

**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 Steurer

Anschrift

Institut für Romanistik der Universität Innsbruck

Innrain 52

A-6020 Innsbruck

Tel.: 0043-512/507-4208

Fax: 0043-512/507-2883

e-mail: ursula.mathis@uibk.ac.at

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

Auflage

500 Stück

Bankverbindung

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

Innsbruck
CHANSON

Nr. 11 – März 2003

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik!

Mit BAT 11 liegt Ihnen – so glaube ich – ein stattliches und reichhaltiges Heft vor, in dem für jeden Geschmack etwas zu finden sein sollte. Dem Opernliebhaber stellen wir ein neues DFG-Forschungsprojekt vor, dem Liebhaber des zeitgenössischen französischen Chansons eine neue Sendung auf SR2. Den wissenschaftlich Interessierten erwarten gleich mehrere einschlägige Kongresse, den Konzertbesucher ein umfangreicher Konzertkalender mit bekannten Interpreten und eine reiche Auswahl an Festivals.

Wie immer soll der Rezensionsteil auch diesmal wieder allen romanischen Sprachen und Kulturen Rechnung tragen, und so richtet sich der Blick unserer Rezensenten auf Patrick Bruels neues Doppelalbum *Entre-deux*, auf die vorläufig letzte CD der Colocs aus Québec, auf den Rockstar Luciano Ligabue und den Flamencokünstler Pepe Habichuela. Bei den Publikationen präsentieren wir die im Rahmen der Word and Music Studies erschienene Festschrift für Steven Paul Scher, die Akten des Kolloquiums *Chansons de colportage* (Troyes, 2001), einen Sammelband zur italienischen Jugend- und Musikkultur und schließlich ein stärker didaktisch ausgerichtetes Werk mit beigeschlossener CD und dem Titel *Cantares y ritmos hispánicos*.

Unter "Aktuelles" haben sich alte und neue MitarbeiterInnen bemüht, Ihnen Lust zu machen auf Musik und Text. Da ist zunächst wieder eines der großen Künstlerporträts von Michaela Weiß, diesmal dem Dandy und *provocateur* Serge Gainsbourg gewidmet, und da ist auch die Fortsetzung von "Sanremo 1" von Andreas Bonnermeier. Gerhild Fuchs spürt der Frage einer mediterranen Hybridität in der süditalienischen Rap-, Raggamuffin- und Dub-Musik nach, Peppino Brienza schreibt über italienische Filmmusik. Anca-Elena Ghițulescu schließlich entführt uns in die Welt der rumänischen Sängerin Maria Tănase, die als Edith Piaf des rumänischen Liedes gilt.

Neues und Älteres also, Dinge, die Sie hoffentlich ansprechen werden. Und es bleibt mir nur zweierlei zu wünschen:

... Zögern Sie nicht, uns Ihrerseits über einschlägige musikalische Ereignisse zu informieren bzw. Texte einzusenden, damit BAT das aktuelle Forum der Textmusik bleibt, das es sein will.

... Zögern Sie nicht, auch den Jahresbeitrag zu entrichten... Wir brauchen ihn.

In diesem Sinne viel Spaß bei der Lektüre!

Ihre Ursula Mathis-Moser

Wir ersuchen um die Überweisung (aus dem Inland) bzw.
die Übersendung (aus dem Ausland)
von **EURO 10.-** (Abo für ein Jahr – zwei Hefte)
Hypo-Bank Innsbruck BLZ 57.000, Konto 210 110 148 60

Verwandte Forschungseinrichtungen im In- und Ausland

DFG-Projekt: Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830

Das Opernprojekt der Universitäten Köln und Bonn ist ein interdisziplinäres Forschungsprojekt, das aus Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) finanziert wird. Mitte Mai 2000 an der Universität Bonn durch Professor Dr. Wolfram Steinbeck und Professor Dr. Wolf-Dieter Lange ins Leben gerufen, hat es seit der Berufung von Professor Steinbeck an das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln zum 1. Oktober 2001 seinen Sitz in Köln.

Ziel des Projekts, in dem sowohl musik- wie auch literaturwissenschaftliche Forschungsansätze verfolgt werden, ist die Dokumentation und Erforschung der Entwicklung einer eigenständigen deutschsprachigen Operntradition in den Jahren von 1770 bis 1830. Einen besonderen Schwerpunkt stellt dabei die Rezeption der italienischen Oper dar, deren Einfluß in Deutschland anders als derjenige der französischen Oper bislang nur unzureichend erforscht ist.

Konkret werden zu diesem Zweck fünf exemplarische deutschsprachige Opernzentren (Wien, Berlin, München, Dresden und Weimar) in den Blick genommen. In einer Datenbank werden die in diesen Städten während des fraglichen Zeitraums gespielten Opern möglichst detailliert aufgenommen und das überlieferte Aufführungsmaterial erfasst. Parallel wird ein repräsentativer Bestand von Noten- und Textquellen sowie Theaterzetteln auf Mikrofilm bzw. in digitalisierter Form aufgebaut. Die Vorteile eines solchen digitalen Archivs liegen vor allem darin, dass die Auswertung des Materials in dieser Form weitaus effektiver als durch Mikrofilme erfolgen kann und insbesondere auch farbige Einträge differenzierbar sind.

Die erste Förderungsphase endet im Mai 2003. Im Falle einer positiven Begutachtung sollen in der zweiten, weitere drei Jahre umfassenden Förderungsphase das Material ausgewertet und Monographien bzw. Einzelstudien zu Kernaspekten der Thematik ausgearbeitet werden. Neben fachspezifischen Fragestellungen etwa bezüglich der Theorie und Funktionalität des Opernlibrettos zwischen 1770 und 1830 oder der Stilvermischung und –synthese in deutschen Opern speziell der beiden ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts sollen dabei insbesondere transdisziplinäre Ansätze entwickelt werden, die eine Positionierung der Oper innerhalb übergeordneter kultureller Transfer- und Aneignungsprozesse in der Phase des epochalen Wandels um 1800 ermöglichen und darüber hinaus zu einer differenzierteren Sichtweise der vielfältigen Rezeptionsbedingungen führen, denen sich die komplexe Kunstform Oper zu jener Zeit in Deutschland ausgesetzt sah.

In enger Zusammenarbeit mit dem Projekt entstehen an den beiden Lehrstühlen Magisterarbeiten und Dissertationen, die Themen wie die Opere Buffe Francesco Sartis, die Opere Serie Gioacchino Rossinis, Verarbeitungen des Orpheus-Stoffes und die Entwicklung der Ouvertüre betreffen. Abstracts zu diesen und weiteren Forschungsvorhaben zur Oper um 1800 können in dem Online-Forum "Um 1800" (<http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/um1800/index.htm>) eingesehen werden, das vom Opernprojekt herausgegeben wird. Neben diesen Projektvorstellungen finden sich dort auch Rezensionen zu aktueller Forschungsliteratur und kommentierte Diskographien zum Opernschaffen von Komponisten wie Domenico Cimarosa oder Gaspare Spontini.

Das Köln-Bonner Opernprojekt der DFG steht in engem Austausch mit Institutionen und Projekten, die ähnliche Fragen verfolgen. So arbeiten wir bei der Digitalisierung mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater Thurnau und dem Forschungsprojekt "Schauspielmusik in Weimar um 1800" an der Hochschule für Musik Weimar zusammen. Darüber hinaus bestehen mit der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom und dem Da Ponte-Institut in Wien Kooperationen. Angestrebt wird ferner, die Ergebnisse der Projektarbeit auch für die Opernpraxis fruchtbar zu machen, etwa in der Betreuung von Wiederaufführungen selten gespielter Schlüsselwerke des fraglichen Zeitraums.

DFG-Opernprojekt

Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, D-50923 Köln; Tel.: 0221-470 4224, Fax: 0221-470 4964

Wissenschaftliche Leitung:

Prof. Dr. Wolfram Steinbeck (Musikwissenschaft, Universität zu Köln)
Prof. Dr. Wolf-Dieter Lange (Romanische Philologie, Universität Bonn)

Wissenschaftliche Mitarbeiter:

Dr. Klaus Pietschmann (Musikwissenschaft); klaus.pietschmann@uni-koeln.de
Dr. Mignon Wiele (Romanistik); mignon.wiele@uni-koeln.de

Radio- und TV-Sendungen zum Thema Chanson

Neue Chanson-Sendung auf SR 2

RendezVous Chanson, die neue Chansonsendung auf SR 2 KulturRadio und einzige wöchentliche Sendung zu frankophoner Musik im deutschen Radio, löst ab 7. März 2003 die Sendung *Douce France* ab.

Sendezeit: jeden Freitag um 23 Uhr (auch im Netz unter www.sr2.de).

Paroles de clips

Auf dem Fernsehsender TV5 (Kabel / Sat-Antenne) läuft sonnabends von 10.15 bis 10.30 *Paroles de clips*, 15 Minuten französisch untertitelte Chansons in Vidéo-Clips frankophoner Künstler. Dazu Texte und Arbeitsmaterialien für Pädagogen von Cavilam auf <http://www.tv5.org/musique>.

Acoustic

Acoustic heißt eine neue Musiksending beim internationalen französischen Fernsehsender TV5. Amobé Mévégué präsentiert diese Weltmusiksendung, die eine halbe Stunde dauert – und den eingeladenen Musikern und Künstlern die Möglichkeit gibt, sich vorzustellen. Trailer auf www.tv5.org.

Ankäufe und Neuerwerbungen

Bücher

- Bonnermeier, Andreas: *Das Verhältnis von französischem Chanson und italienischer Canzone. Eine gemeinsame Gattung?* (= Studien zur Romanistik, 1). Hamburg, Verlag Dr. Kovač 2002.
- Bonnermeier, Andreas: *Frauenstimmen im französischen Chanson und in der italienischen Canzone. Ein Genre und seine Interpretinnen* (= Studien zur Romanistik, 2). Hamburg, Verlag Dr. Kovač 2002.
- Boucher, Manuel: *Rap. Expression des lascars. Significations et enjeux du Rap dans la société française*. Paris/Montréal, L'Harmattan 1998.
- Dictionnaire de la chanson en Wallonie et à Bruxelles*, Liège, Pierre Mardage éditeur 1995.
- Dietrich, Wolfgang: *Samba Samba. Eine politikwissenschaftliche Untersuchung zur fernen Erotik Lateinamerikas in den Schlagern des 20. Jahrhunderts*. Freistadt, Vier-Viertel-Verlag 2002.
- Dor, Georges: *Le fils de l'Irlandais*. Québec, Bibliothèque québécoise 2000.
- Faubert, Michel: *Mers et montagnes*. Notre-Dame-des-Neiges (Québec), Éditions Trois-Pistoles 2001.
- Lalana Lac, Fernando/ Becker, Walter: *Cantares y ritmos hispánicos. Un paseo musical para escuchar, aprender y cantar*, mit begleitender CD (s.u.). Stuttgart, Schmetterling Verlag 2001.
- Leclerc, Marie-Dominique/ Robert, Alain (Hg.): *Chansons de colportage*. Reims, Presses Universitaires de Reims 2002.
- Lévesque, Raymond: *Le petit Lalonde*. Outremont, Lanctôt Éditeur 2000.

Lodato, Suzanne M./ Aspden, Suzanne/ Bernhart, Walter (Hg.): *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage* (= Word and Music Studies, 4). Amsterdam/New York, Editions Rodopi B.V. 2002.

Made in "chez nous". Paroles et Musiques en Communauté Française de Belgique, mit begleitender CD (s.u.). o.O., asbl Voix-Voies/Service de la Diffusion du Ministère de la Culture de la Communauté Française de Belgique, o.J.

Nougaro, Claude: *L'ivre d'images*. Paris, le cherche midi 2002.

Orlandi, Enzo (Hg.): *Chopin und seine Zeit*. Verona, Arnoldo Mondadori Editore 1972.

Richard, Zachary: *Feu*. Montréal, Les Éditions des Intouchables 2001.

Seedorf, Thomas (Hg.): *Gesang*. Kassel/Stuttgart, Bärenreiter/Metzler 2001.

CDs

- Artistes de Wallonie et de Bruxelles...: *Les coups de coeur des Francofolies 2002. Spa, La Rochelle, Montréal*, Wallonie-Bruxelles Musiques WBM140
- Artistes du Sud en Wallonie et à Bruxelles: *Couleurs d'Afrique*, Wallonie-Bruxelles Musiques WBM 141
- Baroni, Alex: *Semplicemente*, BMG Ricordi 74321 962262
- BBC Concert Orchestra/ Miguel Harth-Bedoya & Barry Wordsworth: *Fiesta! Music by Falla, Ginastera, Gershwin, Piazzolla, Moncayo and Plaza*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 11, 6 (Feb. 2003), BBC226
- BBC Scottish Symphony Orchestra/ Ilan Volkov: *Felix Mendelssohn (1809-47): Die schöne Melusine Ouverture. Joseph Haydn (1732-1809): Symphony No. 46 in B. Franz Schubert (1797-1828): Symphony No. 3 in D*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 11, 5 (Jän. 2003), BBC225
- Biennale de la Chanson Française 2000*, Biennale de la Chanson Française BCF03
- Biennale de la Chanson Française 2002*, Biennale de la Chanson Française BCF04
- Cantares y ritmos hispánicos*. Begleit-CD zu Lalana Lac, Fernando/ Becker, Walter: *Cantares y ritmos hispánicos. Un paseo musical para escuchar, aprender y cantar*, Schmetterling Verlag ISBN 3-89657-399-3
- Cassidy, Paule-Andrée: *Paule-Andrée Cassidy*, SR 3 o.N.
- Christmas around Europe. Seasonal Music from Slovenia, Germany, Spain, Finland, Poland, Czech Republic and Sweden*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 11, 4 (Dez. 2002), BBC MM224
- D'Alessio, Gigi: *Uno come te*, BMG Ricordi 74321960872
- Daniele, Pino/ De Gregori, Francesco/ Mannoia, Fiorella/ Ron: *In tour*, Blue Drag 510272 2
- Ligabue: *Fuori come va?*, Warner Music Italia 0927453402

Made in "chez nous". Paroles et Musiques en Communauté Française de Belgique. Begleit-CD zum Buch (s.o.), Ministère de la Communauté française/Conseil francophone de la chanson VV001

P'tit Jésus, Le: *Une nuit à Sarrebruck*, SR LPJ 0303

Radio 3 New Generation Artists: *Johannes Brahms (1833-97): Clarinet Quintet in B minor, Op. 115. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91): String Quintet in D, K593.* Begleit-CD zu *BBC music magazine* 11, 7 (März 2003), BBC MM227

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Patrick Bruel: *Entre-deux*. 2002 (14 Productions 74321926812).

Schon der Titel von Patrick Bruels neuem Doppelalbum verweist auf die Periode zwischen den beiden Weltkriegen, die allgemein als "Entre-deux-guerres" bezeichnet wird. Eine Zeit, die nicht nur durch ökonomische Katastrophen wie Inflation und Weltwirtschaftskrise geprägt war, sondern v.a. auch durch eine ins Extrem gesteigerte Lebenslust. Radio und Film, die zu Massenmedien heranwuchsen, trugen das ihre dazu bei, um die Bevölkerung Leid und Elend vergessen zu lassen.

Mit *Entre-deux* dreht Bruel das Rad der Zeit zurück und entführt seine ZuhörerInnen mit kleinen Geschichten aus dem Alltag, mit poetischen Texten, die von der Liebe und dem Leben erzählen, in das Paris der Zwischenkriegszeit. Mit Ausnahme eines einzigen Liedes – "Le temps des cerises" - haben alle Chansons ihren Ursprung in dieser Zeit: Bruel hat Lieder aus verschiedenen Quellen zusammengetragen und mit Größen des französischen Chansons wie Charles Aznavour, Francis Cabrel, Jean-Jacques Goldman, Johnny Hallyday, Alain Souchon, Laurent Voulzy, Zazie oder Renaud neu aufgenommen, was dieses Album zu einem außergewöhnlichen Musikerlebnis werden lässt. Beinahe vergessene Klassiker wie Maurice Chevaliers "Paris, je t'aime d'amour", Lucienne Boyers "Parlez-moi d'amour" (besser bekannt durch Juliette Gréco's Interpretation), Tino Rossis "Ramona", Charles Trenets "Ménilmontant" oder auch der Cole Porter Klassiker "Night & Day" werden – erfreulicherweise ohne gewaltsame Modernisierung des Materials – neu interpretiert.

Aus dem 19. Jahrhundert findet sich mit "Le temps des cerises" – im Duett mit Jean-Jacques Goldman gesungen – ein Chanson, das als Symbol für den Aufstand der Pariser Kommune gilt. Paris zieht sich leitmotivisch durch dieses Album. Immer wieder besingt Patrick Bruel die Seine-Metropole, immer wieder spiegeln sich das Flair und die Schönheit der Stadt, die ihren Ruf zu einem nicht unbeträchtlichen Teil auch ihren Chansonniers zu verdanken hat, in den Liedern wider.

Aber nicht nur Liedgut und Booklet, das liebevoll mit SW-Photos gestaltet wurde, haben das Paris der Zwischenkriegszeit stimmungsvoll eingefangen, auch die Gestaltung der CD selbst, die an die bereits fast aus den Plattenläden verdrängte Langspielplatte erinnert, runden den nostalgischen Ausflug in die Vergangenheit stilgetreu ab.

Gabriele Gamper

Les Colocs: *Suite 2116*. 2001 (Le Musicomptoir Inc. MUS2-1531).

Condamné par le doute, immobile et craintif,
Je suis comme mon peuple, indécis et rêveur,
Je parle à qui veut de mon pays fictif
Le coeur plein de vertige et rongé par la peur
(André Fortin)

Ein Quebecker Musikkritiker beschreibt Les Colocs als "un des groupes les plus surprenants qu'ait connu le Québec au cours de la dernière décennie du XXième siècle"¹. 1990 von André Fortin, Jimmy Bourboing, Serge Robert, Mike Sawatzky und Patrick Esposito di Napoli in Montréal gegründet, begeistern Les Colocs bereits bei ihren ersten Auftritten beim *Festival international de rock de Montréal* (1990) und beim *Festival d'été de Québec* (1992) das Publikum und avancieren mit ihrer von Swing und Country geprägten ersten CD *Les Colocs* (1993) und Hits wie "La rue principale", "Passe-moi la puck" und "Julie" zur nationalen Kultband. Auf dieser CD befindet sich auch der berührende Song "Séropositif Boogie", für den Patrick Esposito di Napoli, der ein Jahr später seiner Aidskrankheit erliegen sollte, Text und Musik schrieb.

Unbeirrt setzen Les Colocs ihren Weg fort und feiern auch mit dem Doppelalbum *Atrocetomique* (1995) und *Dehors novembre* (1998) große Erfolge. Beide CDs spiegeln das soziale und politische Engagement der Colocs wider, wie dies beispielsweise die Lieder "Bon Yeu" (Arbeitslosigkeit), "Tout seul" (Einsamkeit und Isolation), "Atrocetomique" (atomare Bedrohung) oder "Pis si ô moins" (gegen Neoliberalismus) zeigen. Ab 1995 arbeitet die Band als

¹ <http://www.qim.com/artistes/artiste.asp?artistid=275&frame2=biographie>

Trio: André Fortin (genannt Dédé), Mike Sawatzky und André Vanderbiest (der Serge Robert ersetzt hat) treten jedoch häufig mit ausländischen Gastmusikern auf, wodurch sich der Sound der Band vor allem durch Rock, Reggae und Percussion deutlich internationalisiert.

Suite 2116 (2001) ist nun nicht einfach das vierte und jüngste Album der Colocs, sondern – aufgrund des tragischen Selbstmords des Bandleaders André Fortin im Mai 2000 – voraussichtlich auch ihr letztes. So heißt es in dem von André Vanderbiest gestalteten Booklet zur CD: "C'est [...] dans la peine, le doute, mais aussi dans le plaisir d'être une dernière fois Les Colocs, que cet album a pu voir le jour." Bereits der Titel *Suite 2116* mit seiner Anspielung auf den einstigen gemeinsamen Wohnort der Colocs am 2116, boulevard Saint Laurent in Montréal macht den Hommage-Charakter der CD deutlich. Um Dédé nicht nur zu ehren, sondern ihn so präsent wie möglich zu halten, finden sich auf *Suite 2116* sieben Lieder, die noch vor seinem Tod bei Konzerten, Proben oder als Demobänder aufgenommen und von Mike Sawatzky und André Vanderbiest (unter Mitarbeit der Brüder Diouf aus dem Senegal) rearrangiert wurden. Hinzu kommt ein Lied für Dédé "Du temps pour essayer". Neben zwei engagierten Liedern – der Wiederaufnahme "Pissiomoins" und dem politischen Song "Le Parti Robin des bois" (hier wurden von DJ Pocket der Musik Texte von André Fortin anlässlich einer Konzertreihe im Herbst 1998 "eingepflanzt") – charakterisiert sich die CD durch zwei Instrumentalnummern, die die von André Fortin bevorzugten Musikinstrumente ins Zentrum rücken: Schlagzeug und Percussions in "Rythmes Siko" sowie die E-Gitarre in "Bossa". Die restlichen drei Lieder zeugen vom multikulturellen Charakter der Musik der Colocs, wie er für die letzten Produktionen so typisch war. Besonders auffällig sind hierbei die beiden auf Wolof gesungenen Lieder "Naala Yéessi" und "Wéétoo". Das beeindruckendste Beispiel für Worldmusic, wie sie André Fortin verstand, ist zweifellos das Lied "Paysage", die Vertonung und musikalische Umsetzung des gleichnamigen Baudelaire-Gedichts aus *Les Fleurs du Mal*. In "Paysage" – der vielleicht "fertigsten" Produktion der Platte, die bereits zwei Jahre lang in Konzerten in dieser Form vorgetragen wurde – vereinigen sich französische Sprache und Wolof, Hoch- und Populärkultur, in ihm wird Reggae von europäischen, amerikanischen und afrikanischen Musikern gemeinsam inszeniert. Die CD schließt mit dem zweifellos recht sentimentalen Lied "Du temps pour essayer", in dem der Trauermarsch aus dem ersten großen Erfolgssong "Julie" erneut anklingt und in dem die Musikerkollegen mit einer Litanei von "On aurait voulu" ihren nicht mehr erfüllbaren Wünschen und gemeinsamen Projekten mit André Fortin Ausdruck verleihen. Interpretiert man das Ende des Liedes im Sinne dessen, was im Booklet anklingt, so schlagen die Kollegen die Tür hinter einem erfolgreichen musikalischen Projekt zu, dem durch den unerwarteten Freitod des Bandleaders ein jähes Ende gesetzt worden war.

Birgit Mertz-Baumgartner

Luciano Ligabue: *Fuori come va?* 2002 (Warner Music Italia 0927453402).

Fuori come va? fragt einer der arriviertesten italienischen Rockgrößen, Luciano Ligabue, auf dem Titel seiner neunten Platte. Und liefert die Antwort in den zwölf enthaltenen Liedern gleich mit: Zumindest musikalisch ist das Befinden von 'Liga' nicht viel anders als in den vergangenen Jahren, was einerseits verständlich ist – ein erfolgreicher Stil animiert zu Wiederholungen –, andererseits aber bei vielen Musikkritikern ein Gefühl des "déjà écouté" hinterlassen hat (vor allem bei "In pieno rock'n'roll", einer Hommage an Baba O'Riley von The Who und "Chissà se in cielo passano gli Who"). Auffälligster Unterschied zu früheren Platten Ligabues ist jedenfalls das Fehlen eines thematischen Leitfadens, der sich durch das Album hindurchzieht. War *Balliamo sul mondo* noch der Interaktion von Traum und Wirklichkeit gewidmet, *Sopravvissuti & Sopravvivenenti* dem menschlichen Widerstand in all seinen Facetten und das bisher letzte Album *Miss Mondo* (1999) dem Themenkomplex "Identitätskrise", erzählen die zwölf Tracks von *Fuori come va?* jeweils ihre eigene Geschichte von Liebe ("Eri bellissima") und Ehrgeiz ("Nato per me"), Träumen und Wünschen ("Tutti vogliono viaggiare in prima", "Voglio volere"), bis hin zu Gott ("Tu che conosci il cielo"). Zwei Lieder ("Questa è la mia vita", "Libera uscita") waren bereits im Soundtrack des letzten Ligabue-Filmes *Dazeroadieci* zu hören. Insgesamt dürften sich für die Fans des Rockers aus Correggio in diesem Album Licht und Schatten die Waage halten: bester Ligabue-Stil, der sie zwar zufriedenstellen, aber nicht befriedigen kann.

Paul Videsott

Pepe Habichuela & the Bollywood Strings: *Yerbagüena*. 2001 (Nuevos Medios NM 15 788 CD).

José Antonio Carmona, "Pepe Habichuela", nació en Granada en 1944 en una familia de cantaores y guitarristas flamencos. Ya desde muy joven se dedicó a la guitarra y con sólo veinte años actuaba en Madrid en el Torres Bermejas, uno de los tablaos flamencos de mayor renombre.

Aprendió de Sabicas y de Mario Escudero y, en los años sesenta, acompañó a Enrique Morente en sus dos discos *Homenaje a don Antonio Chacón* y *Despegando* y se le empezó a considerar un tocaor innovador, con un estilo muy personal que mantendría a lo largo de los años. Tocó también junto al músico estadounidense Don Cherry, quien dijo de él: "Su guitarra suena como a madera, parece un árbol que llorase".

A partir de los años setenta comienza en España la renovación del flamenco a cargo de nombres hoy mundialmente conocidos como Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar y Camarón, a los que pronto se une el de Pepe Habichuela. Desde entonces ha participado en más de treinta y seis discos, en solitario o

acompañando a famosos cantaores, como Antonio Marchena, Valderrama, Camarón y Morente.

Su estilo ha creado escuela y él personalmente ha pasado sus conocimientos a la siguiente generación flamenca –sus hijos y sobrinos que forman el grupo Ketama- y a muchos otros jóvenes guitarristas, como Raimundo Amador.

Recientemente, Pepe Habichuela entró en contacto con el músico indio-británico Nithin Sawhney quien le invitó a participar en el proyecto "Indica Brasilica" y a unirse a él en una serie de conciertos en Bélgica y Holanda. Esta colaboración le permitió conocer a Chandrú junto al cual tomó parte en un gran concierto en Londres con la Strings of India Orchestra. De esta colaboración surge el disco que nos ocupa: *Yerbagüena*.

Se trata de un disco sumamente original, que demuestra que la música india (que siempre se ha considerado la raíz del flamenco) y la música flamenca contemporánea son, no sólo compatibles, sino que pueden sonar realmente bien.

La primera y la última pieza del disco –ambas tituladas "Yerbagüena", pero precisando "Yerbagüena oriente", "Yerbagüena occidente"- tienen el mismo tema musical. La "occidental" es una rumba flamenca (tocada en mi mayor) llevada tan solo con palmas, guitarras y cante, mientras que la "oriental" tiene acompañamiento de instrumentos indios como por ejemplo el sarangui, la sitar y el santoor; la percusión se basa en tablas –tambores indios– y la melodía de base es interpretada por la sección de cuerda de la South Indian Full Harmonic Orchestra, dirigida por Chandrú.

Parte del disco está compuesta por piezas flamencas "clásicas", como "A mi chache Miguel", una soleá que es interpretada tan solo por Pepe Habichuela; "Se la llevó dios" una malagueña de Cádiz popular arreglada por Pepe Habichuela, quien acompaña al cantaor Enrique Morente. También se oye una bulería puramente flamenca: "Tres colores".

Hay otra bulería –"Bangalore Krishna"– (tocada en mi dórico y no, como es costumbre, en la dórico) que es interpretada sobre un tema indio. Los arreglos van a cargo de Chandrú. En esta pieza el Cante no es flamenco sino indio y corre a cargo de T.S. Shankar.

El comienzo del tanguillo "Como un fandango" suena a raga –un estilo musical muy típico indio– ya que suenan sitar, tablas y el cante de Arun Kumar, al que se une la guitarra de Pepe Habichuela.

"En el Grec" es una pieza curiosa y muy original. Se trata de una seguriya –uno de los palos más antiguos y centrales del cante jondo que empieza con una introducción de guitarra que no suena precisamente a cante jondo. El cante en sí es primero a palo seco –sin acompañamiento, mas que rítmico– y corre a cargo de Guadiana; un poco más adelante se le une música india que sustituye su voz.

Yerbagüena es una gran contribución a la historia del flamenco y al acercamiento de dos mundos musicales, pero sobre todo es un disco innovador, valiente, original, que gusta tanto más cuanto más se escucha. Las cinco estrellas –sobre un máximo de cinco– que los aficionados al flamenco le han concedido

en *Flamenco-World* dicen bien a las claras la recepción que ha obtenido entre la comunidad de entendidos.

Absolutamente recomendable para los amantes del flamenco y de la música en general.

Ian Eisterer Barceló

Publikationen

Lodato, Suzanne M./ Aspden, Suzanne/ Bernhart, Walter (Hg.): *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage* (= *Word and Music Studies*, 4). Amsterdam/New York, Editions Rodopi B.V. 2002. 324 Seiten.

Wer sich je mit dem Aufgabenbereich "Literatur und Musik" beschäftigt hat, kennt den Namen Steven Paul Scher. Wie kein anderer hat er über mehr als dreißig Jahre die Systematisierung dieses Forschungsgebietes und die methodisch-theoretische Reflexion darüber vorangetrieben. Der vierte Band der *Word and Music Studies* wurde ihm als Festschrift zum 65. Geburtstag gewidmet.

Der erste Teil - "Defining the Field: In Honor of Steven Paul Scher" - des vorliegenden Bandes umfasst zehn Arbeiten, die die Forschungsarbeiten von Scher diskutieren, kritische Kommentare zu seinen Ansätzen liefern oder sozusagen als "Sprungbrett" für weiterführende Reflexionen dienen. Dabei wurden im theoretischen Bereich Aspekte wie Semiotik, Intermedialität, Hermeneutik, Rezeptionsästhetik und die "De-Essentialisierung" der Künste angesprochen. Das Korpus der Untersuchungen umfasst: Autoren und Komponisten wie Baudelaire, Mallarmé, Proust, T. S. Eliot, Goethe, Hölderlin, Mann, Britten, Schubert, Schumann und Wagner, also großteils wieder die bekannten Namen der schon oft untersuchten Beispiele der Beziehungen von Literatur und Musik. Einzig Martina Elicker ist es wieder - wie schon öfters - überlassen, die Grenzen zu sprengen und die im theoretisch-methodischen Teil diskutierte Ausweitung auch praktisch zu exemplifizieren.

Der zweite Teil besteht aus einer Reihe von Artikeln, die auf der Konferenz in Sydney im Jahre 2001 dargeboten wurden und die nach Schers Schema der "Wort und Musik"-Problematik angehören: "Cultural Identity and the Musical Stage". Acht AutorInnen untersuchen und problematisieren dabei ein sehr weitgespanntes Repertoire von Vorstellungen über "nationale" und "kulturspezifische" Musik, sprachliche und inhaltliche Probleme der Libretti und die Produktionsbedingungen musikalischer Bühnenwerke.

Es kann natürlich im Rahmen dieser Besprechung nur ein kurzer Überblick über die Fülle von Themen und unterschiedlichen Ansätzen geboten werden. In einem sehr ausgewogenen und mit großer Sympathie verfassten

Forschungsbericht über das wissenschaftliche Œuvre von Steven P. Scher eröffnet Walter Bernhart die Aufsätze über "Defining the Field: In Honor of Steven Paul Scher" und zeigt die Verdienste und Meriten dieses Forschers auf, der mit der Publikation des Buches *Verbal Music in German Literature* in den sechziger Jahren seine wissenschaftliche Tätigkeit begann. Der weitgespannte Bogen reicht von Fragen zur Natur der Beziehungen zwischen Wort und Musik (die Beiträge dieses Buches legen das Augenmerk großteils auf diesen Bereich: Schers Einteilung in 'Literatur in der Musik', 'Musik und Literatur', 'Musik in der Literatur' ist immer präsent) bis hin zu seiner Konzeption des "composed reading" und seiner Forderung, dass musik-literarische Beziehungen nur auf einer fundierten und soliden strukturellen Basis analysiert werden können. Bernhart hebt Schers "Skeptizismus" gegenüber einer theoretischen Auseinandersetzung hervor, die keinen Bezug zur künstlerischen Produktion hat, Theorie also nur um der Theorie willen betreibt, wenn er formuliert, dass Scher "has instinctively found a happy balance of critical theory and interpretative practice and never become lost in mere abstractions" (7).

Essays von Werner Wolf, Lawrence Kramer und Eric Prieto reflektieren über oder erweitern Schers Ideen von einem theoretischen Standpunkt aus, wobei Wolf Schers Klassifikationen der Wort/Musik-Beziehungen in den Bereich der Intermedialität ausweitet. Wolfs erweiterte Typologie könnte als "reminiscent of outmoded structuralist approaches" (29) angesehen werden. Lawrence Kramers wie immer sehr originelle und provokante Auseinandersetzungen sind dagegen hermeneutisch ausgerichtet. Er argumentiert, dass die musikalische Bedeutung ihren Ursprung in den Subjektivitäten der Diskurse hat, und behauptet, dass die "Bedeutung" des musikalischen Zeichens (und implizit, der Beziehung von Musik und Text) kontingent und nicht stabil sei. Eine neue Sichtweise bietet Prietos Essay, der sich ebenso mit Kontingenz beschäftigt. Besonders interessant und vielversprechend ist sein Ansatz aber deswegen, weil er Schers und Wolfs Schema in einen neuen Zusammenhang stellt, in dem er ein heuristisches Modell entwirft, das auf dem Werk von Nelson Goodman basiert. Literatur und Musik werden "de-essentialized" und nicht in Begriffen ihrer je spezifischen Besonderheit untersucht, sondern in ihren Funktionen im täglichen Leben (59ff).

Die übrigen Abhandlungen bilden hervorragende Beispiele dafür, wie die Ideen von Scher, Wolf, Kramer und Prieto weitergedacht werden und an praktischen Beispielen exemplifiziert werden können (Mary Breatnach: "Baudelaire, Wagner, Mallarmé. Romantic Aesthetics and the Word-Tone Dichotomy"; Stephen Benson: "Modernism, Melocentrism and Literary History. The Case of *The Waste Land*"; Harry E. Seelig: "'Wozu [Lieder] in dürftiger Zeit' [1958]? Britten's *Sechs Hölderlin Fragmente* as a 'Literary Song Cycle'"; William P. Dougherty: "Mignon in Nineteenth-Century Song. Text, Context, and Intertext"; Peter Dayan: "On the Meaning of 'Musical' in Proust"; Hans Rudolf Vaget: "Thomas Mann at the Opera").

Im zweiten Teil des Buches - "Cultural Identity and the Musical Stage" - werden Themen untersucht, die nach Schers Schema im Bereich "Musik und

Literatur" anzusiedeln wären. Und zwar wird hier erörtert, wie Oper, die Libretti und die musikalische Aufführung, als Ort der Reflexion nationaler und kultureller Identität dienen kann. Die Abhandlungen umfassen einen Zeitraum von beinahe 250 Jahren, behandeln Konzeptionen und Konstruktionen von Identität in einem geographisch weit auseinanderliegenden Raum von Nordeuropa (Ulla-Britta Lagerroth: "National Opera Bearing Evidence of Swedish National and Nordic Cultural Identity") bis Australien (Michael Halliwell: "'A Comfortable Society'. The 1950s and Opera in Australia") und beweisen, dass die Frage, ob und wie musikalische Bühnenwerke nationale oder kulturelle Identität darstellen können, ein zentrales Problem über Zeit und Raum hinweg darstellt.

Albrecht Riethmüller ("1933 and the Fiasco of Cultural Identities in Music") stellt die Überlegung in den Mittelpunkt, dass nationale und kulturelle Aspekte oft mit politischer, im vorliegenden Fall nationalsozialistischer Propaganda vermischt werden. Albert Gier ("Guillaume Tell in French Opera: from Grétry to Rossini") stellt anhand unterschiedlicher Vertonungen des "Wilhelm Tell"-Stoffes Änderungen in der Auffassung von Nationalidentität in Frankreich von der französischen Revolution bis 1829 dar. Margaret King ("Opera and the Imagined Nation. Weber's *Der Freischütz*, Schinkel's Neues Schauspielhaus and the Politics of German National Identity") untersucht die Rezeption der ersten Aufführung von Webers *Freischütz*, legt das Augenmerk auf eine "text-performance-audience interaction" (219) und kann zeigen, dass die Konstruktion deutscher Identität im kulturellen Bereich in einer Periode stattfindet, als diese Idee gerade im Entstehen begriffen war, ungefähr fünfzig Jahre vor der deutschen Reichsgründung. Simon Williams ("*Der Rosenkavalier* and the Idea of Habsburg Austria") beschäftigt sich mit Richard Strauss' und Hugo von Hofmannsthals Oper *Der Rosenkavalier*. Der Gebrauch verschiedener musikalischer und dramatischer Stilformen, das Spiel mit der Thematisierung von Zeit werden parallel gesetzt zur Heterogenität des Vielvölkerstaates der Donaumonarchie, wobei der Autor aus diesen Hinweisen und Zitaten auch Stillstand und Unfähigkeit politischer und sozialer Änderungen herauslesen kann. Regionale Aspekte der Identitätsproblematik werden hier in den Vordergrund gerückt. Martina Elicker ("Rock Opera - Opera on the Rocks?") schließlich zeigt an einem ganzen Genre, der britischen Rockoper, wie eine Verbindung zwischen den Protagonisten und den Inhalten der Rockoper und der gesellschaftlichen Marginalisierung der Jugend in Großbritannien in den 1960er bis in die 1980er Jahre hergestellt werden kann.

Im vierten Band der verdienstvollen Reihe wurde für die LeserInnen wieder eine Fülle von interessantem Material aufbereitet und dargeboten, das für weiterführende Forschungen im Bereich der Intermedialität, aber auch im praktischen Bereich, z. B. in der Dramaturgie der Musiktheater oder in der Arbeit von Regisseuren nutzbringend zu Rate gezogen werden kann.

Leclerc, Marie-Dominique/ Robert, Alain (Hg.): *Chansons de colportage*. Reims, Presses Universitaires de Reims 2002. 296 Seiten.

Der umfassende Tagungsband des Kolloquiums, das im Juni 2001 in Troyes stattfand, stellt in sechzehn Einzelstudien das komplexe Phänomen der "production chantée et colportée entre le XVIIe et le XIXe siècle" vor. Dabei ist nicht nur von Frankreich die Rede, sondern auch von Belgien und Sardinien; zwei Artikel sind dem bretonischen *chanson de colportage* gewidmet. Die Forscherinnen und Forscher rekrutieren sich aus den verschiedensten Berufsfeldern: Die Musikwissenschaft ist genauso vertreten wie die Literaturwissenschaft, die Ethnologie so wie die Religionswissenschaft und die Geschichte. Als Folge davon geht es nicht nur darum, grundsätzliche und aus der modernen multimedialen Praxis vertraute Fragen zu stellen, sondern vor allen auch darum, die Buntheit und den Facettenreichtum dessen zu zeigen, was gemeinhin als *chanson de colportage* bezeichnet wird.

Die Definitionsansätze sind vielfältig und tragen den unterschiedlichen Positionen, aber auch den unterschiedlichen Untersuchungszeiträumen Rechnung. Zum einen wird der Status des "non-book printed material" (30) unter 48 Seiten hervorgehoben – es handle sich um "chansons imprimées sur feuilles volantes ou dans de petits cahiers typiques de l'édition 'populaire'" (93) –, zum anderen der Charakter der Mündlichkeit und der "pratique [...] non savante". Zum einen wird der städtische Rahmen betont, zum anderen die frankreichweite Verbreitung; so sieht etwa einer der Beiträge zum 18. Jahrhundert das Corpus der *chansons de colportage* als "répertoire stable qui ne se renouvelle que lentement, une mise en édition de textes souvent anonymes adaptés à un public populaire et la diffusion par des réseaux de colporteurs à travers toute la France" (171).

Interessant freilich sind eine Reihe von wiederkehrenden Beobachtungen: Da ist zum einen der musikalische Aspekt, die Rolle des Timbre, d.h. die Verwendung existierender Melodien für neue Texte. Hier wird vielfach einer der Gründe für die Popularität und das lange Nachwirken der Lieder gesehen. Interessant auch der Hinweis auf die den Käufer beruhigende kluge Verbindung von Innovativem und Altbekanntem, i.e. von neuem Text und vertrauter Melodie. Dabei zeigen die Einzelstudien sehr schön, daß die Melodien aus allen möglichen Bereichen der Musik (bis hin zur Kirchenmusik und später zur Opéra comique) und des Tanzes entlehnt werden.

Eine weitere Konstante fast sämtlicher Analysen ist der Hinweis auf den hybriden Charakter des Genres, das sich auf ein fruchtbares Spiel der Berührung mit unzähligen anderen Genres einläßt. So entsteht das *chanson de colportage* zum selben Zeitpunkt wie das Vaudeville, arbeitet wie dieses auf der Basis des Timbre und hat einen städtischen Hintergrund. Aber auch das Spottlied, das satirische Chanson, Cantiques, Vies de saints, Faits divers und Disputes, wie schließlich die unterschiedlichsten Formen des volkstümlichen Theaters - Farce, Sotie, Mystère - sind hier zu nennen. So vielfältig wie diese Berührungspunkte

sind letztendlich die angesprochenen Themen und Funktionen des *chanson de colportage*; nicht von ungefähr enthält der vorliegende Band auch detaillierte Studien zum *chanson de conscrits* und den sogenannten *cantiques de mission*.

Das breit gestreute Interesse des Bandes spiegelt sich schließlich auch in anderer Hinsicht wider: Der Leser findet unzählige Ganztexte, eine Reihe von Einzelinterpretationen, reiches Bildmaterial, Studien zu Einzelpersonlichkeiten wie beispielsweise Charles Gill oder zu Verlegerfamilien wie beispielsweise die Pariser Familie Valleyre, mit der die Diskussion um ein personalisiertes Repertoire, um Autorenrechte und letztlich ein neues, deutlich bürgerlicheres Kaufpublikum beginnt. Er lernt zwei faszinierende Sondersammlungen kennen, die "Bibliothèque bleue" von Troyes und die Schätze des "Musée National des Arts et Traditions Populaires" in Paris, und er wird in überaus detaillierten Anmerkungsapparaten und Spezialbibliographien in bzw. im Anschluß an die jeweiligen Beiträge in die generelle Forschungslage eingeführt.

Ein interessantes Buch, ein buntes Buch, ein empfehlenswertes Buch, das Ansätze einer Kulturgeschichte des *chanson de colportage* in sich trägt.

Ursula Mathis-Moser

Canevacci, Massimo/ Castellani, Alessandra/ Colombo, Andrea/ Crispigni, Marco/ Iardi, Massimo/ Liperi, Felice: *Ragazzi senza tempo. Immagini, musica, conflitti delle culture giovanili* (Riscontri 37). Genova, Costa & Nolan 1993. 285 pg.

Il volume, che raccoglie sei saggi, si presenta organizzato in tre parti. Nella prima ("Dentro la politica: dagli anni Cinquanta al 1977. Nascita e declino del conflitto generazionale") Marco Cassini con "Combattenti di strada. La nascita delle culture giovanili in Italia" (17-64) e Andrea Colombo con "Pazza idea. Ascesa e declino del conflitto generazionale" (65-88) mostrano e descrivono il sorgere e lo sviluppo delle culture giovanili a partire dagli anni '50 nel loro rapporto con la dimensione politica in senso lato della società italiana.

Cassini, rileggendo articoli di quotidiani e riviste dell'epoca descrive ed analizza la nascita dei movimenti giovanili iniziando dalle sperimentazioni degli anni '50 e '60 fino a mostrare la possibilità di innovazioni in campo strettamente politico dopo gli avvenimenti del 1977.

Colombo riconosce nella ricerca di rinnovamento e liberazione i motivi guida dell'analisi della questione giovanile. Musica e film descrivono il mondo dei giovani e forniscono stimoli ed idee. Per la prima volta però negli anni '70 attori, rockstar e i loro fans vengono dagli stessi ambienti. La cultura giovanile dimostra anche oggi, come già aveva dimostrato con il rap, i graffiti e l'hip hop vitalità e capacità di spiazzare le aspettative coinvolgendo strati sociali molto più ampi.

Massimo Ilardi con "Delitto senza castigo. I giovani ribelli di fine millennio" (91-120), Massimo Canevacci con "La 'Nona' in curva sud. Egemonia ed entropia delle subculture" (121-161) e Felice Liperi con "L'Italia s'è desta. Tecno-splatter e posse in rivolta" (163-205) sono i tre autori che si diffondono, nella seconda parte del volume, sul tema "Contro la politica: dalla rivolta del Settantasette ai nostri giorni. L'esplosione delle culture giovanili".

Ilardi riconosce nella disfatta dell'ideale politico comunista dopo il '77 il motivo principale della nascita di nuove figure sociali all'interno del mondo giovanile: gli yuppies, gli ultras, i raves e gli skinheads. Due ideali s'impongono su tutti: il nomade e il nichilista. Analizzando figure della letteratura e del cinema, Ilardi mostra le caratteristiche sociologiche e psicologiche di queste nuove figure emergenti e giunge alla conclusione che tutte sono espressione di un'estrema lotta non per il potere, ma per la libertà.

Canevacci osserva come, a partire dalla fine degli anni '60, tutti i maggiori simboli culturali del mondo giovanile dopo una rapida ascesa siano irresistibilmente affondati, mentre Liperi avvalendosi di una panoramica sull'universo musicale e letterario degli anni '80-'90 che parte dalla tecno-dance per arrivare all'hip hop attraverso il rap-pop, il cyberpunk e lo splatter describe, citando testi, ritmi e personaggi, il rapporto tra cultura e politica in Italia alla fine del XX° secolo.

Alessandra Castellani con "Ritratto di giovane inquieto. Immagini e stereotipi della condizione giovanile in Italia" (209-251) cerca di cogliere nella terza parte del volume ("Lo sguardo degli altri") i cliché che caratterizzano nei quotidiani e nella società la donna, i punk, gli skinhead, i teddy boys e in generale il giovane moderno.

I sei saggi, raccolti e pubblicati dall'Istituto Romano per la Storia d'Italia dal Fascismo alla Resistenza, mostrano una realtà giovanile fortemente frammentata, descrivibile, raccontabile, ma difficilmente categorizzabile e sintetizzabile. Il linguaggio, spesso complesso, e la terminologia, talvolta non univoca e poco chiara, dei saggi non facilitano la comprensione del problema, ma sono indice delle difficoltà nel descrivere fenomeni non facilmente sistematizzabili.

Il saggio di Liperi e quello di Colombo sono due interventi completi ed esaustivi.

Anche le due appendici al termine del volume sono d'aiuto. Entrambe raccolgono, forse in modo arbitrario, certamente non esaustivo, ma ad ogni modo esemplare, una possibile discografia e una filmografia del sentire giovanile.

I sei saggi si sforzano, non sempre con adeguata chiarezza, di porre luce nell'universo delle subculture giovanili. Anche considerando la poliedricità dell'oggetto da analizzare penso che il tentativo possa considerarsi riuscito.

Simone Paganini

Lalana Lac, Fernando/ Becker, Walter: *Cantares y ritmos hispánicos. Un paseo musical para escuchar, aprender y cantar*. Stuttgart, Schmetterling Verlag 2001. 177 páginas.

Fernando Lalana y Walter Becker han hecho, con su libro *Cantares y ritmos hispánicos*, una contribución a la enseñanza del español y de la música hispana que resultará muy útil a todos los profesores que, en cualquier tipo de institución, enseñen nuestra lengua.

No se trata de un libro de texto, ni de un curso de español esta vez –aunque Lalana tiene ya experiencia en estos menesteres, demostrada a través de la serie *Spanisch für Besserwisser*– sino de un volumen de 177 páginas que puede usarse con gran provecho para ampliar la oferta temática y acompañar un curso tradicional.

Dividido en diecinueve capítulos, el libro nos presenta un ritmo en cada uno de ellos –bolero, tango, salsa, rumba, cueca, etc–, introducido por una canción que lo ejemplifica y cuya letra sirve de base a diferentes ejercicios de las distintas destrezas.

Nos encontramos primero con la partitura y la letra de la canción con sus expresiones más difíciles convenientemente anotadas y traducidas al alemán. Sigue después un texto en español que puede ser la biografía del compositor, o una entrevista, o un artículo de diario sobre algún tema musical relacionado, o un fragmento de la historia del ritmo que se trate.

A continuación se nos sugieren ejercicios de todo tipo –traducción directa o inversa, sinónimos y antónimos, comprensión de lectura, dictados, estilo indirecto, etc– que el estudiante puede hacer solo o en clase, con la guía del profesor.

Cada capítulo se completa con una "lectura comentada" que puede servir para ampliar vocabulario o, trabajando en grupo, como impulso para el debate, y se cierra con una pequeña bibliografía, tanto de libros como de hyperlinks de Internet a los que acudir en busca de más información.

El libro va acompañado de un CD que recoge, en interpretación de Walter Becker y Nanni Fornis, ambos argentinos, todas las canciones presentadas en el volumen, lo que simplifica enormemente la tarea del profesor, que no se ve obligado a buscar por su cuenta las grabaciones pertinentes.

La elección de las canciones es, como siempre, discutible, porque por un lado los autores han actuado con prudencia, escogiendo en algunos casos títulos tradicionales, clásicos de siempre, no sujetos a los vaivenes de la moda, para ejemplificar los diecinueve ritmos de los que se trata; pero por otro lado han introducido canciones poco conocidas que quizá habrían podido ser sustituidas por otras más famosas. El catálogo completo es el siguiente:

"María, María", rock brasileño; "Piel canela", bolero; "Naranja en flor", tango; "Aprendizaje", rock lento; "Adivinanza", candombe uruguayo; "Sueño con serpientes", canción cubana; "Guantanamera", tonada popular cubana; "Zamba del olvido", zamba; "Ella se esconde", salsa; "Muchacha (ojos de

papel)", balada argentina; "Gracias a la vida", aire de cueca chilena; "Bamboleo", rumba flamenca; "Un vestido y un amor", canción urbana; "Caracuntango", candombe murga; "Fragilidad", canción pop; "Cantares", canción popular; "Catalina Bahía", canción urbana; "Sólo le pido a Dios", aire de huayno; y "Milonga sentimental", milonga.

Para todos los profesores de español y para cualquier interesado en la cultura y la música hispanas, o para los que deseen hacer sus clases más ricas y variadas, *Cantares y ritmos hispanos* resultará una excelente herramienta de trabajo que puede combinarse con cualquier método que se haya elegido para la clase.

Sólo hay un punto negativo en el libro: tratándose de una obra dirigida a estudiantes de español, habría sido deseable que las pruebas de imprenta hubieran sido leídas con más detenimiento para evitar la profusión de errores tipográficos con los que se encuentra el lector atento. Por lo demás, el libro es muy recomendable.

Por desgracia, no se puede decir lo mismo del CD. Las versiones de Walter Becker, a pesar de que, según indica la cubierta del libro, está considerado como el mejor cantor de tangos de Alemania no hacen honor a los originales y, salvo en su interpretación del bolero "Piel canela", bastante correcta, y del tango "Naranja en flor", dejan mucho que desear. Falta matización y personalidad, y gran parte de las canciones se parecen demasiado las unas a las otras. En obras emblemáticas como el "Gracias a la vida", de Violeta Parra, o "Cantares", con letra de Antonio Machado e interpretada originalmente por Joan Manuel Serrat, la distancia con el original es casi dolorosa.

Pero, en cualquier caso, si el profesor que decida usar el libro en su clase, siente lo mismo, siempre puede buscar la versión original para presentársela a sus alumnos, en lugar de la interpretación propuesta por sus autores.

En resumen, una útil herramienta de trabajo para complementar la clase de español.

Elia Eisterer-Barceló

Internet-Adressen und Veranstaltungskalender

Internet-Adressen

<http://www.cilea.it/music/entrance.htm>

Website mit einer Vielzahl von Links zu sämtlichen Bereichen der italienischen Musik

<http://www.rockit.it>

Website mit Links zu italienischen Gruppen, Konzert- und Festivaldaten sowie einer Suchmaschine u.v.m.

Kolloquien, Tagungen, Symposien

Séminaire *Histoire et théorie des chansons*

Formation à la recherche sur les chansons des variétés des 19^{ème} et 20^{ème} siècles des cultures du monde occidental. Théorie, études de cas, axes de recherche.

Direction: Christian Marcadet (CNRS-UMR Esthétique des arts contemporains)

Lieu: Salle 1 (salles du Conseil), Université de Paris 1, 75005 Paris, 12, place du Panthéon, escalier M, 1er étage; vendredi 16 h à 19 h.

Intervenants prévus: Stéphane Hirschi, Jacques Bertin, Yves Borowice, Dominique Desmons, Philippe Chauveau, Miquel Pujadó (Catalogne), Ricardo Teperman (Brésil), et al.

Dates des séances pour l'année 2003: 10.01., 24.01.; 14.02., 28.02.; 21.03.; 16.05., 30.05;

Information: C. Marcadet, 9 rue Trousseau, 75011 Paris; tél.: 01 49 23 97 07; e-mail: c.marcadet@wanadoo.fr

International Symposium on *The Concept of Syntax in Language and Music*, March 27 - 29, 2003, Sorbonne and Malesherbes Center

Information: Gottfried R. Marschall, Université de Paris-Sorbonne, Centre Malesherbes, 108, Bd. Malesherbes, F-75017 Paris; Tél/Fax: 01 30 61 05 76, e-mail: g.r.marschall@wanadoo.fr

Word and Music Studies: Fourth International Conference, June 18 – 22, 2003, Free University of Berlin

Information: www.sun.rhbnc.ac.uk/Music/Conferences/03-6-wms.html

Congress: *Song and Significance: Interlingual and Intersemiotic Vocal Translation*, June 8 – 20, 2003, Imatra (Finland)

The topic is the interlingual and intersemiotic translation of musicopoetic text in opera, operetta and oratorio libretti, lieder, traditional and popular song texts. Vocal translation is a new area within translation studies, here analyzed from a semiotic viewpoint. We invited a number of distinguished specialists to lecture extensively on this new subject in translation.

Information: Dinda L. Gorlée, Pirjo Kukkonen, University of Helsinki, Department Translation Studies; e-mail: gorlee@xs4all.nl, dinda.gorlee@helsinki.fi

Conférence internationale sur la chanson française, 19 – 20 juin 2003, Département de 'French Studies', Université de Manchester, GB

Encore relativement négligée en France, l'étude de la chanson française se développe de plus en plus dans les pays anglo-saxons. Pour la première fois en Grande-Bretagne, cette conférence a pour but de faire se rencontrer chercheurs français et britanniques (et autres) autour de ce sujet, afin de partager savoirs et méthodes. Surtout, cette conférence ne se limite pas aux universitaires mais s'ouvre aux professeurs de langue utilisant des chansons en classe, ainsi qu'aux amateurs et professionnels avec un intérêt en musique française. Ce projet est soutenu par le French Music Bureau (Londres) et l'Alliance française de Manchester.

Information: barbara.lebrun@man.ac.uk, tel: 01612753231; c.franc@man.ac.uk, tel: 0161 2753243; Department of French Studies, University of Manchester, Oxford Road, Manchester, M13 9PL, UK.

Konzerte

Patricia Kaas: Tournée 2003

18.03.: Konzerthaus, Wien
 19.03.: Kongresshalle, Innsbruck
 20.03.: Jahrhunderthalle, Frankfurt am Main
 21.03.: Festspielhaus, Baden Baden
 25.03.: Gewandhaus, Leipzig
 27.03.: Tonhalle, Düsseldorf
 28.03.: KKL, Luzern
 31.03.: Liederhalle, Stuttgart
 22.04.: Kongresshaus, Zürich

Francesco Guccini:

21.03.2003: Palasport Carnera, Udine
 28.03.2003: Palasport, Andria (BA)
 04.04.2003: Palasport, Reggio Emilia
 11.04.2003: Palais Saint-Vincent, St. Vincent (AO)
 18.04.2003: Palasport, Trento
 08.05.2003: Palasport, Bassano del Grappa (VI)

Marlene Kuntz

05.04.2003: Velvet Club, Rimini
 10.04.2003: Tempio, Bologna
 12.04.2003: Motion, Zingonia (BG)
 19.04.2003: Mamamia, Senigallia

Saïan Supa Crew:

08.04.2003: Markthalle, Hamburg
 09.04.2003: 2be Club, Berlin
 10.04.2003: Gloria, Köln
 11.04.2003: Manufaktur, Schorndorf
 12.04.2003: Muffathalle, München

Georges Moustaki

11.04.2003: Schiller Theater, Bismarckstr. 110, 10625 Berlin

Angelo Branduardi

15.04.2003: Teatro Smeraldo, Milano

Corinne Douarre: Virages

18.05.2003: Brentano Scheune, Wiesbaden
 Information: www.brentanoscheune.de

Cesaria Evora:

25.05.2003: Victoria Hall, Genf
 26.05.2003: Volkshaus, Zürich
 Kontakt: valerie.thiery@bmgintl.com

Festivals

Festival Pari sur Loire, 5^{ème} édition, 15. bis 29. März 2003, Orléans

Information: www.parisurloire.com

Printemps de Bourges, 17. bis 22. April 2003, Bourges

Information: www.printemps-bourges.com

Musiques Métisses, 5. bis 9. Juni 2003, Angoulême

Information: www.musiques-metisses.com/

Arezzo Wave, 2. bis 6. Juli 2003, Arezzo

Information: www.aretzo.com

Eurockéennes, 4. bis 6. Juli 2003, Belfort

Information: www.eurockeennes.fr/voeux/index.html

Francofolies de La Rochelle, 11. bis 16. Juli 2003, La Rochelle

Information: www.francofolies.fr

Francofolies de Spa, 16. bis 21. Juli 2003, Spa

Information: www.francofolies.be

Paléo Festival, 22. bis 27. Juli 2003, Nyon

Information: www.paleo.ch

Chansons de Paroles, 23. bis 27. Juli 2003, Barjac

Information: www.chansonsdeparole.com

Aktuelles – actualités – novità – novedades

Gainsbourg assassiné par Gainsbarre Eine Hommage zum 75. Geburtstag von Serge Gainsbourg

Et ouais cloué le Gainsbarre
Au mont du Golgothar
Il est reggae hilare
Le cœur percé de part en part
Ecce homo
("Ecce homo", 1981)

Als Gainsbourg die hier zitierten Verse verfasste, war er gesundheitlich schon schwer angeschlagen. Sein Alter ego "Gainsbarre", der dekadent-dandyhafte Skandalstar, der die Grenzen zwischen Intimsphäre und Öffentlichkeit permanent mit peinlichen Auftritten überschritt, hatte schon lange den sensiblen und originellen ACI aus den Cabarets von Saint-Germain-des-Prés in Vergessenheit geraten lassen. "Gainsbarre" wurde zur Inkarnation des coolen Pop-Nihilisten, der zwischen den Selbstzitatzen aus produktiveren Schaffensphasen zu modischen Arrangements im Stil des psychedelischen Rock, des Reggae und Funk nur noch selten mit Geistesblitzen überraschte. Das Ende war vorgezeichnet, und Gainsbourg näherte sich ihm durch seinen exzessiven Alkohol- und Tabakkonsum in einem rasanten Tempo; es verwundert beinahe, dass er bis 1991 überlebt hat.

Als "père indigne"¹, der für eine Generation von Jugendlichen in den 80er Jahren durch seine Tabubrüche und Provokationen wie durch seine Aufgeschlossenheit gegenüber der internationalen Rock- und Popszene zum Idol wurde, hinterließ er eine trauernde Fangemeinde. Das Haus des Sängers in der Rue de Verneuil ist zum Wallfahrtsort für Fans und Touristen geworden, die sich mit Graffiti auf der Fassade verewigen, was hier toleriert wird.

Der zehnte Todestag im März 2001 fand in den Medien ein Echo, wie dies vorher noch kein Jahrestag in Sachen Chanson ausgelöst hatte. *Le Nouvel Observateur* nennt Gainsbourg in einer Ausgabe, die ihn auf dem Titelblatt zeigt, "l'auteur et l'interprète français le plus admiré dans le monde"² und belegt diese Wertschätzung durch zahlreiche Kommentare junger Musiker. Der sogenannten "nouvelle scène française", auf die man langsam auch im deutschsprachigen Raum aufmerksam wird, gehört Dominique A. an, der Gainsbourgs antirealistischen Interpretationsstil als Innovation in der Geschichte des Chansons betrachtet.³ Yann Tiersen, der für den Kinohit *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* eng mit dem Regisseur Jean-Pierre Jeunet zusammenarbeitete, sind bisweilen melodische Anleihen bei Gainsbourg anzumerken, und in einer Filmszene liegt mit der Person eines ehemaligen Metroangestellten, der seine Grünpflanzen wie Fahrkarten "abknipst", eine Reminiszenz an Gainsbourgs "Le poinçonneur des Lilas" vor. Der Rapper MC Solaar übernimmt in sein Gangsterchanson "Nouveau western" ein musikalisches Zitat aus Gainsbourgs "Bonnie and Clyde".⁴ Mit seinen ausgeprägten Lautmalereien und rhythmischen Wortspielen, die auch den banalen Calembour nicht scheuen, hat Gainsbourg wesentliche Charakteristika des Rap vorweggenommen. Renaud, in dessen Ahnengalerie man Gainsbourg nicht vermuten wird – ist doch der Platz des Vorbilds bereits von Brassens besetzt –, spielt in seinem Metachanson "Docteur Renaud, Mister Renard", das widersprüchliche Facetten der eigenen Persönlichkeit thematisiert, auf Gainsbourgs "Docteur Jekyll et Monsieur Hyde" und das Analogon "Gainsbourg et Gainsbarre" an.⁵ Die britische Gruppe Pulp und der australische Texter Mick Harvey verdanken dem enfant terrible des französischen Chansons Impulse.⁶ In den 90er Jahren hat Jane Birkin mit ihrem Gainsbourg-Tourneeprogramm dem langjährigen Lebensgefährten in Großbritannien zu postumer Popularität verholfen. Die Sängerin und Schauspielerin, die ihr Image als naive Lolita – Kunstgeschöpf à la Gainsbourg – nur mühsam abstreifen konnte, tritt heute souverän als "Witwe" auf. Obgleich Birkin sich 1980 von "Gainsbarre" getrennt hatte, schrieb er noch bis zu seinem Tod

¹ Yann Plougastel (Hg.), *La chanson mondiale depuis 1945. Blues - chanson francophone - country - rap - rock - soul - variété internationale - world music*, Paris, Larousse, 1996, 306.

² *Le Nouvel Observateur*, 15.-21. Febr. 2001, 8.

³ Ebd., 13.

⁴ MC Solaar, *Prose combat*, Polydor 1994.

⁵ Renaud, *Boucan d'enfer*, Virgin 2002.

⁶ Véronique Mortaigne, "Un dandy désenchanté qui a modifié les règles d'écriture d'un genre qu'il disait mineur", in: *Le Monde*, 1.3.2001, 18.

Chansons für sie – die schönsten seiner letzten Schaffensphase, zumal er hier auf die Obszönitäten, die zum Charakteristikum der von ihm interpretierten Chansons geworden waren, verzichtet. Diese Titel für Birkin sind in starkem Maße autobiographisch inspiriert; Abschied, Einsamkeit und Vergänglichkeit sind die zentralen Themen, angesichts derer Gainsbourg zu einer Ausdrucksfähigkeit zurückfindet, die er seit Jahren unter unmotivierten lakonischen Zynismen verborgen hatte. Besonders erwähnenswert scheinen mir hier die kleinen Meisterwerke "Rupture au miroir", "Baby alone in Babylone", "Les dessous chics" und "Fuir le bonheur de peur qu'il ne se sauve".

Als Sohn russischer Emigranten wurde Gainsbourg (eigentlich Lucien Ginsburg) 1928 in Paris geboren. Der Verfolgung unter der deutschen Besatzung entging die Familie nur durch die Flucht aufs Land. Lucien studierte Malerei und verdiente sich seinen Lebensunterhalt als Barpianist. Einige Zeit war er der musikalische Begleiter von Michèle Arnaud im Cabaret Milord l'Arsouille. Das Repertoire dieser Sängerin bestand aus Chansons von Ferré, Béart und Vian, deren Einflüsse sich deutlich in Gainsbourgs ersten Titeln, die ab 1954 entstanden, abzeichnen. Michèle Arnaud, Juliette Gréco, Patachou und Catherine Sauvage interpretierten frühe Chansons des ACIs. Zum ersten eigenen Album, *Du chant à la une!* (1958), lieferte Marcel Aymé den Präsentationstext, in dem er den Alkohol, (leichte) Mädchen, große Autos, Ehebruch und Armut als die typischen Themen des jungen Sängers nennt. Gainsbourgs Dandy-Allüren gehen in dieser Epoche mit dem Ausdruck eines romantischen Weltschmerzes einher, der vielfach ironisch gebrochen wird – so etwa in "Ce mortel ennui". Die musikalischen Wurzeln liegen im Chanson der Rive gauche, und literarische Anspielungen sind ebenso wie Vertonungen (Musset, Nerval, Hugo und Baudelaire) anzutreffen. "La chanson de Prévert" ist mit seinen Zitaten aus "Les feuilles mortes" eine – in der Epoche verankerte – Hommage an den Dichter, der durch Chansons populär wurde. Mit Ferré teilte Gainsbourg eine Vorliebe für die Verbindung von Tanzrhythmen mit frechen Texten, die das Milieu, in dem sich die Sänger selbst bewegten, karikieren; ein Beispiel hierfür ist der "Charleston des démenageurs de pianos". Weniger durch die Direktheit, mit der Gainsbourg bisweilen in seinen frühen Texten von der physischen Liebe spricht, als vielmehr durch die mehrdeutigen Formulierungen und originellen inhaltlichen Wendungen erregten die Chansons Aufsehen. Formal werden freie Verse verwendet, in denen oft die Zerschneidung, das ist das Enjambement innerhalb eines Wortes, praktiziert wird. Vian und Gainsbourg weisen eine Gemeinsamkeit im Geschmack an der Provokation und an Schockeffekten auf, wobei diese bei Gainsbourg wesentlich eleganter präsentiert werden.

Dem Frühwerk fehlt jede politische Dimension, und später gibt sich Gainsbourg bewusst "asozial" in seiner Stilisierung zum Outlaw, die ihren Höhepunkt mit dem letzten Album *You're under arrest* von 1987 erreicht.

Aus der Chansonproduktion der Cabaret-Jahre wurden zwei Titel im Rundfunk verboten: "Friedland" (auch "La jambe de bois") ist die Fabel von einem Holzbein und einer Kanonenkugel, die auf skurrile Weise den Krieg

verhöhnt; "L'amour à la papa" ist eine Aufforderung, sich in der Liebe etwas erfunderischer zu zeigen, welche in die Androhung eines kuriosen "Pèlerinage à l'île de Cythère" mündet. In diesen Fällen von Zensur setzte Gainsbourg Gréco als weitere Interpretin der beiden Chansons ein, um diesen über die Bühnendarbietung zu größerer Bekanntheit zu verhelfen.

Wenn man die Gesamtausgabe der Chansontexte durchsieht, findet man zahlreiche Titel, die Gainsbourg für andere Interpreten verfasste. Mit "Poupée de cire, poupée de son" aus seiner Feder gewann France Gall 1965 den Grand Prix de l'Eurovision (für Luxemburg). In den 60er Jahren vollzog die Chansonbranche mit der Yéyé-Mode eine kommerzielle Fokussierung auf das jugendliche Publikum, der Gainsbourg folgte. In von ihm selbst interpretierten Chansons, wie etwa "Chez les yé-yé", sind satirische Untertöne auf die Musikmode, die er selbst "beliefert", nicht zu überhören.

In *Gainsbourg Percussions* hat sich der ACI 1964 afro- und lateinamerikanische Rhythmen angeeignet, die – wie der Titel des Albums signalisiert – im Arrangement stark akzentuiert werden. Bei diesem Experiment, in dem manche Chansons wie formale Übungen wirken, war der Arrangeur Alain Goraguer noch mit von der Partie. Zur Trennung kam es aber wenig später, als sich Gainsbourg zunehmend der Popmusik zuwandte und begann, seine Aufnahmen in London einzuspielen.

Die Idylle mit Brigitte Bardot war weder privat noch musikalisch von langer Dauer, so dass die gemeinsame Version von "Je t'aime moi non plus" auf Drängen B.B.s nicht erschien. Die filmischen Umsetzungen der mit B.B. aufgenommenen Chansons – man denke beispielsweise an "Comic strip" – sind Videoclips avant la lettre, die Assoziationen zum Werbefilm wecken. In manchen Chansons dieser Phase gelingt Gainsbourg die Synthese von Wortkunst und Pop, während andere kommerziell gefällig klingen.

Die "comédie musicale" *Anna*, zu der Gainsbourg die Chansons verfasste, ist 1967 der erste französische Fernsehfilm dieser Art. In den 70er Jahren zeigt die Entwicklung seiner Chansons starke Parallelen zum Film; in den vier Filmen, in denen er Regie führt, werden die charakteristischen Liebeskonstellationen vieler Chansons wiederaufgenommen: Verführung Minderjähriger, Inzest und homosexuelle Liebe. Die Protagonisten bewegen sich bevorzugt im Verbrechermilieu. Seine Themen verbinden Gainsbourg mit dem französischen Kino der Epoche, das nahezu alle Tabus über Bord geworfen hat.

Während *Anna* von einem romantisch verklärten Liebesideal handelt, wird in den späteren Produktionen gerade auf das abgehoben, was geläufig als pervers gilt. Wenn man Gainsbourgs Kreation des Lolita-Typs mit Jane Birkin – gemessen an Prinzipien der Emanzipation – auch bedenklich finden mag, so kann man dieser Stilisierung aufgrund ihrer kindlich-naiven Frechheit vielleicht noch einen gewissen Reiz abgewinnen.

Einen Welterfolg erzielten Gainsbourg/Birkin 1969 mit dem Duett "Je t'aime moi non plus": Der Vatikan setzte den Titel auf den Index, Sittenwächter protestierten gegen soviel Freizügigkeit und Millionen Käufer, die oft nicht

mehr als das Stöhnen verstanden, stürmten die Plattengeschäfte. Die paradoxen Aussagen in diesem Liebesgesäusel erzeugen eine Ironie, die man angesichts der quasi mimetischen Vokaldarbietung nicht überhören sollte.

Gainsbourg setzte in der Wahl seiner Interpretinnen besonders auf Schauspielerinnen, deren Persönlichkeit er mit den auf sie zugeschnittenen Chansons unterstrich; so waren Anna Karina, Mireille Darc, Catherine Deneuve und Isabelle Adjani seine photogenen Interpretinnen.

Eine wesentliche Innovation Gainsbourgs im Bereich des Chansons ist das Konzeptalbum, d.h. dass die Gestaltung eines Albums der Erzählung einer Handlung folgt oder einem Motto untersteht. Meisterwerke in der Kategorie Konzeptalbum legte Gainsbourg mit *Histoire de Melody Nelson* (1971) und *L'homme à tête de chou* (1976) vor. Beide Alben erzählen eine Lovestory, die im ersten Fall durch einen Unfall und im zweiten durch einen Mord für die Geliebte tödlich endet. In Gainsbourgs Chansonuniversum wird die Frau auffallend häufig als ästhetisiertes Objekt in der Opferrolle dargestellt.

Mit *Rock around the bunker* wandte sich Gainsbourg 1975 thematisch dem Nationalsozialismus zu, wobei die rockige Ästhetisierung und die Weigerung, sich jeder ernsthaften Auseinandersetzung mit der Geschichte zu stellen, einer Verharmlosung gleichkommen. Das Chanson "Yellow star" dieses Albums ist unverkennbar autobiographisch motiviert.

Gainsbourg vermarktete seine Tochter Charlotte seit dem gemeinsamen Duett *Lemon incest* auf voyeuristische Weise, und die letzte Lebensgefährtin, das Model Bambou, führte er in der Öffentlichkeit geradezu sexistisch vor – zu einer Chansonkarriere konnte er ihr nicht verhelfen.

Verantwortungsbewusstsein und Ernsthaftigkeit sind Gainsbourg und seinen Chansons fremd, hatte er für sich doch die Rolle des großen Kindes gewählt, das sich über alle Verbote hinwegsetzt. Im Lauf der Jahre erstarrte diese Rolle zum infantilen Possenspiel: "Gainsbourg cache son immense pudeur poétique sous un masque de bouleversante obscénité."⁷

Es bleiben einige musikalische Provokationen, etwa die Reggae-Version der "Marseillaise", und zahlreiche poetische Chansons im Stil der "Javanaise".

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Diskographie

Die 16 Alben Gainsbourgs erscheinen seit 2001 bei Mercury France/ Universal in einer Reihe, welche sich an die chronologische Folge der Erscheinungen und die Originalcover hält. Die Begleithefte enthalten nützliche von Jean-François Brieu verfasste Einführungen. Die Chansontexte liegen leider nicht bei. Dass diese Ausgaben jetzt für den deutschen Markt um die Einführungen und die Chansontexte in der Übersetzung von Gerd Heger ergänzt wurden, ist sehr

⁷ Gilles Verlant, *Gainsbourg*, Paris, Albin Michel, 2000, 695.

begrüßenswert, da die Fangemeinde Gainsbourgs auch hierzulande wächst. Es handelt sich um folgende CDs:

- 1958: *Du chant à la une!* 548 606-2
- 1959: *Serge Gainsbourg n° 2*, 548 608-2
- 1961: *L'étonnant Serge Gainsbourg n° 3*, 548 423-2
- 1962: *Serge Gainsbourg n° 4*, 548 609-2
- 1963: *Serge Gainsbourg – Confidentiel*, 548 610-2
- 1964: *Gainsbourg percussions*, 548 426-2
- 1968: *Initials B.B.*, 548 612-2
- 1969: *Jane Birkin & Serge Gainsbourg*, 548 607-2
- 1971: *Histoire de Melody Nelson*, 548 429-2
- 1973: *Vu de l'extérieur*, 548 430-2
- 1975: *Rock around the bunker*, 548 431-2
- 1976: *L'homme à tête de chou*, 548 432-2
- 1979: *Aux armes et caetera*, 548 433-2
- 1981: *Mauvaises nouvelles des étoiles*, 548 444-2
- 1984: *Love on the beat*, 548 611-2
- 1987: *You're under arrest*, 548 437-2

Der Jubiläumsausgabe des "coffret" für den französischen Markt lagen 2001 zwei CDs mit bis dahin unveröffentlichten Aufnahmen bei.

Bibliographie

Die Gesamtausgabe der Chansontexte enthält ca. 500 Titel, die Gainsbourg oder andere Interpreten sangen:

Gainsbourg: *Dernières nouvelles des étoiles. L'intégrale*, hg. v. Franck Lhomeau. Paris, Plon 1994.

Gainsbourgs Roman *Evguénie Sokolov* erschien 1980 bei Gallimard.

Aus den zahlreichen Biographien möchte ich nur die knappe kritische Darstellung von Lelièvre und das große Standardwerk von Verlant hervorheben:

Lelièvre, Marie-Dominique: *Gainsbourg sans filtre*. Paris, Flammarion 1994.

Verlant, Gilles: *Gainsbourg*. Paris, Albin Michel 2000.

Überlegungen zu einer "mediterranen Hybridität" der süditalienischen Rap-, Raggamuffin- und Dub-Musik am Beispiel der Gruppe Almamegretta

Im Wintersemester 2002/03 fand an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Innsbruck eine ganz besonders ansprechende und inspirierende Ringvorlesung mit dem Titel *Der Mittelmeerraum: eine Zone des Kulturkontakts*¹ statt, die in gewisser Weise für den vorliegenden Beitrag Pate stand. Insbesondere in den Sitzungen zu den "Kulturstereotypen" und den "Kontakt- und Durchdringungsphänomenen und deren ästhetischer Umsetzung" kamen der Verfasserin immer wieder Beispiele von süditalienischen Rapsongs in den Sinn, in denen sich teilweise ähnliche, teilweise auch ganz eigenständig ausgeprägte Anzeichen für Phänomene des mediterranen Kulturkontakts bzw. der Hybridität (wie sie von Homi K. Bhabha und Elisabeth Bronfen theoretisiert wurde) zu manifestieren schienen. Während nämlich die Prägung der süditalienischen Rap-Musik durch US-amerikanische und britische sowie jamaikanische (Reggae-)Einflüsse in den existierenden einschlägigen Abhandlungen bereits ein Gemeinplatz ist, wird die Zugehörigkeit zu einer weiter gefassten mediterranen Kultur meist nur am Rande vermerkt. Vor allem bei der hier näher ins Auge zu fassenden Gruppe Almamegretta, teilweise aber auch bei anderen bekannten Vertretern wie 99 Posse und Sud Sound System, bestätigt ein genaueres Anhören von Musik und Text den Eindruck, dass sich die Musiker ganz besonders auch jenen Einflüssen und Traditionen verpflichtet fühlen, die von Italien ausgehend nach Süden und Osten, also nach Afrika und in den arabischen Raum führen. Diesem (vorerst naturgemäß vagen) Eindruck exemplarisch auf den Grund zu gehen, indem einige der besagten Beispiele analysiert und davor noch in einen größeren Kontext gestellt werden, ist das Anliegen der folgenden Ausführungen.

Rahmenbedingungen der süditalienischen Rapkultur

Die Entstehung des Rap und seines um weitere "Fusionierungen" reicherer Ablegers Raggamuffin hat, wie man weiß, generell mit der Polemik gegen Antirassismus und Intoleranz und dem Eintreten für eine offene, multikulturell ausgerichtete Gesellschaft zu tun (auch wenn nicht alle weiteren Entwicklungen der Rap-Musik in diese – eminent pazifistische – Richtung gegangen sind und gehen). Prägend war in diesem Zusammenhang sicherlich die Propagierung des Begriffs der "Zulu Nation" durch den New Yorker DJ Afrika Bambaataa Anfang der 80er Jahre, in dessen Mittelpunkt die (friedliche) Verteidigung und Exaltierung der afrikanischen Wurzeln steht.² Die Anfänge des Rap, großteils

¹ Organisiert von Beate Burtscher-Bechter.

² Siehe Pierfrancesco Pacoda, *Hip hop italiano. Suoni, parole e scenari del Posse Power* (= Einaudi Tascabili: Stile libero, 719), Torino, Einaudi, 2000, 124.

aber auch seine weitere Verbreitung etwa nach Europa, sind mit dieser und anderen Formen der Identifikations- und Legitimationssuche von gesellschaftlich marginalisierten Gemeinschaften, im eben genannten Fall der afro-amerikanischen Bevölkerungsgruppe, eng verbunden. Auch in Frankreich ist der Rap bekanntlich in erster Linie eine "culture d'immigration"³, wobei für den Rückgriff auf ein Identifikationsmodell neben den afrikanischen insbesondere die arabischen Wurzeln eine fundamentale Rolle spielen.

In Italien ist die Sachlage auf den ersten Blick eine andere, obwohl man in einem zweiten Schritt zumindest für den süditalienischen Rap, wie gleich zu sehen sein wird, doch wieder zu einem Pendant der "Immigrationsgenealogie" zurückfindet. Wie in allen einschlägigen Handbüchern nachzulesen ist, entsteht die italienische Rap- und Hip Hop-Kultur in diversen "centri sociali" der achtziger Jahre und lässt sich grundsätzlich als politisch-ideologisches Phänomen einer linksgerichteten Jugendkultur beschreiben.⁴ Eine bedeutendere Rolle von immigrierten Jugendlichen oder auch der zweiten Generation von Einwanderern lässt sich für den italienische Rap nicht feststellen. Dennoch ist das Gefühl des Marginalisiert- und Andersseins und, damit einhergehend, die Ablehnung herrschender gesellschaftlicher und politischer Strukturen auch für die italienische Rap-Kultur ein konstitutives Element. So schreibt Massimo Depaoli über die italienischen Rapper der "ersten Generation":

I loro tratti distintivi sono il rifiuto delle ideologie consolidate, il senso di marginalità rispetto a un sistema che essi rifiutano, uno spiccato antagonismo sociale e una scelta pacifista, anti-proibizionista e libertaria con forti venature anarchiche.⁵

In Südtalien nun kommt zu diesem sozialen und politischen Marginalisiertsein das Bewusstsein hinzu, auch als "ethnische" Gemeinschaft einen Randplatz innerhalb der italienischen Nation zugewiesen zu bekommen – ein Bewusstsein, das dem aus der Immigrantensituation entspringenden durchaus nicht unähnlich ist. Südtalien gilt, wie mein weiß, spätestens seit der italienischen Staatsbildung im 19. Jahrhundert als "Problemfall". Das Stereotyp vom armen, wirtschaftlich kränkelnden oder gar unfähigen Süden und dem reichen, mit seinen Erträgen den Süden er- und aushaltenden Norden hält sich seither hartnäckig, und nicht wirklich vorbei sind auch die Zeiten, in denen Umberto Bossis Lega Lombarda, nunmehr Lega Nord, ohne Hemmungen und Skrupel massiv diskriminierende Botschaften über Südtalien und seine Bevölkerung an die Wähler weitergeben konnte.

Ohne auf die partikuläre Situation Südtaliens hier detailliert eingehen zu können, lässt sich doch festhalten, dass eine Identifikation der Südtaliener mit den Wertvorstellungen bzw. den wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Mustern des "Nordens" zumindest erschwert ist und es keineswegs Wunder

³ Manuel Boucher, *Rap. Expression des Lascars. Significations et enjeux du Rap dans la société française*, Paris, L'Harmattan, 1998, 195ff.

⁴ Siehe z.B. Pacoda 2000, 9ff.

⁵ Massimo Depaoli, *Rap* (= Musica e parole), Milano, Garzanti Scuola, 1998, 140.

nimmt, dass es als Gegenreaktion zu einer Umorientierung in Richtung ganz anderer Identifikations- und Wertmaßstäbe kommen kann. In der Tat lässt sich für die süditalienische, und ganz besonders die neapolitanische Musikszene bereits seit einigen Jahrzehnten die Tendenz beobachten, die heimischen Elemente der musikalischen Produktion, wie auch die längst schon integrierte Ausrichtung zum nordamerikanischen Pop und Rock, durch den Rückgriff auf Musikrichtungen verschiedener Zeiten und geographisch-ethnischer Räume zu bereichern, wobei gerade den durch Marginalitäts- oder Minderheitenstatus geprägten Genres eines realen oder symbolischen "Südens der Welt" eine bevorzugte Stellung zukommt.

Als wichtigster Wegbereiter in diesem Sinn kann zweifellos der Neapolitaner Pino Daniele genannt werden, in dessen musikalischer Produktion sich italienische Melodiosität und traditionell neapolitanische Klänge mit schwarzem Blues, lateinamerikanisch-kubanischen Rhythmen sowie afrikanischen Einflüssen vermischen⁶ und der sich selbst in einem Liedtitel als "Nero a metà" bezeichnet.⁷ Auch die weitaus spezifischere – und natürlich enger gesteckte – Orientierung an einer mediterranen Kultursphäre lässt sich bei dem von griechischen Vorfahren abstammenden Daniele sowohl in einigen Musikstücken (insbesondere jenen des Albums *Non calpestare i fiori nel deserto* von 1995) deutlich erkennen, als auch aus einschlägigen Äußerungen entnehmen:

Io mi sento soprattutto greco e questo per l'attaccamento ai 'santi' della casa, alle tradizioni, alla famiglia, al mangiare, al clima, alla terra, al mare... cose queste sentite molto anche dagli arabi, dai popoli africani, insomma, da tutti quelli che s'affacciavano sul Mediterraneo.⁸

Im soeben zitierten Interview weist Daniele auch darauf hin, wie sehr seine Heimatstadt Neapel (und das lässt sich, mit nur wenigen Abstrichen, für Süditalien ganz generell sagen) von einer Durchmischung verschiedenster, im Laufe der Geschichte jeweils eine Rolle spielender Völker charakterisiert ist:

I napoletani sono un popolo ch'è scaturito dalla fusione tra i sanniti delle montagne e i greci venuti dal mare. Poi sono arrivati i bizantini, gli africani, gli arabi, gli spagnoli ma anche gente del nord come gli svevi.⁹

Abgesehen von den nordischen Invasoren (denen man auch die Normannen hinzufügen müsste) trägt das so evozierte Völkeramalgam in der Tat eminent mediterrane Züge, wobei es insbesondere die afrikanisch-orientalischen Elemente sind, die es vom restlichen Italien unterscheiden. Dass eben diese Elemente schon seit Jahrhunderten auch in der Volksmusik des süditalienischen Raums eine Rolle spielten und spielen, kann hier ebenfalls nur gestreift werden, kann aber in entsprechenden Abhandlungen (etwa in Roberto Leydis

⁶ Renato Marengo – Michael Pergolani, *Song 'e Napule*, Roma, RAI, 1998, 173.

⁷ Ebd., 176.

⁸ Ebd., 174.

⁹ Ebd., 174.

Charakterisierung der Volkslieder der "area mediterranea, o meridionale" im Rahmen seiner Volkslied-Anthologie¹⁰) nachgelesen werden.

Zur "mediterranen Hybridität" bei Almamegretta

Gerade in der Präsenz und gleichzeitigen Hervorhebung afrikanisch-orientalischer Elemente sowie entsprechender Genealogien liegt auch das Spezifikum der Musikproduktion von Almamegretta, auf das nun im zweiten Schritt der Ausführungen das Augenmerk gerichtet werden soll. Die neapolitanische Band rund um den charismatischen Sänger Raiz (bzw., je nach Schreibweise, Raiss) wurde im Jahr 1992 mit der Mini-CD *Figli di Annibale* bekannt, auf deren Titelsong noch genauer einzugehen sein wird. War schon diese Erstlings-CD nur sehr bedingt dem Rap im engeren Sinn verpflichtet, geht die musikalische Ausrichtung in den folgenden Alben *Anima Migrante* (1993), *Sanacore* (1995), *Lingo* (1998) und *Imaginaria* (2001) eindeutig in Richtung einer bewussten Mischung musikalischer Stile, wobei als dominante Stilrichtungen Raggamuffin (v.a. in *Sanacore*) und Dub (v.a. in *Lingo*) festzuhalten sind. Von der Kritik wurde diese Tendenz zur "Kontaminierung" mit großteils sehr positiven Kommentaren bedacht, in denen "l'accento è posto sull'autenticità, la tradizione, le radici, in rapporto a dinamiche musicali di ibridazione, sovrapposizione, contaminazione"¹¹. Der Diskurs rund um das (im postkolonialen Kontext viel diskutierte) Konzept der Hybridität im Sinne einer "entschiedenen Wendung gegen Vorstellungen einer autochthonen und homogenen nationalen Kultur"¹² wird auch von den Bandmitgliedern selbst geführt, wenn es in einem Interview etwa heißt: "[...] a noi il discorso della purezza non interessa, ci interessa il discorso della contaminazione."¹³ Nicht zuletzt deutet ja auch der Bandname selbst, der – gleichlautend mit dem Titel des ersten vollständigen Albums – mit "anima migrante" zu übersetzen ist, auf den Status des "ewigen Migranten" bzw., um nochmals einen theoretisch vorgeprägten Terminus zu bemühen, des durch keine festen Zuschreibungen bezüglich Herkunft und Nationalität definierbaren "hybriden Subjekts" hin.

Wie auch etwa Pino Daniele im Hinblick auf Almamegretta diagnostiziert, lassen sich nun als wesentliche Komponenten ihrer Hybridisierung des europäisch-westlichen Sound-Corpus' insbesondere die "musica partenopea, araba, africana" herausstellen.¹⁴ Tatsächlich kommt diesen drei Elementen einer

¹⁰ Roberto Leydi, *I canti popolari italiani* (= Gli Oscar, 140), Milano, Mondadori, 1973 15ff.

¹¹ Goffredo Plastino, *Mappa delle voci. Rap, Raggamuffin e tradizione in Italia* (= Gli Argonauti, 19), Roma, Meltemi, 1996, 81-82.

¹² Elisabeth Bronfen – Benjamin Marius, "Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte", in: Elisabeth Bronfen – Benjamin Marius – Therese Steffen (Hg.), *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte* (=Stauffenburg Discussion. Studien zur Inter- und Multikultur, 4), Tübingen, Stauffenburg, 1997, 17.

¹³ Zitiert in Plastino 1996, 85.

¹⁴ Zitiert in Marengo – Pergolani 1998, 176. Siehe dazu auch ebd., 181, das Zitat von Goffredo Fofi, der in der Musik von Almamegretta drei Einflussrichtungen erkennt, die

mediterranen Musikkultur – der neapolitanisch-süditalienischen, der arabisch-orientalisierenden und der afrikanischen – in der gesamten musikalischen Produktion der Band, zum Teil auch innerhalb ein und desselben Liedes, ein hoher Stellenwert zu.

Die hörbare Präsenz der eigenen, neapolitanischen Musiktradition ist dabei wohl am meisten im Album *Sanacore* gegeben. Die Melodien, die hier mit Reggae-Rhythmen unterlegt werden, könnten teilweise einem klassischen neapolitanischen Liedrepertoire entstammen (so etwa "Nun te scurdà", das, wie in einer Rezension angemerkt, an die Lieder eines Sergio Bruni erinnert), und für den am "stile tammurriata"¹⁵ angelehnten Titelsong des Albums wurde mit Giulietta Sacco sogar eine "ultra-klassische" Exponentin des traditionellen neapolitanischen Gesangs als Duettpartnerin für Raiz engagiert.¹⁶ Auch die anderen Alben der Band enthalten Nummern mit unüberhörbaren Anklängen an die Melodien, teilweise auch an die gesangliche Interpretation¹⁷ süditalienischer Volkslieder. Prägnante Beispiele hierfür sind "Terra" (aus *Anima Migrante*) und "Rootz" (aus *Lingo*), die – wie jeweils bereits der Titel verheißt – auch mit ihren Texten auf die Verbundenheit zur "heimatlichen Erde" Bezug nehmen. So gestaltet sich "Terra" mit seiner mehrmals wiederkehrenden Anapher "Grazie madre terra" als Dankeslied auf die elementaren Schönheiten (Himmel, Meer, Sonne, Wind, Regen, usf.) der Heimatregion, während der Ich-Erzähler in "Rootz" die Perspektive desjenigen einnimmt, der nach Reisen in tausend andere Städte und Länder in die Heimatstadt zurückfindet. Ein Abdriften in einseitige Zelebrierungen der "Heimat" oder gar in "Blut und Boden"-Ideologeme wird dabei jedoch konsequent vermieden, zum einen, indem die gedubten oder mit Reggae-Rhythmus unterlegten Liedteile eine solche Botschaft von vornherein konterkarieren, zum anderen, indem (wie in "Rootz") auf den neapolitanischen ein englischer Text folgt, der für das Schicksal der Vertriebenen und Heimatlosen Partei ergreift.

Ein markantes Charakteristikum der Musik von Almamegretta ist des Weiteren der "arabisierende" Einfluss, der sich vor allem in Rhythmik, Gesang und Instrumentierung (bzw. elektronischer Nachahmung derselben), und zwar quer durch verschiedene Nummern aller Alben hindurch, bemerkbar macht. Fast programmatischen Charakter hat in diesem Sinne der Titel "Suddd" aus *Anima*

neapolitanischen Wurzeln mit ihrem Streben nach Melodiosität und der Sehnsucht nach einer "verlorenen Harmonie", die arabisierenden Elemente ("la breccia orientale") und – vor allem seit dem Album *Lingo* – die westlich bzw. europäisch determinierte Dub-Technik.

¹⁵ Der "stile tammurriata" ist eine für die Region der Campania charakteristische Tanzmusik, die hauptsächlich mit Rhythmus- und Blasinstrumenten arbeitet. Siehe Plastino 1996, 86 (Fußnote 6).

¹⁶ Rezension von Alberto Campo, zitiert in: Olivier Cachin, *Il Rap. L'offensiva metropolitana*. Ins Italienische übersetzt von Silvia Marzocchi, o.O., Universale Electa/Gallimard Musica, 1996, 99-100.

¹⁷ Etwa die bei Leydi als typisch meridionale Gesangsweise definierte "emissione a gola chiusa e voce forte, alta, 'lacerata'", der die stimmliche Interpretation des Leadsängers Raiz recht nahe kommt (Leydi 1973, 15).

Migrante, der das Bekenntnis zu Verwurzelung und innerer Identifikation mit einem – wenn auch von großen Missständen geprägten – Süden schon durch die phonetische Schreibweise transportiert. Der als Ausdruck der Anklage wie auch der persönlichen Betroffenheit konzipierte Refrain ("Suddd! m'abbrucia a capa m'abbrucia 'o fronte, co' chello che aggio visto mme m'abbrucia 'o fronte" – "Sud! mi brucia la testa mi brucia il fronte, con ciò che ho visto mi brucia il fronte") wird hier, alternierend zu den rap- und reggaehaften Passagen, im Gesangsstil eines Muezzins mit entsprechender orientalisierender Instrumentierung dargeboten. Weitere Beispiele von Liednummern mit deutlich orientalisierenden musikalischen Elementen sind der Titelsong aus *Anima Migrante*, "Pe' dint' 'e viche addo' nun trase 'o mare" aus *Sanacore*, "Gramigna" und "Fatmah" aus *Lingo* sowie "Imaginaria" und "Catene" aus *Imaginaria*. "Fatmah" enthält über das Musikalische hinaus auch auf der textlichen Ebene ein klares – obwohl metaphorisches – Bekenntnis zur arabischen Liedtradition, der sich das lyrische Ich hier verfallen erklärt: Die Seele tue sich ihm auf, wenn er Fatmah singen höre, und ihr Herz wiederum schlage in seinen Liedern; nie mehr würde er auf sie verzichten wollen.

"Ah che bella voce ca ll'anima se squaglia quanno cante [...] 'a vita mia sta dint''e mmane toje 'o core tuojo dint''e ccanzone meje, cchiù passa 'o tiempo e cchiù 'o ssaccio ca i' senza 'e te nun putesse campà"

Über die Musik, fast noch mehr aber über den Text lassen sich schließlich die Anknüpfungspunkte der Musik von Almamegretta an den (schwarz-)afrikanischen Kulturraum erschließen. Für diesen Aspekt finden sich in der Tat einige Liedbeispiele, die aufhorchen lassen, da sie über die für World Music verschiedenster Prägung inzwischen schon geläufige Hereinnahme afrikanischer Elemente weit hinausgehen. Dies ist bereits bei Nummern wie "Fattallà" (aus *Anima Migrante*) der Fall, wo in einem an afrikanische Stammesgesänge erinnernden Gesangsstil dezidiert Kritik an der in vielen Gesellschaften wieder aufkeimenden Tendenz zur Ausgrenzung sowie zur Überbewertung von Herkunft, Nation und Rasse geübt wird, oder in "Sanghe e anema", das neuerlich die "Wanderseele" besingt, welche, wie man hier erfährt, von Afrika über das Mittelmeer kommend unaufhaltsam vordringt ("dall'Africa, o Mediterraneo st'anema nun se ferma maje"). Besondere Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhang aber die Erstlings-CD der Band mit dem Titelsong "Figli di Annibale". Fast hypnotisch wirkende, verzögerte Dub- und Trip Hop-Rhythmen jamaikanisch-britischer Aszendenz unterlegen hier einen Text, der signifikanterweise in italienischer Hochsprache verfasst ist und sich mit seiner provokant-ironischen Botschaft gezielt an die Gesamtheit der Italiener zu richten scheint: Diese nämlich seien deshalb in der Mehrheit mit dunklen Haaren und dunkler Haut ausgestattet, weil Hannibal, jener "grande generale nero", mit seinem riesigen afrikanischen Heer im zweiten Punischen Krieg Italien nicht nur durchquert habe, sondern sich – so das Lied – fünfzehn bis zwanzig Jahre in Süditalien aufgehalten habe, was eine Flut von Kindeszeugungen zur Folge gehabt hätte. Seien schon in den wenigen Jahren der amerikanischen

Besatzungszeit im zweiten Weltkrieg jede Menge dunkelhäutiger Kinder auf die Welt gekommen, könne man sich ausmalen, welche massive Spuren die Soldaten Hannibals in der damaligen Bevölkerung hinterlassen haben. Daher, so die lakonische Schlussfolgerung, seien die Italiener, mit Sicherheit jedenfalls die Süditaliener, "Söhne Hannibals": "Ecco perché noi siamo figli di Annibale, meridionali, figli di Annibale, sangue mediterraneo."

Was diese nach Süden gerichtete Genealogie noch bemerkenswerter macht, ist die Tatsache, dass den afrikanischen Vorfahren (metonymisch in der Gestalt Hannibals) auch in zivilisatorischer und intellektueller Hinsicht eine Überlegenheit bescheinigt wird. In einer Zeit, in der die Europäer es noch nicht einmal zu Fuß schafften, die Alpen zu überqueren, habe Hannibal dies sogar mit einer Elefantenherde zustande gebracht, was im Lied wiederholt betont wird. Eine ganz ähnliche Botschaft übermittelt auch "Black Athena" vom Album *Lingo*. Hier ist das sich zu Wort meldende Ich mit einem Afrikaner zu identifizieren, es stellt sich selbst ironisch als "l'uomo nero che viene dalla jungla" bzw. als "figlio di Lumumba" vor, weist aber dann den imaginären – europäischen – Gesprächspartner darauf hin, dass sie beide dieselben Vorfahren hätten, denn die Göttin Athene, wenn er in die Geschichte zurückschaut und sich recht besinne, sei schwarz gewesen (so der englischsprachige Refrain "Athena was black if you look back"). Führt man sich vor Augen, dass mit Athene ganz gezielt keine primitive Fruchtbarkeitsgöttin oder Urmutter, sondern die Göttin der Weisheit, der Künste, der Zivilisation ausgewählt wurde, erhält die revisionistische Geschichtsdarstellung eine ganz besondere Note des impliziten Protests. Der westliche Kulturraum, der sich (auf der zivilisatorisch geadelten Grundlage Griechenlands und Roms) nach geläufigen Darstellungen und Auffassungen häufig als mehr oder weniger autarker Quell der eigenen, alle anderen Kulturräume befruchtenden Zivilisation sieht, wird hier in seiner Hybris vehement zurechtgestutzt: Nicht nur im Hinblick auf unsere evolutionäre "Menschwerdung" wäre Afrika demnach als "Wiege der Menschheit" anzusehen, sondern auch unsere ganze Kultur und Zivilisation würde dort ihre Wurzeln haben.

Gleichzeitig mit dieser Umdeutung zivilisationsgeschichtlicher Wertigkeiten nehmen derartige Liedbotschaften aber noch eine weitere radikale Umkehrung vor. Der stets mit Abwertung konfrontierte Süden, so lässt sich deuten, versucht erst gar nicht in die scheinbar elitären Ränge der Gemeinschaften des Nordens (oder besser, des sogenannten Westens) Aufnahme zu finden, sondern verschmäht diese seinerseits und orientiert sich von vornherein südwärts in Richtung eines mediterranen Kulturkreises, innerhalb dessen sehr viel eher zu authentischen Wurzeln zurückgefunden werden kann. Das Ideal des in den Liedern von Almamegretta anvisierten Identitätsentwurfs ist somit das einer aus südlich-mediterranen Quellen gespeisten Hybridität, die zugleich auch eine Solidaritätsbekundung mit einem als Sinnbild von Entrechtung und Ausbeutung verstandenen Süden impliziert.

Schlussbemerkungen

Auf die Ausprägungen einer "mediterranen Tradition" – das muss abschließend nochmals betont werden – greifen die anderen bekannten Rap- bzw. Raggamuffin-Gruppen des italienischen Südens wie 99 Posse (ebenfalls aus Neapel) und Sud Sound System (aus dem apulischen Salento) in ihren musikalischen Produktionen ebenfalls bewusst zurück. Beide Gruppen komponieren ihre Lieder fast ausschließlich im jeweiligen Dialekt, und insbesondere Sud Sound System sind, wie Goffredo Plastino ausführlich dokumentiert hat, in der (größtenteils ländlichen) Kultur ihrer Region tief verwurzelt und thematisieren diese Verwurzelung auch explizit in den Liedtexten.¹⁸ Was die Hereinnahme orientalisierender Elemente betrifft, kann man besonders bei den 99 Posse fündig werden – beispielhalber sei hier nur auf "Napoli" (aus *Curre curre guagliò* von 1992) verwiesen, das sich mit seinen muezzinhafte Gesangspassagen inmitten der Schilderungen neapolitanischer Besonderheiten und Missstände als ähnlich programmatisches Lied wie "Suddd" von Almamegretta präsentiert. Auch der Mythos Afrika, allerdings vorwiegend im Sinne der "Zulu Nation", ist für die Musik beider Bands ein wichtiger Bezugspunkt (der Leadsänger von 99 Posse nennt sich sogar Zulù). Des Weiteren nehmen die politisch stark engagierten 99 Posse, wie z.B. in *Cildren ov Babilon* [sic!], immer wieder anklagend auf einen unterprivilegierten, ausgebeuteten "Süden der Welt" bezug, mit dem sie sich solidarisieren und für den sie ein Umdenken einfordern.

Dennoch sind beide Gruppen weit davon entfernt, sich in derart eindeutiger Weise als Teil einer südlich-mediterranen Identität mit eigenen, vom Norden dezidiert abgehobenen kulturellen und zivilisatorischen Wesenszügen zu positionieren, wie dies für Almamegretta aufgezeigt werden konnte. Vielleicht erklärt sich daraus auch der markante Unterschied im dominanten Sound der hier besprochenen Gruppe und der beiden anderen Bands. Die großteils eher ruhigen, dunklen, manchmal schicksalhaft-bedrohlichen Klänge von Almamegretta gestalten sich als adäquater philosophisch-reflexiver Ausdruck einer (häufig gequälten) "Wanderseele", während der sich ähnelnde Sound von 99 Posse und Sud Sound System mit seinen teils fröhlich-reggaehaften, teils aggressiv-rappigen Grundmustern zum geeigneten Träger für ein durch und durch diesseitiges politisch-gesellschaftliches Engagement wird, das die eigene Zugehörigkeit aber nicht radikal in Frage stellt.

Gerhild Fuchs, Universität Innsbruck

¹⁸ Plastino 1996, vor allem 40-72.

"Sanremo è sempre Sanremo" – Musikfestival oder Massenspektakel?

Das Festival von Sanremo, das im Jahr 2003 bereits zum 53. Mal stattfindet, bietet seit Jahrzehnten ein zwiespältiges Bild: Einerseits ist es seit mehr als 50 Jahren ein nationales Ereignis, dem seit 1955 alljährlich Millionen Italiener per Fernsehen beiwohnen, andererseits wird die Kritik an der Institution in den letzten Jahren immer lauter. Der folgende Artikel will versuchen, die Hintergründe und Kritikpunkte am Festival in aller Kürze zu analysieren.¹

Ein Vorwurf, der dem Festival immer wieder gemacht wird, ist die Beschränkung auf die typische *canzone sanremese*, die bestimmte und ständig wiederkehrende Strukturen aufweist. So zeigen Untersuchungen der Wettbewerbsbeiträge, dass die Themenpalette der in Sanremo vorgestellten Lieder recht eingeschränkt ist: Mehr als die Hälfte der Lieder kreist um den Themenblock Liebe, wobei die Texte eine mehr oder weniger sentimentale Färbung aufweisen, wie bereits in Titeln wie "Amami se vuoi", "Amare un'altra", "Non ho l'età (per amarti)", "Un grande amore e niente di più", "Se m'innamoro" oder "Strani amori" deutlich wird.² Neben diesem "cavallo di battaglia tradizionale del prodotto sanremese"³ finden sich – freilich zahlenmäßig deutlich in der Minderheit – komisch-burleske Lieder (z.B. "Il babà è una cosa seria" oder "Abbiamo vinto il festival di Sanremo"), patriotisch mehr oder weniger deutlich eingefärbte Beiträge ("L'Italiano", "Italia", "Una vecchia canzone italiana" oder "Il Garibaldi innamorato") und sogar Canzoni religiösen Inhalts (z.B. "Nascerà Gesù", "Ringrazio Dio" oder gar "Ave Maria"). Hinzu kommen Kuriositäten wie "Tutte le mamme" aus dem Jahr 1954, die traditionelle Klischees bedienen.

Auch im Bereich der Strukturen lassen sich typische Züge feststellen: Viele Canzoni zeichnen sich durch einen äußerst eingängigen Charakter (vor allem im Bereich der Melodie) aus, bestimmte Motive und Ideen wiederholen sich ständig und die meisten Canzoni sind nach dem schlichten Muster eines regelmäßigen Wechsels zwischen Couplet und Refrain gebaut. Auch auf der Ebene des Textes sind viele der in Sanremo präsentierten Canzoni eher schlicht strukturiert, wie Gigliola Cinquettis Siegeltitel "Non ho l'età" von 1964 stellvertretend illustriert:

¹ Für Informationen zur geschichtlichen Entwicklung des Festivals sei auf den Artikel "Das Festival von Sanremo – Die ersten 52 Jahre einer Institution" in: *BAT* 10, Sept. 2002, 35-38 verwiesen. Ein ausführliches Kapitel, das u.a. als Grundlage für diesen Artikel diente, ist außerdem in folgendem Werk enthalten: Andreas Bonnermeier, *Das Verhältnis von französischem Chanson und italienischer Canzone – Eine gemeinsame Gattung?*, Hamburg, Dr. Kovac, 2002, 224-235.

² Siehe hierzu das Kapitel "Canzoni alla TV – La rinascita del Festival di Sanremo", in: Accademia degli Scrausi, *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano, Rizzoli, 1996, 145-190, in dem die Sprache der in Sanremo vertretenen Canzoni nach verschiedenen Gesichtspunkten analysiert wird.

³ Ebd., 152.

"Non ho l'età/ Non ho l'età per amarti/ Non ho l'età/ Per uscire sola con te// E non avrei/ Non avrei nulla da dirti/ Perché tu sai/ Molte più cose di me..."⁴

Erneuerern wie Domenico Modugno mit seinem "Nel blu dipinto di blu (Volare)" gelingt es zwar, diese Tendenz kurzfristig aufzubrechen und neben ungewöhnlichen Bildern auch eine sprachliche Erneuerung in Gang zu setzen, doch gewinnen die typischen Strukturen schon bald wieder die Oberhand. Angesichts dieser Tatsache mag es kaum verwundern, dass der *canzone sanremese* häufig der Vorwurf der Kommerzialität gemacht wird, zumal die am Wettbewerb beteiligten Lieder den Modeströmungen regelmäßig folgen. Das Beispiel der sogenannten *urlatori*⁵ zu Beginn der 60er Jahre zeigt dies deutlich: Mit dem Aufkommen der *urlatori* ist eine Tendenz zu schnelleren und rhythmischeren Melodien zu beobachten, die im krassen Gegensatz zu den eher melodösen und sentimental Melodien der 50er Jahre stehen, die bis dato das Festival von Sanremo dominiert hatten. Zu Beginn der 60er Jahre werden auch in Sanremo die Rhythmen härter und schneller – was nicht zuletzt durch die zahlreichen *urlatori* selbst bedingt ist, die sich dem Wettbewerb stellen (z.B. Adriano Celentano, Tony Dallara oder Mina) –, ehe sich Mitte der 60er Jahre wieder die melodios-sentimentale Canzone (vor allem durch Gigliola Cinquettis Sieg 1964 mit "Non ho l'età") durchsetzt.

Kritisiert wird in diesem Zusammenhang auch, dass anspruchsvollere Canzoni, vor allem aus der Feder der Cantautori, in Sanremo keine Chance hätten, in die Endauswahl aufgenommen zu werden. Bezeichnend für diese Tatsache ist der Selbstmord Luigi Tencos 1967, der als eine extreme Reaktion auf den Ausschluss seiner Canzone "Ciao, amore, ciao" zu verstehen ist.⁶ Die Tatsache, dass das Festival trotz Tencos Verzweiflungstat zu Ende geführt wird, empört viele der Cantautori, die daraufhin den *Club Tenco*⁷ gründen. Darüber hinaus nehmen die meisten namhaften Cantautori eine überaus kritische Haltung zum Festivalbetrieb ein und distanzieren sich von dieser ihrer Meinung nach auf Konsum ausgerichteten Veranstaltung. Es kann folglich kaum verwundern, dass – wie ein Blick in die Teilnehmerlisten des Festivals schnell zeigt – die meisten Cantautori (z.B. Francesco de Gregori oder Fabrizio de André) gar nicht bzw. höchst selten am Festival oder nur ganz am Anfang ihrer Karriere teilgenommen haben, wie z.B. Lucio Battisti 1969 mit "Un'avventura" oder Lucio Dalla 1971 mit "4 marzo '43 (Gesù bambino)". Hinzu kommt, dass die in Sanremo

⁴ Text zitiert in Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo – Cinquant'anni di canzoni, cinquant'anni della nostra storia*, Milano, Mondadori, 1998, 92.

⁵ Der Begriff *urlatori* leitet sich ab vom ital. Verb *urlare* = schreien; der Begriff könnte damit im Deutschen mit "Schreiheule" wiedergegeben werden.

⁶ Es mutet wie eine bittere Ironie des Schicksals an, dass "Ciao amore ciao" zu Luigi Tenco's größtem Verkaufserfolg wurde: Bereits einen Monat nach seinem Tod waren 300.000 Exemplare verkauft (siehe Borgna 1998, 119).

⁷ Dieser zeichnet alljährlich mit dem *Premio Tenco* besondere Leistungen im Bereich der *canzone d'autore* aus und ehrt mit der *Targa Tenco* auch herausragende Interpreten, wie z.B. 1981 Ornella Vanoni mit einem *Premio speciale*, 1987 Mina für das Album *Rane supreme*, 1988 Fiorella Mannoia für *Canzoni per parlare* und 1998 Patty Pravo für *Notti, guai e libertà*.

vorherrschenden Themen und Strukturen der Canzoni nur schwer mit den Ansprüchen der Cantautori in Einklang zu bringen sind. Vor diesem Hintergrund zählt der dritte Platz Gino Paolis im Jahr 2002 mit "Un'altro amore" zu den großen Ausnahmen, wobei allerdings anzumerken ist, dass Paoli mit vier Teilnahmen von allen Cantautori am häufigsten in Sanremo vertreten war.

Im Zusammenhang mit der Kommerzialität wird vor allem auch die Rolle der Plattenfirmen kritisiert. Ihnen wird vorgeworfen, dass sie die Wettbewerbsbeiträge und ihre Interpreten nicht nach qualitativen, sondern nach rein kommerziellen Gesichtspunkten auswählen, um möglichst viele Schallplatten (vor allem der jeweiligen Siegertitel) absetzen zu können. Kritiker vermuten sogar, dass zwischen den einzelnen Firmen Absprachen getroffen würden, damit jede der großen Plattenfirmen abwechselnd zum Zuge käme: "...fra le maggiori case discografiche presenti sul mercato italiano [...] esisterebbe infatti una sorta di gentlemen's agreement che prevede, tassativamente, che chi ha già vinto a Sanremo non possa ricandidarsi alla vittoria...".⁸ Aussagen wie diese werfen ein schlechtes Licht auf das Festival, denn sollte es derartige Absprachen geben – Beweise für die Vermutung liegen allerdings bis heute nicht vor –, dann wäre ein echter Wettbewerb nicht möglich. Für eine gewisse Verzerrung des Wettbewerbs spricht auch die Reihe der sogenannten *vittorie annunciate*, d.h. Favoriten, die schon vor dem Ende des Wettbewerbes als Sieger gehandelt werden: So lässt sich beispielsweise der Sieger von 1982, Riccardo Fogli, bereits vor dem Wettbewerb für die Zeitschrift *Sorrisi e canzoni* als Gewinner fotografieren, während 1989 das spätere Siegerduo Anna Oxa und Fausto Leali bereits einige Tage im Voraus von einem Fernsehmoderator als Gewinner des Festivals proklamiert wird. Ähnliches ereignet sich 1987 mit dem Sieg des Trios Gianni Morandi - Enrico Ruggeri - Umberto Tozzi, 1992 mit der Gruppe I Pooh und 1993 mit Enrico Ruggeri.⁹ In diesem Zusammenhang geriet wiederholt auch das System der für die Vorauswahl zuständigen Jury in die Kritik, zumal es in verschiedenen Jahren zu Unregelmäßigkeiten gekommen war, welche die Glaubwürdigkeit des Festivals in Frage stellten. Neben fragwürdigen Vorkommnissen bei der Publikumsabstimmung im Saal (beispielsweise 1958 oder 1963, als einige Stimmzettel auf unerklärliche Weise verschwanden), werden vor allem in Bezug auf die Zulassung oder Nichtzulassung bestimmter Titel oder Interpreten immer wieder kritische Stimmen laut: So kommt beispielsweise 1975 die unbekannte Interpretin Stefania Tozzi trotz offensichtlicher gesangstechnischer Mängel ins Finale. Auch bei der Besetzung der Festivaljury kommt es häufiger zu fragwürdigen Entscheidungen: 1994 beispielsweise wird der renommierte Texter Mogol vermutlich aufgrund

⁸ Borgna 1998, 175.

⁹ Beispiel zitiert in Marcello Giannotti, *Sanremo: fermate quel festival! Dietro le quinte del più popolare evento musicale italiano*, Firenze, Tarab, 1998, 87-94. Wie aus dem Titel bereits hervorgeht, nimmt Giannottis Werk eine dezidiert kritisch-distanzierte Haltung gegenüber dem Festival von Sanremo ein und listet in verschiedenen Teilkapiteln die Hauptkritikpunkte auf.

kritischer Äußerungen gegenüber der Presse hinsichtlich der Qualität einiger Wettbewerbsbeiträge und der Organisation des Festivals von der RAI kurzerhand aus der Jury ausgeschlossen.¹⁰

Weitere Kritikpunkte, die das Festival von Sanremo treffen, sind u.a. der Druck, der von verschiedensten Seiten auf die Teilnehmer ausgeübt wird, was nicht selten zu Konflikten innerhalb des Wettbewerbs führt oder sich in Verzweiflungstaten manifestiert (wie z.B. dem Selbstmord Luigi Tencos), und die Tatsache, dass sich einzelne teilnehmende Autoren und Interpreten mit Plagiatsvorwürfen konfrontiert sehen. Schwerwiegender ist jedoch, dass das Festival einer zunehmenden Mediatisierung ausgesetzt ist: Vor allem in den letzten Jahren ist zu beobachten, dass das Festival von Sanremo zunehmend die Funktion eines Medienspektakels annimmt, bei dem die eigentliche Bestimmung – d.h. der Wettbewerb von Autoren und Komponisten bzw. ihren Interpreten – immer mehr in den Hintergrund tritt. Ursprünglich als Pausenfüller gedachte Auftritte z.B. des Komikers Roberto Benigni im Jahr 2002 lösen in den Medien mehr Echo aus als die einzelnen Wettbewerbsbeiträge; über die Leistungen der Moderatoren und Moderatorinnen und die Garderobe der Assistentinnen wird mehr berichtet als über die Qualität der Musikbeiträge (beispielsweise im Jahr 2001, als Italiens bestbezahlte Fernsehmoderatorin Raffaella Carrà das Festival moderierte, deren Auftritt in Sanremo jedoch von den Kritikern verrissen wurde). Dasselbe gilt für die immer aufwendigeren Bühnenshows, bei denen Elemente wie Garderobe, Tanz- und Showeinlagen sowie effektvolle Spiele mit der Beleuchtung über die teilweise mageren Inhalte der Lieder hinwegtäuschen.

Es stellt sich abschließend die Frage, wie das Festival von Sanremo insgesamt zu bewerten ist. Einerseits heftig kritisiert als Festival des Kommerzes und der einfach gebauten *canzonetta*, wird es andererseits aufgewertet durch die teilweise über Jahrzehnte dauernde Präsenz der großen Interpreten der italienischen Canzone und dient (beispielsweise durch die Kategorie *Nuove proposte*) dem künstlerischen Nachwuchs als wichtiges Karrieresprungbrett vor einem Millionenpublikum; nicht selten entstehen daraus große Karrieren, wie z.B. im Falle von Eros Ramazzotti oder Laura Pausini. Darüber hinaus hat sich das Festival im Laufe der Jahre als fester Bestandteil der italienischen Musikszene etabliert und ist zu einer Institution geworden, die teilweise mythische Züge angenommen hat. Ob das Festival freilich den wirklichen Gegebenheiten und Wandlungen in der italienischen Canzone noch gerecht werden kann, kann hingegen bezweifelt werden. Dazu Gianni Borgna in seinem mit "Da specchio del costume a specchio di sé" überschriebenen Schlußkapitel: "La verità è che l'Italia è definitivamente cambiata, ma il festival non se n'è eppure accorto. Vive ormai del mito di se stesso. È sempre più autoreferenziale. Vive in un mondo virtuale, in una idea di TV che si ritiene sufficiente a se stessa".¹¹

¹⁰ Ebd., 8-16.

¹¹ Borgna 1998, 208.

Das Festival von Sanremo scheint damit, wie von Gianni Borgna beschrieben, zunehmend auf sich selbst fixiert zu sein und sich von seinem eigenen Mythos zu nähren. Damit verbunden ist jedoch die Gefahr, den Bezug zur italienischen Realität zu verlieren und in einem Korsett zu erstarren, in dem die Canzoni ohnehin nicht mehr die Hauptrolle spielen. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob nicht eine grundlegende Reform des Festivals angebracht wäre, damit die 75. Ausgabe im Jahr 2025 zum erreichbaren Ziel wird.

Andreas Bonnermeier, Universität Bayreuth

Le colonne sonore: aggettivi e avverbi dei film I compositori italiani

Il collettivo di autori cinematografici Dogma ha deciso che nei propri film (es.: *Festen*, *Mifune*, *Italiensk for begyndere*) non ci sarà accompagnamento musicale, tranne se non è effettivamente presente sul set nel momento in cui il film viene girato (es.: radio o scena con banda musicale). E' vero che, come sostengono loro, così i film sono più vicini alla realtà, eppure viene a mancare qualcosa.

La musica nei film è molto importante, anche se non deve essere troppo presente in un film, perché a questo punto può sembrare invadente. Nicola Piovani, un noto compositore di colonne sonore, ha dato una descrizione molto interessante del compito della musica nei film: "Il dialogo [nel film] è fatto di sostantivi, verbi, aggettivi, avverbi, la musica ha soltanto gli aggettivi e gli avverbi: non potrà mai raccontare che Jack squarta la vittima, però ci può raccontare con che stato d'animo la squarta, oppure la paura che si vede negli occhi della vittima... la musica non può dire 'sta subendo una coltellata' però può aggiungerci paurosamente oppure serenamente oppure rassegnatamente, tutti avverbi che possono descrivere il sentimento di chi guarda, il regista con accanto gli spettatori."¹

La funzione della musica, quindi, non è quella di "narrare", ma quella di descrivere e sottolineare emozioni. Prendiamo ad esempio le musiche del film *La leggenda del pianista sul Oceano* di Giuseppe Tornatore, composte da Ennio Morricone. Raramente succede che critica e pubblico trovino un film più toccante del libro da cui è tratto (*Novecento* di Alessandro Baricco). Questo film è uno dei pochi esempi in cui gran parte della critica e del pubblico sono di quest'opinione, e, questo senz'altro anche grazie alle musiche. Morricone, conosciuto per aver creato le musiche dei film Western di Sergio Leone (*Per un pugno di dollari*, *Per qualche dollaro in più* ecc.), è riuscito a trasmettere in

¹ Renato Chiocca, "Musicare lo spirito del canto: Intervista a Nicola Piovani", in: <http://www.dissonanze.net/Cinema/Intervista%20a%20Nicola%20Piovani1.htm> (26.02.03).

maniera maestrale attraverso le note musicali i diversi stati d'animo del protagonista Novecento. Morricone, che è sicuramente uno dei più conosciuti compositori del film italiano, ha collaborato, infatti, con tanti celebri registi italiani, come ad esempio Zeffirelli (*Hamlet*), Tornatore (*Nuovo cinema paradiso*), Bertolucci (*Novecento*), Pasolini (*Il Decameron*), Tognazzi (*Canone inverso*), Faenza (*Sostiene Pereira*). La sua collaborazione è stata vasta anche per quanto riguarda film e registi stranieri, tra gli altri Polanski (*Frantic*), Boorman (*L'esorcista II*), Boiset (*L'attentato*), Stone (*U-Turn, inversione di marcia*).

Pur essendo Morricone il più conosciuto dei compositori italiani al vasto pubblico, ci sono diversi altri italiani che godono di un'ottima reputazione a livello internazionale – e non solo tra quelli del "mestiere". Morricone, infatti, ha ricevuto diverse nominazioni per il premio Oscar (tra cui per i film *Gli intoccabili* e *Malena*), ma finora non ha avuto il piacere di avere la statuetta tra le sue mani. Eppure ci sono anche italiani tra i vincitori degli Academy Awards. Nino Rota, ad esempio, l'ha ricevuta nel 1974 per le musiche del film *Il Padrino parte 2* come primo italiano. La giuria gliene aveva conferito già uno nel 1972, per la prima parte del *Padrino*, ma in seguito venne squalificato, perché le musiche erano state già utilizzate nel 1958 per il film *Fortunella* di Edoardo de Filippo. Quando si parla di Nino Rota, però, non si pensa in prima linea alla trilogia de *Il Padrino*, ma soprattutto al regista italiano Federico Fellini, per il quale ha composto le musiche per svariati film (*La strada*, *Otto e mezzo*, *I clowns*, *Roma*).

Un'altro compositore italiano che sta riscuotendo enorme successo è il già sopra citato Nicola Piovani. Il suo più grosso successo finora è stato sicuramente l'Oscar ricevuto per la musica de *La vita è bella* di Roberto Benigni. Oltre che con l'attore/regista toscano, Piovani ha collaborato anche con il comico Antonio Albanese (*Il nostro matrimonio è in crisi*), Federico Fellini (*La voce della luna*, *Fred e Ginger*, e anche diverse volte con Nanni Moretti (*La messa è finita*, *Caro Diario*). Confrontando per esempio il film *La stanza del figlio* e *La vita è bella* si nota la bravura con cui Piovani riesce a dare alla musica diverse funzioni: nel film di Benigni è riuscito a creare un filo rosso attraverso una musica poetica fiabesca per le due parti completamente differenti del film, quella comica e tenera e quella tragicomica. Nel film di Moretti, invece, la musica ha addolcito il dolore della famiglia cosicché non fosse troppo enfatizzato, perché la drammaticità è già presente nel film.

Anche Ludovico Einaudi sta avendo sempre più successo con le colonne sonore. Ha collaborato, come Piovani, con Nanni Moretti (*Aprile*), con Andrea De Carlo (*Treno di Panna*), Francesca Comencini (*Le parole di mio padre*) e Michele Sordillo (*Acquario*). I suoi lavori più intensi e importanti sono con Giuseppe Piccioni per il quale ha composto le musiche per *Fuori dal mondo* e *Luce dei miei occhi*. Einaudi cerca di dare alla musica nel film non tanto il ruolo di commentare le immagini. Secondo lui in un film immagini e musiche sono

due voci autonome che in comune danno vita ad una terza voce che comprende entrambi e che non commenta nulla ma è autonoma e indipendente.

Anche gli amanti dei film horror avranno sicuramente ascoltato delle colonne sonore di un gruppo italiano, soprattutto se sono amanti delle opere di Dario Argento: I Goblin. La melodia del film *Profondo Rosso*, di cui è uscito nel 2000 anche una versione da discoteca, che ha avuto molto successo, è sicuramente nota non solo agli amanti del cinema. Il gruppo, costituitosi nella metà degli anni '70, viene considerato uno dei migliori gruppi nell'ambito del rock d'avanguardia/progressive.

Anche Riz Ortolani ha contribuito molto ad affermare i compositori italiani a livello mondiale. Anche lui è stato nominato per il premio Oscar per le musiche del film *Mondo Cane* e *La valle dei comanches*. Ha vinto dei David di Donatello (*Festa di laurea, Regalo di Natale, Ultimo minuto*) e anche dei Nastri Argenti per la sua musica. Lavora soprattutto con il regista Pupi Avati, per il quale ha composto anche le colonne sonore de *Il cuore altrove* e *La via degli angeli* e tanti altri.

Infine, parlando di colonne sonore, non si può dimenticare il sudtirolese Giorgio Moroder (conosciuto anche per le musiche create insieme a Pete Bellotte per Donna Summer) che ha vinto ben tre Oscar: uno per la colonna sonora di *Midnight Express* e due per la migliore canzone ("Flashdance – what a feeling" nel film *Flashdance* e "Take my breath away" in *Top Gun*). In più Moroder scrive nel 1988 l'inno ufficiale delle Olimpiadi di Seoul e nel 1990 compone l'inno per i mondiali di calcio "Un'estate italiana" cantata da Gianna Nannini e Edoardo Bennato.

Peppino Brienza, Innsbruck

Links utili:

<http://www.italiansoundtracks.com> <http://www.ninorota.com/>
<http://www.morricone.de/> <http://www.ludovicoeinaudi.com/>
<http://www.goblin.org/> <http://www.nicolapiovani.it/>
<http://enniomorricone.freeweb.supereva.it/>

Maria Tănase. La chanson populaire roumaine

Maria Tănase représente l'esprit de la musique populaire roumaine du 20^{ème} siècle. Sa voix profonde, riche, son timbre vocal unique et son sens du mélodrame reflètent la culture urbaine cosmopolite de Bucarest, ville surnommée dans les années 30-40 "le Paris de l'Est".

D'où venait cette femme, qui a marqué par sa chaleur, son interprétation sensible, son débit vocal plein de fougue, son humour, aussi, et qui a su gagner le public comme les critiques de son époque ?

Née le 25 septembre 1913 dans le quartier Cărămidari de Bucarest, elle est devenue l'ambassadrice du folklore roumain en même temps que l'idole des Roumains. Sa carrière artistique débute à la radio en février 1938, à l'occasion d'un programme de pièces folkloriques: "M-am jurat de mii de ori" ("Je me suis fait mille serments"), "Cine iubeste si lasa" ("La malédiction d'amour"), "Marie si Marioara" ("Marie et Marioara"), "Cand o fi la moartea mea" ("Le jour où je mourrai").

Elle se distingue comme actrice de théâtre et cinéma, scénariste, cantatrice d'opéra, star de music-hall, tout en restant une interprète du folklore roumain.

L'artiste consacre sa vie à étudier les thèmes folkloriques, à illustrer la chanson populaire, dans une recherche de l'authenticité. La simplicité, la vigueur, la précision de son chant sont le fruit d'un travail obscur. Chaque chanson interprétée par Maria Tănase a sa psychologie et physionomie propre. La chanson populaire roumaine est traditionnellement une rhapsodie (pièce instrumentale de composition très libre et d'inspiration nationale et populaire, trouvant son terreau en Hongrie et Roumanie); elle évoque la désolation, la nostalgie, l'optimisme, l'amour, la malédiction, se résume à un "lied" paysan dans lequel on peut reconnaître l'intelligence rustique. Accompagnée de flûtes de berger, violons, flûtes de Pan, orchestre, cette chanson porte les accents de l'Orient ou de la musique tzigane. A l'instar de la chanson tzigane interprétée par les fameux *lautari* (orchestre tzigane), "le chant du monde" (*cantecul de lume*) célèbre tantôt l'amour tantôt le vin.

Les régions roumaines, avec leurs spécificités psychologiques, lexicales, phonétiques, trouvent une identité propre dans les chansons de Maria Tănase. Ces spécificités reçoivent ainsi des couleurs et deviennent ombre et lumière, de vrais paysages roumains. Chaque note nuancée a sa plastique et son relief, d'où la sensation que la chanson est palpable. L'interprète rend honneur à la création anonyme en l'extrayant de son terreau naturel, en la distillant, en lui conférant une individualité et une diffusion internationale.

Maria Tănase fait preuve d'une force dramatique insolite en réussissant à donner à la chanson populaire le mode d'expression d'une interprétation personnelle, sans annuler son authenticité. La force émotive, le style, l'élégance, la variété sont autant de qualités reconnues à cette dame de la chanson roumaine. Sur scène, l'art est sa vie. Cette interprète sait être dans le même temps tragique, exubérante, pathétique, tout en exprimant une gamme riche de sentiments et idées. Belle, les yeux profonds, frêle, mais digne, elle en impose d'emblée. Un trait de son style consiste dans une diction particulière, qui combine parfaitement la déclamation musicale et le récit. Cela lui vaut le surnom d'Edith Piaf de la musique roumaine.

En français elle enregistre quelques-uns des plus grands succès de son répertoire, comme "La malédiction d'amour", une malédiction pour toutes les âmes infidèles, entonnée avec une transfiguration étonnante dans l'expression vocale: "Celui qui trahit l'amour/ que Dieu le frappe a son tour/ qu'il rampe en se

tordant/ comme limace et comme serpent.." ("Cine iubeste si lasa/ Dumnezeu sa-i dea pedeapsa/ Taraisul sarpelui/ Si pasul gandacului").

En 1939 – à l'occasion de l'Exposition internationale de New York, Maria Tănase chante devant l'ex-Président américain Hoover, André Gide, Yehudi Menuhin, Constantin Brâncuși, George Enescu. Tous sont ravis.

"Maria de la chanson", comme l'a surnommée l'un des plus grands historiens roumains, est partie dans le royaume des ombres en juin 1963, en quittant la scène de la vie, une vie passionnée, loin de l'ennui de la tranquillité, une vie d'amour et de souffrances.

Anca-Elena Ghițulescu (Roumanie, Craiova)

Discographie:

Maria Tănase. Vol. 1, 2 und 3, Electrecord Rumänien ELCD 142/EDC228/
EDC356

Greatest Hits, Intercont Rumänien IMCD 1104

Malédiction d'amour, Oriente RIENC D 22

Ciuleandra, Oriente RIENC D 35

Bibliographie:

Rosca, Maria: *Maria Tănase* Bucuresti, Ed. Muzicala 1988.

Sava, Iosif: *Amintirile muzicienilor romani*. Bucuresti, Ed. Muzicala 1982.