

100年生きたラブソング

——恋歌の系譜と1920～30年代ブロードウェイ・ミュージカルの歌詞——

(概説)

ウエルズ恵子

序. 「あなたと私」の世界

現代ポピュラーソングの中心テーマが恋愛だということに、異論を唱える読者はいないのではないだろうか。表現は様々だとしても、恋愛のテーマや「ラブ」という単語を全く含まない歌をヒット曲から除くと、リストはだいぶ短くなるに違いない。しかし、流行歌が「あなたと私」の関係に集中してきたのは、わずか100年ほど昔のことである。人間の社会生活と共に歩んできた歌の長い歴史を振り返れば、過去一世紀ほどの間の流行歌が恋愛および愛のテーマに集中したという、この現象は注目し値する。

ラブソングはラブバラッドともセンチメンタルバラッドとも呼ばれ、西欧歌謡のカテゴリーのうち、世俗歌の代表であると思われがちだ。西欧歌謡で世俗歌に並ぶもう一つの柱は宗教歌で、特にアメリカの場合は、宗教歌が世俗歌の母体になる場合も多く特に重要なのだが、これについては稿をあらためて述べることにする。世俗歌には、自然、仕事、貧困、遊び、事件など、およそ生活上のあらゆることが歌い込まれてきた。歌のテーマとしての恋愛については、ロマンチックな二者の結びつきよりはむしろ、悲劇的な恋物語やあからさまな性愛が歌のテーマとして多く残っている。

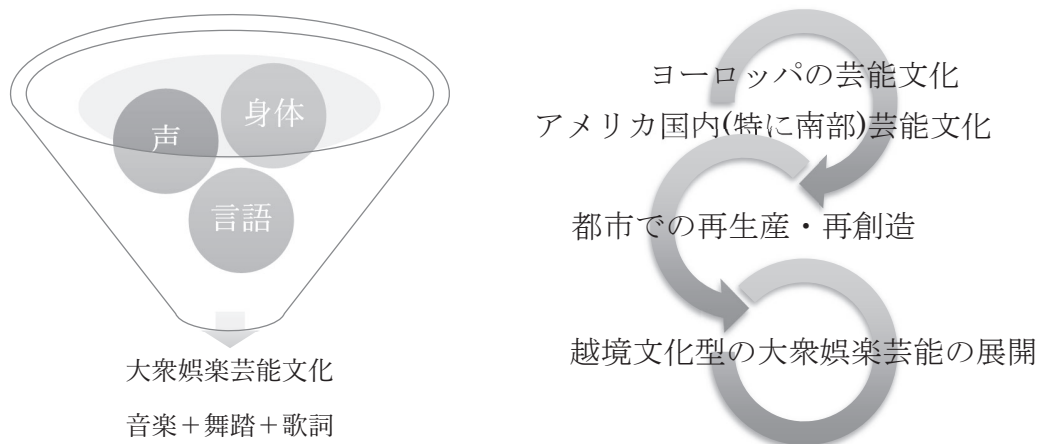
流行歌のテーマが恋愛に集中する傾向は、歌が大規模に商品化された20世紀初頭のアメリカで初めて顕著となる。世俗愛の歌は中世から最も良く知られているものの、19世紀まで恋愛は歌詞のテーマの一つに過ぎなかった。他方、20世紀初頭からおよそ1970-80年代までの世俗歌では、「あなたと私」の関係を夢想するラブソングが主流となった。1920-30年代のブロードウェイの作詞家たちは、どれだけバリエーションをつけて“I love you”を歌詞にできるかでのぎを削った。なぜこの時代のニューヨークで、ラブソングの流行が起きたのか。そして、この時代のラブソングは21世紀までどう生き続けてきたのか。また、愛のテーマの歌詞上の扱いの変化は、「歌詞」という言葉の芸術の本質に関して、何を意味するのだろうか。

現代アメリカのポピュラー・ラブソングは、ブロードウェイ・ミュージカルを重要な出発点の一つとしている。別の言い方をすると、ブロードウェイ・ミュージカル産業は、世紀を超えて愛される歌を作るほどの優れた作詞家を輩出した。ミュージカルは1920年代後半にその伝統を成立させ、以後、映画のサウンドトラックなど、現代の大衆歌謡に与えた影響は非常に大きい。ミュージカルの舞台上で上演された後の歌曲は、ラジオ放送されたりレコードで流通して、かつてない規模で消費された。こうした歌の中には、制作からほぼ100年を経た現在でも親しまれている作品が多々ある。そして1920-30年代にできた歌の数々は、これまで何段階かのリメイク

を経て新たな解釈によって変身してきた。

同時代に商品化されたアメリカ歌謡でもう一つ特徴的なものに、初期ブルーズがある。主にデルタ・ブルーズとしてジャンル分けされている初期のブルーズは、1930年代前後の主流音楽マーケットに参入していない素人、今風に言えばストリートのミュージシャンや移動型の歌手の演奏と歌を録音して売り出された。その中から、今でも感動を呼ぶ優れた歌手も現れた。ブルーズの歌詞は、当然ながら、ミュージカルの劇場で披露される白人制作の楽曲の歌詞とは、語彙や構造、テーマにおいても根本的な違いがあった。それにもかかわらず、アメリカの白人文化を代表するとされる初期ミュージカル起源のラブソングの多くが、ごく一般的には黒人系音楽の「ブルーズ」や「ジャズソング」として受容されている。なぜ、そのような現象は起きたのか。その現象は、歌が「あなたと私」の世界を扱うラブソングだったということや、1920-30年代のニューヨークを発信地としていたことと、何か関わりがあるに違いない。

本稿は、初期のプロードウェイ・ミュージカルから生まれて現在でも知られているラブソングとその作詞者を詳しく見て、上述のような疑問に答えるための概説である。具体的には、(1) 世俗歌としてのラブソング、(2) 職業的作詞作曲家の登場、(3) アメリカ社会の動向とラブソングの流行、(4) 作詞家たちの経験と歌の特質、(5) ラブソングの流通におけるアフリカ系アメリカ人の立場と影響力、についてごく大まかに述べる。なお本稿において、「流行歌」「ポピュラーソング」ないしは「大衆歌謡」と記す場合は、収入の規模にかかわらず職業として作詞や作曲をしている人々の作品をさしている。加えて、19世紀までの「伝承歌」「トラディショナルソング」として広い地域で愛されてきて現代でも流通している作品もまた、大衆に受け入れられたという意味で、「ポピュラーソング」「大衆歌謡」に含めた議論をすることがある。



1. 世俗歌としてのラブソング

歌詞は、声で流布する詩である。詩とは古来から、＜歌われる言葉＞＜言葉の音楽性と意味との両方が重んじられた言語文化＞なのだが、文字化された作品のみを文学として扱う研究や教育カリキュラムの中で、19世紀以降の流行歌の歌詞は、これまで低級文化として文学研究の

対象になってこなかった。しかし18世紀以前や伝承歌について、恋愛の歌だけを例にとった場合、中世吟遊詩人の歌った詩やシェークスピアのソネット、スコティッシュ・バラッドなど、歌詞は活字化されたのちに詩として研究され、作詞者は詩人として記憶されている。音楽と組み合わせられて表現されたこれらの優れた詩は、世界と人間についてなんらかの真実を伝え、人々に喜びと洞察をもたらし、世代を超えて受容されてきたのだ。だとすれば、20世紀の幕開け以降に世界中の人々に享受されポピュラーソング市場で最も大きな影響力を持ったアメリカのラブソングは、現代社会やそこに生きる人々について何か重要なことを示唆しているに違いない。

ラブソングの歴史をごく大雑把にさかのぼってみると、まず指摘できるのが、11世紀後半から13世紀にかけて、南フランスから北イタリアやスペイン北部の地域で活躍した吟遊詩人（トルバドゥール）たちの歌である。中世吟遊詩人の詩は、貴婦人に捧げる歌という固定した枠組みを持ち、歌を捧げられる貴婦人に個性は感じられない。彼女は初めから、女神のように手が届かない設定なのであり、リアリティから大きく距離があるからこそ豪華に文学的な愛の表現が可能であった。神への愛を歌っていた人々が人間への愛を歌おうとしてできたラブソングが、トルバドゥール詩だったと言えるだろう。トルバドゥール詩は、騎士が手の届かない貴婦人に全てを捧げるという宮廷愛 *courtly love* の文学的伝統を作った。ラブソングを、〈架空の設定で想いを寄せる人への恋心を歌うもの〉と定義すれば、その始まりがトルバドゥールの歌詞に見出せる。

貴族社会とつながりを持たない民謡にも恋の歌はもちろんあった。アメリカのポピュラーソングとの関連で検討するためアメリカ民謡を振り返ると、大きく分けて二種類の恋歌が見つかる。一つはスコティッシュ・バラッドである。スコティッシュ・バラッドは主に悲恋の物語を歌い、ここにも「あなたと私」の世界は見られない。むしろ、他人の悲劇を歌い語ることで現実への警告を発している。もう一種類は船歌や木こり歌に代表される男性目線の歌である。それらの多くは卑猥な言葉遊びを含んでいて、喜劇などに特徴的な脈絡の緩さと現実世界との近い距離感を特徴とする。ここでも、歌われている女性には人格のリアリティがない。民謡の場合はトルバドゥール詩とは異なり、設定はいわゆるファンタジーではなく、ごく単純化された現実や寓話に近い。

19世紀になって、中流階級にピアノが登場する。歌詞付きの楽譜が印刷されて安く出回り、家庭で流行の歌曲を弾いて楽しむ人々が増えた。この時代に流行した歌を集めた *Heart Songs* (1909) を見ると、アイルランドやスコットランドの民謡はもとより、ミンストレルショーからの歌があるかと思えば聖歌もあり、詩人ロングフェロー（Henry Wadsworth Longfellow, 1807-1882）の詩に曲をつけた“The Rainy Day”もある。この時代のポピュラーソングが音楽性でジャンル分けされるのではなく、家庭で楽しめる道徳的な歌とそれ以外の娯楽歌に分かれていたことが想像できる。中でも19世紀の初めから1860年代頃を代表するのが、当時の良識にかなう歌詞を持つパーラーソング（客間用の歌）だった。パーラーソングの主流がラブソングだったわけではないが、パーラーソングの中には明らかに現代ラブソングへの萌芽があった。歌詞は宮廷愛ほど現実離れせず、民謡のように歌い手に身近な現実を持ち出すこともなく、歌い手聞き手の双方に手が届きそうな架空の設定を持ち込んで、一方向的に歌い手の感情を表現した。その最も優れた作詞者がスティーヴン・フォスターである。

2. 職業的作詞作曲家の登場

スティーヴン・フォスター (Stephen C. Foster, 1826-1864) は、38年という短い生涯で200曲を超える歌曲を作り、そのほとんどを作詞作曲している。フォスターは、アメリカのポピュラーソングを世界のポピュラーソングにした最初の作詞作曲家だったと言っていい。彼を育てた19世紀中葉のアメリカは、エンターテインメントがダイナミックに動いた時代だった。彼の歌は、ミシシッピ大河を行くショーボートの上で、あるいは労働者が笑いでエネルギーを解放しようと集まってくる劇場の舞台上で、華やかに人気を博した。1848年に始まり49年にピークとなるゴールドラッシュでも流行した。また、少し豊かになったアメリカ人の居間や客間で、ヨーロッパ風の上品さに憧れつつ活気ある日々と素直な感情表現を愛する人々が、フォスターの歌を楽しんだ。そうして彼の歌は広く愛され伝承されたが、この栄光とそれに見合う収入はフォスターの生前には彼のものにはならなかった。

愛を歌ったフォスターの曲の中で現在よく知られているものに、“Jeanie with the Light Brown Hair” (1854) がある。フォスターのラブバラッドの特徴は、「夢」dream をキーワードとしていることと、ロマンチズム以来の伝統にのっとり、想いを牧歌的情景に歌い込むことである。

I dream of Jeanie with the light brown hair,
 Borne like a vapor, on the summer air:
 I see her tripping where the bright streams play,
 Happy as the daisies that dance on her way.
 明るい茶色の髪をしたジニーを夢に想うよ
 夏の気配の中、霧のように現れて
 きらめく小川の辺りを、楽しそうに歩いてる
 ジニーの足元で、花々も踊るよ

歌い手が想いを寄せるジニーは夏の朝の霧のようにつかみどころがなく、小川のほとりを散歩し、自分の側にはいない。歌い手とは別の世界にいて、揺れる花の如く自己完結して幸せである。一幅の絵が一瞬のイメージのように曖昧に立ち現れる女性に、歌い手は自分の夢を重ねる。そして、フォスターの「夢」は現実を伴わず悲しみで終わる。この点は、後述するように20世紀ラブソングの「夢」との大きな違いである。歌い手の強い思いとは裏腹に、ジニーは消えてしまう。ジニーの具体的な容姿や個性を感じさせる言葉はないまま、愛の対象は霧散する。

Oh! I long for Jeanie and my heart bows low,
 Nevermore to find here where the bright waters flow.
 ああ、ジニーが恋しくて、僕の心はうなだれる
 もう彼女を見かけない、きらめく小川の辺りでも

この歌はフォスターの妻だったジェイン（Jane Denny McDowell）を想って作った歌だと言われている（Austin 89）。フォスターは1850年に結婚するが結婚生活は順調ではなく、早くも1853年にはスティーヴンが仕事でニューヨークへ行っている間にジェインが家を出るなど、不調和が表面化している。1864年のスティーヴンの死まで、二人の関係は双方に幸福をもたらすものにはならなかった。離れていく妻をモチーフにする歌、“Jeanie with the Light Brown Hair”は、フォスターの生前には注目されなかった（*Library of Congress*）。しかし現代では様々にアレンジされている。クラシック歌手が歌ったりコーラスグループにカバーされることが多いが、意外なところではソウル歌手のサム・クック（Sam Cooke, 1931-1964）が録音している。歌唱にクラシック風のアレンジがされるとジニーがあたかも貴婦人であるかのように、最初から別世界にいる遠い人に思えるが、サム・クックが歌うと一度は自分のそばにいた人が失われた悲しみが優しく伝わり、歌い手がその悲しみと夢の中で戯れているような気がする。こうした異なる解釈が可能なのは、フォスターのラブソングが、トルバドゥール歌曲のように男女の役回りがある程度固定している枠組みの想像世界と、現代のラブソングに見られる身近な架空設定の世界との中間にあることを示している。

フォスターは人生の後半で多数のパラーソングを作詞作曲したが、フォスターのパラーソングで現代でもよく歌われる曲は数少なく、例外が“Beautiful Dreamer”（1864）である。

Beautiful dreamer, wake unto me,
 Starlight and dew-drops are waiting for thee;
 Sounds of the rude world heard in the day,
 Lull'd by the moonlight have all pass'd away!
 美しい夢人、目覚めて私の元へ来てください。
 星の光と露のしずくが待っています。
 昼間聞こえていた、がさつなこの世の音はもう
 消えてしまいましたよ、月の光の子守唄で。

Beautiful dreamer, queen of my song,
 List while I woo thee with soft melody;
 Gone are the cares of life's busy throng,
 Beautiful dreamer, awake unto me!
 Beautiful dreamer, awake unto me! (New York: Wm. A. Pond, c1865)
 美しい夢人、私の歌の女王よ、
 聞いてください、あなたを求めるわたしの優しいメロディを。
 もう消えました、人生の慌ただしい喧騒も、悩みも。
 美しい夢人、目覚めて私の元へ来てください。
 美しい夢人、目覚めて私の元へ来てください。

ここに歌われる「美しい夢人」は、もはや現実の人間ではなくて、彼の詩神^{ミューズ}であるとともに現

実の苦しみから彼を連れ去ってくれる夢そのもの、あるいは夢の救世主である。雲の中を流れるような“Beautiful Dreamer”の旋律の美しさは、スティーヴン・フォスターの実人生と残酷なまでの対照をなす。フォスターは人並みはずれた才能に恵まれながら、アルコール依存症に悩まれ貧困の中で斃れた。創作者の著作権保護が確立していなかった時代に、音楽ビジネスに秀でていなかったフォスターは富や安定を得ることができなかった。一方で、あたかも作者不詳の口承伝承歌であるかのように流布した数々の作品がフォスターの才能を世界に知らしめ、彼をしてアメリカ最初の国民的歌謡作家とした。“Beautiful Dreamer”の歌詞と生い立ちとは、フォスターの歌曲が、創作者の顔が見えない伝承歌謡の時代と、創作者や歌手の個性が注目され著作権が主張される現代ラブソングの時代との、中間にあることを示している。

3. アメリカ社会の動向とラブソングの流行

創作者や歌手の個性に注目が集まるのは、歌の作者と聞き手の双方が独立した思考や感情を主張する時代が来たということだった。1920年代に入ると、「あなたと私」を歌う歌詞が急増する。抒情歌の歌詞に詩的な装飾がなくなり、聞き手が日常的に使う言葉（ヴァナキュラー言語）が使われるようになる。歌の聞き手は歌詞を自分の言葉として取り込み、気持ちを込めて歌うことができた。労働者層も知識人層も、性別や年齢に関わりなく、記憶に残るキャッチーな歌詞と音楽を楽しんだと思われる。この時代には、文化的差異に関係なく誰もが瞬時に感覚して想像でき、かつ下品になりすぎないロマンチック・ラブが魔法のテーマだった。

共感を得るキーワード

1920-30年代のラブソングが好むキーワードは、フォスターの使った「夢」dreamと、身体接触を感じさせる「キス」kissや「タッチ」touchである。つまり、歌の恋人は触れ得ない霧のような夢そのものではなく、想像すれば接触できるところまで自分に近づいた。歌詞が設定する架空の現実の中で、恋人は「あなた」と呼べるほど近くにいて、自分はその人を抱きしめることさえある。20世紀アメリカのラブソングが世界に受け入れられて今でも愛されているのは、恋する人に触れたいという普遍的な欲望を上品に表現して、易々と文化の境界を超えたからだ。宮廷恋愛のロマンスやバラッドに歌われた悲恋は、恋愛のルールや社会背景といった文化基盤を共有しないと（つまり中世の宮廷恋愛についての教養などが無いと）、歌詞の内容まで楽しむことができない。プロヴァンス語からの翻訳となればなおさらである。他方、恋する人と物理的にそばにすることが関心の中心であるアメリカの歌は、誰でも歌詞の内容を自分に置き換えて共感することが可能だ。しかも、歌詞には身近な口語英語が使われ、論理性や物語性に乏しかった。

移民の急増

19世紀末から20世紀初頭にかけて、音楽産業の中心地であったニューヨークには多くの移民が流入していた。満足な学校教育を受けないまま幼少期にアメリカへ移住した人々も多く、言語や文化的背景を共有する人々が同じ地域に居住して助け合っていたので、ニューヨーク全体

で見れば言語の知識や好む歌の伝統には、ばらつきがあった。この時期に主に東ヨーロッパから流入した300万人ほどのユダヤ人の多くがマンハッタン島で新しい人生を始め、イディッシュ・シアターと呼ばれるユダヤ人劇場を作って人気を博していた。アイルランド系やイタリア系の人々は minstrel show から vaudeville, サークスショーなどに多く進出して、いずれ映画で活躍するようになる。世俗的な娯楽に寛容なユダヤ人やカトリックの人々に比べて、プロテスタント系のアングロサクソンや敬虔な信仰を持つアフリカ系の人々は、劇場娯楽からは距離を置いていたが、都市では宗教差による垣根が比較的lowだった。雑多な世事を含まない「あなたと私」のロマンチックな世界は、それまでのアメリカ発の演劇（minstrel show など）より、「高級娯楽」としてのオペラ感覚に近かった。また、作者たちもそれを意識して創作していた。

社会階層とコミュニティの変化

もちろん、マンハッタン島に暮らしていたのは貧しい生活を強いられる移民ばかりではなかった。急激に経済発展しているアメリカで財をなし子供たちに高等教育を受けさせて、知的で裕福な生活をしている人々が多数いた。実際には、富裕層が何を好むか、労働者階級の文化のどこを自分たちの楽しみに取り入れていくかが、娯楽文化の定着度やその後の発展に大きく影響した。ニューヨークが他の都市に先駆けて成し遂げたのは、19世紀までは断絶していた労働者層と知識人層・富裕層に、ほぼ共通して楽しめるエンターテインメント領域を提供したことである。その理由として、経済発展に伴う労働者層の生活の向上と、アメリカの知識人層・富裕層がヨーロッパへのコンプレックスから脱して、アメリカが生んだ日常的な文化（ヴァナキュラーカルチャー、ポピュラーカルチャー）の価値を積極的に認める気風を持ったことの、二つが挙げられる。

19世紀までは、人々は地域コミュニティや家族の一員としてアイデンティティを保ち、集団への帰属によって安全と安心を得ようとしていた。しかし、1880年から1900年にかけて、特に大都市ではそのような人間関係が急速に弱まる（Crawford 672）。「あなたと私」の二人の世界の歌は、個人意識の強まりに伴う孤独を補い、人生の不安を恋の不安にすり替えて表現しつつ、「上品な」エロティシズムを幅広い層の人々に解放した。1920年代から30年代には、作詞家、作曲家、脚本家や興行主といった芸能牽引者の多くが、移民一世から三世の世代であった。特に作詞家たちは、富裕層の生活にも通じながら、祖父母や親世代の経験を通して移民の苦労を身をもって実感できる人々だった。観客もまた例外ではなかった。その上、アメリカの芸能は盛んにヨーロッパ大陸に進出を試みていた。第一次世界大戦でのヨーロッパ大陸への出兵は、アメリカの大衆文化の流布に拍車をかけた。「あなたと私」を歌うアメリカの歌は第一次世界大戦後に爆発的に増えていて（Crawford 673）、すぐにヨーロッパへも波及する。このように北米とヨーロッパの両方がこの時代のアメリカ芸能の享受地であり、観客の教育レベルや母語は、ニューヨークの状況を超えてさらに多様であった。ロマンスは、その多様性にかなう格好のテーマだった。

音楽テクノロジーの発達

ラブソングの普及を後押ししたもう一つの重要な変化に、音楽テクノロジーの発達がある。すでに述べたように、19世紀のパラソングは、印刷された楽譜と歌詞（シートミュージック）を買った人々が家庭のピアノでそれを弾いたり歌ったりして楽しむことで流行した。ところが、円盤型のコロムビアレコードが1910年代に普及し始め、1920年代にはシートミュージックをしのいで流行歌を家庭に届けるようになった（Marmorstein *The Label* 45-46）。また、1920年代後半にはラジオの普及もめざましく、ジャズやブルースの流行を促した。人々が歌手の声で歌を楽しむようになると歌詞よりも音楽に対する人々の興味が強まり、特に作詞家は関心を払われることがなくなった。作品は、誰が歌ったのかで記憶されるようになっていった。歌手の個性が歌のアイデンティティとして認識されるようになるのだ。

テクノロジーの発達によって歌手の肉声が繰り返し複製され、ラブソングは集中的に流行した。それらの歌の歌詞は、社会的な時代性や文化的な特異性が乏しいために、社会状況が変わっても生き続けることができた。時代を経て別の歌手が異なる解釈で歌い直し、リバイバルヒットする曲も珍しくない。一つだけ例を挙げると、ジャズソングとして知られている“My Funny Valentine”は、1937年4月14日に初演のブロードウェイ・ミュージカル *Babes in Arms* のステージソングで、作詞はロレンツ・ハート（Lorenz Hart）、作曲はリチャード・ロジャーズ（Richard Rodgers）である。*Babes in Arms* は、1937年12月18日までに289回の公演があったが、それ以後は公演がなく、ミュージカルの出し物としては今ではほとんど知られていないと言っている（*Internet Broadway Database*）。しかし、“My Funny Valentine”の歴史は異なる。ビル・エヴァンズ（Bill Evans）やマイルス・デイヴィス（Miles Davis）の演奏、チェット・ベイカー（Chet Baker）の歌で最もよく知られるが、日本人でも阿川泰子、斎藤雅広をはじめ松田聖子などが歌っていて、カバーしている歌手演奏家は多数いる。このように、1920年代から30年代のブロードウェイ・ミュージカルのステージで生まれたラブソングは、およそ100年たった今でも生き続けている。

4. 作詞家たちの経験と歌の特質

ブロードウェイ・ミュージカルに歌を提供した作詞家の中から、代表的な4人を取り上げて紹介したい。ミュージカルの作詞家は、作曲家と組になって曲を提供していた。例外はコール・ポーター（Cole Porter, 1891-1964）で、作詞作曲の両方を行った。ロレンツ・ハート（Lorenz Hart, 1895-1943）は、作曲家のリチャード・ロジャーズ（Richard Rodgers, 1902-1979）と組んで優れた作品を残したものの、40代で不幸な生涯を閉じた。アイラ・ガーシュウィン（Ira Gershwin, 1896-1983）は、弟のジョージ・ガーシュウィン（George Gershwin, 1898-1937）とのコラボで有名で、弟の死後も長く作詞家として活躍した。そして、オスカー・ハマースタイン二世（Oscar Hammerstein II, 1895-1960）は、作詞家のハートが衰弱した後にロジャーズとの協力でブロードウェイ・ミュージカルの古典的代表作の歌詞と脚本とを手がけた。以下に彼らの歌の特徴をごく簡単に紹介するが、ミュージカルの作詞家はショーの脚本に対して歌を書くので、私が指摘する特徴が当てはまらない歌は膨大にある。ここでは、彼らがそれぞれに書いた

数百という歌の中から、ショーの中身とは関係なく流行歌として現在でも知られている歌に限って話を進めたい。

Cole Porter (1891-1964)

コール・ポーターは富豪の家族に生まれ育ち、五歳から音楽教育を受けて早くも少年時代から才能を現していたが、舞台音楽を志した後もブロードウェイでのヒット作にはなかなか恵まれず、30代後半の1928年に公開された*Paris*でようやく確固たる名声を得た。

ポーターは学生の時にヨーロッパを周遊し、第一次世界大戦中の1917年夏から1919年春までは軍関係の用務でパリとロンドンを中心にヨーロッパに滞在している。この経験を反映してか、彼の歌は感覚的な遊び心に溢れており、都会的でコスモポリタンな雰囲気がある。「タッチ」も「キス」も軽くおしゃれで、かつ大人のエロティシズムを感じさせる歌詞である。ポーターの最初の代表作である“Let's Do It, Let's Fall in Love” (1928)「しましょ、恋をしましょ」は、「自然なことだから」It is nature, that's allと誘いかける刺激的な歌詞がすぐ記憶に残る。この歌は、“Let's do it, let's fall in love”をリフレインに、生殖行為に関わる生物をパノラマチックにリストすることでユーモアと生命感を表現する。性のモチーフが持ち込みかねない影や後ろめたさを、全く感じさせない。ただしこの歌の原曲は民族差別的な表現を含んでいて、現在では歌詞の一部を書き換えて流通している。

コール・ポーターのもう一つの特徴は言葉遊びの感覚に優れていることである。品の良い高級な世界と下品になりがちなヴァナキュラーな表現やモチーフを組み合わせたり、宮廷恋愛風のロマンスに酒やドラッグといった不道德な要素を持ち込んだりする。それを、韻を楽しみながら軽いリズムとメロディーで流していくのである。日本では「君にこそ心ときめく」という優雅な邦題で知られている曲“I Get a Kick Out of You” (1934)は、直訳すれば、「君に（君を見たら）興奮しちゃう」くらいの俗的表現である。歌詞の始まりは上品にロマンチックなのに、リフレインに入って急に弾ける。原曲歌詞の引用は著作権の扱いが厳しいので英語文はネット上で確認していただきたいのだけれど、最初に「僕の人生は語るに悲し過ぎる、現実は何もかも僕に冷たい」「ずっと前からこの倦怠と闘って勝てない」などと嘆いておいて、「ふと見ると君の絶世の（美しい）顔が」目に入った、シャンペンには興奮しないし、ただの酒でもワクワクしない、だのに「僕が君に興奮しちゃうなんて、どうしてそれがあり得るんだろう、教えて欲しい」と、誘惑的に声をかけるのである。

ポーターは親しい人々の間では公認の同性愛者で、同時に、八歳年上の妻リンダ・トーマス (Linda Lee Thomas) とは1919年に結婚してから生涯にわたって深い絆で結ばれたパートナーシップを保った。リンダは夫の性的傾向については納得の上で結婚し、この関係はお互いの利益にかなっていたとされる。ポーターの歌詞にある恋愛に対する信頼、おおらかさ、溢れる性的な遊び心や生活感の希薄さは、彼の個人的な背景とも関係があるに違いない。加えて、ポーターの歌でスタンダードナンバーになった作品は、歌い手の性別を問わないものがほとんどである。“I Get a Kick Out of You”を例にとれば、ビリー・ホリデイ (Billie Holiday, 1915-1959)、エラ・フィッツジェラルド (Ella Fitzgerald, 1917-1996) の歌でよく知られているとともに、フランク・シナトラ (Frank Sinatra, 1915-1998) の歌唱も古典的スタンダードであるし、ロッド・スチュワート

(Rod Stewart, 1945-) もカバーしている。他方で、性的なほめかしを含んだポーターの歌を女性歌手がレコーディングするときは、1960年代くらいまでは黒人歌手が使われていたことを付記しておきたい。

Lorenz Hart (1895-1943)

ロレンツ・ハートは他の作詞家に比べて取り上げられることが少なく、特に日本ではあまり知られていない作詞家だが、陰影のある歌を書く才能に恵まれ、作曲家ロジャーズとのコンビで優れた作品を残した。ハートは、自身の身体的特性への葛藤や近親者に対する不信から抜け出ることができなかったといわれている。ハートもやはり同性愛者だったのだが、ポーターのように現実と折り合いをつけて人生を楽しむことができず、アルコール依存症になって周囲の人々との関係は破綻し、40代で不幸な生涯を閉じた。一方で、人生のつらさを影として愛の甘さを歌うハートの歌詞は、染み込むようにロマンチックなロジャーズの曲にのり現代人の孤独と陶酔の両方を表現した。

ハートの歌詞の魅力は、歌の初めから現実と幻想の区別がつきにくく、歌が進むにつれロマンスの幸福感が遠のいて、気だるい孤独の夢の中に沈んでいく感覚にある。彼は、悲しい夢遊のようなその心の感覚を「ブルー」blue という単語で表した。ハートの「ブルー」の使い方は、ポピュラーブルーズでのニュアンスに近い。同時代に録音されたカントリーブルーズなどの「ブルー」のニュアンスは、後年のポピュラー音楽ジャンルとしてのブルーズには受け継がれなかった¹⁾。そういった意味で、ハートは歌詞の面からポピュラーブルーズの成立に影響を及ぼした作詞者だったといえるだろう。

タイトルに Blue を含む歌には、少なくとも次の5作がある。“The Blue Room” (1926), “Blue Ocean Blues” (1928), “Blue Moon” (1934), “Little Girl Blue” (1935), “Blue Monday” (1940, 1986) である (Hart and Kimball, Index)。このうち“The Blue Room,” “Blue Moon,” “Little Girl Blue” の3作が、複数の録音で現在容易に聞くことができる。1926年の“The Blue Room”は、ハートの歌詞がその後展開している文学的な要素を散りばめたような歌で、それだけに歌詞のメッセージがやや難解で、むしろジャズナンバーとして器楽演奏されることの方が多い。「僕たちは青い部屋を手に入れよう」「(ホテルの)二人部屋のような部屋」a room for two room を手に入れよう、結婚するのだから、と歌詞がはじまる。音楽は明るくリズムカルなジャズである。その部屋で何が起ころるか何をするかが次々と、ユーモラスに歌われるのだけれど、「そこでは毎日が祝日」で、脈絡のない空想的なことが続き、「キスするだけで華やかに生きる、生き延びる」We will thrive on, keep alive/ Just nothing but kisses となると、この部屋が薔薇色ではなくてブルーな理由が染みるように感じられてくる。結婚も、その部屋にいるはずの「あなた」も、全て空想の話なのではないか。歌詞の最後はその予感を肯定しながら更に空想的な空間、もしくは天上へと聞く者を誘う。「僕たちの青い部屋、ずっとずっと上の階の！」Our blue room far away upstairs!“The Blue Room”は、現在手に入る録音のうち、エラ・フィッツジェラルドの抑制した歌唱が特にいい。悲しさと甘さの曖昧なバランスや所々にある官能的表現、更にこの歌のユーモアまでをうまくまとめ込んでいる。

“Blue Moon”は、“The Blue Room”に比べると歌詞がわかりやすく単純にロマンチックで、音

楽も同様である。他方、“Blue Moon”とほぼ同時期にできた“Little Girl Blue”は、これと対照的だ。“Little Girl Blue”は、孤独と敗北感に苛まれる歌い手が、自分を慈しんで希望や愛を導き出す歌詞で、作詞家ロレンツ・ハートの真髓が結晶したマスターピースだと言える。指を数えるという意味ない行為をしながら、歌い手は自分に思いやりのこもった言葉をかける、「そこに座って指を数えたらいい、他に何もできないでしょう」と。歌い手は自分のことを“old girl”“little girl blue”と呼んでいて、うまく日本語にならないこの二つの呼び方に、複雑な思いが込められている。“Old”は、年齢を重ねたという意味もあるが、慣れ親しんだという意味も表現できる。“Little”は、幼いという意味でもあるし、頼りない、可哀想なという慈しみの気持ちを表す言葉でもある。“Blue”は、悲しみや冷たさのシンボリックカラーであるとともに、字義通り歌い手が興行の終わったサーカス（＝人生）の舞台上で青いスポットライトを浴びて青く映し出されている様子も重ねている。“Little Girl Blue”は、サーカスを舞台にしたショー *Jumbo* のために作られ、グロリア・グラフトン（Gloria Grafton, 1909-1994）が歌った。歌詞の奥行きが深いので、現在でも多くの歌手がカバーしている。数人を取り上げるのがむづかしいほど様々な歌唱と演奏がある中で、ニーナ・シモン（Nina Simone, 1933-2003）の弾き語りは哀しく美しくまた優しいし、ジャニス・ジョプリン（Janis Joplin, 1943-1970）の歌は「運のないリトル・ガール・ブルー」“unlucky little girl blue”を「私の不幸なりトル・ガール」“my unhappy little girl”に変えるなどして、歌手の個性を歌詞にも加味した独特の歌になっている。

Ira Gershwin (1896-1983)

アイラ・ガーシュウィンは、弟のジョージ・ガーシュウィン（1898-1937）とのコラボで有名だが、弟の死後も長く作詞家として活躍を続けた。ただ、スタンダードナンバーになった曲はジョージとの合作に集中している。ジョージが脳腫瘍のために38歳で早世してしまってから、アイラはジョージの作品が高く評価されることに尽力し続けた。“George and Ira Gershwin”としての本格的活動は、*Lady, Be Good*（1924）の完成から、わずか14年間に過ぎない。しかしアイラは弟が去った後の人生で、弟の天賦の才能と魅力的な人柄について多くを語り、レガシーを作り上げた。支え役ともいえるアイラの安定した性格は、彼の作詞にもよく表れている。感覚的で危うく都会的でもあったコール・ポーターやロレンツ・ハートに対して、アイラ・ガーシュウィンと次に述べるオスカー・ハマースタイン二世とは、ラブやロマンスから自身の感覚の世界を切り離して作品化する方向をとっている。

アイラ・ガーシュウィンは、時代が「ロマンス」を好むことを感知していて、流行を牽引する言葉を紡ぎ出す自覚があったに違いない。彼は、自分の歌詞とエッセイを載せている自著 *Gershwin Lyrics: Lyrics on Several Occasions*（1959）を、出版社の求めに応じて書いた。この本の最初に彼が置いているのが“The Man I Love”（1924）である。この曲はアステア姉弟（Adele Astaire 1896-1981, Fred Astaire 1899-1987）主演でガーシュウィン兄弟のデビュー作でもある *Lady, Be Good* のために作られたが、New York 公演の前に台本から削除され、1927年の *Strike Up the Band* で使用された。今ではスタンダードナンバーとなって、ビリー・ホリデイその他の録音で愛されている。ポピュラーソングとしての録音ではリフレイン部分のみが歌われるのが普通だが、その前にあるヴァースには、次の引用のようにある（Gershwin 3）。著作権の問題を避

けるため原文の引用を省くので、インターネット等で確認していただきたい。

優しい月の光が届き始める頃、毎夜のようにつまらない夢を夢見るの。
もちろん、魅惑的な王子様が夢のテーマ。それは、私の、王子様。
誰にもわかるように、私だって知ってる、
夢が本当になることなんて滅多にないって。
だけど、私にはわかる、その人がきつと現れるって。

「魅惑的な王子様」Prince Charming は、1920年代のブロードウェイからディズニー映画を経て現代の日本までつながり、広がり、生き続けている「ロマンス」の元型である。歌手の女性が待つその人は「大きくて強く」、彼女を「見つめ」「微笑み」「手を取る」。

“The Man I Love”の素晴らしさは、しかし、歌詞だけではわからない。あまりにも型通りのシンデレラ物語の情景が、メロウでブルージーなジョージ・ガーシュウインの曲と合体すると、この「ロマンス」は現実に絶望した大人の女の戯れ言のように聞こえるのである。ビリー・ホリデイの歌唱はまさにそれを表現している。ミュージカル・コメディ絶頂期の1924年にアデル・アステアを念頭にこの歌が書かれ、ジム・クロウ時代の最中である1939年にビリー・ホリデイが歌った。どちらの社会を背景にしても歌が生き、どちらのオーディエンスにも感動を与えたということ自体が、すごいと思う。アイラ・ガーシュウインの作品でよく知られる“Nice Work If You Can Get It”（1937）と“So Wonderful”（1927）も同様に、恋することへの楽観的幸福感、当然のように恋から結婚が想定される設定が基本にある。だが、“Nice Work If You Can Get It”および“So Wonderful”の2作と、“The Man I Love”との違いは、歌詞に含まれる「夢」の中身の差にある。すなわち“Nice Work”と“So Wonderful”の2作では、「夢」に非現実の要素が少なく、曲も歌詞に違わず明るいのである。むしろ、「ステキ、素晴らしい、あなたが私に関心を持つなんて！すごくいい、天国よ！’S wonderful! ’S marvelous/ You should care for me!/ ’S awful nice! ’S paradise」という単純な口語表現が力強く、ロマンスを夢見るよりは主人公が現実の日常にはしゃぐ様子が表れている。口語の良さを徹底して生かしたこと、日常を音楽と言葉で彩ったことも、アイラ・ガーシュウインの優れた特徴だった。

Oscar Hammerstein II (1895-1960)

オスカー・ハマースタイン二世について、たった2、3の параグラフでまとめるのは容易なことではない。ミュージカルの作詞のみならず脚本も手がけ、活動は1910年代から50年代にまで及ぶ。作曲家ジェローム・カーンとリチャード・ロジャーズとは長年にわたり良好な関係を保ち、ブロードウェイ・ミュージカルの古典的代表作を数々手がけた。「ブロードウェイ・ミュージカル」「アメリカン・ミュージカル」とは、アメリカをテーマにした主張のある物語を軸に据え、アメリカ英語を使い、アメリカ人が愛する音楽で歌い踊る音楽劇のことをいう。1920年代までは、アメリカの音楽劇は一貫したテーマを持たないスキットやダンスを連続させるコメディであった。ヨーロッパのオペラのように物語性とテーマ性がなく、オペラに対して軽薄な娯楽という認識が一般的であった。かたやアメリカのオペラ公演ではヨーロッパの出し物を使うので、歌

詞は無理に英語に翻訳されて披露された（Oscar Andrew Hammerstein 98）。言葉の音やリズムと歌曲の音楽とが切っても切り離せないことを知り尽くしている作詞家にしてみれば、もともと外国語で作詞作曲された歌に英語の歌詞をつける作業が苦痛で、不満足であったのは当然だろう。アメリカの舞台芸能がそのような状況にあるとき、ハマースタインはアメリカの言葉と日常的テーマを作品に取り込み、当時大流行していたラグタイムやビバップ、話題になっていた黒人霊歌に似せた音楽に合う歌詞をつけて、アメリカの音楽劇を現代アメリカのオペラ、すなわちブロードウェイ・ミュージカルに完成させたのだった。

ハマースタインの作品については、日本とアメリカで認識が異なる。日本では彼の晩年に制作された『サウンド・オブ・ミュージック』*The Sound of Music*（1959）が最もよく知られているのではないだろうか。「ド・レ・ミ」「De Re Mi」や「エーデルワイス」「Edelweiss」は、ハマースタインの作詞である。一方、アメリカでは『サウンド・オブ・ミュージック』よりも、以下に言及する『ショーボート』や『オクラホマ!』など、19世紀後半から20世紀前半のアメリカの状況を彷彿とさせるミュージカル作品の愛好者が多く、現在でも公演されたり映画になって上映されている。

またハマースタインは、映画やテレビの仕事にも足跡を残した。CBSテレビの番組として製作された『シンデレラ』（1957）は人気を博し、2004年にはDVDになって販売され、2013年にはブロードウェイでミュージカル上演された。ハマースタインの作品は、アメリカ人が共有する感覚を掘り起こしている点が、特にアメリカで愛される理由の一つである。同時に、ハマースタイン作品の評価は一律ではない。時代の潮流に乗り少しでも多くの聴衆に支持される作品を書くことは、人種差別や性差別といったアメリカの深刻な問題と作品中で対峙することでもある。彼は、自分の信念を持ちながらも、なるべく多様な社会階層に共感される脚本や歌詞を目指したはずだ。ハマースタイン作品の受容、批判や否定、再解釈による新たな公演や再受容の歴史は、それだけでも、アメリカ文化とアメリカが孕む悩みの歴史を浮き彫りにしている。

ハマースタインは各代表作に印象的で生命の長いラブソングを残している。まず、ジェローム・カーンと組んで制作した『ショーボート』*Show Boat*（1927）からは、“Make Believe” “Can’t Help Lovin’ Dat Man” “Why Do I Love You?” “Bill”の4曲が挙げられる。このうち、主人公のマグノリア（Magnolia）がゲイロード・ラヴナル（Gaylord Ravenal）とデュエットで歌う“Make Believe”と“Why Do I Love You?”は、ロマンスの夢と甘さを余すことなく表現している。

私たちの唇が触れる、と想像してみましよう、
 幻のキスの時に、二度、三度。
 私があなたを愛している、と想像してみるのはいかがでしょうか。
 だって、本当言うと、私はあなたが大好きなもの。

“Can’t Help Lovin’ Dat Man”は黒人の伝承歌という設定で、音楽もスイングが効いて、歌詞には黒人英語のふりをした発音の単語が使われている。An’, lovin’, nuthin’など末尾の子音を省略して次の単語にリエゾンさせることで、曲全体のリズム感を高めている。白人の作詞家が、自分は日常的に黒人英語を使わないのに黒人の発音を真似て作詞することには批判が大きい。し

か一方で、1920年代にアメリカやヨーロッパの人々を魅了していたラグタイムやスイングのリズムに合わせて歌詞を選ぶのであれば、いくらかでも黒人たちの発音の特徴を取り入れる必要があっただろう。ジャズやブルーズなど音楽が人種を超えて文化融合しているのに、その音に載せる歌詞の言葉が文化融合しないでいられるわけではない。歌曲は、楽曲と言葉の音楽性と意味との三つの要素が総合して完成するからである。ミュージカル劇『ショー・ボート』は、ポール・ロブソンの歌唱で有名な「オールマン・リヴァー」“Ol’ Man River”や黒人の登場人物をめぐっても、議論の多い作品である。この作品と劇中の人種問題については、稿を改めて述べたい。

さて、ハマースタインとリチャード・ロジャーズの代表作を一つだけ挙げるとしたら、『オクラホマ!』 *Oklahoma!* (1943) だろう。これは、ロジャーズ & ハマースタイン公式サイトが記しているように、歌やダンスや舞台道具などのミュージカルに関する「全ての要素が、本当に無駄なく物語を描き出して成功した初めての作品」である。『ショーボート』はアメリカのミュージカル劇がテーマ性・物語性を一貫させてオペラに近づき、ミュージカルのアイデンティティを示した最初の作品であり、『オクラホマ!』はブロードウェイ・ミュージカルの完成版とされる。『オクラホマ!』で完成したという「すべての要素」には、ミュージカル特有の「アメリカのロマンス」も含まれている。公開が1943年なので本稿の趣旨から少しずれるが、1920年代30年代に作詞家たちが目指したラブソング——アメリカの英語を使いアメリカ人の行動様式で歌い、アメリカを舞台した恋を、夢見がちに楽観的に、触れ得る程度には現実的に描く恋歌——があるので、紹介したい。“People Will Say We’re in Love”である。

私に花束を投げないで、家族を喜ばせすぎないで、
私のジョークに笑いすぎないで、だって
私たちは恋してるって言われちゃう。

ハマースタインは1920年代からアメリカのミュージカルが目指していたものを仕上げ、そのうちの複数の作品が現在でもオーディエンスを得ている。一方で、個別の歌は舞台作品のミュージカルとは別な生き延び方をする。ハマースタインのラブソングは主に作品と共に記憶され生きてきた。これに対して、ポーター、ハート、ガーシュウインのラブソングの多くは舞台作品を離れ、歌のみで生命をつなげてきている。

5. ラブソングの流通におけるアフリカ系アメリカ人の立場と影響力

1920年代から30年代に数多く作られたミュージカル発のラブソングのうち、スタンダードナンバーになっているものには、ブルーズやジャズの影響を受けた歌が圧倒的に多い。これらの歌の音楽はヨーロッパ系の音楽（白人系音楽）とアメリカ黒人系音楽とが融合した現代音楽で、同時代の作詞家は、人々を魅了する新しい音楽にのせた新しい詩を書こうと模索した。その結果生まれたラブソングの数々は、ミュージカル初演の舞台では白人の歌手が歌ったとしても、後に黒人の歌唱でヒットして、スタンダードナンバーとなっていった。これまで音楽マーケットで黒人歌手が録音している歌曲の相当数は、ヨーロッパの作詞および作曲法をバックグラウ

ンドとする創作者たちの作品である。そして、それらの歌曲を受容し展開した黒人の歌手には、ニーナ・シモンのように、クラシック音楽の教養を基礎とする人がいる。

1920年代から30年代を経て現在にまで生きているミュージカル系のラブソングは、「あなたと私」の二人の世界を描きながら、恋の刹那性ないしは不確実性を歌い、結婚というゴールを必ずしも想定しなかった。加えて、19世紀までの歌になかったロマンチックかつ官能的な仄めかしを積極的に招き入れた。その歌が舞台を離れ、歌手個人とアイデンティティを一致させて市場に出回る時には、黒人の女性歌手が成功した。ビリー・ホリディとエラ・フィッツジェラルドが代表格である。彼女たちの歌の理解や歌唱が格段に優れていたのは事実だとしても、家庭とは縁なくセクシャルな暗示に満ちた恋愛が黒人女性のステレオタイプとなって、これらの「ブルーズ」や「ジャズソング」が聴衆に受け入れられ、ヒットした側面は否めない。40年代から50年代にかけてのラブソングには、官能性が高く当時の感覚として不道徳でもありうる歌が黒人の女性歌手に割り当てられて売れたという差別の実態と、白人の女性歌手は望んでもそうした歌を自由に歌えなかったという抑圧の構造が隠れている。それが60年代から70年代にかけての抵抗の時代になると、フォークソングのリバイバルとも相まって、人種を問わない男女が20年代30年代のラブソング・スタンダードナンバーを歌うようになる。この傾向に伴って、ラブソングからメッセージ・ソングの時代へと歌詞は動いていくのである。

初期ブロードウェイ・ミュージカルのラブソングが「あなたと私」の世界を好んで描き、世界中にファンを得た秘密は、日常的なロマンスを夢見ることや単純極まりない英語の表現、装飾を避け直感的な歌詞を用いたところにある。それは、ニューヨークを初めとする欧米の近代都市に生活する多様な人種や宗教的・文化的背景の人々に、できるだけ広く受け入れられつつ「低級文化」とおとしめられない工夫を凝らした、新しい時代のテーマと歌詞だった。レコード、ラジオ、映画、テレビ、インターネットと、テクノロジーが発展する中で、歌は歌手の個性や映像と強く結びついてオーディエンスの記憶に再生されるようになった。1920年代や30年代の歌を、21世紀のオーディエンスが同時代の歌として受け入れる時には、歌手の声の個性や歌の解釈が篩^{ふるい}にかけられる。そして、新しいシーンに適応可能な、人間の本质に根ざしたエッセンスを含んだ歌や歌唱だけが、篩^{ふるい}の網目を通る。急速に国力を増していた20世紀初頭アメリカの、移民を大量に受け入れていた玄関口のニューヨークで、「夢」から現実の「タッチ」や「キス」へ至る陶醉を共有したいオーディエンスに支えられて、ラブソングは生まれた。それから100年余り。変身しながら時代の変化をくぐり抜けたそれらの歌は、21世紀の私たちのもとで、まだ生きている。1920年代から30年代のラブソングは、その一方で、現代の文化に時々顔を出す「ロマンス」についての私たちの感性にも、少なからず影響を与え続けていると思われる。

注

- 1) カントリーブルーズのブルーのニュアンスについては、ウェルズ恵子『黒人霊歌は生きている：歌詞で読むアメリカ』（岩波書店、2008年）第5章を参照してほしい。

参考文献

- Alexander, Michael. *Jazz Age Jews*. Princeton UP, 2001.
 Asch, Amy, ed. *The Complete Lyrics of Oscar Hammerstein II*. Alfred A. Knopf, 2008.

- Austin, William W. "Susanna," "Jennie," and "The Old Folks at Home": *The Songs of Stephen C. Foster from His Time to Ours*. 1975. U of Illinois P, 1989.
- Bellah, Robert N. et al. *Habits of the Heart : Individualism and Commitment in American Life*. U of California P, 1985.
- Block, Geoffrey, ed. *The Richard Rogers Reader*. Oxford UP, 2002.
- Crawford, Richard. *America's Musical Life : A History*. W. W. Norton, 2001.
- Ferber, Edna. *Show Boat, A Facsimile of the 1926 Edition*. Gramercy, 1926.
- Fordin, Hugh. *Getting to Know Him: A Biography of Oscar Hammerstein II*. 1977. Da Capo P, 1995.
- Furia, Philip. *Ira Gershwin: the Art of the Lyricist*. Oxford UP, 1996.
- . *The Poets of Tin Pan Alley: A History of America's Great Lyricists*. Oxford UP, 1990.
- and Laurie Ptterson. *The American Songbook: The Tin Pan Alley Era*. Oxford UP, 2016.
- Gershwin, Ira. *Lyrics on Several Occasions*. 1959. Omnibus P, 1988.
- Hamm, Charles. *Yesterdays: Popular Song In America*. W.W. Norton, 1979.
- Howard, John Tasker. *Stephen Foster: America's Troubadour*. Apollo Edition. Thomas Y. Crowell, 1962.
- Hammerstein, Oscar Andrew. *The Hammersteins: A Musical Theater Family*. Black Dog & Leventhal, 2010.
- Hart, Dorothy and Robert Kimball. *The Complete Lyrics of Lorenz Hart*. Hamish Hamilton, 1986.
- Jablonski, Edward and Lawrence D. Stewart. *The Gershwin Years: George and Ira*. 1958. Da Capo P, 1996.
- Jasen, David A. *A Century of American Popular Music: 2000 Best Loved and Remembered Songs (1899-1999)*. Routledge, 2002.
- Jones, John Bush. *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theater*. Brandeis UP, 2003.
- Kimball, Robert, ed. *The Complete Lyrics of Cole Porter*. Alfred A. Knopf, 1983.
- , ed. *The Complete Lyrics of Ira Gershwin*. Alfred A. Knopf, 1994.
- , ed. *Cole Porter, Selected Lyrics*. The Library of America, 2006.
- , ed. *Ira Gershwin, Selected Lyrics*. The Library of America, 2009.
- Hal Leonard Publishing. *Broadway I: Complete Lyrics for 200 Songs from 109 Musicals*. n.d.
- . *Broadway II: Complete Lyrics for 200 Songs from 109 Musicals*. 2002.
- . *Lyrics by Oscar Hammerstein*. 1985.
- Hamberlin, Larry. *Tin Pan Opera: Operatic Novelty Songs in the Ragtime Era*. Oxford UP, 2011.
- Lehman, David. *A Fine Romance: Jewish Songwriters, American Songs*. Schocken, 2009.
- Lewis, Robert M, ed. *From Traveling Show to Vaudeville: Theatrical Spectacle in America, 1830-1910*. Johns Hopkins UP, 2003.
- McBrian, William. *Cole Proter: The Definitive Biography*. Harper Collins, 1998.
- Marmorstein, Gary. *A Ship Without a Sail: The Life of Lorenz Hart*. Simon & Schuster, 2012.
- . *The Label: The Story of Columbia Records*. Thunder's Mouth, 2007.
- Nolan, Frederick. *Lorenz Hart: A Poet on Broadway*. Oxford UP, 1994.
- . *The Sound of Their Music: The Story of Rodgers and Hammerstein*. Walker and Company, 1978.
- Robson, Paul with Lloyd L. Brown. *Here I Stand*. 1958. Beacon P, 1988.
- Sapoznik, Henry. *Klezmer!: Jewish Music from Old World to Our World*. Schirmer, 1999.
- Saunders, Steven. "The Social Agenda of Stephen Foster's Plantation Melodies." *American Music* 30, no. 3 (Fall 2012): 275–89.
- Saunders, Steven, and Deane Root. *The Music of Stephen C. Foster: A Critical Edition*. Smithsonian Institution P, 1990.
- Schwartz, Charles. *Call Porter: A Biography*. Da Capo P, 1977.

Snyder, Robert W.. *The Voice of the City: Vaudeville and Popular Culture in New York*. Ivan R. Dee, 1989.

Watt, Paul, Derek B. Scott and Patrick Spedding. *Cheap Print and Popular Song in the Nineteenth Century*. Cambridge UP, 2017.

Database and Internet Resources:

Café Songbook. http://greatamericansongbook.net/pages/songs/m/man_i_love.html

Historic American Sheet Music. Duke University. <https://repository.duke.edu/dc/hasm>

Lynch, Christopher. "The Life and Music of Stephen Collins Foster." The Center for American Music at the University of Pittsburg. <https://sites.pitt.edu/~amerimus/Fosterbiography.htm> (Accessed, January-October, 2021)

Music Library Online. Morgan Library & Museum. <https://www.themorgan.org/music>

Official Website of Rodgers & Hammerstein. <https://rodgersandhammerstein.com>

"Stephen Collins Foster, Biography." *Library of Congress*. <https://www.loc.gov/item/ihas.200035701/>

