

**BULLETIN des Archivs für
Textmusikforschung
(BAT)**

Textmusik in der Romania
Universität Innsbruck

Impressum

Verantwortlich für die Publikation:

Prof. Dr. Ursula Mathis-Moser

Layout und Redaktion

Mag. Birgit Steuerer

Anschrift

Institut für Romanistik der Universität Innsbruck

Innrain 52

A-6020 Innsbruck

Tel.: 0043-512/507-4208

Fax: 0043-512/507-2883

e-mail: u.moser@uibk.ac.at

e-mail: birgit.steurer@uibk.ac.at

Auflage

500 Stück

Bankverbindung

Hypo-Bank Innsbruck, Ktnr. 210 110 148 60, BLZ 57000

CHANSON
Innsbruck

Nr. 10 – Oktober 2002

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik!

BAT 10 hat etwas auf sich warten lassen... Ein längerer Lehr- und Forschungsaufenthalt in Montréal ist schuld daran, wobei letzterer durchaus seine musikalischen Höhepunkte hatte: ein großartiges Konzert mit Robert Charlebois, dem "doux sauvage" des Quebecker Chansons, der Besuch des Museums der Bolduc in der Gaspésie, des Museums von Félix Leclerc auf der Île d'Orléans und anderes mehr. Dennoch denke ich, daß dieses zehnte Heft des Innsbrucker Archivs für Textmusikforschung Ihnen Interessantes zu bieten hat.

Für den Italianisten bringen wir diesmal den ersten Teil einer Geschichte des Musikfestivals in Sanremo und eine Besprechung der neuen CD der sizilianischen World-Music-Gruppe Agricantus; für den Französisisten einen sehr ausführlichen, doch spannenden Beitrag zur Wirkungsgeschichte Jacques Brels und dem Hintergrund seines anhaltenden Erfolgs; dem "Québécois" empfehlen wir die Vokalexperimente von Jorane sowie den "neuen" "alten" Charlebois, dem Hispanisten - oder besser: allen gemeinsam - legen wir den Tango ans Herz.

Denn wenn in einer der vorliegenden Rezensionen so schön von einem "círculo de 'fanáticos' que sucumben al magnetismo del tango" die Rede ist, so ist damit durchaus auch die Innsbrucker Equipe der Textmusik mit angesprochen. Mit gewisser Belustigung stellten wir fest, daß unsere Rezensenten treffsicher und als wäre es abgesprochen zum Tango, zum Tango und wieder zum Tango griffen. Das Ergebnis ist eine breite Palette von begeisterten bis kritischeren Stimmen, die vor allem auch auf den übergreifenden Charakter der "Tangomanie" unserer Tage aufmerksam machen: Buenos Aires, Paris, Madrid, Montréal, Norwegen und Deutschland, davon ist in diesem Heft die Rede.

Reichhaltig präsentieren sich auch die von Birgit Steurer zusammengestellten Internetadressen sowie die Sektion der Neuerwerbungen, die diesmal in vergleichsweise ausgeglichener italienische, spanische und französische Neuerscheinungen neben die großen Namen der Vergangenheit stellt. Dank einer großzügigen Spende der Regierung von Québec konnte der Bereich des Quebecker Chansons erneut ausgebaut werden, sodaß die Innsbrucker Sammlung inzwischen die größte europäische Sammlung frankophoner Musik aus Nordamerika darstellt. Auch hier finden Sie die großen alten neben den unzähligen neuen Namen, mit einer nicht zu übersehenden Tendenz zur "Re-Folklorisierung" oder gar "Re-Ruralisierung" des Chansons, mit Kompilationen von Legenden und Chansons beiderseits des Saint-Laurent und Chansons von beinahe schreiender Urbanität.

Eine CD aus diesem reichen Schatz, Jacques Lussiers *Le trésor de la langue*, bringt mich zu meinem letzten Punkt: Auch diesmal enthält BAT neben

romanistischen Beiträgen grundsätzliche Reflexionen über die Interaktion von Text und Musik, wie etwa in der Besprechung einer vergleichenden Studie zu den Thesen Adornos, Kristevas und Barthes'. Dieselbe grundsätzliche Fragestellung prägt aber auch die genannte CD, die auf brillante und intelligente Weise mit der Musik der gesprochenen Sprache spielt. Das Wort wird zum musikalischen Diktat (Lussier), die Wortmelodie wird "arrangiert" und vielfältig orchestriert, bis zu dem Punkt, wo sich eine Rede, ein politisches Manifest oder die Stimme der "Française" in reine Musik verwandelt. "C'est incroyable", meint Lussier, "ce qu'on peut se dire comme mélodies à chaque jour."

Daß das neue BAT auch in Ihnen neue Melodien zum Klingen bringt, wünscht

Ihre Ursula Mathis-Moser

In eigener Sache

Wir ersuchen um die **Überweisung** (aus dem Inland) bzw.
die **Übersendung** (aus dem Ausland)
Ihres Jahresbeitrags.

Überweisungen aus Österreich auf das Konto 210 110 148 60,
Hypo-Bank Innsbruck, BLZ 57.000.

Abo für ein Jahr (zwei Hefte): EURO 10

Ankäufe und Neuerwerbungen

Bücher

- Benedetti, Héctor Ángel: *Las mejores letras de Tango. Antología de doscientas cincuenta letras, cada una con su historia*. Buenos Aires, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina/Seix Barral²1999.
- Bercoff, André: *Herbert Pagani. Poésie et chansons*. Paris, Seghers 1976.
- Canevacci, Massimo et al.: *Ragazzi senza tempo. Immagini, musica, conflitti delle culture giovanili*. Genova, Costa & Nolan 1993.
- Lachaux-Lefebvre, Dany: *Le discours dans le spectacle en musique de 1661-1686. Des comédies de divertissements de Molière aux tragédies lyriques de Quinault*. Tübingen, Gunter Narr Verlag 2002.
- Lilienkamp, Marc: *Angloamerikanismus und Popkultur. Untersuchungen zur Sprache in französischen, deutschen und spanischen Musikmagazinen*. Frankfurt am Main, Peter Lang 2001.

Mathis-Moser, Ursula/ Löffler, Mark (Hg.): *Französische Tonträger aus Nordamerika. Canadiana oenipontana II* (= VUI 223). Innsbruck, Leopold-Franzens-Universität²2002.

Ogawa, Midori: *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*. Paris/Budapest/Turin, L'Harmattan 2002.

Piazza, Françoise/ Blanckeman, Bruno: *De Juliette à Gréco*. o.O., Christian de Bartillat éditeur 1994.

Plisson, Michel: *Tango. Du noir au blanc*, mit begleitender CD (s.u.). Paris, Cité de la musique/Actes Sud 2001.

Weiß, Michaela: *Das authentische Dreiminuten-Kunstwerk – Léo Ferré und Jacques Brel – Chanson zwischen Poesie und Engagement*. Inaugural-Dissertation in der Philosophischen Fakultät II (Sprach- und Literaturwissenschaften) der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Nürnberg, Universität Erlangen-Nürnberg 2002.

CD-ROM

Bonnermeier, Andreas: *Ein Genre und seine Interpretinnen – Frauenstimmen im französischen Chanson und in der italienischen Canzone*. Dissertation im Fach Romanische Literaturwissenschaft. Bayreuth, Universität Bayreuth 2002.

CDs

- Agricantus: *Calura*, Look Studio/Anagramma CNDL 14220
- Amigo, Vicente: *Ciudad de las ideas*, BMG Music Spain 74321 78495 2
- Amigo, Vicente: *Vivencias imaginadas*, Sony Music Entertainment 481197 2
- BBC Music (Hg.): *John Adams: Short Ride in a Fast Machine. The Chairman Dances. Harmonium. Louis Andriessen: De Snelheid*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 11, 2 (Okt. 2002), BBC MM222
- BBC National Orchestra of Wales/ Walter Weller: *Robert Schumann (1810-56): Manfred Overture. Symphony No. 3 (Rhenish). Genoveva Overture*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 10, 8 (Apr. 2002), BBC MM216
- BBC Philharmonic/ Gianandrea Noseda: *Antonín Dvořák (1841-1904): The Golden Spinning Wheel. Symphony No. 8*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 10, 11 (Juli 2002), BBC MM219
- BBC Philharmonic/ Vassily Sinaisky: *Alexander Scriabin (1872-1915): The Poem of Ecstasy. Symphony No. 2*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 10, 10 (Juni 2002), BBC MM218
- BBC Philharmonic/ Vassily Sinaisky: *Dmitri Shostakovich (1906-1975): Symphony No.4*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 10, 12 (Aug. 2002), BBC MM220
- BBC Philharmonic/ Yan Pascal Tortelier/ Vassily Sinaisky: *Johannes Brahms (1833-97): Double Concerto. Ludwig van Beethoven (1770-1827): Piano*

- Concerto No. 3. Begleit-CD zu BBC music magazine 11, 1 (Sept. 2002), BBC MM221*
- BBC Singers/ BBC Philharmonic/ Harry Christophers: *Joseph Haydn (1732-1809): The Creation. Part 1; Part 2, Scene 1. Begleit-CD zu BBC music magazine 10, 4 (Dez. 2001), BBC MM212*
- BBC Symphony Orchestra/ Leonard Slatkin/ Samuel West (narrator): *William Walton (1902-83): Henry V: A Shakespeare Scenario. Begleit-CD zu BBC music magazine 10, 7 (März 2002), BBC MM215*
- Belén, Ana: *Peces de ciudad*, BMG Music Spain 74321 86156-2
- Best of tango argentino: La vida es una milonga. Vol. 2*, Viamas DZ 3004
- Bois, Marc: *Sur les Planches*, Bloc Note BN 0775
- Bruel, Patrick: *Entre-deux ... (2 disques)*, 14 Productions 74321926812
- Caló, Miguel y su Orquesta de Las Estrellas: *Miguel Caló y su Orquesta de Las Estrellas*, El Bandoneón EBCD 92
- Chao, Manu: *Radio Bemba Sound System*, Radio Bemba CDVIR 187/7243 8 13242 2 6
- Combo Tango: *Combo Tango plays music by Ole Amund Gjersvik*, NCB/TONO ACR 9812
- Daniele, Pino: *E sona mo'*, Demomusic International 4509-94253-2
- Doc Gyneco: *Solitaire*, Virgin 7243 8125730 2
- Electronica. Vol. 1*, Sony SMM500920 2
- Estopa: *Destrangis*, BMG 7432192433-2
- Euromix. Vol. 1*, Sony SMM500920 2
- French Chanson. Vol. 1*, Sony SMM500910 2
- French Hip Hop. Vol. 1*, Sony SMM500737 2
- Gotan Project: *La revancha del tango, ¡ya basta!*/Science & Melodie YAB013 CD
- Habichuela, Pepe & the Bollywood Strings: *Yerbagüena*, Nuevos Medios NM 15 788 CD
- Indochine: *Paradize*, Sony Music Entertainment COL 5076362
- Jadot, Alain/ Pouget, Pierre: *Ich habe Bonbons mitgebracht*, triOton/galrev o.N.
- Kaas, Patricia: *Piano bar*, Sony Music Entertainment COL 506169-7
- Kirshbaum, Ralph/ Vignoles, Roger: *Claude Debussy (1862-1918): Cello Sonata. Ludwig van Beethoven (1770-1827): Cello Sonata in A, Op. 69. Johannes Brahms (1833-97): Cello Sonata No. 2 in F, Op. 99. Begleit-CD zu BBC music magazine 10, 9 (Mai 2002), BBC MM217*
- Maazel, Lorin/ Pittsburgh Symphony Orchestra/ Soloists: *Richard Wagner (1813-1883): Die Walküre, Act I*, Telarc CD-80258
- Niagara: *Flammes*, Polydor 589 592-2
- Noir Désir: *Des visages des figures*, Barclay 589 275-2/LC00126
- Paradis, Vanessa: *Au Zénith*, Barclay 589 441-2
- Plisson, Michel (Hg.): *Tango. Du noir au blanc. Begleit-CD zum Buch Tango. Du noir au blanc*, Cité de la musique/Actes Sud o.N.

- Prévert, Jacques: *Jacques Prévert chanté par... L'Album Collection (2 disques)*, Les Productions Jacques Canetti 585 981-2
- Pugliese, Osvaldo y su Orquesta Típica: *La yumba*, Blue Moon BMT 010
- Pugliese, Osvaldo: *Colección*, EMI Odeon 7 96624 2
- Renaud: *Boucan d'enfer*, Ceci-Cela 7243 8 12572 2 7
- Reyes del Tango, Los: *Los Reyes del Tango*, EPSA 17023
- Rita Mitsouko, Les: *La femme trombone*, SIX SARL 72438 130662 8
- Sexteto Mayor/ Varela, Adriana: *Trottoirs de Buenos Aires. De Gardel a Piazzolla*, Network Medien 58.246
- Tangomanía. Legendäre Aufnahmen der Tangogeschichte (2 discos)*, EMI Electrola 7243 4 78400 2 9
- Testa, Gianmaria: *Lampo*, Com'Nicole Courtois Higelin 3984 24316 2
- Troilo Pichuco, Anibal/ Goyeneche, Roberto: *El gordo y el polaco*, BMG Ariola 74321 41290-2
- Un tango más: *Un tango más*, Musicom CD 010909
- Undiscovered Classics of our Time: Evocation of the spirit. Music of Górecki, Barber and Pärt. Arvo Pärt: Fratres*, Telarc CDP-95-1
- Veloso, Caetano: *Livro*, PolyGram 536 584 3
- Voulzy, Laurent: *Avril*, Productions Laurent Voulzy 74321 898362
- World. Vol. 1*, Sony SMM500911 2
- Zap Mama: *Sabsylma*, Crammed Discs 28-476548-10
- Zebda: *Utopie d'occase*, La Tawa 065088-2

Neue CDs aus Québec¹

- Bélanger, Daniel: *Rêver mieux*, Les Disques Audiogramme ADCD 10150
- Cartier, Pierre: *Chansons de Douve. Poèmes de Yves Bonnefoy (2 disques)*, Ambiances Magnétiques AM 056 CD
- Charlebois, Robert: *Doux sauvage*, La Tribu TRIB21613
- Chicane, La: *Disparu*, DKD Disques DKDCD-5302
- Ciccione, Nicola: *Noctambule*, Tacca Musique TACD-4523
- Colocs, Les: *Suite 2116*, Le Musicomptoir MUS2-1531
- Cossette, Sylvain: *Rendez-vous*, Les Disques Victoire VIC2-1612
- Cowboys Fringants, Les: *Break syndical*, La Tribu TRICD-7200
- Cowboys Fringants, Les: *Motel Capri*, La Tribu EKCD008
- D'Amour, France: *France d'Amour*, Tacca Musique TACD 4524
- Desbois, Urbain: *États d'âne*, La Tribu TRIB21323
- Desrosiers, Yves: *Volodia*, Les Disques Audiogramme ADCD 10154
- Dufault, Luce: *Au-delà des mots*, Disques Lunou LUCD 2797
- Dumas: *Dumas*, Tacca Musique/Le Groupe DKD TACD-4521
- Ensemble Kaffeehaus de Montréal: *Café Vienna*, Musillusion JANOUK 007

¹ Gesponsert von der Regierung von Québec.

- Ensemble Stadaconé, L': *L'Aventure... en musique*, Musée de la Civilisation/Via Musique LLL 97004
- Ensemble Stadaconé, L': *Maluron, luré*, Musée de la Civilisation/Via Musique LLL 98005
- Ensemble Strauss-Lanner de Montréal: *Musique du Biedermeier Musik*, Musillusion JANOUK 005
- Ensemble Strauss-Lanner/ Ensemble Johann Schrammel/ Trio Kaffeehaus: *Wiener / Viennese / Telegramme / Viennois*, Société nouvelle d'enregistrement SNE-644-CD
- Faulkner, Stephen: *Capturé vivant*, La Tribu TRICD-7204
- Flynn, Pierre: *Mirador*, Les productions Jacques K. Primeau/La Maudite Machine ADCD 10134
- Garou: *Seul*, Sony Music Entertainment CK 80595
- Gauthier, Claude: *L'homme qui passait par là*, GSI Musique GSIC-978
- Jalbert, Laurence: *...et j'espère*, Les Disques Audiogramme ADCD 10151
- Jorane: *16 mm*, Tacca Musique TACD-4518
- Lambert, Catherine: *Catherine Lambert*, La Tribu TRIB21577
- Landriault: *La rumeur de la foule*, Landriault MOS 2 9912
- Lelièvre, Sylvain: *Versant Jazz. Live au Lion d'or novembre 2001*, GSI Musique/Production Basse-ville NAC-9408
- Lemay, Lynda: *Les lettres rouges*, Warner Music Canada 2 44828
- Lussier, René: *Le trésor de la langue*, Ambiances Magnétiques AM-015-CD
- Marin, Alfred/ Bernier, Jacques/ Huard, Robert: *Les Cris du Fleuve. Légendes et chansons du Saint-Laurent*, Disques LYRES LLL 01006
- Mes Aieux: *Ça parle au diable!*, Les Disques Victoire VIC-CD-720
- Mes Aieux: *Entre les branches*, Les Disques Victoire VIC2-1631
- Minière, Jérôme: *Petit cosmonaute*, La Tribu TRICD-7202
- Moffatt, Ariane: *Aquanaute*, Les Disques Audiogramme ADCD 10155
- Painchaud, Éloi et Jonathan: *Au nom du père*, Disques Atlantis ATCD 6602
- Pelletier, Bruno: *Un monde à l'envers*, Les Disques Artiste AR-CD-121
- Pelletier, Claire: *Galileo*, Disques MusiArt MACD-5836
- Quintette vocal de la Famille Laferrière-Doane/ Trio Kaffeehaus: *Strauss-Schubert-Lanner in Grinzing*, Société nouvelle d'enregistrement SNE-619-CD
- Quintette vocal de la Famille Laferrière-Doane/ Trio Kaffeehaus: *Ragtime in Vienna*, Société nouvelle d'enregistrement SNE-632-CD
- St-Pier, Natasha: *De l'amour le mieux*, Guy Cloutier Communications PGC-CD-9429
- Transatlantik Schrammel: *Bouquet*, Musillusion JANOUK 006
- Tremblay, Mara: *Papillons*, Les Disques Audiogramme ADCD-10146
- Trio Kaffeehaus: *Im Kaffeehaus*, Musillusion JANOUK-001-CD
- Trio Lauzon-Deschênes: *Noël dans les Alpes*, Musillusion JANOUK 008
- Yelo Molo: *Snooze*, Multipass Music MPM2-5600

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Gotan Project: *La revancha del tango*. 2001 (¡ya basta!/Science & Melodie YAB013 CD).

Un tango más: *Un tango más*. 2001 (Musicom CD 010909).

Combo Tango: *Combo Tango plays music by Ole Amund Gjersvik*. 2002 (NØB/TONO ACR 9812).

Die seit den achtziger Jahren neu erwachte Aktualität des argentinischen Tangos, ob in seiner rein musikalischen oder in seiner getanzten Form, ist in den Rezensionen von Tangobüchern in diesem Heft bereits mehrfach angeklungen. Erfreulich ist in diesem Zusammenhang insbesondere die Tatsache, dass dieses Tango-Revival nicht nur den (an sich schon äußerst reichen) Fundus an bekannten Tangos, von jenen der Frühzeit über die der "guardia nueva" in den 40er Jahren bis hin zum "tango nuevo" etwa eines Astor Piazzolla, wieder aufleben lässt, sondern dass auch Neues entsteht. Diese Lebendigkeit des Neuen zeigt sich in der Komposition gänzlich neuer Musikstücke wie auch in der Zusammenführung zeitgenössischer Musikrichtungen mit den Klängen, Rhythmen und Instrumentierungen des Tango. Was auf diese Weise entstehen kann, soll anhand von drei neu erworbenen Tonträgern der "Abteilung für Textmusik" exemplarisch skizziert werden.

Beginnen wir mit dem bekanntesten und erfolgreichsten Beispiel, dem Gotan Project, das im Vorjahr mit seiner ersten CD *La revancha del tango* auch in Diskotheken und Hitparaden Einzug gehalten hat. Die in Paris entstandene Formation der beiden DJs Philippe Cohen Solal und Christoph H. Mueller mit dem argentinischen Gitarristen Eduardo Makaroff (in den Musikstücken des Albums u.a. ergänzt durch Bandoneon, Klavier, Geige und Vocals) unterzieht den Tango einer recht gewagten "Tuchföhlung [...] mit der Welt aus Downbeat, Dub und TripHop-Rhythmen"¹. Die so entstehende Kombination aus sinnlichen Tangorhythmen und kühlen elektronischen Klängen bezieht ihren Reiz aus der Tatsache, dass Sinnlichkeit und Kühle sich keineswegs gegenseitig neutralisieren, sondern miteinander eine Fusion eingehen, die aufhorchen lässt und durchaus auch unter die Haut zu gehen vermag. Dies gilt sowohl für die äußerst gelungenen Eigenkompositionen (hervorzuheben sind "Queremos paz" und "Santa Maria del buen ayre") als auch für die gesampelte Version von Piazzollas bekanntem Stück "Vuelvo al Sur".

¹ Siehe <http://www.taz.de/pt/2002/01/04/a0104.nf/text>.

Letzteres findet sich als Beispiel gelungener musikalischer Fusionen auch auf *Un tango más*, dem ersten Album eines in Deutschland entstandenen Ensembles gleichen Namens, das sich aus Piano, Gitarre, Bass, Akkordeon, Violine und der beachtlichen Gesangsstimme von Sónnica Yepes zusammensetzt. Die grundlegende Neuaufrichtung, die dem Tango hier auferlegt wird, ist die des Jazz – allerdings kein aufwühlender, mit "harten" Schlagzeug- und E-Gitarreklängen operierender Jazz, wie ihn einst Astor Piazzolla für den Tango adaptierte, sondern ein dezent vibrierendes, von eleganter Barmusik inspiriertes Klangensemble, aus dem nur fallweise (wie in "Tante Igor" und "Abrupto Six") zugunsten widerspenstigerer Töne ausgebrochen wird. Auch die vier weiteren Eigenkompositionen des Albums stehen den beiden eben genannten Stücken an Originalität in nichts nach, sie fügen sich jedoch deutlich mehr in das vertraute Klangschemata von Tango bzw. Milonga ein. Die freien Improvisationen und Verfremdungen in der Harmonik kommen jedoch verständlicherweise mehr bei den Reproduktionen bekannter Tangos (neben "Vuelvo al Sur" auch "Nada" oder "Mi Buenos Aires querido") zum Tragen.

In unseren Breiten völlig unbekannt, aber ganz sicher eine Erwähnung wert ist die norwegische Formation Combo Tango rund um den Komponisten und Kontrabassisten Ole Amund Gjersvik. Auch hier sind jazzige Einflüsse unverkennbar (Gjersvik agiert auch als Jazz-Kontrabassist), sie runden sich aber noch mehr als bei *Un tango más* zu einem harmonischen, teilweise durchaus tanzbaren Ganzen. Auch eine Nähe zu moderner Kammermusik kann konstatiert werden, vor allem in Stücken wie "Combo Tango" oder "El gitarro electrico" [sic], wo die kammermusikalische Instrumentierung (Geige, Bass, Gitarre, Querflöte) mit nur leichten Verfremdungen in den Vordergrund und das Bandoneon in den Hintergrund tritt. Eine äußerst gelungene Synthese von Tango und Kammermusik, unter anderem durch den ungewohnten Einsatz der Trompete, stellen die wunderschönen Valse-Stücke des Albums wie "Confideal" oder "Nostalgic Waltz" dar. Insgesamt ist die Musik von Combo Tango bestens dazu geeignet, sich auf eine musikalisch-meditative Phantasiereise in die Welt des Tangos entführen zu lassen.

Gerhild Fuchs

Jorane: 16 mm. 2000 (Tacca Musique TACD-4518).

Nur ein Jahr nach ihrem Debüt mit *Vent fou* (1999) brachte Jorane im November 2000 mit *16 mm* ihr zweites Album heraus. In den sechzehn Chansons ihrer neuen CD nimmt die eigenwillige Komponistin und Interpretin, die sich selbst auf dem Cello begleitet, musikalische Elemente von *Vent fou* auf. Der "verrückte Wind", der in ihrem ersten Album verschiedene musikalische Elemente und Stilrichtungen regelrecht durcheinanderwirbelte, scheint jedoch gebändigt, und *16 mm* präsentiert sich als weit homogener als die erste CD von

Jorane, wenngleich ihr neues Album noch eigenwilliger und musikalisch unkonventioneller ist als ihr Debüt.

Der augen- bzw. 'ohren'fällige Unterschied liegt wohl darin, daß Jorane sich nicht mehr einer Sprache im eigentlichen Sinn bedient. Sie setzt ihre Stimme wie ein Instrument ein, befreit sich von den Regeln der Sprache, spielt mit dem Klang von Vokalen und wiederholt Abfolgen von Silben, die auf den Zuhörer wie eine Art Geheimsprache wirken. "Je veux utiliser ma voix comme un instrument, la laisser aller où elle veut, sans les limites du langage", so Jorane in einem Interview.¹ Nicht Texte oder einzelne Wörter sprechen den/die Zuhörer/in an, sondern das Gesamtarrangement, die Collage von Tönen, stimmliche und instrumentale Laute, die miteinander verschmelzen. Das ist die Sprache, die Jorane in den Chansons von *16 mm* verwendet und mit der es ihr gelingt, Tausende Fans zu begeistern.

Die sechzehn Chansons von *16 mm* evozieren aber nicht nur Stimmungen, sondern lassen auch Bilder vor dem inneren Auge des/der Zuhörer/s/in entstehen. "Few musicians can create something so visual using a medium so not", schreibt Mike Bell in einer Beschreibung der neuen CD von Jorane, welche er mit "Making musical movies" betitelt.² Auf diese außergewöhnliche Verbindung zwischen Film und Musik verweisen auch der Titel des Albums und die Bezeichnungen einzelner Chansons: "Film I", "Film II", "Film III". Es verwundert in diesem Zusammenhang auch nicht, daß mit "Pour Gabrielle" eines der Lieder der CD bereits als Titelmusik für einen Dokumentarfilm über die Quebecker Autorin Gabrielle Roy eingesetzt wurde.

Jorane feiert sowohl in Kanada als auch in Europa große Erfolge. Ihr neues Album wurde von den Kritiker/inne/n diesseits und jenseits des Atlantiks zu Recht sehr positiv aufgenommen, wenngleich es ihnen bislang nicht gelungen ist, ihre Darbietung einer musikalischen Kategorie zuzuordnen. Daß sich die eigenwillige musikalische Leistung der erst 26-jährigen Interpretin und Komponistin nicht mit einem Etikett oder einem Label versehen läßt, genau das macht die Stärke und die Faszination ihrer Musik aus. Musikalisch steht Jorane also 'außerhalb', und dennoch – oder gerade deshalb – steht sie mehr und mehr im Mittelpunkt des Interesses.

Beate Burtscher-Bechter

¹ Sabrina Silmano, "Jorane l'originale" (Entretien avec Jorane), in: <http://www.amazon.fr/exec/obidos/tg/feature/-/128764/402-6930529-05409>.

² Mike Bell, "Making musical movies. Jorane crafts visual songs", 21. Juni 2001, in: <http://www.canoe.ca/JamMusicArtists/J/jorane.htm>.

VIAGGIO NEI LINGUAGGI MOLTEPLICI:

Zebda: *Utopie d'occase*. 2002 (La Tawa 065088-2).

Agricantus: *Calura*. 2002 (Look Studio/Anagramma CNDL 14220).

[...] Più volte già per dir le labbra apersi,
poi rimase la voce in mezzo 'l petto
ma qual son poria mai salir tant'alto?

Più volte incominciai di scriver versi,
ma la penna e la mano e l'intelletto
rimaser vinti nel primier assalto

(Rima XX di Francesco Petrarca)

Ineffabilità, dunque, e coscienza di un'urgenza d'esprimere il proprio sentimento, la veemenza del proprio pensiero tematizzate, già, da Petrarca. Ed è l'ineffabilità traslata in un tempo moderno che accomuna due eccellenti prodotti musicali di due gruppi diversi:

Utopie d'occase del gruppo rock di Tolosa Zebda formato da membri d'origini africane (gruppo lanciato nel 1982 grazie all'associazione culturale Vitécrici di Maïté Débats); e *Calura* del gruppo world-music Agricantus comprendente artisti palermitani ed un'interprete svizzera dalla voce suadente, Rosie Wiederkehr.

Nel CD degli Zebda l'idioma prevalente è il francese, ma la questione linguistica viene elaborata con grande sottigliezza: termini arabi s'inseriscono nel testo sottolineando l'appartenenza del gruppo ad un altro emisfero culturale, talvolta vengono immesse parole colloquiali o locuzioni, modi di dire, scelte lessicali che rispecchiano la *forma mentis* del paese d'accoglienza in contrasto al paese di provenienza. Un linguaggio senza dubbio ricercato arricchito da rime, paragoni, metafore, un linguaggio fiorito che ci ricorda gli scrittori contemporanei del Nordafrica. I temi trattati formano, con la scelta musicale, un'unità armoniosa e vitale che proietta la propria forza espressiva sul terreno della giocosità, della gioia, dell'umorismo e spesso del cinismo. Gli artisti non rinunciano all'affrontare temi di grande tensione come i meccanismi d'inclusione ed esclusione del paese d'accoglienza ("L'erreur est humain"), il classismo e la diffidenza verso l'immigrato ("J'y suis j'y reste"), la visione critica delle tradizioni del paese di provenienza ("Du soleil à la taque"; "Mêlée ouverte"; "Ça la famille"), le reazioni degli autoctoni francesi al contatto con nuove culture e realtà ("Le paranoïque") ed una riflessione esplicita sull'efficienza, la comunicabilità ed il transfert del linguaggio ("Troisième degré").

Gli Agricantus ci propongono invece con il loro CD una "nuova positiva Babele" dai molteplici linguaggi che senza grande sforzo si comprendono tra di loro. Gli idiomi prescelti: il siciliano, l'italiano, linguaggi orientali, il francese ed il tedesco. Scelta ardita (soprattutto perché in quest'ultimo compact disc non

sono allegati i testi...) e molto perspicace. La fratellanza tra i popoli diventa lo standard dei loro testi, ma soprattutto dei loro suoni: strumenti provenienti dai paesi più esotici, effetti musicali d'alta tecnologia e la tecnica canora interpretativa di Rosie Wiederkehr (presumibilmente appresa in uno dei loro viaggi da qualche popolazione nomade) in grado di emettere canti che sembrano provenire da un'altra dimensione. La concentrazione dell'ascoltatore viene spostata su canali comunicativi alternativi: gli idiomi sconosciuti riportano la fantasia a viaggi in paesi ignoti, evocano immagini d'un mondo lontano come quelle del *Decameron* o de *L'odore dell'India* di Pier Paolo Pasolini invitando a seguire le tracce d'un oralità ancestrale, creano associazioni liberate da categorie di pensiero stagnanti, educano alla sensibilità verso una percezione conscia del corpo senza mai dimenticare l'*engagement* contenutistico... "sarai domani quello che fai ora"¹.

Attraverso il flusso del mediterraneo, attraverso i viaggi d'Ulisse entrambi i gruppi invadono gli spazi capovolgendo la ripartizione tra questi e impongono all'ascoltatore d'essere testimone del mondo:

Ora seme arrieri cca in viaggio senza

Tempu

Uri, uri e uri a camminari [...]

Mannati ri qualcuno ca un s'arrisica a diri

Ch'ustessu putiri c'ammazza e c'aiuta [...]

Picchi rientra ri mia è sempre 'a cosa cchiù mpurtanti

Giucari cu stu munnu

Cunusceri sti genti [...]

Autri pensieri ca ti scoppianunta testa

Autri paroli ca 'irruppinu sti mura.²

Elisebha Fabienne Platzer

Publikationen

Bayerl, Sabine: *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes* (= *Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Band 383*). Würzburg, Königshausen & Neumann 2002. 288 Seiten.

Seit der Romantik beeinflusst die begriffslose Ausdruckskraft der Musik die verschiedensten Konzepte zur Spracherweiterung. Philosophische und poetologische Sprachmodelle, aber auch poetische Versuche, die musikalischen Sprachpotentiale zu erproben, orientieren sich an diesen Möglichkeiten und Fähigkeiten der Musik. Musik als Form, als Gefühl, als Ideologie wird

¹ "Jamila", in: Agricantus – Francesco Bruno: *Jamila*, 2002, CNI CD 088.

² "Viaggi", in: Agricantus: *Viaggiari*, 2001, CNI LDS 07036.

gleichermaßen in literarischen und theoretischen Texten und Diskussionen thematisiert. Auch im komparatistischen Aufgabenbereich "Literatur und Musik" haben in letzter Zeit verstärkt theoretische Reflexionen über Musik und Sprache Resonanz gefunden, beispielsweise wird in den Publikationen der *Word and Music Studies* diesen Auseinandersetzungen breiter Raum zur Verfügung gestellt. Auch waren Roland Barthes' Schriften zur Musik Gegenstand einiger wissenschaftlicher Auseinandersetzungen.

In der vorliegenden Studie sucht Sabine Bayerl in Texten von Theodor W. Adorno, Julia Kristeva und Roland Barthes nach Anzeichen für eine Verschmelzung von Musik und Sprache. Das ist ein Novum, da bisher noch nie eine Verbindung dieser Schriften unter diesem Blickwinkel analysiert bzw. zusammengedacht wurde. Da die Abhandlungen sehr breit gefächert sind und auf höchstem Abstraktionsgrad verlaufen, kann nur verkürzt auf einige Gedankenstränge eingegangen werden, wobei dem faszinierenden Bereich des "Dazwischen", dem Denken von "Sprachgemischen" in den drei Konzepten das Hauptaugenmerk gilt.

Bei Adorno wird die Sprache der Musik als letztlich unerreichbares Vorbild angesehen und indiziert gleichsam das Nichtidentische in der Sprache; Sprache und Musik bleiben bei Adorno aber getrennte Bereiche, der Dualismus wird nicht aufgehoben. Allerdings kann seine Konzeption nach Meinung der Autorin in eine gewisse Nähe zu Theorieansätzen der Postmoderne gebracht werden, und zwar aus folgenden Gründen: Einerseits kann das sogenannte Nichtidentische bei Adorno nicht ganz ohne "theologische", also transzendente Aspekte gesehen werden, was dem postmodernen Denken zwar fremd ist, andererseits verweisen aber - wie die Autorin feststellt - theoretische Begriffe wie "Konstellation" oder Kunstwerk als immanentes "Kraftfeld", wie sie vor allem im Spätwerk entwickelt werden, durchaus auf Ähnlichkeiten in postmodernen Reflexionen, z.B. im Denken von "Sprachgemischen".

Julia Kristeva hingegen baut - wie in der Studie klar herausgearbeitet wird - Musik als Metapher in ihr Sprachsystem ein, das sie als ein dialektisches Gefüge von Semiotischem und Symbolischem auffasst. Bei ihr steht das dynamische und prozesshafte Denken im Vordergrund; das fixe Subjekt wird im Rahmen dieses Denkens "zu einem Subjekt-im-Prozess, das für die materiellen und gesellschaftlichen Bedingungen seiner Entstehung stets offen bleibt" (17). In Kristevas Text *Die Revolution der poetischen Sprache* steht ein Rezeptionskonzept im Vordergrund, das die Genese und somit die materielle Seite der Erzeugung von Texten nachvollzieht und berücksichtigt. Das Zeichen wird nicht in Signifikant und Signifikat gespaltet, sondern die Aufmerksamkeit bleibt auf die Intensitäten gerichtet. Damit ähnelt die Lektüre eines Textes, in dem das Semiotische dominiert, der Rezeption der Musik. Ganz klar wird der Zusammenhang von Musik und "semiotischer *chora*" bei Kristeva hergestellt, wenn sie Musik als Metapher für den amorphen, flüssigen "Raum" der *chora* verwendet. Beide - poetischer Text und Musik - sind selbstreferentiell, der Sinn kann vom Klang, von der Materialität nicht abgelöst werden. Mitteilung

geschieht nicht durch Sprache, sondern in ihr. Kristevas Auffassung von Sprache und Musik kann nach Meinung der Verfasserin als Scharnier, als Bindeglied zwischen Adorno und Barthes gelten: Sie "integriert einen bei Adorno "jenseitigen" Bereich eines Nichtidentischen, dem die Musik sehr nahe kommt, in die Sprache, eliminiert alle transzendenten Fluchtpunkte und konstruiert - im dialektischen Denken verbleibend - ein Sprachsystem, das sich aus je wechselnden Anteilen von Symbolischem und Semiotischem zusammensetzt" (18).

Roland Barthes stellt die Verbindung von Musik und Sprache über den Körper her: Er realisiert Musik der Sprache, ein Denken in Sprachgemischen; er lässt Musik und Text zusammenfallen. Klang und Schrift sind untrennbar an die physische Materialität und damit auch aneinander gebunden. Barthes transformiert Kristevas Begriff Genotext in einen Genogesang und macht das auch mit musikwissenschaftlichen Begriffen "nicht beschreibbare, quasi-erotische Faszinosum von Gesang, doch auch von Musik generell, zum Gegenstand wissenschaftlicher Diskussion" (18). Neu ist in Barthes' Konzeption, dass nicht nur der Autor - wie jeder Schreibende - sich als Körper in Szene setzt, sondern dass auch der Musikinterpret und seine Zuhörer in ihrer physischen Existenz ernstgenommen werden. Hierbei gewinnen Rhythmen eine besondere Bedeutung. Ähnlich wie bei Adorno kann auch bei Barthes die oft mit Vergleichen vergeblich angesprochene Kunstform sprachlich nicht gefasst werden. Das Unfassbare ist eben ihr Körperliches, besonders eindrucksvoll dort, wo die "Stimme der Liebe" singt. Als subjektive Redeweise ist der Diskurs der Liebenden für Barthes der "wahrhaftigste", objektivste, weil er doch weit mehr als andere Diskurse Musik in Sprache verlebendigt, da er den Körper mit einbezieht. Musikalische Figuren deuten darauf hin, dass der Sinn einer Sprache, die von Musik durchdrungen ist, nicht mehr im von ihr Bezeichneten, sondern vielmehr in den von ihr eröffneten Zwischenräumen angesiedelt ist. Das Konzept von Roland Barthes ist - nach Ansicht der Verfasserin - eine weitere Station der Entwicklung einer Musik der Sprache. Seine Reflexionen sind nicht mehr an dialektische Muster gebunden; es findet ein Paradigmenwechsel, ein "Denken der Gemische" statt. Die Musik "fungiert dabei weder wirklich als Verweisung/Index noch als Metapher/Stellvertretung, sie agiert sich im Körper der Sprache als Konstitutionsfaktor aus, wird - via die schreibende Hand (des Autors) - in die Oberfläche der Schrift eingewoben" (19).

Nach diesen komplexen theoretischen Erörterungen, die nur verkürzt wiedergegeben werden konnten, versucht Sabine Bayerl, die theoretischen Reflexionen auch an konkreten Beispielen zu erläutern. Die Hör-Spiele zweier zeitgenössischer Autoren und (Wort)Komponisten - Ernst Jandl und John Cage - werden als poetische Spracherweiterungskonzepte gelesen, ihre künstlerischen Auseinandersetzungen miteinander verglichen und den oben ausgeführten theoretischen Entwürfen gegenüber gestellt. Dabei wird klar, dass zeitgenössische Literatur und Musik im künstlerischen Prozess mit ähnlichen Problemzusammenhängen umgehen müssen. Es zeigt sich, dass zwei Künstler

unterschiedlicher medialer Ausrichtung ähnliche Reflexionen erörtern und zum Teil ähnliche Lösungen anbieten, die zu einer Verschmelzung von Sprache und Musik in ihrer künstlerischen Produktion führen. Das ist - neben dem vergleichenden und erhellenden Blick auf die drei unterschiedlichen Theoriekonzeptionen - ein weiteres sehr interessantes Ergebnis vorliegender Untersuchungen.

Die Auseinandersetzungen von Sabine Bayerl bieten wissenschaftliches Neuland und durch die unterschiedlichen Blickrichtungen zusätzliche Anstöße zum Weiterdenken. Beispielsweise wurde das Thema Musik und Sprache bei Roland Barthes bisher - auch im vorliegenden Fall - in erster Linie am Spätwerk exemplifiziert. Die Frage, warum aber Musik im mittleren Schaffensbereich (des Semiologen der sechziger Jahre) und des frühen Barthes (des Mythologen der fünfziger Jahre) nahezu völlig ausgespart bleibt, würde die Untersuchungen wertvoll ergänzen. Die Studie von Sabine Bayerl ist eine wichtige Bereicherung im komparatistischen Zwischenfeld "Literatur und Musik".

Klaus Zerinschek

Salas, Horacio: *Der Tango*. Stuttgart, Abrazos Books 2002. 412 Seiten.

Curiosamente, ha llegado a mis manos la traducción alemana del libro de Horacio Salas *El Tango* y no la versión original en español. Lo que seguramente falte del carácter originario, perdido sin remedio en el proceso de la traducción - que como bien decía F.G. Lorca destruye el espíritu del idioma -, se suple con el nuevo trabajo que añade el traductor a la obra, como explicaré después.

La detallada obra de Horacio Salas analiza muchos aspectos de este fenómeno cultural y de identidad de Buenos Aires. Desde los momentos de su oscuro origen, una multitud de hechos históricos y sociales perfilan aquel ambiente en que apareció el tango. Quizá no fue más que un fruto casual de ese campo de cultivo que se creó en la Argentina de finales del siglo XIX, en una ciudad de las más receptivas de América, Buenos Aires. Esta ciudad se convirtió en el sueño y pesadilla de millones de emigrantes que buscaban un futuro mejor, una tierra prometida que para muchos acabaría por reducirse a un barrio de esta ciudad.

Este estudio presenta a los personajes asociados al tango, bien matizados, desde la perspectiva de un estudioso que, conocedor del detalle, sabe darle la lucidez necesaria para que esta obra acabe convirtiéndose en toda una obra de consulta para los interesados en el tango. Los tipos, los lugares, los músicos que dieron vida al tango fueron los que de manera inconsciente dieron a conocer este baile y esta música. El tango pasó de su marco marginal y de bajos fondos de los arrabales, a los salones de la clase alta y a los lujosos cabarets, gracias al lavado de imagen que le proporcionaría París, de donde volvió hecho moda para conquistar a la burguesía porteña, reacia a mezclarse con la clase baja de los barrios de obreros.

La nueva generación que vive el tango, lo saca de los prostíbulos, lo pule dándole letras a sus canciones, y potencia la identificación de la sociedad rioplatense que trata sus inquietudes con la melancolía del tango.

En el amplio catálogo de nombres de músicos y cantantes vamos viendo la evolución que sufre el tango, como un árbol que se ramifica aparecen variantes, diferentes estilos, estéticas opuestas... hasta llegar a los frutos más vanguardistas como fuera en su momento Piazzolla.

Uno de los puntos fuertes de esta obra es sin duda la innumerable colección de letras de tangos que aparecen, en la versión original y acompañados de la traducción. Sin duda una excelente muestra para el estudioso que quiere trabajar a nivel de lengua bebiendo de la fuente. Las traducciones despiertan la perspectiva crítica al intentar descubrir el alma de estas composiciones, pequeñas obras de arte algunas. Interesante de cualquier modo para llegar a la estética del tango canción.

El aspecto musical se trata también al presentar a las distintas orquestas y músicos, ilustrando también, aunque no de un modo tan exhaustivo, la evolución sufrida desde sus inicios hasta la época dorada del tango.

Sin embargo el aspecto que realmente queda a la zaga es el del baile. Comprensible quizás si el interés no es el de alguien que baile el tango. El autor liquida tan sólo en dos páginas este aspecto no menos importante del tango, que hubiera merecido dedicarle bastante más atención para que la obra final fuera más equilibrada. No olvidemos que el renacimiento del tango que se vive ahora, a nivel mundial, fue causado por los espectáculos de las compañías de baile que desde los 80 han llevado por los mejores escenarios este baile, despertando el interés internacional y creando un círculo de "fanáticos" que sucumben al magnetismo del tango.

Mario Soto-Delgado

Plisson, Michel: *Tango. Du noir au blanc*. Paris, Cité de la Musique/Actes Sud 2001. 181 Seiten.

Monette, Pierre: *Le Guide du Tango*. Paris/Montréal, Syros-Alternatives/Triptyque 1991. 257 Seiten.

Es ist ein kaum zu übersehendes Phänomen, dass der argentinische Tango als Musik- und Gesangsform und vor allem auch als Paartanz seit den achtziger Jahren des soeben zu Ende gegangenen Jahrhunderts ein internationales Revival erlebt. In so gut wie allen größeren Städten der westlichen Welt, aber auch etwa in Japan, schossen in diesem Zeitraum Tangoschulen, Milongas (also regelmäßige Tanzveranstaltungen) sowie entsprechende Vereine und Interessensgemeinschaften aus dem Boden, häuften sich Konzerte von Tangomusikern verschiedenster Stilrichtungen und tourten argentinische Tango-Shows erfolgreich durch Cabarets und Theatersäle. Es ist nur folgerichtig, dass auch die Sachbuchliteratur dem Trend folgt und einschlägige Werke hervorbringt.

Ganz besonders boomen seit geraumer Zeit jene Abhandlungen, die einen chronologischen Abriss zur Entwicklung bzw. der Geschichte des Tangos mit soziologischen, philologischen, musikwissenschaftlichen, häufig auch psychologischen Betrachtungen verbinden. Das vorab durch Mario Soto besprochene umfangreiche Tango-Buch von Horacio Salas kann in dieser Hinsicht sicherlich als wichtigstes Standardwerk betrachtet werden. Zumindest kurz sollte man hier aber auch die – inzwischen leider vergriffene – mehrbändige und von verschiedenen Autoren zusammengestellte Abhandlung zu *La Historia del Tango* in Erinnerung rufen, die zwischen 1976 und 1978 von den Ediciones Corregidor in Buenos Aires herausgegeben wurde. Sie liegt in der "Abteilung für Textmusik" als Kopie vor. An Genauigkeit und Faktenreichtum sind die acht Bände der *Historia* wohl unübertroffen – ausgenommen natürlich im Hinblick auf die nicht mehr erfassten neueren Entwicklungen. Auch ein Standardwerk für den deutschsprachigen Raum, das ebenfalls zum Bestand der "Abteilung für Textmusik" gehört, sei kurz erwähnt. Es handelt sich um Dieter Reichards spannend und engagiert geschriebenen Überblick *Tango – Verweigerung und Trauer. Kontexte und Texte*, 1981 beim Vervuert-Verlag in einer großformatigen, reich bebilderten Ausgabe erschienen (die bildmäßig "abgespeckte" Version liegt seit 1984 auch als Suhrkamp-Taschenbuch vor), wo Geschichtlich-Soziologisches mit der Besprechung etlicher repräsentativer Tangotexte kombiniert wird.

In der vorliegenden Sammelrezension wird nun das Augenmerk auf den französischsprachigen Raum gerichtet, und zwar am Beispiel der neuen, erst im Vorjahr bei Actes Sud erschienenen Publikation *Tango. Du Noir au Blanc* von Michel Plisson, die im Anschluss kurz mit dem schon etwas älteren, im Aufbau ganz ähnlich konzipierten "Tango-Führer" Pierre Monettes verglichen werden soll. Beiden Veröffentlichungen liegt das bewährte Schema des historisch-chronologischen Abrisses, wie es – mit viel weiter ausgreifenden Inhalten – durch Horacio Salas' Standardwerk vorgegeben ist, zugrunde. Der von Plisson gewählte Untertitel *Du noir au blanc* soll hierbei die Komponente des gesellschaftlichen Paradigmenwechsels verdeutlichen, der den Tango aus den unteren, großteils schwarzen Bevölkerungsschichten ('criollos') heraus und im Lauf der Jahrzehnte in die Salons der gehobenen argentinischen und später europäischen Mittel- und Oberschicht hinein führte. Sehr detailreich wird von Plisson vor allem die komplexe Entstehungsgeschichte des Tangos aufgerollt, die auf einem fruchtbaren Zusammenspiel verschiedener Gruppierungen von Einwanderern (Italienern und Spaniern an erster Stelle) mit den bereits angesprochenen indigenen Bevölkerungsteilen am Río de la Plata beruht und sich vor dem Hintergrund sehr spezifischer soziologischer Bedingungen vollzieht (so war der interkulturelle Austausch in den ärmeren Vororten – *barrios* – von Buenos Aires wie Montevideo am regsten, oder auch etwa in den Mietskasernen – *conventillos* –, die als erste Auffangbecken für die Immigrantenströme dienten). Es sticht bei all diesen Ausführungen ins Auge, dass Plisson insbesondere um philologische sowie musikwissenschaftliche Genauigkeit sehr

bemüht ist. Evident wird dies beispielsweise an den gewissenhaften etymologischen und begrifflichen Herleitungen des tango-spezifischen Grundvokabulars (von 'tango' selbst bis 'milonga', von 'candombe' bis 'habanera') oder den ausführlichen Angaben zu Rhythmik, Harmonik und Instrumentierung, die in Kapitel VIII der Differenzierung zwischen dem Tango des "alten Stils" und jenem der "guardia nueva" dienen. Letzteres lässt sich im Übrigen auch an den Hörbeispielen nachvollziehen, die auf einer dem Buch beigelegten CD zusammengestellt sind.

Das Bemühen um eine gewisse Form der Wissenschaftlichkeit kann wohl als wesentlichster Unterschied zwischen Plissons Einführung und dem franko-kanadischen *Guide du Tango* Pierre Monettes gesehen werden. Monette ist mehr an einer effizienten und zugleich unterhaltsamen Information des Lesers gelegen, was sich in seinem Führer auch bestens umgesetzt findet. Dieser ist pfiffig geschrieben, ohne oberflächlich zu sein, und es finden sich hier zu vielen Einzelpersonlichkeiten des Tangos umfangreichere und genauer vertiefte Informationen als in Plissons Buch. Positiv hervorzuheben ist des Weiteren das viel reichere und anschaulichere Bildmaterial sowie ganz besonders auch die Tatsache, dass der Führer einen Index aller erwähnten Personennamen und Tangotitel bietet, was man in Plissons Werk schmerzlich vermisst. Es soll jedoch abschließend noch auf eine interessante Komponente des letzteren hingewiesen werden, durch die sich gewissermaßen auch die "hexagonale" Spezifik des Plisson-Buches offenbart. Wie man im vorletzten Kapitel erfährt, ging der seit den achtziger Jahren neu aufgeflamte Tangoboom in erster Linie von Paris aus, was zum einen durch die überaus erfolgreichen Auftritte von Tangogrößen wie der Sängerin Susana Rinaldi und dem Orchesterleiter Juan José Mosalini bewirkt wurde, zum anderen durch die von 1981 bis 1993 bestehende Einrichtung der *Trottoirs de Buenos Aires* als für den Tango reservierter Aufführungsort. Paris wurde dadurch zum zweiten Mal in der Geschichte des Tangos zum maßgeblichen Motor für dessen internationale Verbreitung.

Gerhild Fuchs

In eigener Sache: Neuerscheinung

Mathis-Moser, Ursula - Löffler, Mark (Hg.): *Französische Tonträger aus Nordamerika - Index of Francophone Sound-Recordings from Northern America - Index des documents sonores de l'Amérique du nord* (= VUI 223). Innsbruck 2001. 140 Seiten.

Preis: 20 Euro

Bestellungen postalisch oder per mail an die Redaktion von BAT.

Benedetti, Héctor Ángel: *Las mejores letras de Tango. Antología de doscientas cincuenta letras, cada una con su historia.* Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina/Seix Barral ²1999. 511 páginas.

En este grueso volumen, Héctor Ángel Benedetti nos ofrece exactamente lo que promete: una recopilación antológica de las letras de doscientos cincuenta tangos, la mayor parte de ellos bien conocidos del público aficionado, completada con una investigación de la historia de cada uno: cuándo fue compuesto, cuándo fue interpretado o grabado por primera vez y por qué cantante, en qué película fue usado en la banda sonora, y – en los casos en que ha sido posible averiguarlo – el motivo o el impulso inicial que llevó al autor de la letra a escribirla.

No es Benedetti un recién llegado al mundo del tango, a pesar de su relativa juventud (nació en 1969). Aunque sus primeros estudios fueron de dirección cinematográfica, dedicó la mitad de su tiempo a estudiar violín y canto en el Conservatorio San Martín y más adelante bandoneón, el instrumento estrella en el mundo del tango. Es también compositor y estudioso de la historia del tango, así como un gran coleccionista de discos antiguos, especialmente, de grabaciones anteriores a los años cincuenta. Actualmente, además de colaborar en dos revistas musicales sobre el tango, dirige un programa en Radio Municipal de Buenos Aires dedicado a esta música.

En un sucinto prólogo, Benedetti informa al lector de las dificultades inherentes a un libro de este tipo, muestra su incondicional entusiasmo por el tango que "terminó por convertirse en una manifestación poética con vida propia, en una de las obtenciones más valiosas de la cultura del Río de la Plata" (10) y pasa directamente a las letras que, para presentar de una manera coherente, después de rechazar el orden cronológico o alfabético, ha decidido organizar de manera temática en treinta grandes apartados. Citemos, como ejemplo, "Buenos Aires", "Ebriedad y otras intoxicaciones", "Amor atormentado", "Abandono", "Soledad", "Minas" (Muchachas), "Varones" y "Compadritos".

En una extensa primera parte se presenta al lector las letras de esos doscientos cincuenta tangos, indicando su compositor y su letrista para pasar, en una segunda y densísima parte – letra muy pequeña y escasa separación entre líneas – a la exposición de todas las informaciones que ha podido obtener de cada una de las canciones. En esta parte, curiosa y de gran interés, es muy de agradecer la explicación de ciertos términos en lunfardo¹ que aparecen en algunos de los tangos. De este modo nos enteramos, por ejemplo, de que el título del famoso tango "Garufa" significa "diversión". Es una lástima que Benedetti no se haya tomado el trabajo de explicar todos los términos que a un lector europeo resultan absolutamente incomprensibles, quizá creyendo que están al alcance de todo el

¹ Según el *Diccionario de uso* de María Moliner, Madrid, Gredos, 1977: "Jerga de la gente maleante de Buenos Aires y sus alrededores" (293).

mundo o bien porque piensa que la cita de un diccionario de lunfardo² lo exime de ello, pero es evidente que textos como el siguiente necesitarían una explicación: "Ando chivo con la yuta porque tengo mi rebusque y me aguanto cualquier copo con las cartas que me dan." (294)³

El libro que nos ocupa es un alarde de erudición musicológica, altamente recomendable para los muchos aficionados actuales al tango en casi todos los países de Europa. También puede resultar muy útil a los profesores de español que deseen introducir a sus alumnos en la temática argentina porque les ofrece, sin ningún esfuerzo por su parte, las letras completas de las canciones y, en muchos casos, simpáticas anécdotas sobre su creación y difusión.

Puestos a pedir, habría sido muy práctico contar con un índice de primeras líneas, como es habitual en las antologías poéticas, porque suele darse el caso de que el lector conozca la primera línea de la canción, pero ignore su título. Lo que sí resulta bienvenido es que en el índice final aparece el número de página de la información complementaria a cada una de las canciones, para agilizar su búsqueda.

En resumen, el libro es una utilísima herramienta para todo lector que desee introducirse en el complejo mundo del tango.

Elia Eisterer-Barceló

Internet-Adressen und Veranstaltungskalender

Internet-Adressen

<http://www.frenchcompilations.com>

Website zu französischen CD-Kompilationen (Euromix, World, Electronica, French Hiphop, French Chanson) mit einer Vielzahl von Links zu den jeweiligen Interpreten

<http://www.disqueenfrance.com>

Von der Interessensgemeinschaft der Plattenindustrie, SNEP, veröffentlichte Charts, mit zahlreichen Informationen zu den Interpreten und zum Musikgeschäft

² José Gobello, *Nuevo diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor, 1994. Benedetti lo cita en la página 476 de su obra.

³ Parlamento final del tango "Bien pulenta", letra de Carlos Waiss.

<http://www.ifop.com/europe/banque/resulsingles.asp>

<http://www.ifop.com/europe/banque/resulalbums.asp>

<http://www.ifop.com/europe/banque/resulcompils.asp>

Vom Umfrageunternehmen IFOP veröffentlichte, wöchentliche Single-, Album- und Samplerhitparade, bis zurück ins Jahr 1999

<http://www.muzhit.com>

Sehr persönliche Website von Elia Habib, dem wahrscheinlich besten Kenner der französischen Hitparade, von der Top Cinquante in den 60ern bis heute (auch auf Englisch)

<http://www.bamboo-music.com/>

Von Anne Greffe gestaltete Homepage mit kompetenten Plattenkritiken, Hörbeispielen, exklusiven Interviews, Konzertdaten u.v.m.

<http://www.cd-kritik.de>

Zunächst als Experiment und Referenz-Projekt entstandenes, seither aber rasch gewachsenes und ständig erweitertes Online-Magazin, in dem Musik und MusikerInnen aus unterschiedlichen Sparten vorgestellt werden, v.a. Pop, Rock, Jazz, Chanson, Weltmusik

<http://chantessonne.free.fr>

Webseite des Vereins Chant'Essonne mit Konzertankündigungen, CD-Kritiken u.v.m.

<http://www.10lineas.com/labordeta>

Website zu dem aragonesischen Cantautor José Antonio Labordeta mit Diskographie, Biographie etc.

<http://www.intromusica.com>

Website mit Konzertkalender für Spanien, Darstellung verschiedener Musikgattungen, Links zu einzelnen, nicht nur hispanophonen InterpretInnen/Gruppen, Reportagen, Konzertberichte, Interviews u.v.m.

<http://www.limonaire.free.fr>

Das "Limonaire" in Paris, in einer kleinen Nebenstraße direkt hinter den großen Boulevards, nicht weit vom Wachsfigurenmuseum "Musée Grévin" und dem ehemals legendären Nachtclub "Le Palace", wird von richtigen Chansonliebhabern geführt. Das Besondere an diesem Chanson-Restaurant: Wenn die SängerInnen beginnen, kehrt Ruhe ein. Das Essen ist gegen 22 Uhr beendet, es wird abgeräumt und dann wird vorläufig nicht einmal mehr bedient. Konzentrierte Atmosphäre für die meist jungen Sänger, aber auch für einige (frühere und heutige) Größen des Textchansons wie Christian Pacoud oder Allain Leprest. Das Programm des "Limonaire" gibt immer wieder Entdeckungen die Möglichkeit, ihre Chansons erstmals vor Publikum auszutesten, und hat sich

damit wirklich lange gehalten. Kontakt besteht auch zu anderen Chansonkellern in Paris, einige sind auf der Webseite des "Limonaire" zu finden.

Adresse: 18, cité Bergère, 75009 Paris, Telefon: 0033 1 45 23 33 33

Konzerte, Festivals

Festival de Marne, concert rock, rap, raï, chanson française (Ivry-sur-Seine, 8-20 octobre 02)

Info: Festival de Marne, 79-81 av. Danielle Casanova, 94200 Ivry-sur-Seine, tél.: 01 45 15 07 07, fax: 01 45 15 07 00; www.festivaldemarne.org

Patricia Kaas: And now Ladies and Gentlemen ...

23.10.2002: Circus Krone, München

26.10.2002: Kaufleuten, Zürich

02.11.2002: Avo Session, Basel

04.11.2002: Konzerthaus, Wien

Infos/Tickets: www.mlk.com; www.patriciakaas.net

Arnaud Méthivier

25.10.2002: Scène Nationale (avec Opéraccordéon), Bobigny

Info: arnaudmethivier.free.fr

François Castiello & Bratsch

30.10.2002: Soda "Salon" (in der Kulturbrauerei), Berlin

31.10.2002: Museum der Weltkulturen, Frankfurt

02.11.2002: El Lokal, Zürich

11.02.2003: ZAKK, Düsseldorf

12.02.2003: Brotfabrik, Bonn

16.02.2003: NATO, Leipzig

Info: www.bseliger.de

Yann Tiersen (Support: Dominique A)

04.11.2002: Centralstation, Darmstadt

05.11.2002: ZAKK, Düsseldorf

06.11.2002: BKA-Zelt, Berlin

07.11.2002: Theater im Pfalzbau (Enjoy Jazz-Festival), Ludwigshafen

09.11.2002: Crossing Border Festival, Amsterdam

Info: www.bseliger.de

Indigo

08.11.2002: Spectaculum Mundi, München

09.11.2002: Treffpunkt am Ratebühl, Stuttgart

15.11.2002: Ufabrik, Berlin

16.11.2002: Schloß Landestrost, Neustadt/Hannover

Info: p.holland-moritz@ullstein-heyne-list.de

Kent & Corinne Douarre

20./22./23.11.2002: Ufabrik, Berlin

Info/Tickets: www.ufafabrik.de/Veranstaltungen

Coup de cœur francophone, 7. bis 17. November 2002, Montréal, Québec

Chansonsfestivals für frankophone Liedermacher, Sänger und Musikgruppen.

Auskünfte: Coup de cœur francophone, 4492, rue Ontario Est, Bureau B, Montréal QCH1V1K7, Tel.: 001-514-253-3024; www.coupdecoeur.qc.ca, cdcoeur@cam.org

Hommage à Gilbert Bécaud (Schlott, Berlin): 14. Dezember 2002, 21.00

Bérangère Palix, begleitet von ihren beiden Musikern Daniel Sutton und Andreas Krumwiede, sowie Jean-Luc Dancy und Richard Sadman machen sich auf die Spuren von "Monsieur 100.000 Volt" und werden seine Chansons interpretieren.

Mit der Unterstützung vom FCiD (Förderung des französischen Chansons in Deutschland e. V.) und dem Institut français de Berlin.

Info: Schlott, Chausseestr. 18, Berlin-Mitte

Juliette Gréco:

30.01.2003: Mainz

31.01.2003: Mühlheim

Info: www.jazzandmore.de

Aktuelles – actualités – novità – novedades

Jacques Brel oder warum Chansons lebendig bleiben

Die Person, nach der Kindergärten, Schulen und eine Metrostation benannt wurden, deren Porträt Briefmarken zierte und auch auf Postkarten abgebildet wurde, scheint in Frankreich wie in Belgien durch ihren Namen und ihre Ikone geradezu omnipräsent zu sein: Jacques Brel.

Beim Festival von Avignon überraschte 1996 der amerikanische Choreograph Bill T. Jones mit einer Tanztheatervorstellung auf der Basis Brelscher Chansons im Ehrenhof des Papstpalastes. Der Evergreen "Ne me quitte pas" liegt inzwischen als "If you go away" in über 270 verschiedenen Aufnahmen vor, und wenn Patricia Kaas diese englische Version gleich doppelt auf ihrem aktuellen

Album *Piano Bar* (2002) bietet, spricht dies für die anhaltende Attraktivität der Chansons Brels auf internationaler Ebene. In den letzten Jahren fanden die Chansons außer in den deutschen Bearbeitungen für Michael Heltau und Gisela May sowie in den Nachdichtungen Klaus Hoffmanns hierzulande im französischen Original weite Verbreitung durch Dominique Horwitz, der die Antihelden à la Brel temperamentvoll und expressiv, aber stimmlich nicht immer überzeugend, auf der Bühne wiederaufleben lässt.¹

Brel-Interpretationen begegnet man nicht nur im Rahmen eines traditionellen Chansonabends, sondern auch in der Assimilation an Rock-, Pop-, Rap- und Ethnomusik. Die Resultate, die aus diesen "Modernisierungsaktionen" der zwischen 1953 und 1977 entstandenen Chansons hervorgehen, sind oft banal oder lächerlich, nur selten gelingt es, einem Chanson wirklich neue Aspekte abzugewinnen.² Bei der Übernahme Brelscher Titel scheint die Gefahr groß, zuwenig oder zuviel Ausdruck in die Chansons zu legen, was bereits frühere Versuche, diesen Auteur-Compositeur-Interprète nachzusingen, zeigen; so bleibt einerseits Isabelle Aubret mit ihren "glatten" Interpretationen hinter dem Potential der Chansons zurück, und Serge Lama verfällt andererseits in Pathos.

Das Repertoire Brels oder sein Chanson-Erbe erfährt nicht die Pflege durch einen (bekannt)en A.C.I. der nachfolgenden Generation, wie man dies für Brassens in Maxime Le Forestiers und Renauds jeweiligen Brassens-Programmen und für Ferré in Ann Gaytans originellem Ferré-Programm findet. Als Klassiker wird Brel so nur punktuell wiederaufgenommen, wobei sich neben "Ne me quitte pas" die Titel "Quand on n'a que l'amour", "Amsterdam" und "La chanson des vieux amants" besonders großer Beliebtheit erfreuen, so dass es für Starinterpreten wie Johnny Hallyday, Céline Dion, Patrick Bruel und Maurane zum guten Ton gehört, einen dieser Titel aufgenommen zu haben. Doch die Mehrzahl der Chansons lebt in Brels eigener Interpretation in der Erinnerung fort.

Wer Brel aus filmischen Konzertmitschnitten kennt, dem drängt sich zu dem akustischen Eindruck der visuelle auf, denn Mimik und Gestik sind integraler Bestandteil seines Vortrags, der die strukturell ausgeprägt dramatischen Chansons zu Komödien und Tragödien en miniature macht.³ Das Phänomen

¹ Bei dem Konzertmitschnitt von 1997 geht die Atmosphäre der Live-Darbietung verloren, und die Mängel der Interpretation treten offen zutage. *Dominique Horwitz singt Jacques Brel*, Horwitz & Hauptmann Entertainment/Indigo 9704-2.

² Zum 20. Todestag erschien 1998 *Jacques Brel – Aux suivants*, Polygram 559188-2, eine CD mit 12 Titeln von 12 – teils recht bekannten – Interpreten oder Gruppen aufgenommen, darunter Alain Bashung, Kent, Arthur H., Stéphane Eicher. Von diesen Aufnahmen, die die Chansons im Stil der jeweiligen Interpreten präsentieren, halte ich Noir Désirs Version von "Ces gens-là", die den zähneknirschenden, ressentimentgeladenen Ton dieses satirisch-tragischen Chansons trifft, Ms sensibel nuanciertes "Au suivant" und Polos gleichermaßen realistisches und gespenstisches "La Fanette" für gelungene musikalische und interpretatorische Aneignungsversuche.

³ In meinem Artikel "Juliette Gréco – vom Reiz einer großen Tragödin" (in *BAT* 9 erschienen) habe ich auf die Affinität zwischen der Brelschen Chansonkonzeption und Grécos Interpreta-

Brel hängt wesentlich von der körperlichen Präsenz der Bühnenpersönlichkeit des Sängers ab, dessen abrupter Rückzug aus den Konzertsälen, wo er sich mit unvergleichlicher Intensität verausgabte, zu seiner Idolisierung beitrug. Brel lehnte jede Form des Playbacks ab und beendete seine Bühnenkarriere zum Zeitpunkt, als er Gefahr lief, in Routine zu verfallen (im Originalton: "Il arrive un moment où l'artiste est tenté de tricher, car il connaît trop les ficelles de son métier..."). So entging Brel dem Schicksal, ein alter Sänger zu werden, das er in "La chanson de Jacky" (1965) besingt – einem seiner wenigen Metachansons, das im Entwurf einer phantastischen Fiktion selbstreflexiv sein Berufsethos beleuchtet. Sein Musical *L'homme de la Mancha* (1968), seine Filmrollen und seine beiden – wenig erfolgreichen – Regiearbeiten, in denen er auch die Rolle des Protagonisten des Films übernahm, ließen ihn nie ganz aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit verschwinden. Mit dem letzten Album, das 1977 erschien, landete der Produzent Eddie Barclay aufgrund einer großangelegten Werbekampagne einen Coup, wie er bis dahin in der Geschichte des Chansons beispiellos war: Innerhalb kurzer Zeit wurden zwei Millionen Exemplare dieses von der Plattenfirma – zum Ärger Brels – in der Aufmachung eines Vermächtnisses präsentierten Albums abgesetzt.

Brels Weg zum Erfolg war lang und schwierig gewesen: nachdem er 1953 Brüssel verlassen hatte, um in den Pariser Cabarets aufzutreten, verlachte man ihn dort wegen seiner Texte und seiner Melodien, die vom Einfluss und der Herkunft aus der christlichen Jugendbewegung geprägt waren. Brassens verlieh ihm den Beinamen "l'abbé", und eine Abkehr vom Stil des "guitariste du bon Dieu" trat erst ein, als sich Brel auf der Bühne von seinem Instrument trennte; später begleitete er sich nur noch selten – so etwa bei "Le plat pays" – selbst auf der Gitarre. Aus der musikalischen Zusammenarbeit mit den Pianisten und Komponisten François Rauber, der später Brels Arrangeur wurde, und Gérard Jouannest, der Brel bis zum letzten Auftritt begleitete, gingen Chansons hervor, die sich nicht in den Sog kurzlebiger Moden der Unterhaltungsmusik ziehen ließen. Die Tatsache, dass Klaus Hoffmann 1997 für seine deutschen Brel-Interpretationen sowohl in der Studio- als auch in der Live-Version die ursprünglichen Arrangements gewählt hat, kann hier gewissermaßen als – begründetes – Werturteil betrachtet werden.

Nach seiner Selbstaussage verstand sich Brel weder als Dichter⁴ noch als Sänger⁵, sondern als "chansonnier au sens vrai du mot"⁶. Traditionell impliziert

tionsstil hingewiesen. Sie hat im Lauf der Jahrzehnte vierzehn Titel Brels aufgenommen. Gréco singt Brel nicht "nach", sondern bietet eine eigenständige Auseinandersetzung mit seinem Werk, indem sie auch gegen Brel und Klischees der Brel-Interpretation angeht, was sich am deutlichsten an ihrem trotzig-stolzen "Ne me quitte pas" zeigt.

⁴ Obgleich ihm damals bereits ein Band in der bekannten Reihe *Poètes d'aujourd'hui* bei Seghers gewidmet war, meinte Brel 1973 in der Radiosendung *Radioscopie*, dass höchstens drei seiner Chansons – unter ihnen "Le plat pays" – der bloßen Lektüre und der literaturwissenschaftlichen Analyse standhielten.

die Bezeichnung *chansonnier* satirische und humoristische Darstellungsweisen, und Brel zeigt sich diesbezüglich wirklich erfinderisch. Familie, Kirche und Militär karikiert er als die Instanzen der Unterdrückung einer individuellen Entfaltung des Subjekts in der Art, dass die Grenzen zwischen der satirischen Überzeichnung und einer radikalen realistischen Psychologisierung oft fließend sind. Ferré setzt beißende Ironie ein, und Brassens zeigt Satire gepaart mit versöhnlicher Bonhomie, um inauthentische Verhaltensweisen zu outen und Individualität zu verteidigen. Brel bindet das kritische Potential seiner Chansons stärker an Affekte; er demonstriert ein vitales Aufbegehren gegen die Erstarrung in sozialen Normen. Im Wechsel von Angst, Verzweiflung und (falschen) Hoffnungen charakterisiert sich das Rollen-Ich oft mittels einer Sprache, die lautmalersche Elemente einbezieht und gegen die Grammatik verstößt. In den Chansons tun sich so ungeahnte psychische und soziale Abgründe auf, von Strophe zu Strophe wirkt etwa das Verhalten des Verehrers in "Madeleine" (1962) – trotz scheinbarer Fröhlichkeit – absurder und pathologischer. Neben der Affektivität, auf die Brel in seinen Chansons setzt, ist die Vielschichtigkeit der Texte für seinen Erfolg und das Nachwirken in einer Fülle von Neuaufnahmen und Bearbeitungen maßgeblich. Dass Brel nicht konstant die metrische Perfektion und stilistische Sicherheit Trenets, Brassens' und Ferrés erreichte, ändert nichts an der starken Wirkung seines literarisch unpräzisen Stils, der sich als besonders originell in der Kreation von Neologismen erweist. Im Unterschied zu den genannten Kollegen verzichtete Brel gänzlich darauf, Dichter zu vertonen, und literarische Anspielungen finden sich in seinen Chansons in vergleichsweise geringerer Zahl. Intertextuell bedeutsamer sind bei ihm Chansonzitate, so schließt etwa "Titine" (1964) an zwei ältere Chansons um die gleichnamige Figur an; musikalisch war in diesem Fall die Anlehnung an diese Titel so deutlich, dass eine Anklage wegen Plagiats erfolgte.

Ein hohes Identifikationspotential der Brel'schen Chansons rührt aus deren expliziter Thematisierung der universellen Erfahrungen von Kindheit, Jugend, Alter und Tod.

Utopische Gegenbilder zu einer in ihren Praktiken und Riten erstarrten Gesellschaft skizziert Brel in seiner Auffassung von Kindheit und Liebe. Der Weg zurück in die Kindheit, die er durch Phantasie, Abenteuerlust und Gleichheit charakterisiert, stellt jedoch eine praktische Unmöglichkeit dar, und die Frau, der in seiner Liebeskonzeption beinahe die Funktion einer säkularisierten Erlöserin zukommt, enttäuscht quasi notwendigerweise den idealistischen Helden (das Rollen-Ich zahlreicher Chansons wie – Interviews gemäß – auch den realen Sänger). Ein Bruch in Brels Liebeskonzeption, der die Abwendung von der idealistischen Frühphase signalisiert, liegt mit "Dors ma mie, bonsoir" (1958) vor. Dieses Chanson formuliert erstmals den an die Frau

⁵ In einem Gespräch, das Juliette Gréco mit Brel auf RTL führte, lehnte er die Bezeichnung des *chanteur* mit dem Understatement "on chantonne" ab.

⁶ So 1964 in einem Interview im *Figaro Littéraire*.

gerichteten Vorwurf, den Mann – durch einen auf ihn fixierten Besitzanspruch – seiner Freiheit zu berauben, was hier zur Trennung führt. "Les biches" (1962) und "Les filles et les chiens" (1962) charakterisieren das Geschlechterverhältnis als permanenten Kriegszustand, der dem weiblichen Verhalten zur Last gelegt wird. In "Les biches" (ver-)führt und täuscht die Frau als "première ennemie" und "dernière ennemie" den Mann, der ihren Reizen und Manövern nicht widerstehen kann. Bei aller Niedertracht, die der Frau zugeschrieben wird, bekommt der Mann nicht die Rolle des unfreiwilligen Opfers zugewiesen, sondern die des obligatorischen Mitspielers in einem naturbedingten Prozess. Brels misogynen Äußerungen, aus denen ein tiefes Misstrauen gegen das andere Geschlecht spricht, erscheinen heute wahrscheinlich (noch) befremdlicher als zur Zeit ihrer Entstehung. Nach Chansons, die eine erfüllte Liebe besingen, sucht man bei Brel – mit Ausnahme von "La chanson des vieux amants" (1967), in dem die Liebenden den Krieg unter dem affirmativen Aspekt der Sinnhaftigkeit des unaufhörlichen Ringens fortführen – vergeblich. Ohne Brels Misogynie beschönigen zu wollen, muss ergänzend die Empathie erwähnt werden, mit der er die Protagonisten seiner Chansons zeichnet; so beispielsweise in "Orly" (1977), wo er aus der Perspektive des unbeteiligten Dritten eine bewegende Abschiedsszene zwischen einer Frau und einem Mann so schildert, dass sich die Sympathie des Beobachters in der Orientierung am äußeren Geschehen zunehmend auf die Frau konzentriert.

Die Kritik der Chansons an der Bourgeoisie und dem Klerus ist zu Beginn des 21. Jahrhunderts gewiss nicht mehr von virulenter Aktualität, während sich meines Erachtens Brels Psychologie der Fragilität des Subjekts als zeitlos erweist.

Im folgenden soll zuerst das Werk Brels in seiner (derzeitigen) Verfügbarkeit in Form von Aufnahmen und Texten präsentiert werden. Dann erfolgt ein äußerst knapper Überblick über den Forschungsstand.

Das Werk

Die *Intégrale Brel* (Barclay/Polygram) enthält neben den Titeln, die zwischen 1962 und 1977 bei Barclay eingespielt wurden, die Aufnahmen aus den Jahren 1953 bis 1961, die zuerst unter dem Label Philips erschienen. Unter den insgesamt 172 Aufnahmen befinden sich vierzehn bis dahin unveröffentlichte: sei es, dass sie vorher überhaupt nicht auf Tonträger veröffentlicht wurden, so wie "Les moutons" und die beiden Filmmusiken "Pourquoi faut-il que les hommes s'ennuient?" und "La chanson de van Horst"; sei es, dass sie in der flämischen Version bislang nicht auf den Markt kamen, wie dies für die Bearbeitungen von "Le plat pays", "Les bourgeois", "Rosa" und "Les paumés du petit matin" gilt; sei es, dass sie hier erstmals in einem Live-Mitschnitt vorliegen, in dem sich die Interpretation wesentlich von der früherer Veröffentlichungen unterscheidet, wie das bei sieben Titeln des Olympia-Programms von 1964 der Fall ist. Die zehn CDs sind sowohl im "coffret" als auch einzeln erhältlich. Neben den beiden Live-Mitschnitten, die Bestandteil der

Intégrale sind, ist noch einer mit dem Titel *Brel Knokke* erhältlich – auf dieser CD singt Brel nicht nur, sondern er ist auch im Interview zu erleben. Auch das Musical *L'homme de la Mancha* ist wie alle kommerzialisierten Aufnahmen bei Barclay erschienen.

Von den Kaufvideos möchte ich nur auf den Mitschnitt des Abschiedskonzerts im Olympia, der als *Brel – Quinze ans d'amour* (Polygram Video) erschienen ist, und auf die beiden Kassetten, die dem auf Arte gesendeten Themenabend entsprechen (Polygram Video), verweisen.

Bei dem unveröffentlichten Material, das man im Archiv der Fondation Internationale Jacques Brel anhören kann, handelt es sich um 13 Chansons aus den Anfangsjahren, die in einer Aufnahme von 1953 vorliegen, und um die letzten Aufnahmen von 1977, fünf Chansons, die zusammen mit denen des Albums *Les Marquises* eingespielt wurden, jedoch auf Brels Wunsch nicht erschienen sind. Die frühen Aufnahmen sind von historischem Interesse bezüglich der Entwicklung des Sängers. Brel begleitet sich dort noch allein auf der Gitarre; auf die gegenwärtige Veröffentlichung wäre wohl keine große Publikumsresonanz zu erwarten. Wer davon ausgeht, dass die späten Chansons dichterisch, kompositorisch oder in Arrangement und Interpretation hinter den veröffentlichten der letzten Langspielplatte zurückbleiben, wird von den Aufnahmen überrascht sein: Es liegen ausgereifte Chansons vor, deren Veröffentlichung man nicht scheuen müsste. Die Fondation Internationale Jacques Brel würde das Material gerne an die Öffentlichkeit bringen, dem steht aber Brels "Vermächtnis" entgegen, das von Jouannest und Rauber, die über Teilrechte an den Aufnahmen verfügen, streng respektiert wird. Das Chanson "Le pendu" (1964) ist ausschließlich in einer Fernsehaufzeichnung überliefert.

In *L'œuvre intégrale*⁷ (Robert Laffont, seit 1992 auch unter dem Titel *Tout Brel* bei 10/18) finden sich die Texte sämtlicher eingespielter Chansons neben den frühen Chansontexten, von denen keine Aufnahmen existieren, und einigen vom Umfang her knappen Projekten. Diese von der Fondation Internationale Jacques Brel unter der Regie France Brels herausgegebene Textausgabe genügt nicht den Editionsprinzipien einer kritischen Ausgabe: Varianten werden nicht berücksichtigt. Sieht man davon ab, dass die spontanen Abänderungen der Texte (zumeist in Live-Mitschnitten) nicht als Varianten schriftlich fixiert sind, bietet dieser Band den Zugriff auf die vollständigen und (von einigen Inkonsequenzen in der Interpunktion abgesehen) korrekten Texte, 198 an der Zahl.

Literatur zu Brel

Einige Biographien über Brel können pauschal unter die weder solide recherchierte noch recht originelle Fanliteratur subsumiert werden. Unter diese Rubrik fallen: Pierre Barlatier (1978), Pierre Berruer (1983) und Guy Floriant/Olivier Delavault (1998). Das Buch von Jacques Lorcey/Joëlle Monserrat (1984)

⁷ Meine Anfrage bei der Fondation Internationale Jacques Brel, ob die Textausgabe (in der Fassung von 1998) auch tatsächlich alle Texte vereine, wurde (per Brief vom 25. August 2000) bejaht.

bewegt sich auf dem Niveau der genannten Biographien, dabei kann es durch seine Trennung der privaten und künstlerischen Daten in zwei Kapitel und seine stichpunktartigen Formulierungen in strikt chronologischer Folge zum Nachschlagen, besonders in Datierungsfragen, nützlich sein. Patrick Baton (1990) ist der erste, der die Akzentverschiebung vom Leben aufs Chansonwerk vollzieht. Das Standardwerk war lange der früh in der Reihe *Poètes d'aujourd'hui* erschienene Band von Jean Clouzet (1964), der durch einen zweiten von Jacques Vassal (1988) ergänzt wurde.

Aus der Vielzahl der Biographien ragen Olivier Todds Klassiker *Jacques Brel – Une vie* (1984, mittlerweile ins Deutsche übersetzt) und die neuere Veröffentlichung Marc Robines (1998) heraus. Die beiden Autoren konkurrieren um die Anerkennung ihrer Veröffentlichung als Referenzwerk. Robines monumentaler Biographie geht seine scharfe Kritik an Todd voraus, dessen ebenfalls großangelegtes Buch sonst sehr positiv rezensiert wurde. Todds Biographie ist mit der Unterstützung der Fondation Internationale Jacques Brel entstanden, die ihm sämtliche Dokumente aus dem Nachlass zugänglich machte. Das Ergebnis ist eine dokumentarisch gut belegte und noch dazu spannend zu lesende Abhandlung über die Entwicklung Brels, die nur sehr selten in Spekulationen abschweift. Im Anhang bietet Todd eine Inventarliste von Brels Bibliothek, die er nutzt, um Einflüsse literarischer Werke auf Brel'sche Chansons nachzuweisen. Die suggestiv formulierten Filiationen erweisen sich beim näheren Vergleich von "literarischer Vorlage" und Chanson häufig als in dieser Form nicht haltbar. Todds Spezialistentum konzentriert sich auf die Literatur, während seine Kenntnis des Chansons – über Brel hinaus – nicht recht profund ist.

Marc Robines *Grand Jacques – Le roman de Jacques Brel* leistet gerade das vorzüglich, worin Todds Schwäche liegt: Als bewährter Musikjournalist beschreibt er Brels Entwicklung in Relation zur Chansongeschichte. Robine sammelte im Laufe der mehr als zehn Jahre, die er an seinem Buch arbeitete, zahlreiche Stellungnahmen von Personen, die Brel kannten, wie er auch mehrere Interviews führte, von denen einige abgedruckt sind. Einige Freunde und Kollegen, die bereits Todd für Gespräche zur Verfügung standen, erscheinen wieder, während andere dies ablehnen. Akuter denn je zeigen sich zwischen verschiedenen Interessenparteien die Querelen um das materielle wie ideelle Erbe Brels. Während Robines Auseinandersetzung mit dem Werk Brels stets seriös ist, neigt er bei den Ausführungen zu den Personen des persönlichen Umfelds zu Spekulationen und erliegt im schlimmsten Fall der Gefahr der karikaturistischen Überzeichnung (so in einigen Passagen über Brels letzte Lebensgefährtin Maddy Bamy).

Mit Martin Monestiers *Le livre du souvenir* (1979) und Eric Zimmermanns/Jean-Pierre Lelois *Le rêve en partage* (1998) liegen großformatige Bildbände vor. Sie illustrieren im wesentlichen die Entwicklung Brels über die Etappen Kindheit, Jugend, Chansonkarriere, Musicalauftritt, Film und Reisen.

Die in einer großen Zahl vorliegenden wissenschaftlichen Untersuchungen und Studien zum Werk Brels – größtenteils unveröffentlichte Studienabschluss-

arbeiten – sind kaum mehr zu überblicken. Eine Bibliographie der Arbeiten, die der Fondation vorliegen, findet sich im Anhang der Taschenbuchausgabe der Biographie von Todd (2001 bei 10/18, "Musiques et Cie"). Ich beschränke mich an dieser Stelle auf die Erwähnung der publizierten Arbeiten und der beiden nicht publizierten Studien von Collignon und Favière, denen nach Quantität und Qualität eine herausragende Stellung in der akademischen Produktion um Brel zukommt.

Carole A. Holdsworths *Modern minstrelsy – Miguel Hernández and Jacques Brel* (1979) verfolgt zwei Ziele: Zum einen soll der soziale und humanistische Impetus im Werk des spanischen Dichters und des belgischen Dichtersängers herausgearbeitet werden, zum anderen soll der Bogen vom 20. Jahrhundert zur mittelalterlichen Tradition der Spielmannsdichtung (oder Trobadorlyrik?) geschlagen werden, indem die beiden Werke unter zentralen Parametern der mittelalterlichen Lyrik betrachtet werden. Das Ideal einer – wie ich meine romantisch verklärten – "man-oriented, sincere poetry" bleibt dabei so vage, wie es die breite Themenstellung erfordert. Monique Watrins *La quête du bonheur chez Jacques Brel* (1990) geht auf eine "maîtrise" an der theologischen Fakultät der Universität Straßburg zurück. Anhand von 44 "chansons d'amour" zeigt Watrin die Entwicklung des Glücksstrebens bei Brel auf. Dabei ist die Konzentration auf die Liebeshematik hinsichtlich des Glücksstrebens eine – meines Erachtens – reduktionistische Betrachtungsweise, nehmen doch auch Freundschaft und Solidarität in den Chansons eine zentrale Stellung ein. Thomas Weick geht in seiner 1991 veröffentlichten Dissertation über die Rezeption Brels vom "Massenmythos Jacques Brel" aus, dessen konstitutive Merkmale er herausarbeitet, um anschließend die Rezeption in den "verschiedenen medialen Formen, verschiedenen Kulturen und verschiedenen Zeitphasen" zu analysieren und zu interpretieren. Die Chansons Brels werden nur dort textnah betrachtet, wo dies für das Image, die Übersetzungskritik und das Verständnis intertextueller Zitate wie Verfahren in der Rezeption von Belang ist. Weick erstellt eine erstaunlich breite Materialbasis; etliche der Reaktionen auf Brel, die er präsentiert, lassen sich mit den gängigen Arbeitsmitteln (Bibliographien, Musikkatalogen, Verlagsprospekten) nicht erfassen, so die malerische Umsetzung von Chansons und die Brel-Programme von weniger bekannten Interpreten, die nicht in Form einer Aufnahme im Handel erhältlich sind. Bruno Hongres und Paul Lidskys Buch (1998), das bereits in mehreren Auflagen erschienen ist, hat den Charakter einer – für Schüler konzipierten – Einführung. Die Autoren stellen die großen Themenkomplexe des Werks vor und skizzieren äußerst knapp die Darbietungsseite der Chansons, wobei sie die musikalische Seite der Chansons weitgehend unberücksichtigt lassen. Stéphane Hirschi "thèse" *Jacques Brel – Chant contre silence* (1995) untersucht Brels Werk auf den methodischen Grundlagen der "cantologie", worunter er eine auf die gattungsspezifischen Phänomene des Chansons zugeschnittene Herangehensweise versteht. Hirschi geht von – im weitesten Sinne – rhetorischen Figuren und musikalischen Grundstrukturen (beispielsweise dem Crescendo) aus, die er

als für Brel typisch erachtet, und expliziert diese exemplarisch an einem oder mehreren Chansons, indem er das Zusammenspiel von Wort, Sprachgestus und Musik detailliert analysiert und interpretiert. Die Ausführungen zu den Chansons, die sich auf einem hohen "technischen" Niveau bewegen – sie sind sowohl literaturwissenschaftlich wie musikwissenschaftlich anspruchsvoll –, dürften mit der Materie nicht oder wenig vertraute Leser mit Verständnisschwierigkeiten konfrontieren. Mireille Collignon analysiert in ihrer musikwissenschaftlichen Dissertation *Regard sur la chanson française – Le monde de Jacques Brel en 123 chansons* (1994) die Entwicklung des Text-Musik-Verhältnisses. Jean-Marie Favière leistet in seiner mehr als 1300seitigen unveröffentlichten "thèse" (1999), zu der noch ein Anhang von mehreren hundert Seiten hinzutritt, eine minutiöse Inventarisierung des Wortschatzes der Chansons, den er mit dem Rimbauds, Baudelaires, Verhaerens, Hugos, Préverts und Brassens' vergleicht. Die empirische Arbeitsweise, die sich in statistischen Angaben äußert, welche in Form großer Tabellenwerke präsentiert werden, steht in einem inadäquaten Kontrast zu den häufig geradezu anekdotischen Kommentaren der Fußnoten. Unter literaturwissenschaftlichen Aspekten betrachtet, steht der Ertrag dieser linguistischen Untersuchung in keinem Verhältnis zu ihrem Aufwand.

Weitere Publikationen zu Brel aus den Bereichen der Essayistik (Jules Beaucarne), der Autobiographie (Maddy Bamy, Pierre Brel und Prisca Parrish), der Jugendliteratur (Mango, "Albums Dada"), der "bande dessinée" (zwei Bände mit Illustrationen zu Chansontexten, erschienen bei Brain Factory International) und so manche Kuriosität, etwa Franz van Helleputtes genealogische Nachforschungen zu Brels Abstammung, können hier nicht thematisiert werden.

Beinahe ein Vierteljahrhundert nach Brels Tod kann man für sein Werk aufgrund der regen Rezeption wohl mit dem Titel der Show, mit der Mort Shuman seine Brel-Adaptionen in den USA durchsetzte, behaupten: "Jacques Brel is alive."⁸

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Charlebois, le doux sauvage

Aller écouter Robert Charlebois à Montréal me rappelle le rendez-vous que je ne voulais rater avec Barbara lors de son dernier récital en automne 1993 au Théâtre du Châtelet. Je ne suggère par ailleurs aucune comparaison – impossible de toute façon – entre les deux auteurs-compositeurs-interprètes qui se situent à mille lieues l'un de l'autre, et ce non seulement géographiquement. C'est plutôt moi, cantophile par conviction pendant de longues années et grande amatrice de la chanson francophone encore aujourd'hui, qui suis en question: il y a des

⁸ Der vollständige Titel des musicalähnlichen Programms von 1967 lautet *Jacques Brel is alive, and well, and living in Paris*.

moments qu'il faut saisir, me dis-je, afin d'en garder des souvenirs aussi improbables qu'ils soient. Barbara est à la chanson de femmes française de l'après-guerre ce que Charlebois est à la chanson québécoise de l'après-Révolution tranquille: des figures hors du commun, mélodistes de talent, innovatrices à plus d'un égard, capables de tisser un lien spectaculaire entre elles et le public.

Comment peut sonner quelqu'un live après trente ans de carrière dans le showbiz, me suis-je demandé dans un deuxième temps en apercevant le nom de Charlebois dans le programme des Francofolies de Montréal 2002? Comment renouer avec la scène, le public après les avoir délaissés assez longtemps? Quelle performance peut-il proposer à un public qui connaît parfaitement son répertoire depuis les grands succès de la fin des années mille neuf cent soixante? Surtout les méga-tubes que sont "Lindberg", "California", "Halloween in Hollywood", "Entre deux joints", "Je rêve à Rio", "The Frog Song", "Mon ami Fidel" ou "Mourir de jeunesse"? Quel lieu serait le plus approprié pour retrouver ses fans tout en satisfaisant les plus jeunes?

Nous étions quatre – trois novices et un connaisseur de Charlebois, deux Québécois et deux Autrichiennes – à vouloir tenter l'expérience de (re)découvrir le *Doux sauvage* (tel est le titre de son dernier album paru en 2001) dans l'intimité du Cabaret Music-Hall sur Saint-Laurent. Décidément, l'artiste voulait établir un contact direct avec le public; il lui importait de le voir et de sentir ses réactions, alors qu'il aurait certainement pu remplir une des grandes salles de Montréal. Dix soirées en petit nombre plutôt qu'un ou deux grands spectacles. Les jeux artistiques étaient faits. Et Charlebois avait bien misé.

Dès l'entrée en scène, l'artiste habillé en noir retrouve ses instruments et ses mots: guitares, basse, piano, batterie et percussion. Le ton est donné, naviguant entre rock, country et ballade pour la musique. C'est celui de la rétrospection (verbale) qui permet de s'asseoir sur les acquis rythmiques et musicaux tout en s'assurant dans le rôle de l'ancien enfant terrible. "Quand [il avait] dix-sept ans [...], vingt-cinq ans, [...], quarante ans c'était une très bonne année. [...] Maintenant les jours sont courts, j'arrive à l'automne de ma vie/Et quand j'en fais le tour le tonneau a vieilli/Mais le vin coule toujours, je le bois jusqu'à la lie/Il est bien mûr et j'me dis... encore une très bonne année", chante Charlebois pour inaugurer le récital. Comme il se doit, la première partie du spectacle est consacrée à la présentation des nouvelles chansons. Certaines paraissent quasiment comme des "rengaines" tellement on les a entendues sur "Les ondes". L'on reconnaît facilement l'idéologie "un peu fleur bleue" de sa génération qui, de peur d'exprimer un sentiment de possession ou de domination quelconque, a adopté l'appellation "ma blonde" pour parler de leur "femme". Le goût de boire de l'"Alcool", souvent en quantité considérable, pour ensuite "autour d'un verre" refaire l'univers, ou quand on est pompette, parler en vers, voire écrire "mieux que Baudelaire". Derrière toutes ces chansons, qu'il se souvienne de ces anciennes amours ("La démonsse", "Blues funèbres") ou de "fantômes qui traînent

dans son cœur enfermés" ("Pleine lune"), on sent un Charlebois souriant qui est parvenu à instaurer une distance ironique vis-à-vis de lui-même. Il est capable de se traiter de "tête de bûcheron", de "tête de boxeur", capable d'avouer qu'il en reste coi quand il s'agirait de trouver les mots et l'air "assez beaux pour [lui] plaire" ("J'y arrive pas"); étonnant paradoxe d'ailleurs ce leitmotiv québécois de la mutité qui revient encore aujourd'hui dans des textes littéraires et dans la chanson aussi souvent que dans la vie de tous les jours. Sinon, Charlebois donne en grande partie dans le registre de la ballade sentimentale. Veine qu'il avait déjà exploitée à la fin des années 1970, ce qui lui avait alors fait perdre son public rocker.

Après la première chanson, l'artiste avait pris soin de demander au public qui ne l'avait jamais entendu en concert. La moitié de la salle lève le bras. Ce concert après l'éclipse des dernières années ne ressemble donc pas aux retrouvailles entre anciens compagnons de route et chanteur culte de l'époque. Les ex-fans des sixties sont au rendez-vous, certes, mais les autres s'y intègrent parfaitement. Les chansons de Charlebois font en effet partie du répertoire que connaissent aussi les jeunes. Au grand plaisir de tout un chacun, la seconde partie du spectacle est une suite des plus grands tubes de Charlebois: "Ordinaire", "Je reviendrai à Montréal", "J't'aime comme un fou", etc. Même "Lindberg", surtout "Lindberg", cette chanson loufoque qui réunit normalement les voix de Charlebois et de Forestier, fait partie de l'évocation des neiges d'antan. Et comme souvent dans les spectacles de chansons, pratiquement tout le monde connaît les paroles par cœur. Ça chante et ça danse dans le petit cabaret. La magie s'est installée. Il est bien mûr, me dis-je, encore un très bon chanteur et artiste de la scène... que l'on peut goûter jusqu'à la lie.

Depuis ses débuts, Robert Charlebois a incontestablement marqué l'histoire de la chanson et du rock dans toute la francophonie nord-américaine. Des voyages aux Antilles et en Californie ont contribué à bouleverser ses concepts musicaux. Puis, c'est à travers *L'Osstidcho*, l'"antispectacle" de 1968 mêlant musique, comédie et monologues, suivi de *L'Osstidcho 2* et *L'Osstidcho meurt* un an plus tard, que la révolution chansonnière a eu lieu au Québec: mariant mots et expressions québécois à des rythmes américains, Charlebois, en compagnie de Mouffe, de Louise Forestier, avec qui il enregistre un album à ce moment-là, et d'Yvon Deschamps, bouscule les attentes du public habitué à la chanson québécoise du style Leclerc et Vigneault. Il continue d'expérimenter plusieurs genres de musique et de spectacles, il triomphe à Paris et à Toronto, chante aux côtés de Janis Joplin et de Léo Ferré, accumule les succès sur disque et accède finalement au rang du troisième grand chansonnier québécois (dont témoigne l'album *J'ai vu le loup, le renard et le lion*, enregistrement d'un concert donné en 1974 par Leclerc, Vigneault et Charlebois sur les légendaires plaines d'Abraham).

Malgré un son rock vigoureux qu'il met à l'épreuve dans la petite salle du cabaret – il fallait donc s'accrocher pour comprendre les paroles –, plusieurs de ses nouvelles chansons sont marquées par des sonorités country; héritage nord-

américain, il est vrai, mais de la part d'un Charlebois cet emprunt au folklore des cowboys a quelque chose de surprenant, voire d'irritant. Cette impression se voit pourtant confirmée par la reproduction d'une photographie aux couleurs délavées à l'intérieur de la pochette du nouvel album. Elle montre le chanteur devant un de ces bungalows "américains" plantés au milieu de nulle part, assis avec sa guitare sur une grosse voiture américaine. Effet de nostalgie? De rétro? Ou confession d'un enfant de la génération *flower power*? Il s'est effectivement adouci, cet ancien sauvage. Plus de provocation, ni par la musique ni par les paroles. Cela change de l'époque où il écrivait des chansons avec Réjean Ducharme, son parolier fétiche, telles "Je l'savais", "J'veux d'amour" ou "Heureux en amour". Finis également les propos politiques, souverainistes ou autres comme dans "L'indépendantriste". Ce qui reste, ce sont des mots énigmatiques – "Wichitai-to kemera/Bulronico bulronico/E-né e-né noa" – qui s'éclairent vers des "War spirit's feet are swinging'round my head/Make me feel glad/That I'm not dead". Le retour sur scène serait-il une réaffirmation de soi, un moyen de capter le bonheur et de se sentir vivant?

Hier, par hasard, je suis passée devant le Cabaret Music-Hall avec un ami belge qui n'était pas venu au concert de Charlebois. Je lui ai fait part de ma première expérience Charlebois d'août dernier. On voulait donc aller voir s'il n'y avait pas ce soir-là un autre spectacle de chanson. Surprise, surprise, il y en avait un, mais dans un tout autre registre. C'était une des ces fameuses soirées dansantes rétro, organisées régulièrement dans ce lieu, où un disc-jockey fait revivre les chansons "kétaines" des années 60 et 70. Adamo, Aznavour, Bardot, France Gall, Dalida, Joe Dassin, Jacques Dutronc, Luis Mariano, entre autres, où un public mixte, de tout âge, semblait s'éclater sur ces chansons yéyé. Celles de Charlebois ne figuraient évidemment pas dans le choix de la DJ. Pourtant, grâce au souvenir, pendant un moment, il était là, dans mon esprit, un peu comme ces fantômes qui semblent le hanter les nuits de pleine lune, avant que je ne me laisse entraîner par les petits plaisirs de la vie nocturne de Montréal. J'y reviendrai.

Andrea Oberhuber, Université de Montréal

Das Festival von Sanremo – die ersten 52 Jahre einer italienischen Institution

Alljährlich begeben sich Millionen Italiener an vier bis fünf Tagen zwischen Ende Januar und Anfang März per Bildschirm nach Sanremo, um dem dortigen Musikfestival beizuwohnen – und das im Jahr 2002 bereits zum 52. Mal. Das Festival hat damit einen festen Platz im Kalender der jährlichen nationalen Ereignisse und genießt eine außerordentliche Popularität.

Begonnen hatte alles im Jahr 1951, als am 29. Januar die RAI per Radio die erste Ausgabe des Festivals live übertrug und der Moderator Nunzio Filagamo

mit seiner legendär gewordenen Begrüßung "Cari amici vicini e lontani" das Festival eröffnete. Als Austragungsort des Musikspektakels, das ursprünglich als Wettbewerb von Autoren und Komponisten konzipiert war, hatte sich Sanremo angeboten, um sich ein werbewirksames Aushängeschild zu verschaffen und damit zahlreiche Besucher in die Stadt zu locken. Das Prinzip des Festivals lautet wie folgt: Nach einer Vorauswahl aus allen eingesandten Titeln entscheidet am ersten Abend eine Jury darüber, welche Lieder in die Endausscheidung (*serata finale*) kommen. Die *serata finale* endet mit der Kür des Siegerliedes. Den Interpreten ist dabei die Funktion zugeordnet, den Liedern gewissermaßen eine Stimme zu verleihen, weshalb ihre Zahl in den Anfangsjahren des Festivals begrenzt ist: In der Ausgabe von 1951 tragen lediglich Nilla Pizzi, Achille Togliani und das Duo Fasano die insgesamt zehn Canzoni der Endausscheidung vor. Die Zahl der Interpreten steigt jedoch von Jahr zu Jahr, ab 1955 wird schließlich jede Canzone von zwei Interpreten vorgetragen; das Prinzip wird bis 1971 beibehalten. So wird das Festival in den Jahren ab 1955 verstärkt zu einem Wettbewerb der Interpreten; die Rolle der Autoren und Komponisten tritt damit in den Hintergrund. Ab 1972 trägt jeder Interpret nur noch eine Canzone vor, was nicht zuletzt an der stetig steigenden Zahl der Wettbewerbsbeiträge liegt.¹ Die Dauer des Festivals schwankt in den Jahren zwischen 1951 und 1986 zwischen drei und vier, ab 1987 zwischen vier und fünf Abenden. Der Meilenstein in der Geschichte des Festivals, das in seinen Anfangsjahren übrigens nur wenig öffentliches Interesse auf sich zieht, ist jedoch das Jahr 1955, als das staatliche Fernsehen RAI das Festival im damals noch jungen Medium Fernsehen überträgt: Die Popularität des Festivals steigt schlagartig an, es wird über viele Jahre zum "Straßenfeger" und zum nationalen Ereignis. Hinzu kommt das bereits 1953 eingeführte System der Publikumsabstimmung im Saal bzw. der Abstimmung durch die Fernsehzuschauer (zunächst durch Postkarten, später durch den TED), was den Zuschauern die Möglichkeit gibt, ihren Favoriten zu küren: "È da questa votazione plebiscitaria, a carattere nazionale, che nasce il 'vero' festival di Sanremo."²

Im Laufe seiner Geschichte erlebt das Festival von Sanremo eine Reihe von Schlüsselereignissen und Skandalen, die sein Image nachhaltig prägen. So wird 1958 mit einem erneuten Sieg Nilla Pizzis gerechnet, die nach ihrem ersten Sieg 1951 mit der Canzone "Grazie dei fiori" – das exakt den Nerv der Zeit getroffen hatte – zum ersten Star des Festivals geworden war und den (freilich

¹ In den Jahren 1964 bis 1968 sowie 1990 bis 1992 werden den italienischen Interpreten internationale Stars zur Seite gestellt, die ihre Version des jeweiligen Liedes vortragen. Da das Verfahren nur wenig Auswirkungen auf das Prestige des Festivals hat, kommen die Verantwortlichen bald wieder davon ab, um stattdessen prominente Stars aus dem Ausland (vor allem aus dem Bereich der anglophonen Popmusik) als Gaststars außerhalb des Wettbewerbes zu engagieren.

² Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo – Cinquant'anni di canzoni, cinquant'anni della nostra storia*, Milano, Mondadori, 1998, 19.

inoffiziellen) Titel der *Regina della canzone* verliehen bekommen hatte.³ Doch ihr Wettbewerbsbeitrag "L'edera" kommt 1958 nur auf den zweiten Platz, denn Domenico Modugno's Beitrag "Nel blu, dipinto di blu" (weltweit besser bekannt unter dem Titel "Volare") kann durch seinen neuartigen Stil den ersten Platz für sich verbuchen.⁴ Als Konsequenz daraus ändert sich in den Folgejahren auch der Stil der Wettbewerbslieder. 1961 begleitet ein weiterer Eklat das Festival: Von der Presse wird die Rivalität zwischen den beiden jungen Interpretinnen Mina und Milva hochstilisiert, zumal Mina durch ihre ungewöhnlichen Interpretationen (intensive Gestik vor allem mit den Armen und eine Diktion, bei der die Wörter im Stakkato gesprochen bzw. geschrien werden) nicht recht ins Bild passen will, während Milva eher dem Bild der traditionellen Interpretin entspricht. Nach einer falsch gesungenen Note sorgt Mina für Empörung, als sie mitten im Vortrag die Bühne verlässt. Das für sie enttäuschende Endergebnis ("Mille bolle blu" belegt nur den fünften Platz, während Milva mit "Il mare nel cassetto" dritte wird) veranlasst Mina dazu, mit dem Festival zu brechen und sich bis auf den heutigen Tag einer weiteren Teilnahme zu widersetzen. 1965 schließlich boykottiert die Plattenfirma RCA das Festival nach Unstimmigkeiten bei der Auslosung der Beiträge und zieht ihre Interpreten (u.a. Gino Paoli, Alain Barrière und Dalida) zurück. Den größten Skandal bringt dem Festival von Sanremo jedoch das Jahr 1967, als sich der Cantautore Luigi Tenco am Abend nach der Vorausscheidung in seinem Hotelzimmer erschießt, nachdem sein "Ciao, amore, ciao" nicht für die *serata finale* nominiert wurde. Tenco erklärt in seinem Abschiedsbrief, dass seine Tat eine Form des Protestes gegen das Festival sei, das Titel wie "Io, tu e le rose" in die Endausscheidung nehme, nicht aber "Ciao, amore, ciao". Über die Gründe, warum das Lied nicht nominiert wurde, gibt es zahlreiche Spekulationen, die jedoch nicht endgültig belegt werden konnten.⁵ Doch damit nicht genug: Trotz der dramatischen Ereignisse des Vorabends wird das Festival wie geplant zu Ende geführt und das von Claudio Villa und Iva Zanicchi vorgetragene "Non pensare a me" zum Sieger gekürt.

Nach den stürmischen 60er Jahren gerät das Festival im Laufe der 70er Jahre in eine tiefe Krise: Namhafte Interpreten bleiben aus, die Lieder werden zunehmend banaler und die Zuschauerzahlen sinken kontinuierlich, so dass die RAI ab 1973 schließlich nur noch die Endausscheidung überträgt. Erst ab 1980 erfährt das Festival eine Renaissance und wird als Medienspektakel inszeniert: "...la RAI riscopre il Festival e lo rilancia come grande evento di costume e di

³ Neben ihrem Sieg mit "Grazie dei fiori" ist Nilla Pizzi 1951 auch auf den Plätzen 2 und 3 zu finden, 1952 triumphiert sie mit einem Dreifachsieg ("Vola, colomba", "Papaveri e papere" und "Una donna prega") und 1953 belegt sie Platz 2. Sie zählt damit zu den erfolgreichsten Interpreten beim Festival nach Claudio Villa, Domenico Modugno und Iva Zanicchi.

⁴ "Volare" kommt weltweit auf 22 Millionen verkaufte Schallplatten (Borgna 1998, 60) und trägt darüber hinaus entscheidend zur Entstehung der italienischen *Canzone d'autore* bei.

⁵ Ein umfangreiches Kapitel, das u.a. den Originaltext von Tencos Abschiedsbrief enthält, findet sich in Borgna 1998, 105-120.

spettacolo totale.“⁶ Das Festival wird wieder vollständig im Fernsehen übertragen, die Zuschauerzahlen steigen an und die Siegertitel des Festivals sind wieder auf den vorderen Hitparadenplätzen zu finden. So wird beispielsweise die Auflage von 1981 ein Erfolg in jeder Hinsicht: Die beiden erstplatzierten Lieder, "Per Elisa" (Alice) und "Maledetta primavera" (Loretta Goggi), werden zu Nummer-1-Hits, die Zuschauerzahlen sind gut und es herrscht die Meinung vor, dass der Jahrgang des Festivals ein hohes qualitatives Niveau erreicht habe. Für neuen Elan sorgt darüber hinaus die 1980 eingeführte Kategorie *Nuove proposte*, in der Nachwuchskünstler antreten; u.a. gehören zu deren Siegern Fiorella Mannoia (1981), Eros Ramazzotti (1984), Marco Masini (1990) und Giorgia (1995). Nunmehr etablierte Interpreten geben in der Kategorie *Big Italiani* regelmäßige Gastspiele, so u.a. Gianni Morandi, Patty Pravo, Gigliola Cinquetti, Milva, Gino Paoli, Ornella Vanoni und Renato Zero. Auffällig ist schließlich, dass die Medienpräsenz rund um das Festival stets anwächst: Mehrere Fernsehsendungen versuchen alljährlich, hinter die Kulissen des Festivals zu blicken oder es zu parodieren und die am Wettbewerb beteiligten Interpreten nutzen nicht selten die Gelegenheit, für ihre neuen Schallplatten im Umfeld des Festivals zu werben.

Im Jahr 2000 wird mit großer Berichterstattung in der Presse die 50. Ausgabe des Festivals gefeiert: So erscheint beispielsweise in *La Repubblica* vom 20. Februar 2000 eine achtseitige Sonderbeilage *Album Sanremo 2000*, die RAI stellt Sondersendungen zusammen und auf dem Buchmarkt erscheinen neue Publikationen zum Festival.⁷ Der Beobachter kann dabei den Eindruck gewinnen, dass die Wettbewerbslieder und die Sieger schon beinahe zur Nebensache werden. Mit den Ausgaben von 2001 und 2002 hat das Musikfestival den Sprung ins 21. Jahrhundert geschafft, wobei – wie bereits bei der ersten Ausgabe von 1951 – neben enthusiastischen Stimmen auch Kritik laut wird. Eine kritische Beleuchtung des Festivals wird indes Thema des zweiten Teils in der nächsten Ausgabe sein.

Andreas Bonnermeier, Universität Bayreuth

⁶ Accademia degli Scrausi, *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano, Rizzoli, 1996, 146.

⁷ Stellvertretend hierfür seien die beiden folgenden Publikationen genannt, die neben dem bereits zitierten Werk von Gianni Borgna die wesentlichen Grundlagen für den vorliegenden Artikel bilden: Dario Salvatori, *Sanremo 50 – La vicenda e i protagonisti di mezzo secolo di festival della canzone*, Roma, RAI-ERI, 2000, und Gigi Vesigna, *Sanremo è sempre Sanremo – I 50 anni del Festival più famoso nel mondo*, Milano, Kupfer & Sperling, 2000.