

# “Could Either be ‘Good girls’ or ‘Play Like Men’”

1930年代から1940年代においてジャズを奏でる女性たち

と蔓延る差別

人文科学研究会 4年 31863116

諸藤朱音

目次：

第1章	はじめに .....	3
第2章	ジャズの歴史 .....	5
第3章	ジャズ界における女性差別 .....	9
第4章	インターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズム(International Sweethearts of Rhythm) .....	15
第5章	ビリー・ホリデイ、エラ・フィッツジェラルド：女性ジャズ楽器プレイヤーとシンガーの比較 .....	25
第6章	おわりに .....	30
参考文献		

## 第1章 はじめに

2017年12月20日。女性ミュージシャン14名から組織されたWe Have Voiceは公開書簡を発表し、音楽コミュニティの人々に向けて差別的な行為を目撃したり、疑われたりしたときには声を上げることを呼びかけた。その呼びかけに答えたカリヤ・ヴァンデヴァー(Kalia Vandever)は、ジュリアード音楽院において受けてきた自身の経験を述べ、反響を呼んだ。演奏直前に「Kalia - Rape」と書かれた紙を男子学生から渡されたこと、トロンボーンのベルと音量を抑えるためのミュートをそれぞれ男女の性器に例え「思い切り突っ込め」というような指導をされたこと、ショーの際に黒いレオタードや網タイツなどを着用するように言われたこと、などヴァンデヴァーは他にも多くの経験談を綴っている<sup>1</sup>。We Have Voiceのメンバーの1人であるマリア・グランド(María Grand)は、このような女性差別や女性に対する暴力が例外的ではないことを強調し、同団体のメンバー全員が「軽いものからトラウマになるような経験まで、軽蔑的な発言から身体的虐待まで様々な経験をしてきた」と述べている。<sup>2</sup>

このようにジャズの世界では性別や人種などに対する偏見が今もなお根付いているが、ジャズの歴史の中で女性の名前が取り上げられること自体少ない。しかし、ジャズ誕生初期の1920-1940年代にも、楽器を演奏する女性プレイヤーは存在していた。本論文で取り上げるインターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズム(International Sweethearts of

---

<sup>1</sup> Kalia Vandever, *Token Girl*, n.p.

<sup>2</sup> Larry Blumenfeld, *The Female Collective Behind Jazz's #MeToo Movement*, n.p.

Rhythm)は、1930年代から1940年代にかけて活躍していたジャズビッグバンドである。女性のみで構成され、しかもアメリカで初めて人種統合されたバンドであるのにもかかわらず、同バンドの一般的な知名度がとても低いことは、ジャズを語るうえで女性の楽器プレイヤーが重要視されてこなかったことを端的に示していると言えるだろう。アメリカには白人男性を優遇する文化が根付いており、ジャズの歴史においてもその側面を垣間見ることが可能である。本論文においては、アメリカでジャズが盛り上がりを見せるようになった1920年代からインターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズムが最盛期を迎える1940年代にかけて、ジャズの世界において、女性の楽器プレイヤーはどれだけ不利な立場に置かれていたのか、そしてその立場の中でどのように対応し活動を行ってきたのかについて探究していく。

本論文は第1章から第6章までの章立てから成る。第2章では、本論文を読むにあたって前提となるジャズやビッグバンドが登場した歴史的背景や当時の女性のジェンダー規範となっていた理想像について見ていく。第3章から第4章にかけて、女性のジャズ奏者に対してどういった差別があったのかについて、性差別・人種差別に焦点を当てながら、具体的なバンド・人物・出来事を取り上げることで明らかにしていく。続く第5章では、ジャズ界で有名な女性シンガーを取り上げ、楽器プレイヤーとの差異について考察を行い、第6章において本論文全体のまとめを行う。

## 第2章 ジャズ小史

女性ジャズミュージシャンを取り上げていくにあたって、まずはジャズの歴史について触れておきたい。ジャズは、アメリカで生まれた音楽と言われているが、西洋の音楽とアメリカの音楽が合わさって発展していった背景を持つ。アフリカから奴隷としてアメリカへと連れてこられた黒人は、アメリカにはない独特のリズムを持っていた。ブルース、ブラックスピリチュアル、ラグタイムの要素が合わさり、ニューオリンズを中心としてジャズが生まれた。第一次世界大戦によって、それまで栄えていた歓楽街ストーリーヴィルが閉鎖され、ミュージシャンたちは仕事を求めて北上した。このことによって、南部から新たな場所ニューヨークでジャズが栄えることとなったのである。また、1920-1933年まで施行された禁酒法は、「スピークイージー」という違法酒場へ人々に足を運ばせ、そこで結びついたのがジャズであった。1929年の世界大恐慌以降、スウィングジャズの流行、そして大規模編成での演奏、つまりビッグバンドジャズの音楽がダンスミュージックとしてアメリカで流行していく。録音技術の発展・ラジオの人気の高まり・映画産業の成長といった様々な要素も合わさり、ニューヨークやシカゴといったジャズが栄えた土地の近くに住んでいない人々、白人中産階級の人々など、黒人だけにとどまらず多様な層をオーディエンスとして巻き込んでいくことが出来た<sup>3</sup>。ジャズが黒人を中心としたローカルな音楽から、全米に通用する

---

<sup>3</sup> Linda De Roche, *The Jazz Age: A Historical Exploration of Literature: A Historical Exploration of Literature*, 18.

文化へと変貌を遂げていったのである<sup>4</sup>。

また、インターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズムを取り上げるにあたって、活動していた形態であるビッグバンドについてもここでその定義を確認しておこう。ビッグバンドとは、*Oxford English Dictionary*によれば「ジャズやダンスミュージック(特にスウィング)を演奏する大規模なバンド」["a large band playing jazz or dance music, esp. swing; frequently attributive, esp. designating the styles of music played by such a band"]とされる。サクソ5名、トロンボーン4名、トランペット4名、ピアノ、ギター、ベース、ドラムの17人で構成されることが多い。加えて、シンガーがメンバーとして存在するバンドもあった。演奏する曲の構成には、メンバー全員で演奏する部分と、ソリストがソロを演奏しバックアップを他のメンバーが行う部分と区別されていることが多い。1930、40年代に人気があったビッグバンドとして、グレン・ミラー・オーケストラ(Glenn Miller Orchestra)や、カウント・ベイシー・オーケストラ(Count Basie Orchestra)などが挙げられる。

次に、女性ミュージシャンについて研究するにあたって、アメリカにおいてはそもそもどういった姿が理想の女性像とされてきていたのかということについても確認しておきたい。現代では考えにくいかもしれないが、そもそも女性が人前で楽器を演奏するということが、キャリアとして認められているものではなかった。例えば、同じ音楽界というくくりで取り上げると、クラシック音楽界では、1842年から今日まで活動しているウィーン・フ

---

<sup>4</sup> Courtney R. Carney, *Jazz and the cultural transformation of America in the 1920s*, iv.

イルハーモニー楽団において、女性の楽団員が採用されたのは1997年の事であった。男らしさが大事にされるジャズに関しても言えることであり、ジャズを演奏するのは男性が担う役割として考えられていた。

19世紀から20世紀前半における音楽とジェンダーの問題を考察する上で無視できないのが、ヴィクトリア的女性観という考え方である。これは、敬虔（けいけん）さ、性的純潔、男性への従順、家庭的であること、という要素が女性の持つべき美徳的規範である、という価値観を指す<sup>5</sup>。そして、これらの素養を持つ女性の事は「レディ」と呼ばれる。このヴィクトリア的女性観は、1830年代以降、女性雑誌や新聞などに頻繁に掲載されるようになった。この現象は、「真の女らしさの崇拜」や「レディ崇拜」と呼ばれる。「レディ」という言葉を用いて、理想の女性像=こういった要素を持つ専業主婦、という価値観がアメリカ社会に広まっていくのである。17世紀の農業中心の世界においては、家庭=職場、男女皆が労働という考えが当たり前であり、「レディ」は一部の上流階級のみ可能な存在であった。しかし、19世紀に入って国内の都市化・工業化に伴い、家庭と職場が分離されると、男性は家の外で仕事に従事することが求められるようになる。一方で、女性は機織りや糸紡ぎといったそれまで家庭での仕事とされていたことが、工場等機械によって行われるようになった。こうして、中流階級の女性たちにも余暇が生まれることで、「レディ」になることが出来るようになった。その時期に、「戦場である職場から帰宅する男性の心を“純化”し、

---

<sup>5</sup> 武田貴子・緒方房子・岩本裕子、「アメリカ・フェミニズムのパイオニアたち：植民地時代から1920年代まで」、86-87.

かつ彼らの疲れた身体をいやすのに彼女達ほどふさわしい存在は考えられなかった」<sup>6</sup>のである。また、労働者階級の女性にとっても、「レディ」は憧れの女性像となった。こういった社会の潮流がありながらも、同時に一部の女性たちは1800年代に入って参政権を巡る活動を行うようになり、1920年にはついに女性の参政権獲得が実現した。また、それまでの時代では禁止とされていた行動やファッションをする新しい女性像として、フラッパーと呼ばれる女性たちが出現する<sup>7</sup>。こういった流れを受けて女性が社会に進出していくようになり、女性ジャズミュージシャンも現れるようになっていく。第3章以降、実際にどのような差別を女性ジャズ楽器プレイヤーが受けてきたのか、具体的な事例について取り上げていく。

---

<sup>6</sup> 小林富久子、「アメリカ史における女性像の変遷と新しいフェミニズムの意義」、178.

<sup>7</sup> Sherrie Tucker, *A Feminist Perspective on New Orleans Jazzwomen*, 8.



### 第3章 ジャズの世界における差別 — 女性差別

第2章において、20世紀以前までに女性が社会的にどのような役割を担ってきたかを見てきた。第3章では、女性の社会進出とともに直面することとなる女性差別について取り上げる。女性ミュージシャンが活動するようになったことで、男性ミュージシャンの地位が脅かされるようになると、女性に対する偏見が強く打ち出されるようになっていく。特に1900年初頭には、女性の音楽的才能に関する偏見があった。そのため、ピアノやハープなどの力を必要としない楽器を女性が演奏することは世間から認められていたが、トランペットやトロンボーンなど管楽器を演奏するには、女性は必要な力が不足していると考えられていた<sup>8</sup>。ここで取り上げたいのが、雑誌 *DownBeat* である。同誌は、1934年に創刊され、現在まで続いているジャズやブルースを扱う歴史ある音楽批評誌である。1941年の記事では、「良いジャズはハードで、ムチを効かせた男性的な音楽です。女性はバイオリンが好きで、ジャズはドラムやトランペットを扱います。」「good jazz is a hard, masculine music with a whip to it. Women like violins, and jazz deals with drums and trumpets.」<sup>9</sup>という露骨にジェンダー化された記述が見られる。また当時は、女性が演奏の舞台に立つことで、安定した社会・文化に必要な男性的資質・女性的資質のバランスが崩れかねないと考えられていた<sup>10</sup>。

---

<sup>8</sup> Beth Abelson Macleod, *Whence Comes the Lady Tympanist? Gender and Instrumental Musicians in America, 1853-1990*, 291-293.

<sup>9</sup> Marvin Freedman, *Here's the Lowdown on "Two Kinds of Women,"* 9.

<sup>10</sup> Brittni R. Roach, *Patronage and Power: Women as Leaders and Activists in American Music (1890-1940)*, 46.

1930年代のニューヨークのミュージシャン組合には、800人以上の女性がいたと言われている。しかし、同誌1938年の「女性ミュージシャンが劣っている理由」[“Why Women Musicians Are Inferior”]という別の記事においては、「そもそも女性は全体として情緒的に不安定なので、楽器の演奏者として安定しているわけではありません。」[“In the first place, women are as a whole emotionally unstable, which prevents their being consistent performers on musical instruments.”]<sup>11</sup>と記されている。今となっては公に向けて発信するには信じがたい内容であるが、有名な音楽雑誌にこのような内容の記事が掲載されることが許されているということは、当時の人々も同様に考えている者も多く存在していたと言えるだろう。

このような記事に対して、当時ジャズサクソ奏者として活動していたペギー・ギルバート(Peggy Gilbert)という人物が、自身が直面した経験や女性ミュージシャンに対する差別への反応を示している。記事の中で彼女は、「女性は、全然成功していない男性ミュージシャンと同列に認められるためだけですら、男性の1,000倍の才能がなければならぬし、1,000倍のイニシアチブがなければなりません。何故でしょうか？それは女性に対する古い偏見があるからです。女性は弱い性であり、女性は生まれつき男性よりも劣っているという古くからの考えがあるからです。」[“A woman has to be a thousand times more talented, has to have a thousand times more initiative even to be recognized as the peer of the least successful man. Why? Because of that age-old prejudice against women, that time-worn idea that women

---

<sup>11</sup> Unsigned article, *Why Women Musicians Are Inferior*, 4.

are the weaker sex, that women are innately inferior to men.”<sup>12</sup>と語っている。当時活躍していたギルバートでさえ、このように感じていたのである。さらに、この記事は *DownBeat* によって勝手に「ブラジャーでホルンを吹くには？」[“How Can You Blow a Horn with A Brassiere?”] という軽蔑的な見出しを付けて掲載された。その行為自体が、女性に対する軽蔑の表れである。

ギルバートは、記事の中で男女のミュージシャンの扱われ方の違いについて、以下のようにも証言している。男性は「男性のオーケストラは通常、音楽家としての能力があるために採用されます。」[“men's orchestras are usually hired because of their ability as musicians.”]<sup>13</sup>、女性については「女性はミュージシャンとしての能力のために採用されることは決してありませんが、女性だからこそその魅力として採用され、男性は魅力的な女性を見るのが好きです。」[“women are never hired because of their ability as musicians, but as an attraction for the very reason that they are women, and men like to look at attractive women.”]<sup>14</sup>。観客たちは、女性ミュージシャンの演奏を「聴きに行く」というよりも「見に行く」という考え方が強かったという事が言える。だからこそ、当時の女性たちは、フリルや露出度の高い衣装を身につけ、女性らしさの象徴ともいえる髪を長くすることを余儀なくされていたのだ。ギルバート自身もかつて、オーディションの際に、良い脚であるかどうかスカートを持ち上げ

---

<sup>12</sup> Peggy Gilbert, *How Can You Blow a Horn With a Brassiere?*, 3.

<sup>13</sup> Unsigned article, *Why Women Musicians Are Inferior*, 4.

<sup>14</sup> Gilbert, *How Can You Blow a Horn With a Brassiere?*, 3.

るよう指示されたという経験があった<sup>15</sup>。男性的な音楽が求められるジャズの世界において女性ミュージシャンは、男性ミュージシャン以上に練習をし、世の中から受け入れられている男性的な演奏を行い、才能を人々から認められるか、あるいは女性らしい容姿で演奏し、一種のマスコットの存在として活動していくかの選択肢しかなかったのだ。ギルバート曰く、女性は『『良い女性』になるか『男性のように演奏する』かのいずれかしかなかった』  
[“could either be ‘good girls’ or ‘play like men’”] <sup>16</sup>。元々反発が多いジャズの世界に飛び込んでまでミュージシャンとして活動しているからには、演奏自体を世の中に評価されたいと思うのが一般的な考え方であるだろう。しかし、女性が容姿を気にすることなく、女性らしく演奏するのでは、当時は受け入れられなかったのである。

そんなジャズの世界で男性と対等に活動していくために、男性になりすまして生涯を終える女性ミュージシャンも存在した。ビリー・ティプトン (Billy Tipton) は、1914年にドロシー・ルシール・ティプトン (Dorothy Lucille Tipton) という名前で女性として生まれた。幼い頃からジャズと触れてきたティプトンは、ピアノに加えてサクソも演奏することが出来た。差別を受けることなくジャズミュージシャンとして生きていくために、彼女は男性の装いをすることを決意したのである。当時の様子について、「しかし、男らしさを発揮するためには絶え間ない努力が必要でした：胸を小さく見せるために縛ったり、性器にハー

---

<sup>15</sup> Margalit Fox, *Peggy Gilbert, 102, Dies; Led Female Jazz Ensembles*, n.p.

<sup>16</sup> Lewis A. Erenberg, *Swingin' the Dream: Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture*, 200.

ネスをつけたり、車のトランクに入っている生理用ナプキンの箱は油をろ過するのに最高の材料だと妻に嘘ついたり、男性的なジェスチャーを学び練習したり、妻や子供、ミュージシャン仲間に裸体を決して見られないようにプライバシーを強く要求したり、両親や兄弟姉妹と自分の妻子との距離を作ったり、自分の秘密を託す医師がいないため年をとっても医療支援を受けることを拒否したりしていました。】 [“However, doing manhood/performing gender required constant effort: binding breasts; putting on genital harness; telling a wife that the box of sanitary pads in the trunk of their car provided the best material for filtering oil; learning and practicing masculine gestures; demanding strict privacy so that wives, children and fellow musicians could never, never see his naked body; keeping his birth family separate from his marital families; refusing to get medical help as he aged because he trusted no doctor with his secret.”] <sup>17</sup>と記されている。元は仕事のために男性に扮装し始めたが、後に演奏以外のシーンでも男性として生きていくことを決めたため、人生のパートナーは女性であり、5人の女性と家庭を持った経験があるが、結婚はしていなかった。相手にも本当の性別を告白したことは無く、女性であったことが判明したのは死後のことであった。ティプトン自身がトランスジェンダーであったのか否か、ティプトンが自らを語った記録は残っていないため明らかではない。しかし、女性が男性優位の世界で活動していくために、性別を変えてまで活動していた人物が存在したことは事実である。当時の女性

---

<sup>17</sup> Catharine R. Stimpson, *A Self-Made Man*, 4.

が、いかにジャズの世界で生きづらかったかが想像出来るだろう。第4章からは、女性のみで構成され歴史的に意義のあると言えるインターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズム(International Sweethearts of Rhythm)にフォーカスして、女性ミュージシャンがどのように活動していたのかを見ていく。

## 第4章 ジャズの世界における差別 一

### 女性差別・人種差別と直面した女性ビッグバンド

第3章では、ジャズの初期(1920-1940年代)の頃、女性ジャズミュージシャンがどのように考えられ、差別を受けていたかを主に見てきた。本章においては、第1章で少し触れたインターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズム(International Sweethearts of Rhythm)についての話へと移っていきたい。このバンドは、アメリカで初めて、多様な人種の人々が一緒になり、女性のみで構成されたビッグバンドである。バンドの初期メンバーは、ミシシッピ州パイニーウッズにあるパイニーウッズ・カントリーライフ・スクール(Piney Woods Country Life School)で出会い、結成の目的は学校の資金を得ることであった。これは、創設者であるローレンス・C・ジョーンズ(Laurence C. Jones)が、フィスク大学の資金調達のためにフィスク大学の生徒たちによって結成されたフィスク・ジュビリー・シンガーズ(Fisk Jubilee Singers)という合唱団の影響を受けていたことが関係している。その後、学校からは離れ、1941年プロのジャズバンドへと転身する。バンドにはアフリカ、ラテン、アジア、インド、プエルトリコなど、様々な人種のメンバーがいた。彼女たちははじめ、「チトリン・サーキット (Chitlin' Circuit)」つまり、黒人ミュージシャンなどが南部を中心としてクラブやライブハウスなどを巡り演奏ツアーを巡回することで仕事と収入を得ていた。また、1945年にはバンドは米国慰問協会 (United Service Organizations, 以下 USO) と共に、フランスとドイツへのヨーロッパツアーを行った。USOは、NPO団体であり、アメリカ軍

兵士や家族に対してエンターテイメントを提供する活動を行う。バンドに所属する黒人のメンバーは、USO と共にツアーを回る初めての黒人女性となった。メンバーの結婚、キャリアの変更、お金が十分でないこと、など様々な要因が挙がってきたことで、バンドは1949年に活動を終了したのであった。

インターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズムは何故人気だったのか。それは、活動当時の時代背景、そして彼女たちのパフォーマンスが関係している。まず、活動していた1930年代後半から40年代にかけては、ちょうど第二次世界大戦が行われていた時代と重なる。インターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズムのドキュメンタリー映画を制作したアンドレア・ワイス(Andrea Weiss)は、彼女たちの人気について、「戦争中は、女性が旅をしたり、伝統的に男性の仕事をしたりすることが受け入れられていました。また、エンターテイメントに飢えていた兵士たちという、既成の観客もいました。彼女たちがヨーロッパのツアーに参加していたとき、彼女たちはUSOによって、そして確かに兵士たちによって、有名人として扱われました。」<sup>18</sup>とインタビューの中で語

---

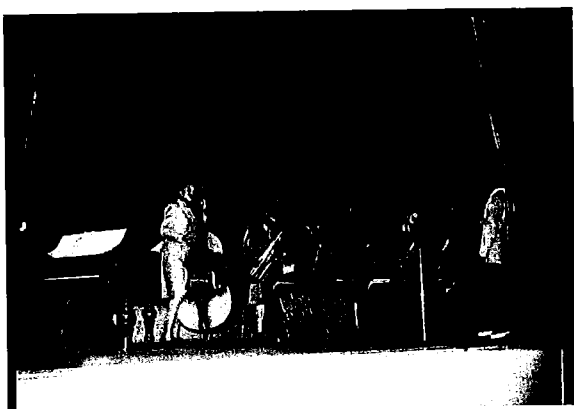
<sup>18</sup> Rob Edelman et al, *The International Sweethearts of Rhythm: AN INTERVIEW WITH GRETA SCHILLER AND ANDREA WEISS*, 33.



っている。元々男性たちが担っていた役割は、男性たちが戦争へと駆り出される中で担い手が不足し、その役割を女性が担うことが自然な時代にこのバンドは活動を行っていた。

もう 1 つの理由として、彼女たち自身の演奏の魅力が関係していると考えられる。彼女たちのバンドは、有名なプレイヤーではルイ・アームストロングやカウント・ベイシーなどがファンであったと言われている。アームストロングは、このバンドのメンバーの 1 人であるタイニー・デイビス(Tiny Davis)を自分のバンドに入るよう頼んだことがあったとすら言われている。それだけ実力のあるメンバーが揃ったバンドであった。また、ワシントン DC のハワードシアター、ハーレムのアポロシアター、シンシナシティのコットンクラブなど、数々の会場において観客動員数の記録を破った経験を持つ。普通に活動していても、これだけの経験があるバンドはそう数はないはずである。

第 3 章にて言及したように、当時の女性ジャズミュージシャンは男性的なジャズを男性以上の才能を用いて演奏するか、女性らしさを全面的に出した一種のマスコットの存在として活動をするか、どちらかで活動していくしかなかった。では、インターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズムの場合は、どのようなパフォーマンスを披露していたのであろうか。ここで比較のため、ダーリングス・オブ・リズム(Darlings of Rhythm)というビッグバンドを取り上げたい。



左：Darlings of Rhythm

右：International Sweethearts of Rhythm

インターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズムと同様に 1940 年代を中心に活動し、元は黒人女性のみで結成されているバンドであった。女性のジャズミュージシャンに焦点を当て研究を行っているシェリー・タッカー(Sherrie Tucker)は、どちらのバンドでも活動していた経験を持つフラン・ガディソン(Frann Gaddison)に、両バンドについてのインタビューを行っている。2つのバンドを比較し、タッカーは「ダーリンズ・オブ・リズムを覚えている人たちは、しばしば彼女たちをスウィートハーツとは明らかに対照的に描いています。音楽スタイルから衣装、舞台上での存在感、パフォーマンスによって示された黒人女性ミュージシャンたちの表現まで、顕著な差異があったと指摘していました。」[“Those who remembered the Darlings of Rhythm often portrayed them in distinct contrast to the Sweethearts, pointing to areas of divergence that ranged from musical styles, costumes, and stage presence to the strikingly different representations of black women musicians delivered

by their performances.”] <sup>19</sup>と述べている。

また、ガディソンは、1994年7月7日から8日にかけてタッカーによって行われたインタビューにおいて、ダーリングス・オブ・リズムの事を「ボロボロ」[“raggedy”] <sup>20</sup>、「彼女たちは皿洗いを終えたばかりのように来ます。あるいは洗濯をしたばかりのように。」

[“They’d come in there like they just got through washing dishes or something. Or washing clothes.”] <sup>21</sup>と表現した。一方で、同様のインタビューにおいてインターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズムのことは、「しかし、スウィートハーツはとても贅沢で、なんと言ったらいいかな、美しかったんです。彼女たちは髪型もメイクもしていました。】[“But the Sweethearts were very lavish, you know, beautiful. They had hairdos and make-up.”] <sup>22</sup>と表した。これを受けタッカーは、ダーリングス・オブ・リズムのステージの格好について、1940年代当時の黒人女性が主に生計を立てていたのは家事労働であったという社会的背景から、家事労働の際に着る格好を彷彿とさせるような飾らない格好で彼女たちは演奏していたと記している<sup>23</sup>。

さらに、インターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズムからダーリングス・オブ・リズムへと所属を変えたヴィ・ウィルソン(Vi Wilson)は、「スウィートハーツはより女性ら

---

<sup>19</sup> Tucker, *Nobody's Sweethearts: Gender, Race, Jazz, and the Darlings of Rhythm*, 256.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid., 256.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid., 257.

しく成長し、あらゆる美しい制服を持っていました。] [“the Sweethearts were growing more feminine, and had all the beautiful uniforms.”] <sup>24</sup>、「スウィートハーツはこれらのあらゆる美しいガウン、あらゆる種類のガウン、ショートドレスなどを持っていました、そして彼女たちはメイクアップやその他すべてで素晴らしかったです。] [“the Sweethearts had all these beautiful gowns, all kind of gowns, short dresses and all, and they were fabulous with make-up and all”] <sup>25</sup>と語っている。ガディソンとウィルソンの発言から、インターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズムは、女性らしさ溢れる美しい服装、メイク、髪型を施してステージに上がっていたことが分かる。一方で、レイ・アームストロングなどの有名なジャズミュージシャンからも評価されるほどの演奏技術も持っていたのである。つまり、インターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズムに関しては、第3章で述べていた女性らしさと演奏技術をどちらも兼ね備えていたバンドであるということが言える。このような理由から、当時の人気に繋がっていたのだ。

インターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズムは、1950年を前に活動を終えた。しかしながら、第二次世界大戦後もなお女性が積極的に労働を行うようになったことや、ベトナム戦争への反戦運動の流れ、公民権運動などの影響を受けて、1960年代以降の女性解放運動が活発化していった。その際に、再び人気を博すこととなる。バンドメンバーが

---

<sup>24</sup> Ibid., 268.

<sup>25</sup> Ibid.

Kansas City Women's Jazz Festival に招待されインタビューが行われたり、1986年には彼女たちの活動が記録されたドキュメンタリー映画 *International Sweethearts of Rhythm: America's Hottest All-Girl Band* が発表されたりした。それでも、彼女たちの当時の活動が分かる資料は非常に少ないのが現実である。

ここまではインターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズムの魅力について見てきた。それでは何故このバンドは、ジャズの歴史でフォーカスされないのだろうか。考え得る1つの理由として、彼女たちが直面していた差別が当たり前とされていた環境が挙げられる。しかも、彼女たちは性差別と人種差別が交差する二重の差別と戦わなければならなかったのである。

バンドのサクソ奏者ロズ・クロン(Roz Cron)は、当時の様子について「私たちは黒人新聞ではとてもよく知られていました。私たちを無視していたのは白人新聞でした。そして、40年代においては、女性、特に黒人女性は録音をなかなか残すことができませんでした。」

["We were very well known in the black press. It was the white press that ignored us. And women were under-recorded in the 40s, especially black women."] <sup>26</sup>と話している。「女性だから」という理由で、彼女たちの演奏の記録はほとんど残っていないのが現実である。また、ヨーロッパツアーを回るなど世界的に活躍していたのにもかかわらず、メンバーたちの給与は週に1ドルの給与と週に1ドルの食事手当を受け取るのみであった。若い女性という

---

<sup>26</sup> Megan Mayhew Bergman. "We loved each other": America's first racially integrated all-girl swing band, n.p.

ことが搾取に繋がっていたのである。

さらに、人種差別の面では、バンドが活動していた当時大きな問題と直面していた。それが、ジム・クロウ法という制度である。ジム・クロウ法は、1964年に公民権法によって禁止されるまでは長い間アメリカに悪法として残り続けた。「分離すれども平等」という主義の下、人種隔離は正当化され、南部の様々な州において白人しか使えないサービスなどあからさまな人種差別が存在していた。この制度によって、白人とそれ以外の人種が施設で一緒に食事をしたり、寝たり、同じステージ上で演奏したりことが禁止されていた。

そのような厳しい状況下でも、インターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズムは各地で公演を行った。何故彼女たちは活動を続けられたのか。その理由の一つに、チャーターバスの禁止が開始される時点でバンド用のバスを所有していたことが挙げられる。ツアー中、レストランやホテル等、全てのバンドメンバーが同じ施設を利用することが出来ない場合も多かった。そのため、メンバーは移動用のバスの中で食事をしたり、1夜を過ごしたりすることも容易にあった。当時の環境について、バンドのトロンボーン奏者であったヘレン・ジョーンズ(Helen Jones)は、「バスは夜寝るために世界で最も快適な場所ではなかったが、当時の黒人の旅行者に提供する必要があった場所よりも優れていました。」「[“bus ‘wasn’t the most comfortable place in the world’ to get a night’s sleep, but ‘it was better than the places they had to offer traveling black people in those days.’”] ”<sup>27</sup>と述べている。

---

<sup>27</sup> Tucker, *Swing Shift: 'all-Girl' Bands of the 1940s*, 139.

また、彼女たちは厳しい監視下に置かれていた。彼女たちの中に白人女性が紛れていることを警察が聞きつけ、歩道を歩いている時やトイレを利用するときでさえ、監視された状態で生活が行われた経験があったのだ。そのような状況の中で、警察に捕まらないために、白人女性が顔を色濃く塗ったり、パーマをかけたりすることで、外見による人種の違いを分からなくしたことで演奏を可能にした。顔を黒く塗る行為は、かつて19世紀に娯楽として人気のあった minstrel show を彷彿とさせる。女性の黒人ジャズバンドについて研究を行っているシェリー・タッカー (Sherrie Tucker) は、白人女性が顔を濃く塗るこの行為を通して、ジム・クロウによって定義された人種がメイクでごまかせてしまうほど薄っぺらいものであったことを指摘している<sup>28</sup>。ジム・クロウ法の本質は、白人が優位な社会を実現するために有色人種に対して公的な差別を行うことと言えるだろう。だからこそ、白人性・黒人性は制度の中で重要視はされず、見た目の判断に基づく薄い制度として存在し続け、長い間有色人種の人々は苦しめられた。

ジム・クロウ法が存在する中で、南部を人種統合されたバンドがツアーを行ったことは、差別の歴史を知るうえで意義のある事柄である。ここで重要なのが、人種が混ざって演奏されたバンドといっても、初めて白人のメンバーが雇われたのは、トビー・バトラー (Toby Butler) が雇われた1943年であった。1943年以前にも、様々な人種のメンバーは存在していた。しかし、白人がいない時点のバンドは、ツアーを行っても問題に直面することはなか

---

<sup>28</sup> Ibid., 142-162.

った。つまり、肌の色が薄い白人以外の人種と、黒人が一緒に活動すること自体は、警察は問題視していなかったことになる。ジム・クロウ法は、あくまでも「白人と、それ以外の人種」が平等になることを問題視していた制度であったということが言える。警察に逮捕される可能性と常に背中合わせの状況に置かれながら、それでも彼女たちは演奏し続けた。



## 第5章 女性ジャズ楽器プレイヤーとシンガーの比較

ここまで、女性ジャズ楽器プレイヤーに焦点を当て、彼女たちが受けてきた差別について考えてきた。一方で、「音楽業界は圧倒的に男性が多く、関係する女性のほとんどが歌手だ(中にはピアノも弾き、伴奏をすることも多い。)」[“The music business is overwhelmingly a male business, almost all the women involved being singers--some of whom play piano as well, often accompanying themselves.”]<sup>29</sup>と言われるように、ジャズを語るうえで女性の名前が挙げられるのは、御三家と称されるビリー・ホリデイ(Billie Holiday)やエラ・フィッツジェラルド(Ella Jane Fitzgerald)、サラ・ヴォーン(Sarah Vaughan)といったシンガーである。フランク・シナトラ(Frank Sinatra)や、ナット・コール・キング(Nat King Cole)といった男性シンガーももちろん存在するが、それでも「ジャズシンガー」といえば、黒人女性が取り上げられることが多い。ジャズの歴史を語る際、女性楽器プレイヤーの存在はながらく無かったものにされてきた。この事を念頭に、女性シンガーと楽器プレイヤーとの間に見られる社会からの扱われ方の差と、何故女性シンガーは楽器プレイヤーと比べ歴史に名が刻まれたのかを最後に考察する。なお、本論文において題材としている時代は1930年代から1940年代であるが、第5章においては2名のシンガーを取り上げて考えるために、例外として1940年代以降の話題についても取り上げる。

そもそもボーカル・ジャズの歴史は、ジャズが誕生したのと同時期20世紀初頭まで遡る。

---

<sup>29</sup> Faulkner and Becker, “Do You Know...?” *the Jazz Repertoire in Action*, 3.

ブルースの影響を強く受け、スキヤット・フレージングやボーカル・テクニックを用いて、ジャズの楽器の音を実現したものがボーカル・ジャズであると定義されることがある<sup>30</sup>。ジャズシンガーの立場は、1930年代以降スウィング・ジャズの時代が到来するとビッグバンドに専属する形で活動するようになる。

改めて考えるべきは、スウィング時代に影響力を持つコメンテーターであり、*DownBeat*と並ぶ当時のアメリカ音楽雑誌であった *Metronome* の編集長を務めたジョージ・T・サイモン(George T. Simon)が「神のみが木を作ることが出来て、男性のみが良いジャズを演奏することが出来る。」[“Only God can make a tree, and only men can play good jazz.”]<sup>31</sup>と述べたように、当初ジャズは一般的には「男性らしい音楽」と考えられていており、楽器プレイヤーに関しても男性が多かった。そういった男性が多いビッグバンドの世界において、演奏に花を添える形で女性がシンガーの立ち位置でバンド共に音楽を披露することは世間から受け入れられやすかった。そして、シンガーの場合、男性・女性で明らかに声の高さや太さといった要素が異なる。楽器の演奏と比べて、聞いただけで女性が歌っていると認識出来ることがほとんどである。だからこそ演奏技術や表現と性別が直接的に結びつき、女性であること自体が評価に繋がりやすい。

「舞台に花を添える」という意味では女性楽器プレイヤーも同様の事が言えるだろうか

---

<sup>30</sup> Tanya Niaquelle Ellerbee, *The vocal jazz aesthetics of Betty Carter*, 1.

<sup>31</sup> George T. Simon, *The big bands*, 261.

第 2 章でも取り上げたように、これに関してはやや事情が違う。なぜならすでに確認した通り、①男性が多いジャズの世界において女性が活躍することは男性の立場が脅かされることに繋がる、②女性は楽器を演奏する能力が男性よりも劣っているという偏見があり、一部の楽器を除き公で演奏することが受け入れられていなかった、といったことから女性のジャズ楽器プレイヤーはあまり歓迎されていなかったからだ。これらのことを受けて、女性のジャズシンガーは楽器プレイヤーと比べるとキャリアを歩んでいきやすかったと考えられる。

ただし、女性シンガーが差別を受けてこなかったわけではない。例えば、エラ・フィッツジェラルドの場合、コンサートのため飛行機でカリフォルニアからオーストラリアに向かうはずだったが、ホノルルで 3 日間も足止めされ、公演を何度か中止しなくてはいけない事態が生じたことがある。1954 年、エラ・フィッツジェラルドとスタッフたちは、この件に関して訴えを起こした。パン・アメリカン航空会社側は人種差別による拒否ではなかったと主張したが、エラ・フィッツジェラルド側は「この拒否は、故意かつ悪意に基づくものであり、原告の人種と肌の色を理由とする偏見に基づくものであった。」[the refusal was willful and malicious and was motivated by prejudice against the plaintiffs... because of their race and color.]<sup>32</sup>と主張し、後に勝訴している。また、ビリー・ホリデイは、「ホテルの経営者は、白人の客たちを動揺させることをしきりに避けたがり、ホリデイはステージに上がるた

---

<sup>32</sup> Unsigned article, *Week-End Chats by James A. Hamlett, Jr*, 1.

めにキッチンを通り、宿泊客用の代わりに業務用のエレベーターを使い、他のバンドと一緒にステージに上がるのではなく2階の小部屋で歌うのを待つよう要求した。] [“The hotel's management, eager to avoid upsetting its white guests, insisted that Holiday walk through the kitchen to get on the stage, use the service elevator instead of the one used by hotel guests, and wait in a small room upstairs to sing rather than sit onstage with the rest of the band.”]

<sup>33</sup>といった経験をした。このように、シンガーの場合は、主に人種に対する差別で活動に支障が出ていると言える。

次に、女性シンガーが女性楽器プレイヤーと比べ歴史的に名が残っている割合が高いのは何故かを考えていく。ここではエラ・フィッツジェラルド、ビリー・ホリデイ、そしてインターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズム(International Sweethearts of Rhythm)を例に挙げる。まずフィッツジェラルドの場合、13回のグラミー賞受賞や、国民芸術勲章など、有名な賞の受賞経験がある点は1つの大きな理由と言えるだろう。もちろん賞を獲得せずとも人気がある者も存在はするが、受賞した記録は後世に残るということに加え、誰もが目に見える形での実績というのは1つの指標となり得る。加えて、全米黒人地位向上協会が贈るNAACPイメージワードを受賞している。*DownBeat*の約5,000人の読者による投票で、ジャズの歌姫としてトップに輝いたこともあった<sup>34</sup>。

---

<sup>33</sup> Bud Kliment, *Billie Holiday*, 88.

<sup>34</sup> Unsigned article, *Week-End Chats by James A. Hamlett, Jr.*, 1.

ホリデイも同様に、1946年に発行された記事の中で、「ミュージシャン好みのミュージシャンと呼ばれる彼女は、評論家たちによって最も偉大な現役ジャズ歌手と呼ばれているが、一般の人々の間でも毎年人気投票では最上位に入っている。」[“Often called a musician's musician - critics have dubbed her the greatest living exponent of jazz singing - she also wins popularity polls among the laymen every year.”]<sup>35</sup>とされている。1945年の *The Billboard* でも「アメリカでもっと優れた曲の書き手」[“AMERICA'S NUMBER 1 SONG STYLIST”]<sup>36</sup>という評価だ。ホリデイは活動していた当時から、ジャズの評論家からも一般大衆からも人気の歌手であった。また、彼女は1939年に楽曲「奇妙な果実」[Strange Fruit) 発表した。この曲はアメリカ南部での黒人へのリンチを表現している曲であり、差別を黙認していた当時の人々に対して大きな衝撃を与え、人種差別について改めて考えるきっかけを作った曲と言える。編集者であるデイビット・マーゴリック(David Margolick)によれば、かつてジャズ作家のレオナルド・フェザー(Leonard Feather)は、「奇妙な果実」を「言葉と音楽による最初の重要な抗議活動であり、人種差別に対する最初の無言の叫びである。」[“the first significant protest in words and music, the first unmuted cry against racism.”]<sup>37</sup>と評価した。さらに、この曲が発表されたのは1939年にもかかわらず、1999年にアメリカのニュース雑誌である *TIME* が「今世紀最優秀楽曲」[“Best Song of the Century”] と名付けたことか

---

<sup>35</sup> Unsigned article, *Billie Holiday The Queen of Blues is at her peak*, 81.

<sup>36</sup> Unsigned article, *Billie Holiday*, 2.

<sup>37</sup> David Margolick, *Performance as a Force for Change: The Case of Billie Holiday and 'Strange Fruit'*, 92.

らも、長きにわたって同曲が評価されてきたことが分かる。

以上 2 人の女性ジャズシンガーから言えることをまとめながら、彼女たちが歴史に名を残せた理由を考えていく。まず 1 点目が、楽器プレイヤーよりも男女問うことなく活躍出来るシンガーという立場の中で、ホリデイやフィッツジェラルドは圧倒的な技術や表現力を持ち合わせており、ジャズの評論家のみならず一般大衆も含めて評価が高かった。2 点目が、彼女たちが直面してきた差別を、シンガーの立場を生かしてリアルタイムで社会へと問題を訴えかける行動を取ることでその後の社会に影響を与えていた事、である。歴史的に名が残るには、新聞、ラジオ、レコード、テレビなど何かしらの媒体で記録されていることが不可欠だ。しかしながらジャズが盛り上がりを見せていた時代ということは、それだけ数多くのジャズミュージシャンが当時存在している中で、何かしらの功績や話題性が無いと日の目を見る可能性は少ない。その状況に置かれている中で、他を寄せ付けないスキルや技術を持ち合わせている事と、演奏技術以外の社会に向けた話題性がある事が、メディアへの露出に結び付き、強いては一部のジャズリスナーだけではなく一般大衆に向けての認知・人気への高さへと繋がっていったと考え得る。これが 2 人の女性が名の残るシンガーになり得た要因である。

最後にここまで考えてきた要因を、インターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズムと照らし合わせて考えてみる。このバンドは、アメリカで初めて人種が混ざり結成された女性ビッグバンドという点で大きな意義がある。そして、実力と人気を兼ね備えていたこ

とも確かだ。しかし、差別など社会的な問題に対して訴えかける意味を持ちバンド演奏をしていた、ということが分かる本人たちのインタビュー等は見つける事が出来なかった。一方で、性別や人種にとらわれることなく純粋にジャズを演奏したい気持ちが強かったことが考えられる。例えば、バンドのサクソ奏者ロズ・クロン (Roz Cron) の母はピアノ、父はバイオリンを演奏していた。また、トランペット奏者のビリー・ロジャーズ (Billie Rogers) は、9歳の頃に母・父・兄でバンドを組んだと話している<sup>38</sup>。つまり、インターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズムは、時が経ち、女性活動を行う人やジャズ・ジェンダー・人種などの研究をする人々が、バンドの歴史的意味を後付けしていると言える。近年では多様性が重視されるようになったが、これまでの章で見てきたように1900年代前半のアメリカ社会はむしろ人種差別が憲法によって公認されていた時代である。その中でわざわざ人種の垣根を越えて活動するバンドは、人々からは煙たがられ、一般大衆から受け入れられにくかったのではないかと想像することが出来る。ただし、ここで注意しておきたいのは、インターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズムと2人のシンガーが活動していた時期は完全に一致するわけではないことだ。今回は、ジャズの世界で有名な女性としてフィッツジェラルドとホリデイを取り上げたが、それぞれが活動していた時期の社会的背景などは異なるため、正確に比較出来るとは言い難い。今回の考察は、彼女たちの活動に焦点を当てて考え得る事の一部として、ご理解いただきたい。

---

<sup>38</sup> Judy Chaikin, *The Girls in the Band.*

## 第6章 結論

本論文では、インターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズムやその他の女性アーティストの活動を通して、20世紀前半のアメリカに蔓延っていた女性や人種に関する差別を見てきた。現代にまで名が知れ渡っている女性ジャズミュージシャンはわずかだが、家庭を守る者としての女性が理想とされてきた流れを断ち切り、ジャズの世界で活動してきた女性たちが実際には多く存在した。その中でも今回論文で取り上げたインターナショナル・スウィートハーツ・オブ・リズムは、アメリカで初めて人種が統合された女性ビッグバンドで当時評価を受けていながらも、彼女たちの当時の活躍を後世に残せるような環境はなかなか整っておらず、女性差別および人種差別と直面しながら懸命に活動していた。また、ジャズの世界で名前が挙がる女性はシンガーが多い傾向にあるが、そもそもシンガーは声という性別によって大きく違いの出やすい「楽器」で演奏するため、楽器プレイヤーと比べて女性という性別が有利に働きやすい。また、圧倒的な技術と、音楽技術以外の話題性を兼ね備えていると、後世まで残る媒体に取り上げられる可能性が高まり、歴史を語る中でも比較的名前が挙げられ易いことを確認した。今回研究を進めるにあたって、ページの関係上数名の女性ジャズミュージシャンに絞って光を当てたが、楽器プレイヤーとシンガー、立場は違えども当時の社会では差別を受けることが当たり前になってしまっていることがわかった。

時代が進むにつれて、ジャズの世界を取り巻く環境は変わりつつある。1982年11月5日



の *The New York Times* の記事では、「ジャズやロックバンドで演奏する女性が増え、ほとんど男性だけが演奏していた楽器を演奏するようになったことで、かつて女性ミュージシャンを出迎えていたような疑惑や見下しのようなものはなくなりつつあるようです。」

[With more and more women playing in jazz and rock bands, and playing instruments once reserved almost exclusively for men, the sort of suspicion and condescension that used to greet women musicians seems on the way out.]<sup>39</sup>と記されている。また、ジャズの本場アメリカの女性ミュージシャンのみにとどまらず、樋吉敏子、上原ひろみ、狭間美穂といった日本人のジャズミュージシャンが世界で活躍しているという話も少しずつではあるが耳にするようになった。ジェンダーや人種に縛られることなく、ジャズの世界で活躍出来る人々が増えているのは事実と言っていいだろう。

しかし、差別が無くなったわけでは到底ない。今も残る差別と立ち向かうために活動しているのが、第1章でも取り上げた We Have Voice である。このような団体が組織されたことで、これまで表面化されてこなかったジャズのコミュニティにおける差別や偏見が目に見える形で浮き彫りに出来る体制が作られようとしている。また、#Metoo というハッシュタグからハリウッド界などに蔓延っていた性被害が明らかになったように、現代においては SNS の普及により 1 人があげた声が社会に大きな影響を与える可能性も十分に秘めている。綺麗事と言われてしまえばそれまでだが、こういった体制からより環境が改善され、ジ

---

<sup>39</sup> Robert Palmer, *POP JAZZ*, 12.

ジャズを演奏する人々、そして音楽を演奏する人々が差別や偏見と闘う必要が無く、音楽に取

り組める未来が実現されることを期待したい。

## 参考文献

Bergman, Megan Mayhew. "We loved each other': America's first racially integrated all-girl swing band." *The Guardian*, 19 Dec. 2019.

Borzillo, Carrie. "Women in Jazz : Music on their Terms--As Gender Bias Fades, New Artists Emerge." *Billboard*, vol. 108, no. 26, 29 Jun. 1996, pp. 1, 94-96.

Blumenfeld, Larry. "The Female Collective Behind Jazz's #MeToo Movement." *The Daily Beast*, 14 May 2018. <https://www.thedailybeast.com/the-female-collective-behind-jazzs-metoo-movement>. Accessed 14 Dec. 2021.

Carney, Courtney R. *Jazz and the cultural transformation of America in the 1920s*. Louisiana State University, 2003.

Chaikin, Judy. *The Girls in the Band*. Perf. International Sweethearts of Rhythm. 2011.

Daniels, Douglas H. *One o'clock jump : the unforgettable history of the Oklahoma City Blue Devils*. Boston: Beacon Press, 2006, p. 197.

Edelman, Rob, et al. "The International Sweethearts of Rhythm: AN INTERVIEW WITH GRETA SCHILLER AND ANDREA WEISS." *Cinéaste*, vol. 15, no. 4, 1987, pp. 32-33.

Ellerbee, Tanya Niaquelle. *The vocal jazz aesthetics of Betty Carter*. Rutgers University, 2012, <https://doi.org/doi:10.7282/T34B2ZVB>.

Erenberg, Lewis A. *Swingin' the Dream: Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture*.

University of Chicago Press, 1998.

Faulkner, Robert R. & Becker, Howard S. *"Do You Know...?" the Jazz Repertoire in Action*.

Univrsty of Chicago Press, 2009.

Fox, Margalit. "Peggy Gilbert, 102, Dies; Led Female Jazz Ensembles". *The New York Times*,

25 Feb. 2007, advance-lexis-

com.kras1.lib.keio.ac.jp/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:4N4

J-3CD0-TW8F-G3B4-00000-00&context=1516831. Accessed 27 Jan. 2022.

Freedman, Marvin. "Here's the Lowdown on "Two Kinds of Women."" *Down Beat*, 1 Feb.

1941, p. 9.

Gilbert, Peggy. "How Can You Blow a Horn With a Brassiere?." *Down Beat*, April 1938, pp.

3. 17.

Giovanni Russonello. "The Decade in Jazz: 10 Definitive Moments". *The New York Times*,

11 Dec. 2019, advance-lexis-

com.kras1.lib.keio.ac.jp/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:5XR

0-FMP1-JBG3-61HF-00000-00&context=1516831. Accessed December 11, 2021.

Giovanni Russonello. "Women Fighting Sexism in Jazz Have a Voice. And Now, a Code of

Conduct.". *The New York Times*, 30 Apr. 2018, advance-lexis-

com.kras1.lib.keio.ac.jp/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:5S7

5-H8J1-DXY4-X2XW-00000-00&context=1516831. Accessed 11 Dec. 2021.

Handy, Antoinette D. *The International Sweethearts of Rhythm : The Ladies' Jazz Band from Piney Woods Country Life School*. Scarecrow Press, 1998.

Holiday, Billie. *Lady Sings the Blues*. Harlem Moon, 2006.

Kasik, Mary E. *Performance and Sexuality during the Harlem Renaissance: Gladys Bentley and Ma Rainey*. San Diego State University, Ann Arbor, 2016.

• Kernodle, Tammy L. "BLACK WOMEN WORKING TOGETHER: JAZZ, GENDER, AND THE POLITICS OF VALIDATION." *Black Music Research Journal*, vol. 34, no. 1, 2014, pp. 27-55

Kliment, Bud. *Billie Holiday*. Holloway House, 1989.

Knauer, Wolfram. "Bücher: 'Suits Me. the Double Life of Billy Tipton' Von Diane Wood Middlebrook." *Jazz Podium*, vol. 49, no. 2, 02, 2000, p. 62.

Linda De Roche. *The Jazz Age: A Historical Exploration of Literature: A Historical Exploration of Literature*. ABC-CLIO, 2015.

Margolick, David. "Performance as a Force for Change: The Case of Billie Holiday and 'Strange Fruit.'" *Cardozo Studies in Law and Literature*, vol. 11, no. 1, [Taylor & Francis, Ltd., Cardozo School of Law], 1999, pp. 91-109,

<https://doi.org/10.2307/27670205>.

Macleod, Beth Abelson. "Whence Comes the Lady Tympanist? Gender and Instrumental Musicians in America, 1853-1990." *Journal of Social History*, vol. 27, no. 2, Oxford University Press, 1993, pp. 291-308, <http://www.jstor.org/stable/3788304>.

McGee, Kristin A. *Some Liked It Hot Jazz Women in Film and Television, 1928-1959*. Wesleyan University Press, 2009.

Palmer, Robert. "POP JAZZ." *The New York Times*, 5 Nov. 1982, p. 12.

Roach, Brittini R. *Patronage and Power: Women as Leaders and Activists in American Music (1890-1940)*. Kent State University, 2014.

Rustin, Nichole T. and Tucker, Sherrie. *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*. Duke University Press, 2008.

Schuller, Gunther. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Oxford University Press, 1968.

Simon, George T. *The big bands*. New York London: Schirmer Books Collier Macmillan, 1967.

Stimpson, Catharine R. "A Self-Made Man." *The Women's Review of Books*, vol. 15, no. 12, 1998, pp. 1-4.

Suzuki, Yoko. "Two Strikes and the Double Negative: The Intersections of Gender and Race in the Cases of Female Jazz Saxophonists." *Black Music Research Journal*, vol. 33, no.

2, 2013, pp. 207-226.

Tucker, Sherrie. *A Feminist Perspective on New Orleans Jazzwomen*. Center for Research University of Kansas, 2004.

Tucker, Sherrie. "Nobody's Sweethearts: Gender, Race, Jazz, and the Darlings of Rhythm." *American Music*, vol. 16, no. 3, University of Illinois Press, 1998, pp. 255-288, <https://doi.org/10.2307/3052637>.

Tucker, Sherrie. *Swing Shift: 'all-Girl' Bands of the 1940s*. Duke University Press, 2000.

Tucker, Sherrie. "Telling Performances: Jazz History Remembered and Remade by the Women in the Band." *The Oral History Review*, vol. 26, no. 1, 1999, pp. 67-84.

Unsigned article. "Billie Holiday." *The Billboard*, vol. 57, no. 30, 28 Jul. 1945, p. 2.

Unsigned article. "Billie Holiday The Queen of Blues is at her peak." *Negro: A Review*, vol IV, 1946, p. 81.

Unsigned article. "Billie Holiday the Definitive Jazz Singer." *Milwaukee Star*, vol. XII, iss. 40, 1972, p. 2.

Unsigned article. "Week-End Chats by James A. Hamlett, Jr." *The Plain Dealer*, 7 Jan. 1955, p. 1.

Unsigned article. "Why Women Musicians Are Inferior." *Down Beat*, Feb. 1938, p.4.

Porter, Lewis. "International Sweethearts of Rhythm." *Black Perspective in Music*, vol. 15, no.

1, 1987, p. 126.

Vandever, Kalia. "Token Girl." *Medium*. 18 Mar. 2018,  
<https://medium.com/@kaliamariev/token-girl-564457c86f13>. Accessed 21 Dec.  
2021.

White, John. "Women in Jazz: The Women, the Legends & their Fight." *Jazz Journal*, vol. 72,  
no. 12, 2019.

石田依子「「抵抗」と「開放」の音楽--ジャズの中の黒人抵抗史—Music of resistance and  
liberation : the negro protest in the jazz」、『大島商船高等専門学校紀要』、第 37 号、  
2004 年、87-98 ページ。

岩本 裕子「アメリカ黒人音楽の源流をたどる」、『立教アメリカン・スタディーズ』、第 25  
号、2003 年、7-32 ページ。

大辻千恵子「世紀転換期のアメリカ女性をとりまく労働文化：労働の場とジェンダー」、『ア  
メリカ研究』、1994 年。

小林富久子「アメリカ史における女性像の変遷と新しいフェミニズムの意義」、『早稲田商  
学』、1979 年、173-196 ページ。

武田貴子・緒方房子・岩本裕子『アメリカ・フェミニズムのパイオニアたち：植民地時代か  
ら 1920 年代まで』、彩流社、2001 年。