

**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: u.moser@uibk.ac.at

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

Auflage

300 Stück

Bankverbindung

Hypo-Bank Innsbruck, Ktnr. 210 111 304 70, BLZ 57000, IBAN: AT

475700021011130470, BIC: HYPTAT22

Projekt-Nummer: P6110-011-011

ISSN 1562-6490

Innsbruck
CHANSON

Nr. 15 – März 2005

Inhalt

Editorial 3

Ursula Mathis-Moser: PIERRE SÉGUY (1921 – 2004) 4

Walter Bernhart: STEVEN PAUL SCHER (1936 – 2004) 5

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt 6

CDs 6

Michaela Weiß: Bernard Lavilliers: *Carnets de bord*..... 6

Beate Burtscher-Bechter: Les Charbonniers de l'enfer: *Wô*..... 9

Andrea Oberhuber: Lynda Lemay: *Les secrets des oiseaux*..... 10

Gerhild Fuchs: Tiromancino: *La descrizione di un attimo /
In continuo movimento*..... 10

Elia Eisterer-Barceló: *Neruda en el corazón* (CD) y
El poeta que amaba tantas cosas (DVD)..... 12

Publikationen 15

Klaus Zerinschek: Bernhart, Walter/ Wolf, Werner (ed.): *Word and Music
Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul
Scher* (= Word and Music Studies, 5).. 15

Elia Eisterer-Barceló: Gèrtrudix Barrio, Manuel: *Música y narración en los
medios audiovisuales*..... 17

Renate Klenk-Lorenz: Keilhauer, Annette: *Das französische Chanson im
späten Ancien Régime. Strukturen, Verbreitungswege und gesell-
schaftliche Praxis einer populären Literaturform* (= Musikwissen-
schaftliche Publikationen, 10) 19

Franziska Meier: Francesco De Gregori: *Parole e canzoni*, libro e DVD, a
cura di Vincenzo Mollica. 21

Enrique Rodrigues-Moura: Quezada Macchiavello, José: *El legado musical
del Cusco barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del
Seminario San Antonio Abad del Cusco*..... 24

Ankäufe und Neuerwerbungen 28

Internet-Adressen und Veranstaltungskalender 30

Aktuelles – actualités – novità – novedades 32

Eva Lavric: *Kompromisslos und zärtlich – Jacques Brel. Schlussveranstal-
tung der Veranstaltungsreihe 100 Jahre Romanistik Innsbruck am
14.12.2004* 32

Michaela Weiß: *"Le jazz et la java" s'en vont. Nachruf auf Claude Nougaro*
..... 33

Jean-Nicolas De Surmont: *Claude Dubois, autour d'une fresque*..... 36

Gianni Valduga: *Piccola Orchestra Avion Travel: mimica e saudade* 39

Andreas Bonnermeier: *Die grossen Interpretinnen der Canzone: IV. Milva –
La Rossa zwischen Brecht und Schlager*..... 45

Carina Feurle: *Intermedialität in der spanischen Canción. "Slowly" von Luis
Eduardo Aute* 49

In eigener Sache: 20 Jahre Tonstudio Innsbruck..... 53

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik!

Mit gewisser Wehmut beginnt das neue Jahr, mit gewisser Wehmut auch das vorliegende Heft. Wir verabschieden uns von Pierre Séguy, dem großen Chansonexperten und –sammler, von Steven Paul Scher, dem Wissenschaftler und Mitbegründer einer eigenen Disziplin, und dem Auteur-Compositeur-Interprète Claude Nougaro, dessen Werk in den deutschsprachigen Ländern noch nicht so bekannt ist, wie es das verdient. Drei Gedenkartikel erinnern an sie und ihr Werk.

Doch auch Freude bestimmt dieses Heft, denn ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis zeigt, dass ihre Arbeit beharrlich fortgeführt wird: in Saarbrücken von Gerd Heger und der Equipe des Saarländischen Rundfunks, in Innsbruck vom Archiv für Textmusikforschung und den – zum Teil neuen – Beiträgern unseres Bulletins. Sie präsentieren so unterschiedliche Künstlerpersönlichkeiten und Gruppen wie Luis Eduardo Aute, Jacques Brel, Les Charbonniers de l'enfer, Francesco De Gregori, Claude Dubois, Bernard Lavilliers, Lynda Lemay, Milva, Neruda (in Vertonung), Claude Nougaro, das Piccola Orchestra Avion Travel oder die Gruppe Tiromancino. Sie sprechen aber auch von den Grundlagen des Faches und der Praxis vergangener Zeiten.

Zwei Dinge schließlich lege ich unseren Freunden ans Herz: Die Sammlung Séguy ist inzwischen über Internet abrufbar, wenn sie unter <http://aleph.uibk.ac.at/ALEPH> ("Katalogauswahl" - "Dokumentationen" - "Suche über alle konvertierten Dokumentationen und Altkataloge der Universität Innsbruck") nachsehen wollen.

Schließlich ist mit März 2005 wieder Ihr **Jahresbeitrag von €10** fällig, den Sie bitte - dringend und unbedingt **unter Angabe der Projektnummer** - auf folgendes Konto überweisen wollen:

210 111 304 70, Hypobank BLZ 57.000

Projektnummer: P 6110-011-011

IBAN: AT 4757000, BIC-Code: HYPTAT22

Ein schönes Osterfest wünscht Ihnen

Ihre Ursula Mathis-Moser

Pierre Séguy (1921 – 2004)

Mais qu'y a-t-il derrière la porte/ Et qui m'attend déjà
Ange ou démon qu'importe/ Au devant de la porte il y a toi
Jacques Brel, "La mort" (1959)

Das Innsbrucker Archiv für Textmusikforschung trauert um Pierre Séguy, dessen immense Plattensammlung seit 2002 Bestand des Archivs ist.

Pierre Séguy? Wer war er? Was hat er uns hinterlassen? Er war vieles zugleich und hat uns vieles – nicht nur eine der größten Chansonsammlungen – zu treuen Händen überlassen. Österreicher, Wahlfranzose, Widerstandskämpfer, Rundfunkexperte, Industrieller, Chansonkenner, Träger des Ehrenzeichens der Universität Innsbruck - das sind nur einige der Facetten seiner Persönlichkeit; was an ihm jedoch besonders faszinierte, ist seine unglaubliche Begeisterungsfähigkeit, seine fast monomane Passion für das französische Chanson.

Nach 50 Jahren Sammeltätigkeit hinterlässt Séguy nicht nur eine Kollektion mit gut 40.000 Liedtiteln, sondern auch eine mit peinlichster Akribie handschriftlich geführte dreifache Chanson-Datei: geordnet nach Schallplattenfirmen, Themen und Interpreten, mit Anmerkungen, Kommentaren und Querverweisen versehen, die sein Engagement, sein Leben für die Welt des Chansons nur allzu deutlich dokumentieren. Pierre Séguy kannte alle "Großen" des Chansons, von Jacques Canetti über Georges Brassens, Jacques Brel, Maurice Chevalier und Édith Piaf bis hin zu Juliette Gréco, Georges Moustaki und ganz besonders Barbara. Aber auch die berühmten Namen der 90er Jahre sind präsent, sei es in Form von Tonträgern, sei es im Rahmen der umfangreichen Dokumentation von Künstlerbiographien, Zeitungsausschnitten und Sendungsprotokollen. Neben dem Einzelinterpreten galt Pierre Séguys besonderes Engagement schließlich auch kulturhistorischen Phänomenen wie der Epoche Saint-Germain-des-Prés oder dem Music-hall, und auch das deutschsprachige Lied – ich denke hier etwa an Kompilationen wie *Die goldenen UFA-Melodien* – hatte es ihm offensichtlich angetan.

Pierre Séguys Arbeit wird fortgeführt und soll auch fortgeführt werden: in Saarbrücken von Gerd Heger, der sich in der Sendung *RendezVous Chanson* (SR2 KulturRadio) mit großer Kenntnis dem Chanson widmet; in Innsbruck im Rahmen des Tonarchivs "Textmusik in der Romania", wo Forscher aus dem In- und Ausland stets willkommen sind. Es steht ihnen die Sammlung, nach Pierre Séguys Systematisierung neu aufgestellt, zur Verfügung und über das Bibliothekssystem Aleph der Universitätsbibliothek Innsbruck können die Bestände sogar von auswärts eingesehen werden. Auf diese Weise bleibt Pierre Séguy präsent, als Vermittler, als Botschafter des französischen Chansons und seiner Stars. Ja, auf seine Weise ist er selbst zum Star geworden.

Ursula Mathis-Moser, Universität Innsbruck

Steven Paul Scher (1936 – 2004)

Als bei der WMA-Tagung 2001 in Sydney aus Anlass von Steven Paul Schers 65. Geburtstag dessen Leben und Wirken für die Wort/Musik-Forschung in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt wurde – was im Band 4 der Buchreihe *Word and Music Studies* nachgelesen werden kann¹ –, dachte niemand daran, dass dieses Leben bald zuende gedacht sein würde. Und selbst, als im Herbst 2004 die (über 500 Seiten starken) gesammelten Aufsätze Schers über Literatur und Musik im Zeitraum seit 1967 erschienen (*Word and Music Studies*, 5²), freute sich der Doyen der Disziplin sichtlich über die sein bisheriges Schaffen resümierende Publikation, doch war es weder ihm noch allen in seiner Umgebung bewusst, dass diese Textsammlung einen lebensabschließenden Rückblick darstellen würde. Steven Paul Scher starb unerwartet an Herzversagen in der Christnacht 2004.

Der in Budapest geborene, in Wien, München und an der Yale University ausgebildete Germanist – und als solcher ein Romantikspezialist mit Schwerpunkt auf E. T. A. Hoffmann – unterrichtete mehr als 30 Jahre – zuletzt als Daniel Webster Professor of German and Comparative Literature – am renommierten Dartmouth College in Hanover, NH, USA, und er war ein besonders beliebter, höchst anregender Lehrer, wie es u. a. Studierende bei der zu seiner Erinnerung abgehaltenen, eindrucksvollen Gedenkfeier des College zum Ausdruck brachten.

Als Wissenschaftler im Bereich der Wort/Musik-Forschung war Scher entscheidend mitverantwortlich dafür, dass die Forschungsaktivitäten in diesem Bereich sich zu einem eigenen Fach entwickeln konnten, indem er sich vor allem deren systematisch-methodologische Fundierung zum Anliegen machte. Er erarbeitete zunächst konsequent die bibliographischen Grundlagen der Disziplin³ und entwickelte seine bekannte Systematik der Wort-Ton-Beziehungen ("literature in music", "music in literature", "literature and music" und deren Untergliederungen). Mit großer Konsequenz verbannte er den vagen, metaphorischen Sprachgebrauch aus dem wissenschaftlichen Diskurs im Bereich der Intermedialität und schärfte das terminologische Bewusstsein, wobei er selbst seither gängige Begriffe in die Fachdiskussion einführte (z. B. "verbal music", "composed reading"). Sein geschärftes methodologisches Bewusstsein ließ ihn stets hellhörig die neuesten wissenschaftlichen und kulturellen Entwicklungen verfolgen, und er sorgte in mehreren Sammelbänden,

¹ Suzanne Lodato – Susan Aspden – Walter Bernhart (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, NY, Rodopi, 2002.

² Walter Bernhart – Werner Wolf (Hg.), *Essays on Literature and Music (1967 – 2004) by Steven Paul Scher* (= *Word and Music Studies*, 5), Amsterdam/New York, NY, Rodopi, 2004.

³ Steven Paul Scher (Hg.), *Bibliography on the Relations of Literature and the Other Arts*. MLA Division on Literature and the Other Arts, 1972-1986.

die er herausgab,⁴ und in wertvollen Grundsatzreferaten dafür, dass neue Forschungsansätze ins Blickfeld gerückt wurden. Insofern war Steven Scher nicht nur ein origineller Forscher, sondern darüber hinaus ein bedeutender Disseminator, der stets die Zukunftsperspektiven im Auge hatte, dabei aber jeweils in kluger Ausgewogenheit Altes und Neues gegeneinander abwog und die Spreu vom Weizen zu trennen wusste.

Die Forscherpersönlichkeit Schers war somit geprägt durch eine lebhaft Neugier, gepaart mit einem pragmatischen Hausverstand und einer hohen künstlerischen Sensibilität, die ihn stets davor bewahrten, sich in abstrakten Theoriebildungen zu verlieren. Sein offener Optimismus, sein Humor und seine Herzenswärme im Zugehen auf die Menschen müssen jenen, die Steve Scher persönlich kannten, seitdem es ihn nicht mehr gibt, am meisten fehlen. Die wissenschaftliche Welt hat den Tod eines Forschers zu beklagen, der in einer entscheidenden Phase die Grundlagen für die Entwicklung eines interdisziplinären Forschungsgebiets schuf, das ohne diese Aufbauarbeit ein anderes Gesicht hätte und weniger zuversichtlich in die Zukunft blicken könnte.

Walter Bernhart, Universität Graz

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Bernard Lavilliers: *Carnets de bord*. 2004 (Barclay/Universal 982-327-6).

Statur und Outfit Bernard Lavilliers lassen den bald Sechzigjährigen immer noch als Bodybuilder und Rocker erscheinen. Dabei war stets nur ein Teil seiner Titel von einem für das französische Chanson außergewöhnlich harten Sound geprägt; daneben standen und stehen schlichte, oft geradezu minimalistische Literaturvertonungen sowie Chansons, die aus der Begegnung mit verschiedenen Richtungen der Worldmusic hervorgegangen sind. Salsa, Reggae und afrikanische Rhythmen markieren Reisestationen des Weltenbummlers, der Reise und Begegnung als thematische Klammer seines aktuellen Albums, *Carnets de bord*, gewählt hat. Der Auteur-Compositeur-Interprète ist in Frankreich seit den 70er Jahren einem breiten Publikum bekannt, und er überzeugt – wie nur wenige – hinsichtlich der drei Dimensionen seines Schaffens: Die Bildsprache und Ausdrucksweise seiner Chansons ist prägnant, er beherrscht die Konzertgitarre so

⁴ Steven Paul Scher (Hg.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, Erich Schmidt, 1984. Steven Paul Scher (Hg.), *Music and Text: Critical Inquiries*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1992.

wie die elektronische virtuos, und als Interpret besticht er mit einer angenehm warmen Stimme und großer (Bühnen-)Präsenz.

Als Arbeiterkind – der Vater war mangels anderer Verdienstmöglichkeiten in der Munitionsfabrik von Saint-Étienne tätig, obgleich er sich gewerkschaftlich auf Seiten der Kommunisten und Pazifisten engagierte – erlebte Lavilliers früh die Härte sozialer Gegensätze und Konflikte. Schulschwänzen und die Beteiligung an Schlägereien brachten dem jugendlichen Rebellen einen Aufenthalt in der Besserungsanstalt ein. Er sammelte neben seiner – nur kurzen – Berufstätigkeit als Dreher Erfahrungen als Boxer und Schauspieler. Dann wandte er sich dem Chanson zu, und erste Auftritte mit einem Repertoire, das Anleihen beim amerikanischen Protestsong und Ferré nahm, erfolgten in den 60er Jahren vor einem Publikum von Fabrikarbeitern. Nach einem ersten Lateinamerikatrip und einer Festungshaft wegen des verweigerten Militärdienstes trat Lavilliers in Pariser Cabarets auf. Die ersten Plattenaufnahmen von 1968, bei denen sich das Arrangement zumeist auf die eigene Gitarrenbegleitung beschränkt, dokumentieren den Frühstil. Nach *Les poètes* (1972) und *Le Stéphanois* (1975) erschien 1976 das – wesentlich rockigere – Album *Barbares*, auf dem die Situation der chancenlosen und desillusionierten Vorstadtjugend besungen wird. Mit seiner Band, aus der bis heute anhaltende musikalische Kooperationen hervorgegangen sind, schloss Lavilliers 1979 eine lange Frankreichtournee mit einem triumphalen Auftritt im Olympia ab. Das Konzert, das mehrere Titel der politischen Anklage totalitärer Systeme vereinte, wurde als Live-Mitschnitt unter dem Titel *T'es vivant – Pouvoirs* veröffentlicht. Mit den auf seinen Reisen entstandenen Reportagen – etwa über El Salvador für *Stern* – beweist der Sänger, dass sein politisches Engagement nicht bloße Attitüde ist. Lavilliers praktiziert, wenn er das Elend fremder Länder thematisiert, weder ein erbauliches Chanson der schönen Gefühle, wie dies beispielsweise Jean-Jacques Goldman angesichts der Not der Dritten Welt tut, noch einen sozialromantischen Exotismus, der Aznavour und Moustaki nicht fremd ist. Die ethnischen Musikstile, die Lavilliers assimiliert, akzentuieren die Vitalität und Widerstandskraft leidgeprüfter Völker. Das Album *Voleur de feu* entstand 1986 nach einer langen Afrikareise, *If* (1988) ist die künstlerische Auseinandersetzung mit dem durch Guerillakriege zerrissenen Mittelamerika und *Solo* (1991) die Aufarbeitung der Eindrücke eines längeren Aufenthalts in Asien. Nachdem Lavilliers in *Champs du possible* 1994 die Gegenwart und die globalen Zukunftsperspektiven in ein pessimistisches Licht getaucht hatte, widmete er sich verstärkt der Selbstreflexion und poetologischen Positionsbestimmung. *La marge* (2003) ist eine Sammlung älterer und neuerer literarischer Chansons, welche in mehrfacher Hinsicht die Vorbildfunktion Ferrés erkennen lässt: Dessen programmatischer Text "Préface" leitet das Album ein, sein Aragon-Chanson "Est-ce ainsi que les hommes vivent?" wird interpretiert, und sicherlich nicht zufällig trägt das Album den Titel eines Chansons des Altmeisters. Neben Ferré sind nur die Chansonautoren Couté, Prévert und Vian aufgenommen, zu denen die oft vertonten Lyriker Villon, Baudelaire und Apollinaire treten, aber auch Kipling, Tzara und

Cendrars, deren Vertonung durch Lavilliers eher eine Überraschung ist. Seine orchestral antiquiert anmutende Version von Apollinaires "Marizibill" folgt der rhythmisch eingängigen Ferrés und geht der im Stil einer Moritat gehaltenen François Bérangers voraus.

Das neue Album ist typisch für den Sänger, indem es literarische Reminiszenzen verwendet, ohne intellektuell-papieren zu wirken, und mit dem kapverdischen Flair einiger Titel den atmosphärischen Zauber einer fremden Kultur einfängt – sich dabei aber nicht deren historischer und sozialer Realität verschließt. Verglichen mit früheren Veröffentlichungen präsentiert sich Lavilliers auf dieser CD selbstironischer und lockerer, was aber die Ernsthaftigkeit, mit der er kritische Töne anschlägt, nicht in Frage stellt. Besonders der erste und letzte Titel des "Logbuchs" sind als Ortsbestimmungen eines Rastlosen zu verstehen: In "Voyageur" schildert der Sänger, wie er seine Inspiration aus elementaren sinnlichen Erfahrungen schöpft. "Marin" ist – wie der Titel erahnen lässt – ein modernes Seemannslied, in dem der singende Seefahrer von seiner kreolischen Geliebten Abschied nimmt. "Elle chante", eine Hommage an Cesaria Evora, wechselt in einem Duett Liedstrophen der Sängerin mit den Kommentaren ihres Zuhörers und Zuschauers ab, der sich von der ergreifenden Einfachheit ihres Gesangs beeindruckt zeigt. In die Charts gelangte der Titel "L'été", der eine poetisch-erotische Phantasie auf eine kapverdische Melodie ist; der Bezug auf Baudelaire wird in der Beschreibung der plötzlichen Erscheinung der exotischen Verführerin explizit gemacht, während der auf Prévert ("Je suis comme je suis") implizit bleibt, für französische Hörer aber leicht erkennbar ist. "Guitar song" ist eine Liebeserklärung an das personifizierte Instrument, das dem Sänger als treue Begleiterin gilt und stets hinter seinen Worten steht. Eine Bestandsaufnahme ökologischer und humanitärer Krisenerscheinungen und Katastrophen liefert das Chanson "État des lieux", das in eine apokalyptische Vision mündet. Die Ballade "Silences" reiht Eindrücke aus einem Armenviertel aneinander, über dem eine sengende Hitze liegt, die gleichermaßen die Resignation der Alten wie die aufkeimende Gewaltbereitschaft der Jungen symbolisiert. In "Question de peau" erzählt Lavilliers im Duett mit Tiken Jah Fakoly unter Verwendung von Homonymien die Geschichte eines illegalen Einwanderers. "La mort du Che" ist kein weiteres Heldenlied auf den Guerillakämpfer, sondern die Entmythifizierung einer weitverbreiteten Legende, die sich auf die Ikone eines retouchierten Fotos beruft, womit die Diskrepanz zwischen historischer Wahrheit und deren ideologischer Vereinnahmung deutlich wird. "Messageries maritimes" wendet das Warten einer Frau auf die Rückkehr eines Seemanns mit komischen Untertönen ins Illusorische. Für ein multikulturelles und besseres Amerika steht "Brooklyn", das Lavilliers im Soulstil als eigenständige Stadt in der Metropole besingt.

Die Synthese aus einer genuin französischen Tradition des literarischen Chansons und Worldmusicinflüssen in den Chansons dieses unruhigen und kritischen Beobachters kann immer wieder faszinieren.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Les Charbonniers de l'enfer: *Wô*. 2002 (La Tribu – TRICD 7205).

Volkslieder haben in Québec traditionell einen hohen gesellschaftlichen Stellenwert, auch wenn die Zeiten längst vorüber sind, in denen die ersten Siedler bei ihren Zusammenkünften Lieder anstimmten, um zur Unterhaltung beizutragen und um die Treffen – vor allem an langen Winterabenden – gemütlicher zu gestalten. Mit seinen beiden CDs *Chansons a cappella* (1996) und *Wô* (2002) trägt das Männerquintett Les Charbonniers de l'enfer nicht nur zur Erhaltung, sondern fast zu einer Art "revival" des traditionellen Quebecker Chansons bei, hatte doch schon das erste Album aus dem Jahr 1996 die Erwartungen der Kritik und des Publikums bei weitem übertroffen.

Hinter Les Charbonniers de l'enfer stehen die kräftigen und tragenden Stimmen von Michel Bordeleau, Michel Faubert, André Marchand, Jean-Claude Mirandette und Normand Miron. Die fünf Interpreten sind keine Unbekannten; sie haben entweder als Solokünstler oder als Mitglieder der Folkband La Bottine Souriante einen festen Platz in der Quebecker Musikszene. Mit hör- und spürbarer Freude und Leidenschaft tragen sie in der Formation der Charbonniers de l'enfer traditionelle Melodien aus Québec vor. Dabei verzichten sie in ihrem zweiten Album *Wô* zur Gänze auf jede Art von musikalischer Begleitung; sie singen a cappella, wobei sie teilweise mit dem Fuß den Rhythmus der Lieder mitklopfen.

Wie für die erste CD wurden auch die insgesamt sechzehn Lieder für das Album *Wô* sorgfältig ausgewählt und arrangiert: Frage- und Antwortlieder wechseln mit volkstümlichen Klageliedern ab; Solo- und Chorpartien folgen abwechslungsreich aufeinander, ein- und mehrstimmig gesungene Passagen lösen einander – jeweils abgestimmt auf die volkstümlichen Melodien – ab. Inhaltlich konzentrieren sich die Lieder vor allem auf die Liebe in ihren unterschiedlichen Facetten. Teils werden kleine Anekdoten oder Ereignisse balladenartig vorgetragen (wie z.B. in "Il a tiré sa claire épée", "Mon aimable bergère"); teils werden die Begebenheiten recht derb wiedergegeben (so z.B. in "Au diable les avocats", in dem ein junges Mädchen auf eine Vernunftfeie mit einem Anwalt regelrecht pfeift). Von der musikalischen Gestaltung ist vor allem das Chanson "Wô" hervorzuheben, dessen Titel auch für den Namen des Albums Pate stand. In "Wô" setzen Les Charbonniers de l'enfer verschiedene Formen von "mouth music" ein und illustrieren damit ihr stimmliches Können.

Auch wenn traditionelles Liedgut nicht jedermanns Geschmack sein mag und vor allem eine Generation, die mit Rock- und Popmusik groß geworden ist, dieser Musikrichtung zumeist skeptisch gegenübersteht, lässt sich resümierend festhalten, dass mit *Wô* eine dichte und äußerst originelle CD gelungen ist. Auf jeden Fall führen Les Charbonniers de l'enfer sehr eindrücklich vor, dass sich traditionelle Lieder durchaus mit Frische – ohne Pathos und Verstaubtheit – vortragen lassen, ohne dadurch an Authentizität einzubüßen.

Beate Burtscher-Bechter, Universität Innsbruck

Lynda Lemay: *Les secrets des oiseaux*. 2003 (WEA 5050466-9656-5-3).

Quels secrets Lynda Lemay nous confie-t-elle? De quoi rêve-t-elle, puisqu'elle prend sur la couverture et aussi à l'intérieur de la pochette cette pose de la rêveuse romantique? De belles histoires d'amour défunt ("De tes rêves à mes rêves", "Ne t'en va pas")? D'une séance chez le thérapeute ("Le diplômé")? Des "Perles de l'Atlantique", d'un "Chameau", d'un "Vieux garçon", des "Épouses" bien soumises ou des odeurs de bébé ("Ça sent le bébé")?

Ce sont toutes ces petites histoires simples, ces tranches de la vie (!) que l'on retrouve sur l'album de l'année 2003, *Les secrets des oiseaux*. Il nous présente une Lynda Lemay plus tendre, plus douce aussi – surtout face au "je" cantologique – que sur la plupart de ses albums précédents. Le ton y est, les mélodies ne font pas de vagues, et le rythme est celui des ballades. Toutefois, les rêves et les secrets de l'auteure-compositrice-interprète ressemblent souvent à des cauchemars dont il faut se débarrasser en état d'éveil, c'est-à-dire en chantant. Le regard ironique qu'elle portait sur ses contemporain-e-s et auquel nous avait habitué la chanteuse se fait ici plutôt secret (les oiseaux seraient-ils devenus les véritables confidentes de Lynda L., ce qui expliquerait le titre énigmatique?). Mais cette ironie lemayienne se fait entendre malgré tout, lorsque l'interprète commente l'attitude des épouses bien rangées dans leur couple conventionnel, qu'elle exprime sa frustration après des séances chez le psychothérapeute ou qu'elle passe à un règlement de compte avec un certain genre féminin: le "je" n'aime pas les femmes "parce qu'elles sont belles", parce qu'elles tiennent parfois "un beau discours de p'tite mère", parce que – et oui hélas – "elles vieillissent / Avec des marques de chagrin" ou la "consolent / Lorsque les hommes veulent revenir". Mais elle n'aime pas les hommes non plus, par ailleurs pour les mêmes raisons. Drôle de chanson, se dit-on, en l'écouter. En effet, "Je n'aime pas les femmes", "Les épouses", "Chameau" et "Ça sent le bébé" détonent dans un album consacré, nous fait-on croire, aux cœurs brisés et aux vœux exaucés. *Les secrets des oiseaux* nous montrerait-il la face cachée d'une Lynda Lemay lunatique?

Andrea Oberhuber, Université de Montréal

Tiromancino: *La descrizione di un attimo*. 2000 (Virgin 848972 2).

Tiromancino: *In continuo movimento*. 2002 (Virgin 7243 5427842 6).

Die seit 1989 bestehende Gruppe Tiromancino brachte bereits in den 90er Jahren eine Reihe von interessanten, innovativen CDs heraus (*Tiromancino* 1992, *Insisto* 1994, *Alone alieno* 1995 und *Rosa spinto* 1997), der eigentliche Durchbruch beim italienischen Publikum gelang aber im Jahr 2000 mit dem Album *La descrizione di un attimo*. Laut programmatischer Selbstbeschreibung handelt es sich bei dem dort verwirklichten Sound um eine "commistione tra

forma canzone e ricerca di sonorità non convenzionali"¹, wobei die "unkonventionellen" Klangelemente größtenteils elektronischen Ursprungs sind. Eine weitere, sehr treffende Eigendefinition der Band ist daher auch die der "elettronica suonata", d.h. der elektronisch erzeugten, zugleich aber "gespielten", also mit wirklichen Instrumenten hervorgebrachten Musik, was sich streng genommen ausschließt, im charakteristischen Sound von Tiromancino aber tatsächlich auf glückliche Weise zueinander findet. Ein eindringliches Beispiel dafür ist etwa der Titelsong des besagten Albums, "La descrizione di un attimo", wo sich ein eher sperriger elektronischer Sound mit Anklängen an den Pop- und Schlager-Mainstream (markant etwa in den vom Banjo getragenen Passagen) verquickt und ein musikalisches Produkt hervorbringt, das im eigentlichen Sinn als hybrid bezeichnet werden kann. In anderen Nummern wird diese Hybridität auch durch deutliche Anleihen an Rap und Hiphop erzeugt, so etwa durch die *Scratching*-Sequenzen in "Strade" oder durch die Fülle an "sprechgesungenem" Text in "Muovo le ali di nuovo" und "Roma di notte". Aber auch durch und durch canzonenhafte Nummern wie etwa "L'anima" kommen nie gänzlich ohne Einsprengsel von elektronischer Experimentierfreude aus und heben sich auf diese Weise von gängigen italienischen Pop-Produktionen deutlich ab.

Zu einem noch gelungeneren, musikalisch runden Ergebnis gelangt der sehr eigenständige Stil von Tiromancino mit dem Album *In continuo movimento* (2002), das die mehrfache Auszeichnung als "bestes Album" daher durchaus zurecht für sich verbuchen kann.² Zugleich lässt aber auch die hier vorherrschende Instrumentierung, vor allem der Einsatz der E-Gitarre, verstärkt Erinnerungen an die Rockmusik der frühen siebziger Jahre wach werden, wobei sich ein unüberhörbarer psychedelischer Touch à la Pink Floyd zumindest ansatzweise mit sperrigeren Anklängen an den Independent Rock (etwa Velvet Underground) vermischt, ohne aber dessen wilde, aggressive Seite zu kultivieren. Die größtenteils ruhigen Nummern von Tiromancino erzeugen durch die dem Sprechgesang nahe Vortragsweise der Sänger(innen) vielmehr eine Atmosphäre von Intimität, fast von privatem Zwiegespräch, und verlassen die Grenzen des Melodiösen allenfalls durch die forcierte Wiederholung einzelner Klangsequenzen (beispielsweise in der instrumentalen Schlusssequenz von "La distanza").

In textlicher Hinsicht haben die Songs der Gruppe ebenfalls einiges zu bieten, die zur Sprache kommenden Inhalte sind zwar weitaus weniger unkonventionell als ihr musikalisches Gewand, besitzen aber immer innere Konsistenz und auch Relevanz für das konkrete Leben. Im Hinblick auf letzteres kann dem bereits erwähnten Titelsong des Albums von 2000, "La descrizione di un attimo", neuerlich programmatischer Charakter zugesprochen werden, denn die Beschreibung des individuellen, zufälligen, lebensvollen Augenblicks gestaltet sich in dieser und in anderen Nummern des Albums zu einem wiederkehrenden Ausdruck zeitgenössischer existentieller Befindlichkeit (besonders auch in der

¹ Siehe die Homepage der Gruppe <http://www.tiromancino.com>.

² Auch zu den diversen Preisen und Auszeichnungen: siehe die Homepage der Gruppe.

aus dem Soundtrack des Films *Le fate ignoranti* bekannten Nummer "Due destini": "Perché siamo due destini / che si uniscono / stretti in un istante solo"). Immer wieder werden die Probleme heutiger Existenz anhand ganz konkreter, alltäglicher Lebenssituationen sichtbar gemacht (die Lebens- und Wohnfeindlichkeit Roms etwa manifestiert sich in "Roma di notte" in einer unaufhörlichen Flut zu bezahlender Rechnungen fürs bloße Wohnen und Überleben, in den Auswüchsen der Bürokratie oder den Abgasen all jener Straßen, die sprichwörtlich in Rom zusammenführen) und natürlich anhand von Beziehungsbildern, die aber jeglicher Form von schwärmerischer Liebesidylle konsequent aus dem Weg gehen. Auch jene Nummern, die einem klassischen italienischen Liebeslied am nächsten kommen, wie "Sarebbe incredibile" und "Per me è importante" auf *In continuo movimento*, finden für die Gefühle des Liebenden erfrischend unverbrauchte Worte und erheben diesen Willen zur Unverbrauchtsein der Beziehungssprache dabei explizit zum Programm: "le mie parole diventano nelle tue mani / forme nuove colorate, / note profonde mai ascoltate / di una musica sempre più dolce".

Der Wille zur Erneuerung im Rahmen des Wiedererkennbaren, Melodiösen, Unspektakulären: so könnte man den künstlerischen Zugriff von Tiromancino vielleicht am treffendsten beschreiben. In jedem Fall stellen die Produktionen der Gruppe eine interessante und wertvolle Bereicherung der italienischen Popzene dar und dürfen auch in Zukunft mit entsprechender Aufmerksamkeit verfolgt werden.³

Gerhild Fuchs, Universität Innsbruck

Neruda en el corazón (CD) y El poeta que amaba tantas cosas (DVD). 2004
(BMG 82876632022)

Si por algo son buenos los aniversarios es porque sirven de estímulo a la producción de nuevos proyectos y, en ocasiones, rescatan del olvido a autores que se merecen volver a entrar en contacto con un público que no los conocía.

No es éste el caso de Neruda, uno de los mayores y más amplios poetas del siglo XX, Premio Nobel de Literatura y autor de más de cuatro mil páginas. Sin embargo, siempre es bueno recordar su presencia entre nosotros porque desde su muerte, en 1972, han crecido varias generaciones que tienen que descubrirlo de nuevo, volver a entrar en contacto con la palabra de un hombre para quien todo – desde lo más pequeño hasta lo más grande – era materia lírica; un hombre que nos hizo vibrar con sus poemas de amor y nos hizo rebelarnos contra la injusticia y nos hizo darnos cuenta de la maravilla cósmica que es una humilde cebolla.

En 2004, para homenajear al poeta en el centenario de su nacimiento, diecinueve intérpretes, convocados por Víctor Manuel, se reunieron para crear

³ Das bislang letzte Album der Band, *Illusioni parallele* von 2004, soll demnächst Eingang ins Textmusikarchiv finden.

un tributo único. Cada uno de ellos eligió un poema de Neruda, le puso música y lo cantó con toda su alma. Primero en el CD que aquí comentamos; luego en un espectáculo irrepetible que se ofreció al público internacional en el marco del *Fórum de las Culturas*, celebrado en Barcelona el pasado verano.

Este disco es como un ramillete de primavera, como una de esas colecciones que amaba Neruda – de juguetes, de máscaras, de mascarones de proa, de barquitos en botellas – en las que los objetos son a la vez únicos y parte de algo más grande. Cada intérprete tuvo libertad absoluta para elegir entre los poemas de Neruda el que mejor se adaptaba a su personalidad y para ponerle la música que, a su juicio, mejor se adaptaba al poema. Y el resultado es un brillante caleidoscopio en el que los autores, sin perder un ápice de su propia personalidad, destacan la del poeta y le prestan su voz para que llegue tanto a los que ya conocían al gran Pablo Neruda como a los que nunca se hubieran animado a tomar un libro de poesía entre las manos.

Sólo con echar una mirada a la lista de intérpretes y poemas elegidos nos damos cuenta de la diversidad con la que nos encontraremos al escucharlo: varios españoles, dos mexicanas, un uruguayo, un cubano, un italiano...; tangos, habaneras, tonadas, boleros, flamenco, jazz...; poemas de amor, de lucha, surrealistas, cósmicos... Y cada voz un mundo, una manera de ver, de leer, de sentir, de estar vivo, de hacer presente de nuevo a Neruda entre nosotros. Los mejores de la música hispana en un homenaje de amor al poeta de Isla Negra. Cada uno ha trabajado con sus propios equipos y este trabajo se ha grabado en Madrid, Córdoba, Valencia, Barcelona, La Habana, Buenos Aires, Bolonia y Miami, poniendo así de relieve la universalidad de Neruda.

Destacar a uno sobre otro siempre es algo subjetivo. Depende de la relación de cada oyente particular con la poesía de Neruda, con el intérprete, con el momento de la audición... sin embargo, yo destacaría como particularmente conseguidos los que se ajustan como un guante a la personalidad de cada uno de los cantantes, sin traicionar el espíritu original del poema: el "Walking around", de *Residencia en la tierra*, que nos ofrece Miguel Bosé – un poema duro, surrealista, tremendamente moderno, que gana en profundidad con su musicalización –; "Amo el amor de los marineros", del gran Joaquín Sabina, que aquí gana en desgarrar con su voz rota y nos hace pensar en mares y despedidas simplemente a través del uso de la habanera que ha elegido para conducir las palabras del joven Neruda de *Farewell y los sollozos*; "El monte y el río", elegida por Jorge Drexel, que tiene resonancias de himno para cantar colectivamente.

Joan Manuel Serrat se ha decidido por un tango para vehicular uno de los poemas más famosos de Neruda, el "Poema XX" de los *Veinte poemas de amor* y, aunque es cierto que los violines y el bandoneón prestan una nostalgia inaudita a las imborrables palabras, de algún modo la melodía parece imponerse a ellas y les resta más que sumarles. Ese es también el caso de los temas flamencos – Enrique Morente, Vicente Amigo y Montse Cortés – en los que las

voces son tan intensas y particulares que los textos quedan prácticamente en segundo lugar, aunque el resultado siga siendo brillante.

Pero cada tema, a su manera, es un éxito y digno de ser escuchado una y otra vez, con calma, saboreando la voz, la melodía y, por supuesto, las palabras que son el punto de partida y de llegada.

En el discurso de aceptación del premio Nobel, frente a la Academia Sueca, en diciembre de 1971, Neruda dijo: "Señoras y Señores: Yo no aprendí en los libros ninguna receta para la composición de un poema: y no dejaré impreso a mi vez ni siquiera un consejo, modo o estilo para que los nuevos poetas reciban de mí alguna gota de supuesta sabiduría." Efectivamente, no ha sido necesario. Todo lo que Neruda es está en su poesía y una pequeña parte de su poesía está ahora en este disco que no debería faltar en casa de cualquier persona que tenga la suerte de entender español y no necesite conocer al maestro a través de traducciones.

Completa la oferta, además, un DVD en el que, a través de dos documentales – "Isla negra, Neruda y el mar" (producción de la Televisión Nacional de Chile y la Fundación Pablo Neruda, 1990, dirigido por Hugo Arévalo) y "Neruda en el corazón" (coproducción Ancelovici y Chaskel, Nueva Imagen Chile, Imaginavisión Canadá y Televisión Nacional de Chile 1993, dirigido por Jaime Barrios, 1983, y terminado por Pedro Chaskel y Gastón Angelovici 1993) – podemos acercarnos también visualmente al poeta: su casa de Isla Negra, su voz, que conduce parte del primer film, sus amigos – Rafael Alberti, Rafita el carpintero; Carlos Fuentes o el pescador de la Isla Negra – más algo de la historia de su vida, especialmente el tiempo que pasó en España y que motivó su *España en el corazón*.

Neruda en el corazón es un disco extraordinario y es, además, un punto de partida para adentrarse en la ingente obra de un hombre que se definía a sí mismo como "hombre de papel", que dedicó toda una vida a poner en palabras el mundo entero. Un hombre a quien Federico García Lorca definió como "un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía; más cerca del dolor que de la inteligencia; más cerca de la sangre que de la tinta...".

"Un poeta lleno de voces misteriosas que, afortunadamente, él mismo no sabe descifrar; un hombre verdadero que ya sabe que el junco y la golondrina son más eternos que la mejilla dura de la estatua".⁴ Imprescindible.

Elia Eisterer-Barceló, Universität Innsbruck

⁴ Federico García Lorca, *Obras, VI (Prosa, I)*, edición de Miguel García-Posada, Madrid, Editorial Akal, 1994, 442.

Publikationen

Bernhart, Walter/ Wolf, Werner (ed.): *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004)* by Steven Paul Scher (= *Word and Music Studies*, 5). Amsterdam/New York, Rodopi 2004. 524 Seiten.

In den letzten Jahren sind zwei Bände der Reihe *Word and Music-Studies* erschienen, die den Begründern bzw. Wegbereitern des komparatistischen Aufgabengebiets "Literatur und Musik" gewidmet sind: der zweite Band Calvin S. Brown¹ und der vorliegende fünfte Band Steven Paul Scher. Diese Sammlung seiner Schriften aus vier Jahrzehnten ist nun leider zum Erinnerungsband geworden, denn Steven Paul Scher ist am Weihnachtstag 2004 gestorben. Er war es, der zur Etablierung dieses interdisziplinären Grenzbereichs in der Vergleichenden Literaturwissenschaft entscheidend beigetragen hat, indem er (zusammen mit Ulrich Weisstein) 1979 am Innsbrucker Kongreß der ICLA (International Comparative Literature Association) eine eigene Sektion "Literature and the Other Arts" leitete und die Vorträge als dritten Band der Kongreßakten herausgab. Seitdem hat er immer wieder die Systematisierung, theoretische Fundierung und – als Mitbegründer der "Word and Music Studies", sowie als Hauptinitiator der Sektion "Defining the Field" als reguläres Diskussionsforum bei den WMA-Konferenzen – die Neuorientierung dieses Aufgabengebiets vorangetrieben. Schers Neugier, sein Optimismus und seine Offenheit haben auch dazu geführt, dass die Auseinandersetzung vor allem auch mit der Musikwissenschaft gesucht wurde, deren Vertreter zunehmend in die Diskussion miteinbezogen und zu Tagungen eingeladen wurden.

Somit ist es u. a. Scher zu verdanken, dass das Aufgabengebiet "Literatur und Musik" theoretisch-methodisch auf den aktuellsten Stand gebracht wurde. Diesen Befund bestätigt auch der vorliegende Band. Er beginnt mit dem Aufsatz "Thomas Mann's 'Verbal Score': Adrian Leverkühn's Symbolic Confession" von 1967, setzt fort mit "Notes Toward a Theory of Verbal Music" von 1970, "How Meaningful is 'Musical' in Literary Criticism?" von 1972 und "Comparing Literature and Music: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology" von 1981. In allen diesen Beiträgen wird theoretisch-methodischen Fragen großer Raum gegeben, die im Aufsatz "Literature and Music" von 1982 zu einem ersten Höhepunkt führen. Darin erfolgt eine systematische Zusammenfassung der bis dato erstellten theoretisch-methodischen Überlegungen, gipfelnd in dem berühmten Schema, das die musiko-literarischen Studien und die Grundlinien eines musik-literarischen Vergleichs festzulegen versucht: "Literature in Music", "Music and Literature" und

¹ Jean-Louis Cupers – Ulrich Weisstein (Hg.), *Musico-Poetics in Perspective*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 2000.

"Music in Literature". Diese Typologie hat Scher auch in seiner Einleitung zum Sammelband in deutscher Sprache *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes* (Berlin, Erich Schmidt Verlag 1984) übernommen, als dessen Herausgeber er auch fungierte. Mit Hilfe dieser Einteilung können auch die vorliegenden Schriften Schers geordnet werden: In den Bereich "Musik in der Literatur" fallen die meisten Beiträge, in denen in erster Linie Autoren und Komponisten der klassisch-romantischen Epoche untersucht werden: Beethoven in "Beethoven and the Word: Literary Affinity or Artistic Necessity?" von 1980/81, W. H. Wackenroder, Carl Maria von Weber, Richard Wagner, Goethe, Mozart und immer wieder E. T. A. Hoffmann. Interessant ist, dass Thomas Mann, der in den sechziger und siebziger Jahren in erster Linie als Bezugspunkt für die Etablierung theoretisch-methodischer Reflexionen herangezogen wurde, später nicht mehr aufscheint, während E. T. A. Hoffmann noch in Schers letzter Arbeit "Eine Berlinische Geschichte: Hoffmanns *Brautwahl* in Busonis Opernbuch?" von 2004 eine liebevolle Abhandlung erfährt.

Der Schwerpunkt "Literatur und Musik", die Beziehung von Literatur und Musik auf gleichwertiger Basis in Oper, Lied und Musical, ist ebenfalls ein zentraler Bestandteil von Schers Forschungen. Hier ist der schon sehr frühe Artikel von 1974 über "Brecht's *Die sieben Todsünden der Kleinbürger*: Emblematic Structure as Epic Spectacle" zu erwähnen. Weiters findet die Librettologie im weitesten Sinn in Schers Oeuvre ihren Niederschlag in den Abhandlungen über die Zusammenarbeit von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal ("The Strauss-Hofmannsthal Operatic Experiment: Tradition, Modernity, or Avant-Garde?", 1987), über Mozart und Da Ponte ("Da Ponte und Mozart: Wort und Ton in *Don Giovanni*", 1994); über neueste Aspekte des Musiktheaters ("Acoustic Experiment as Ephemeral Spectacle? Musical Futurism, Dada, Cage, and the Talking Heads", 1994) und "Judith Weir's *Heaven Ablaze in His Breast*: A Postmodern Dance Opera Based on E. T. A. Hoffmann's *The Sandmann*", 2000/2004. Ein weiteres Gebiet der "Plurimedialität", das Scher immer wieder aufgreift, ist die Beschäftigung mit dem deutschen Lied und dem Wort-Ton-Verhältnis: Hierher gehören seine Arbeiten über Beethovens Goethe-Lieder ("Beethoven and the Word: Literary Affinity or Artistic Necessity?", 1980/81) oder über das "Deutsche Lied" als Genre und seine europäische Rezeption ("The German Lied: A Genre and Its European Reception", 1990). Aber auch der in der Regel der Musikwissenschaft zugerechnete Bereich "Literatur in der Musik" wird von Scher untersucht, wie die folgenden Artikel zeigen: "O Wort, du Wort, das mir fehlt!": Der Realismusbegriff in der Musik" (1975), "Mignon in Music" (1988), "'Tutto nel mondo è burla': Humor in Music?" (1991) und "Liszt and Literature" (1991).

Ganz wichtig aber und von bleibendem Wert erscheinen mir seine theoretisch-methodischen Reflexionen, weil sie eine Art Wissenschaftsgeschichte der Auseinandersetzung im Bereich "Literatur und Musik" ergeben. Hier sind besonders zu nennen "Theory and Literature, Analysis in Music: What Next?"

(1983), "Musicopoetics or Melomania: Is There a Theory behind Music in German Literature?" (1992) und "Melopoetics Revisited: Reflections on Theorizing Word and Music Studies" (1999). All diese Zeugnisse einer jeweils aktuellen Auseinandersetzung zeugen von Schers Offenheit für neue Fragestellungen. Stets vermied Scher die reine theoretische Abstraktion zugunsten einer gegliückten Balance zwischen theoretischer Reflexion und interpretativer Praxis.

Die hier vorliegenden Aufsätze sind eine Erinnerung an einen verdienten Wissenschaftler und liebenswerten Menschen und eine Fundgrube für diejenigen, die sich für den Aufgabenbereich "Literatur und Musik" interessieren.

Klaus Zerinschek, Universität Innsbruck

Gèrtrudix Barrio, Manuel: *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto 2003. 221 páginas.

Frente al libro que nos ocupa, la primera pregunta que se hace el lector es a quién puede ir dirigido. Y no es una pregunta ociosa, porque de su respuesta depende bastante su valoración.

Si va dirigido a un público especializado, el libro en su conjunto resulta excesivamente esquemático, ya que se limita a resumir teorías y elementos teóricos bien conocidos ya a través de sus postuladores originales. Si se dirige, por el contrario, a un público interesado pero no especialista, su esquematicidad, unida a un deseo de "cientifismo académico", lo hace tan seco – no encontrará el lector ni un sólo ejemplo práctico entre sus páginas – que la lectura se hace enormemente tediosa.

Tanto en un caso como en el otro, la prosa de Gèrtrudix es una muestra de cómo no debe escribirse un libro que pretenda comunicar contenidos sobre una disciplina artística, como es la música al servicio de la narración audiovisual. De hecho, su estilo es una muestra de cómo no debe escribirse nada que tenga que ser leído y comprendido, por no hablar de disfrutado por el lector. Y no deja de resultar curioso que precisamente un libro de esta índole aparezca en una colección consagrada a la "comunicación".

Efectivamente, en la página web de la editorial, www.edicioneslaberinto.es, en la colección *Comunicación* leemos: "Laberinto Comunicación se propone ofrecer al público en general, a los profesionales y estudiosos de la comunicación en sus más variadas manifestaciones, y a los estudiantes de las diferentes ramas de las Ciencias de la Información y de la Comunicación, un amplio abanico de temas que recorran todas las manifestaciones posibles del universo de la comunicación. Se trata de un conjunto de trabajos de investigación realizados por especialistas e investigadores muy solventes procedentes tanto del ámbito académico como del profesional." Esto nos permite comprender que, posiblemente, se trate de la edición de los apuntes de clase del señor Gèrtrudix, con la intención de que sus estudiantes de la rama de Comunicación Audiovisual puedan preparar el examen. No puedo por menos de

sentir lástima por ellos, a menos que las clases estén llenas de ejemplos prácticos que en la edición hayan desaparecido por puro problema de espacio.

Ciñéndonos al libro, tal como se nos presenta, nos encontramos con que el índice ya muestra una amplitud tan innecesaria como imposible de cumplir dentro de sus doscientas y pocas páginas. Gèrtrudix dedica las primeras veintisiete a un tema tan general como: "Acerca de la Música" y termina el capítulo con una búsqueda de una definición de "música" que pueda contentar a todo el mundo, después de haber pasado revista a todas las definiciones conocidas. No se acaba de entender qué motivo puede haber llevado al autor a pretender explicar en un libro con un nombre eminentemente práctico y concreto a comunicar a su lector qué puede entenderse por "música" en general, cuando lo que ese lector buscaba era saber concretamente cómo puede usarse la música en los medios audiovisuales.

Pasa después, en un segundo capítulo, a presentar "La música como lenguaje" y para ello se embarca en un largo trabajo de síntesis de las teorías generales de la comunicación – "semióticas no lingüísticas" – para lo cual, entre otras cosas, repite a lo largo de otras veinte páginas, con sus esquemas, todos los factores de la comunicación musical: destinador, destinatario, código, mensaje, canal, situación y observador.

El capítulo III se dedica a "Fundamento científico del sonido", como si el sufrido lector no supiera a estas alturas que la música – que a él le interesaba estudiar en relación con la imagen – está hecha de sonidos, y el IV nos introduce en "La Informática y la Electrónica al servicio de la música", con lo cual nos enteramos de que hoy en día existen ordenadores personales, instrumentos electrófonos, sintetizadores y demás. Por si con todo esto no hubiéramos quedado satisfechos, el capítulo V nos presenta la "Evolución de las técnicas de grabación y reproducción sonora", desde los micrófonos hasta las unidades de almacenamiento en la grabación digital.

En el capítulo VI, Gèrtrudix nos presenta en treinta páginas "La Música y los medios de difusión: semblanza histórica", partiendo de los medios pretecnológicos hasta llegar al Internet. Con esto hemos llegado a más de la mitad del libro, sin que hasta ahora hayamos entrado en el tema que presuntamente nos interesaba al comprarlo o al sacarlo de la biblioteca. Pero ya estamos en el capítulo VII en el que, por fin, nos indica el título que hemos llegado a lo que nos prometía la cubierta del libro: "La Música en la narración audiovisual".

Pero no. Antes de entrar realmente en materia, nuestro autor dedica aún un subcapítulo a una "Reflexión teórica entorno [sic] a la música cinematográfica". Sólo al llegar al cuarto subcapítulo titulado "Características de la música cinematográfica" y que se extiende a lo largo de seis (!) páginas, encontramos algo que puede entrar en nuestro horizonte de expectativas, aunque dado su amor por la formulación complicada y carente de ejemplos, es poco más que una lista de puntos, del tipo de los que se usan para memorizar los contenidos de un examen.

El capítulo VIII, que cierra la obra, está dedicado a "La Música que nos rodea: el fenómeno musical en nuestro tiempo", atendiendo a sus aspectos económicos, sociológicos, culturales y ecológicos, todo ello en veinte páginas.

La bibliografía utilizada llena las últimas nueve y de hecho es lo más interesante del libro porque es ahí donde uno puede informarse – expurgando un poco – de qué podría leer para saber algo del tema. Con lo expurgar, me refiero a que igual cita la *Teoría de semiótica general*, de Umberto Eco, que *Palimpsestos*, de Genette, que *Elementos de semiología*, de Barthes, que obras realmente especializadas en el tema.

Como comentario final, quisiera añadir que resulta realmente preocupante que en un libro dedicado a *Música y narración en los medios audiovisuales* no se cite ni a un solo compositor ni una sola película. ¿Será el señor Gèrtrudix de los que piensan que el autor de una obra es una simple instancia irrelevante en el estudio científico de un tema dado?

En resumen: salvo quizá para sus estudiantes – si aún los tiene, dado que en la semblanza que aparece en la contraportada del libro se lee que "ha desempeñado su labor docente en las materias de Música y Comunicación Audiovisual (Enseñanzas medias), y en el ámbito de la Narrativa audiovisual como Profesor asociado de la Facultad de Ciencias de la Información de la UCM" y esa forma verbal en pasado hace esperar que se dedique en la actualidad a otras tareas – el presente libro no es recomendable para nadie que quiera saber más de un tema que resultaría de innegable interés en otras manos.

Elia Eisterer-Barceló, Universität Innsbruck

Keilhauer, Annette: *Das französische Chanson im späten Ancien Régime. Strukturen, Verbreitungswege und gesellschaftliche Praxis einer populären Literaturform* (= *Musikwissenschaftliche Publikationen*, 10). Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag 1998. 448 Seiten.

"Ein Universum liegt vergraben in den Pariser Archiven" (9), so beginnt die Autorin ihren vielversprechenden Versuch einer Bestandsaufnahme der "chaotischen Überfülle an Belegen" (9) zum französischen Chanson und seiner gesellschaftlichen Praxis zwischen 1750 und 1789. Sie möchte Schneisen in den "Urwald" schlagen, was ihr gelingt. Der Leser wird zunächst in das sehr spezielle Universum des Chansons dieser Epoche eingeführt: Es geht um Druck-erlaubnisse und Buchzensur, um Rechtsstreitigkeiten zwischen Druckern und Verlegern, um polizeiliche Verfolgungen unrechtmäßiger Verbreitungen königs- und kirchenfeindlicher sowie Persönlichkeiten verunglimpfender Lieder usw. Dann untersucht Keilhauer als Beispiele materieller Träger vier gedruckte Chansonsammlungen: Den *Chansonnier françois* der Verleger Chaubert und Hérissant (1760-1762, 16 Bände), verschiedene Sammelwerke der Kategorie *Poésies fugitives* einzelner Autoren, die *Anthologie françoise ou chansons choisies depuis le 13e siècle jusqu'à présent* vom ehemaligen Direktor der

Opéra-Comique Jean Monnet (1765, 3 Bände) und den *Choix de Chansons* von Jean Benjamin de Laborde (1773, 4 Bände). Besonders gut veranschaulicht sie die Unterschiede in der Auswahl, Gliederung und drucktechnischen Gestaltung der Chansons. Das Genre erlebt, so zeigt ein exemplarischer Vergleich am Chanson "Il est donc vrai Lucile", gewisse Optimierungen: Die Benutzerfreundlichkeit der Sammlungen nimmt zu, Autorennennungen beginnen sich zu etablieren (dies besonders in Richtung 1789) und Illustrationen übernehmen interpretative Funktionen.

Die Praxis der Straßensänger – bei deren Beschreibung Keilhauer auch auf Sébastien Merciers berühmte *chanteurs publics* aus dem *Tableau de Paris* verweist –, besteht darin, die Chansons gestisch, mimisch, theatralisch und mit Bilderbögen zu vermitteln, die helfen, die "Stationen der Geschichte [...] nachzuvollziehen" (118), und kleine, billige Texte, meist ohne Melodienotation, zu verkaufen. *Cantiques* (geistliche Lieder), *chansons* (profane Lieder) und *complaintes* (allgemein zu Hinrichtungen gesungene Lieder) machen so die Runde. Die Rolle der Verleger ist allerdings despotisch: Sie machen viele Chansons publik, kassieren dafür und die Straßensänger, oftmals selbst die Autoren oder Melodienerfinder, sehen sich ihres geistigen Eigentums beraubt: Sänger-Interessenvertretungen lehnt die Regierung ab, und von Autorenrechten sind die vielen oft armen Teufel noch weit entfernt. Rechte an Texten und Melodien werden sich erst nach der Revolution etablieren (und die SACEM wird erst 1851 gegründet werden).

Das Ancien Régime ist aber auch die hohe Zeit der handschriftlichen Liedaufzeichnungen: Viele Straßensänger verteilen handschriftlich verfasste Kopien, um die verlegerische Teilhabe am Gewinn gedruckter Broschüren (s. o.) zu verhindern. Manuskripte können dabei "ebenso einzige Spur einer rein mündlichen Verbreitung wie Kopie aus einem Druckerzeugnis und schließlich Neufixierung eines aus einer gedruckten Vorlage in mündlicher Form verbreiteten Chansons sein" (159). Die Untersuchung Keilhauers, das wird hier sehr deutlich, geschieht immer im Hinblick auf die Frage: Welche Rückschlüsse auf die Chansonpraxis lässt dieses Zettelchen, diese Notiz, dieser Kommentar, diese Illustration, diese Abkürzung, dieses Datum, diese Auswahl, diese Reihenfolge, dieses Hinzufügen, dieses Weglassen usw. zu? Und dies ist überaus spannend mitzuverfolgen. An dem *Journal* von Siméon Prosper Hardy (5), das 67 Chansons aus 25 Jahren (1764-1789) verzeichnet, führt Keilhauer mit Akribie vor, welche bedeutende Rolle *Timbres* (die Anwendung einer bereits bekannten Melodie auf neue Texte) über Jahre hinweg spielen können.

Die Französische Revolution markiert einen Wechsel in der Chansonpraxis. Die Erklärung der allgemeinen Menschenrechte am 26. August 1789 formuliert das Recht der freien Meinungsäußerung, schafft die Zensur ab und wendet sich vom System der Druckprivilegien ab, das die Autoren, Komponisten und Interpreten gegängelt hatte. Die nächsten fünf Jahre erlebt das Chansonwesen einen rasanten Boom, sozusagen eine *joyeuse cacophonie*, die bis zur konjunkturellen Überhitzung reicht, als Danton sich z. B. 1794 "über das viele Singen [in Ver-

sammlungen] beschwert [und es] aus den Debatten verbannt" (245). Chansons gewinnen als kleine, kurze Druckwerke im Schatten der die Verlagslandschaft bedrohenden Raubdruckpraxis bei größeren Werken an Attraktivität und erleben eine echte vorindustrielle Kommerzialisierungsphase. Mit der gesetzlichen Regelung des Autorenrechts 1793 und der Einrichtung des *dépôt légal* in der Bibliothèque nationale beginnt aber wieder die Reglementierungs- und Überwachungswirtschaft (Keilhauer spricht hier vom "Pyrrhussieg" der Autoren), die während des Direktoriums (1794-1799) auf altbekannte vorrevolutionäre Instrumente zurückgreift: Wieder tauchen an allen Straßenecken Spitzel auf. So enden beispielsweise die Aktivitäten des konterrevolutionären Sängers Ange Pitou 1796 mit seiner Verhaftung und der Verurteilung zu vier Jahren Galeere...

In ihrem letzten Kapitel "Die wandernde Melodie. [...]" unternimmt Keilhauer zwei Fallstudien zur Timbrepraxis der Melodien "Air de Joconde" und "Air des Dettes". Die langjährige differenzierte Parodierung einzelner Textelemente (Incipits, Refrains, antithetische Strukturen, Motive usw.), das Raffinement in der Kreuzung von Altbekanntem mit neuen Inhalten und die hohe gesellschaftliche Durchlässigkeit (von der Straße in die Opéra-Comique in die Salons) werden sehr eindrucksvoll vor Augen geführt. Im Fazit schließlich bezeichnet Keilhauer das Chanson als *Wandergattung*. Dieser Begriff und die "Semioralität" der Gattung lassen sich sicherlich diskutieren. Die theoretischen Ansätze im einleitenden Teil sind teilweise widersprüchlich, wenn es um eine "Ausweitung der Trias Text-Musik-Interpretation durch das Konzept der pluri-medialen Inszenierung von Textmusik" (20) geht, doch bietet die Arbeit auf jeden Fall eine kostbare Diskussionsbasis für eine reformbedürftige Sicht auf die unterschiedlichen vor-elektronischen und vor-digitalen Zustände von Chansons.

Renate Klenk-Lorenz, München

De Gregori, Francesco: *Parole e canzoni, libro e DVD, a cura di Vincenzo Mollica. Torino, Editore Giulio Einaudi 2004. 279 Seiten.*

In einem seiner frühen Lieder aus dem Album *Francesco De Gregori* von 1974 – "Cercando un altro Egitto" – fügt der italienische Cantautore am Schluß den merkwürdig ambivalenten Kommentar eines Jugendfreundes ein: "E bellissima, è un incubo riuscito/ ma dimmi, sogni spesso le cose che hai scritto/ oppure le hai inventate solo per scandalizzarmi." Eine Reaktion, die dem Sänger wiederum zum Alptraum wird, aus dem er so früh wie möglich aufzuwachen hofft. Allein das halb bewundernde, halb verständnislose Urteil des Jugendfreundes vermittelt – bei aller Übertreibung – tatsächlich einen Eindruck von der ästhetischen Geschlossenheit der Degregorischen *canzoni*, von der bedrängenden Wirkung seines fast monoton-tonlosen, gleichwohl insistierenden Sprechgesangs. Obendrein bestehen die Texte zwar aus an sich schlichten Sätzen, zwischen ihnen freilich klaffen oftmals Abgründe, so daß sich der Hörer zuletzt

mit einem kubistischen Bild konfrontiert sieht, das ihn gleichermaßen verzaubert und heimsucht. "Battere e levare" – so der Titel einer Canzone De Gregoris aus den neunziger Jahren – darin drückt sich vielleicht am prägnantesten das Lebensgefühl aus, aus dem das Werk dieses Cantautore erwächst und zu einem "incubo riuscito" wird.

In der Reihe "Stile Libero" des Verlages Giulio Einaudi ist nun auch ein kleiner Schuber mit dem Titel *Parole e Canzoni*, bestehend aus Buch und DVD, De Gregori gewidmet. Als Ergänzung zu den Schallplatten und CDs dieses in Italien hochgeschätzten Cantautore ist der Schuber sicherlich für Fans ein Muß. Vincenzo Mollica hat in dem Buch die Texte sämtlicher *canzoni* seit Ende der sechziger Jahre zusammengestellt, einige Zeitungsartikel De Gregoris, darunter einer über Pasolini und ein Manifest gegen den Krieg, sowie eine sorgfältig gemachte Discographie angefügt. Auf der DVD sind Ausschnitte aus Konzerten von den frühen siebziger Jahren bis 2003 und Interviewausschnitte mit dem Musiker zu sehen, in denen er sich über sein Selbstverständnis als Cantautore, über seine künstlerischen Intentionen bei der Publikation eines neuen Albums äußert. Sowohl die Interviews als auch die Konzertmitschnitte sind technisch allerdings ziemlich laienhaft und lassen wenig von der Bühnenpräsenz De Gregoris ahnen.

Neues enthält die Veröffentlichung somit nicht. Ihr Wert besteht vor allem darin, daß sie einen Blick zurück auf fast vierzig Jahre intensiver künstlerischer Produktion erlaubt und die nicht zu Unrecht wegen ihrer Dunkelheiten manchmal kritisierten Liedtexte allein rezipieren läßt – auch wenn De Gregori natürlich Musik und Text als Einheit betrachtet und deshalb sich selbst vorwirft, wenn er – wie bei seinem frühen Hit "Alice" - zuerst die Musik und viel später erst den Text dazugedichtet hat. Darüber hinaus sind die geschriebenen und gesprochenen Selbsteinschätzungen und Charakterisierungen der eigenen Alben natürlich interessant, obgleich De Gregori zur Eigeninterpretation offenkundig nur widerwillig bereit zu sein scheint und eher ausweichend antwortet. Wahrscheinlich mißfällt es dem Vierundfünfzigjährigen sogar, daß der Herausgeber Vincenzo Mollica schon eine solche Zwischenbilanz gezogen hat, denn De Gregori sieht sich und die eigene Arbeit noch keineswegs am Ende, sondern er ist, wie er selbst sagt, "proiettato verso il futuro". Ja, vielleicht kommt ihm solches Sammeln, Archivieren und Publizieren des Gesamtwerkes bekannter noch lebender Cantautori, wie es Einaudi seit einigen Jahren begonnen hat, überhaupt merkwürdig vor: womöglich als Indiz für den bevorstehenden Untergang dieser so fruchtbaren, für die italienische Gesellschaft und Kultur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts höchst eigentümlichen musikalisch-poetischen Ausdrucksform, die zuletzt mit dem Ende der ersten Republik nochmals aufblühte und mit der ihr eigenen Mischung aus psychologischer und sozialkritischer Diagnose und Poesie, aus politischer Kritik, Aufruf zum Engagement und Erfahrung der Ohnmacht auf ihre italienische Hörer einzuwirken versuchte.

De Gregoris Karriere begann Ende der sechziger Jahre in Rom, in dem berühmten Folkstudio in der Via Garibaldi, lange Zeit *die* Kultstätte der italieni-

schen Cantautori, deren großes Vorbild Bob Dylan dort einmal auftrat. De Gregoris Bruder Luigi, selbst Sänger, hatte den schüchternen Francesco in den Club von Cantautori, Kabarettisten und Malern eingeführt, die über ihre Kunst redeten, gemeinsam experimentierten und sie sonntagsnachmittags auf dem Palcoscenico Aperto einem ausgewählten Publikum auch vorführten. De Gregori freilich legte erst langsam seine Scheu ab, die komponierten Texte auch selbst zu singen. Ein früherer Filmausschnitt aus dem Jahre 1974 zeigt ihn als schwächlichen Jüngling im hippie-look, wie er zur Gitarre die verzweifelt-sachliche Einsicht in das Ende einer Liebe in "Niente da capire" einem überwiegend weiblichen, andächtig lauschenden Publikum vorträgt.

Der Aufstieg zu einem der bedeutendsten Cantautori des Landes verlief zögerlich. Das erste Album *Theorius Campus*, das De Gregori zusammen mit Antonello Venditti produzierte, wurde 1972 fast nicht beachtet. Mit dem Lied "Alice" landete er ein Jahr später bei dem Wettbewerb Un Disco per l'Estate auf dem letzten Platz, erst später sollte es zum Hit werden. 1974 wurde das Album *Francesco de Gregori*, das wegen des Schafes auf dem Cover meistens "pecora" genannt wird, zwar wahrgenommen, das Lied "Niente da capire" auch im Radio gespielt, ja Kritiker erkannten sogar einen neuen Sprachduktus, aber sie warfen ihm eben die hermetische Verslossenheit seiner Lieder vor. Aber die Künstler wurden auf den jungen Mann aufmerksam, vor allem Fabrizio De André, damals sicherlich einer der ganz Großen des Gewerbes, der ihn in sein Haus auf Sardinien einlud und mit ihm zusammen fünf Lieder produzierte, darunter auch die Übersetzung oder besser die italienische Version zu "Desolation Row" von Bob Dylan, neben Simon and Garfunkel sicherlich das wichtigste Vorbild De Gregoris. Aus dieser Zeit bei De André stammt auch das Album *Rimmel*, das den jungen De Gregori 1975 mit einem Schlag berühmt machte.

Was in der Einaudi-Veröffentlichung erstaunlicherweise kaum zum Vorschein kommt, ist die Krise, in die De Gregori kurz darauf geriet. Bei einem Konzert im Mailänder Paladio war er von einer Gruppe der außerparlamentarischen Linken, den sogenannten "Autoriduttori", heftig attackiert worden, wie das in der aufgeheizten Atmosphäre nach den 68er-Unruhen auch andere Cantautori erleben mußten. Sie wurden beschuldigt, mit ihren politischen Botschaften sich persönlich bereichern zu wollen, da sie zu ihren Konzerten Eintritt verlangten. De Gregori brach daraufhin verstört die Tournee ab, wollte schon ganz aufhören und suchte sich einen neuen Job in einer Buchhandlung. Wie er selbst bekennt, überkam ihn freilich bald das Verlangen, sein altes Handwerk wiederaufzunehmen. Seither will er nichts mehr vom politischen Engagement als Charakteristikum des Cantautore hören, ja nicht einmal der Ausdruck "Cantautore" paßt ihm mehr. Seither nennt er sich von Beruf schlicht Musiker und Sänger.

Allein Politik und Sozialkritik verschwanden dennoch nicht aus seinen Liedern. Schon das erste Lied "Il Generale", mit dem er sein Schweigen brach, zeugt davon. Es erzählt von einem General, der andere in die Schlacht schickt und mit dem Frieden beinahe arbeitslos wird. Vom Ende der achtziger Jahre an,

als "Mani pulite" die Korruption der ersten Republik aufzudecken begann, wendete sich De Gregori noch stärker aktuellen Themen zu, schrieb Anklagen gegen eine korrupte Gesellschaft und Politikerschicht, wie sie etwa das Album *Scacchi e Tarocchi* prägen. Zu einer Art Nationalhymne sollte in dieser Zeit merkwürdigerweise die Canzone "Viva l'Italia" werden, die schon 1979 unter dem Eindruck des Terrorismus und der 'anni di piombo' entstanden war. Nun fand sich ein Land in diesem Bild des betrogenen und verratenen Italiens wieder, das gleichwohl widersteht und zu überleben weiß. Die Rhetorik der Resistenza lebte in den Hoffnungen der neunziger Jahre auf eine wirkliche Erneuerung der italienischen Republik wieder auf.

Seltsam ist es allerdings, wenn man den Filmausschnitt von einer Kundgebung am 1. Mai 2003 anschaut, auf der De Gregori sein "Viva l'Italia", dem er erstmals südamerikanische Rhythmen unterlegt, zum kindisch begeisterten Jubel eines überwiegend jugendlichen Publikums singt, das mit Handys ihr Idol aufzeichnet und an Freunde versendet. Da scheint die Canzone allen Leides an der verheerenden politischen und sozialen Lage entledigt zu sein und sich in eine ins Tanzbein gehende, fun-verbreitende Hymne der Selbstzufriedenheit zu verwandeln. Da verstärkt sich dann die Befürchtung, daß die Cantautori, in denen sich das Erbe der Resistenza über die erste italienische Republik bewahrte, in unserer Zeit tatsächlich dem Untergang geweiht sind und von der Spaßgesellschaft vereinnahmt werden. Da fragt es sich, welchen Spielraum diese Cantautori in Zukunft haben werden, mit ihren leisen Tönen, ihren bizarren Bildern, ihrer Sozialkritik und Einsamkeitserfahrung; welche Möglichkeiten einem De Gregori noch bleiben. angesichts eines Publikums, das weder von der vergangenen noch von der gegenwärtigen Politik mehr etwas weiß noch wissen will. Wer wird in Zukunft noch spüren, daß hinter der Ironie ein großer Schmerz liegt, etwa wenn De Gregori – in einem der wunderbarsten Fernsehausschnitte auf der DVD – die italienische Verfassung wie ein Stück Poesie lächelnd rezitiert. In solchen leisen, ironischen Anspielungen, die sich manchmal zum Alptraum verdichten, liegt freilich gerade das Talent des Francesco De Gregori, der deshalb zu recht als "uno dei cantautori più intelligenti del panorama musicale italiano"¹ bezeichnet wird.

Franziska Meier, Universität Innsbruck

Quezada Macchiavello, José: *El legado musical del Cusco barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del Seminario San Antonio Abad del Cusco.* Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú 2004. 279 páginas.

La activa recuperación histórico-cultural del barroco latinoamericano, sólo iniciada de forma algo sistemática hace poco más de dos décadas, no ha dejado de aportar importantes trabajos que están permitiendo incrementar el patrimonio cultural de las diferentes artes de los siglos XVII y XVIII – literatura,

arquitectura, pintura, música, etc. – que se desarrollaron en los territorios españoles y portugueses de América. Paralelamente, estos trabajos también están facilitando una ampliación del horizonte crítico de los estudios dedicados a las artes virreinales y en especial de sus particularidades criollas. Respecto al espacio andino, me refiero luego al vasto Virreinato del Perú, varios son los libros aparecidos en los últimos años que compaginan a un mismo tiempo la recuperación de fuentes con su interpretación teórica, propiciando un mejor conocimiento de estos siglos tanto tiempo abandonados por el *establishment* intelectual latinoamericano. Sin ninguna intención de exhaustividad, en el ámbito literario es necesario citar la edición de las poesías de Juan del Valle y Caviedes, *Obra Completa*, culminada por Daniel R. Reedy (Caracas, Ayacucho 1984); con referencia al rico imaginario cultural de las manifestaciones religiosas, es inevitable traer a colación el trabajo de Carolyn Dean, *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru* (Durham, Duke University Press 1999) – la edición peruana de 2004 presenta una revisión y actualización –; y por último, sobre las funciones simbólicas de los espacios urbanos, es de recibo mencionar el reciente trabajo de Graciela María Viñuales, *El espacio urbano en el Cusco colonial. Uso y organización de las estructuras simbólicas* (Lima, Epígrafe Eds. y Centro de Documentación de América Latina 2004).

La obra del musicólogo José Quezada Macchiavello que aquí se comenta presenta la doble faceta de, por un lado, rescatar el patrimonio 'perdido' o por lo menos en gran parte absolutamente desconocido y, por otro, aportar una lectura crítica que lo haga inteligible. El estudio y catálogo de los manuscritos de música del Seminario San Antonio Abad del Cusco continúa, como el mismo Quezada Macchiavello señala, la labor ya iniciada e infelizmente truncada por el padre Rubén Vargas, el maestro Samuel Claro Valdés, la Asociación Artística y Cultural Jueves, o los musicólogos Manuel Cuadros Bar y Enrique Pinilla. Es una tradición crítica exigua, pero que ha permitido que se abriese el camino para este inestimable trabajo de Quezada Macchiavello. Sabido es que los archivos de música colonial de los diferentes virreinos americanos se encuentran en su gran mayoría en posesión de diferentes instituciones eclesiásticas y que el acceso a estos es tarea, a veces, simplemente imposible: falta de condiciones básicas para trabajar, ausencia de funcionarios mínimamente capacitados, pavor muy fundado a las sustracciones de materiales valiosos – un caso que ha tenido gran repercusión en la sociedad letrada peruana fue la muy reciente desaparición de la colección completa de la obra musical de José Orejón y Aparicio (Huacho, 1706 – Lima, 1765) –, etc. El rico acervo del Seminario San Antonio Abad del Cusco – su ápice musical coincidió con el obispado del madrileño don Manuel de Mollinedo y Angulo (entre 1673 y 1699), figura eclesiástica de gran importancia para todas las artes virreinales – estuvo cerrado desde mediados de los años ochenta del siglo XX hasta 1998, cuando la reapertura no implicó automáticamente un inmediato acceso al público investigador. Sólo gracias al buen hacer musical acumulado por el autor de este libro se le abrieron las

¹ Rosaria Marchese in www.girodivite.it/antenati/

puertas de este valioso archivo. Quezada Macchiavello es fundador junto a monseñor Alzamora y Raúl Goyburu del Proyecto Laudate (1999), dedicado a la investigación y recuperación del patrimonio histórico-musical del Virreinato del Perú, además de impulsor del coro Lima Triumfante, que interpreta con rigor 'filológico' piezas musicales coloniales, atesorando en total más de veinticinco años dedicados a la música virreinal.

El primer resultado que, impresionado, recibe el lector de este libro, es el ingente número de composiciones rescatadas – compuestas e interpretadas a finales del siglo XVII y durante todo el XVIII – que sin la paciente investigación de Quezada Macchiavello estarían destinadas al olvido cultural: villancicos y canciones populares en castellano u otras lenguas románicas para dos, tres y cuatro coros (130 composiciones); música lírico-teatral (7 piezas); música sacra, por motivos obvios la más presente en el archivo, con textos en latín, bicorales o policorales incluso con siete coros (179 piezas); y por último, dos infrecuentes piezas instrumentales. Los autores, y en su época incluso también ejecutores de estas obras, son, entre otros, los renombrados compositores Juan de Araujo (1646-1712), nacido en España pero formado en el Virreinato del Perú, y activo en las Catedrales de Lima, Cuzco y sobre todo de La Plata, hoy día Sucre, Bolivia, donde falleció; Antonio Durán de la Motta (c.1675 - c.1735), posiblemente nacido en España y activo en la Iglesia Matriz de Potosí – en 1972 el grupo Jueves grabó su reconocida pieza "Laudate Pueri" –; Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728) – autor de la considerada a día de hoy como la primera ópera compuesta y estrenada en América, *La púrpura de la rosa*, con texto de Calderón de la Barca (1600-1681) –, que pasó a Lima acompañando al conde de Lemos en 1667 y que logró el ambicionado puesto de maestro de capilla de la Catedral de Lima, llegando a ser, posiblemente, el músico más influyente del Virreinato del Perú, posición que sólo declinó con la llegada del italiano Roque Ceruti (¿ - 1760), quien arribó a Lima acompañando al primer Virrey nombrado por los Borbones, el marqués Castell dos Ríus; y Fray Esteban Ponce de León (c. 1692-1750), nacido y fallecido en el Virreinato del Perú, y autor de la ópera *Venid, venid Deydades*.

Es decir, el valor de las fuentes recuperadas no es en absoluto insignificante, pero, además, Quezada Macchiavello aporta un estudio introductorio dividido en seis apartados: "Antecedentes", "El contexto cultural", "Reflexiones estéticas", "De España a Hispanoamérica", "La vida musical y sus protagonistas" y "El repertorio y la práctica musical". El autor explica claramente las dificultades a las que se enfrenta el musicólogo que trabaja con materiales 'latinoamericanos' – archivos cerrados o de difícil acceso, etc. – e introduce su modernizadora perspectiva transcriptora, seguidora de la del profesor Antonio Esquerro, de Barcelona, que presenta una loable y clara función divulgadora, muy necesaria actualmente, pues es capital que por lo menos una selección de estas composiciones lleguen a un público lo más amplio posible – por supuesto sin perder la fidelidad histórica a su esencia barroca, pero también sin renunciar a una inicial divulgación para que el interés social y académico por estos fondos

se incrementen. Quezada Macchiavello redacta, además, una sucinta historia de la música desde la perspectiva de su función, sobre todo posttridentina, luego destinada a evangelizar a los indígenas y a extirpar las idolatrías 'bárbaras' – I, II y III Concilios Limenses (1551-1552, 1567 y 1582-1583) –, de forma que ésta debía mantenerse pura frente a influencias a-cristianas, luego conservando el canto llano y la polifonía sacra en latín. De esta forma la música pasó a ser uno de los medios fundamentales de exaltación del poder terrenal de la Iglesia. Aunque la Iglesia propició que se evangelizase en las lenguas vernáculas de los indígenas, por regla general los textos en estas lenguas no entraron a formar parte del canon musical, que se restringió de forma prioritaria al latín, por lo menos según los datos aportados por este catálogo, ya que Quezada Macchiavello no ha podido encontrar ningún material en alguna lengua indígena. Sobre la estética de la música virreinal, Quezada Macchiavello defiende con gran lucidez la primacía de la funcionalidad de la música en el barroco – y en cierta medida también de las otras artes del mismo período –, luego rehúye de la concepción anacrónica de considerarla una producción artística desde el punto de vista romántico de exaltación del "yo" y de la libertad de creación. La función de la música y su 'belleza' estética estaba condicionada a su utilidad: su función principal era la de acercar a los fieles a la divinidad. Sobre el tan debatido y actual tema de la hibridación de la cultura virreinal, fecundo germen de los 'nuevos nacionalismos' latinoamericanos del presente, Quezada Macchiavello no aporta más que leves fuentes, pues, si por un lado viene a afirmar que la música mantuvo una semejanza significativa con la realizada en la península ibérica, sí llega a considerar la existencia de una música "mestiza", es decir, que el oído atento y experto es capaz de reconocer algunos ritmos de danzas que, según él, claramente no provienen de España. Tras estos seis apartados que conforman un amplio estudio introductorio y explicativo del corpus musical rescatado, el libro presenta el "Catálogo descriptivo del repositorio musical" (páginas 205-249) de estos valiosísimos manuscritos de música del Seminario San Antonio Abad del Cusco.

En resumidas cuentas, sea por la muy seria y académica labor de rescate del patrimonio musical del Virreinato del Perú, sea por el profundo estudio introductorio, el libro *El Legado musical del Cusco barroco* es una obra imprescindible para conocer mejor las artes virreinales, no sólo las musicales, ya que el lector curioso es capaz de hacer analogías con otras manifestaciones culturales – un ejemplo quizás demasiado evidente se encuentra en el ámbito de las letras, pues el renombrado maestro italiano afincado en el Virreinato del Perú, Roque Ceruti, además de piezas musicales también escribió un libro de poemas latinos bajo el título de *Carmen panegyricum* (1717).

Esta obra de rigurosa investigación y estudio ha contado con la colaboración de las siguientes instituciones: Proyecto Laudate, Comisión Episcopal para los Bienes de la Cultura de la Iglesia – institución que regenta el archivo del Seminario San Antonio Abad del Cusco –, Acción Católica Peruana, Fondo Editorial del Congreso de la República – institución que apadrinó editorialmente

el libro y lugar donde éste se presentó, Hemiciclo Raúl Porras Barrenechea, el pasado 16 de julio de 2004 –, Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Nacional de Cultura. Para más información sobre la recuperación del patrimonio musical del Virreinato del Perú, es recomendable visitar la página web del Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde trabaja Quezada Macchiavello como investigador asociado: <http://www.pucp.edu.pe/invest/ceidml/investigacion.htm>. Desde esta página web se puede acceder, además, al *Catálogo de los manuscritos de Música Virreinal del Seminario San Antonio Abad del Cuzco* (parcialmente en construcción en su versión online).

Enrique Rodrigues-Moura, Universität Innsbruck

Ankäufe und Neuerwerbungen

Bücher

* zur Rezension eingegangene Publikationen

- Cohen, Leonard: *Étrange musique étrangère*. Montréal, Éditions de l'Hexagone 2000.
 Corcoran, Jim: *La tête en gigue*. Montréal, VLB éditeur 2002.
 Demers, Frédéric: *Céline Dion et l'identité québécoise*. Montréal, VLB éditeur 1999.
 *Halliwell, Michael: *Opera and the Novel. The Case of Henry James* (= Word and Music Studies, 6). New York, Editions Rodopi 2005.
 July, Joël: *Les mots de Barbara*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence 2004.
 Latraverse, Plume: *Tout Plume (... ou presque)*. Montréal, Éditions TYPO 2001.

CDs

- ¡Abolición! *Canciones y textos contra la pena de muerte*, Dial Discos 96309
 ¡Qué tiempo tan feliz! *40 canciones originales que nos enseñaron a bailar moderno* (2 CD), Serdisco 74321 38712 2
 Alaska: *Alaska*, EMI 7243 5 94686 2 4
 Arroyo, Joe y La Verdad: *Rebellion*, Sonotone WCD 012
 Atlan, Françoise/ Carmona, Juan: *Falla Lorca. Chants populaires espagnols*, numen ED13062
 Bebo & Cigala: *Lágrimas negras*, Calle 54 Records 82876530862
 Bisbal, David: *Bulería*, Vale Music VLCD-277-1
 Cabra Mecánica, La: *Vestidos de Domingo*, DRO East West 0927439922

- Camarón: *Antología* (3 CD), PolyGram 532 929-2
Canciones de libertad (3 CD), Dial Discos 91113
Canciones de lucha. 1936-1939, Dahiz Productions 014 CD
Cantos de la resistencia española. Vol. I, Dial Records 96252
 Celentano, Adriano: *Esco di rado e parlo ancora meno*, Clan Celentano CLN 2048 2
 Celtas Cortos: *Colección* (7 CD), DRO East West 5046707282
 Charbonniers de l'Enfer, Les: *Wô*, Socan TRICD-7205
 Control Machete: *Uno, dos: bandera*, Universal 0602498117644
 Coral Mejicana: *Coral Mejicana. Vol. 1*, CBS S-63343
 Cowboys Fringants, Les: *Attache ta tuque!* (2 CD), La Tribu TRICD-7213
 Ensemble Clément Janequin/ Dominique Visse: *Chansons sur des poèmes de Ronsard*, harmonia mundi HMA 1951491
 Estefan, Gloria: *Greatest Hits. Vol.II*, Sony 501637 1
 Estopa: *¿La calle es tuya?* BMG 82876 599702
 Estopa: *Estopa*, BMG 74321686582
Folklore et musiques de l'univers. Paraguay, Disque BAM LD 5733
 Guacamayos, Los: *Fiesta en América con Los Guacamayos*, Discophon SC2100
 Guerra, Pedro: *Golosinas*, BMG Ariola 74321251572
 Guerra, Pedro: *Hijas de Eva*, BMG 74321 971312
Harmonie universelle, Alia Vox AV9810
 Hespèrion XX/ Jordi Savall: *Music from Christian and Jewish Spain. 1450-1550* (2 CD), EMI Electrola 7243 5 61591 2 9
 Hijas del Sol, Las: *Vivir esta locura*, BMG 82876622022
 Hijas del Sol: *Kchaba*, Nube Negra NN 1.043
 Hijas del Sol: *Kottó*, Nube Negra NN 1.027
 Ibáñez, Paco: *A flor de tiempo*, a flor de tiempo 018 973-2
 Iglesias, Alberto: *Hable con ella. Banda sonora original*, El Deseo o.N.
 Jarabe de Palo: *Bonito* (incluye DVD), DRO East West 5046634702
 Ketama: *Sabor*, PolyGram 536150-2
La otra movida. El pop de los 80, FNAC o.N.
 Larralde, José: *El sentir de José Larralde*, RCA Victor LSP-10468
 Llach, Lluís: *Com un arbre nu (Como un árbol desnudo)*, Movieplay 14.2090/8
 Llach, Lluís: *Les seves primeres cançons*, Edigsa CM 430
 Luar na Lubre: *Cabo do mundo*, Warner 3984 26342 2
 Lucía, Paco de: *Cositas buenas*, Universal 0602498660669
 Maná: *Revolución de amor* (incluye DVD), Warner 0927493672
 Manu Chao: *...próxima estación... esperanza*, Radio Bemba7243 8104582 4
 Manuel, Víctor: *70's. Los años jóvenes*, DIVUCSA Music34-226
 Manuel, Víctor: *El perro del garaje*, BMG 82876596042
 Milladoiro/ The English Chamber Orchestra: *Iacobus Magnus. Suite orquestral*, Discmedi Blau DM 048 CD
 Milladoiro: *Auga de Maio*, Discmedi Blau DM 465-02
 Mecedades: *La otra España*, BMG 82876547932

Molotov: *Dance and dense denso*, Surco Records 004406666129
Neruda en el corazón (incluye DVD), BMG 82876632022
 Olmeda, Federico (Hg.): *Canciones de la guerra de la independencia*, Centro etnográfico Joaquín Díaz CDf-050
 Oreja de Van Gogh, La: *Dile al sol*, Sony EPC 491201 2
 Paniagua, Eduardo (Hg.): *Medievo. Obras maestras de la música medieval española*, Iberautor Promociones Culturales 731
 Real Cámara, La/ Emilio Moreno: *Música en tiempos de Goya*, Glossa Music GCD 920303
Refrains et mélodies de l'Île-du-Prince-Édouard. Acadian Folk Music of Prince Edward Island, Centre d'études acadiennes CEA-1003
 Rodríguez, Los: *Hasta luego*, DRO East West 0630 17089 2
 Rosana: *Rosana*, Universal 0601215913729
 Rosario: *Mucho por vivir*, Sony EPC 486 709 2
 Sabandeños, Los: *Los Sabandeños cantan a Hispanoamérica*, Columbia CPS 9108
 Sabina y cia.: *Nos sobran los motivos* (2 CD), BMG 74321 811322
 Sanz, Alejandro: *Básico*, Warner 4509 95454 2
 Serrat, Joan Manuel: *Encontre*, Edigsa 11-0061
 Serrat, Joan Manuel: *Material sensible*, BMG Ariola 5F 210092
 Serrat, Joan Manuel: *Nadie es perfecto*, BMG 74321224452
 Shock, Stefie: *Le décor*, Disques Atlantis ATCD-5605
 The Monteverdi Choir/ John Eliot Gardiner: *Santiago a cappella*, Universal 0602498673058
Tiempos de lucha. El camino a la transición en 14 canciones inolvidables, V2 Records VVR1027672

Internet-Adressen und Veranstaltungskalender

Internetadressen

www.dkd.com

Website der kanad. Donald K Donald Entertainmentgroup mit Links zu diversen Interpreten.

www.quebecinfomusique.com

Datenbank zur Quebecker Musik mit Links zu einzelnen ACI etc.

www.animusique.ca

Homepage der Alliance Nationale de l'Industrie Musicale.

<http://www.concerteria.it/portale/modules/sections>; <http://www.concerti.it/>;
<http://www.grandieventi.it>

Italianische Seiten mit Informationen zu Veranstaltungen (Festivals, Konzerte, Ausstellungen), Musikern und Suchmöglichkeiten.

Kolloquien, Tagungen, Symposien

Word and Music Studies: Fifth International Conference, 17.–20.08.2005, University of California, Santa Barbara

Information: www.wordmusicstudies.org/Events.html

Séminaire Histoire et théorie des chansons

Le séminaire "Histoire et théorie des chansons", co-organisé par l'Institut d'Esthétique et des arts contemporains (Université de Paris 1 – Panthéon Sorbonne), l'Observatoire Musical Français (Paris 4 – Sorbonne) et l'École doctorale Connaissance et Culture (Paris 10 Nanterre), entre dans sa septième année.

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

Séances 2005: 28.01.; 04.02., 18.02, 25.02.; 18.03, 25.03; 08.04, 15.04.;

Information: Yves Borowice (borola@wanadoo.fr); – Martin Pénet (mphenet@free.fr) – Christian Marcadet (c.marcadet@wanadoo.fr)

Konzerte

Laura Pausini (08.04.05, Venue Palaonda, Bolzano)

Véronique Sanson (10.04.05: Zénith, Nancy)

Paolo Conte (14.04.05: Teatro Carlo Felice, Genova)

Francis Cabrel (01.06.05: Zénith, Nancy)

Vasco Rossi (10.06.05, Autodromo, Imola)

Zazie (10.06.05: Zénith, Nancy)

Festivals

Printemps de Bourges, 19. bis 24. April 2005, Bourges

Information: www.printemps-bourges.com

Festival Perspectives, 16. bis 21. Mai 2005, Saarbrücken

Information: www.perspectives-sb.de/

Francofolies de La Rochelle, 12. bis 17. Juli 2005, La RochelleInformation: www.francofolies.fr**Francofolies de Spa, 19. bis 24. Juli 2005, Spa**Information: www.francofolies.be**Paléo Festival, 19. bis 24. Juli 2005, Nyon**Information: www.paleo.ch

Aktuelles – actualités – novità – novedades

Kompromisslos und zärtlich – Jacques Brel

**Schlussveranstaltung der Veranstaltungsreihe 100 Jahre
Romanistik Innsbruck am 14.12.2004**

Eine Million verkaufte Platten in einer Stunde: Der belgische Chansonnier Jacques Brel war schon zu Lebzeiten Legende. Das Institut für Romanistik, mit seinem Schwerpunkt "Textmusik", hatte sich für die letzte seiner 100-Jahr-Veranstaltungen etwas ganz Besonderes einfallen lassen: Heinz-Christian Sauer, RadiohörerInnen über Jahrzehnte bekannt als Monsieur "La chanson", präsentierte am 14.12.2004 im Raiffeisensaal Innsbruck Bekanntes und weniger Bekanntes vom und zum Superstar des französischen Chansons.

Dabei ist Jacques Brel einer der wenigen Belgier, die es geschafft haben, nicht ständig für Franzosen gehalten zu werden: indem er nämlich mit "Ce plat pays" den Belgiern ihre heimliche Nationalhymne beschert hat. Lieder wie "Ne me quitte pas" oder "Amsterdam" markieren die Meilensteine einer Karriere, die – das ist den wenigsten bewusst – auf der Bühne kaum mehr als ein Jahrzehnt gedauert hat. Denn der radikalste Poet und Interpret des französischen Chansons, der übrigens bei seinen ersten Auftritten mit Bomben und Granaten durchgefallen war, verabschiedete sich 1966 von den Konzertsälen, in denen er sich Abend für Abend bis zur Selbstzerstörung verausgabte, um sich neuen Lebensinhalten – dem Film, dem Musical, dem Segeln – mit derselben Radikalität hinzugeben und mit nur 49 Jahren 1978 an Lungenkrebs zu sterben.

Dieser tragische Tod des kompromisslos Lebenden und Liebenden, der Halbheiten und Sich-Arrangieren verabscheute ("Ces gens-là") und doch auch ganz traurige und zärtliche Lieder geschrieben hat ("Les vieux amants"), jährte sich im Vorjahr zum 25. Mal. Heinz-Christian Sauer verabsäumte es daher nicht, auch jene fünf Chansons vorzustellen, die erst aus diesem Anlass überhaupt veröffentlicht wurden. Der Abend schloß mit "Les Marquises", einer Hymne auf

Brels letzte Heimat Polynesien, wo der Sänger, der sein Publikum nicht mit Gefälligkeit und Schönheit, sondern mit seiner Echtheit und Intensität fasziniert hat, heute nicht weit vom Maler Paul Gauguin begraben liegt.

Eva Lavric, Universität Innsbruck

"Le jazz et la java" s'en vont**Nachruf auf Claude Nougaro**

Selbst das hierzulande bekannteste Chanson Nougaros, "Le jazz et la java" (1962), hat man eher in der Interpretation Yves Montands als in der seines Autors im Ohr. In diesem Titel besingt Nougaro, der ACI war, Kompositionen jedoch öfters auch delegierte und zahlreiche Jazztitel auf Französisch adaptiert hat, quasi programmatisch das Konkurrenzverhältnis des in seinen Ursprüngen amerikanischen Jazz und der populären französischen Java, wie es sich in seinem Werk manifestiert.¹ Die Bekanntheit des 1929 geborenen Sängers blieb im wesentlichen auf Frankreich begrenzt, wo er seit den frühen 60er Jahren bis kurz vor seinem Tod im März 2004 besonders aufgrund seiner Bühnenpräsenz und seiner Tournee-Marathons, die ihm den Beinamen "le taureau" eintrugen, zu den Großen der Szene zählte.²

Die Synthese aus Jazz und Chanson in einem Blues à la française beruht bei Nougaro – und dies ist phonetisch einzigartig – auf seinem südwestfranzösischen Akzent, der das "e muet" der Endungen spricht und zur Diphthongierung von Vokalen tendiert, die den Silben eine neue ungewöhnliche Quantität und Qualität verleihen, wie dies in dem Chanson "Toulouse", wo der Sänger die Stadt als "mon país" apostrophiert, recht deutlich wird. Noch bevor das regionale Selbstbewusstsein in den 70er Jahren erstarkt, setzt Nougaro 1967 seiner Heimatstadt mit diesem Chanson, das zur Hymne der "ville rose" wird, ein Denkmal, und sein Name ist seither ebenso unzertrennlich mit ihr verbunden wie der Piafs mit Paris oder der Brels mit Brüssel. Als Sohn eines Opersängers und einer Klavierlehrerin wächst er umgeben von klassischem Gesang auf, bis er sich als Jugendlicher, der bei den Großeltern in einem Arbeiterviertel von Toulouse lebt, in der Nachkriegszeit für das Chanson und den Jazz begeistert, die er im Radio hört. Besonders nachhaltig haben wohl Armstrong und Piaf auf ihn gewirkt, denen er später Hommagen widmet: Auf den Gospelsong "Let my people go" singt er sein "Armstrong" und in "Comme une Piaf" formuliert er sein persönliches Sängerideal einer Piaf "au masculin". Akustisch wie auch optisch legt sich der Vergleich mit der Piaf, die den jungen Sänger einmal in ihr

¹ Einen Kompromiss zwischen Jazz und Java schafft das Rollen-Ich dadurch, dass es seine Füße zum rhythmischen Wippen im Sinne des ersten verwendet, seine Hände wie beim Tanzen einer Java oder beim Gestikulieren im Chansonvortrag sich auf die zweite konzentrieren lässt.

² Was spätestens die Beiträge der großen Tageszeitungen zum Tod Nougaros illustrieren.

Vorprogramm aufgenommen hatte, insofern nahe, als bei beiden eine außergewöhnlich kräftige Stimme mit geringer Körpergröße einhergeht.

Anfang der 50er Jahre folgt Nougaro, nachdem er von verschiedenen Schulen verwiesen worden war und – um dem Wehrdienst zuvorzukommen – in der Fremdenlegion gedient hatte, seinen Eltern nach Paris, wo der Vater ein Engagement an der Oper hat. Der junge Mann verkehrt in den Cabarets der Rive gauche und des Montmartre, wo er seine ersten poetischen Texte öffentlich vorträgt, und er verzichtet fortan auf journalistische Aktivitäten, etwa die für das *Journal des curistes* von Vichy. Er macht mit Mouloudji und Brassens Bekanntschaft, doch noch zentraler ist die Begegnung mit Jacques Audiberti, der ihn zum Schreiben ermutigt und der sein "père spirituel" wird.³ Dem Dichter mit südfranzösischen Wurzeln, die wohl für die gegenseitige Sympathie nicht irrelevant sind, und dessen barock-surreale Darstellungen auf die Chansons abgefärbt haben, widmet Nougaro 1962 die Hommage "Chanson pour le maçon". Eine extravagante Bildlichkeit sowie zahlreiche Wortspiele, die bevorzugt auf Homophonien basieren und nur selten zum Kalauer geraten, sind Charakteristika seines Stils. Kabinettstücke bezüglich Assonanzen, Alliterationen, Paronomasien und Homonymien stellen etwa "Le rouge et le noir" und "Je suis sous" dar. In "Le rouge et le noir" (1962) wird das missglückte Liebesabenteuer eines Schwarzen besungen, der auch noch in dem Sinne von vollständig "blau" "noir" ist. "Je suis sous" (1964) entwirft die Szene eines Rollen-Ich, das ebenfalls nicht mehr ganz nüchtern – sich mit Romeo vergleichend – unter dem Balkon seiner (Ex-)Geliebten singend das Versprechen leistet, einer geregelten Tätigkeit nachzugehen, anstatt Chansons zu verfassen, zu singen und zu trinken. Dieser Titel, der seine Komik aus einem eklatanten performativen Selbstwiderspruch bezieht, wie auch "Une petite fille", in dem der Protagonist einem Mädchen nachläuft, um es zurückzugewinnen, stellt das schauspielerische Talent des Sängers unter Beweis ganz wie "Quatre boules de cuir", das aus der Perspektive dessen, der k.o. geht, einen Boxkampf beschreibt.

Der Erfolg als Interpret lässt nicht lange auf sich warten; nachdem Philippe Clay und Marcel Amont seine Texte gesungen hatten, wagt sich Nougaro selbst ins Rampenlicht und landet zur Zeit der "yéyé"-Welle – wohl nicht zuletzt dank seiner flotten jazzigen Rhythmen – mehrere Hits. Zunächst versah Michel Legrand, der als Komponist von Filmmusik zu Weltruhm gelangt, die Texte Nougaros mit Kompositionen und Arrangements, später lieferte mehrfach Jacques Datin die Musik zu seinen Chansons, und Maurice Vander, der den Sänger auch als Pianist begleitete, komponierte über Jahrzehnte hinweg immer wieder mit und für diesen. Mit dem autobiographisch motivierten Chanson "Cécile, ma fille", das er 1962 nach der Geburt seiner ersten Tochter verfasst,

³ Laut "Chanson-Larousse" (Yann Plougastel (Hg.), *La chanson mondiale depuis 1945. Blues - chanson francophone - country - rap - rock - soul - variété internationale - world music*, Paris, Larousse, 1996) schätzte Audiberti die Sprachgewalt der Chansons seines Schützlings. Er verstand es "[de] donner aux mots une résonance concrète non encore entendue chez les poètes du papier. La matière même des mots joue par elle-même".

gelingt Nougaro der Durchbruch. An mehreren seiner frühen Titel fällt besonders im Rekurs auf Personen, Motive und technische Verfahren, die in Analogie auf das Chanson übertragen werden, die enge Anlehnung an das Kino der Epoche (die Nouvelle vague) auf. "Les Don Juan" propagiert in einem seiner Strukturen nach dramatischen Chanson – nicht ohne Ironie – ein Frauenbild, als dessen Inkarnation (die nicht genannte) Brigitte Bardot gelten kann, und "Chanson pour Marilyn" ist ein Nekrolog in Chansonform auf die amerikanische Schauspielerin, die ihrem Leben selbst ein Ende setzte. "À bout de souffle" schließt mit einer hastig geschilderten Verfolgungsjagd zwischen einem Bankräuber und der Polizei an das gleichnamige Filmdebüt Godards an. In "Le cinéma" wird die Wahrnehmung der geliebten Frau durch das lyrische Ich in Bildern aus dem Bereich der Regiearbeit ausgedrückt.⁴ Die Affinität zwischen Film und Chanson, in der das Kino zum Leitmedium für das ältere Genre avanciert, mutet äußerst modern an und ist so bei keinem anderen ACI der Generation zu finden.⁵

Wengleich einzelne Texte sehr reflektiert wirken, war Nougaro gewiss kein intellektueller Sänger, sondern einer, der intuitiv auf die Alltagserfahrung baute; auffällig oft begegnet man bei ihm autobiographischen Titeln oder Elementen, und dort, wo er politisch zu werden scheint, handelt es sich eher um vitales Aufbegehren als um geplantes Engagement. Das 1968 unter dem unmittelbaren Eindruck der Studentenrevolte entstandene – und sogleich verbotene – "Paris mai", in dem utopische Bilder der Befreiung von Zwängen zu einer aggressiv wirkenden Percussion-Improvisation aneinandergereiht werden, kann heute vielleicht als das bekannteste Chanson über den Mai 68 gelten, sozusagen als zeitgenössischer Reflex von dokumentarischem Wert.⁶

Auch afrikanische und lateinamerikanische Einflüsse machten sich zunehmend bemerkbar: "L'amour sorcier" und das fast zehnminütige "Locomotive d'or", die beide Exotismus und Erotismus verbinden, setzen inhaltlich und musikalisch afrikanische Akzente; "Bidonville" und "Brésilien" sind musikalische Reminiszenzen an Brasilien, das Land, das Nougaro, der häufiger mit brasilianischen Musikern wie dem Gitarristen Baden Powell zusammengearbeitet hat, "sa patrie cardiaque" nannte. Die Adaption von Chico Buarques "O que sera" als – Klischees geschickt umgehendes Liebeslied – "Tu verras" wird 1978 zum größten Hit des Sängers, für den er mit dem Prix Spécial de l'Académie du Disque ausgezeichnet wird. 1980 bringt ihm das sozialutopische "Assez" den Grand Prix National de la Chanson ein, doch so angesehen Nougaro bei Musikkritikern auch ist, seine Absatzzahlen sind – verglichen mit denen der Spitzenreiter der Charts – eher bescheiden, worauf Barclay 1986 mit der Kündigung des Plattenvertrags reagiert. In einem Alter, in dem sich andere zur Ruhe setzen, beschließt

⁴ Aufgrund dieses Titels und anderer, etwa "Les mains d'une femme", wurde Nougaro, der sich oft betont maskulin gab, als Macho abgestempelt.

⁵ In "Façon Chaplin" (1993) wird die Schlusszene aus *Modern times*, die vielfach und äußerst verschieden gedeutet wurde, aufgegriffen und weitergeführt.

⁶ Zum Versuch der "Gauchistes", dieses Chanson für sich zu vereinnahmen, siehe Christian Laborde, *Nougaro – La voix royale*, Paris, Hidalgo Éditeur, 1989, 103f.

Nougaro einen Neuanfang zu machen, indem er auf eigene Kosten eine neue CD mit einem jungen Team in den USA produziert. Das vom Funk geprägte Album *Nougaro* ist wohl die modischste Produktion des Sängers überhaupt, die seine alten Fans überraschte, wenn nicht enttäuschte, mit der er aber auch ein jüngeres Publikum und zwei Victoires de la Musique (1988) gewann. Eine derartige musikalische Wandlungsfähigkeit, die von lateinamerikanischen Anleihen über afrikanische und elektronische reicht, lässt die Parallele zum Trendsetter Gainsbourg ziehen. Doch während bei Gainsbourg – zumindest dem späten – die Neuheit und mit ihr zumeist die Provokation zum Selbstzweck wurden, schuf Nougaro einen auf der literarischen und musikalischen Ebene überzeugenden Stil. Eine Replik auf die Chanson-Definition seines Kollegen als "art mineur" liefert Nougaro 1993 (also erst nach Gainsbourgs Tod) in dem ebenso betitelten Chanson, in dem er sich selbst als "mineur" im Sinne eines Bergarbeiters präsentiert. Als Bühnenpersönlichkeiten kann man sich kaum gegensätzlichere Typen vorstellen als den emotionalen Nougaro und den coolen Dandy Gainsbourg.

Zwischen 1989 und 2000 entstanden die Alben *Pacifique*, *Une voix – dix doigts*, *Chansons*, *L'enfant phare* und *Embarquement immédiat*; die neue CD, die 2004 bei dem renommierten Jazz-Label Blue Note erscheinen sollte, ist nun unter dem Titel *La note bleue* unvollendet und postum in den Handel gekommen. Das Chanson "L'espérance en l'homme" fand als phonographisches Vermächtnis Nougaros weite Verbreitung und rangierte sogar in den Charts. In seinen letzten Lebensjahren widmete sich der Sänger verstärkt dem Schreiben und der Malerei.⁷ Zuletzt war er mit dem Programm *Fables de ma fontaine*, einer Lesung eigener Texte und einiger von ihm geschätzter Autoren, auf der Bühne des Théâtre des Bouffes du Nord (Peter Brooks Theater) zu sehen. Vor der Einspielung des neuen Albums wollte der Sänger in einer asketischen Übung die Wirkung des bloßen Wortes ausloten.

Mit dem Tod Nougaros geht ein Kapitel Chansongeschichte zu Ende, das man im deutschsprachigen Raum allerdings bis heute aufzuschlagen versäumt hat. Ein großer ACI bleibt – leider postum – zu entdecken.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Claude Dubois, autour d'une fresque

On oublie trop souvent d'évoquer la carrière de Dubois dans l'histoire de la chanson québécoise. D'une certaine manière Robert Charlebois a nettement dominé l'historiographie de la révolution culturelle du Québec de la fin des années 1960. Pourtant on reconnaît des marques distinctives dans l'oeuvre sinon dans la carrière de l'artiste: Dubois est le premier chanteur québécois à remplir

⁷ Es liegt folgender schöne Band vor: Claude Nougaro, *Nougaro sur paroles. Textes et dessins*, Paris, Flammarion, 1997.

le Forum de Montréal et le Colisée de Québec, son oeuvre parcourt une mutation qui va du chanteur western avec son premier disque où il affiche une voix juvénile jusqu'au rocker des années soixante-dix en passant par les ballades à la guitare sèche. Dans "Chasse galerie" il ose interpréter, dans un rock puissant et une voix nasillarde, une chanson d'inspiration traditionnelle, "La chasse galerie" inspirée de la légende canadienne d'origine française jadis transcrite par Honoré Beaugrand.

La valeur littéraire des paroles de Dubois en fait un chansonnier¹ même s'il ne fut jamais associé au mouvement autant que ses compatriotes Gilles Vigneault et Claude Léveillée par exemple. Sa chanson "Comme un million de gens" fut cependant une chanson hautement pratiquée dans les milieux des militants des années 1970. Elle raconte la vie d'un enfant de famille d'ouvrier: "Il était né un jour de printemps/ Il était le septième enfant/ D'une famille d'ouvriers/ N'ayant pas peur de travailler/ Comme un million de gens/ Il a grandi dans un quartier/ Où il fallait pour subsister/ Serrer les dents les poings fermés."

On associe volontiers Dubois à l'américanité et aux sources latino-américaines par le rock puissant qu'il dégage et ses textes marqués par le voyage et les thèmes hippies: "Tu reviens du soleil/ plus loin que San Francisco du Mexique/ parti en voyage avec les oiseaux/ le nomade migrateur d'Amérique/" ("Les nomades"). Si cette tangente urbaine ("Hier à Montréal", "Siècle improvisé" et "J'ai souvenir encore") et américaine ne semble pas entrer en contradiction avec la thématique écologique, elle ne saurait exclure par ailleurs l'existence d'un nombre important de chansons d'amour qui jalonnent sa carrière comme "Plein de tendresse" qui raconte les amours d'un adolescent qui n'avait pas "encore seize ans" avec une femme deux fois son âge et la célébration de la nordicité dans "Le Labrador". Dubois parle aussi de la liberté et de la fuite par le biais d'un oiseau ("L'oiseau s'en va"), mais aussi de l'oiseau qui rêve "de n'être plus un oiseau" ("Ne plus être un oiseau"). Cette chanson a par ailleurs l'originalité d'être porteuse d'un message étonnant sur l'évolution de la culture québécoise: "Les Indiens au musée/ Les Esquimaux émigrent/ Quelque part en Floride/ Rien n'a changé dans ma ville/ De folklore en succès."² En fin de compte, la chanson de Dubois confère à l'île des valeurs nobles, comme le fait Félix Leclerc, l'un de ceux qui l'ont influencé ("Entouré de silence").

Claude Dubois sait aussi parler de sa condition propre et, en quelque sorte, de l'étiquette de délinquant qui lui a été attribuée. Dans "Comme un voyou", il écrit: "Tu m'vois dans ta tête comme un voyou; c'est pas tout/ Tu m'sens dans ton cœur: poète ou menteur... Pas du tout." Il prévient même l'auditeur, fan des pièges de l'image stéréotypée: "Si tu m'inventes un personnage/ Essaie d'pas trop craquer l'image." C'est parfois les désirs d'un artiste (?) qu'il saura incarner

¹ Anm. der Redaktion: Im Unterschied zum französischen Sprachgebrauch bezeichnet "chansonnier" in Québec den deutschen "Liedermacher" und nähert sich damit dem Konzept des ACI an.

² Dubois 1993, 24.

dans "Le blues du businessman" de Luc Plamondon, chanson qui lui restera accolée durant toute sa discrète carrière en France et qui aurait pu lui valoir une renommée internationale. Dans son succès "Artistes", c'est au contraire le statut d'artiste incarné par tous "quand on est hip". Comme d'autres paroliers de sa génération, Dubois développe un discours écologique dans "S.O.S. S.O.S." et "La pollution": "Toi qui vis à la ville/ dans la fumée/ quand tu ne pourras plus penser/ méfie-toi de la pollution/ fais ce que tu peux maintenant." Le chanteur utilise volontiers les fonctions métalinguistiques, comme ici la fonction phatique. Il pousse la poésie à un questionnement même sur la figure poétique du mot: "peur de ces mots, ils sont cachés/ enlever de mon cœur la pierre/ éliminer le mot aimer/" ("Je retourne"). Cette figure revient dans "On se refait" où le chanteur dit "Le mot que j'allais dire/ je sais qu'il ne me reste/ plus que quelques secondes/ pour vous dire des mots".

La poésie de Dubois surgit d'une langue familière dans "Bébé". Elle s'incarne même dans le jeu des onomatopées dans ce pastiche de la turlutte, le "Fa fa you di dou li dou" ou le "Fa fou dit dou li do", etc., une turlutte qui, pratiquée par les Vigneault et Mary Travers dite La Bolduc, n'en demeure pas moins originale. Dans la chanson "Un voyage" mais aussi dans toute une série d'occasions aussi bien en spectacle que sur disque, on connaît le culte de Dubois pour la poésie française, même celle de Rutebeuf. Il est de la même école que Ferré, à qui il saura d'ailleurs rendre hommage à La Rochelle à l'occasion d'une soirée *Anniversaire Ferré* qui fera l'objet d'un disque par la suite. Dans sa chanson "Le troubadour", il évoque toute la richesse d'une expression comme payer en chanson qui fait référence à la pratique que le jongleur avait de chanter une chanson pour faire la mendicité. C'est ce contexte que l'on retrouve dans le "Dit de la maille", écrit au XIII^e siècle. Tous les thèmes de la poésie d'amour y sont: "Le troubadour sur les chemins de la chanson/ comme une fleur sur son chapeau/ comme un vieux manteau en lambeaux/ le long foulard des jours moins chauds/ la guitare sur son dos/ dans les pays de rêveries/ sur les chemins de vagabond" [...]. "Le troubadour sur le palier de la maison/ comme un mendiant qui donnerait/ il est venu dire aux enfants/ ses plus beaux songes en chantant/ de merveilleux poèmes/ puis s'est en allé dans le vent/ sur des chemins de magicien."

La chanson de Dubois sait être aussi métachanson, une chanson qui parle d'elle même. Dans "Ma chanson près de l'eau", l'énonciateur s'adresse à un destinataire en évoquant cette chanson "que tu chantais/ quand nous allions près de l'eau". La chanson est ainsi empreinte de nostalgie sinon de remords, comme l'est "Pour ma maîtresse" où il écrit: "J'aurais peut-être dû écrire/ une chanson pour ma maîtresse/ j'aurais peut-être pu trouver les mots/ trouver les sons de la tendresse."

Bref, le bum de la chanson québécoise comme certains l'ont affublé, a su tirer parti de son talent: Il a su conjuguer son esprit d'indépendance à son charme de rocker, aux ballades amoureuses et aux chansons à portée plus sociale ce qui lui

vaut d'être l'un des chanteurs rocks encore actifs à la plus grande longévité au Québec.

Jean Nicolas De Surmont, Québec

Bibliographie

Dubois, Claude: *Fresque, chansons*, préface de Louise Marleau. Montréal, VLB éditeur 1993.

[Les textes sont cités à partir de cette édition].

Eco, Umberto: *Kant et l'ornithorynque*. Paris, Grasset 1999.

Quelques adresses URL utiles (paroles de chansons, discographie, biographie):

site.ifrance.com/leparolier/quebecois/classartistes/c/claudedubois.htm

<http://www.musimax.com/dubois/>

<http://www.rideau-inc.qc.ca/artiste/fiche/DUBOIS.htm>

<http://www.qim.com/artistes/biographie.asp?artistid=221>

Piccola Orchestra Avion Travel: mimica e saudade

Sul mare luccica la nostra barca/tesa nel vento il suo nome è sentimento
Sopra il mare non passa mai il tempo/tempo che non passa mai ci cercò ci trovò
("Sentimento", 2000)

Nell'anno in cui Pino Daniele con l'album *Nero a metà* riusciva a fondere sapientemente il blues latino alla tradizione partenopea, non lontano da Napoli, a Caserta, nasceva un gruppo che avrebbe dato vita ad una delle formazioni musicali più atipiche del panorama italiano degli ultimi vent'anni: gli Avion Travel.

Col nascere della "nuova ondata del rock italiano", gli Avion Travel si orientano inizialmente verso un rock alla Jimi Hendrix a cui farà seguito un tipo di pop sperimentale. Il gruppo che si dà il nome di un'agenzia di viaggi per la sua incessante volontà di viaggiare, esplorare, andare alla ricerca di nuovi suoni, per circa dieci anni si disimpegna senza infamia e senza lode nella giovane scena della new wave italiana. L'incontro di ottimi strumentisti farà sì che nel gruppo si amalgamino lentamente mente, braccio ed esperienza. Inizialmente, faranno parte della band le chitarre di Agostino Di Scipio e Vittorio Remino sostituiti più tardi dalla chitarra di Fausto Mesolella e da Ferruccio Spinetti (contrabbasso). Mario Tronco alle tastiere, Domenico Ciaramella alle percussioni, Peppe d'Argenzio al sax e Peppe Servillo alla voce, gli altri elementi.

Alla metà degli anni ottanta, gli Avion Travel escono lentamente dall'anonomato dei piccoli club e teatri, distinguendosi quasi subito per un'intensa attività anche in rassegne estere. Del 1986 è il loro primo album: *Sorpassando*. La prima notorietà nazionale arriva nel 1987, quando, al San Remo Rock Festival, evento collaterale al Festival della canzone italiana, il gruppo casertano vince la sezione rock insieme a due altre band. Nel 1988 esce l'album *Perdo*

tempo. Un lungo tour attraverso l'ex-Unione Sovietica nel 1988, risulta un'esperienza chiave per la crescita musicale della band.

L'anno dopo, il 1989, è un anno importante per gli Avion Travel: la conoscenza di Italo (Lilli) Greco, (già collaboratore artistico di alcuni grandi nomi come Ennio Morricone, Paolo Conte, Francesco de Gregori, ecc.) segna l'inizio di una nuova avventura musicale: Lilli Greco, aiuta il gruppo e lo sprona sia a confrontarsi con territori limitrofi allo spettacolo,¹ sia a potenziarne le attitudini concertistiche. La collaborazione dà i primi frutti, e l'anno dopo, esce l'album *Bellosguardo*, un lavoro che per la sua particolarità rappresenta di fatto il primo manifesto degli Avion Travel e segna l'inizio dell'attuale avventura musicale dei sei musicisti. Con questo album, la Piccola Orchestra (come più tardi si farà anche chiamare) approda allo stile "Avion Travel": il gruppo azzerava totalmente il proprio passato artistico. In *Bellosguardo*, spiccano due brani: "Abbassando"² e "Cosa sono le nuvole"³. Nel 1992, incontrano Caterina Caselli, grande idolo degli anni '60. Lo stile cambia: dopo aver abbandonato senza troppi rimpianti l'approccio musicale del passato, rifuggono sempre più l'etichetta roccettara che li contraddistingueva, alla ricerca di nuovi suoni. Il loro tipo di musica si concretizza e identifica sempre più con una tipologia acustica con reminiscenze di classica. La chitarra disegna spesso arabeschi con cui la voce scandisce le parole in modo chiaro. I testi, caratteristica della band, diventano di tipo minimalista, narrativo, tragicomico, scurrile. Esce l'album *Opplà*: le tematiche toccano spesso l'amore ("Aria di te") ma anche le problematiche storico-sociali della Campania ("La famiglia"). È un anno fortunato il 1993: arriva un contratto con la casa discografica Sugar. Il gruppo si dà il nome di Piccola Orchestra Avion Travel.

Il 1994 vede gli Avion Travel entrare con ben due titoli nella prestigiosa antologia su Cd *L'Italia del Rock* edita da *La Repubblica*, accomunati ai migliori nomi degli ultimi quarant'anni. Nel 1995 esce *Finalmente Fiori*, album che assieme a *Bellosguardo* e *Opplà* completa un'importante trilogia per la musica

¹ Si veda "Il cappello di Lilli Greco", in: <http://www.galleriadellacanzone.it/canzoni/anni90/schede/sentimento/cappello.htm>.

² La canzone fa già intravedere l'influenza della musica sudamericana e in particolare del tango argentino di Javier Girotto. Dice in proposito P. Servillo: "Ho avuto la possibilità di lavorare su una cultura musicale diversa, seppure molto imparentata con la nostra, come è quella argentina", in: Luca Castelli, *Parole e note insieme*. Intervista a Peppe Servillo, <http://www.noreply.it/pag/download.html>, 2003, (pdf), 166.

³ Brano di vasto respiro letterario: si tratta infatti dell'interpretazione di una canzone di Domenico Modugno che ne fu doppio interprete: musicale e cinematografico. Il titolo si rifà al terzo episodio del film *Capriccio all'italiana* del 1967, (riflessione piuttosto amara sui significati dell'esistenza umana e sui rapporti tra l'apparire e l'essere, tra la vita e la morte). Scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini, l'episodio di "Cosa sono le nuvole", arricchito peraltro da validissimi attori (tra cui Totò e Franchi e Ingrassia) rappresenta in sostanza un dovuto omaggio a due grandi interpreti come Modugno e Pasolini (http://www.cinematografo.it/bdcm/bancadati_scheda.asp?sch=23698 e http://www.pasolini.net/ascolto_real_aviontravel.htm).

italiana. L'album raccoglie tutti gli stimoli e le esigenze creative di un periodo importante e li consacra come vera cult-band degli ultimi dieci anni. I concerti a livello nazionale si intensificano. Ma attorno all'attività principale, tuttora l'ambito preferito del gruppo, cioè i concerti, il contatto caldo e diretto con un pubblico sempre più numeroso e sempre più, quasi maniacalmente coinvolto, l'esperienza degli Avion Travel si arricchisce via via su nuovi stimolanti terreni come la collaborazione con il cinema e il teatro.

Grande successo riscuote un'operina musicale in un atto, *La guerra vista dalla luna* che segna un'importante tappa per la crescita musicale del gruppo campano.⁴ Nel frattempo, a fine-ottobre '95 esce l'omonimo CD-live.

Nel 1997, il gruppo inizia un tour in Italia e all'estero, soprattutto in Francia, in Lussemburgo, in Portogallo e in Germania, dove la band di Caserta ha ormai numerosi estimatori. Questa fitta attività concertistica (più di 200 concerti in due anni) dà infine origine al loro attesissimo primo album live: *Vivo di canzoni*. L'album, che esce il 22 maggio, racchiude non solo le emozioni di pezzi già noti al grande pubblico, ma è anche una magica interpretazione di altre canzoni: "Dalle stazioni al mare" o "Aria di te" sono il risultato di un'ineguagliabile simbiosi tra creatività e particolare cura del testo e della musica che riaffermano la collaudata abilità degli Avion Travel e di Peppe Servillo di saper trovare le parole e montare i pezzi con una straordinaria naturalezza, disegnando percorsi ludici, onirici, surreali. Con *Vivo di canzoni*, è il brano "Dormi e sogna" (inserito nell'album come bonus track, con la sua ritmica sincronica e sincopata, densa di enfatiche rime) a portare fortuna al gruppo: nel febbraio del 1998, invitati per meriti ampiamente conquistati nella sezione "Big", partecipano alla 48ma edizione del Festival di Sanremo. Giovedì 26 febbraio e sabato 1 marzo (serata finale), "Dormi e sogna" gli fa guadagnare il prestigioso Premio della Critica e della Giuria di Qualità (migliore musica e migliore arrangiamento).

Si apre un nuovo capitolo nella storia della band: a giugno 1998 registrano il nuovo album di studio sotto la guida di un produttore eccellente: Arto Lindsay. Il 28 gennaio 1999, *Cirano* esce in tutta Italia. L'ebrezza di confrontarsi con suoni internazionali senza tradire la matrice italiana della loro musica è forse la chiave di lettura dell'album, considerato dal gruppo casertano il loro progetto più importante. Nel 1999, la Piccola Orchestra rifugge dall'estetismo, dalla consueta teatralità e cerca di alleggerire le melodie, quasi per renderle più lievi.

⁴ Il dolore e l'angoscia di quegli anni per quanto era avvenuto al di là dell'Adriatico (guerra nella ex-Jugoslavia) o per quanto continuava ad avvenire nel mondo, fa assumere a quest'operina un significato che va al di là delle stesse intenzioni di autori e protagonisti. La vicenda del capitano Manidoro (Fabrizio Bentivoglio, popolare attore cinematografico) e dello scudiero Gaetano (Peppe Servillo) è un'occasione per il gruppo di misurarsi con una forma musicale più estesa dalla tradizionale forma-canzone. È un'operazione coraggiosa, animata dalla volontà di forzare la tradizionale formula musicale per arrivare ad una narrazione di largo respiro, *Palcoscenico 99 per il teatro*, puntata del 11.03.2000: <http://www.archivio.raiuno.rai.it/schede/2001/200154.htm>. Nelle sale cinematografiche esce anche un film del regista Renato de Maria, dal titolo *Hotel Paura* (interprete principale, Sergio Castellitto): la Piccola Orchestra ne realizza una corposa, sanguigna colonna sonora.

Il nuovo CD non vuole esserne solo una conferma, ma vuole segnare un altro inizio, un altro nuovo percorso verso l'essenzialità. Dopo lunghissime tourné nei principali teatri e piazze italiane, *Cirano* sbarca in Europa e grazie all'accordo di licenza che si è raggiunto tra il gruppo Sugar con alcune società indipendenti, l'album viene distribuito in Germania, Austria, Svizzera, Belgio, Olanda e Spagna. Negli stessi paesi, la Piccola Orchestra tiene numerosi concerti nei teatri ed è chiamata a fare un nutrito tour promozionale.

Nel 2000 esce l'album *Selezione 1990-2000*, un'antologia ricca di sedici gioielli, sedici brani molto noti o meno come "L'astronauta". Il lavoro è un campionario di musica suggestiva ed evocativa, in bilico tra la tradizione italiana di Fabrizio De André, Domenico Modugno o Luigi Tenco e i ritmi sudamericani, così cari alla Piccola Orchestra. Tra i brani spicca "Sentimento".⁵ È un brano tra il sinuoso e l'epico, che lascia sospesi tra incanto e stupefazione, in un'eterea terra di nessuno ove musica, gestualità e rito trovano un sorprendente ed accattivante punto di fusione.⁶

Nel febbraio 2000, si presentano per la categoria "Campioni", con il single "Sentimento", al 50° Festival di Sanremo. Nonostante l'edizione sanremese sia ricchissima di eccellenti proposte musicali, gli Avion vincono il Festival, spinti soprattutto dalla critica che ne riesce ad apprezzare appieno il contenuto musicale.

A fine anno esce l'album *Storie d'amore* (cover di Adriano Celentano), una sorta di omaggio alla canzone italiana degli anni '60 attraverso dieci brani già editi, con arrangiamenti superlativi ove gli strumenti acustici si fondono alla perfezione con un atipico gusto per la ricerca tecnologica. Il progetto del gruppo è sempre attuale: rivisitare la musica "bassa", utilizzando alcuni stilemi della musica "alta".⁷ Sfilano così brani come "La notte" del francese Adamo e la celeberrima "Ma che freddo fa", in origine proposta da una giovane Nada; la riscoperta del Modugno dialettale in "Lu minaturi" e della grande tradizione partenopea con "Canzone appassionata" di E.A.Mario; vere e proprie chicche come "La metà di me" di Caterina Valente e "Sono contento perché la mamma mi ha dato i soldi per andare al cine", di Gianni Morandi; una testimonianza d'amore per la tradizione brasiliana, "Che senso ha", con testo adattato sulle note di "How insensitive" di Antonio Carlos Jobin; due hit intramontabili quali

⁵ Dicono gli Avion Travel di "Sentimento": "È la storia di una barca che si chiama appunto "Sentimento", e dei suoi pescatori, che a volte riescono a prendere pesci, a volte no. Una metafora della vita, del nostro mestiere di piccola orchestra innamorata delle canzoni, delle melodie delle canzoni, dei versi delle canzoni, di una canzone insieme popolare e colta, orecchiabile e riflessiva". In: "Il cappello di Lilli Greco", si veda nota 1.

⁶ Dario Salvatori, *Dizionario delle Canzoni italiane*, Roma, Elleu Multimedia, 2001: il brano "è un omaggio alla musica del Novecento basato su una serie di citazioni: racconta di sei pescatori di note sulla barca Sentimento, nome simbolico almeno quanto Novecento". Il pezzo ha un'apertura pucciniana, poi cita la canzone "Santa Lucia", dopo di che mescola Ciaikovski, Verdi, musica greca, i Pink Floyd, l'Orietta Berti di "Fin che la barca va".

⁷ Il gruppo casertano non ha mai negato la propria passione per le cover, le interpretazioni alla Avion Travel di tanti artisti della storia della canzone italiana e internazionale.

"Il cielo", antico cavallo di battaglia di Lucio Dalla, e la leggendaria "Insieme a te non ci sto più" per sempre legata al nome di Caterina Caselli e da sempre pure momento centrale dei loro concerti; infine, l'inedita "Non è successo niente". L'elenco degli artisti con cui collaborano, in gruppo e singolarmente, è vastissimo e prestigioso, (Samuele Bersani, Aires Tango, Fiorella Mannoia, Andrea Bocelli ecc.) eppure, nonostante siano artisticamente proiettati verso l'Europa, non rinunciano mai alla loro casertanità.

Dopo tre anni di silenzio, nel 2003, esce l'album *Poco mossi gli altri bacini*.⁸ Con l'aiuto del produttore Pasquale Minieri (che ha firmato negli ultimi anni lavori con diversi artisti tra cui Claudio Baglioni, Vinicio Capossela e l'indimenticato Lucio Battisti) realizzano un album musicalmente molto ricco. L'ultima fatica del gruppo di Caserta segna un'ulteriore svolta nel percorso musicale e per la prima volta sono presenti anche voci femminili: Elisa, interprete del brano "Vivere forte" e Caterina Caselli. L'album annovera canzoni di diverso spessore, a tratti reminiscenti gli Avion Travel di qualche anno prima come la napoletana "E mo'", la teatrale "Avrei bisogno d'amore" (scritta con Fabrizio Bentivoglio) e "Insieme a te non ci sto più" di Paolo Conte, dove interviene anche l'altra voce femminile dell'album, Caterina Caselli, artefice del rilancio della band casertana.

In *Poco mossi gli altri bacini*, la Piccola Orchestra rivolgendosi a sonorità della musica popolare, interpreta la grande tradizione della canzone, da quella italiana degli anni '60 a quella napoletana ("Canzone appassionata") a quella francese ("Le style de ma mémoire"), sudamericana (il mambo di "Piccolo Tormento") o mediterranea, con il sognante sirtaki greco di "Nostromo". Abituati agli affreschi surreali ed onirici, agli abili giochi verbali di Peppe Servillo, in questo album bisogna accettare il tema dell'amore come principale argomento. Con semplicità, con ironia lieve e malinconica. Con testi rimati che incantano: "Ti ho fatta nominare sopra il titolo / E che gran titolo / Da un fondo a un vicolo / Al proscenio in palcoscenico / il camerino tuo prima del comico / ..." ("Sogno biondo") o ancora: "Non amarsi più come un tempo / è un vero piccolo tormento / non c'è ancora tradimento / è solo un altro sentimento / quasi quello che vuoi: / la casa che hai / il cammino che fai per andare al lavoro / ..." ("Piccolo Tormento").⁹

Con i numerosi concerti europei anche il pubblico internazionale realizza come gli Avion Travel non siano solo messaggeri di canzoni: l'atteggiamento pantomimico e la particolare gestualità presente nelle loro esibizioni testimoniano il palese intreccio tra teatro e cabaret. Peppe Servillo, più che un leader, è la "faccia" del gruppo, del palcoscenico. È uno che veste le canzoni con la sua mimica, con i suoi occhi che escono prepotentemente dalla compostezza

⁸ Espressione usata nelle previsioni del tempo, per indicare la calma dei bacini tirrenico e ionico in confronto a quello adriatico.

⁹ "Piccolo Tormento", uno dei brani contenuti nel nuovo album, è anche la canzone principale della colonna sonora del film di Mimmo Calopresti *La felicità non costa niente* (con la partecipazione di Peppe Servillo) uscito nelle sale cinematografiche a fine gennaio 2003.

dell'ambiente, con i suoi gesti da istrione, con la sua gestualità burattina, con il suo volto di gomma che allo stesso tempo però, racconta versi con poeticità; una poeticità che trova la sua forma migliore durante i concerti dove la musica suscita emozioni sublimi, dove dai ritmi brasiliani traspare una mesta atmosfera melancolica, nostalgica, di saudade, propria di una musica di tipico alto valore popolare e culturale.¹⁰ Parlando di popolare, per la Piccola Orchestra, non bisognerà intendere il conformismo della musica pop, piuttosto, popolare è la forma-canzone, tramandata da diverse culture e tradizioni musicali tra cui si muove il gruppo casertano con ironia e rispetto. Consapevole della tradizione e aperto alla sperimentazione, la drammaturgia della voce di Servillo, Arlecchino melanconico della cultura pop, si ispira forse al lessico del fado portoghese e alla sua enfasi emozionale. L'ispirazione popolare della musica della band casertana resta comunque profondamente legata alla tradizione della canzone d'autore italiana. E il loro progetto musicale dimostra coerenza in quanto riesce sempre a far convivere pezzi noti come ad esempio "Dormi e sogna" o "Sentimento" ad altri pezzi più nuovi, o diversi, forti comunque di un'anima musicale sanguigna. Forse una certa voluta affettazione o per meglio dire, compiaciuta leziosità, va a volte a danneggiare l'immediatezza dei brani degli album; ciononostante, la loro musica sembra quasi ergersi inossidabile al trascorrere del tempo.¹¹ Nella costante aspirazione alla pienezza di sonorità orchestrali, si cela la loro filosofia: coniugare l'armonia e il bel canto di Peppe Servillo con le chitarre elettriche e le tastiere trattate come sa fare lui, in un connubio di ricerca di lievità, coniugata però all'ambizione di costruire canzoni in grado di essere ascoltate negli anni. E dopo tanti esperimenti come l'operina *La guerra vista dalla luna*, dopo arditezze musicali e canore sublimate in album di successo, ora, dopo un silenzio di quasi due anni, siamo in attesa di una nuova

¹⁰ Castelli 2003, 167: "Ci sono paesi che conservano una tradizione molto forte e una capacità di mettere in scena la propria identità anche attraverso le canzoni. Uno di questi è proprio il Brasile, dove la poesia da sempre rappresenta un valore condiviso da tutte le classi sociali come dimostrano personalità come Caetano Veloso, che sono di grande statura artistica ma anche molto popolari."

¹¹ Gianfranco Salvatore, "25 anni di musica e musicologia: Una specie di avvertenza. Due parole in prosa di maniera", in: <http://www.gianfrancosalvatore.it/libri/aviontravel.html>: "L'ho detto, e già mi fischiano le orecchie. Certo mi rendo conto che in questa storia, a parte gli ovvi travagli d'artista, tutto sembra un idillio, una fantasia di Walt Disney. E forse, ai rockettari più oltranzisti gli farà specie, gli sembrerà un 'vogliamoci bene'. Ma gli Avion Travel non sono poi così speciali. Come tanti altri al di là della Manica e dell'Oceano Atlantico si sono svezati nel punk, si sono messi in crisi nel post-punk, e alla fine hanno ritrovato se stessi nell'arte antica della canzone. Come Sting, Joe Jackson, Elvis Costello, sono riemersi dai furori degli anni Settanta e hanno resistito all'apatia degli anni Ottanta trasformandosi in sofisticati songwriters. In fondo, il loro modico sogno di provincia era questo: vivere di canzoni. Ci sono riusciti. E nel loro piccolo hanno riempito la nostra esistenza di quella dose quotidiana di poesia che 'noi duri', inconfessabilmente, dobbiamo iniettarci ogni giorno per riuscire a sopravvivere".

perla, frutto degli ambiziosi e quasi arcani progetti del suo istrionico, incontrastato leader.

Gianni Valduga, Universität Innsbruck

Discografia:

1987: *Sorpassando*, IRA 508-007-1
 1988: *Perdo tempo*, Bubble 000748A
 1989: *In una notte di chiaro di luna*, Bubble 1831 blulp
 1990: *Bellosguardo*, Artis 0602577791222
 1993: *Opplà*, Sugar 0602577791321
 1994: *La guerra vista dalla luna – Live*, Sugar 0602577791529
 1995: *Finalmente fiori*, Sugar 0602577791420/8012842442520
 1996: *Hotel Paura e altre storie*, Sugar 0602577791628
 1997: *Vivo di canzoni / Live '97*, Sugar 0602577781629
 1999: *Cirano*, Sugar 0602577782428/D3993BM
 2000: *Selezione 1990-2000*, Sugar 8714691010164/0013261
 2000: *Storie d'amore*, Sugar 3007452
 2003: *Poco mossi gli altri bacini*, Sugar 30039320

Bibliografia:

Salvatore, Gianfranco: *Avion Travel. Vivo di canzoni*. Firenze, Giunti 1999.

Link:

<http://www.avion-travel.net/> (sito ufficiale)

<http://www.sugarmusic.com/> (sito della casa discografica Sugar)

Die grossen Interpretinnen der Canzone: IV. Milva – La Rossa zwischen Brecht und Schlager

Dicono di me che non ho paura/Dicono di me che non ho misura
 Che non ho pietà che non ho candore/Dicono di me che non ho pudore
 Io continuerò... (Dicono di me", 1983)

Milva, die Sängerin mit der charakteristischen roten Mähne, ist nicht nur seit mehr als 40 Jahren eine namhafte Interpretin der italienischen Canzone, sondern auch international – und vor allem dem deutschsprachigen Publikum – ein Begriff.

Maria Ilva Biolcati kommt am 17. Juli 1939 in Goro in der Nähe von Ferrara als Tochter eines Fischhändlers zur Welt. Da die Familie in ärmlichen Verhältnissen lebt, versucht Maria Ilva ab 1955 durch Auftritte als Sängerin in kleinen Lokalen und auf Bühnen zum Familieneinkommen beizutragen. 1959 nimmt sie an einem von der RAI veranstalteten Wettbewerb neuer Stimmen teil, den sie für sich entscheiden kann. Ihre erste Schallplattenaufnahme ist die italienische Version von "Milord", einem Chanson, mit dem Édith Piaf in jenem Jahr große Erfolge feiert.

Einem breiten Publikum wird Milva 1961 bekannt, als sie sich zum ersten Mal beim Festival von Sanremo präsentiert. Ihr Titel "Il mare nel cassetto" be-

legt den dritten Platz und Milva erhält aufgrund ihrer leicht aggressiv wirkenden Interpretationsweise den Beinamen "La pantera di Goro". Sie bildet damit das Gegenstück zu Mina, die in jener Zeit gerne "La tigre di Cremona" genannt wird. Vor allem die Presse spielt das Aufeinandertreffen der beiden Interpretinnen hoch – zumal Milva am Ende erfolgreicher ist als Mina – und stilisiert die beiden zu erbitterten Rivalinnen, was der Wirklichkeit nicht gerecht wird, da beide Sängerinnen unterschiedliche musikalische Register bedienen. 1962 kann Milva ihren Erfolg noch steigern und schafft mit "Tango italiano" den zweiten Platz. Bis 1993 wird Milva noch weitere 12 Male am Festival von Sanremo teilnehmen und hält mit insgesamt 14 Teilnahmen den Rekord bei den Sängerinnen. Allerdings gelingt es ihr nur mit "Canzone" (1968), "Un sorriso" (1969) und "Da troppo tempo" (1973) – das bis heute ein Klassiker in ihrem Repertoire ist –, den dritten Platz zu belegen; alle anderen Titel schaffen lediglich hintere Plätze bzw. kommen nicht in die Endauscheidung.¹ Kritiker meinen, dass Sanremo ohnehin nicht die ideale Bühne für Milva sei: "È chiaro che il Festival non è il palcoscenico adatto alle sue qualità."²

Bereits in den 60er Jahren deutet sich an, dass Milva sich nicht auf eine Richtung festlegen lassen will: "Milva si affrancherà del ruolo di star della bassa ferrarese in un tempo relativamente breve, per allargare i suoi orizzonti al teatro, alla musica internazionale e sperimentale."³ Sie arbeitet sowohl an ihrem Interpretationsstil als auch an ihrer Stimme: "Col tempo però, la cantante emiliana affinerà molto il suo stile e anche la sua tecnica vocale."⁴ Während sie einerseits mit Hits wie "Flamenco rock" oder "Tango della gelosia" eher den klassischen Schlager bedient, nimmt sie andererseits die Alben *Canzoni del tabarin* und *Canzoni da cortile* auf, die sowohl Protestlieder als auch Canzoni enthalten, die sich am Folk und am Gospel orientieren. Auch das Album *Canti della Libertà* (1965), das u.a. "La Marseillaise", "Addio Lugano bella", "Inno a Oberdan" und "Per i morti di Reggio Emilia" enthält, führt Milva in eine neue Richtung: Paolo Grassi, der damalige Leiter des Piccolo Teatro in Mailand, lädt sie ein, dieses Programm anlässlich des 20. Jahrestages der Befreiung vom Faschismus darzubieten. Milva begegnet dem Regisseur Giorgio Strehler, der für ihre weitere Karriere eine zentrale Rolle spielen sollte: "Sarà reinventata e reimpostata anche lei da Giorgio Strehler."⁵ Er führt sie an das Werk Bertolt Brechts heran, mehrere Brecht-Produktionen mit ihr in der Hauptrolle folgen, u.a. *Milva canta Brecht* und 1973 die *Opera da tre soldi* (*Dreigroschenoper*), in der Milva die Seeräuber-Jenny singt. Für das Album *Milva canta Brecht* erhält

¹ Dieses Schicksal ereilt u.a. das textlich anspruchsvolle und für Sanremo vom Thema her eher ungewöhnliche "Monica delle bambole" (1974; 17. Platz) als auch die Titel "Sono felice" (1990) und "Uomini addosso" (1993).

² Felice Liperi, *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI-ERI, 1999, 207.

³ Gianfranco Baldazzi – Luisella Clarotti – Alessandra Rocco, *I nostri cantautori*, Bologna, Fuori Thema, 1991, 140.

⁴ Gianni Borgna, *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori, 1992, 273.

⁵ Borgna 1992, 273.

sie 1976 in Deutschland einen Schallplattenpreis und feiert mit den Programmen *Canzoni tra le due guerre* und *I sette peccati mortali dei piccoli borghesi* (*Die sieben Todsünden der Kleinbürger*) auch außerhalb Italiens Triumphe.

Die späten 70er Jahre sind für Milva der Beginn einer zweiten künstlerischen Heimat in Deutschland, wo sie gerne der Schublade "gehobener Schlager" zugeordnet wird. Die vier Alben *Von Tag zu Tag – Lieder von Mikis Theodorakis* (1978), *Was ich denke* (1979), *Ich hab keine Angst* (1981) mit Liedern von Vangelis und *Unverkennbar* (1983) erreichen Platin- bzw. Goldstatus. Zu Titeln wie "Zusammenleben", "Typisch Mann" und "Freiheit in meiner Sprache" kommen weitere Hits wie "Hurra, wir leben noch" (1983) und "Wenn der Wind sich dreht" (1988).⁶ Zeitweise ist Milva im deutschsprachigen Raum bekannter als in Italien.⁷

Dennoch markieren gerade die 80er Jahre für Milva einen weiteren Meilenstein ihrer Karriere. Sie arbeitet verstärkt mit italienischen Cantautori und international renommierten Komponisten zusammen.⁸ Nachdem die Lieder von Mikis Theodorakis 1979 unter dem Titel *La mia età* erschienen waren, produziert Enzo Janacci 1980 mit Milva das Album *La rossa* – eine Anspielung auf Milvas auffällige Haarfarbe, die seit Mitte der 60er Jahre zu ihrem Markenzeichen geworden ist. 1982 folgt das Album *Milva e dintorni*, das von dem sizilianischen Cantautore Franco Battiato produziert wird; vor allem der Titel "Alexanderplatz" wird zu einem weiteren Klassiker in Milvas Repertoire.⁹ 1989 arbeiten Battiato und Milva ein weiteres Mal zusammen: "Svegliando l'amante che dorme" enthält neben "Una storia inventata" neun weitere, nicht immer leicht zugängliche Canzoni im typischen, mit Sprachspielen durchsetzten Stil Franco Battiatos.¹⁰

In den 90er Jahren setzt Milva die Reihe von Projektalben fort und arbeitet u.a. mit James Last (*Dein ist mein ganzes Herz*, 1994), Thanos Mikroutsikos

⁶ Die meisten der genannten Titel existieren auch in einer italienischen Fassung: "Sogno della libertà" ("Zusammenleben"), "Dicono di me" ("Ich hab keine Angst") oder "Canzone della libertà" ("Freiheit in meiner Sprache"), wobei das italienische Original in diesem Fall bereits auf das Jahr 1972 zurückgeht.

⁷ Zweifellos ist Milva auch diejenige der italienischen Interpretinnen, deren Karriere im deutschsprachigen Raum am längsten andauert. Für Kolleginnen wie Mina, Ornella Vanoni, Rita Pavone oder Gigliola Cinquetti bleibt das Singen in deutscher Sprache nur eine kurze Episode.

⁸ Die Arbeit mit bekannten Komponisten beginnt Milva bereits in den frühen 70er Jahren: So erscheint schon 1972 das von dem berühmten Filmkomponisten Morricone produzierte Album *Dedicato a Milva da Ennio Morricone*, 1973 folgt *Sognavo amore mio* mit dem Franzosen Francis Lai.

⁹ Die Canzone "Alexanderplatz" enthält zahlreiche Anspielungen, u.a. an Alfred Döblins Roman "Berlin Alexanderplatz" und an Marlene Dietrich und ist wie eine filmische Collage konstruiert.

¹⁰ Unter dem Titel *Una storia inventata – Eine erfundene Geschichte* wird das Album auch in Deutschland veröffentlicht. Darüber hinaus nimmt Milva auch eine spanische Version auf.

(*Volpe d'amore*, 1994) und Shinji Taminura (*Fammi luce*, 1996).¹¹ Hinzu kommen Alben wie *Milva canta un nuovo Brecht* (1996), *Mia bella Napoli* (1997) oder *El tango de Astor Piazzolla* (1998), die Milvas Repertoire um neue Seiten bereichern. Weitere Facetten bilden die Produktionen *La chanson française* (2001) und *Sono nata il 21 a Primavera – Milva canta Merini* (2004): Während Milva im ersten Fall mit dem Orchestra Haydn di Bolzano zahlreiche Klassiker des französischen Chansons – die Palette reicht dabei von "Les feuilles mortes" über "Hier encore", "La bohème", "Et maintenant" bis hin zu "Milord" und "Non, je ne regrette rien" – auf ihre Weise interpretiert,¹² singt sie im zweiten Fall vertonte Gedichte der Autorin Alda Merini.

Außerhalb ihrer musikalischen Karriere wirkt Milva auch immer wieder in Bühnenproduktionen mit: Neben diversen Brecht-Produktionen spielt sie u.a. in dem Stück *Peter Uncino*, übernimmt 2001 in dem speziell für sie von Astor Piazzolla und Horacio Ferrer geschriebenen Tango-Musical *María de Buenos Aires* die Hauptrolle der María und überrascht das deutsche Publikum, als sie 2002 an der Hamburgischen Staatsoper in *La vera storia* des zeitgenössischen Komponisten Gianni Berio¹³ gastiert, in der Rolle einer Geschichtenerzählerin, mit der sie bereits 1982 zum ersten Mal in der Mailänder Scala aufgetreten war. Hinzu kommen gelegentliche Auftritte im Film, wie beispielsweise 1972 in *D'amore si muore* neben Silvana Mangano oder 1982 in *Via degli specchi*.

Durch die Vielseitigkeit ihres Repertoires ist es der rothaarigen Sängerin bis heute gelungen, ihr Publikum zu begeistern und ihren Platz in der ersten Garde der italienischen Interpretinnen auch jenseits der vorderen Hitparadenplätze zu verteidigen: "Milva si è infatti trasformata in una delle interprete più stimate, grazie a una voce di rara potenza e intensità."¹⁴ Eben jene ungewöhnlich tiefe, kraftvolle Stimme mit dem eigenwilligen Timbre dürfte dabei eine wesentliche Rolle spielen, zumal sie zum Markenzeichen geworden ist, das dem Hörer bereits nach wenigen Tönen signalisiert "Ah, da singt doch Milva".

Andreas Bonnermeier, Universität Bayreuth

Discographie (Auswahl):

1980: *La Rossa* (Reedition), BMG Ricordi CDOR 8708

1982: *Milva e dintorni* (Reediton), BMG Ricordi CDOR 8728

¹¹ Bei der Veröffentlichung der genannten Alben gibt es jedoch einige Hindernisse: Bei *Volpe d'amore* gibt es einen Gerichtsstreit wegen eines auf dem Album enthaltenen Liedes; die Platte wird zurückgezogen und erscheint 1998 in einer Neuauflage – mit einem Titel weniger – unter dem Titel *Milva canta Thanos Mikroutsikos. Fammi luce* wird in Deutschland mit mehrjähriger Verspätung erst 1999 veröffentlicht.

¹² *La chanson française* ist nicht die erste Produktion Milvas in französischer Sprache: Bereits 1980 nimmt sie mit *Attends la vie* die Lieder von Theodorakis auch in Französisch auf, 1981 folgt mit *Moi je n'ai pas peur* die französische Version des für Deutschland produzierten Albums *Ich hab keine Angst*.

¹³ Das Libretto zu dieser Oper stammt von dem Romanautor Italo Calvino (1921-1985).

¹⁴ Liperi 1999, 206.

1996: *Milva* (Compilation), BMG Ricordi 74321426542 (2)

1998: *Milva canta Thanos Mikroutsikos*, Agorà A 167

1999: *Fammi luce*, ZYX/ Mint Records 20489-2

2001: *Artisti*, BMG 74321 76550 2

La chanson française, Agorà A 288.1

2004: *Sono nata il 21 a Primavera – Milva canta Merini*, ZYX 20685-2

Links:

<http://www.milvalarossa.it> (offizielle Homepage der Interpretin)

<http://www.milva.net>

Intermedialität in der spanischen Canción. "Slowly" von Luis Eduardo Aute

Intermedialität

"Es gibt kein Kunstwerk, das nicht seine Fortsetzung oder seinen Ursprung in anderen Künsten hat."¹ Intermedialität scheint die "Grenzen" zu durchbrechen, ihr kommt eine bedeutsame Rolle gerade im postmodernen Literaturverständnis zu.

Laut Metzlers Literaturlexikon² definiert sich Intermedialität durch die Verwendung oder Einbeziehung wenigstens zweier konventionell als deutlich abgegrenzt angesehener Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien. Ähnlich wie der "Text" in der Intertextualität ist allerdings auch der Begriff "Medium" als Grundlage problematisch. Dennoch empfiehlt sich die Unterscheidung von Intertextualität und Intermedialität, weil "Text" nicht einfach mit "Medium" gleichzusetzen ist. Der Begriff des Mediums bedeutet nicht vorrangig einen bloß technisch-materiell definierten Übertragungskanal von Informationen durch Film, Funk, Fernsehen, CD und Presse, sondern umfasst die Vermittlungsform durch die traditionellen Künste genauso wie die neueren Kommunikationsformen, gleichgültig, ob ihnen Kunststatus zuerkannt wird oder nicht. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Intertextualität und Intermedialität besteht in der Überschreitung bzw. Nicht-Überschreitung der Grenzen des eigenen Mediums. Intertextualität geht zwar über den eigenen Text (oder Filmskript bzw. Liedtext) hinaus, bleibt aber im Bereich des verbalen Mediums und ist insofern intramedial, während die Intermedialität Grenzen von einem Medium ins andere überschreitet.³



¹ Gilles Deleuze, zitiert von Joachim Paech, "Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen", in: Jörg Helbig (Hg.), *Intermedialität*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1998, 14.

² Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, Weimar/Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 1998.

³ Vgl. Werner Wolf, "Intermedialität - ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft", in: Herbert Foltinek (Hg.): *Literaturwissenschaft: intermedial - interdisziplinär*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaft, 2002, 163-192.

Für Jürgen E. Müller entsteht Intermedialität beim Verflechten von mehreren Medien zu etwas Neuem: "Ein mediales Produkt wird dann inter-medial, wenn es das multi-mediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen."⁴ Diesen Produktcharakter des Neuen unterstreicht Aute selbst mit folgendem Zitat: "La canción es un género artístico con unas características absolutamente autónomas. No es ni poesía ni música, ni siquiera la mezcla de ambas cosas. Es simplemente canción."⁵ Das Miteinander zweier Elemente ergibt somit nicht eine Mischung von zwei Dingen, sondern lässt etwas Neues entstehen, in seinem Fall eben die *Canción*.

Ein Künstler, der seit über 60 Jahren 'zwischen den Medien' beheimatet ist

Luis Eduardo Aute ist eine sehr vielseitige und vielschaffende Künstlerpersönlichkeit, bei der es schwer fällt, ihn nur einer Kunstform zuzuordnen. Er ist zweifelsohne einer der wichtigsten und bedeutsamsten spanischen Cantautores. 1943 auf den Philippinischen Inseln geboren, widmet er sich seit seiner frühesten Kindheit der Malerei, die auch heute noch große Früchte trägt. Das Interesse für die Musik kam erst später und wurde nicht unwesentlich von Massiel, die ihn zum Liederschreiben animierte, beeinflusst. Wie man es von einem authentischen Cantautor erwartet, sind Text und Melodie Eigenproduktion, welche er dann ebenfalls persönlich interpretiert. Er experimentiert im wahrsten Sinne des Wortes mit den neuen Medien, denn er arbeitet nicht nur für das Fernsehen; auch als Cineast schreibt und realisiert er Filme oder führt Regie. Nicht nur die Liedtexte, sondern auch Gedichtbände bestätigen ihn als Poet. Im Laufe der Zeit beginnt er seine Plattencovers selbst künstlerisch zu gestalten. Mit dem Album *Cuerpo a Cuerpo* (1984) fällt schließlich zum ersten Mal seine Arbeit als Musiker und Maler zusammen, denn die gleichnamige Ausstellung zeigt Bilder zum selben Thema.

Zur Problematik der Canción

Die Canción ist im Idealfall eine Solovortragsform mit einer Dauer von drei bis vier Minuten, wobei die Musik, wenngleich anspruchsvoll und nicht ohne Originalität, im Vergleich zum Text von sekundärer Bedeutung ist. Die Canción versteht sich als eine qualitativ interdisziplinäre Medienkombination, deren Wirkung nicht aus dem bloßen Nebeneinander, dem Verschmelzen der Ebenen Text, Musik und Interpretation entsteht. Formal vielfach an den konventionellen Wechsel von Strophe und Refrain gebunden, besingt die Canción zwar wie der Schlager sehr gerne die Liebe, anders als dieser aber in erster Linie auch Themen der Gegenwart; es geht um das Aufarbeiten der Geschichte, um

⁴ Jürgen E. Müller, "Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept", in: Helbig 1998, 31.

⁵ Zitiert nach David F. Abel, *Luis Eduardo Aute: melodía poética*, Valencia, Ed. La Máscara, 1997, 147.

negative Erlebnisinhalte, die dem Hörer wie ein Spiegel vorgehalten werden; soziale Verhältnisse werden beschrieben, Ironie und Sozialkritik kommen nicht zu kurz, weshalb Cantautores auch immer wieder Probleme mit der Zensur hatten. Heute sieht Aute die Zensur an anderer Stelle: "Hoy hay otra censura que es la del mercado. Es una censura que elimina toda experiencia que sea personal, conflictiva o compleja, y todo aquello que no sea fácilmente asequible."⁶ Herausgeber (Buch), Plattenfirmen (CD) und Produktionsfirmen (Film) stellen die eigentliche Zensur dar, die nicht das Kunstprodukt, sondern dessen Vermarktung im Auge hat. Dabei wehrt sich Aute mit aller Ernsthaftigkeit, auch nur ein kommerzielles Lied geschrieben zu haben. Seinen Erfolg schreibt er gerade der Tatsache zu, dass seine Lieder eben anders waren, als diejenigen, die bis dorthin "in aller Ohren" klangen. Und über die Absatzfähigkeit seiner Alben wundert er sich selbst am allermeisten. Sie stehen in der Tradition der "Nueva Canción en Castellano", mit der die Sorge um den Text begann.⁷ Der Text selbst ist geprägt von zahlreichen poetischen Verfahren und könnte so – als literarische Reinform – an und für sich alleine stehen.

Ein Beispiel für Intermedialität: "Slowly"

Das Lied "Slowly" stammt aus dem gleichlautenden Album von 1992 und wirkt auf den ersten Blick – oder besser gesagt beim ersten Anhören – aufgrund seiner leichten, beschwingten und zum Mitsingen verführenden Melodie wie ein Schlager. Als Cantautor jedoch unterläuft Aute den Schlager, indem er ihn manipuliert. Beim genaueren Hinhören stellt man sehr bald fest, dass er mit den verschiedensten Elementen experimentiert. Dabei lässt er Intermediales nicht nur auf textlicher Ebene, sondern insbesondere auch auf musikalischer Ebene zu.

Typologisiert man Intermedialität nach den beteiligten Medien, so stellt man fest, dass Aute in dem Lied "Slowly" die bildende Kunst, z.B. Mona Lisa, den Film, z.B. *Salomón y la Reina de Saba*, die Musik und den Text miteinbezieht. Im Bereich des Films, der bereits selbst eine Medienmischung darstellt, zitiert er nicht nur diverse Titel, sondern greift auch die Filmmusik heraus, um die Romantik oder allgemeiner ausgedrückt das Thema Liebe durch filmische Assoziationen zu unterstreichen. Der leicht variierende Refrain wird jedes Mal eingeleitet durch den Satz "Ich möchte mit dir einen Slow tanzen wie jenen...", und dieses "jener" bezieht sich in der Folge auf eine Filmsequenz. "Times goes by, so slowly. I hunger for your eyes" stammt beispielsweise aus "Unchained Melody", dessen Melodie das erste Mal 1955 im Film *Unchained* erschien. Al Hibbler war der erste, der das Lied auch gesungen hat. In *Ghost - Nachricht von Sam* (1990) verleiht das Lied dem Film die romantische Note, dieses Mal von den Righteous Brothers interpretiert. Eine punktuelle Referenz auf den Film ist der Schauspieler Harrison Ford, der als perfekter Liebhaber – wie im Film eben

⁶ Abel 1997, 50.

⁷ Vgl. Francisco López Barrios, *La nueva canción en castellano*, Madrid, Ediciones Jucar, 1976, 85 ff.

– dargestellt wird. – "At the end of the rainbow you'll find a pot of gold..." stammt aus *The End* (1958) von Earl Grant, der in den 50er und 60er Jahren einiges an Filmmusik hervorbrachte. Ebenfalls aus den 60er Jahren stammt "All I want to do is Dream" von den Everly Brothers (cf. den dritten Refrain) sowie "Hold me tight" der Beatles.

In den aktuelleren Alben *Invisible* (1998) und *Alas y balas* (2002) nimmt Aute sehr stark Bezug auf modernere Medien wie Computer und Internet. Stand-by, Windows, Virtualität, PIN-Code und vieles mehr sind die neuesten Begrifflichkeiten, die auf Fremdmedien in seinen Texten verweisen.

Slowly (1992)

Por más que me encuentre un tesoro en las Fuentes del Nilo
quiero bailar un "slow" with you tonight, tonight.
Y aunque seas la Monna Lisa o la Venus de Milo,
quiero bailar un "Slow" with you tonight, tonight.
quiero bailar un "slow" with you tonight",
Ya puede caernos encima un diluvio de estrellas
Por más que yo sea una Bestia y tu seas tan Bella

quiero bailar un "slow" with you
como aquel
Time goes by, so slowly
I hunger for your... sha la la la la
slowly, slowly...

Por más que nos pille el estúpido de tu marido,
Quiero bailar un "slow" with you tonight.
Y aunque enamorarme de ti me lo tengas prohibido
quiero bailar un "Slow" with you tonight, my love.
Por más que no pueda comprarte un collar de diamantes
quiero bailar un "Slow" with you tonight.
Y aunque nunca llegue a ser Harrison Ford como amante

quiero bailar un "slow" with you
como aquel...
At the end of the rainbow
You'll find a pot of gold... Sha la la la la
Slowly, Slowly

Por más que aparezca la grúa y se lleve mi coche
quiero bailar un "slow" with you tonight.
Por mí que revienta el planeta en confetti esta noche
quiero bailar un "slow" with you tonight.
Y como parece que el corto verano se acaba
quiero bailar un "slow" with you tonight, tonight.
Seamos, al fin, Salomón y la Reina de Saba

I want to dance a "Slow" with you
como aquel
Dream
Dream, dream, dream Sha la la la la
I love you when you do it
So slowly, so slowly

Intermedialität ist ein Signum der Postmoderne und in unserer schnelllebigen Zeit kommt künftig bestimmt noch mehr an Intermedialem auf uns zu. Luis Eduardo Aute ist heute über 60 Jahre alt. An seinen Liedern und deren Referenzen erkennt man sehr klar, was ihn zu welcher Schaffenszeit gerade beschäftigt hat. Zweifelsohne hat Aute das aktuelle Zeitgeschehen äußerst aufmerksam beobachtet und dies gerade auch hinsichtlich der "alten" und der "neuen" Medien. Denn von ihnen lebt sein Lied.

"No es ni poesía ni música, ni siquiera la mezcla de ambas cosas.
Es simplemente canción."⁸
Carina Feurle, Innsbruck

⁸ L.E. Aute zitiert nach Abel 1997, 147.

Bibliographie/Discographie

Aute, Luis Eduardo: *Cuerpo del delito: Todas las canciones*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy 2003.
Aute, Luis Eduardo: *Canciones y poemas (1968 - 1975)*. Madrid, Ediciones Demofilo 1976.
Aute, Luis Eduardo: *Slowly*, Ariola 74321 11966 2

Links:

<http://www.trovadores.net/ctr.exe?AA=133&FR=1>, 28.11.2004 (Liedtexte)
<http://pagina.de/aute>, 23.11.2004 (Página oficial de Aute)
<http://www.geocities.com/auteweb/seleccin.htm>, 23.11.2004 (Selección de Citas)

In eigener Sache: 20 Jahre Tonstudio Innsbruck

Durch die Errichtung eines TONSTUDIOS im Jahr 1985 versuchte die ehemalige Geisteswissenschaftliche Fakultät der Universität Innsbruck vor nunmehr 20 Jahren, der steigenden Bedeutung von audiovisuellen Medien in Lehre und Forschung Rechnung zu tragen. Die Leitung des Tonstudios obliegt Univ. Prof. Dr. Ursula Moser, es befindet sich in Raum 40242 des Geisteswissenschaftlichen Gebäudes und steht Lehrenden, Studierenden und ForscherInnen in und außerhalb der Universität Innsbruck zur Verfügung.

Bestand vor 20 Jahren die Aufgabe des Tonstudios noch hauptsächlich darin, Schallplatten und Tonbänder auf Audiokassetten zu überspielen, um einen effizienteren Einsatz im Unterricht zu garantieren, muss heute das Material von analogen Tonträgern wie Tonbändern, Audiokassetten oder Schallplatten aus den teilweise umfangreichen Audioarchiven der Institute digital zugänglich gemacht werden. Seit der Anschaffung neuer Geräte Ende der 90er Jahre ist es möglich, ohne größeren Aufwand analoge Tonträger auf CD zu kopieren. Diese Serviceleistung wird nicht nur von Studierenden und Universitätsangehörigen, sondern auch von LehrerInnen aus ganz Österreich in Anspruch genommen, die zumeist Tonträger aus dem angrenzenden Archiv für Textmusikforschung des Instituts für Romanistik überspielen lassen. Dieses in Westeuropa einzigartige Archiv umfaßt inzwischen mehr als 50.000 französische, italienische, spanische und portugiesische Einzeltitel und ist im Internet unter <http://aleph.uibk.ac.at/ALEPH> in der Katalogauswahl abrufbar.

Mitarbeiterinnen: Dr. Gabriele Gamper
Mag. Hilde Wolfmeyer
Tel.: 0512/507/4006

Öffnungszeiten: Montag und Mittwoch von 9 – 13 Uhr
Dienstag und Freitag von 13 – 17 Uhr
Donnerstag von 9 – 11 Uhr und von 13 – 15 Uhr

Unkostenbeitrag: 3 Euro Überspielgebühr pro CD