

**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. 17 – März 2006

Inhalt

Editorial 3

Aktivitäten des Archivs für Textmusikforschung 4

Julia Pröll: *Chanson politique – chanson de contestation: Heinz Christian Sauer in Innsbruck* 4

Carla Leidlmair-Festi: *INNcontro con Francesco Guccini* 5

Writer in Residence: Christopher F. Laferl: *Coole Texte aus Kuba? Zu den Liedern des Films "Buena Vista Social Club"* 7

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt 7

CDs 7

Michaela Weiß: *Christophe Miossec oder das neue Gesicht des realistischen Chansons. Christophe Miossec: 1964* 7

Beate Burtscher-Bechter: *Natasha St Pier: L'instant d'après..* 10

Andreas Bonnermeier: *Marie-Paule Belle: Un pas de plus* 12

Emanuela Perna: *Dolcenera: Un mondo perfetto* 13

Angelo Pagliardini: *Franco Battiato: Dieci stratagemmi* 15

Elia Eisterer-Barceló: *Orishas: El kilo* 17

Publikationen 19

Klaus Zerinschek: *Lodato, Suzanne M./ Urrows, David Francis (ed.): Word and Music Studies. Essays on Music and the Spoken Word and on Surveying the Field (= Word and Music Studies, 7)* 19

Gerhild Fuchs: *Cantautori: Liederdichter in Italien. Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart 40 (Herbst 2005)* 22

Elia Eisterer-Barceló: *Birkenstock, Arne/ Blumenstock, Eduardo: Salsa, Samba, Santería. Lateinamerikanische Musik* 24

Ankäufe und Neuerwerbungen 27

Internet-Adressen und Veranstaltungskalender 29

Aktuelles – actualités – novità – novedades 30

Gianni Valduga: *Sergio Endrigo (Pola, 15.6.1933 – Roma, 7.9.2005): L'arte dell'incontro* 30

Andreas Bonnermeier: *Die großen Interpretinnen der italienischen Canzone: VI. Mia Martini – Mimì sucht ihren Weg* 35

Gerd Heger: *"La nouvelle chanson" oder rettender Rückzug ins Ästhetische* 39

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik!

Drei Ereignisse der lokalen Szene gleich zu Beginn des neuen Jahres sind der Ausgangspunkt für eine Reihe von Beiträgen im vorliegenden Heft.

Am 17. Jänner 2006 sprach Heinz-Christian Sauer zum politischen und engagierten Lied in Frankreich: Wir berichten davon und stellen mit Gerd Heger die Frage, ob "la nouvelle chanson" unserer Tage an die Tradition der Rive gauche anknüpft oder aber den Rückzug ins Ästhetische betreibt; im Rezensionsteil wird dazu passend mit Miossec einer der interessantesten Vertreter dieses "neuen Chansons" präsentiert.

Am 27. April 2006 spricht Christopher F. Laferl anlässlich des Besuches von Lorenzo Lunar Cardedo, dem ersten Writer in Residence der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät, zur kubanischen Musik, und bei den Besprechungen finden Sie ein Porträt der aus Cuba stammenden Gruppe Orishas sowie die Vorstellung einer Monographie, die der Formenvielfalt der populären Musik Lateinamerikas nachgeht.

Schließlich darf Innsbruck am 9. Mai 2006 den Altmeister der italienischen *canzone d'autore* Francesco Guccini in personam willkommen heißen. Er wird in einer öffentlichen Vorlesung und einem "musikalischen Leseabend mit Video" zu seiner kreativen Arbeit Stellung nehmen, der zudem vom 8. bis 21. Mai eine eigene Ausstellung gewidmet ist.

Doch Guccini ist nicht die einzige Stimme aus Italien, der wir in diesem Heft unsere besondere Aufmerksamkeit schenken. Auch Franco Battiato, die noch junge Dolcenera und der im September 2005 verstorbene Sergio Endrigo kommen zu Wort. Daneben finden Sie wieder ein Künstlerporträt einer italienischen Interpretin – dieses Mal ist es Mia Martini – und die Besprechung der den italienischen "Liederdichtern" gewidmeten Sondernummer von *Zibaldone* von Herbst 2005. Allgemeines zur Textmusik, "Besonderes" zu weiteren Künstlerinnen aus Frankreich und Québec runden BAT 17 ab, das unseren Abonnenten Spaß bereiten möge.

Und noch etwas: Vergessen Sie darob bitte nicht den Jahresbeitrag 2006, der mit dieser Nummer schon wieder fällig ist...

Ihre Ursula Mathis-Moser

Beitrag 2006: €10

Zahlmodus: postalisch oder per Überweisung auf das Konto 210 111 304 70, Hypobank BLZ 57.000; **Projektnummer: P 6110-011-011;**
IBAN: AT 475700021011130470, BIC-Code: HYPTAT22

Aktivitäten des Archivs für Textmusikforschung

***Chanson politique – chanson de contestation:* Heinz Christian Sauer in Innsbruck**

Wussten Sie dass ein gewisser Docteur Guillotin nur durch Zufall zum Namensgeber für das gleichnamige Tötungsinstrument wurde, das während der Französischen Revolution traurige Berühmtheit erlangt hat? Und hätten Sie geahnt, dass sich hinter dem romantisch anmutenden Chanson "Je t'attends à Charonne" die traurige Geschichte eines Jungen verbirgt, der während einer Demonstration gegen den Algerienkrieg bei der Metrostation Charonne zu Tode kam?

Heinz Christian Sauer, der lange Zeit auf Ö 1 die Radiosendung *La Chanson* moderierte, gab auf Einladung der Abteilung Textmusik in der Romania des Instituts für Romanistik dem begeisterten Innsbrucker Publikum in seinem Vortrag über das "chanson politique" in Frankreich unter anderem auf diese Fragen Antwort. Ähnlich dem Wandteppich von Bayeux, dessen suggestiver Bilderreichtum mit dem Chansongenre verglichen werden kann, entwarf der Referent ein faszinierendes, äußerst vielgestaltiges Mosaik des politischen Liedes in Frankreich.

Von der großen Unzufriedenheit mit der Herrschaft Ludwigs XIV. im absolutistischen Frankreich des 17. Jahrhunderts bis hin zum Wahlerfolg des rechtsradikalen Jean-Marie Le Pen vor wenigen Jahren – das Chanson widmet sich nahezu jeder Thematik mit gesellschaftlichem und politischem Zündstoff. Dabei wird allerdings damals wie heute vielfach mit Anspielungen statt mit expliziter Bezugnahme auf historische Persönlichkeiten gearbeitet: Louis Chedid meint im Chanson "Le Gros blond" Jean-Marie Le Pen und thematisiert seinen enormen Stimmenzuwachs in den 80er Jahren; 300 Jahre früher verweist der im Chanson "Comprenez-vous" voller Hass genannte Fisch (frz. "poisson") auf niemand geringeren als Madame de Pompadour, die Mätresse Ludwigs XIV, deren Geburtsname Jeanne-Antoinette Poisson war.

Dass die historische Wahrheit im Chanson nicht immer detailgetreu widergespiegelt, sondern übersteigert und verfälscht wird, illustriert Sauer anhand des Sturms auf die Bastille: In den Chansons wird die Stürmung eines fast leeren Gefängnisses, ungeachtet freilich des hohen Symbolwertes, zu einer heroischen Tat stilisiert – ein Topos der bis heute erhalten geblieben ist und sich in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben hat. Im Zusammenhang mit der Französischen Revolution durfte natürlich auch eine Auseinandersetzung mit der "inoffiziellen" Nationalhymne der Franzosen, dem Chanson "Ça ira", nicht fehlen, das Sauer dem Publikum in einem Filmausschnitt mit Edith Piaf in der Rolle einer Aufständischen präsentierte.

Im 20. Jahrhundert sind nicht so sehr Revolutionen als vielmehr die traumatischen Erfahrungen der Weltkriege bevorzugte Themen der "chanson politique". So widmet sich "La Chanson de Craonne" dem blutigen Gemetzel auf dem Plateau von Craonne im ersten Weltkrieg; die von allen Seiten in Paris einfallenden Wölfe in "Les loups sont entrés dans Paris" symbolisieren die deutschen Truppen, die 1940 in Paris einmarschierten. Andere Chansons wagen sich daran, das Unfassbare auszudrücken: So tastet sich "Nuit et brouillard" durch weiche Klänge und einen langsamen Rhythmus, der mit dem Inhalt in auffallendem Kontrast steht, an die Thematik des Holocaust heran.

Aber nicht nur die beiden "großen Kriege", auch der Algerienkrieg wird in zahlreichen der präsentierten Chansons zum Thema gemacht. Eines der Lieder, das antimilitaristische und in einer offiziellen Fassung auch pazifistische Chanson "Le déserteur" von Boris Vian, besticht durch die Zeitlosigkeit der Thematik: Ursprünglich von Vian als Reaktion gegen den Algerienkrieg geschrieben, wurde es von der amerikanischen Band Peter, Paul & Mary als Protestsong gegen den Vietnamkrieg interpretiert.

Aber auch Konflikte außerhalb Frankreichs finden Eingang in die "chanson politique": Charles Aznavour, selbst Armenier, thematisiert den Völkermord der Türken an der armenischen Bevölkerung am Anfang des 20. Jahrhunderts. Dass er gerade im vergangenen Jahr an die Türken appelliert hat, den Genozid endlich zuzugeben, bezeugt die ungebrochene Aktualität derartiger Chansons.

Die gewählten Beispiele weisen das Chanson eindrucksvoll als Ausdrucksmittel für Protest, Opposition und Revolte aus. Als ein mit hoher Suggestivkraft ausgestattetes Sprachrohr der Unterdrückten ist es ein Genre, das, damals wie heute, aus Lethargien aufzurütteln vermag und zum Nachdenken anregt.

Julia Pröll, Universität Innsbruck

INNcontro con Francesco Guccini

Una serata fra parole e musica. Ein musikalischer Leseabend:

Der Cantautore Francesco Guccini im Gespräch zwischen Musik und Literatur. Videovorführung und Lesung.

Zeit: Dienstag, 9. Mai 2006, 19 Uhr

Ort: Kaiser-Leopold-Saal, Theologische Fakultät der Universität
Innsbruck, Karl-Rahner-Platz 3, 2.Stock

Ausstellung "Croniche gucciniane": F. Guccini. Una vita da cantastorie

Bildmaterial, Fotos und über 100 Exponate erzählen ein Leben mit der Musik.

Zeit: 9. – 21. Mai 2006, täglich 10-18 Uhr

Ort: Gang der Theologischen Fakultät, Karl-Rahner-Platz 1, 1.Stock

Ausstellungseröffnung:

Montag, 8. Mai 2006, 18 Uhr

Einführung: Dr. Gerhild Fuchs, Institut für Romanistik, Universität Innsbruck

Vorlesung *Parole parole parole in musica*

Zeit: Dienstag, 9. Mai 2006, 13.30 – 15.00

Ort: Universität Innsbruck, Raum 50101/1

Cantautore, cantastorie, der "italienische Bob Dylan", aber auch Schriftsteller mit philologischen Interessen, Krimiautor, Texter von Comicstrips. Die Rede ist von Francesco Guccini (geb. 1940 in Modena), dem italienischen Liedermacher aus der Emilia, der seit 40 Jahren mit seiner Musik Jung und Alt gleichermaßen immer noch in den Bann zieht.

Ihm widmet der Kulturverein INNcontri in Zusammenarbeit mit dem Institut für Romanistik und der Abteilung für Textmusik eine Ausstellung, die vom 9. bis 21. Mai in der Theologischen Fakultät in Innsbruck zu sehen ist. Diese von dem Architekten Roberto Festi und dem Kulturreferenten Orlando Semellini kuratierte Ausstellung wurde mit großem Erfolg bereits in Carpi bei Modena im Jahre 2003 anlässlich des Festival *filosofia sulla Vita* gezeigt. In chronologischer Abfolge wird das Werk des Cantautore vor allem durch Fotografien, LPs, Partituren, Zeitungsausschnitte, Interviewausschnitte, literarische und musikalische Inspirationsquellen sowie autobiographische Texte dokumentiert. Eine wahre Fundgrube für jeden Liebhaber der italienischen *Canzone d'autore*, die neben Guccini mit nicht minder berühmten Interpreten wie Fabrizio de André, Francesco de Gregori, Paolo Conte, Lucio Dalla, Ivano Fossati, Franco Battiato, um nur einige zu nennen, aufwarten kann.

Francesco Guccini, ältester, bedeutendster und nach Umberto Eco wohl belebtester Cantautore Italiens, bietet ein Oeuvre, das vor allem durch literarische Aussagekraft und thematische Brisanz besticht. Nicht zufällig erhielt er 1992 den renommierten Premio Montale für die poetische Qualität seiner Verse und 2002 das Ehrendoktorat der Universität Bologna.

Aus den Liedern, die er in den 60er Jahren für bekannte Beat-Gruppen wie Nomadi oder Equipe 84 schrieb und die sämtliche Hitparaden stürmten, spricht der Geist einer Generation, die zwischen politischer Revolte und individueller Selbstwirklichkeit nach der eigenen Identität sucht. Guccini ist aber nicht nur der musikalische Zeuge der 68er-Generation. Er besingt die Liebe, den Tod, die Vergänglichkeit und die Freundschaft, er erzählt von den Helden der Geschichte und von ganz gewöhnlichen Menschen, er schreibt über die verlorene Zeit, über seine Wurzeln im kleinen Bergdorf Pavana. Schallplatten wie *Radici* oder *Signora Bovary*, *Stagioni* und *Ritratti* lassen eine leidenschaftliche *recherche* vermuten, die immer noch nicht abgeschlossen ist.

Begleitend zur Ausstellung finden zwei weitere Veranstaltungen statt, in denen sich Guccini als Cantautore und Schriftsteller dem breiteren Publikum präsentiert. Unter dem Titel *INNcontro con Francesco Guccini. Ein musikalischer Leseabend* ist am 9. Mai 2006, ebenfalls an der Theologischen Fakultät, ein Gespräch mit Guccini geplant: Anhand einer Videovorführung mit Ausschnitten aus seinen Konzerten wird Guccini sein Leben als Cantautore und 40 Jahre italienische Musik Revue passieren lassen.

Die zweite Veranstaltung – *Parole parole parole in musica* –, die an der Universität Innsbruck am Dienstag, den 9. Mai stattfinden wird, zeigt Guccini nicht auf der Bühne, sondern hinter dem Pult als Gastdozenten, also in einer Rolle, die ihm nicht fremd ist: Guccini hat 20 Jahre lang am Dickinson College in Bologna Sommerkurse für amerikanische Studenten gehalten. Nun kommen auch Innsbrucker Studenten in diesen Genuss: In seinem Seminar wird er anhand paradigmatischer Beispiele auf Themen und Vertextungsstrategien seiner Lieder, die vertonten Erzählungen gleichen, sowie auf seine Tätigkeit als Schriftsteller und Dialektforscher eingehen.

Carla Leidlmair-Festi, Universität Innsbruck

Writer in Residence

Christopher F. Laferl: *Coole Texte aus Kuba? Zu den Liedern des Films "Buena Vista Social Club"*

Zeit: Donnerstag, 27. April 2006, 20.00

Ort: Kulturgasthaus Bierstindl, Klostersgasse 6, Innsbruck

Info: <http://www2.uibk.ac.at/writer-in-residence>

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Christophe Miossec oder das neue Gesicht des realistischen Chansons

Christophe Miossec: 1964. 2004 (PIAS 941.0151.020).

Das Cover des Albums *1964* zeigt den Sänger auf einem schwarzweiß Foto, das in seiner Kargheit und seinem ungeschönten Realismus an ein polizeiliches Fahndungsbild erinnert, von dem es aber der starke Schatten auf der einen Gesichtshälfte und im Hintergrund unterscheidet. Der Titel der 2004 erschiene- nen CD, des fünften Albums des *auteur-interprète*, der zunehmend auch die Musik zu seinen Chansons komponiert, bezieht sich auf das Geburtsjahr Miossecs, was der anspielungsreiche Titel "En quarantaine" erahnen lässt. In "Brest" – zweifellos einem seiner gelungensten Chansons – besingt er seine Heimatstadt, die er in den 80er Jahren verließ, mit deutlichen Anklängen an Prévert's "Barbara", dem bekannten pazifistischen Chanson, das ebenfalls in der nordwestfranzösischen Hafenstadt angesiedelt ist. Diese biographischen Verweise verleihen dem Album im Vergleich zu den früheren einen stärker autobiographischen Akzent. Man mag überhaupt den Eindruck gewinnen, dass

Miossec mit den Alben *Brûle* (2001) und *1964* einen unverwechselbaren Stil, der sich als poetischer Realismus charakterisieren lässt, geprägt hat.

Bereits *Boire* (1995) und *Baiser* (1997), die ersten beiden CDs des Sängers, deren derb-realistischer Ton in der Tradition eines populären Chansons steht, das die Dinge unverblümt beim Namen nennt, erweckten das Interesse einer vorwiegend auf ein junges Publikum ausgerichteten linksintellektuellen Musikkritik. So schrieb etwa das Magazin *Les Inrockuptibles* angesichts von *Boire*: "Il existe en Bretagne un garçon du nom de Christophe Miossec, totalement bouleversant sur 'Crachons veux-tu bien' ou 'Regarde un peu la France'. Un garçon scandaleusement seul, pendant que la variété française nous fait honte à longueur de quotas."¹ Das Verhältnis des Sängers zu den Medien ist auch heute, nach einigen Erfolgen, noch von Misstrauen gekennzeichnet, so dass er sich bewusst entschied, bei dem kleinen unabhängigen Label Pias unter Vertrag zu bleiben, obgleich eine größere (multinationale) Plattenfirma höhere Produktionskosten und ein aufwendigeres Marketing finanzieren könnte; damit entzieht er sich weitgehend großangelegten Werbecampagnen, mit denen gewöhnlich neue Alben lanciert werden. Im Fernsehen begegnet man Miossec selten, da seine unkonventionelle und unberechenbare Art, gerade für Livesendungen, Risiken birgt, und Texte im Stil von "Regarde un peu la France", in dem er den damaligen Außenminister Charles Pasqua und Papst Johannes Paul II als Autoritäten verhöhnte, machen ihn für die Massenmedien inakzeptabel.

Wenn das Konzert auch die bevorzugte Präsentationsform des Sängers ist, war sein Kontakt zum Publikum dennoch lange nicht ungetrübt: Bisweilen erschien er betrunken auf der Bühne, vergaß seine Texte und das Konzept seines Programms. In den schlimmsten Momenten wurde er aggressiv und ließ sich zu Publikumsbeschimpfungen hinreißen. Diese (üblen) Launen kontrolliert Miossec inzwischen besser und zeigt Gefallen an Professionalität, ohne gefällig zu werden. Die musikalische Richtung schwankte lange zwischen einem E-Gitarren-Minimalismus, beruhend auf dem Instrument, das der Sänger selbst spielt, und rhythmisch eingängigen Folk-, Rock- und Poparrangements. Die neueren Chansons sind insgesamt melodischer als die früheren, und die Fans dürften die vier Aufnahmen mit Symphonieorchester überrascht haben. Mancher Kritiker ging sogar so weit, das aktuelle Album als künstlerischen Neuanfang Miossecs zu deuten, was mir jedoch zu verkennen scheint, dass sich seine Entwicklung zur klassischeren Chansonform schon länger durch konzisere, auf die Metrik bedachte Texte andeutete. Eine tiefe Schaffenskrise – Miossec empfand das Album *A prendre* (1998) als unbefriedigendes Resultat seiner Arbeit und verwarf 2000 alle Titel für ein geplantes Projekt – war bereits mit *Brûle* überwunden.² Personell gesehen ist heute in der Gruppe, die den Namen ihres Sängers trägt – der Bob Dylan verehrt und zu dessen Markenzeichen sein Sprechgesang geworden ist –, kein Musiker aus der Anfangszeit mehr vertreten.

¹ www.christophemiossec.com/albums/boire

² www.christophemiossec.com/multimedia/itw2002

Der Autor Miossec war in den vergangenen Jahren gefragt; so schrieb er für einige Große der Branche, etwa für Alain Bashung, Jane Birkin, Johnny Hallyday und Juliette Gréco, aber auch für weniger bekannte Interpreten oder Gruppen wie Mass Hysteria. Mit Coverversionen ihrer Titel beteiligte sich Miossec an Hommage-Alben zu Ehren Brassens' und Ferrés. Wesentlich zu seiner Bekanntheit trug Jane Birkin bei, mit der Miossec Michel Delpechs "Pour un flirt avec toi" für ihr Album *Rendez-vous* (2004) neu aufnahm, da die im Umgang mit den Medien äußerst gewandte Jane Birkin keine Gelegenheit ausließ, um auf den jungen A.C.I. aufmerksam zu machen. Künstlerisch bedeutender mag für den Sänger hingegen die Zusammenarbeit mit dem eleganten Rocker Bashung und die mit Gérard Jouannest, dem Pianisten und Komponisten Brels, bezüglich eines neuen Repertoires für Gréco gewesen sein.

Miossecs Weltbild ist radikal individualistisch, und melancholisch blickt er auf die Zeit zurück, als man noch aufrichtig politische Ideale für sich reklamieren konnte, wie dies "On était tellement de gauche" zeigt. Der Resignation steht jedoch ein vitales Aufbegehren entgegen, das seinen – wenngleich problematischen – Ort besonders in der Liebe und der Freundschaft hat, die in den Texten in allen Facetten mit geradezu leidenschaftlicher Unnachgiebigkeit ausgeführt werden. Es ist von lebenshungrigen Figuren die Rede, die ein auf Intensität ausgerichtetes Leben nahe des Abgrunds führen, wie in "Gilles", aber auch von ängstlichen, desillusionierten, die aus Angst vor Verletzungen die emotionale Gleichgültigkeit anstreben, wie dies "Le célibat" beschreibt. Wie die Titel der frühen Alben signalisieren, wird in Miossecs Universum viel getrunken, geliebt und dem Leben ein Maximum an Empfindungen und Erfahrungen entrisen. Auffällig ist der starke Kontrast zwischen dem oftmals "niedereren" Sprachregister, das bis hin zum Vulgären reicht, und der (scheinbar) kindlichen Naivität vieler Aussagen; fast möchte man von einer ihm eigenen "Ästhetik des Trotzes" sprechen. Die Assoziation von Krieg und Liebe ist typisch für Miossec, der zwar in einer größeren Zahl erotisch getönter Chansons das gesteigerte Liebesempfinden besingt, daneben aber immer wieder die negativen Aspekte von Liebesbeziehungen (Untreue, Erlöschen der Gefühle, Reue...) hervorkehrt. Auf dem Album *Brûle* spielt er mit verschiedenen Liebeskonzeptionen, etwa einer trobadoresk-ritterlichen in "Tendre S" und einer sadomasochistischen mit Baudelaire-Reflexen in "Ainsi soit-elle" (nach einem Gedicht von Georges Perros). In "Madame" greift Miossec auf petrarkistische Topoi zurück, die er eigenwillig verkehrt, modernisiert und intensiviert. Offensichtliche Einflüsse und erkennbare intertextuelle Bezüge sind in den Chansons des Sängers eher selten, dafür wird der lebensweltliche Kontext oft durch einen Kommentar im Booklet hervorgekehrt. So geht der kulturkritisch zu verstehende Refrain aus "Brûle", "Tout luit, tout brille, mais rien ne brûle", auf eine journalistische Formulierung aus der Zeitung *Libération* zurück, und "Madame" entstand unter dem Eindruck einer Begegnung mit Juliette Gréco. In dem neueren Chanson "Je m'en vais" knüpft der Sänger an ein derzeit beliebtes Verfahren an: Er nutzt einen Film als

Inspirationsquelle.³ Der Text ist vom Abschiedsbrief aus Patrice Lecontes *Le mari de la coiffeuse* inspiriert, den die Protagonistin (gespielt von Anna Galiena) vor ihrem Suizid verfasst, den sie aus Angst davor begeht, dass die ideale Liebesbeziehung zu ihrem Mann dem zeitbedingten Verfall ausgesetzt wird. Originell bei dieser Aneignung scheint die Einnahme der Perspektive der hypersensiblen weiblichen Filmfigur, welche vielleicht einige, die Miossec bislang auf die Formel "Wein, Weib, Gesang" reduzierten, endlich umdenken lässt.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Natasha St Pier: *L'instant d'après*. 2003 (Sony BMG COL 513437-2).

Mit nur 25 Jahren ist Natasha St Pier längst keine Unbekannte mehr. Die aus der kanadischen Provinz New Brunswick stammende St Pier, deren Name für anspruchsvolle gefühlsbetonte aber dennoch moderne Chansons steht, blickt bereits auf eine beachtliche Karriere als Sängerin zurück. Schon vor geraumer Zeit hat sie die großen Konzertsäle dies- und jenseits des Atlantiks erobert und wird zu Recht in einem Atemzug mit Céline Dion und Isabelle Boulay genannt.

Kurz nachdem Natasha St Pier 1996 mit *Emergence* ihr Debut-Album herausgebracht hatte, wurde sie von Luc Plamondon entdeckt und in seinem Musicalerfolg *Notre-Dame de Paris* mit der Rolle der Fleur-de-Lys betraut. Schon mit ihrem zweiten Album, *A chacun son histoire* aus dem Jahr 2000, trat die damals 19-Jährige dazu an, auch das frankophone Europa zu erobern. Dies gelang ihr schon ein Jahr später, als sie mit dem Titel "Je n'ai que mon âme" aus der Feder von Robert Goldman (dem Bruder des bekannten Auteur-Compositeur Jean-Jacques Goldman) Frankreich beim Eurovision Song Contest vertrat und den vierten Platz belegte. Es folgte die Begegnung mit Pascal Obispo, dem erfolgreichen französischen Auteur-Compositeur-Interprète, der in den 1990er Jahren als Erneuerer des französischen Chansons gefeiert wurde. Als erstes Ergebnis der äußerst fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen St Pier und Obispo erschien 2002 das Album *De l'amour le mieux*, das zu einem regelrechten Verkaufsschlager avancierte, sich rund eine Million Mal verkaufte und über die Grenzen der Frankophonie hinaus zu einem internationalen Erfolg wurde. 2003 wurde Natasha St Pier bei den alljährlich in Frankreich verliehenen Victoires de

³ In den letzten Jahren sind mehrfach ganze Alben entstanden, die explizit Filmhandlungen und -motive rezipieren. Ein interessantes Beispiel hierfür ist Philippe Katerines *Les Créatures* (Barclay 547 881.2, 1999), das mit einem Nouvelle-Vague-Film Agnès Vardas von 1965, der von einem in einem Spannungsverhältnis zwischen Realität und Fiktion lebenden Romanautor handelt, mehr als den Titel teilt. Wesentlich deutlicher ist Dorvals *Les choses de la vie* (East West France/Warner Music 50504672658-2-0, 2003) von dem bekannten gleichnamigen Film Claude Sautets (1969) inspiriert. Die Sängerin, die Ähnlichkeit mit Romy Schneider hat, besingt aus der Perspektive von deren Part der jungen Geliebten eine unglücklich endende Liebe. Im (edelmütigen) Film, dessen Motive und Atmosphäre aufgenommen werden, lässt der Protagonist, ein Geschäftsmann in der Midlife Crisis (gespielt von Michel Piccoli), in den letzten Stunden seines Lebens seine Erinnerungen Revue passieren.

la musique als Entdeckung des Jahres gefeiert. Noch im selben Jahr erschien mit *L'instant d'après* auch ihr mittlerweile viertes Album.

Auch bei diesem Album setzt St Pier auf die bewährte Zusammenarbeit mit Obispo. Neben ihm zeichnen die Komponisten Asdorve, Volodia, Stanilas Renoult, David Gategno und Christophe Deschamps für die Musik verantwortlich. Die Texte der insgesamt 13 Chansons der CD stammen aus der Feder von Lionel Florence, Julie D'Aimé, Patrice Guirao, Frédéric Doll, Marie-Jo Zarb, Alana Filippi, Elodie Hesme und natürlich auch von Pascal Obispo. Mit "Mourir demain" findet sich auch ein im Duett mit Obispo vorgetragenes Chanson auf der CD. Außerdem interpretiert Natasha St Pier mit "Lucie", einem versteckten Bonus-Track, einen der größten Hits ihres Mentors. Inhaltlich kreisen die Chansons des Albums *L'instant d'après* um das ewig aktuelle Thema der Liebe, ihre unterschiedlichen Facetten und die damit verbundenen Gefühle: die Suche nach Liebe, Liebe angesichts des Todes, zerbrochene Liebe, totgelaufene Liebe, den Augenblick der Trennung, Momente des Aufbruchs, erfüllte Liebe, das Glücksgefühl der Verliebtheit. So unterschiedlich die Aspekte sind, die in Zusammenhang mit der Liebe besungen werden, so vielfältig ist auch die Art und Weise, mit der Natasha St Pier die einzelnen Chansons interpretiert. Ruhige, äußerst gefühlsbetonte Passagen finden sich ebenso wie Abschnitte oder ganze Lieder im Stil des Pop und des Rock. Am meisten überzeugen kann Natasha St Pier jedoch mit den ruhigen aber dennoch sehr rhythmisch vorgetragenen Chansons des Albums ("Chacun pour soi", "Pour le meilleur", "Quand aimer ne suffit pas"). Dort kann sie ihre stimmliche Virtuosität voll ausspielen und beeindruckt durch ihre Fähigkeit, innerhalb der einzelnen Chansons Spannung nicht nur aufzubauen, sondern diese immer weiter zu steigern. Insgesamt ist Natasha St Pier mit *L'instant d'après* ein durchaus reifes Album gelungen, das zwar hinter dem Erfolg von *De l'amour le mieux* zurück bleibt, mit dem sie aber den Platz, den sie in der französischen Musikszene erobert hat, durchaus festigen kann. Auf diese "zweite Etappe" seit ihrer Ankunft auf dem europäischen Kontinent, nämlich auf den "instant d'après", den Moment nach dem Eurovisionserfolg und dem Erfolg von *L'amour le mieux*, bezieht sich im übrigen – so die Sängerin in einem Interview – auch der Titel ihres Albums.¹

Mit *Longueur d'ondes* ist dieser Tage – wiederum in Zusammenarbeit mit Pascal Obispo – ein neues Album von Natasha St Pier erschienen und innerhalb kürzester Zeit zur meistverkauften CD in Frankreich avanciert, ein Erfolg, den die junge Sängerin mit ihren bisherigen Alben nicht erreichen konnte. Die Bilderbuchkarriere von Natasha St Pier setzt sich also fort, und wir dürfen gespannt sein, wie sich ihre Stimme und ihr musikalischer Stil in den kommenden Jahren entwickeln werden.

Beate Burtscher-Bechter, Universität Innsbruck

¹ Sam Christophe, "Elle se tire des questions-pièges" (Entretien avec Natasha St Pier). In: http://natashastpier.free.fr/natasha/articles/article_sudpresse020104.gif [Zugriffsdatum: 15.02.2006]

Marie-Paule Belle: *Un pas de plus*. 2005 (Beny Music BM 1426002).

Vier lange Jahre mussten die Fans von Marie-Paule Belle¹ warten, ehe Anfang 2005 ein neues Album der Sängerin erschien. Nachdem sie das Vorgängeralbum *Marie-Paule Belle chante Barbara* (Universal/Philips 014 790-2) ganz ihrem musikalischen Vorbild Barbara gewidmet hatte, kehrt Marie-Paule Belle mit *Un pas de plus* zu ihren eigenen Chansons zurück und wählt für die musikalische Umsetzung eine sehr schlichte Form: So wie sie es seit mehr als zehn Jahren auf den Konzertbühnen macht, begleitet sich Marie-Paule Belle selbst am Klavier und verleiht ihren Chansons damit eine intime Note, welche die Bedeutung der Texte und der Interpretationen in den Vordergrund treten lässt.

Das Album beinhaltet nicht weniger als 24 Chansons, von denen 18 einen Querschnitt aus Marie-Paule Belles bisherigem Repertoire aus mehr als 30 Jahren Karriere darstellen und die für die vorliegende CD neu arrangiert wurden. Neben "La Parisienne", das 1976 zu ihrem größten kommerziellen Erfolg wurde und maßgeblich zu ihrem Image als "chanteuse rigolote" beigetragen hat², finden sich ähnlich humoristische Chansons wie "La Brinvilliers", "J'ai la clé", "Les bigoudis", in denen Marie-Paule Belle die Texte von Françoise Mallet-Joris und Michel Grisolia brillant interpretiert, was mit den in den 90er Jahren erstmals entsandenen "Tu m'chavires" und "Où est-ce qu'on les enterre?" fortgeführt wird. Doch die Interpretin hat auch eine ernste Seite, die allzu oft im Schatten der "lustigen" Chansons steht: So setzt sich "Sur un volcan" kritisch mit der Gesellschaft auseinander, "Berlin des années vingt" erinnert an eine Epoche deutscher Geschichte, "Un peu d'angoisse et de café" handelt von Existenzängsten und auch die Liebe wird oft in nachdenklichen Tönen thematisiert, wie beispielsweise in "Quand nous serons amis", "Ça restera quand on sera vieux" oder "Sans pouvoir se dire au revoir", deren Texte Marie-Paule Belle in einigen Fällen selbst verfasst hat.

Die sechs neuen Chansons auf der CD *Un pas de plus* fügen sich nahtlos in diese Zweiteilung ein: "Jardin secret", dessen Text von Isabelle Mayereau stammt, erzählt die etwas makabere Geschichte einer Frau, die die Leiche ihres Ehemannes loswerden will und dabei vom Nachbarn beobachtet wird; "Vieille" wirft einen verschmitzt-liebevollen Blick auf das Alter – "Ell' vont trottant/ de boutique en boutique en bavardant/ Je ne sais pas comment ell' font/ Pour tricoter tout le temps...Vieille si demain je pouvais être vieille" –, und "Classé X" erzählt die Geschichte einer Platzanweiserin im Kino mit erotischen Nebentätigkeiten: "Moi dans l'noir/ Du prom'noir/ J'augmentais mes pourboires." Die drei übrigen Chansons schlagen ernstere Themen an: "À l'imparfait" erzählt von

¹ Im Januar 2006 konnte die Sängerin ihren 60. Geburtstag feiern, ohne dass dies jedoch Anlass für besondere Jubiläumsveröffentlichungen war.

² Marie-Paule Belle äußert sich ausführlich zu diesem Thema in ihrer Autobiographie, die 1987 bei Carrère/Michel Lafon erschienen ist und die den Titel *Je ne suis pas parisienne, ça me gêne* – ein Zitat aus jenem Chanson – trägt.

einer vergangenen Liebe "Tu parles déjà de moi, à l'imparfait/ Ils conjuguaient nos deux noms l'été dernier", während "Manteau rouge et gants blancs" vom traurigen Ende eines politischen Flüchtlings aus der Ukraine erzählt: "Nous, on l'appelait la duchesse SDF." Das Chanson "Un pas de plus" schließlich, das der CD ihren Titel gegeben hat, greift das Thema Sterbehilfe auf, das nicht nur in Frankreich immer wieder für Diskussionen sorgt: "Je lis des mots dans ton regard, des mots/ Certains ne veulent pas les comprendre/ Et moi, je suis seule à entendre... Aide-moi, aide-moi à faire un pas de plus." Das Album endet mit dem Chanson "Une autre lumière", einer Hommage an Barbara: Die Sängerin zeichnet bei diesem Chanson, das erstmals auf der 1999 erschienen CD *Quand tu passes* (BMG France 74321653772) veröffentlicht wurde, auch für den Text verantwortlich.

Marie-Paule Belle zeigt mit ihrem Album *Un pas de plus* einmal mehr, dass es jenseits des Kommerzes möglich ist, die Kunst der Interpretation zu pflegen und das Chanson um einige Facetten zu bereichern. Die Kehrseite der Medaille besteht leider in der Schwierigkeit, die CD zu bekommen. Da sich offensichtlich keine große Plattenfirma bereit fand, das Album zu veröffentlichen, dürfte die CD vermutlich nicht in jedem Plattengeschäft zu finden sein.³

Andreas Bonnermeier, Universität Bayreuth

Link: <http://pattypatwebdesign.net/mpb/index.html> (offizielle Seite der Sängerin)

Dolcenera: *Un mondo perfetto*. 2005 (Amarena 0163962ERE).

La sensazione che provo a spiegare è di comunanza, di appartenenza e in un attimo sono cancellati/ la stranezza che mi veniva additata, l'estraneità, il rifiuto di essere accettati, la solitudine di questi ultimi due anni!
(Affermazione di Dolcenera sul suo sito ufficiale www.dolcenera.com)

Le inquietudini, la rabbia e la ribellione dei giovani, o più precisamente, degli adolescenti, che hanno caratterizzato la musica leggera fin dagli anni '60, soprattutto con l'avvento dei giovani cantautori, trovano piena espressione nel secondo album *Un mondo perfetto* della cantautrice pugliese Dolcenera. Quest'ultima produzione sembra la naturale continuazione del primo album *Sorriso nucleare* pubblicato nel 2003 nei cui brani emergono soprattutto le ansie tipiche degli adolescenti, i loro dubbi, la voglia di conquistarsi spazi vitali, la irrinunciabile rabbia e i tormenti dell'anima. Non a caso la registrazione dei 12 brani, in stile rock dolce, contenuti in questo secondo album è iniziata proprio nel 2003 e sono passati ben due anni "di solitudine", come afferma la stessa Dolcenera, prima dell'uscita dell'album.

L'album apre con "Mai più noi due", brano orecchiabile, come tutti gli altri che seguono, ed è interpretato con voce accattivante e sensuale, capace di saper trasmettere le proprie emozioni. Questo brano era già stato presentato per la

³ Im Internet ist sie z.B. bei www.alapage.com oder www.netmusicdiffusion.com zu erhalten.

prima volta in diretta televisiva il 13 maggio 2005 all'interno del programma *Music Farm* di Rai 2, che l'ha vista vincitrice dopo due mesi di trasmissioni. Nel corso di quella trasmissione televisiva Dolcenera ha avuto l'opportunità di mostrare il proprio talento riposto nella sua capacità interpretativa e nella dichiarata passione precoce per la musica e il canto. Il contenuto di "Mai più noi due" verte sul semplice dubbio se continuare ad amare l'uomo che ormai le ha detto addio, un addio che lascia uno strascico di nostalgia, un senso di vuoto, parzialmente colmato dalla certezza che è "condannata a pensarti per sempre". Il linguaggio è semplice, chiaro e tipico delle adolescenti romantiche.

Anche il secondo brano "Qualche volta" è improntato alla riflessione e rispecchia l'atteggiamento dei giovani ancora alla ricerca di una propria identità, con qualche dubbio e con la quasi rassegnata accettazione di vivere alla giornata, pur non rinunciando al desiderio di "volare leggeri come le nuvole lassù". Il terzo brano "Sei bellissima", di Daiano e Felisatti, portato al successo nel 1975 da Loredana Bertè, conferma la bravura di Dolcenera nel riarrangiare e reinterpretare testi non suoi in modo originale. In questo brano la giovane cantautrice modifica perfino il testo originale eliminandone l'ultima parte e modificandone la battuta finale che diventa "e a letto io ero la schiava e lui il padrone. Sei bellissima, bellissima". Sempre in modo molto personale, ma senza apportarvi modifiche contenutistiche, Dolcenera interpreta anche i brani "Lulù & Marlene" e "Pensiero stupendo". I brani "Tutto è niente", "Continua" e "Portami via" evocano i pensieri di un'adolescente che pone al centro del proprio universo la presenza dell'altro in cui cercare rifugio, una ragione valida per sentirsi amata e l'opportunità di fuggire dall'ambiente circostante.

"Un mondo perfetto" è l'unica canzone che evoca quasi una storia con dei personaggi. La protagonista è una donna fragile che ha sofferto e persino tentato il suicidio. Il contenuto fa pensare ad una lettera/mail scritta alla posta del cuore di una rivista femminile: "Chiara, io non so chi sei. È questa è una risposta alla tua mail." La risposta è un incitamento a lottare, a non rinunciare a sperare e sognare un mondo perfetto. Tale atteggiamento è anche quello della cantautrice stessa. Il testo "Passo dopo passo" sembra incontrare il maggior consenso, subito dopo il primo brano dell'album, da parte dei fans di Dolcenera. La ragione potrebbe essere ricercata nell'esortazione a ritrovare fiducia in se stessi, che viene espressa secondo un ritmo che riecheggia l'hip-hop.

La cantautrice Dolcenera si conferma una valida protagonista nel mondo della musica leggera attuale, capace di esprimere con immediatezza e semplicità le emozioni e le impressioni di un mondo ben definito, sicché come già osservato da Pecchinenda nell'ascoltare i suoi brani "non ha senso considerare il testo musicale indipendentemente dal contesto socioculturale"¹.

Emanuela Perna, Universität Innsbruck

¹ Gianfranco Pecchinenda, "Almeno credo. L'identità incerta: tra musica e sociologia", in: *I suoni e le parole I. Atti del convegno 'Le scienze sociali e i nuovi linguaggi giovanili'*, Napoli, Oxianna-Dipartimento di Sociologia dell'Università "Federico II" di Napoli, 2001, 47-68.

Franco Battiato: *Dieci stratagemmi*. 2004 (Sony Music COL 518565 2).

Ispirati ad un trattato di strategia militare cinese¹, in un certo senso ritradotto a formare una sorta di moderno decalogo, i dieci "stratagemmi" di Battiato sono piccole strategie per esplorare il confine fra spirito e materia, fra torto e ragione, fra il tutto e il nulla, nel solco dell'itinerario mistico musicale, poetico e filosofico intrapreso da Battiato, che coniuga suggestioni musicali e sonorità multiformi a saggezze filosofiche orientali e occidentali, innalzando un canto mistico libero da ogni dogmatismo religioso o politico: "I'm neither Muslim nor Hindu/ nor Christian nor Buddhist,/ I'm not for the hammer/ neither for the sickle/ and even less for the tricolour flame"² because I'm a musician." ("I'm that").

La multimedialità si affaccia certo nei tre videoclip che accompagnano il CD musicale, ma anche negli arrangiamenti di alcuni brani, come "23 coppie di cromosomi", meditazione biologico-trascendentale sull'uomo, laddove l'ibrido e la metamorfosi si esprimono nella miscela di musiche, di effetti elettronici e di voci fra cui quella di uno speaker televisivo, in una miscela che culmina nei tre versi finali in inglese che si rifanno ad una forma di poesia giapponese, l'haiku: "To be a kangaroo/ to be a spider/metamorphosis is coming".

Sul sito Internet ufficiale di Battiato è riportato come sottotitolo dell'album il primo degli stratagemmi della fonte cinese, quasi una chiave di lettura del percorso mistico dell'intero album, che cerca vie inesplorate dalla moltitudine e dai potenti, alla ricerca della verità, immerso in una sonorità che abbia l'eco di tutti i continenti: "attraversare il mare per ingannare il cielo"³. Di qui la pluralità delle lingue in gioco: il cinese di un antico poeta, in "Le aquile non volano a stormi", l'inglese e il latino in "Ermeneutica", forse come cifra linguistica globale dell'antica e della moderna civiltà occidentale, e infine abbiamo anche un vero e proprio "Lied" in parte in tedesco, "Apparenza e realtà", dove la scelta linguistica dipende sicuramente dal ruolo avuto da questa lingua nell'elaborazione della filosofia (il testo di "Conforto alla vita", in italiano, è ripreso in parte da J.G. Herder)⁴.

Si parte, in "Sesso e castità", dalla dicotomia paradigmatica fra spirito e materia, quella che oppone sesso e castità, con un refrain di trombe che suggeriscono forse echi apocalittici da giudizio universale e da trombe di Gerico. I versi scorrono fra le suggestioni del ricordo e il riproporsi continuo del combattimento fra anima e corpo, una sorte di declinazione in chiave

¹ Gianluca Magi, *I 36 stratagemmi. L'arte segreta della strategia cinese per trionfare in ogni campo della vita quotidiana*, Vicenza, Punto d'Incontro Editrice, 2004.

² La fiamma tricolore è nel simbolo dei partiti politici italiani più vicini al partito fascista, quindi di estrema destra.

³ www.battiato.it

⁴ L'informazione è nella guida al CD.

esistenziale e morale della guerra, tematizzata nel citato manuale di strategia militare cinese. La musica ci culla in un tappeto di armonie.

Con la seconda canzone ci sentiamo trasportati a poco a poco da armonie orientali su un tappeto intessuto di sapienza plurisecolare, in un'aristocratica e finissima distillazione del pensiero, fino al culmine dei versi finali cantati direttamente in cinese; in realtà alla base dell'intero testo ci sono i versi del poeta cinese Ch'ü yüan, del IV-III secolo a. C., come dichiarato nella guida che accompagna il CD.

Continua in questo album il sodalizio musicale-filologico con Manlio Sgalambro, che oltre ad aver ispirato e in parte redatto i testi, interviene come vedremo anche direttamente con la voce nell'ultima canzone della raccolta. Una uscita su singolo aveva anticipato la canzone più impegnata, "Ermeneutica", dove i versi del filosofo Sgalambro, netti come sciolte, sorretti a tratti da movenze rap, propongono una chiave di lettura (appunto un'"ermeneutica") di alcuni degli aspetti più scottanti della realtà mondiale contemporanea; si va dalla difficile cesura fra religiosità e fanatismo – "Mostruosa creatura (human virus)/ Il suo nome è fanatismo/ Solo quando il sacro parla (human virus)/ L'ecceleso prende forma" – al rischio di divinizzazione di creazioni umane che sono solo macchine di oppressione – "deus est filius dei/ tutte le macchine al potere gli uomini a pane ed acqua// and what is cosmos? what is the meaning of the word? history is bunk" – per arrivare al clou con la condanna fortissima di tutti gli imperialismi e militarismi, e in particolare (e neanche in modo tanto implicito) all'imperialismo e allo pseudo-ideale del nuovo ordine mondiale, perseguito dalla superpotenza americana: "Eiacula precocemente l'impero/ Ritorna il circolo dei combattenti/ gli stati servi si inchinano a quella scimmia di presidente/ s'invade si abbatte si insegue si ammazza il cattivo/ si inventano democrazie."

La pluralità dei linguaggi musicali, dalle cadenze melodiche al ritmo franto di un rap, si abbina anche qui al plurilinguismo. Anche le voci di Battiato e di Kumi C. Watanabe rendono nel dialogo il drammatico conflitto che attraversa l'umanità nel suo complesso e anche l'io stesso dell'individuo. La sperimentazione sonora si ramificherà ancora in altre forme diverse, come il ritmo da ballata martellante in "Odore di polvere da sparo", o l'arpeggio quasi liturgico di "Conforto alla vita". Le altre voci che si uniscono a quella di Battiato nello scorrere dei vari "stratagemmi" sono quella, aerea, di Cristina Scabbia e quelle cristalline dei Krisma, che hanno contribuito anche alla composizione delle musiche.

Già introdotti nel percorso di ricerca della verità, ci imbattiamo, nella quinta canzone in un geniale rovesciamento dell'immagine letteraria della "Fortezza Bastiani", di Buzzati⁵. Nel modello originale si trattava di un luogo dell'assurdo, agli estremi confini del tempo e dello spazio, che portava lentamente alla morte tutti coloro che vivevano in e per essa; nella rilettura di Battiato diventa quasi il

⁵ Dino Buzzati, *Il deserto dei Tartari*, Milano, Rizzoli, 1940.

luogo estremo di salvezza dell'io autentico attorno a cui ruotano tutte le forze negative e distruttive, il tutto espresso dall'ampio ritmo avvolgente di sonorità molto tipiche della musica di Battiato: "Resisterà alle dolci lusinghe la Fortezza Bastiani?/ Bugiardi imbonitori l'assediano".

Il testo raggiunge punte notevoli di lirismo e può essere in parte accostato a certi versi leopardiani, laddove il poeta si siede e riesce a percepire intorno a sé l'assoluto: "Mi ritrovai seduto su una panchina/ al sole di febbraio/ un magico pomeriggio dai riflessi d'oro/ e mi svegliai con l'aria di pioggia recente/ che aveva lasciato frammenti di gioia."

Ma dove ci conducono gli "stratagemmi" del maestro siciliano? Ebbene il termine non può che essere la soglia della vita, il confine tra vita e morte, "La porta dello spavento supremo" (ultima canzone dell'album), meta temuta dell'agire e del pensiero umano. E qui la parabola musicale si conclude con l'effetto scioccante di un contrappunto finale in cui la morbida e calda voce di Battiato si alterna al ruvido canto, quasi raschiato a secco, di Sgalambro. Ma dietro la porta si affaccia infine un paradiso, in forma di sogno, che assomiglia da vicino a una visione della mitologia pagana, non a caso proprio la mitologia nata a metà fra Oriente e Occidente.

Angelo Pagliardini, Universität Innsbruck

Orishas: *El kilo*. 2004 (Emi 7243 5 63254 2 5).

En 1995 el hip hop y el rap eran oficialmente en Cuba "la música del enemigo" y por tanto se consideraba contrarrevolucionario tanto hacer como escuchar esta música. En 2000, después de que el grupo Orishas – cuyos integrantes ya llevaban un tiempo viviendo en el extranjero – actuara en la isla en un festival para conmemorar el triunfo de la Revolución, Fidel Castro invitó a los componentes del grupo a una cena en la que les pidió que le explicaran por qué esa música, con la que ellos habían conseguido entusiasmar a miles de jóvenes cubanos, era importante y revolucionaria. Aunque la reunión se saldó con pocos resultados – Castro sólo se comprometió a pedir a su joven ministro de cultura que estudiara la situación y que intentara ver de construir un estudio de grabación accesible a los nuevos grupos –, todos los años, en el mes de agosto, se celebra en Cuba un festival de rap y hip hop – el Black August, en Alamar – al que acuden miles de personas, aunque tengan que ir a pie.

Los Orishas, que se definen a sí mismos como "un grupo de hip hop latino con una base de música tradicional cubana"¹ se dieron a conocer en 1999 con el CD *A lo cubano* que, además de una gran repercusión en la crítica mundial, consiguió en España el primer disco de oro (50.000 ejemplares vendidos) a una obra de hip hop. En 2002, a este primer disco siguió *Emigrante*, que obtuvo el Grammy Latino al mejor disco en la categoría de hip hop.

¹ Entrevista de Alejandro Varela, Agencia EFE, al grupo Orishas. Puerto Rico, 10.11.2005. http://www.orishasthebest.com/Secciones/Entrevistas/Entrevista_13.htm

Ahora, en 2004, nos presentan su tercer trabajo *El kilo*, que fue nominado a los Grammys Latinos 2005 en la categoría de "mejor álbum de música urbana". La nominación en esta categoría no tiene nada de casual: estamos ante una obra en la que el gran tema de las catorce canciones que la componen es la vida en la ciudad; la dura vida de los que, tanto dentro como fuera de la isla, tratan de sobrevivir día a día en un entorno hostil. Desde "Nací orisha" que abre el camino y enlaza con trabajos anteriores hasta "La vacuna", todos los temas tratan las dificultades de la vida cotidiana, la prostitución – "Reina de la calle", el desarraigo del emigrante latino en Europa, el racismo – "La calle", "Tumbando y dando" – para terminar con "Quien te dijo", letra autoreferencial en la que los Orishas niegan los rumores de disolución del grupo y se reafirman en su cubanía "que te enteres Cuba es mi patria asere".

Si en *A lo cubano* privaba lo rítmico y en *Emigrante* lo melódico, en *El kilo* los Orishas han conseguido un equilibrio entre ambos, de manera que resulta un trabajo tan enraizado en la música cubana como tenemos por costumbre esperar de ellos y a la vez constituye un paso adelante en la madurez de un grupo que va ganando experiencia, tanto en la parte musical como en la de los textos.

El tema que da nombre al CD – *El kilo* – es uno de los temas más logrados, ya que se trata de una especie de nueva canción protesta en la que se hace referencia a la situación política imperante en la isla, mientras que a la vez se ofrece un homenaje al pasado de la música cubana: "Sólo puedo quitarme el sombrero./ Lo que tengo no es robado, ni copiado es más/ es heredado, es otra edad". Interesante es también el título: "el kilo" es el nombre que se da en Cuba a la fracción más pequeña del peso, ya pequeño de por sí; sería el equivalente de nuestra moneda de 1 céntimo. Por eso dice el texto: "Se te olvidó, que el kilo no tiene vuelto no, asereo". En declaraciones hechas por el grupo, dice Ruzzo: "Con él queremos expresar que el disco no tiene ya cambio. Es 'yo te lo doy, después haz tú con él lo que quieras'".²

A lo largo de las canciones, descubrimos toda clase de elementos mezclados: el son, por encima de todo – no hay que olvidar que los Orishas, por muy raperos que sean, nunca dejan de interpretar el Chan Chan en todas sus actuaciones, que siempre preside una bandera de Cuba –, y los géneros cubanos de la rumba, el montuno, el danzón, y el guaguancó, se entremezclan con bases reiterativas y también melódicas al más puro estilo R&B, Dubb y por supuesto Hip Hop.

Un disco muy cubano, muy urbano, muy moderno y, por paradójico que resulte, magníficamente entroncado en la música popular de la isla. Un disco que resulta satisfactorio tanto desde el punto de vista de las letras como de la música. No queda más remedio que dar la razón a estos raperos cubanos cuando dicen en su primer tema: "Al que nace con su gracia nadie se la va a quitar."

Elia Eisterer-Barceló, Universität Innsbruck

Publikationen

Lodato, Suzanne M./ Urrows, David Francis (ed.): *Word and Music Studies. Essays on Music and the Spoken Word and on Surveying the Field* (= *Word and Music Studies*, 7). Amsterdam/New York, Rodopi 2005. 200 Seiten.

Auf der Tagung der Word and Music Association in Berlin im Jahr 2003 wurden neun interdisziplinäre Studien vorgetragen – entsprechend der Tradition, die in erster Linie auf einen Vorschlag von Steven Paul Scher zurückgeht, bei jeder der im Rhythmus von zwei Jahren stattfindenden Zusammenkünfte neben dem Hauptthema auch theoretisch-methodische Fragen zu reflektieren. Es war leider auch Schers letzte Teilnahme als "Doyen" dieser Gruppierung vor seinem Tod im Dezember 2004.

Die neun Artikel beleuchten also die zwei Arbeitsfelder: zum einen "Surveying the Field", das theoretisch-methodische Fragen in den Mittelpunkt stellt, zum anderen "Music and the Spoken Word", das Generalthema des Symposiums in Berlin. Diskutiert werden ein breites Spektrum von Fragen wie Postmodernismus, Philosophie, Moderne in der deutschen Literatur, Oper, Film, das Lied, Hörspiel und spezifische Fragen zum Themenbereich "Literatur und Musik" wie "verbal counterpoint". Philosophen, Theoretiker, Autoren und Komponisten wie Argento, Beckett, Deleuze, Guattari, Feldman, Glenn Gould, Nietzsche, Schubert, Strauss, Wagner und Wolfram von Eschenbach sind darunter zu finden. Als Ausweitung in den intermedialen Bereich werden drei Filme behandelt: *Casablanca*, *The Fisher King* und *Thirty Two Short Films About Glenn Gould*. Diese Aufzählung zeigt schon, dass der traditionelle Aufgabenbereich von "Literatur und Musik"/"Word and Music" hin zum intermedialen Zusammenhang geöffnet wird und somit auf dem neuesten Stand der theoretisch-methodischen Reflexion steht, wenn auch die Beispiele eher älteren Datums sind.

Der erste Teil des vorliegenden Buches umfasst also den Bereich "Surveying the Field" und behandelt die jüngsten Trends und neuen Perspektiven in diesem ständig sich verändernden interdisziplinären Gebiet der "Word and Music Studies": Den Beginn macht Eric Pietro mit seinem Aufsatz über Gilles Deleuze und Félix Guattari ("Deleuze, Music, and Modernist Mimesis"), zwei Theoretikern der Postmoderne, die die Idee der Repräsentation, die zurückgeht auf Plato und Aristoteles, durch "overtuning the entire edifice of representational thought" (5) verwerfen, Musik dagegen als ein Modell für Literatur, die anderen Künste und verschiedenste andere intellektuelle Fragestellungen und Bemühungen hervorheben. Obwohl sie feststellen, dass sogar Musik Elemente von Repräsentation enthalten kann – am besten exemplifiziert im musikalischen Refrain –, modifizieren sie ihre Sicht dahingehend, dass ständiger Wechsel und Bewegung im Vordergrund stehen, aber doch die Existenz von Stabilität und Konzeptualität in der Musik zulassen.

² Entrevista de Luis Miguel Castañar, para Top Music&Cine. http://www.orishasthebest.com/Secciones/Entrevistas/Entrevista_10.htm

Der nächste Artikel behandelt ebenfalls Literatur und Musik von einem philosophischen Standpunkt aus (David L. Mosley: "Listening to Parsifal. Premodern Romance, Modern Music Drama, Postmodern Film"). Mosley untersucht drei Auseinandersetzungen mit der Parzival/Parsifal-Geschichte: Wolfram von Eschenbachs Roman aus dem 13. Jahrhundert, Richard Wagners Oper von 1882 und Richard LaGraveneses und Terry Giliams Film *The Fisher King* von 1991. Diese drei unterschiedlichen künstlerischen Reflexionen stellt er in ihren historischen und kulturellen Kontext und argumentiert, dass die Stimme Parzivals/Parsifals durch ein komplexes Gewebe von "historical implications, generic expectations, and medial limitations" (21) "gehört" bzw. "gesehen" wird, die zum Teil aufgelöst, wenn auch nicht gebrochen werden müssen, um die Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Werken aufzeigen zu können. Mosley untersucht den Sound jedes Werkes und zieht dabei die Schriften von Friedrich Nietzsche, Walter Ong und Jacques Attali heran und stellt eine Form von "criticism-as-listening" (21) zur Diskussion. Der Sound, dem Mosley lauscht, kann ein musikalisches Setting sein (Wagners *Parsifal*), eine Art von Performanz (in Wolframs *Parzival*) oder eine Darstellung der Geschichte in einer postmodernen und parodistischen Auseinandersetzung im Film *The Fisher King*. Mosleys Diskussion von Nietzsches Charakterisierung der Musik als "both logical proof and ontological manifestation of the one impenetrable, primeval ground" (32) lässt an Prietos Diskussion über Deleuzes und Guattaris Bevorzugung der Musik als Modell für die anderen Künste denken. Auch hier kann wieder ein Musterbeispiel für eine Darstellung von intermedialen Zusammenhängen konstatiert werden.

Michael Halliwell ("Opera about Opera'. Selfreferentiality in Opera with Particular Reference to Dominik Argento's *The Aspern Papers*") untersucht postmoderne Praktiken in der Transformation einer Kurzgeschichte des späten 19. Jahrhunderts in eine Oper, die Ende des 20. Jahrhunderts komponiert wurde, durch Reflexion der selbstreferentiellen Aspekte in Argentos Oper *The Aspern Papers*. Argentos Oper ist eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Medium und stellt die Geschichte von Henry James in Zusammenhang mit dessen Reflexion über sein eigenes literarisches Leben. Halliwell kann diese Selbstreflexion im Gebrauch traditioneller Opernstrukturen, älterer Musikformen, komplexer, nichtlinearer Erzähltechniken, eines Erzählers, dessen Objektivität in Frage gestellt wird, und anderer Opernbezüge (Oper in der Oper am Beispiel von *Medea*), Parodien älterer Opernbezüge und -charaktere usw. feststellen. Mittlerweile ist Halliwells Buch über die Vertonungen nach Henry James' Werk erschienen (*Opera and the Novel. The Case of Henry James*), das als Standardwerk im Bereich der Vertonungen erzählerischer Texte angesehen werden kann.

Die anderen zwei Aufsätze in dieser Sektion untersuchen die vergleichsweise "einfache" Praxis von Text-/Musikbeziehungen im Bereich von Liedvertonungen. Jürgen Thiem ("Schubert's Strategies in Setting Free Verse") zeigt Schuberts Methode, Gedichte mit freiem Vers mit metrisch, periodisch strukturierter Musik zu versehen. In der Übersetzung von Gedichten im freiem Vers

durch den musikalischen Kompositionsprozess änderte Schubert oft die Bedeutungen, wie sie in den Gedichten angelegt sind. In Suzanne M. Lodato's Aufsatz ("False Assumptions. Richard Strauss's Lieder and Text/Music Analysis") wird der gegenteilige Prozess dargestellt: Strauss versah oft traditionell strukturierte Gedichte mit flexiblen, fast sprachähnlichen Melodien, in welchen das Versmaß nicht leicht erkennbar ist. In anderen Beispielen werden seine Gedichtvertonungen so gesetzt, dass die Verse und Stenzen in kleinere Teile zerlegt werden, die dann mit getrennten (disjunktiven) Melodien verbunden werden, wodurch dem Zuhörer eine klare Sicht auf die textliche Struktur entzogen wird. Ähnliche Vorgangsweisen sind bei den Naturalisten des späten 19. Jahrhunderts anzutreffen.

Diese fünf Aufsätze bieten ein hervorragendes Reservoir für die unterschiedlichsten Auseinandersetzungen im intermedialen Bereich der "Word and Music Studies".

Der zweite Teil des vorliegenden Buches behandelt vier Themen im Bereich des Generalthemas "Music and the Spoken Word". Lawrence Kramer ("Speaking Melody, Melodic Speech") untersucht am Beispiel einer Oper, eines Films und zweier Instrumentalkompositionen wie die Gesangsmelodie durch Aufruf ("recalling"), aber nicht durch direkte Wiedergabe der Worte, neue Bedeutungen generiert, die nicht genau durch Sprache wiedergegeben werden können. Auch hier sind Bezüge zu Prietos Aufsatz herzustellen. Dann folgen zwei Aufsätze über Samuel Becketts Hörspiel *Words and Music* aus dem Jahre 1962. Werner Wolf ("Language and/or Music as Man's 'Comfort'? Beckett's Metamedial Allegory *Words and Music*") untersucht das Hörspiel als eine "metamedial allegory" (145) von Beziehungen zwischen Wort und Musik, in denen Beckett die Frage der Dominanz stellt und die Funktion und die Grenzen von Wort und Musik erläutert. Stephen Benson ("Beckett, Feldman, Joe and Bob: Speaking of Music in *Words and Music*") auf der anderen Seite diskutiert Morton Feldmans musikalische Auseinandersetzung durch ein "sound-oriented reading" (167). In der Analyse von Benson kann man die Ähnlichkeit zwischen der Sicht Feldmans, der Konstruktionen wie Plot, Sprache oder Rhetorik als Basis für musikalische Kompositionen meidet, und den Ideen von Deleuze und Guattari sehen. Auch ein Bezug zu Mosleys Essay kann hergestellt werden.

Der letzte Beitrag von Deborah Weigel ("Musical and Verbal Counterpoint in *Thirty Two Short Films About Glenn Gould*") behandelt auch Radioarbeiten, diesmal aber in der Form von Dokumentarspielen. Weigel diskutiert wie diese Form des gesprochenen "contrapuntal radio" (165) Klangaspekte von Worten vorwegnimmt, obwohl Gould äußerst sorgfältig die aufgenommenen Stimmen arrangiert, um Aspekte der semantischen Bedeutung hervorzuheben.

Wieder bietet dieser Band in der Reihe der Word and Music Studies eine Fülle von Anregungen für weitere Auseinandersetzungen in diesem ständig sich auf neueste Diskussionen einlassenden Forschungsbereich. Besonders interessant in dieser vorliegenden Sammlung sind die Bezüge, die zwischen den ein-

zelen Beiträgen hergestellt werden können. Die verdienstvolle Reihe wird fortgesetzt, man darf gespannt sein.

Klaus Zerinschek, Universität Innsbruck

Cantautori: Liederdichter in Italien. Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart 40 (Herbst 2005), hgg. von Thomas Bremer und Titus Heydenreich. 164 Seiten.

Der von Angela Barwig konzipierte Schwerpunktband zum italienischen Cantautori-Phänomen (für den Barwig auch etliche Texte aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzt) präsentiert sich als ansprechende Mischung von literatur- oder vielmehr kulturwissenschaftlichen Beiträgen zu verschiedenen Aspekten der *canzone d'autore*, Interviews mit italienischen Liedermachern und kurzen essayistischen Texten italienischer Autoren (Tondelli, Eco) bzw. Liedermacher (Claudio Lolli), alles immer wieder durchsetzt von gerahmt gedruckten Liedtexten, die auf Verweise und Anknüpfungspunkte in den Beiträgen lose Bezug nehmen und das kreative Potential der *canzoni* auf diesem Wege gewissermaßen anschaulich machen. Dieser kreative Aspekt lässt sich auch in der Rahmung des eigentlichen Beitragsteils durch zwei ebenfalls von Barwig geführte Interviews mit italienischen Liedermachern auffinden. Nach einem Kurztext Tondellis aus *Un weekend postmoderno*, der die Lieder der Cantautori auf ihre Fähigkeit befragt, das Bedürfnis aller jungen Generationen nach Poesie zu befriedigen, eröffnet Barwig den Band mit einem Interview mit dem bekannten, hierzulande aber großteils wieder vergessenen Roberto Vecchioni. Dessen zum Teil hochreflektierte Aussagen über die eigene Liedproduktion und über allgemeine Aspekte der *canzone d'autore* lassen sich, wie deutlich wird, auch auf die eigene universitäre Lehrtätigkeit, die eben diese Inhalte betrifft, zurückführen.

Der erste in der Reihe der einschlägigen Beiträge ist Giorgio Maimones "Cantami, o Divo". Cantautori e *mâtres à penser*: il difficile tragitto ideologico tra guitto e filosofo". Anders als der sehr spezifische Titel erwarten lässt, handelt es sich hierbei um eine Art historischen Abriss zu den großen Etappen der Geschichte der *cantautori*, der auf den ersten Seiten nichts wirklich Neues bringt, dann aber doch einige interessante Einsichten (etwa zur "riscossa 'etnica'", die ab Mitte der 80er Jahre eine beachtliche Erneuerung der bis dahin eher kargen musikalischen Ausgestaltung des Autorenliedes brachte) und verfolgenswerte Stichwörter zu neueren Entwicklungen der *canzone d'autore* seit der Jahrtausendwende bietet. An das Stichwort der "riscossa 'etnica'" schließt etwas später der aufschlussreiche Artikel Silvano Rubinos über den großen Fabrizio De André an: Rubino zeigt konzis und stichhaltig auf, wie sich De Andrés Projekt einer authentischen mediterranen "World Music", welches im 1984 erschienenen Album *Creuza de mă* seinen ersten Meilenstein fand, in der Folge in Gestalt der B-Seite bzw. zweiten Albumhälfte von *Nuvole*, des mit

genuesischen Liedern gefüllten Live-Doppelalbums von 1991 und des letzten großen Meisterwerks *Anime salve* (1996) fortsetzte und zusehends verdichtete.

Überblickshaftes bietet im Anschluss an Maimone auch Paolo Jachia, indem er die Ausgestaltung eines politisch engagierten Freiheitsbegriffs – großteils durchaus gewinnbringend – durch einige wesentliche Etappen und Generationen der *canzone d'autore* hindurch verfolgt. Allerdings bleibt man, nachdem bereits der Untertitel des Beitrags "Das Kunstlied in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts" unweigerlich terminologische Fragen aufwirft, an der nirgends geklärten Bedeutung der abwechselnd verwendeten Begriffe "Kunstlied" und "Autorenlied" hängen.¹ Eine klarere, dafür aber terminologisch nicht fixierte Differenzierung zwischen einem gesellschaftspolitisch engagierten und zugleich poetischen Lied auf der einen und einem eher kommerziell ausgerichteten Lied auf der anderen Seite trifft Enrico Deregibus in seinem informativen Artikel über das wenig bekannte Liedfestival des Premio Tenco. Dieser 1972 von dem Blumenhändler Amilcare Rambaldi ins Leben gerufene Wettbewerb findet ebenso wie das von TV und anderen Medien zelebrierte Festival della canzone jährlich in Sanremo statt, prämiert im Unterschied zu diesem aber tatsächlich auf der Grundlage des musikalischen und poetischen Werts der Lieder und nicht aufgrund des erhofften kommerziellen Erfolgs. Ausgezeichnet wurden im Laufe der Jahre spätere italienische Größen wie Gianna Nannini, Paolo Conte, Vinicio Capossela und Daniele Silvestri, aber auch, als beste ausländische Künstler, Liedermacher wie Léo Ferré, Jacques Brel, Leonard Cohen und Tom Waits, um nur einige wenige zu nennen. Als letzter auf das Phänomen der *canzone* im engeren Sinn bezogener Beitrag folgt Felice Ballettas konziser Text zu "Neapels Lied-Tradition gestern und heute", der sich aus einem kurzen historischen Abriss zur frühen "canzone napoletana" (ab 1880) und einem Abschnitt über Pino Daniele, den erfolgreichen Fortsetzer, aber auch Erneuerer dieser neapolitanischen Tradition, zusammensetzt.

Das sich in den letzten Jahren häufende Phänomen der auf dem belletristischen Buchsektor tätig werdenden Cantautori greifen sodann Inge Lanslots und Annelies Van den Bogaert in einem gemeinsamen Beitrag auf und betrachten unter diesem Gesichtspunkt die narrativen bzw. (im Falle Lollis) lyrischen Texte der Liedermacher Francesco Guccini, Jovanotti, Roberto Vecchioni, Lucio Dalla und Claudio Lolli. Dass gerade von Lolli im Anschluss an diesen Beitrag ein kurzer autobiographisch-erinnernder Text über seinen Einstand als Liedermacher in der Bologneser Osteria delle Dame abgedruckt ist, lässt ihn allerdings auch als Erzähler in einem durchaus positiven Licht erscheinen.

In den Bereich der gelebten Liedermacher-Intertextualität dringt auch Thomas Stauder vor, der sich in seinem tiefgehenden und dennoch vergnüglich zu

¹ Recht unklar bleibt Jachias Begriff der "canzone d'arte", der mit der gängigen Bedeutung des deutschen "Kunstliedes" denkbar wenig gemeinsam hat, auch schon in seiner Monografie zu *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Milano, Feltrinelli, 1998.

lesenden Beitrag (wohl dem gelungensten der ganzen Zeitschriftennummer) in Gestalt von Luciano Ligabue einem "Cantautore als Regisseur" widmet. Von Intertextualität darf man im Falle Ligabues, wie Stauder aufzeigt, tatsächlich mit Fug und Recht sprechen: Hatte Ligabue bereits auf seinen CD-Alben vielfältige Bezüge zwischen seinen Liedern und bestimmten Büchern, Filmen oder Liedern anderer Autoren hergestellt (109), und hatte er in dem 1997 veröffentlichten Erzählband *Fuori e dentro il borgo* die Vorbildfunktion Pier Vittorio Tondellis für sein Schreiben offengelegt (119), so wird besagter Erzählband selbst wiederum zur Drehbuch-Grundlage für den Film *Radiofreccia* von 1998, der sich thematisch immer wieder um die identitätsstiftende Funktion von Liedern während eines bestimmten Lebensalters dreht (125) und bei dem der Cantautore Ligabue selbst Regie führt.

Nach einem kurzen Text Umberto Ecos (dem auszugsweisen Nachdruck eines *Espresso*-Artikels von 1980) über den großen emilianischen Cantautore Francesco Guccini wird der Beitragsteil der Zeitschrift sodann von Angela Barwigs Interview mit Mimmo Locasciulli, dem eine informative Einführung zu diesem hierzulande eher unbekanntem Cantautore vorausgeht, abgeschlossen. An das Werk des in den Abruzzen geborenen und in Rom lebenden Locasciulli, der seit den siebziger Jahren zur Gruppe des berühmten "Folkstudio" gehört und insbesondere Francesco De Gregori zu seinen Freunden und Vorbildern zählt, wird man darüber hinaus auch durch eine eigens für *Zibaldone* zusammengestellte CD mit repräsentativen Liedern des Künstlers herangeführt. Nicht zuletzt durch diese erfreuliche mediale Ergänzung des *Zibaldone*-Bandes erweist sich die Schwerpunktnummer zu den "Liederdichtern in Italien" als erfrischende und anregende Lektüre, die Lust darauf macht, wieder tiefer einzutauchen in diesen faszinierenden Bereich künstlerischer Produktivität, in dem sich gesellschaftspolitische italienische Verhältnisse ebenso widerspiegeln wie das Verhältnis zwischen den Künsten und das epochenspezifische Selbstbild der Künstler.

Gerhild Fuchs, Universität Innsbruck

Birkenstock, Arne/ Blumenstock, Eduardo: *Salsa, Samba, Santería. Lateinamerikanische Musik*. München, dtv 2002. 337 páginas.

En la introducción a *Salsa, Samba, Santería*, comentan los autores las dificultades de organización de un libro como el que se han propuesto escribir y que debe cubrir la música de Latinoamérica desde los pueblos indígenas, antes de la llegada de los conquistadores europeos hasta el momento presente. Se trata, efectivamente de un desafío imposible de cumplir, a menos que se limiten un tanto las aspiraciones y la extensión total de la obra. La materia daría para una enciclopedia completa, pero la idea de Birkenstock y Blumenstock era la de ofrecer en un solo volumen, de tamaño manejable (337 páginas) una introducción útil al lector interesado en la materia. Para lograrlo, se han decidido por un sistema de clasificación tripartito: geográfico, histórico y etnológico y el producto es "ein Kulturtrip durch Zeit und Raum" (10).

Latinoamérica es tan grande y variada que no se puede tratar en profundidad en un volumen de esta extensión, pero lo que nos ofrecen los autores es un paseo altamente interesante para quien se acerque por primera vez a la temática. Se abre el libro con un capítulo dedicado a las culturas indígenas americanas: mayas, incas y aztecas, y las líneas generales de la música india, antes de que las poblaciones autóctonas entraran en contacto con los europeos, dedicando especial atención al tipo de instrumentos que utilizaban.

El segundo capítulo está dedicado a la llegada de Cristóbal Colón al Nuevo mundo y a las consecuencias del descubrimiento – tanto en la zona controlada por España, como a los territorios descubiertos y colonizados por Portugal –, así como a la música en la época colonial. También aquí destaca el recorrido por los distintos instrumentos que los europeos introdujeron en el subcontinente y que han marcado la música latinoamericana desde aquella época: especialmente la guitarra, que, procedente de la España árabe, se impuso con gran rapidez y derivó con el tiempo a distintos instrumentos emparentados – el tres, el cuatro, el guitarrón – que han dado a la música de Cuba, México o Venezuela el sonido particular que conocemos.

A partir de estos dos capítulos, sobre todo históricos, plagados de fechas y muy densos en información general, el libro se organiza en secciones consagradas a diferentes espacios geográficos que muestran una unidad musical y no siempre coinciden con países concretos. De este modo, al comienzo de nuestro paseo musical, como en un parque temático, entramos en México y América Central al ritmo del son y del mariachi (palabra que, en opinión de algunos musicólogos, proviene del francés "mariage" porque era sobre todo en las bodas donde actuaban los grupos del Son Jalisciense). Rancheras, jarabes y corridos llenan algunas páginas que desembocan en el Texmex actual, ya geográficamente dentro de Estados Unidos. El paseo acaba pasando somera revista a El Salvador y Guatemala, con especial mención del instrumento rey guatemalteco: la marimba.

El siguiente capítulo está dedicado a la música andina – Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia – de una increíble variedad, donde se aúna la influencia inca, aún presente, con la música criolla peruana, el influjo negro procedente de África y, en los países del norte, la marca de la música española, especialmente la procedente de las Islas Canarias y de Andalucía, sobre todo en relación al joropo venezolano. En esta sección se habla también de la cumbia y aparece por primera vez un fragmento de texto musical (español-alemán), lo que a partir de este punto sucederá en todos los capítulos, como ilustración del tipo de historias que se narran en los diferentes estilos musicales; algo muy de agradecer y que podría haberse ampliado un poco más.

Continúa el recorrido con la música del Cono Sur: chacarera, gato, milonga, zamba, cueca... y el lector que aún no los conozca, se encontrará aquí con dos de las figuras más relevantes de la música latinoamericana del siglo XX: Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra, presentados someramente y acompañados de dos pequeños textos de sus canciones.

El paseo musical se interrumpe durante un capítulo que los autores consagran a ofrecer al lector los hechos más básicos de la evolución histórico-política de Latinoamérica: la emancipación de la metrópoli, las guerras internas, las revoluciones de todo signo. Se pasa revista a la situación de Cuba, México, Argentina y Chile, lo que permite acceder al siguiente capítulo en el que el tema central es "Viva la Revolución. Canción protesta y revolucionaria." Aquí podemos leer – en original, con traducción – algunas estrofas de canciones mexicanas bien conocidas, como "La cucaracha", y más adelante, algunas procedentes de la Nueva Trova Cubana, representada principalmente por cantautores como Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, y algunas más de la Nueva Canción Chilena, con Violeta Parra y Víctor Jara como representantes, para terminar con la gran Mercedes Sosa por el sur y volver al norte con los hermanos Mejía Godoy (Nicaragua) y cerrar con Brasil y Chico Buarque. Treinta páginas densísimas que pueden tal vez angustiar ligeramente al lector que se enfrente por primera vez con la materia, pero muy agradables de leer para todos los que recuerden personalmente la época de la canción protesta de los años sesenta y setenta y tengan buena memoria para la música y/o una discoteca bien surtida.

Continúa el libro con un capítulo dedicado a la música negra y a la influencia africana en la vida de los países sudamericanos, tanto en el contexto musical como en el religioso. Aquí nos enfrentamos con "Santería, Candomblé und Co." y sólo estamos a mitad del libro.

Pasamos a Brasil y el tropicalismo y, considerando la enorme extensión del país, el capítulo se subdivide en secciones que dan cuenta por regiones de la música más influyente en cada una de ellas. Por supuesto la samba ocupa un lugar privilegiado, así como la cultura del Carnaval, internacionalmente conocido. Luego pasamos a la Bossa Nova – Vinicius de Moraes, Antonio Carlos Jobim y João Gilberto – hasta los nombres más actuales de Hermeto Pascoal y Egberto Gismonti, que entran ya en el jazz latino.

De Brasil vamos a Cuba, donde la variedad musical es tan grande (desde la contradanza, pasando por el son, el mambo, el chachachá, hasta la nueva trova y el jazz latino) que apenas si recibimos una impresión fugaz de todo lo que podría ser interesante, pero el libro se comprende como una introducción tendente a allanar el camino del que se introduce por primera vez en la música de los países hispánicos y, como tal, cumple sus intenciones. El lector que después de este aperitivo quiera saber más, encontrará una gran variedad de estudios puntuales en las librerías y bibliotecas.

Capítulo aparte se dedica a la salsa, en deferencia a su gran impacto popular en los países europeos; merengue, cumbia, latin rock, latin pop van desfilando por los ojos del lector hasta llegar al bolero y sus diferentes encarnaciones en los distintos países, desde su nacimiento en Cuba y su florecimiento en México hasta su pervivencia actual. A continuación entramos en el tango y seguimos su evolución desde sus principios arrabaleros porteños, pasando por la gran época de Carlos Gardel, hasta la revolución de la música de Astor Piazzolla y el Tango

Nuevo y el éxito sin precedentes que está cosechando en la actualidad. Ni que decir tiene, que algunas páginas están dedicadas al instrumento por excelencia: el bandoneón.

A continuación, el volumen queda completado con un Anexo en el que encontramos un glosario muy útil de instrumentos musicales latinoamericanos, desde el Agogô hasta la Zampoña; después tenemos una sección que ofrece una selección de esquemas rítmicos de diferentes estilos musicales (también alfabética, desde el baião hasta la zamba), y para cerrar el libro, una amplia bibliografía y discografía destinada a orientar al lector sobre posibilidades de ampliar los conocimientos recién adquiridos. Muy de agradecer es la existencia de un índice de nombres en las últimas páginas que resulta utilísimo para acelerar la búsqueda de cualquier detalle.

Además, el volumen se vende junto con un CD donde encontramos versiones originales de diecinueve canciones emblemáticas y representativas de diferentes estilos, ritmos y momentos históricos. Canciones tan básicas para cualquier interesado en la música de Latinoamérica como "Juan Charrasqueado" (interpretada por Jorge Negrete), "Duerme negrito" (Atahualpa Yunpanqui), "A desalambra" (Isabel y Ángel Parra), "La chica de Ipanema" (Antonio Carlos Jobim), "Solamente una vez" (Agustín Lara) o "Cafetín de Buenos Aires" (Fontán Luna, acompañado por Astor Piazzolla) nos abren el apetito de escuchar más.

Un excelente libro introductorio no sólo a la música, sino también a la historia y el devenir social de Latinoamérica, con las evidentes limitaciones de la extensión, que uno habría deseado más amplia, agradable de leer, escrito en un estilo divulgativo y ameno. Quizá la única crítica sería que el título – *Salsa, Samba, Santería. Lateinamerikanische Musik* – es un poco engañoso y está claramente orientado al marketing, pero también es posible que si lo hubieran titulado *Introducción a la música de Latinoamérica* hubiera encontrado menos lectores, o no los adecuados al tono coloquial e informativo que hace el texto tan fácil de leer, a pesar de su densidad informativa.

Elia Eisterer-Barceló, Universität Innsbruck

Ankäufe und Neuerwerbungen

Bücher

* zur Rezension eingegangene Publikationen

Hidalgo, Fred: *Les chansonniers de la table ronde. Cabrel, Goldman, Simon, Souchon.* o.O., Fayard/Chorus 2004.

Klenk-Lorenz, Renate: *Chansondidaktik: Wege ins Hypermedium.* Hamburg, Verlag Dr. Kovač 2006.

*Schneider, Herbert (Hg.): *La Clef des chansonniers (1717)*. Erweiterte, kritische Neuausgabe (= Musikwissenschaftliche Publikationen, 25). Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag 2005.

CDs

Aufray, Hugues: *Hugues Aufray chante Félix Leclerc*, Mercury 982 509-6
 Bernard, Michèle: *Quand vous me rendrez visite*, EPM 984032
 Boulay, Isabelle: *Du temps pour toi*, Productions Sidéral VVR1035112
 Bruel, Patrick: *Puzzle* (2 CDs), 14 Productions 82876 658042
 Ciccone, Nicola: *J't'aime tout court*, Polydor 982 688-1
 Clerc, Julien: *Double enfance*, Free Demo/Si on chantait 0946 3 37459 2 6
 Cowboy Fringants, Les: *La Grand-Messe*, La Tribu 834511502-2
 Dion, Céline: *On ne change pas* (2 CDs), Sony BMG 82876726212
 Dominique A: *Tout sera comme avant*, Labels 7243 5766472 1
 Enfoirés, Les: *La Compil'*. Vol. 3 (2 CDs), Les Restaurants du Coeur 82876 731022
 Ensemble Transatlantik Schrammel: *Vienna 1860*, Janouk 011
 Fabian, Lara: 9, 9 Productions 9982 749 0
 Gotan Project: *Inspiración - Espiración*, ¡Ya basta!/Science & Mélodie LC 00126 - CAT 9821777
 Grande Sophie, La: *La suite...*, AZ 983 154-8
 Hardy, Françoise: *Tirez pas sur l'ambulance*, Wagram Music 3108492
 Home (= Biolay, Benjamin/ Mastroianni, Chiara): *Home*, Homerun 72435 714622 7 PM 513
 Lebeau Trio: *C'est si bon*, o.A. H8654-W478239
 Lemay, Lynda: *Un paradis quelque part*, Warner 5046771642
 Louise Attaque: *À plus tard crocodile*, Atmosphériques 9832122
 M (= Chédid, Mathieu): *Qui de nous deux*, Delabel 7243 5953980 5
 Paci, Roy & Aretuska: *Baciamo le mani*, Viceversa 7243 8 12531 2 0
 Pausini, Laura: *Resta in ascolto*, Warner 5050467500723
 Sanseverino: *Les Sénégalaises*, CH+ SAN 5152942
 Souchon, Alain: *La vie Théodore*, Virgin 00946 3369682 2
 St Pier, Natasha: *L'instant d'après*, Sony BMG COL513437-2
 Tell, Diane: *Popeline*, Tuta Music 82876588572
 Thério, Marie-Jo: *Marie-Jo Thério*, Naïve NV 803311
 Trio Kaffeehaus: *Alpes du jour – Alpes du soir* (2 CDs), Janouk 010-2

Internet-Adressen und Veranstaltungskalender

Internet-Adressen

<http://www.tv5.org/TV5Site/jeunesse/quiz-questions.php?rub=1>
 Homepage von TV5 mit Quiz-Fragen (u.a. zur frankophonen Musik).

Kolloquien, Tagungen, Vorträge

Séminaire *Histoire et théorie des chansons*

Zeit: 27.1., 10.2., 17.2., 17.3., 24.3., 31.3. 2006
 Ort: Salle 1 (salles du Conseil), Université de Paris 1, 75005 Paris, 12, place du Panthéon, escalier M, 1^{er} étage; vendredi 16 h à 19 h.
 Info: c.marcadet@wanadoo.fr, borola@wanadoo.fr

Christopher F. Laferl: *Cooler Texte aus Kuba? Zu den Liedern des Films "Buena Vista Social Club"*

Zeit: Donnerstag, 27. April 2006, 20.00
 Ort: Kulturgasthaus Bierstindl, Klostersgasse 6, Innsbruck
 Info: <http://www2.uibk.ac.at/writer-in-residence/>

Francesco Guccini: *Una serata fra parole e musica. Ein musikalischer Leseabend*

Zeit: Dienstag, 9. Mai 2006
 Ort: Theologische Fakultät der Universität Innsbruck

Vorlesung *Parole parole parole in musica*

Zeit: Dienstag, 9. Mai 2006, 13.30 – 15.00
 Ort: Universität Innsbruck, Raum 50101/1

Konzerte

10 Jahre *Bistrot Musique: Hommage à Francis Lemarque*

Zeit: 10.4.2006, 20.00
 Ort: Großer Sendesaal im Funkhaus Halberg, Saarbrücken
 Information: <http://www.sr-online.de/kultur/967/215652.html>

Lou Saintagne (11.4.06, Le Vingtième Théâtre, Paris)

Jean-Louis Aubert: (7.4.06: Salle des Fêtes, Schiltigheim, 8.4.06: Zenith, Nancy)

Pierre Perret (7.4.06, Hôtel de Ville, Saargemünd)

Maxime le Forestier chante Brassens II (25.4.06, Hôtel de Ville, Saargemünd)

Ligabue (19.05.06, Stadio del Conero, Ancona)

Festivals

Festival des Artefacts, 28. bis 30. April 2006, Laiterie, Strasbourg

Information: <http://www.artefact.org>

Printemps de Bourges, 26. April bis 1. Mai 2006, Bourges

Information: www.printemps-bourges.com

Festival Perspectives, 3. bis 10. Juni 2006, Saarbrücken-Moselle

Information: www.perspectives-sb.de/

Francofolies de La Rochelle, 13. bis 18. Juli 2006, La Rochelle

Information: www.francofolies.fr

Francofolies de Spa, 18. bis 23. Juli 2006, Spa

Information: www.francofolies.be

Paléo Festival, 18. bis 23. Juli 2006, Nyon

Information: www.paleo.ch

Aktuelles – actualités – novità – novedades

Sergio Endrigo (Pola, 15.6.1933 – Roma, 7.9.2005): L'arte dell'incontro

Le cose d'ogni giorno, raccontano segreti,
a chi le sa guardare ed ascoltare
("Ci vuole un fiore", 1974)

In Italia i bambini non sbagliano. Se Sergio Endrigo fosse stato un uomo triste, come tanti frettolosamente dicono, da più di trent'anni non diventerebbero grandi facendosi accompagnare dalla sua voce. Una voce che racconta che per fare tutto quel che ci circonda "Ci vuole un fiore"; che svela quale incredibile magia possa nascondersi nella vita quotidiana, se dietro ogni angolo ci si può ritrovare "in via dei Matti numero zero", di fronte a una Casa "molto carina, senza soffitto, senza cucina", tanto grande da ospitare tutta la felicità del mondo.

Nato in Istria, in una Pola ancora italiana, Endrigo cresce fra l'Istria, Brindisi dove erano stati esiliati gli istriani e i dalmati, e Venezia dove lavora nei grandi alberghi del Lido veneziano e canta nei bar e nelle balere. Dopo qualche incisione per l'etichetta La Voce del Padrone, e dopo anni di lavoro nei night, nel 1960 arriva a Milano, dove muovono i primi passi tanti giovani di belle speranze come Tenco, Paoli o Gaber solo per citarne alcuni. Sono i giovani che stanno cambiando la canzone italiana. Cantano l'amore con le parole semplici di

tutti i giorni, in barba alla retorica imperante. Endrigo viene ingaggiato alla casa discografica Ricordi e grazie a Nanni Ricordi intraprende la strada della musica leggera e quella di neo-paroliere. Scrive la sua prima canzone in assoluto: "Bolle di Sapone". Nel 1962 lascia la Ricordi e va a Roma dove inizia la collaborazione con la RCA. Esce l'album *Sergio Endrigo* che ottiene subito un grande successo, anche internazionale. La dolcezza della sua voce evoca figure, psicologie ed umori del nostro tempo: le canzoni dell'album danno vita ad una sorta di defilè sentimentale. "Aria di neve", ad esempio, canzone dalla desolata tristezza, è una canzone di vecchi amanti, un frammento dolcissimo sulle relazioni che si logorano, sulle lunghe giornate senza parole, sull'indifferenza gioiosa di donne per cui si scrivono canzoni che loro non conosceranno né canteranno mai. "Lungo la strada del nostro amore ho già inventato mille parole nuove/ per i tuoi occhi/ più di mille canzoni nuove/ che tu non canti mai." Talvolta, come ne "La Brava Gente" o ne "La Dolce Estate", le canzoni tendono alla solitudine assoluta, nella pura contemplazione di un'esperienza d'amore. L'album, *Sergio Endrigo*, però, non racchiude soltanto "amore di terra lontana", rimpianti, stagioni che se ne vanno, addii, strazianti attese, ma un tono più popolare e schietto, un sagace taglio melodico, un'ispirazione spregiudicatamente moderna come il piccolo, magico diario di "Io che amo solo te". Straordinari risultati non mancano: come la drammatica "Basta così" dagli intensi chiaroscuri, "Il Soldato di Napoleone" su testo di Pier Paolo Pasolini¹ e soprattutto la ballata dal titolo "Via Broletto 34": "Ora dorme e sul suo bel viso/ c'è l'ombra di un sorriso/ ma proprio sotto il cuore/ ha un forellino rosso/ rosso come un fiore". Sorriso-viso, fiore-cuore: una dicotomia di rime che incanta anche il poeta Umberto Saba, sempre in bilico tra il sublime e il banale. Il problema di Endrigo compositore sta forse proprio qui: compone sul filo d'un rasoio, tra il sublime e il banale; che è, in fondo, l'umile quanto impervio sentiero per giungere alla poesia. Endrigo riesce a fare di un "genere" che all'inizio poteva sembrare accessibile a pochi un genere popolare. Ed è un risultato che forse riuscirà a cancellare dai tratti del suo viso antichissimo quel velo sottile di malinconia dal quale non si libera neanche quando esplode con un'altra canzone: "Viva Maddalena", una sanguigna, anarchica ballata: "Viva Maddalena/ che regala notti bianche/... son finite le vacche magre .../ la quaresima è finita .../". E la canzone rappresenta un po' un grido beffardo e istintivo nella piatta giungla delle melodie. L'album di Endrigo non è soltanto struggimenti d'amore e malinconia, ha anche momenti sarcastici come appunto "Via Broletto", oppure distesi come "La periferia": "Io amo la

¹ Nasce in quell'anno l'idea di musicare una poesia di Pier Paolo Pasolini: "Il Soldato Napoleone". La poesia di Pasolini è compresa nel ciclo *I Colussi* all'interno della sezione Romancero nella raccolta *La meglio gioventù*; si trattava di poesie che celebravano la dinastia dei Colussi, la famiglia della madre di Pasolini. Nella canzone, i protagonisti sono la trisavola del poeta, ebrea polacca, e l'antenato friulano che la sposò e la condusse con sé in Friuli. Per il testo, Endrigo si basa sulla versione in italiano che Pasolini stesso aveva approntato in calce all'originale friulano. In: http://www.pasolini.net/poesia_friulane.htm e http://www.pasolini.net/notizie_mortoEndrigo.htm.

periferia/ da quando ho incontrato te/ Mi piace aspettare la sera seguendo le strade/ che portan lontano/ dalla città/ Le case in periferia/ Risuonan di grida e di canzoni/ E mille e mille panni colorati/ Si muovono al vento./ bandiere di festa/ solo per noi". Endrigo descrive una periferia che era ancora spazio di transizione (paesaggistica e culturale) fra città e campagna, non ancora storpiata da speculazioni edilizie, giganteschi parallelepipedi di cemento, centri commerciali uno in fila all'altro, svincoli autostradali, una periferia assordata dal traffico e dalle strida degli spettri degli alberi abbattuti.

Nel 1963 si sposa. Inizia anche ad esibirsi dal vivo come solista, spesso accompagnato dal pianoforte di Enzo Jannacci. Nello stesso anno, inizia con il maestro Luis Enrique Bacalov una collaborazione di dodici anni. Collabora anche con il paroliere Sergio Bardotti. Esce il secondo album *Endrigo* che contiene inimitabili bozzetti come "Era d'Estate", "La Rosa Bianca" (da una poesia del celebre eroe-letterato cubano Josè Martí) oppure "La Guerra" o "Canta Pierrot". Nel 1965, causa dissapori, lascia la RCA per passare alla Fonit Cetra. Sempre nel '65 nasce la figlia Claudia. Nel 1966 va a Sanremo e canta "Adesso sì". Esce il terzo LP che porta ancora il suo cognome. L'album non contiene solo la "sanremese" "Adesso sì" ma anche la profonda "Ballata dell'ex" (Ballata dell'eroe), una canzone, il cui stile è caratterizzato dall'esperienza del dolore, a cui s'affiancano precise domande politiche sulle responsabilità collettive: "Andavi per i boschi/ con due mitra e tre bombe a mano/... Un mondo tutto nuovo/ sorgerà/ Per tutti/ l'uguaglianza e la libertà" . Dell'album fanno parte anche "Teresa", "Chiedi al tuo cuore", "Mani bucate" e "Girotondo intorno al mondo". Nel 1967 incide "Dove credi di andare" e "Perché non dormi fratello" canzoni dedicate al dilagare straripante ed invadente della moda beat. Continua intanto, la collaborazione con i poeti: dopo Pasolini, è la volta dello spagnolo Rafael Alberti. Nasce così "La colomba".² Ma il 1968, è l'anno del trionfo: tutta Italia impara all'istante le prime parole di "Canzone per te": "La festa/ appena cominciata/ è già finita/ Il cielo non è più con noi/ La solitudine che tu mi hai regalato/ io la coltivo come un fior". E a Sanremo, dove la presenta in coppia con il cantante brasiliano Roberto Carlos, è delirio.³ Con un'altra canzone inserita nell'album "Marianna", partecipa all'Eurofestival. Inizia una collaborazione anche con il poeta Giuseppe Ungaretti che in quel periodo recitava traduzioni italiane di alcune poesie dell'artista brasiliano Vinicius de Moraes. E dall'amicizia con de Moraes nasce un sodalizio destinato a durare negli anni: Endrigo e Vinicius iniziano a scrivere delle canzoni per bambini che nel loro ritrarre personaggi, oggetti ("L'orologio") e animali ("Le api", "Il pappagallo", "La foca", "La paptera", "La pulce", "Il gatto", "Il pinguino")

² Nata come romanza, questa melodia è stata arrangiata in maniera consona ai tempi ma senza subire sostanziali modifiche. Il testo è tratto da una canzone degli inizi degli anni quaranta dell'autore argentino Gustavo su testo di Rafael Alberti. Il titolo originale spagnolo era "Se equivocò la colomba" (Por ir al norte fue al sur): In: <http://www.trovadores.net/index.php?MH=aa.php?NM=197>

³ Anche in Brasile sarà delirio, nella versione di Roberto Carlos: "Canção Para Você".

rimarranno memorabili tra le canzoni per i più giovani. Nel 1969, in collaborazione con Sergio Bardotti, realizza un album straordinario: "La vita, amico, è l'arte dell'incontro". L'album è un insieme di musica e di poesia a cui partecipano Giuseppe Ungaretti, Vinicius de Moraes e il cantante brasiliano Toquinho.⁴ Notevoli ne "La marcia dei fiori" i ritmi brasiliani, e, non ultimo, le recitazioni di Ungaretti. Con "La casa" anche conosciuta come "Via dei Matti", scritta con De Moraes, ottiene un successo strepitoso tra i bambini.

Il 7 marzo del 1970 realizza lo spettacolo live *L'Arca di Noè*, rappresentato al Piccolo Teatro di Milano nel ruolo non solo di interprete ma anche di intrattenitore del pubblico. Sul palco milanese si esibisce con "L'arca di Noè" che uscirà l'anno stesso con l'omonimo doppio album. La canzone gli procura grande fama e non solo tra il pubblico dei giovanissimi. A Milano, Endrigo presenta tante canzoni di successo precedute dalla declamazione di una poesia di Giuseppe Ungaretti⁵. Endrigo, fa anche incidere al palermitano Ignazio Buttitta e al goriziano Biagio Marin le loro poesie e promuove per primo una collana discografica dedicata ai poeti dialettali. Nel 1972 esce il fortunato album per bambini scritto con Vinicius *L'arca*.

Assieme al poeta Gianni Rodari nei primi anni '70, scrive il celebre disco *Ci vuole un fiore*. È un trionfo. Inizia una lunga serie di tournée che lo porteranno in tutto il mondo ma soprattutto in Brasile, paese in cui ottiene il maggior successo. Endrigo ama il Brasile, la sua filosofia di vita, la *saudade*, collaborare con Vinicius de Moraes, Chico Buarque de Hollanda, Toquinho e Roberto Carlos; ed è più che un pioniere della divulgazione della bossa nova in Italia: le sue canzoni come autore, il modo confidenziale di porgere la voce, la cura e il gusto nella scelta dei testi ne fanno senza mezzi termini uno dei grandi padri storici della canzone moderna nel nostro paese, al fianco dei grandi della scuola genovese. La passione per il Sudamerica è in effetti lo specchio di una malinconia garbata, contenuta, schiva, nemica del canto a squarciagola.⁶ Incide anche per il mercato brasiliano e cosa di cui andava molto fiero, realizza anche un album doppio con sue canzoni in italiano, dedicata a tutti i grandi artisti della musica brasiliana. Non ultimo, si impegna per promuovere la musica brasiliana in Italia. La sua passione per il Brasile è presto ricambiata: Vinicius gli

⁴ http://radio.terra.com.br/includes/internas_albums/5/5135.html

⁵ "San Martino del Carso" (che sul libretto del disco viene indicata come "Di queste case ...", come dall'inizio).

⁶ "Non so da dove venisse l'ispirazione delle mie canzoni (...) io credo che affondassero nella mia malinconia austro-ungarica che ha qualcosa in comune con la *saudade* brasiliana: la consapevolezza della perdita dentro l'intensità di un'emozione", scrive in una nota autobiografica. Un'affinità elettiva che crebbe nella sua villa di Mentana, nei pressi di Roma, dove nel corso degli anni '70 si incontravano Bardotti, Bacalov, Vinicius ed Ennio Morricone. Serate memorabili, in cui nasceva la parceria del grande poeta e compositore brasiliano con Toquinho, si progettava un disco-capolavoro come *La vita, amico, è l'arte dell'incontro* con la partecipazione di Ungaretti, si ospitavano Lucio Dalla e Chico Buarque. In: http://musibrasil.net/vsl_art.asp?id=1221

dedicherà un "Samba para Endrigo"⁷. Il 1974 con "Ci vuole un fiore"⁸ segna però l'ultimo trionfo per Endrigo. Ed è anche l'ultima collaborazione con il maestro Luis Enriquez Bacalov. Nel '74, infatti, la stella di Endrigo andava già calando. I super successi sarebbero presto finiti, e i suoi album, usciti tra il '75 e il '93, sempre più rari e mal distribuiti, sarebbero passati senza lasciar traccia. Dopo un ultimo tentativo con *Qualcosa di meglio* del 1993, decide di non scrivere più niente, di non provarci più, in quanto lo ritiene frustrante.⁹ Nel 1994 muore la moglie e si ritira dalle scene. In profonda depressione, nel 1995 si cimenta come scrittore pubblicando: *Quanto mi dai se mi sparo?*¹⁰

Nonostante nel 2000 Franco Battiato, nell'album *Fleurs 3* (Sony Music 2000), rispolveri due sue canzoni, "Aria di Neve" e "Te lo leggo negli occhi" ed Endrigo torni perfino a fare concerti, le sue apparizioni si fanno sempre più rare e commoventi, la sua salute infatti scricchiola sempre di più. La sua voce così calda spesso si perde fra le note, fatica ad aggrapparsi alla musica. Ogni volta che sale sul palco si emoziona e quasi si stupisce quando qualcuno gli chiede un autografo. Esempio di mirabile coerenza artistica, eccezionale scrittore di musiche per bambini ed indimenticabile voce della canzone italiana degli anni '60 -'70 accomunato alla cosiddetta "scuola genovese", seppure fosse di Pola, per un certo gusto innovativo che lo contraddistingue, Sergio Endrigo è soprattutto un precursore e uno sperimentatore unico nel suo genere, tra i primi a parlare di ambiente in Italia e da sempre grande amante della poesia. Col suo perduto sguardo di tristezza incompresa, Endrigo ha cercato di capire il proprio tempo, di intuirne le linee nascoste, di avere del proprio presente un'idea collettiva, di scegliere di cantare per cantare quando se ne ha voglia, anche se non è il caso, di usare la canzone come espressione completa di sé, ha scelto di volersi sincero e dare alla musica quella piccola dose di amarezza che le compete, di ripetere un'allegria desiderata più che vissuta, allestire in ogni brano il proprio piccolo rituale d'amore, cercare la propria malinconia nella lontananza, e la propria disperazione nell'assenza, avere un'idea nella voce, mai

⁷ La canzone eseguita da Vinicius e Toquinho verrà inclusa nell'album *Exclusivamente Brasil* uscito per la Philips nel 1979.

⁸ "A Roma ho attuato il progetto *Ci Vuole Un Fiore* (una serie di spettacoli teatral-musicali a difesa dell'ambiente e della natura, rivolto ai bambini e ai ragazzi delle scuole) per la durata dell'intero anno scolastico 2001/2002...". In: <http://www.sergioendrigo.it/Biografia>

⁹ "Il livello culturale delle manifestazioni artistiche è crollato, anche la gente parla sempre peggio. I discografici pensano solo ai soldi, come se vendessero carta igienica, e allora dico che da questo mestiere ho avuto già tutto". In: <http://www.sergioendrigo.it/Biografia>

¹⁰ Il testo rappresenta un abile ed inedito ritratto indiretto dello stato dell'azienda discografica italiana; seppure in parte autobiografica e zeppa di riferimenti reali agli anni '70 e '80 della musica italiana, la vicenda raccontata da Endrigo è di invenzione. Aggiunge Endrigo: "Ho scritto questo libro perché dovevo sfogare una certa rabbia. In Italia può accadere che, anche con un passato come il mio, si venga dimenticati da un giorno all'altro... non è possibile... ero stanco... 5 album col mio passato e nessuno mi ha filato." In: <http://www.cerchioazzurro.com/sezioni/interventi/luise/In%20cerchio%20con%20C9%20Endrigo.html>

forzata ad altro, mai compressa all'ipocrita volontà di fare comunque, essere presente con acutezza per quell'eco sottilmente inattuale che la distingue, come quei suoni che rimandano ad altro, come un sopravvissuto senza la volontà ottusa di sopravvivere in un mondo che non lo richiede, con la dignità di chi non inganna per principio, ecco..., questo è il piccolo, compatto mondo di Sergio Endrigo. Saravá, Sergio!

Gianni Valduga, Universität Innsbruck

Discografia (Selezione)

1962: *Sergio Endrigo*, RCA Italiana PML 10322
 1963: *Endrigo*, RCA Italiana PML 10368
 1966: *Endrigo*, Cetra LPB 35032
 1968: *Endrigo*, Cetra LPB 35033
 1969: *La vita, amico, è l'arte dell'incontro*, Cetra LPB 35037
 1970: *L'arca di Noè*, Cetra LPX 5/6
 1972: *L'arca*, Cetra LPB 35044
 1974: *Ci vuole un fiore*, Ricordi SMRL 6145
 1986: *E allora balliamo*, RCA Talent PL 70985
 2003: *Altre Emozioni*, D'Autore DA1013

Bibliografia (Selezione):

Fasoli, Dorian/ Crippa, Stefano: *Sergio Endrigo. La voce dell'uomo*. Roma, Ed. Associate 2002.
 Rodari, Gianni/ Endrigo, Sergio: *Ci vuole un fiore*. Roma, Gallucci Editore 2003.
 Endrigo, Sergio/ Costa, Nicoletta: *Via dei Matti*. Roma, Gallucci Editore 2005.
 Endrigo, Sergio: *Quanto mi dai se mi sparo?* (ristampa). Viterbo, Stampa Alternativa 2005.

Link (Selezione):

<http://www.sergioendrigo.it/> (sito ufficiale)
<http://www.istrianet.org/istria/illustri/endrigo/discography.htm>
http://www.parolesmania.com/paroles_sergio_endrigo_4083.html (tutti i testi)

Die großen Interpretinnen der italienischen Canzone: VI. Mia Martini – *Mimi* sucht ihren Weg

Qui, di nuovo qui/ Io contro il tempo
 Sono qui/ E ancora canto
 Per chi?/ Ma resto qui
 Testarda me/ E canto per te
 ("E ancora canto", 1981)

Ihre raue, mit den Jahren beinahe heiser gewordene Stimme ist das unverkennbare Markenzeichen Mia Martinis, deren Karriere nicht immer geradlinig verläuft. Doch die Interpretin arbeitet an sich selbst und verleiht ihren Interpretationen eine Intensität, die schließlich zu einem zweiten Markenzeichen wird.

Domenica Bertè kommt am 20. September 1947 im süditalienischen Bagnara Calabria zur Welt. Später zieht sie zusammen mit ihrer Schwester Loredana, die

ebenfalls eine bekannte Sängerin wird, nach Rom. In den 60er Jahren veröffentlicht Mia Martini unter dem Namen Mimì Berté einige Singles, wie beispielsweise "I miei baci non puoi scordare", "Insieme" (beide 1963), "Ed ora abbiamo litigato" (1964) oder "Non sarà tardi" (1966), die jedoch nur wenig Erfolg haben.

Der entscheidende Moment kommt 1970, als der Chef des bekannten römischen Nachtclubs Piper Club sie dazu überredet, sich beim Festival d'avanguardia e nuove tendenze in Viareggio zu präsentieren. Er hatte die Sängerin überzeugt, den neuen Künstlernamen Mia Martini anzunehmen. Die Interpretin gewinnt das Festival mit dem Titel "Padre davvero", "una canzone in un certo senso autobiografica, [...] perché parlava di una ragazza cresciuta in una famiglia disunita".¹ Daraus entsteht noch 1971 die erste Single bei der Plattenfirma RCA. Die RAI jedoch zensiert die Canzone, deren Text hart mit der Person des Vaters ins Gericht geht: "Padre davvero lo vuoi sapere/ Se tu non vieni mi fai un piacere/ Mi avevi dato per cominciare/ Tanti consigli per il mio bene/ Quella è la porta, è ora di andare/ Con la tua santa benedizione...". Die Zensur kann jedoch den Erfolg der Canzone und ihrer Interpretin nicht verhindern, ein steiler Aufstieg beginnt: "Nel giro di una stagione la Martini diventò di colpo un personaggio di primo piano della musica leggera italiana."² Noch 1971 wird die erste Langspielplatte mit dem Titel *Oltre la collina* produziert. 1972 kann Mia Martini noch mehr Erfolge verzeichnen: Mit der Canzone "Piccolo uomo" gewinnt sie den Wettbewerb Festivalbar und die Single kann sich 18 Wochen in der italienischen Hitparade halten.³ Auch die beiden nachfolgenden Singles, "Donna sola" (1972) und "Minuetto" (1973), werden zu großen Erfolgen der Interpretin in der Hitparade.⁴ Alle drei Lieder werden zu Klassikern in Mia Martinis Repertoire und fester Bestandteil ihrer Konzerte. Das von Franco Califano und Dario Baldan Bembo geschriebene "Minuetto" wird gar zu einer der meistverkauften Singles des Jahres.⁵ Darüber hinaus gewinnt die Interpretin mit "Minuetto" erneut bei Festivalbar und wird 1972 und 1973 bei der *Mostra della musica leggera* in Venedig ausgezeichnet. Die in diesen Jahren entstandenen Alben *Nel mondo una cosa* und *Il giorno dopo* werden ebenfalls zu Verkaufserfolgen und festigen Mia Martinis Position.

¹ Gianni Borgna, *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori, 1992, 344.

² Borgna 1992, 344.

³ Die beste Notierung in der Hitparade ist der 2. Platz. Dario Salvatori, *40 anni di Hit Parade in Italia*, Firenze, Tarab, 1999, 298.

⁴ "Donna sola" schafft es bis auf Platz 2 und wird zehn Wochen notiert, "Minuetto" kommt ebenfalls bis auf Platz 2 und bleibt insgesamt 29 Wochen in der Hitparade. Salvatori 1999, 299.

⁵ Die Angaben in der Literatur hierzu sind allerdings widersprüchlich. Während Felice Liperi von der "meistverkauften Single" des Jahres spricht (Felice Liperi, *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI-ERI, 1999, 296), notiert Gianfranco Baldazzi den Titel für 1973 nur auf dem dritten Platz (Gianfranco Baldazzi, *La canzone italiana del Novecento*, Roma, Newton Compton, 1989, 309).

Auch über die Grenzen Italiens hinaus beginnt Mia Martini sich einen Namen zu machen, vor allem in England und Frankreich, wo sie mit Charles Aznavour zusammenarbeitet und 1977 ein Konzert im Pariser Olympia gibt. 1977 vertritt sie außerdem Italien beim *Grand Prix Eurovision de la Chanson* in London; der Titel "Libera" kommt jedoch nicht über einen enttäuschenden 13. Platz hinaus. Sollte der Text den Juroren des Festivals zu modern gewesen sein? Immerhin geht es um eine Frau, die sich eindeutig emanzipiert: "Libera di pensare/ Libera di dimostrare/ Di dare o di non dare/ Quello che piace a te// Libera di provare/ Libera di esser madre/ Peccare o non peccare/ E di pagar da me." Generell fällt auf, dass die Rolle der Frau bzw. das Verhältnis zwischen Mann und Frau zu einer Konstanten in Mia Martinis Repertoire wird, wie u.a. "Donna sola", "Donna con te", "Io donna, io persona", "Donna" oder "Gli uomini non cambiano" belegen.

Trotz der großen Erfolge ist die Karriere Mia Martinis von mehreren Krisen und Unterbrechungen gekennzeichnet. Die erste Krise erlebt die Interpretin Ende der 70er Jahre, als der kometenhafte Aufstieg ein jähes Ende findet: "E invece, quando la sua fama cominciava ad allargarsi al resto d'Europa [...] una nuova crisi, non si sa se più esistenziale o creativa, le tagliò le gambe. Il suo astro rapidamente s'offuscò, proprio nel momento in cui sua sorella Loredana cominciava a mietere i primi successi".⁶ Schlimmer noch treffen sie Vorwürfe und zahllose Gerüchte bezüglich ihres Sexuallebens, deren Wahrheitsgehalt fraglich scheint, die jedoch dazu führen, dass sie drei Jahre lang gemieden wird: "Poi tre anni da incubo: viene espulsa delle scene perché tacciata di essere una menagramo...".⁷

Es wirkt beinahe schon wie Trotz, dass sich die Interpretin 1981 mit dem Titel "E ancora canto" zurückmeldet: "Canto per chi ?/ Chi mi ha tradita/ E poi ripresa/ Chi mi ha lasciata troppe volte/ Chi mi ha offesa...". Die Canzone markiert jedoch auch in anderer Hinsicht einen Meilenstein in der Karriere Mia Martinis: Zum ersten Mal zeichnet sie selbst verantwortlich für Text und Musik. Damit beginnt eine Entwicklung von der reinen Interpretin zur *Cantautrice*, die jedoch nur sporadisch fortgesetzt wird. Mit den Titeln "Ti regalo un sorriso" (1981) und "Quante volte" (1982) kehrt Mia Martini in die Hitparaden zurück. Mit dem von Ivano Fossati geschriebenen "E non finisce mica il cielo" nimmt die Interpretin 1982 zum ersten Mal am Festival von Sanremo teil und wird mit dem Premio della critica ausgezeichnet, der in jenem Jahr neu geschaffen wird.

Nach dem Album *I miei compagni di viaggio* (1983), das sie mit ihren bevorzugten Musikern und Autoren aufnimmt, wird es einige Jahre erneut still um die Interpretin. Erst 1989 macht Mia Martini wieder von sich reden, als sie mit der Canzone "Almeno tu nell'universo" von Bruno Lauzi und Maurizio Fabrizio am Festival von Sanremo teilnimmt und dank ihrer hervorragenden

⁶ Borgna 1992, 345.

⁷ Liperi 1999, 296.

Interpretation erneut den Premio della critica gewinnt.⁸ Sie bekommt dadurch neuen Auftrieb: "Concentrata e motivata, si ripresenta in pubblico dopo una lunghissima assenza e viene incoraggiata a non esclissarsi più."⁹ 1990 nimmt Mia Martini – "in splendida forma"¹⁰ – mit "La nevicata del '56" nochmals am Festival von Sanremo teil, wird erneut mit dem Kritikerpreis ausgezeichnet und hat einen weiteren Hitparadenerfolg. In den Folgejahren veröffentlicht Mia Martini mehrere Alben: *La mia razza* (1990), *Lacrime* (1992) und *La musica che mi gira intorno* (1994). Hinzu kommt 1991 das Live-Album *In concerto*. 1992 hat sie noch einmal einen internationalen Auftritt beim *Grand Prix Eurovision de la Chanson*, wo sie mit der Canzone "Rapsodia" für Italien den vierten Platz belegt. Im selben Jahr belegt sie mit "Gli uomini non cambiano" in Sanremo den zweiten Platz. In beiden Fällen zeigt die Intensität, mit der Mia Martini ihre Interpretationen gestaltet, einmal mehr ihr Potential: "Il brano della Martini appare molto consistente [...] e acquista intensità e pathos grazie all'interpretazione della cantante."¹¹ 1993 tritt Mia Martini zum letzten Mal in Sanremo auf und singt im Duett mit ihrer Schwester Loredana Berté, zu der das von Konkurrenz geprägte Verhältnis viele Jahre schwierig war, "Stiamo come stiamo".

Die Karriere Mia Martinis endet abrupt am 12. Mai 1995, als sie in ihrer Wohnung in Cardano al Campo (Varese) tot aufgefunden wird. Als offizielle Todesursache wird Herzversagen angegeben, doch die mysteriösen Umstände des plötzlichen Ablebens der Interpretin lassen sich nicht endgültig klären, sodass zahlreiche Spekulationen entstehen und immer wieder von Suizid die Rede ist.

In knapp 30 Jahren ist es Mia Martini gelungen, sich durch ihre Interpretationstechnik und ihre außergewöhnliche Stimme einen Namen zu machen. Am Ende des Reifungsprozesses zählt sie für Kritiker zu den ganz großen Interpretinnen:

Finalmente l'artista ha riconquistato il ruolo che le compete al centro della canzone italiana insieme a poche altre interpreti come Mina, Alice, Mannoia. I suoi ultimi lavori [...] confermano la maturità di una voce che nel corso degli anni è migliorata sempre in potenza e intensità, una di quelle cantanti che da vera interprete ha saputo valorizzare il repertorio grazie ai suoi fantastici exploit vocali.¹²

Andreas Bonnermeier, Universität Bayreuth

Discographie (Auswahl):

1994: *La musica che mi gira intorno*, RTI Music 1070-2

1995: *Una donna, una storia* (Compilation & inediti), BMG/Ricordi 74321-29971-2 (2)

⁸ Einige Jahre nach Mia Martinis Tod wird der *Premio della Critica* beim Festival von Sanremo umbenannt in *Premio Mia Martini*.

⁹ Dario Salvatori, *Sanremo 50*, Roma, RAI-ERI, 2000, 157.

¹⁰ Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, 204.

¹¹ Salvatori 2000, 168.

¹² Liperi 1999, 296.

1998: *Semplicemente Mimi* (live), Sony/ FAR 491553 2

2000: *Mimi sarà* (Compilation), S4/Sony Music 4983272

Links:

<http://miamartini.freeweb.supereva.it>

<http://www.mia-martini.subito.cc>

"La nouvelle chanson" oder rettender Rückzug ins Ästhetische

"Je voudrais du soleil vert/ des dentelles et des théières/ des photos du bout de mer/ dans mon jardin d'hiver." Ein melancholischer Bossa steht am Anfang dessen, was heute unter der erhellenden Bezeichnung "Nouvelle chanson" von Medien und Plattenfirmen gehandelt wird. Ausgerechnet Henri Salvador, damals die Bagatelle von 83 Jahren alt, verhalf im Jahre 2000 einer neuen Generation von ChansonmacherInnen zum Erfolg. Mit den Tantiemen und dem Renommée von "Jardin d'Hiver" starteten Keren Ann Zeidel und Benjamin Biolay ihre internationalen Karrieren. Der eine, Popwonderboy, unermüdlicher Studioarbeiter, Gainsbourg von allen Heutigen am ähnlichsten (er ist inzwischen mit der Tochter von Mastroianni und Deneuve verheiratet), die andere, gebürtige Israelin, Adeptin einer unendlichen Psychoanalyse und Klarinetten-Amateurin wie Woody Allen (sie hat sich ein 2-Zimmer-Appartement in Montmartre kaufen können): viel Glamour in der *Chambre avec vue* (so hieß das Salvador-Comeback-Album, das sich über eine Million Mal verkaufte). Den Weg machten sie frei für Vincent Delerm, Bénabar, Jeanne Cherhal, Cali, Sanseverino, Raphaël, Matthieu Chedid (M für die Freunde), Albin de la Simone, Aldebert, Tété, Bastien Lallemand, Olivia Ruiz, Loïc Lantoiné, Franck Monnet, Anais, Florent Marchet, Emilie Simon, Emilie Loizeau u.a.m.: Nicht zu reden von den jungen Damen und Herren, die sich im Gefolge der legendären Têtes Raides (inzwischen auch schon über 10 Jahre tätig) als Amélie-les-Crayons (Lyon), Les Hurlements de Léo (Bordeaux), Les Blaireaux (Lille), Le P'tit Jésus (Metz), Les Souricieuses oder Les Papillons (Nancy), Ogres de Barback (Paris), La Tordue (Paris), Drôle de Sire (Paris), Tryo (vom Land), Weeper's Circurs (Strasbourg), Marie et ses Beaux Courtois (Beaucourt/Paris), Martine City Queen (Paris) oder Les Fouteurs de Joie (Paris) unter dem Regenschirm der "Nouvelle Chanson réaliste" austoben. Nicht dass diese namentropfende Liste erschöpfend wäre – wie der französische Rap bis zu zehn "Tribus" oder Posses in jeder Stadt entstehen liess (auch Klein-Städte), so hat die "Nouvelle Chanson" zu ebensovielen Gruppen, fantasievollen Bandnamen und ebensolchen, teilweise sehr unterschiedlichen Chansons geführt. Und wenn die St. Etienne-Band Mickey 3 D oder Louise Attaque dann als Cousins der abgedankten Noir Désir ihr zugegebenermaßen wenig spassiges Rock-Wörtchen mitreden, dann schweift der Blick auch an den Atlantik, wo – mittlerweile ebenfalls seit mehr als zehn Jahren – Dominik A. über die andere atlantische Gemeinde des innovativen Labels

Lithium (Nantes) herrscht, zu der im weitesten Sinne François Breut, Katerine, Bertrand Betsch, Mathieu Boogaerts (Belgien), Jean Bart (Schweiz), Silvain Vanot, Miossec, Jérôme Minière oder Julien Baer gehör(t)en. Yann Tiersen, von dem man hierzulande vor allem die Filmmusik zu *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* kennt, kommt auch von da.

Das "Nouvelle Chanson" – eine fast unüberblickbare Vielfalt, die mit netten "Onkels" und "Tanten" lebt wie Dick Annegarn, Clarika oder Tomas Fersen, von Ferne aus den 70ern winkt Higelin, später dann Etienne Daho oder Charlélie Couture oder Kent... und die Mädels haben durchaus das eine oder andere Françoise-Hardy-Album in den I-Pod eingegeben. Diese wahre Masse von Namen wird jetzt, auch weil dies kommerziell erfolgreich ist, unter dem Label "Nouvelle Chanson" vermarktet. Ein Erfolg, der aber durchaus nicht den großen Plattenfirmen zu verdanken ist. Independent Labels wie Tôt ou Tard haben daran Anteil, auch das schon erwähnte Lithium, Autre Distribution oder Productions Spéciales, und natürlich Boucherie Productions seligen Angedenkens. Das gilt auch für das Publikum, denn Jeanne Cherhal oder Bénabar, Louise Attaque oder Sanseverino verdanken ihren heutigen Erfolg ursprünglich nicht den Radios (ein paar öffentlich-rechtliche und ein paar alternative Vereinsradios ausgenommen) und auch nicht dem Fernsehen (dort singt man laut und sportlich, sitzt in Schlössern und wird von "Star-Ac"-Juroren benotet). Es waren ein paar immer neugierige Chansonjournalisten, ein bisschen das Internet, aber vor allem die Festivals und Chansonkneipen und -keller, die sie bekannt machten. Und was erzählen diese Thirty Somethings? Engagiertes? "[La nouvelle chanson] en a tellement entendu, saturée des chansons à messages qu'elle rougit presque lorsqu'on lui parle de chanson engagée. C'est une génération du repli, du murmure quand d'autres poussent de la voix comme pour une performance sportive. Elle a éclos sur le mode du vote de contestation contre une forme de marketing héritée des années compils, contre l'avènement de la 'Star Academy' et autres 'Pop Idol'. C'est, cinquante ans après, le retour de l'esprit rive-gauche."¹

Die Eltern mochten Brassens oder Le Forestier oder schon Alain Souchon, die Kinder mochten (meistens) die Eltern und hatten ihren eigenen, weder schwarzen noch weißen Weg in die Zeit nach dem Millennium-Bug zu finden. Diese 30jährigen von heute (z.B. Jérôme Kiesling, "J'ai trente ans") haben Filme gesehen aller Arten, Musik gehört seit der Wiege - durchaus nicht nur Chanson – und sie haben eine offensichtliche Liebe zu Ästhetik und Poesie entwickelt als Haltegriff im niemals gleichen Fluss. Sie wissen (wenn nicht aus dem Französisch-Unterricht, woher dann), was ein gutes von einem schlechten Gedicht unterscheidet, und sehen es als selbstverständlich an, im Gedicht, im Song sich auszudrücken – als Gestaltungsmittel von moderner E-Musik über

¹ Ludovic Perrin, Chansonsjournalist bei der Tageszeitung *Libération*, hat den ersten Überblick über die "nouvelle chanson" gerade als Buch veröffentlicht: Ludovic Perrin, *Une nouvelle chanson française*, Paris, Editions Hors Collection, 2005.

Swing bis Elektronik, von Werbetext über Achtzeiler bis Sonnett einfach alles plündernd, ohne Ansehen von Musikfarbe und Kommerzialität, aber mit dem unabdingbaren Sinn dafür, dass Worte auch eine eigene Musikalität haben und Sätze einen Rhythmus. Eigene Persönlichkeiten möchten sie werden/sein, sich einbringen in künstlerische Projekte, andere treffen, mit denen "etwas passiert", sich nicht "emmerder" mit der Erfüllung von Konsumvorgaben. Und auch in dieser Freiheitsliebe klingt die "Nouvelle Chanson" sehr nach der Rive-Gauche der Chansonkeller – nicht umsonst lässt sich Juliette Gréco heute Songs schreiben von Miossec oder Biolay, genau wie Françoise Hardy. Nur die eindimensionale politische Botschaft, die wird man vergeblich suchen. Obwohl: "Suis-je aussi masqué que Don Diego volontaire/ Et plus élégant/ Que celui qui ne sait plus se taire?" (Tarmac).

Sämtliche erwähnte Interpreten sind im Internet zu finden.

Gerd Heger, Saarbrücken

Cf. <http://www.france-mail-forum.de/fmf40/neuf/40hegerg.htm>

P.S.: Unglaublich, diese Vielfalt bei den Franzosen. Man könnte direkt neidisch werden. Hierzulande haben wir nur Wir sind Helden, Mia, Naidoo, Laith-al-Deen, Juli, Annett Louisan, Silbermond, Christina Stürmer, Jens Friebe, Nylon, Funny van Dannen, Erdmöbel, Martina Brandl, Wenzel, Annette Kruhl, Masen, Boris Steinberg, Barbara Cuesta, Dota Kehr, Tina Teubner, Scarlett O', Sebastian Krämer... Oh, doch so viele? (und einen schönen Gruß an die KollegInnen aus der Germanistik).

Anmerkungen:

Gerd Heger ist Chansonspezialist beim Saarländischen Rundfunk und gestaltet die einzige wöchentliche Sendung zum frankophonen Chanson im deutschen Radio, das „RendezVous Chanson“, Sonntag, 21 Uhr, SR 2 KulturRadio, www.sr2.de/webradio, www.sr2.de/rendezvous-chanson.

Die wichtigsten heutigen Chansonvermittler in Deutschland sind Rolf Witteler und Oliver Fröschke (www.lepop.de), Thomas Bohnet (www.le-tour.net), Ulrich Patzwahl (NDR, RB) und Stephan Goeritz (Berlin). Informationen im Bureau Musique Export in Berlin (www.french-music.org/germany).