) の 1964 年のアルバム『*The Sidewinder*』のタイトル曲「The Sidewinder」をかける。この楽曲ないしアルバムは、ハード・バップとしても、ファンキーとしても言及される。

続いて、対照的な事例として、グラント・グリーン (Grant GREEN, 1935-1979) の 1970 年のライブ・アルバム『*Alive !*』から、「Sookie, Sookie」をかける。電気オルガンの音が特徴的なこの演奏は、ファンキー、ないし、ソウル・ジャズとは呼べても、ハード・バップとは呼びにくい。

2-4) モード・ジャズ

この単元の最後に言及するのはモード (モーダル)・ジャズ (modal jazz) であるが、その前に、マイルス・デイヴィス関係のエピソードとして、 Cannonball ADDERLEY, 1928-1975) の 1958 年のアルバム『*Somethin' Else*』の冒頭曲「枯葉 (Autumn Leaves)」を聴かせる。これは、デイヴィスとブルーノートの関係を紹介するとともに、激しく、速く展開するビバップやハード・バップによくある楽曲とは異なる、静かで緩やかなテンポの楽曲に対するデイヴィスのアプローチを受講者に聴かせるためでもある。

「枯葉」は飽くまでもハード・バップの楽曲であったが、その先で、デイヴィスが、白人ピアニストのビル・エヴァンス (Bill EVANS, 1929-1980) とともに編み出したのが、いわゆるモード・ジャズである。ここでは、まずデイヴィスの 1959 年のアルバム『*Kind of Blue*』の冒頭曲である「So What ?」をかける。

モード・ジャズは、それまでのコード（和音）に支えられた音を選んで展開する即興演奏ではなく、モード（旋法）、すなわち通常の長調・短調とは異なる「音階（modal scale）」に依拠することで、より自由に音を選んで展開する即興演奏を中心としたジャズである。また、緊張感を欠いた演奏は〈音階の練習〉のように聞こえることなどを先に説明した上で、楽曲を聴かせる。ただし、受講者の多くには、雰囲気の違いは感じられても、モーダルな響きを直感的に捉え、聞き分けることは難しいのが実際である。

デイヴィスのモーダルな演奏は、慎重に音を選ぶ展開が目立つが、逆に、高速のモーダルの試みも興味深い。授業では、ジョン・コルトレーン（John COLTRANE, 1926-1967）の1959年録音、1960年リリースのアルバム『*Giant Steps*』の冒頭曲でタイトル曲の「Giant Steps」をその代表例として紹介する。また、1964年録音で、1972年にリリースされたアルバム『*Bill Evans & Stan Getz*』から「Night and Day」をかける場合もある。

おわりに

授業内でしばしば多少手を加えながら繰り返し提示してきた図式は、フリー・ジャズ（free jazz）とフュージョン（fusion）を、モダン・ジャズからスピナウトした別物と位置付け、これらは、別個の単元で扱うか、授業では扱わないかを、授業の進行状況を睨みながら選択する。また、本来なら、モード・ジャズの直後に続けて講ずべきかもしれない、1970年代におけるマイルス・デイヴィスの「電化」については、フュージョンと結び付けて別単元で扱うので、本稿の射程からは外れる。

さらに、新伝承派（New Traditionalists）や M-BASE、また、通常はジャズとは見做されないアシッド・ジャズ（acid jazz）については、しばしば補講に回る第14回か第15回に、簡単に言及するだけとなっている。また、この授業の中では、新主流派（New Mainstream）や、コンテンポラリー・ジャズ（contemporary jazz）については、間接的な言及はしても、楽曲の例を聴かせることはできない。このように、限られた時間の中でモダン・ジャズを通史的

に把握させるのは、容易なことではない。

本稿で言及した範囲のモダン・ジャズを理解する上では、マイルス・デイヴィスという突出した存在を軸に話を組み立てることが有効である。このことは本稿をまとめる過程で、改めて強く再認識した。このような見方は、例えば、後藤（2008）の議論に大きく影響を受けているともいえるだろう。エピソードなどを織り込んで、個人に焦点をあてて歴史を語ることは、ストーリーを分かりやすくしてくれるが、それが孕む危うさについても、講義者としてはより強く意識する必要があるだろう。

世の中には、ビバップとハード・バップしか聴かない、などと称し、ブルーノートのアルバムをレコード番号で言及し合うような、やっかいなモダン・ジャズ愛好家たちが無数にいる。モダン・ジャズという、ジャズ史の中でも肝心な部分を、より広い「音楽史」という文脈へ、どう位置付けるべきなのか、単に効果的な授業設計の努力にとどまらず、考えるべき事柄は多々あるように思う。

注

- 1) 山田（2019, 注 1）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、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。実際に授業で用いている CD は、下記のディスコグラフィに示したが、コンピレーション盤の使用も多く、必ずしも初出アルバムを表示しているわけではない。なお、コロナ禍でオンライン授業となった 2020 年度におけるこの範囲の 2 単元の授業は、第 13 回と第 14 回としておこなわれ、YouTube 上に動画が公開されている。
https://www.youtube.com/watch?v=RA5_RZftUYU
https://www.youtube.com/watch?v=aPXpsrOw_RA&t=1951s
- 2) 山田（2025, 注 2）でも言及したように、ピーターソン（1990=2006）は、ロックンロールの成立に関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を批判している。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が、本稿で扱う範囲におけるマイルス・デイヴィスについては、そのような方針の貫徹が難しく、やや不徹底になっている感が否めないことは、自省するところである。
- 3) トランスクリプション盤（transcription disc）は、放送局の間で交換されていた業務用の大きいサイズの音盤で、標準的な規格では、通常の 78 回転盤（SP 盤）が直径 12 インチないし 10 インチであったのに対し、直径は 16 インチで、回転数は 33 回

転 1/3, 最長で概ね 15 分ほどの録音を一面に記録することが可能であった。この回転数は、後に LP 盤に継承されることになる。

- 4) セロニアス・モンクは、1941 年当時、ミントンズ・プレイハウスの常連ピアニストであり、前述の「Swing to Bop」の音源にも参加している。しかし、この段階のモンクは、後年のような個性的な特徴が強く出た演奏はせず、淡々とサポートに回っているため、「Swing to Bop」を紹介する段階では、モンクについての言及は、最小限にとどめている。
- 5) 即興性の強調と、作り込まれた作曲、編曲との緊張関係は、ジャズ史において、形を変えながら繰り返されている。スウィングの時代においても、デューク・エリントン (Duke ELLINGTON, 1899-1974) は、即興演奏をほとんどさせず、譜面通りの演奏を楽団員に強く求めている。グレン・ミラーの作編曲も、即興性をあまり強調していない。また、モダン・ジャズより後に登場してきたコンテンポラリー・ジャズも、多くの楽曲において、即興性は強調されていない。
- 6) それぞれの時代や地域におけるサーフィン文化が、様々な音楽と結びついて同一性を強化する現象は、その後、ロック系の音楽に関しても、何度か、その都度異なる形態で繰り返される。この論点については、ロック音楽の歴史を取り上げる「音楽史 B」で、より詳細に言及する。
- 7) 「スタンダード曲」という表現は、一般的に広く共有されている、多くのプレイヤーたちが演奏、録音を積み重ねてきた楽曲といった意味で用いられる。しかし、一部の論者は、「スタンダード (曲)」と「ジャズ・オリジナル」を使い分ける。その場合、前者は、ジャズ以外の音楽分野で成立した楽曲を指す。20 世紀前半には、特にミュージカルの楽曲などが、ジャズの定番曲となることがよくあった。後者は、ジャズの内部で書かれた曲を指し、特にビバップ以降、モダン・ジャズの時代の楽曲を指すことが多い。
- 8) アート・レイキーは、1961 年に初来日した経験を振り返り、アフリカ以外で自分を人間として歓迎してくれたのは日本だけだった、という主旨の発言をしたとされる。その後、彼はしばしば日本各地で公演をおこない、多くのミュージシャン仲間を訪日を勧めたという。また、生涯に 4 回結婚したレイキーの 3 人目の妻は日本人であり、子どもにもしばしば日本風の名を付けた。
- 9) ウィキペディア英語版は、「Funky Jazz」を「Soul jazz」への転送記事としており、日本語版「ファンキー・ジャズ」と英語版「Soul jazz」は言語間リンクで結ばれた同一概念とされている。ちなみに、日本語版「ジャズ・ファンク」、英語版「Jazz-funk」は、別個の概念であり、1970 年代以降のスタイルを指す用語であるが、英語版では「Funk-jazz」がそちらへの転送記事となっており、紛らわしい。

ディスコグラフィ (授業内で音源として使用するもの：言及順)

Flying Home (1939) – Benny Goodman Sextet

Benny Goodman Sextet Featuring Charlie Christian, CBS, 1989

Swing To Bop (1941) – Charlie Christian

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

Groovin' High / Salt Peanuts (1945) – Dizzy Gillespie, Charlie Parker

限られた授業時間の中でモダン・ジャズの多様な流れを教える
——「音楽史 A」における授業構成——

- Groovin' High*, Savoy/Nippon Columbia, 1992 (日本盤)
How High The Moon (1947) – Gillespie, Parker, Ella Fitzgerald
It Happened One Night, Black Label, n.d. (カナダ盤)
Indiana (1945) – Bud Powell
The Bud Powell Trio, 東芝 EMI, 1995 (日本盤)
Thelonious (1947) – Thelonious Monk
The Best of Thelonious Monk, Blue Note/Capitol Records, 1991
Budo (1949) – Miles Davis
Birth of the Cool, Capitol Records, 1989 [1957]
Don't Mean a Thing (1953) – Dizzy Gillespie, Stan Getz, Oscar Peterson
Artistry of Stan Getz, Verve/Polydor, 1991
The Girl from Ipanema (1964) – Stan Getz, João Gilberto
Getz / Gilberto, Verve/Polydor, 2014 [1964]
23 Degrees North, 82 Degrees West (1953) – Stan Kenton
Swing Journal GD presents the Modern Jazz Story, 東芝 EMI, 1997 (日本盤)
Take Five (1959) – Dave Brubeck
Dave Brubeck Collection, CBS/Sony Music Australia, 1980 (オーストラリア盤)
But Not for Me (1954) – Chet Baker
Swing Journal GD presents the Modern Jazz Story, 東芝 EMI, 1997 (日本盤)
Surf Ride (1952) – Art Pepper
Surf Ride, Savoy/Denon/Nippon Columbia, 1991 [1956] (日本盤)
A Night In Tunisia (1954) – Art Blakey Quintet
A Night at the Birdland, Vol.1, Blue Note/Capitol Records, 2001 [1954]
St. Thomas (1956) – Sonny Rollins
Saxophone Colossus, Prestage/Victor Musical Industries, 1985 [1956] (日本盤)
Airegin (1956) – Miles Davis Quintet
Cookin', Prestage/Victor Musical Industries, 1990 [1957] (日本盤)
The Sidewinder (1964) – Lee Morgan
The Sidewinder, Blue Note/Capitol Records, 1991 [1964]
Sookie, Sookie (1970) – Grant Green
Alive !, Blue Note/Capitol Records, 2000 [1970]
Autumn Leaves (1958) – Cannonball Adderlay
Somethin' Else, Blue Note/東芝 EMI, 1997 [1958] (日本盤)
So What ? (1959) – Miles Davis
Kind of Blue, CBS Sony, 1990 [1960] (日本盤)
Giant Steps (1959) – John Coltrane
Giant Steps, Atlantic/MMG/Warner Pioneer, 1988 [1960] (日本盤)
Night and Day (1964) – Bill Evans, Stan Getz
Bill Evans & Stan Getz, Verve/Polydor, 1997 [1973] (日本盤)

文献

- 後藤雅洋『マイルスからはじめる JAZZ 入門【増補版】』彩流社, 2008, 207ps. (初版は 2002)
- 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.
- 山田晴通「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—」.『青山スタンダード論集』20, 2025, pp.129-142.