

## 「ナポリタン・パワーズ」の新しい音

近藤直樹

〈Sommario〉

Alla fine degli anni 60 del secolo scorso, quando a Napoli la gloriosa tradizione della Canzone napoletana sembrava essere giunta al limite della sua feconda produzione, emergevano due filoni per il rinnovamento della sonorità partenopea: il ritorno ai ritmi primitivi tramite la Black music degli Showmen e Napoli Centrale, e la rivalutazione di quella musica precedente al periodo d'oro della suddetta tradizione nell'ambito della folk music delle compagnie NCCP (Nuova Compagnia di Canto Popolare) e Musica Nova. Pur utilizzando le matrici globali dell'epoca come R&B e folk music, nelle loro attività si rafforzavano la volontà e la coscienza per il superamento del mito e della tradizione della Canzone napoletana. È questo che li rende originali e sarà per questo che la loro influenza si tramanderà fino ad oggi su diversi artisti.

はじめに

1960年代のイタリアのポピュラー音楽界は、ドメニコ・モドゥーニョやミーナといった大スターの出現によってサンレモ音楽祭が活況を呈し、彼らの楽曲は世界中の音楽ファンの注目の的となった。また、いわゆる「カウンターカルチャー」においても、ロックンロールに始まりフォーク音楽を経由して、その両者と浸透性の高い「カンタウトレー」と呼ばれるシンガーソングライターが数多く輩出し、それまでにない豊かな成果を生み出した時代であった。

ナポリに目を向けてみれば、戦前の「カンツォーネ・ナポレターナ」の時代を受け継いだナポリ音楽祭は、1960年代に入ると倦怠期に入り、若者たちを熱狂させるような楽曲にも恵まれず、そして50年代の大スター、カロソーネも舞台を去る。少なくとも60年代後半までのナポリ音楽は、一時的な停滞期にあったと言える。

だが60年代後半以降、ナポリ音楽は、それまでにないほどの肥沃な時代を迎える。アメリカの黒人音楽、とりわけR&Bを本格的に取り入れ、それをナポリの文脈において表現しようとする動きや、フォーク音楽をよりラディカルに探求し、「南部」の音に向き合い、果てには伝統そのものであった「カンツォーネ・ナポレターナ」を根本から見直すという作業に取り組む試みも見られた。こうした一連のアーティストたちの活動は、「ナポリタン・パワーズ」と呼ばれ、80年代に活躍するピーノ・ダニエレにおいて、その頂点を迎えることになる。

本論考では、広く世界的な動向と連動しながらも、きわめて地域的な文化の伝統と向き合ったこの時代のナポリ音楽を、ショウメンとNCCPという二組のグループとその周辺を中心に概観

し、グローバルにしてローカルなナポリ文化の本質の一隅を明らかにしてみたい。

## 1. ロックンロールとカンタウトレー

### 1-1. カロソーネからモドゥーニョへ

1958年、サンレモ音楽祭で発表された一曲が、大ヒットを記録した。ドメニコ・モドゥーニョの《ヴォラーレ》である。《ヴォラーレ》はイタリアだけでなく世界中でヒットし、13か国語に翻訳して歌われ、アメリカのビルボードヒットチャートで1位を獲得、グラミー賞を3部門受賞し、エド・サリバン・ショーとカーネギーホールの単独公演という大成功を取めた。その2年後の1960年9月7日、テレビ番組「セラータ・ディ・ガーラ」において、レナート・カロソーネは突然、歌手業の引退を表明する。カロソーネは後年、引退の理由を次のように語っている。

(アメリカでの) コンサートツアーを続ける中、音楽革命が起こっていることに気が付いた。私はそれをプラッターズの声に聴きとったように思ったが、その向こう側にはさらに多くのものがあった。ビル・ヘイリーは既に《ロック・アラウンド・クロック》を録音していて、エルヴィス・プレスリーの腰の振りに、世界はひっくり返ろうとしていたのだ。(中略) ちっぽけなイタリアの音楽界はいまだに3連符の王国で、トニ・ダッララ、ジョー・センチエーリ、ベティ・クルティスといった具合に、芸名の選択だけでアメリカ人になろうとしている絶叫系の若者たちが時代の寵児だった。だがここでも、未来の新しい音を先取る何かが起こった。1958年にドメニコ・モドゥーニョが《ヴォラーレ》でサンレモ音楽祭を湧かせたのだ。こうした音楽の展望の中で、他でもない、多くの流行を先取りして発信してきたこの私が、不意に取り残されてしまい、他の潮流を後追いせざるを得ないようなことになるのを恐れたのだ<sup>1)</sup>。

カロソーネは、エルヴィス・プレスリーの出現によるロックンロールの流行に「革命」を見ていたが、イタリアの追従者たちのことをそれほど恐れてはいない。それ以上に、モドゥーニョの音楽表現に打ちのめされたと言っていいだろう。

それでは、モドゥーニョとカロソーネの音楽性の違いはどこにあったのだろうか。カロソーネの音楽性の本質は、戦中のカンツォーネ・ナポリターナやオペラやジャズの伴奏者として培われた、触れるものすべてを相対化させるような、そのフュージョンのセンスにあった<sup>2)</sup>。その手は可能な限り全てのジャンルに及び、あらゆるジャンルを愉快的な「カロソーネ節」に変化させることができた。つまりカロソーネにあっては、あらゆる音楽ジャンルが同列に置かれていたということでもある。それは、作詞家と作曲家と歌手が分離し、楽曲と歌手の間に有機的な関係がまだ成立していない50年代の特徴を最大限に活かした音楽のあり方であった。歌手に求められていたのは、自らの歌唱スタイルを生かしながら、与えられた楽曲を効果的に歌唱することであった<sup>3)</sup>。

参加楽曲が2組の異なるアーティストによって歌われていたサンレモ音楽祭やナポリ音楽祭は、こうした50年代の音楽のあり方を表している<sup>4)</sup>。

ところが1958年になると、音楽状況は一変してくる。ロックンロールの輸入によって、初めて音楽の特定のジャンルがその視聴者たちのカテゴリーと一致して、若者たちの音楽が誕生したのだ。そして《ヴォラーレ》のヒットに代表されるモドゥーニョの音楽のスタイルは、50年代の音楽のあり方を変質させた。特定の成功方式に則って、それぞれ専門的な仕事をする作詞家、作曲家、歌手らの分業による楽曲制作の時代は、俳優上りのモドゥーニョの、当時の意味での「専門的」ではないその歌唱、そしてアマチュア的であると当初は揶揄された作曲を前にして、一気に時代遅れとなってしまったのだ。シンガーソングライターであったモドゥーニョの非専門的な楽曲制作は、60年代に入ると一般化していき、後に述べるように「カンタウトーレ」と呼ばれたシンガーソングライターを数多く輩出するようになる。歌手と楽曲の間に有機的な関係性が生まれ、視聴者は楽曲の向こう側に、作者でもある歌手の「声」を探し求め、自らの人生の代弁者を見出すようになっていく。モドゥーニョはそうした潮流の先駆けとなったのである。

舞台俳優出身のモドゥーニョの、劇的でダイナミックでありながらけしてオペラ的ではない自然な歌唱と両手を広げた演劇的なその身振りも、当時あっては新鮮であった。それは新しくオリジナル性にあふれているというばかりでなく、「奇跡の経済復興」を果たしながらも現実生活の矛盾を感じていた、1958年のイタリアの「<sup>ヴォラーレ</sup>飛翔」を、図らずも全身で表現していたのだ<sup>5)</sup>。歌詞の内容を全身で表現するモドゥーニョのターンは、エルヴィス・プレスリーの腰振りダンスを思わせる。それは、与えられた楽曲を完璧に歌いこなす1950年代の歌手とは違っていった。《ヴォラーレ》は、同時代のサンレモ音楽祭やナポリ音楽祭で披露されていたように、他の歌手によって代替可能な曲ではなくなった。《ヴォラーレ》はモドゥーニョであり、ここに、楽曲と歌手との有機的な関係性が誕生したのだ。

## 1-2. 若者たちの音楽文化

《ヴォラーレ》の大ヒットを受ける形で、アメリカの音楽業界もイタリアのポピュラー音楽に関心を持つようになった。1959年になると『ビルボード』誌はイタリアのヒットチャートを掲載し始める。それについては、イタリアにおけるレコード売り上げの伸びも関係していたのだろう。イタリアのレコード販売枚数は、1956年には950万枚（SP740万枚、LP120万枚、シングル310万枚）に過ぎなかったが、1958年には1680万枚（SP490万枚、LP130万枚、シングル1040万枚）になり、わずか2年で、とりわけシングルレコードの販売枚数が3倍以上にまで伸びている<sup>6)</sup>。

イタリアのレコード産業の歴史に詳しいマリオ・デ・ルイージは、《ヴォラーレ》以降のイタリアのポピュラー音楽の新しい潮流を3つに分類している<sup>7)</sup>。「カンタウトーレ」と呼ばれたシンガーソングライターと、シャウトを強調した「ウルラトーレ（絶叫系）」、そして「ロッカーズ」と呼ばれたロックンローラーであった。ウルラトーレとロッカーズの区別はそれほど明確で

はなく、またジョルジョ・ガーベルのように、ロッカーズとしてキャリアを始めながら、カンタウトレーレとして重要になっていったアーティストも少なくないため、3つのジャンルというよりは、1960年前後のイタリアのポピュラー音楽を理解する3つのキーワード程度に考えておいた方がいだろう。いずれにせよ、この3つのキーワードの周辺に集まり、音楽の消費と流行の変化に寄与したのは、若者たちであった。

1960年代、それはイタリアにとって、「奇跡の経済復興」を果たした戦後復興のシンボルであるローマオリンピックの開会とともに幕を開けた。同年、映画館では、フェリーニの『甘い生活』が公開され、豊かさの影の部分で退廃的に描写して話題をさらった。そして、それは若者たちの時代でもあった。60年代は、戦後に生まれたイタリアの若者たちが15歳から25歳までを過ごした時期であり、つまりは新しいポピュラー音楽を支える層のほとんどが、戦中の爆撃やレジスタンスどころか、戦後の貧困を知らずに育った世代であったのだ。こうした世代の心をつかんだ音楽は、同時代の先進諸国と同じく、ロックとフォークであった。

イタリア初のロックンロール曲は、チェトラ・カルテットが1956年に発表した《ロック・アラウンド・クロック》のカバーだったとされているが、当然ながらそれ以前から、NATOの基地周辺のクラブやラジオでは、アメリカのロックンロールが流れていた。1957年5月18日、ミラノのギアッチョ宮で、「ロックンロールとジャズダンスのフェスティバル」が開催され、後に大スターとなるリトル・トニーやアドリアーノ・チェレンターノが参加している。フェスティバルはその後都市を変えて毎年行われたが、ロックンロールが既に時代遅れのジャンルとなっていた1964年のフィレンツェが最後となった<sup>8)</sup>。

1963年に誕生した中道左派政権が、義務教育年齢を14歳に引き上げたこともあり、60年代はまた、イタリアの大学入学者数が爆発的に増加した時代でもあった。1950年に2万人だった大学生の数は、1962年には30万人、そして1968年には45万人に達している<sup>9)</sup>。農村を放棄して都市部で働くことで経済復興を果たした親世代が、次世代となる子供の大学進学を後押しした結果でもあった。ところが、大学内の環境は、そうした流れにまだまだ準備が整っておらず、教授陣のメンタリティも含めて、旧態依然としたものであった。戦後に生まれ育った大学生たちが、そうした旧時代の価値観と相容れるはずもなく、パリに発した「68年」の学生運動は、ミラノやボローニャをはじめとしたイタリアの各大学に広がり、大学紛争が勃発した。

ロックンロールの時代の寵児チェレンターノのバンドのギタリストに、後にカンタウトレーレとして成功するジョルジョ・ガーベルがいた。ロックンロール・フェスティバルが終了する1964年以前に、ガーベルと親交の深いカンタウトレーレ、ルイジ・テンコやファブリツィオ・デ・アンドレがデビューしている。テンコとデ・アンドレはともに、文学性と政治性に裏打ちされた優れた楽曲を続々と発表し、「68年」の大学生たちのカリスマとなった。奇しくもボブ・ディランと同じ1962年にデビューしたテンコのファーストアルバムに収められた楽曲《親愛なる先生》*Cara maestra* は、68年に先駆けること6年でありながら、体制批判に向かう若者たちの感情を見事に伝えている。

親愛なる先生、ある日、あなたから教わった  
この世界では、我々はみな平等なのだと。  
けれども、校長先生が教室に入ってきた時  
あなたは僕たちみんなを起立させたのに、  
用務員さんが入ってきた時には、  
座ったままでいいとおっしゃられた。

フランスのシャンソン歌手ブラッサンスやボブ・ディランの影響を受けたデ・アンドレは、北部の民衆歌謡の伝統であるパッラータを得意とした。パッラータはバラッドにも繋がる物語詩で、デ・アンドレは文学性の高い枯れた詩句で、娼婦など迫害された者たちの「物語」を、シンプルなギターの伴奏で語るように歌い、今にいたるまで知識人や大学生の中に多くの信奉者を出している。

### 1-3. ナポリの 60 年代

1960年代のナポリは、アメリカとの関係という意味において、50年代に出来あがっていた下地に、幾分質的な変化を伴いながら、より発展的に飛躍させた10年として考えることができる。1951年、「南部欧州連合軍」がナポリに設置され、マルタに置かれた地中海連合軍と並んで、NATOの重要拠点の一つとなった。マルタの連合軍が解散した1967年以降、指揮系統はナポリに集中し、ナポリの軍事的重要性はさらに高まった。言葉を換えれば、ナポリは、「戦後」が終わって連合軍がイタリアを去った後も、米兵が居住する地域であり続けたということであり、そういう意味でも、「戦争は終わっちゃいない」というデ・フィリッポの『百万長者ナポリ』の台詞は、少なくともナポリにおいては、文字通り有効であり続けた。

そして米兵の存在はまた、音楽面でのアメリカとの関係を、ナポリに刻印することになった。カロソーネが活躍したナポリ市内の「クラブ」は、50年代、60年代を通じて、NATOの兵士で湧き返り、ナポリはどこよりもアメリカ音楽の影響を受けた。そしてミラノで、歴史的なロックンロール・フェスティバルが開催された1957年、ナポリでも1人のロックスターが、テレビ番組に出演している。ペッピーノ・ディ・カプリである。

1939年にカプリ島で生まれたペッピーノ・ディ・カプリは、「ロッカーズ」というメンバーを従えて58年にレコードデビューを飾ると、ロックンロールを歌ってヒットを飛ばした。イタリアのロックンロールの黎明期、北のチェレンターノに対して、南にはペッピーノ・ディ・カプリがその存在を誇った。ディ・カプリは、ロックンロールの流行が下火になる頃に、次の流行としてイタリアにも入って来た「ツイスト」を取り入れ、以前にも増した成功を収める。1964年のビートルズのイタリアツアーの際には、前座も務めている。

ペッピーノ・ディ・カプリは、ロック創世記のナポリのアーティストとしても重要だが、何よりも、カンツォーネ・ナポレターナを初めて本格的に、「同時代音楽」のアレンジで発売して大

ヒットさせたアーティストとして、記憶にとどめておくべきであろう。それは既にカロソーネが実現してはいたが、彼の場合はあくまでコミックソングで、同時代の潮流に対するパロディが先んじていた。カロソーネがパロディ化したのは、主に同時代のヒット曲であり、あくまでも「パロディ」として、そこに喜劇的な空間を作り出すことに徹していた。一方ディ・カプリは、何十年も前の音楽と歌詞に新しい生命を吹き込んで、同時代の曲を生み出したのだ。そしてそれはしばしば原曲を忘れさせ、感動的な「新曲」として再生させている。1961年に彼がロックンロール風にアレンジして歌った古典的なナポレターナの名曲《夜の声》は、ナポリの暗い路地ではなく、波の音が聞こえるカプリの夜を思わせ、全く新しい1961年の曲として再生させることに成功している。ディ・カプリはこの時、ナポリ音楽の新しい可能性の一つを開いたと言えるだろう<sup>10)</sup>。

## 2. 「黒いタンムリアータ」の子供たち

### 2-1. ショウメン

ナポリの美術観光の目玉の1つに、丘の上のカポディモンテ美術館がある。だが多くの観光客は、その眺めのいい丘の向こう側にまでのぼることはない。1950年代まではそこに、広大な農村地帯が広がっていた。その西側がピシーノラ、そして東がミアーノである。第二次大戦直後、より正確には、ナポリの場合は連合軍が入城した1943年10月1日以降、そのさらに北側のセコンディリアーノが米兵の居留地とされたため、ピシーノラとミアーノには多くの連合軍兵士が街路にたむろし、地元の女性たちと交流した。そして1945年、ピシーノラとミアーノで、米兵を父に持つ私生児が2人誕生した。1月6日、ミアーノで生まれたジェームズ・セネーゼと、4月1日にピシーノラで生まれたマリオ・ムゼッラである。1944年9月には、米兵の「黒い」子を出産したナポリ女性を歌った《黒いタンムリアータ》が大ヒットしたが<sup>11)</sup>、両者はともにその頃、その曲を複雑な気持ちで聴いていたに違いないナポリ女性の胎内に宿っていたことになる。ムゼッラとセネーゼは年も同じで家も近く、そして何よりもよく似た境遇にあったために、子供の頃からともに近所の公園で遊ぶ竹馬の友であった<sup>12)</sup>。セネーゼは後年、折に触れてムゼッラと自分を「兄弟」と語っているのだから、それ以上であったろう。そして思春期を迎える以前から、ともに音楽に夢中になり、会ったこともない父親の郷里の音楽、とりわけジャズに入れ込んだ。

ムゼッラの父親ラッセル・B. ロックリアは、アメリカインディアンの出身であった。ヨーロッパ戦線の後、短いナポリ滞在を経て、恋人の妊娠を知りながらもアメリカに帰国し、そのまま太平洋戦線に送られた。そしてムゼッラ誕生の2か月後、硫黄島で受けた傷がもとで、母国に帰国後、命を落としている。数年後、ロックリアの戦友がムゼッラの母を訪ねて、その詳細を伝えた<sup>13)</sup>。当時9歳だったムゼッラは、自分が父親に捨てられたわけではなかったことが分かり、アメリカへの憧れを強く感じるようになった。

セネーゼの父親は、ノースカロライナ出身のアフリカ系アメリカ人で、ジェイムズ・スミスという兵士であったが、ナポリに残された息子は、父の消息を知らないままに育った。彼が8歳の

頃、母親がレコードジャケットを手にしながら口にした言葉が、大きなきっかけを作った。「ジェー、この男を見てごらん、あんたの父さんそっくりだよ…」。それはテナーサクスを手に持つジョン・コルトレーンのレコードジャケットであった<sup>14)</sup>。数年後、テナーサクスを手に入れたセネーゼは、会ったこともない父親をコルトレーンに重ねて思い描き、サクスの練習に明け暮れた<sup>15)</sup>。

ムゼッラとセネーゼの名が一躍知られるようになったのは、ヴィート・ルツソのバンドに参加してからであった。ヴィート・ルツソは、R&Bをイタリアに初めて取り入れたパイオニアの1人で、1962年にセネーゼをメンバーに加えて「ヴィート・ルツソと4人のコン」というバンドを立ち上げる。その2年後、脱退したメンバーに代わってムゼッラが加入する。グループは、ナポリ市内やカプリの有名クラブで演奏し成功を収め、1966年には、ナポリ音楽祭にも参加し、その歌声はテレビを通じてイタリア全国に届けられた<sup>16)</sup>。

だがその頃、自信をつけたムゼッラとセネーゼは「4人のコン」のひとりとしてではなく、自分たちのバンドを結成しようと考えていた。こうして、後々までセネーゼの相棒となるフランコ・デル・プレーテをドラマーに迎え、ルチャーノ・マリオッコラ（キーボード）とペペ・ボッタ（ギター）を加えて、1966年末に「ショウメン」が誕生する。

ショウメンは、ジェイムス・ブラウンやオーティス・レディング、レイ・チャールズを始めとした、アメリカのR&Bの名曲のカバーをレパートリーの中心に据え、カロソーネの本拠地であったクラブ「シェイカーズ」の客を圧倒した。5人はフォルクスワーゲンのワゴンを購入して、イタリア全国のクラブ巡業に出る。ショウメンは中部や北部でも評判を呼び、RCAレコードから声がかかり、1967年3月に、結成からわずか3か月にしてメジャーデビューが決まった。最初のシングルは、後にウェザー・リポートのリーダーとなるジョー・ザヴィヌルの《マーシー・マーシー・マーシー》をイタリア語でカバーした《信じて、僕を信じて》*Credi, credi in me*であった。

翌1968年、ショウメンは新曲《1時間でいいから》*Un'ora sola ti vorrei*で、「カンタジーロ」に参加する。カンタジーロは、自転車競技のジーロ・ディターリアを模して、1962年から始まった、新しいタイプの音楽フェスティバルであった。参加歌手は、北から南までイタリア国内の様々な都市で演奏し、そのそれぞれで現地の市民が審査員として1位の楽曲を決める。そして「イタリア1周」が終わると、最後に全体を通しての1位が、再び投票によって行われるのだ<sup>17)</sup>。有名歌手による「ジーロA」と若手の「ジーロB」に分かれ、ショウメンはジーロBに参加した。ショウメンの《1時間でいいから》は全ての町で1位に輝き、最終審査でも1位を獲得し、イタリア中が同曲を歌って、シングルは50万枚のセールスを記録した。今やナポリだけでなく、イタリア中の若者を熱狂させるバンドとなったショウメンは、1969年にアルバム『ザ・ショウメン』を発売する。アルバムの売り上げは100万枚を超え、この年のベストセールの1枚として話題を呼んだ。

彼らのファーストアルバム『ザ・ショウメン』には12の楽曲が収録されているが、うち4曲

がアメリカのR&Bのカバーで（さらに上述の《信じて、僕を信じて》の他にも、《それじゃ、今決めてくれ》*Allora deciditi ora* や《栄光と、富と、君と》*Gloria, ricchezza e te* も外国曲をイタリア語で歌ったカバー曲）、ムゼッラはそれらを英語の原詩で歌唱している。その中には、ジャニス・ジョプリンが歌ってヒットした《心のかげら》*Piece of my heart* もあるが、そのほかは全てジェームス・ブラウンの曲で、とりわけ《パパのニューバッグ》*Papa's got a brand new bag* は、ショウメンが勝負曲として好んで演奏していた。このジェームス・ブラウンへのこだわりは、彼らが盲目的にただ漠然と「ブラックミュージック」に傾倒していたのではなく、詩にもメロディーにも還元されないリズムとシャウトの繰り返しが楽曲を支配するファンクを求めていたことの証左であろう。ショウメンの《パパのニューバッグ》は、とりわけそのライブ版の長い演奏が若者たちを熱狂させた。長い間奏の間にセネーゼは2台のサクスを同時に即興で吹き、それはしばしば5分を超えて、サクソソロ部分の常識を逸脱した「見もの」として有名になり、セネーゼは「ステージ上の野獣」と呼ばれた。ショウメンは若者たちの血に直接働きかけ、その熱い血を沸かせたのである。

それでは、ショウメンの魅力とは何だったのであろう。上述のように、1960年代後半のイタリアでは、サンレモのスターだけでなく、テンコやデ・アンドレらのカンタウトーレたちが活躍して、豊かな音楽文化が開花していた。その後もルーチョ・バットイスティ、クラウディオ・バリオーネ、フランチェスコ・デ・グレゴリーといった、ロック色の強いアーティストが活躍することになるが、これらはみなカンタウトーレで、60年代から70年代のイタリアのポピュラー音楽は、カンタウトーレたちが牽引していくことになる。ショウメンは明らかにそれとは違う方向を向いていた。この時代のイタリアに欠けていたR&Bを本格的に実践したことこそが、イタリア全体を見た時の彼らの功績であったと言える。

だが、ナポリに視点を定めてみれば、おそらくショウメンの仕事はそれ以上に重要であった。古典的なナポレターナの伝統を生産的に受け継ごうとする流れは、60年代に入ると停滞し、それを代表していたナポリ音楽祭は、1971年を最後に行われなくなった。1960年代後半、カンツォーネ・ナポレターナの神話は生産的であることを止めていたのだ。そしてショウメンはそこに新しい一つの方向性を提示したと言える。それがR&Bであった。単調で激しいリズムを基調としたR&Bやファンクは、カンツォーネ・ナポレターナの誕生以前からナポリ周辺の農村地域で歌われていた、タンムリアータやタランテッラといった舞曲と親和性が高く、終わりを迎えようとしていたナポレターナの神話以前の、より根源的なナポリの歌を現代的に再生させる可能性を秘めていたのだ。

残念ながらショウメンは、そうした可能性を自覚的に推進するには至らなかったが、後述するセネーゼのグループ「ナポリ・チェントラーレ」や、ビーノ・ダニエレ、エンツォ・アヴィタービレら、70年代から80年代に活躍したアーティストたちは、R&Bをベースにしながら、そこにナポリの伝統的な音楽を融合しようと試みている。彼らが全員、ショウメンの影響下から出ていくことを考えれば、その重要性は計り知れないだろう。



また、セネーゼは後年、自身とムゼッラが幼少期に受けた差別について語っている。とりわけセネーゼはその皮膚の色のために、事あるごとに「黒人」と呼ばれた<sup>18)</sup>。当時よく言われたように、そうしたやり場のない怒りが、ムゼッラとセネーゼの表現に独自の「シャウト」を与えたのどうかは定かでない<sup>19)</sup>。だが少なくとも、彼らのそうした出自が、ナポリとブラック音楽との間に、リズムを主体とした音楽という以上の神話性を作り上げたということは言えるだろう。さらには、文字通り《黒いタンムリアータ》の子供たちであったことから、二人は同曲を歌ったことがなく、少なくともこの時期には本格的にナポレターナと向き合ったことがなかったにも関わらず、ナポレターナの世界を見直し、全く新しいナポリ音楽を生み出すという土壌を用意したのだ。こうした神話性は、カンツォーネ・ナポレターナという一つの神話が終焉した時期にあって、おそらくはきわめて重要なものであったろう。

## 2-2. グループの解散と新たなる可能性

ショウメンは成功の絶頂期に大きな問題を抱えた。セネーゼが加入させた新メンバーのエリオ・ダンナをめぐる、他のメンバーとの対立である。セネーゼはダンナのフルートとサクソのセンスを評価し、そしてそれ以上に、長身で美しくその上ステージパフォーマンスに独特の個性を発揮した彼の存在にグループの未来を見ていた。

ところがダンナは他のメンバーとは明らかに違いすぎていた。米兵を父に持つ私生児のムゼッラとセネーゼだけでなく、他のメンバーも全てナポリの貧民街の出身であった。一方のダンナは、ナポリの高級住宅街ヴォメロの出身で、知性と教養に秀でていた。ダンナは単純に、ショウメンの中にあって浮いていたのだ。

セネーゼは納得しかねたが、グループの存続を優先して、弁護士を介してダンナに脱退を勧めることに決める。ところがそれを話し合う席で、ムゼッラが突然、自分もグループを抜けると発言した。人気メンバーのダンナばかりか、グループの中核の一人であったムゼッラまでが脱退したことで、ショウメンは解散に追い込まれた。それはビートルズの解散と同じ1970年のことであった。

ショウメンは解散の翌年に、それまで録音していたシングルを、古巣のRCAではなくナポリの老舗音楽出版社ビデリー傘下のストームから、1枚出している。《なんてことをしてくれたんだ／カタリー》*Che m'hè fatto / Catari*がそれである。A面の《なんてことをしてくれたんだ》は、グループが解散直前の1970年7月、ナポリ音楽祭にゲストとして参加し歌った楽曲であった。だがそれ以上に衝撃的なのは、B面の《カタリー》であった。同曲はサルヴァトーレ・ディ・ジャコモの詩にマリオ・コスタが音楽をつけた1892年の作品で、古典的なカンツォーネ・ナポレターナの名曲である<sup>20)</sup>。《カタリー》は、ディ・ジャコモならではの憂愁の詩に寄り添うように、まるで個人的なつぶやきのような静かな曲をコスタがつけた楽曲であった。

だが当然ながらショウメンの《カタリー》は、そのヘビーで悩まし気なサクソ、そしてムゼッラの絞り出すようなシャウトによって、全く違う1曲になっている。注目すべきは歌詞であ

る。悩まし気なイントロが終わると、ムゼッラは、ナポリの音楽界において「聖域」ともいうべきディ・ジャコモの詩を英語で歌いだす。まるでアメリカのソウルシンガーが歌うナポレターナのように。ところが1番が終わると、ムゼッラは2番を、ディ・ジャコモのナポリ語詩に戻して、もう一度歌い始める。ショウメンの《カタリー》は、彼らのそれまでの活動を振り返って、そして新しいステージへと一歩を踏み出した1曲であり、ディ・ジャコモの古典的なナポレターナは、1970年初頭の混沌として屈折した時代のシャウトによって、その本来の憂鬱を新しい形で再現したのだ。

そして音楽性もまた、それまでのショウメンのものとは違っていた。60年代のジェイムス・ブラウンやオーティス・レディングに影響を受けたR&Bを抜け出して、ファッジのアートロックを思わせるヘビーな前奏が印象的であった。イギリスのプロGRESSIVEロックが話題を呼び始めていた時期にあって、まさにそうした方向へ一歩を踏み出そうとしていた1曲であったのだ。

つまり、解散のまさに直前にショウメンが向かっていたのは、R&Bとイタリア的なサウンドとの融合という段階を超えて、そこにナポリの地域と伝統を繋ぎ合わせ、さらにはプログレに接近するといった、真に革命的なものであった。残念ながらその足跡はグループの解散によって途絶えてしまった。そして、グループ解散のきっかけとなったエリオ・ダンナが、ショウメン脱退直後に「オザンナ」という別のグループの創設に立ち会い、プロGRESSIVEロックの名盤を世界中に向けて発信し、大きな成功を収めている。その原型のひとつが、ショウメンの《カタリー》にあったと考えるのも、あながち見当違いではないだろう。

### 2-3. ナポリ・チェントラーレ

ジーノ・パオリ、ロベルト・ヴェッキオーニ、ルーチョ・ダッラといった大物のカンタウトレーらのバックを務め、70年代以降のイタリア音楽を語る上で重要な人物の1人に、ナポリ出身のパーカッショニスト、トニ・エスポージトがいる。そんな、ナポリのロックやジャズを熟知している彼が、60年代後半から70年代前半にかけてのナポリ音楽について興味深い言葉を伝えている。

ナポリは丘の上の地域と港に隣接する平野部の2つに分かれる。後者にたむろしていたのは、アメリカの海兵や山師や、人には紹介できないような妙な連中で、ファンクやR&Bを聴いていた。ヴォメロの丘の方は、ロックに塗れていた。平地の連中のスターは、オーティス・レディングやジェイムス・ブラウンやウィルソン・ピケットで、丘の奴らにとっては、クリームやレッド・ツェッペリンがヒーローだった<sup>21)</sup>。

「丘の上」と「港に隣接する平野部」は、社会階層も異なれば風景も違う。ヴォメロの「丘の上」には、弁護士や医師、大学教授、企業家といった上流階層の住居が並び、建物の間に洗濯物を吊したナポリならではの風景は見られず、北部イタリアの住宅地かヨーロッパの街並みを思わせる。一方の「港」は、領域を広くとれば、ナポリ中央駅から伸びるウンベルト大通りからナ

ポリ湾にかけての、時には海拔よりも低い場所もある地域を指し、伝統的に貧困層が多く居住している。

興味深いのは、その丘の上の音楽であるイギリスのハードロックやプログレと、港の音楽であるアメリカのブラック音楽の両方が、ショウメンの「その後」によって発展したという事実である。ナポリのプログレッシブロックを代表するのが、エリオ・ダンナが加入したオザンナで、そしてR&Bやファンクの方は、ジェームズ・セネーゼの「ナポリ・チェントラーレ」が引き受けることになる。ここでも改めて、ナポリ音楽におけるショウメンの影響力の大きさを思い知らされる。

ショウメン解散後、残ったメンバー2人と「ショウメン2」を結成して、プログレッシブロックを試みたアルバムを1枚出したものの、セネーゼは新しい音楽を探し求めていた。その頃セネーゼは友人を介して、当時ポジターノで音楽活動をしていたショーン・フィリップスと知り合った。フィリップスは、作家であった父について幼少の頃からから世界中をまわった国際派で、ビートルズやドノヴァンとも交流が深く、ジョージ・ハリソンにシタールを教えたとも言われている<sup>22)</sup>。自然、ポジターノの彼の周囲には国際色豊かなミュージシャンが集まり、セネーゼは彼らとも交友を結び、しばしば私的なセッションに発展した。そうした中から、アメリカ出身のキーボード奏者マーク・ハリストと、イギリス出身のベーシスト、トニー・ウォムスレーと意気投合する。そして、ショウメン時代からの朋友、ドラムのフランコ・デル・プレーテを加えて、グループが結成された。セネーゼはグループのリーダーとなり、テナーサクソとボーカルを務めた。

セネーゼの新しいグループは、カセットテープに吹き込んだオリジナル曲を様々なレコード会社に持ち込みながら、夜はナポリのNATO基地内外のクラブで演奏するという生活を続け、ついに1974年、リコルディ社と契約を交わし、グループ名も「ナポリ・チェントラーレ」に決まり、アルバム『ナポリ・チェントラーレ』が発売された。収録曲はどれも、当時のヒット曲の尺であった4分を大幅に超えるものばかりであったが、それでも9万枚という、ジャズロックというマイナーなジャンルとしては異例のヒットを記録した。

翌1975年には、イタリア共産党のヴァレンツィがナポリ市長となり、ナポリで初めての左派政権が誕生している。長く続いたキリスト教民主党ガーヴァ閥に対する反発は、とりわけ若者の間に強く、「鉛の時代」と呼ばれたテロリズムの横行する不穏な時代にあって、新市政への期待が市内を覆っていた。ナポリ・チェントラーレの成功は、音楽的な先鋭性だけではなく、セネーゼの絶叫を通じて伝わるその歌詞にも負っていた。シングルにもなった代表曲《カンパーニャ(畑)》は、地主に搾取される下層農業従事者の生活を歌っている。

雨が降ろうが、お日さまが出ようが  
サン・ニコラの百姓は  
ワインの詰まった瓶を手に  
毎日、耕しに出かける

畑だ、畑だ、  
おそろしく素晴らしい、畑は

だが、旦那がもっと喜ぶのは  
懐に金をつめこむこと  
そのご夫人は  
際限なく太っていきやがる  
だが、黒いパン一切れのために  
この大地を耕す奴らが、  
畑で目にするものといえば  
澱んだ水とぶっ壊れたケツ

ここに描かれている肉体労働者に対する「搾取」は、当時の左派の若者たちに好意的に迎えられはしたが（セネーゼは政治的な意見を口にせず、少なくとも若者たちの新しい左派の動きに共鳴していたわけではない）、それ以上の重要な意味を含んでいる。50年代に流行した「太陽と、笑いと、歌」というステレオタイプのナポリは、ここには一切描かれていない。そこに描かれているのは、ナポリ郊外の（おそらくは彼の出身地である農村地ミアーノの）、観光客が足を踏み入れることのない地域の、労働の情景である。「おそろしく素晴らしい」畑は、ステレオタイプのナポリ音楽や映画に溢れている牧歌的なものではなく、「黒いパン一切れのために」「ぶっ壊れたケツ」を引きずり労働するただの農夫の姿だ。ここには、たとえネガティブに見えようとも描写し表現しようという、新しいナポリ文化の方向性が見て取れる。

また、ナポリ・チェントラーレはナポリ文学史の中でも、けして看過できない重要な一歩を踏み出している。歌詞は全て、ショウメン時代とは違い、ナポリ方言で書かれている。それも、読み書きのできないセネーゼの祖父母の世代が使っていたような、格言的な用法が、いたるところに散りばめられているのだ。そして歌詞の内容は、虐げられた者たちの生活や思いを綴ったものとなっていて、それが、やはり虐げられたアフリカ系アメリカ人の音楽であるジャズロックに乗せて歌われているのだ。

「本能的なアーティスト」と呼ばれたセネーゼの中に、イタリアの中の「虐げられた」人々である南部人と、アメリカの中で同じ立場にいた黒人たちとのアナロジーが戦略的に働いていたとは思えず、そうした対比を表立って口にするのは、次の世代のピーノ・ダニエレが最初になる。だが、それでもセネーゼの楽曲には、それを感じさせるものが既に芽生えている。おそらくは「半分黒い」<sup>23)</sup> 出自に対して自覚的であったことが、それを本能的に可能にしたのだろう。彼の歌うナポリ方言の歌詞は<sup>24)</sup>、ナポリ的な色調を添えるための飾りではなく、素のままの「自分」の声でもなく、イタリア語やイタリアというアイデンティティへの異議申し立てであり、ナポリ的なアイデンティティの確認であった。

### 3. 民衆歌の語り直し

#### 3-1. イタリアの民衆歌とフォーク音楽

R&B やジャズロックといったアメリカの「ブラック音楽」と並んで、この時期のイタリアの音楽文化を特色づけたものとして、フォークソングを挙げることができる。いわゆるフォークソングは、ナポリのみならず、全世界的な流行でもあった。それは、民衆的な文化の見直しと、反体制的な若者の異議申し立てといった、2つの大きな潮流によって支えられた、時代の申し子でもあった。イタリアの場合も例外ではなく、最初にフォークソングに注目したのは左翼系の音楽家や演劇人であった。

だが、誤解を避けるためにも、「フォークソング」という言葉をここで整理しておきたい。「民衆の歌」を意味するフォークソングは、本来はいわゆる民謡や民衆歌の類を指す言葉であり、イタリアの各地域に伝統的な「フォークソング」が存在している。1960年代に世界的な流行を見た、ボブ・ディランらの名前と結びついたフォークソングは、言うなればそのリバイバルから生まれた産物であり、民衆歌を詩や楽曲の面でも取り入れていることも多々あるが、基本的には作家によるポピュラー音楽の1ジャンルであり、あくまで「民衆風」歌謡であって、民衆歌謡そのものではない。

イタリアの民衆歌は、その多くが農村に伝わる労働歌で、口承によって各コミュニティに受け継がれてきた。こうした古典的なフォークソングが大きな変貌を遂げたのが、19世紀のナポリで、ナポリ王国に帰化したフランス人コットローは、ナポリ周辺の民衆歌をピアノ譜に書き写し、民衆歌がブルジョワのサロンと交流して、いわゆるカンツォーネ・ナポレターナの原型のようなものが出来あがった。コットローの試みをベースとして、詩人と作曲家が、こうした「民衆風」の歌を意図的に創作していったのが1880年以降で、カンツォーネ・ナポレターナはこの時に誕生する。だが、その発展の過程で抑圧されていった音楽的潮流もあった。ナポリ周辺の民衆歌である。カンツォーネ・ナポレターナの圧倒的な成功の影に隠れながらも、主に農村や山岳地域では、引き続き祭りの日や農作物の収穫時には、シンプルな手作りの楽器の伴奏をともなって、民衆歌が歌い継がれていった。

近代化と都市化の過程の中で忘れられていった、こうした民衆文化としての音楽に、1950年代後半以降、左翼系の演劇人や音楽家たちが注目するようになる。その際に重要な存在となったのが、民俗学者エルネスト・デ・マルティーノと民俗音楽者ディエゴ・カルピテッラであった。デ・マルティーノは、1959年に、プーリア州のサレント地方にフィールドワークに赴き、毒蜘蛛タランチュラに噛まれることで生じるとされた舞踏病の調査を行ったが、その際にディエゴ・カルピテッラを伴っている。1961年にはその成果を『後悔の地』*La terra di rimorso*として刊行し、大きな反響を呼んだ。デ・マルティーノとカルピテッラの学術的な仕事は、60年代のフォーク音楽流行の理論的基盤となったのだ。

1962年にはミラノで「NCI (ヌオーヴォ・カンツォニエーレ・イタリアーノ)」が結成され、

1964年には民衆歌の歌い手たちを擁したレビューコンサート『ベッラ、チャオ』が上演された。そして1966年には、その後を継ぐようにして、劇作家兼俳優のダリオ・フォーが、やはり同様に民衆歌の歌い手やフォークシンガーたちを起用して『俺は考えて、歌う』を上演し、話題を呼んだ。ダリオ・フォーのショーには、ローザ・バリステリ、アントニオ・インファンティーノ、エンツォ・デル・レら、イタリア各地のフォークシンガーたちが参加し、それまでサルデーニャやシチリアの方言を歌い、地元の地域でしか知られていなかった彼らは、一躍全国規模の有名シンガーとして成功を収める。

それらは、民衆歌の伝統と、民衆歌風の創作との垣根を超える試みでもあった。民衆歌を配置したショーには、民衆歌風の創作も加えられ、そしてその全体を成していた枠組みは、体制批判の最先端のダリオ・フォーであった。こうして民衆歌は、左翼のプロテストソングの文脈に置き直された。

### 3-2. NCCP (Nuova Compagnia di Canto Popolare)

こうした、左翼的フォークによる「民衆音楽」の見直しがイタリア中を湧かせていた1967年、ナポリではNCCP (ヌオーヴァ・コンパニア・ディ・カント・ポポラーレ) が誕生している。NCCPは最初、エウジェニオ・ベンナート (「カンタウトーレ」エドアルド・ベンナートの弟)、カルロ・ダンジョー、ジョヴァンニ・マウリエッロといった、大学の友人3人を中心とした、音楽的な語りのようなものに過ぎなかった。ベンナートとダンジョーは、当時流行していたサンレモのヒットソングや、アメリカ音楽のイタリア化にすぎないポピュラー音楽に食傷して、フォーク歌手たちの活動に共鳴していた。彼らの独自性は、当時フォークリバイバルの蚊帳の外にあった自分たちの町ナポリを含むカンパーニアにおいて、バリステリやデル・レらのような、芸術や近代の手が加えられていない民衆歌の素朴で力強い美しさを表現したいと考えていたところにあった。

ベンナートとダンジョーはともに、ナポリ郊外のバニョーリにあったイルヴァの製鉄工場<sup>25)</sup>の工員を父に持ち、工場内の住宅に住んでいたため、しばしばナポリ＝フォーリグロッタ間の地下鉄を利用していった。当時フォーリグロッタに住んでいたロベルト・デ・シモーネも同じ電車を利用していったことから、1967年のある日<sup>26)</sup>、若者たちとデ・シモーネは電車の中で出会うことになる。デ・シモーネは彼らを自宅に招いて演奏させ、彼らがレパートリーとしていた18世紀の民衆歌《グアッラチーノ》に衝撃を受けて、NCCPが結成された。ロベルト・デ・シモーネはナポリ音楽院のピアノ科を主席で卒業し、ピアニストとしての未来を嘱望されながらも、デ・マルティーノの影響もあり、とりわけカンパーニア州の民衆歌に関心を持ち、フィールドワークに出かけては様々な民衆歌を採取し分析するようになっていた。つまりは、両者の関心が一致したのだ。

NCCPは1968年7月27日、サレルノで行われたフォーク・フェスティバルにおいて、初めて公の場で演奏をしている。その間、メンバーの入れ替わりが激しかったが、当初の3人は固定メ

ンバーにとどまった。1969年7月2日には、ナポリ市内のエッセ劇場でコンサートを開く。その後、ナポリ市内を中心にコンサート活動を始め、NCCPは徐々に成功を収めていき、1971年にアルバム『ヌオーヴァ・コンパニア・デイ・カント・ポポラーレ』を発売する。その頃までには、ペッペ・バッラ、パトリツィオ・トランペッティ、ファウスタ・ヴェーテレらも参加し、グループは大所帯になっていた。

この頃、評判を聞きつけた劇作家エドゥアルド・デ・フィリッポがエッセ劇場に赴き、NCCPに感銘を受け、自らの本拠地であるサン・フェルディナンド劇場に彼らを招いた。すっかりグループに夢中になったデ・フィリッポは、1972年のスポレート演劇祭に彼らを推薦する。こうして、NCCPは演劇祭に取材に来た国内外の劇評家やジャーナリストの心を動かし、国際的な成功を収めることになった。

それでは、NCCPの音楽的な特異性はどこにあったのだろうか。60年代のフォークリバイバルに影響を与えたNCIやダリオ・フォーの活動と比べてみれば、その独自性は次の4点に集約されうる。まずは、民俗学者でありかつ音楽学者でもあったデ・シモーネの音楽観の影響である。デ・シモーネは、学術的なフィールドワークによって得られた民衆の「声」を再現することを目指しながらも、それだけでは充分ではなく、文学と口承性の関係の問い直しこそが、NCCPで実現したかったことだと述べている。「それは、音楽学を民俗音楽と結びつけようとする最初の試みであった」<sup>27)</sup>。そのため、フィールドワークによる民衆音楽の調査に加えて、ルネサンス時代のヴィラネッラをも対象に入れ、当時出版された楽譜を始めとする文献史料も渉猟することになる。ヴィラネッラは、宮廷の音楽家たちが、ナポリ近郊の農村地帯の「民衆歌」を取り入れて洗練化させた音楽ジャンルで、16世紀から17世紀にかけてナポリ内外で人気を博し、当時は楽譜集も出版された。デ・シモーネ自身も明言しているように、作者不詳の民衆歌と音楽家によるその創作の垣根を問い直すことこそが、その目的であったのだ。

そして2点目は、政治的な姿勢が比較的薄いということである。民俗音楽学者と協力した民衆歌の現代的な見直しというNCCPの特徴は、一見してミラノのNCIと重なるところがある。だが、政治思想と音楽的な伝統のアプローチにおいて、両者は異なっている。NCIはその中心人物の1人に、社会党系の雑誌『アヴァンティ!』のボジオがいたこともあって、左翼的な思想背景が濃厚であり、政治思想的な文脈において、「民衆」歌を取り上げていた。一方、デ・シモーネは、そうした「当時の左翼の考え方を共有せず」、「その帰結として、フォークリバイバルを拒否するまでに至った。彼にとってそれはあまりにイデオロギー的に過ぎたのだ。デ・シモーネはそれよりも、民衆歌の中に、理性的なものと非理性的なものとの邂逅／対立の表現を読んでいた」<sup>28)</sup>と、アニタ・ペーシェは述べている。

3番目の特徴として、民衆歌を歌い演奏するだけでなく、それを、全体的な身体性の表現の一部と考えていたことが挙げられる。NCCPは、ベンナートとデ・シモーネの地下鉄での出会いから一貫して、身振りや衣装といった表現にもこだわり、演劇的な特質を備えていた。後述するように、こうした特徴のために、1972年以降は演劇へと傾いていき、最終的にはナポリ演劇史

に燦然と輝く『猫のシンデレラ』の上演にまで発展する<sup>29)</sup>。

そして最後の特徴として、カンツォーネ・ナポレターナとの関係が挙げられる。NCCPは、カンツォーネ・ナポレターナのような巨大なジャンルを解体するという、ナポリ文化史的にはきわめて重要な作業を実現している。前述のように、カンツォーネ・ナポレターナは、ナポリ市内および近郊の民衆歌を採取し、それをブルジョワジーの感性にも耐えうるように、いわば近代化し「芸術」化したものであった。1960年代前半のロベルト・ムーロロの『ナポレターナ』3部作は、逆にそうした「近代的」な要素をこそぎ落とすことで、カンツォーネ・ナポレターナに可能な限り原初の形を取り戻させる作業でもあった。そしてNCCPは、さらにラディカルに、カンツォーネ・ナポレターナと向き合っている。

こうした彼らの作業と方向性が明確にあらわれているのは、『フランスのピン』であろう。《フランスのピン》と言えば、サルヴァトーレ・ディ・ジャコモの詩にエンリーコ・デ・レーヴァが曲をつけた、1888年発表の、カンツォーネ・ナポレターナの名曲として知られている。ディ・ジャコモのカンツォーネの中でも特によく知られた曲で、カンツォーネ・ナポレターナのアンソロジーのお馴染みのナンバーである。ところがこの詩は、ディ・ジャコモの完全な「オリジナル」ではない。ポミリアーノ・ダルコなどナポリ近郊の農村地域でよく知られた「民衆歌」を元に、ディ・ジャコモが、例えばサビのリフレインを明確にするなど、近代の歌謡として洗練化させているのだ。NCCPの《フランスのピン》は、ディ・ジャコモが参考にした民衆詩に歌詞を戻し、そして音楽の方も、フィールドワークを通じて、可能な限り本来の民衆歌のスタイルに戻したものになっている。アウレリオ・フィエッロやマリオ・アッパerte、セルジョ・ブルーニら、ナポリ音楽祭のスターたちが歌うディ・ジャコモ版に慣れ親しんでいる人々は、NCCP版の同曲を聴いて衝撃を受けた。けれどもそれこそが、NCCPの音楽的な方向性であり、有名曲を取り上げたことで彼らの意図が明確にされている。

だが、学術的な作業を経て「民衆歌」を再現するというだけでは、それは1970年前後の文化史的文脈とは関連性を持つに至らない。NCCPの楽曲群は、単なる民衆歌の再現には終わらず、それを再構成する現代的な感覚においても優れていた。例えば、彼らが珍しく取り上げている「現代」の楽曲に《黒いタンムリアータ》があるが、その後半部分には、戦後間もない頃に替え歌にして歌われていた、米兵相手の娼婦たちを揶揄する歌詞が取り入れられ、当時のナポリの猥雑さが再現されている。こうして、民衆の労働歌である「タンムリアータ」を取り入れることで、民衆の持つ残酷なエネルギーを表現した1944年のヒット曲《黒いタンムリアータ》は、ブルジョワ的な垢を剥がされ、さらには1944年当時の喧騒の再現を付加されて、人工的でありながら非近代的で民衆的な歌謡として再生されたのだ。

### 3-3. ムジカ・ノーヴァの南部主義と音楽

1974年にNCCPは、2度目となるスポレート演劇祭への参加を果たしたが、この時のショーは、コンサートというよりも演劇に近づいていた。18世紀の喜劇『ゼーザの歌』*Canzone di Zeza*を



披露したのだが、それは、ブルチネッラとその妻トッラ、トッラの母ゼーザ、そして貴族のペッケセッケという4人の登場人物からなる音楽劇であった。同年の演劇シーズン、NCCPは17世紀末のナポリ方言劇『牧人たちのカンタータ』*Cantata dei pastori*を、サン・フェルディナンド劇場で上演する。アンドレア・ベッルッチによる同喜劇は、イエスの生誕を扱った宗教的牧歌劇であり、デ・フィリップの『クピエッロ家のクリスマス』（1931）が書かれる以前には、毎年のようにクリスマスになるとナポリ中で上演されていた。歴史的な戯曲の復活上演は、ナポリ演劇史の点からみれば画期的な事件であったが、NCCPの主導権がベンナートの手を離れてデ・シモーネに渡り、民衆歌を新たな形で再現するフォーク・グループから演劇集団に変質した瞬間でもあった。その2年後の1976年、デ・シモーネは、17世紀の作家バジレの『物語の物語（ペントメローネ）』内の一話「猫のシンデレラ」を音楽劇に書き起こした『猫のシンデレラ』*Gatta Cenerentola*を上演し、イタリア演劇界の注目を一身に集めるが、その中にエウジェニオ・ベンナートとカルロ・ダンジョーの姿はなかった。

NCCPを脱退したベンナートとダンジョーは、彼らの音楽の出発点であった「民衆歌」としてのフォークを求めて、プーリア州フォッジャ県内のガルガーノやカルピーノを訪れている。ベンナートは、民衆文化を吸収して洗練化した都市文化を生み出したナポリには、彼らの求めていた「民衆歌」はもはや存在していないとして、より根源的で残酷で情念的な音を求めて、デ・マルティーノの「後悔の地」であるプーリアの民衆歌に目をつけたのだ。タランテッラはもはや、イブセンヤリヒャルト・シュトラウスが取り入れたナポリの舞踊曲ではなく、悪魔を身体から駆逐する魔術の音楽として再生される。

こうしてベンナートとダンジョーは、後にポップス歌手として人気を博すテレザ・デ・シオヤ、パーカッションистのトニ・エスポージトを加えて、フォーク・グループ「ムジカ・ノーヴァ」を結成し、1976年には、フィリップス社と契約して、アルバム『ガローファノ・ダンモーレ』*Garofano d'ammore*を発売した。全10曲を数える収録曲は、すべてガルガーノを始めとするプーリアの民衆歌で、いわゆる「フォークリバイバル」の1枚であったが、アルバムの裏表紙には「これが最後のフォークリバイバルになる」と記されていた。

その言葉通り、その後発売されたムジカ・ノーヴァの4枚のアルバムには、ベンナートとダンジョーのオリジナル曲のみが収められることになる。セカンドアルバム『ムジカ・ノーヴァ』*Musicanova*には、1943年の「ナポリの四日間」を歌ったバッラータ<sup>スクニッツォ</sup>《悪童への歌》*Canto allo scugnizzo*など、ナポリの文脈を歌いながらも、そこに流れている精神には、『ガローファノ・ダンモーレ』を経由したプリミティブな力が込められていた。

そして1979年、カルロ・アリアネッロの同名小説をテレビドラマ化した『女子修道院長の遺産』*L'eredità della priora*の音楽担当に、ムジカ・ノーヴァが起用される。アリアネッロは、いわゆるリソルジメントの修正論者の初期の作家の一人で、イタリアの統一を、北部（サルデーニャ王国）による南部（両シチリア王国）の植民地化として見直し、「匪賊」とされた南部の叛乱者たちに光を当てたのが『女子修道院長の遺産』であった。ベンナートとダンジョーは、同ド

ラマの主題歌として《匪賊は死す》*Brigante se more* を作曲し、全 15 曲から成るサントラアルバム『匪賊は死す』を発売した。とりわけタイトル曲は話題を呼び評判となったが、あまりに「思想的」で「非商業的」であるとして、フィリップスとの契約を打ち切られてしまう。

楽曲《匪賊は死す》は現在にいたるまで息の長い成功を収め、ベンナートの音楽活動の象徴とも呼べる 1 曲となったが、その南部主義的な歌詞はあまりにスキャンダラスであった。

さあ、新しい歌を歌おうじゃないか、  
みんながこの歌を覚えなくちゃならねえ  
ブルボンの王など屁でもねえが、  
ここは俺たちの土地で、誰にも触れさせねえ

狼を見て怖がったやつには  
何が本当なのか、分かりやしねえ  
子供らを喰らう本物の狼は、  
俺たちが追い払わなくちゃならねえ、ピエモンテ人だ

男は、匪賊に生まれ、そして死ぬが  
最後まで俺たちは、撃たなくちゃならねえ  
俺たちが死んだら、花を捧げて  
この自由ってやつに、呪いの言葉をかけてくれ<sup>30)</sup>

イタリアは、ナポリ王国（両シチリア王国）が植民地化され併合されるという形で統一された。統一に抵抗した元ナポリ王国軍兵士と民衆からなる「匪賊」たちは抹殺され、「反逆者」の烙印を押されて歴史から忘れられた。こうした史観はリソルジメントの公式な思想とは相いれず、あまりに過激で「思想的」であるとする意見も、あながち否定できないだろう。だが、ラッファエーレ・ラ・カプリアが『失われた調和』で述べているように、カンツォーネ・ナポレターナを始めとする「ナポリらしさ」の文学が、下層庶民の「怒り」を和らげるために、ブルジョワ階級によってナポリの「共通言語」として生み出されたのだとすれば<sup>31)</sup>、それ以前に立ち戻ることは、庶民たちの「怒り」を取り戻すことであり、虐げられた南部全体の声を回復することにも繋がる。そうした意味では、ムジカ・ノーヴァの《匪賊は死す》は、単なる偏った思想的な楽曲ではなく、ナポリの、そして南部イタリア全体の音楽を根本から文化的に見直した仕事として浮かび上がってくるのではないだろうか。

## おわりに

1960年代後半、ナポリはイタリアの他の都市に比べて若干遅れながらも、新しい音楽を生み出し、1970年代にはそれをさらに発展させた。ショウメンに始まりナポリ・チェントラーレに受け継がれるブラック音楽（それはさらにピーノ・ダニエレや、90年代の99ポッセ、アルマメグレッタに繋がっていく）と、NCCPおよびその創設者の一人であるエウジェニオ・ベンナートのその後の活動によるフォーク音楽という二つの系譜に、この時代のナポリ音楽の層の厚さを見ることが出来る（当然ながらそこに、オザンナに代表されるプログレッシブロックや、エドアルド・ベンナートらのカンタウトレーも欠けてはいない）。

彼らの重要性は、単に同時代のアメリカやイギリスのポピュラー音楽を移植しただけのものではないところにある。一般に「ナポリタン・パワーズ」と総称される彼らの活動は、カンツォーネ・ナポレターナの神話が解体され、生産的であることを止めた時期に重なっていて、19世紀後半というナポレターナの誕生をさらに遡り、根源に立ち返って、新しいナポリの音を生み出そうという強い意識に裏づけられている。そうした彼らの表現は、単なる地域主義やローカルな現象にはとどまらない、方言文化の持つアクチュアリティを垣間見せている。おそらくそのためにナポリの方言音楽は、グローバル化の時代にあっても、未だに生産的であり続けているのではないだろうか。

## 注

- 1) Carosone (2000), p. 83. カロソーネはまた、雑誌「オッジ」のインタビューに答えて、飽きられていない絶頂期のまま、美しい去り際を迎えたかったのだと語っている。
- 2) 近藤 (2018).
- 3) この点では、かつての日本のレコード会社の専属契約に似ている。日本の場合は1960年代のグループサウンズの流行とともに、徐々にそうしたシステムが解体されていき、専属契約を残した歌手たちが、「演歌歌手」というカテゴリーに収められていった。輪島 (2010).
- 4) 近藤, (2018).
- 5) Facci e Soddu (2011), p. 77. 「モドゥーニョの演劇的なしぐさは、芝居がかっているという批判もやむを得ないような、あの唐突で衝動的なターンは、飛翔を始めて、社会の現実と現実の政治との間にすでに感じられていた距離を訴えようとしていた一つの国の、生命の旋回であった」。
- 6) De Luigi (2008), pp. 21-22.
- 7) Ibid., pp. 22-23.
- 8) サンレモ音楽祭ではこの時期以降、ロックンロールを取り入れた曲が目立ってくる。つまりは、ロックンロールが大衆化して、「革命的」な音楽であることをやめたということである。
- 9) コラリーツイ (2010), p. 333.
- 10) 70年代には、アラン・ソッレンティの《彼女に伝えて》やジャルディーノ・デイ・センブリチの《君は泣かずに》といった、プログレッシブロックのアレンジによる戦前のカンツォーネ・ナポレターナのリバイバル曲がヒットしている。

- 11) 近藤 (2017).
- 12) Aymone (2014), pp. 45-47.
- 13) Ibid., pp. 38-40.
- 14) Aymone (2005), p. 24.
- 15) Ibid., pp. 25-27.
- 16) 同年のフェスティバルでは、現在でもよく知られている、アウレリオ・フィエッコとジョルジョ・ガーベルが歌った《ピッツァ》が入賞している。
- 17) Cfr. De Carlo e Triviani (2017).
- 18) Aymone (2005), p. 30.
- 19) D'Errico (2015), p. 18.
- 20) ディ・ジャコモとマリオ・コスタのコンビには、他に《それは五月》もあり、カンツォーネ・ナポリターナの黄金時代を飾った名曲を数多く生み出している。
- 21) Aymone (2008), p. 64.
- 22) 『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』収録の《ラブリー・リタ》のコーラスにも参加している。
- 23) ピーノ・ダニエレは『ネーロ・ア・メタ (半分黒い)』と題したアルバムを1980年に発表し、1979年10月に急逝したマリオ・ムゼッラに捧げている。また同アルバムにはジェームズ・セネーゼもサクセスで参加している。
- 24) ナポリ・チェントラーレの楽曲の歌詞は、セネーゼのイメージをデル・プレーテが歌詞に書き起こす形で制作されている。Cfr. Aymone (2005), pp. 76-77.
- 25) 1964年からイタルシーデルとなるイルヴァは、南部経済の牽引を期待されながらも、その後業績が悪化して閉鎖され、現在では工場時代の汚染という問題を残している。つまり彼らは、郊外でありながら工業地であった南部産業の矛盾を孕んだ地域に生まれ育っていて、それが彼らの音楽的アイデンティティにも影響を与えている。また、農村から工業地域にまでいたる多様な郊外との関係において都市文化を見直す視点は、都市ナポリのステレオタイプな表象を解体する際に重要なものとなる。
- 26) 1967年に関しては異論がないが、それ以上の正確な日付は不明とされている。Pesce (2018), p. 18.
- 27) Pesca (2018), p. 25.
- 28) Ibid., p. 55.
- 29) NCCP 結成の1967年には、リヴィング・シアターがナポリ公演を行い、『フランケンシュタイン』、『アンティゴネー』、『パラダイス・ナウ』を上演しているが、デ・シモーネは熱心に劇場に足を運び、ジュリアン・バックとも知己を結んでいる。Cfr. Pesca (2018), p. 53.
- 30) Bennato (2010), pp. 28-29.
- 31) La Capria (1999).

## 参考文献

- AA. VV. (1997), *Concerto napoletano. La canzone dagli anni settanta a oggi*, Lecce, Argo.
- Aymone, Carmine (2005), *Je sto ccà... James Senese*, Napoli, Guida.
- (2008), *Sound 'e Napoli*, Napoli, Guida.
- (2014), *Mario Musella Il nero a metà*, Napoli, Edizioni Graf.
- Bennato, Eugenio (2010), *Brigante se more, viaggio nella musica del Sud*, Roma, Coniglio Editore.
- (2013), *Ninco Nanco deve morire, viaggio nella storia e nella musica del Sud*, Catanzaro, Rubbettino.
- Biacchessi, Daniele (2016), *Storie di rock italiano*, Milano, Jaca Book.

- Carosone, Renato (2000), *Un americano a Napoli*, Milano, Sperling & Kupfer Editori.
- Crocco, Massimiliano (2018), *Il Sessantotto a Napoli*, Napoli, Rogiosi editore.
- De Carlo, Giulia Carla e Taviani, Jonny (2017), *Il Cantagiorno dal 1962 a oggi*, Milano, ABEditore.
- De Luigi, Mario (2008), *Storia dell'industria fonografica in Italia*, Milano, M&D.
- D'Errico, Antonio G. (2015), *Per rabbia e per amore, Neapolitan Power e dintorni*, Roma, Arcana.
- De Simone, Roberto (1994), *Disordinata storia della Canzone napoletana*, Napoli, Valentino Editore.
- Facci, Serena e Soddu, Paolo (2011), *Il Festival di Sanremo*, Roma, Carrocci.
- Fanelli, Antonio (2017), *Contro canto, Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, Roma, Donzelli.
- La Capria, Raffaele (1999), *L'armonia perduta*, Milano, Rizzoli.
- Mazzitello, Claudio (2009), *Fiabe, suoni e malie, il teatro di Roberto De Simone*, Cosenza, Ferrari.
- Pesce, Anita (2018), *Dietro ogni voce c'è un personaggio*, Roma, Arcana.
- Pivato, Stefano (2005), *Bella ciao, Canto e politica nella storia d'Italia*, Bari, Laterza.
- Scialò, Pasquale (2017), *Storia della Canzone Napoletana vol.1*, Vicenza, Neri Pozza Editore.
- Sciotti, Antonio (2010), *Cantanapoli L'enciclopedia del Festival della Canzone Napoletana 1952-1981*, Napoli, Luca Torre.
- Stante, Luca (2007), *La discografica in Italia*, Arezzo, Zona.
- 近藤直樹 (2017), 「戦後ナポリの『新しい歌』」, 『京都外国語大学研究論叢』第90号, pp. 99-116.
- (2018), 「1950年代のナポリのポピュラー音楽と伝統」, 『京都外国語大学研究論叢』第91号, pp. 21-40.
- 輪島裕介 (2010), 『創られた「日本の心」神話, 「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史』, 光文社新書.
- コラリーツイ, シモーナ (2010), 橋本勝雄訳, 『イタリア 20世紀史』, 名古屋大学出版会.

