

**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. 19 – April 2007

Inhalt

Editorial	3
Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt	4
CDs.....	4
Michaela Weiß: <i>Der 'neue' Renaud: Was er verspricht und was er hält. Renaud: Rouge sang</i>	4
Beate Burtscher-Bechter: Marie-Jo Thériot: <i>Les matins habitables</i>	8
Gianni Valduga: Francesco Tricarico: <i>Frescobaldo nel recinto</i>	9
Elia Eisterer-Barceló: Javier Krahe: <i>Cinturón negro de karaoke</i>	11
Publikationen	14
Ursula Mathis-Moser: Klenk-Lorenz, Renate: <i>Chansondidaktik: Wege ins Hypermedium. Impulse für den modernen Französischunterricht</i>	14
Birgit Mertz-Baumgartner: <i>Der Fremdsprachliche Unterricht Französisch 81/82 (2006): La nouvelle chanson française. Mit 2 Begleit-CDs</i>	17
Carla Leidlmair-Festi: De Angelis, Enrico/ Secondiano Sacchi, Sergio (a cura di): <i>L'anima dei poeti. Quando la canzone incontra la letteratura</i>	18
Angelo Pagliardini: Scholz, Arno: <i>Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni</i>	21
Elia Eisterer-Barceló: García Gil, Luis: <i>Serrat, canción a canción</i>	26
Enrique Rodrigues-Moura: <i>Siete obras representativas del Género Chico: el gran fenómeno de masas madrileño de finales del siglo XIX. Romero Ferrer, Alberto (ed.): Antología del Género Chico</i>	29

Ankäufe und Neuerwerbungen.....	32
Internet-Adressen und Veranstaltungskalender	35
Aktuelles – actualités – novità – novedades	37
Philippe Alarie: <i>L'industrie québécoise du disque et le modèle 'Québec Inc.'</i>	37
Andreas Bonnermeier: <i>Juliette Gréco – L'éternelle scandaleuse?</i>	41
Andreas Bonnermeier: <i>Die großen Interpretinnen der italienischen Canzone: VIII. Gigliola Cinquetti – Ein Leben nach "Non ho l'età"</i>	46
Carina Feurle: <i>Lokale der Canción de autor in Madrid</i>	50

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik!

Mancher Leser, manche Leserin mag Heft 19 bereits vermisst haben. Das späte Erscheinen erklärt sich aus der Verlegung des Redaktionsschlusses auf den 15.3. und 15.9. jeden Jahres, was zur Folge hat, dass das vorliegende Heft nicht nur sehr umfangreich geworden ist, sondern auch inhaltlich viel zu bieten hat.

Im Rezensionbereich der CDs stellen wir nebst dem noch jungen Francesco Tricarico aus Mailand Neuerscheinungen von 'Klassikern' vor – denn sowohl Javier Krahe als auch Renaud und Marie-Jo Thério können heute bereits als solche gelten. Bei den Publikationen finden sich zwei vielversprechende Tipps aus dem Gebiet der Chansondidaktik, während es im Italienischen zum einen um die Beziehung zwischen Textmusik und literarischer Reinform, zum anderen um das breitgefächerte und landeskundlich interessante Thema der Subkultur des Hip-hop und der Jugendsprache geht. Lohnend ist die für das Spanische rezensierte Studie zu Manuel Serrat ebenso wie die Anthologie des Género Chico von Alberto Romero Ferrer, die der Rezensent unter dem Gesichtspunkt eines 'Massenphänomens' des ausgehenden 19. Jahrhunderts präsentiert.

Im Mittelteil des Hefts geben wir wie immer Einblick in eine Fülle von neu archivierten CDs und Büchern sowie Hinweise auf Tagungen, Konzerte und Festivals. Vier sehr unterschiedliche Beiträge in der Rubrik "Aktuelles" runden Heft 19 ab. Dabei ist die Studie zur jüngsten Entwicklung der Musikproduktion in Québec, die der Verfasser an der Frage des Nationalismus festmacht, besonders aufschlussreich. Dem Leser vertrauter werden die beiden Artikel zu Gréco, die ihren 80. Geburtstag feiert, und der italienischen Interpretin Gigliola Cinquetti erscheinen. Ganz frisch aus Madrid dagegen ist der kleine Tatsachenbericht über die In-Lokale der *Canción de autor*, den eine Diplomandin beisteuern konnte.

Insgesamt hoffe ich, dass die Fülle der Beiträge die Verzögerung der Auslieferung wettmacht, und bevor ich allen LeserInnen angenehme Osterferien wünsche, darf ich Sie daran erinnern, dass wir auf Ihren finanziellen Beitrag leider nach wie vor nicht verzichten können. In diesem Sinne – mit der Bitte, dies nicht zu vergessen – wünsche ich eine angenehme Lektüre!

Ihre Ursula Mathis-Moser

Spendenbeitrag 2007

Sollten Sie Ihren Beitrag von Euro 10.- noch nicht überwiesen haben, ersuche ich Sie, dies möglichst umgehend zu tun.

Zahlmodus

Per Überweisung auf das Konto 210 111 304 70, Hypobank BLZ 57.000; IBAN: AT 475700021011130470, BIC-Code: HYPTAT22

Die **Projektnummer P 6110-011-011** ist UNBEDINGT anzuführen!

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Der 'neue' Renaud: Was er verspricht und was er hält

Renaud: *Rouge sang*, 2006 (Virgin/EMI 09463714362).

Selten wurde ein Album von einem Millionenpublikum so gespannt erwartet wie das neue von Renaud, das bei seinem Erscheinen auch prompt den ersten Platz der französischen Charts eroberte. Die großangelegte Werbekampagne, mit der das Album lanciert wurde, muss bei einem Sänger, der über Jahrzehnte als Nonkonformist galt und sein Anarchoimage – oder pragmatisch eher das des "Anarcho-mitterrandiste"¹ – pflegte, erstaunen; und selten drängt sich die Frage nach künstlerischer Authentizität und Attitüde so sehr auf wie in diesem Fall.

Am Anfang seiner Karriere in den 1970er Jahren war Renaud, dessen Mutter aus einer nordfranzösischen Arbeiterfamilie stammt und dessen Vater Deutschlehrer war, ein Pariser Original, inspiriert von Aristide Bruant, Georges Brassens² und Bob Dylan. Seine Chansons zeichneten sich durch einen – oft derben – Sprachwitz aus, der weniger im Dienst des Realismus stand, als Alltägliches aus originell-komischen Perspektiven präsentierte und so lebendige Eindrücke schuf, die nicht selten die gängigen Vorstellungen erschütterten. In den 80er Jahren wurde Renaud rockiger und zog die Jugendsprache der Banlieue kultivierteren Idiomen vor. "Dans mon HLM" und "Laisse béton" etwa entwerfen Szenen aus den Trabantenstädten, die die – eigentlich alles andere als erfreuliche – Lebenswirklichkeit einer breiten sozialen Schicht mit starkem Lokalkolorit und einer gehörigen Portion Humor darstellen. Die Musik galt Renaud in mehreren Chansons dieser Schaffensphase, beispielsweise in "Deuxième génération" und "La mère à Titi", als sinnstiftende Aktivität oder zumindest utopischer Hoffnungsschimmer einer jungen Generation, die sonst einem No-Future-Denken zum Opfer fiel. Sein Antimilitarismus und seine Respektlosigkeit gegenüber politischen Autoritäten führten im Fall von "L'hexagone" und "Miss Maggie" (einem Spottlied auf Margaret Thatcher) zur Zensur. Der bitterbösen Polemik, mit der der Sänger Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens begegnet, etwa der ehemaligen britischen Premierministerin oder dem Starintellektuellen Bernard-Henri Lévy, kontrastiert scharf mit der oft demonstrierten Sympathie für die 'kleinen Leute'. In "Etudiant poil aux dents" hatte sich Renaud über den Konformismus derer, die Bildung nur als Vehikel zum Erreichen gesellschaftlicher Schlüsselpositionen nutzen, lustig gemacht und für sich die "école de la rue" reklamiert. Im Umgang mit dem Wort "facho" war er schon immer großzügig und leichtsinnig, was man ihm als jungen Rebellen leichter verzeihen konnte als heute – dürfte man bei einem Mittfünfziger doch

politisches Differenzierungsvermögen erwarten. Seit den 80er Jahren verfasst Renaud zunehmend auch lyrische Texte, die zumeist autobiographisch inspiriert sind; wie bei den sozialkritischen bestach auch hier oft der sprachliche Einfallsreichtum, dank dessen Renaud konventionellem Gefühlskitsch entging. "En cloque" handelte in einfühlsam-komischer Weise von der Schwangerschaft seiner Frau, und "Morgane de toi (Amoureux de toi)" stand am Anfang der Reihe von Chansons, die der Sänger seiner Tochter widmete. Ungefähr zwanzig Jahre war sein künstlerisches Schaffen praktisch untrennbar mit der Gegenwart seiner Frau Dominique und seiner Tochter Lolita verbunden.

In den 90er Jahren blieb den Besuchern seiner Konzerte Renauds Alkoholproblem nicht verborgen: Mit deutlich angeschlagener Stimme, ungepflegter Erscheinung und einer Bühnenperformance, die an seiner Professionalität zweifeln ließ, stand einer der bekanntesten und beliebtesten Chansonstars seinem Publikum gegenüber. In dem Chanson "Docteur Renaud, Mister Renard" des Albums *Boucan d'enfer* (2002) sprach Renaud das Problem in einem Vergleich seiner Person mit der Gainsbourgs/Gainsbarres an. In dem melancholischen Album verarbeitete er quasi die Trennung von der Ehefrau, die ihn wegen seiner Eskapaden verlassen hatte.³ Bei den *Victoires de la musique* erhielt Renaud für die gelungenen Aufnahmen mehrere Auszeichnungen; unter anderem wurde "Manhattan-Kaboul", in dem die Ereignisse vom 11. September 2001 und der Krieg der USA in Afghanistan aus der Perspektive zweier Opfer thematisiert werden, zum besten Chanson des Jahres gekürt. Die Texte des Albums wirken durchdacht und ausgefeilt, und manche Titel zählen wohl zu den besten des Sängers überhaupt. Positiv fällt der Kontrast zur früheren (und leider aktuell wieder gepflogenen) Schwarzweißmalerei auf, zu der Renaud besonders auf politischem Gebiet tendiert. Themen und Inhalte der Chansons gewannen in prägnanten Ausführungen Profil, und die atmosphärische Dichte etlicher Titel erstaunte bei dem Sänger, dessen musikalische Möglichkeiten – er spielt und komponiert auf der Gitarre, ohne das Instrument virtuos zu beherrschen – begrenzt sind und der dort, wo er für die Kompositionen und Arrangements die Hilfe seines Gitarristen Jean-Pierre Bucolo und seines Pianisten Alain Lanty hinzuzieht, recht konventionell bleibt. Die Neuerscheinung *Rouge sang* führt einen Mix aus Rock, Pop und Folk vor, der keine unverkennbare persönliche Note aufweist.

Das Album *Rouge sang* (2006) erschien in zwei Versionen: als Ausgabe mit 17 Titeln auf einer CD und als aufwendige Doppel-CD mit 24 Chansons, deren Booklet im Stil einer die Chansons illustrierenden *bande dessinée* gestaltet ist.⁴ Protagonist der schwarz-weiß-rot gehaltenen Zeichnungen ist natürlich der Sänger, der oft von einer attraktiven Blondine, dem idealisierten Abbild seiner jungen Ehefrau, der Sängerin Romane Serda,⁵ begleitet wird; in der Widmung auf der letzten Seite des Booklets spricht Renaud – zweifelsohne doppeldeutig – von der "architecture romane de ces chansons", womit die Bedeutung der neuen Lebenssituation des Sängers für die Entstehung des Albums nochmals explizit hervorgekehrt wird. Nicht unerwartet findet man Liebeslieder unterschiedlicher

Schattierungen: selbstironische (etwa “Arrêter la clope!”), verspielte (besonders “Danser à Rome”) und romantische Texte (das klischeehafte “RS & RS” und das originelle “Jusqu’à la fin du monde”). Für alte Renaud-Fans ist wohl das erotische Chanson “Je m’appelle Galilée”, in dem er die Erkundung des Körpers der Geliebten – stilistisch zwischen poetischer Sprache, technischen Termini und Pornographie – umschreibt, am überraschendsten. Nicht nur hier zweifelt man an der verbalen Treffsicherheit Renauds: Zahlreich sind die – wohl unbeabsichtigten Bildbrüche und banalen Formulierungen. Autobiographisch motiviert sind auch “Adieu l’enfance” und “Malone”; während das eine Chanson das Ende der Kindheit der Tochter besingt, sie gewissermaßen aus Renauds Chanson-Universum verabschiedet, wird das andere dem neugeborenen Sohn in die Wiege gelegt, als Gabe zur Begrüßung auf einem Planeten, dessen Zukunft als bedroht dargestellt wird. Die Aussage einiger Titel bleibt aufgrund ihrer unausgegorenen Struktur vage, um nicht zu sagen wirr. Dies gilt besonders für “Rouge sang”, “Filles de joie”, “Sentimentale mon cul!”. Das letztgenannte Chanson stellt ausgehend von einem Titel Alain Souchons – intertextuellen Anspielungen und Seitenhieben auf Kollegen begegnet man bei Renaud hier wie schon früher häufig – Überlegungen zum Starphänomen dar. Der Masse, auch wenn es die seiner Fans ist, steht der Sänger, der sich als radikaler Individualist gibt, kritisch und misstrauisch gegenüber. Diese misanthrope Einstellung, die Renaud in Invektiven an die Adresse seines Publikums auskostet (was man geschmacklos finden kann), versucht er gewissermaßen mit dem darauffolgenden sensiblen Chanson “Elsa”, das sich an ein junges Mädchen, dessen Bruder Selbstmord begangen hat, richtet, zu revidieren. Mit der Medienkritik nimmt Renaud in “A la téléche” ein für ihn typisches Thema wieder auf. Im ersten Chanson der CD, das auch als Single erschien und quasi den Ton dieser neuen Produktion angibt, charakterisiert der Sänger die soziale Schicht der “bourgeois-bohème” – kurz “Les bobos”, wie denn auch der Titel lautet –, was angesichts der aktuellen Diskussion um die Renaissance bürgerlicher Werte den Nerv der Zeit zu treffen scheint. Mittels einer breiten Aufzählung von Eigenschaften und Verhaltensweisen umreißt er mit sarkastischem Unterton eine Gruppe wohlhabender Leute jungen und mittleren Alters, die vielseitig interessiert sind, ihren Interessen aber mit Snobismus und Understatement nachgehen und sich gemäß ihres Hangs zu einer neuen Innerlichkeit ins Private zurückziehen. Die Schlusspointe besteht darin, dass sich Renaud selbstironisch dieser Schicht zurechnet. Gerade die Fans, die den militanten Renaud liebten, haben hier ihr Idol nicht wiedererkannt. In einigen anderen Chansons gibt sich Renaud hingegen wieder dezidiert politisch, wenngleich man die Sachdienlichkeit seiner verbalen Kraftmeierei bezweifeln mag: In “J’ai retrouvé mon flingue”, der Fortsetzung seines älteren Titels “Où c’est que j’ai mis mon flingue?”, stilisiert er seine Feder zur Waffe und sich zum Kämpfer gegen alle Formen von Unrecht. Etliche antiglobalistische Plattitüden sowie ein vehementer Antiamerikanismus überzeugen kaum; auch die Assoziationskette der Bluttaten in dem Titelchanson “Rouge sang”, in der Stierkampf, Jagd und historische Massaker aneinander-

gereiht werden, wirkt kurzsichtig. Von dem schematischen Freund-Feind-Denken, das Renaud auf diesem Album durchgängig vertritt, sind besonders “Elle est facho” und “Leonard’s Song” geprägt. Die Sympathiebekundung für Leonard Peltier, der sich für die Rechte der indianischen Ureinwohner stark machte und nach einer bis heute nicht aufgeklärten blutigen Auseinandersetzung in einem Reservat seit mehr als zwanzig Jahren in den USA inhaftiert ist, fällt wesentlich radikaler aus als die – im universalistischen Geist verfasste – Solidaritätserklärung für die entführte kolumbianische Politikerin Ingrid Betancourt, die auch die französische Staatsbürgerschaft hat und für deren Freilassung sich Renaud mit anderen Sängern wie Julien Clerc und Bernard Lavilliers einsetzte. Diesen engagierten Chansons wurden Internetadressen nachgestellt, unter denen Informationen über die besungenen Personen abrufbar sind. Wenn aber Renaud in den 80er Jahren sein Publikum mit “vous êtes jeunes et vous êtes plutôt de gauche” begrüßte, was suggestiv und gemeinschaftsstiftend wirkte, so dürfte das Publikum heute nicht mehr so leicht für die (linkspopulistischen) politischen Meinungsäußerungen des Sängers zu gewinnen sein.

Renaud ist ‘de retour’; von einer künstlerischen Wiedergeburt ist der ‘neue’ Renaud jedoch weit entfernt: Das Album erweckt den Eindruck, aus einem überbordenden Elan heraus entstanden zu sein, der die Qualität der Quantität geopfert hat.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Homepage des Sängers: www.rougesang.com

Anmerkungen:

- ¹ So in “Socialiste” auf *Putain de camion*, Virgin France 208970, 1988. Renaud zählte zu den eifrigsten Wahlkämpfern Mitterrands. Seine Enttäuschung über den langjährigen Präsidenten machte der Sänger in “Tonton” (1991) publik, und sie hallt auch noch in “Baltique” (2002), einem Chanson über Mitterrands treuen Hund, nach.
- ² Renaud hat ein Album mit Chansons seines großen Vorbilds aufgenommen. *Renaud chante Brassens*, Virgin France V2-40770, 1996.
- ³ Besonders deutlich wird dies im Titelchanson. *Boucan d’enfer*, Virgin France 724381257227, 2002.
- ⁴ Gainsbourg hat bereits in den 60er Jahren die Ästhetik des Comic ins Chanson eingeführt; man denke nur an das gemeinsam mit Brigitte Bardot aufgenommene “Comic strip” und dessen Gestaltung als Videoclip (lange bevor sich dieses Genre etabliert hatte). Serge Gainsbourg, *Initials B.B.*, Mercury France 548 612-2, 2001. Seit etlichen Jahren wird die intermediale Verbindung von Comic und Chanson immer wieder hergestellt. Ein gelungenes Beispiel für die Umsetzung von Chansons in eine *bande dessinée* bietet *Lavilliers – L’or des fous, un album coordonné par Christophe Arleston*, Toulon, Soleil, 2000 (dem Band liegt eine CD mit den Originalaufnahmen bei).
- ⁵ Durch das mit Renaud gesungene Duett “Anaïs Nin” (Text: Christian Bouclier; Musik: François Bernheim) erlangte die Sängerin eine gewisse Bekanntheit. Romane Serda, *Anaïs Nin*, Virgin France 8688222, 2005.

Marie-Jo Thério: *Les matins habitables*. 2005 (Naïve – NV 803311).

Ein altmodisches und abgenutztes Lederfauteuil, auf dem sich die – durch eine Fotomontage stark verkleinerte – Interpretin zum Träumen ausstreckt, das Gesicht einer über ihr schwebenden Mondsichel zugewandt, dominiert das Cover von Marie-Jo Thérios jüngstem Album *Les matins habitables* aus dem Jahr 2005. Ähnlich entspannt und in ihre Träume versunken wirkt Marie-Jo Thério, wie sie am unteren Bildrand des Covers mit geschlossenen Augen auf einer Wiese in der Sonne liegt. Die Umschlaggestaltung ist Programm, laden die insgesamt elf Titel der CD doch vor allem zum Träumen und Entspannen ein. Sie entführen den/die Zuhörer/in in ein eigenes Universum, das die aus der Acadie stammende ACI sehr einfühlsam, mit großer Sinnlichkeit aber auch Leidenschaft in stimmlicher wie auch interpretatorischer Hinsicht kreiert.

Den Einstieg in die von Ruhe und Melancholie geprägte Traum- und Klangwelt von Marie-Jo Thério bildet das Chanson “Café Robinson”. Spärliche Instrumentierung – Thério wird in “Café Robinson” nur von Klavier, Melodika und im letzten Teil von Streichern begleitet – stellt die facettenreiche Stimme der Interpretin ins Zentrum und lässt ihrer klanglichen Experimentierfreude breiten Raum. Dies gilt auch für die anderen Titel des Albums, in denen Thério einmal mit sanfter, fast zerbrechlicher Stimme (z.B. “Arbre à fruits, arbre à fruits”), einmal beschwingt aber durchaus bestimmt (z.B. “Song für Lydia Lee”), dann wieder mit zaghaft brüchiger Stimme (z.B. “Montaverno”), an anderer Stelle kraftvoll und eindringlich (z.B. “Evangéline”) ihre stimmliche Bandbreite unter Beweis stellt. Inhaltlich gibt sich die Sängerin in ihren Chansons sowohl verträumt als auch kämpferisch. Auf sehr poetische Art und Weise besingt sie ihre eigene Freiheit und ihr Recht auf Selbstbestimmung ebenso wie den Freiheitsanspruch anderer Frauen. Die Liedtexte des Albums sind fast durchwegs in französischer Sprache (teilweise mit englischen Fragmenten) verfasst. Nur der “Song for Lydia Lee” wird von Marie-Jo Thério dem Inhalt des Liedes entsprechend in englischer Sprache vorgetragen. Abgesehen von vier Texten und zwei musikalischen Kompositionen stammen auch alle Titel des Albums aus der Feder von Thério. Zu den Ausnahmen zählen der rhythmisch interessante “Chant d’Hélium”, dessen Text und Musik der Bruder der Sängerin, Marc Thériault, für seine nomadisierende Schwester verfasst hat, sowie “Evangéline”, der letzte Titel der CD, der vom Franzosen Michel Conte stammt. Mit diesem Lied nimmt Marie-Jo Thério eine Art ‘akadische Nationalhymne’ auf, die schon eine Reihe anderer Sänger/innen aus der Acadie vor ihr gesungen haben. Ihre einfühlsame Interpretation der Liebesgeschichte zwischen Evangéline und Gabriel, die angesichts der Deportation der Akadier in der Mitte des 18. Jahrhunderts voneinander getrennt wurden, bildet einen der zahlreichen Höhepunkte, die das Album zu bieten hat.

Wer aber ist Marie-Jo Thério, die mit ihren Chansons verschiedenste Stimmungen zu kreieren und mit ungewöhnlicher Leichtigkeit und Stimmakrobatik unterschiedlichste Emotionen zu vermitteln vermag? Die heute 42-jährige ACI

wurde 1965 in Moncton (Nouveau-Brunswick) geboren. Nicht nur sie, auch ihre drei Brüder sind Musiker. Schon in jungen Jahren erhielt Thério Klavierunterricht und schrieb bereits als Teenager erste Chansons. Mit 17 zog sie nach Montréal, um dort Literatur zu studieren. Parallel dazu begann sie, in Bars zu singen. Sie schrieb sich in einer Schauspielschule ein und wirkte im Verlauf ihrer Karriere auch in unterschiedlichen Filmen und TV-Serien mit. Ihre große Leidenschaft galt jedoch immer der Musik. Nach Rollen in der Oper *Nelligan* und im Musical *Les Misérables* nahm Marie-Jo Thério 1995 mit *Comme de la musique* in Québec ihr erstes Album auf. Der endgültige Durchbruch gelang ihr 1997 mit einem Auftritt im Vorprogramm zu Georges Moustakis Vorstellung im Casino in Paris. 2000 folgte mit *La Maline* das zweite Album der mittlerweile weit über die Grenzen ihrer kanadischen Heimat hinaus bekannten ACI. Längst beschränkt sich ihr Nomadenleben auch nicht mehr auf das regelmäßige Hin und Her zwischen Frankreich und Kanada, vielmehr gastiert Marie-Jo Thério auf der ganzen Welt. Mit *Les matins habitables* legt sie 2005 ihre dritte und bislang letzte CD vor, wobei sie dieses Album erstmals in ihrer Karriere in Frankreich aufgenommen hat, wo sich die vielseitig begabte Sängerin im Winter 2004 niedergelassen hat. Mit *Les matins habitables* ist Marie-Jo Thério angetreten, die Gunst des französischen Publikums zu erobern. Das erklärt auch, warum mit “Café Robinson”, “Arbre à fruits, arbre à fruits” und “Moncton” drei Titel aufgenommen wurden, die sich schon auf den vorangegangenen Alben der Sängerin finden, die sie für *Les matins habitables* aber neu interpretiert.

Marie-Jo Thérios Konzept ist aufgegangen. Nach der Veröffentlichung ihrer CD wurde sie in Frankreich als Entdeckung gefeiert. Parallel dazu wurde *Les matins habitables* in ihrer kanadischen Heimat im September 2006 mit einer goldenen Schallplatte ausgezeichnet. Die enthusiastische Aufnahme ihrer jüngsten CD dies- und jenseits des Atlantik erfolgt übrigens zurecht: *Les matins habitables* ist ein ausgesprochen originelles Album einer äußerst kreativen und vielseitigen Künstlerin, von der wir noch viel erwarten dürfen.

Beate Burtscher-Bechter, Universität Innsbruck

Francesco Tricarico: *Frescobaldo nel recinto*. 2004 (Universal 9820066).

L’album *Frescobaldo nel recinto* segna una grande svolta sonora per il musicista milanese.

Nel 2001 l’LP *Tricarico* gli aveva fruttato premi, riconoscimenti e un inaspettato Disco di Platino. Chi non ricorda la famosa canzone “Io sono Francesco”? Invitato personalmente da Jovanotti ad aprire i concerti del suo *Quinto Mondo Tour*, Tricarico aveva debuttato sulla scena live facendosi conoscere alla grande platea. Il pubblico lo conosce per le sue storie vere, infantili e un po’ visionarie, storie che riguardano chiunque vi si riconosca. Il linguaggio del suo primo album, *Tricarico*, spesso scurrile, esprimeva un messaggio di una semplicità quasi disarmante, di un’ingenuità vulnerabile. I suoi

brani, decisamente orecchiabili, i suoi testi immaginifici e visionari lo rendevano un po' *sui generis*. Spesso irrequieto, onirico, metaforico, memorialista, i suoi drammi personali sfioravano volentieri il demenziale e la sua disarmante vulnerabilità veniva spesso riproposta senza veli e soprattutto senza malizia.

E l'innocente lasciarsi andare, viaggiare in un mondo multicolore non conosce certamente soste per Tricarico che tre anni dopo pubblica il secondo album: *Frescobaldo nel recinto*.

Quella di "Frescobaldo"¹ è la metafora del mondo, un mondo di immagini surreali, ma sempre legate con la realtà. Le atmosfere oniriche delle sue prime canzoni sono scomparse, i suoni sono stati modernizzati e di motivetti che rimangono impressi nella mente al primo ascolto non ve n'è più traccia, tutto questo proprio perchè Tricarico si è dato una nuova veste. Ascoltando i brani dell'album risulta comunque impresa ardua classificare questo suo nuovo genere: è una specie di pop elettronico unito a rock e un po' di blues. I testi sono forse un po' meno infantili, come in "Animali" o in "Sposa Laser" ("se a un raggio laser verde/ ne aggiungi uno giallo/ si cancella via la morte/ e si apre uno spiraglio/e vengon fuori sette tulipani rossi/ che preparano la sposa") e anche l'elemento autobiografico rimane una costante del musicista milanese come del resto le liriche dedicate alla speranza di riuscire a stare bene con se stesso e con il mondo. L'elemento onirico fa la sua ricomparsa e Tricarico trova anche il tempo di parlare di amore in maniera più cosciente e personale come fa nella semplice ma bella ballata, un po' stile Drupi "Cielo rosa", ("e il vento mi porta lontano con te/ e l'aria mi tiene sospeso con te/ e il fuoco si spegne/ e s'accende per te/ e tutto è in pace e in armonia"). In "Formiche" che inizia con un capriccioso "Uée", una palese puerilità ripropone un modo di vivere le cose in maniera surreale: il nostro protagonista non vuole più tornare a casa perchè quest'ultima è invasa da delle formiche che la fanno da padrone, e Francesco (il protagonista) si traveste da formica ma il piano fallisce e lui decide così di non tornare più e scappare via lontano ("...ma poi mi han guardato/ e mi han riconosciuto/ allora son scappato scappato/ via per sempre/ non posso più tornare/ la vita è un'altra cosa che qui non può accadere/ si può solo fuggire – inventare – scappare"); una canzone questa, che superato il lato allegorico, nasconde forse un discorso personale che va a toccare in profondità la vita di Tricarico...

Purtuttavia, può anche risultare facile etichettare Tricarico come artista demenziale ma non è così: il suo amore per il multicolore, per il technicolor, viene ripreso in "Acquedotto Fosforescente", una canzone dal vago stile refrain delle canzoni anni ruggenti di Antoine, il cui allegro accompagnamento della tromba ne fa sicuramente il pezzo più simpatico dell'intero album ("e per questi sentimenti io ne morirò...ne morirò.../ e allora io...io...li ammazzerò...li ammazzerò..."). La canzone tradisce forse anche il cambiamento di Tricarico rispetto al suo primo album: ("e son cambiato non volevo son cambiato...ora sono blu"), in attesa di una risposta da parte della critica ("...e ora vado in giro a vedere quello che succederà...succederà"...).

All'inizio, il brano "Ogni giorno" cerca di fare l'eco a "Ogni volta" di Vasco Rossi, proponendo poi un concetto interessante: 'l'essenza'. L'allegria poetica ritorna in "Cavallino" ("Ciao ciao e poi se ne andò, ciao ciao e non ritornò") mentre un senso di incompiutezza e di frustrazione pervade "Sommergibile blu" nella ossessiva, infantile ripetizione della frase "E io.../ E io...". Tra le altre poche canzoni degne di nota, ce ne sono due in particolare: "Ragazza little" e "Mamma no". La prima, dal ritmo rock e blues italianizzato, racconta la storia di una Cenerentola moderna, la seconda invece, è un pezzo assai minimale che risale al primo Tricarico, con il testo che si basa su una serie di domande e risposte ("tu la vuoi la fidanzata? no! tu lo vuoi il compleanno? no!"). C'è da notare come tutto, compreso il titolo del disco, vada in qualche modo a toccare il mondo delle fiabe, i testi prima di tutto e a seguire le strumentali da pifferaio magico.

In questa sua seconda fatica musicale, Tricarico ha forse perso qualcosa di molto naturale del modo di raccontare che gli veniva spontaneo nelle atmosfere del suo primo lavoro²: i suoi brani possono continuare a sembrare filastrocche, ma ora, seppure in maniera meno esplicita³, rivelano un'attenzione diversa nei confronti della realtà e suggeriscono una puerilità molto autentica, quasi eroica. Anche nei suoi ultimi lavori (due brani per il film dell'attore-regista Leonardo Pieraccioni *Ti amo in tutte le lingue del mondo*) e nel suo ultimo singolo *Cica Bum l'Italia* si ripresenta con il suo gioco incantatore al confine tra realtà e irrealtà, capace con la sua musica di rapirci e condurci davanti a tutta la felicità e la malinconia del mondo, continuando a farci sognare con la sua ingenuità multicolore.

Gianni Valduga, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Francesco Tricarico: "C'è un mio amico che mi chiama Frescobaldo, [...] e il recinto va bene per rappresentare un momento, uno stato in cui mi trovo, un recinto, appunto...". In: <http://www.musicaitaliana.com/news/it/2004/04070701.html>

² È lui stesso a chiarire la questione quando gli si chiede se si sente o meno un cantautore: "Io non scrivo filastrocche, per me non lo sono: mi sembra un modo per emarginarle. È un termine dispregiativo, infantile.[...] Se per cantautore si intende che scrivo canzoni e le canto, si può anche usare questa definizione: scrivo canzoni al piano e alla chitarra. Se poi si citano nomi come De Gregori, De André, Rino Gaetano, sono tutti più legati al sociale. [...] Non so quanto quello che faccio io sia riconducibile a questo. Quello che faccio io è sempre legato alla realtà, ma in maniera meno esplicita." In: <http://www.musicaitaliana.com/news/it/2004/04070701.html>

³ "Non so quanto questo equivoco abbia influito sulla mia carriera, di certo sulla mia carriera ha influito il fatto che il 90% della musica trasmessa alla radio è anglo-americana." In: Tommaso Baroncelli, "Visioni di stagione", in: *Hitmania Magazine* 5, 12 (2006), 43.

Javier Krahe: *Cinturón negro de karaoke*. 2006 (18 Chulos Records 11124).

Hace apenas tres años, en 2004, el famoso cantautor Joaquín Sabina, íntimo amigo de Javier Krahe y compañero de fatigas musicales desde los lejanos

tiempos de *La Mandrágora* (CBS 32139, 1981), organizó un homenaje a Krahe del que nació un disco *Y todo es vanidad*. En este álbum, una treintena de cantantes de todos los géneros, canta a su estilo una canción de Krahe. Nombres como Joan Manuel Serrat, Alejandro Sanz, Pedro Guerra, Miguel Ríos, Javier Gurruchaga, Enrique Morente, Wyoming, Moncho Alpuente y el propio Sabina están representados, testimoniando así la admiración que sienten por un hombre que lleva treinta años componiendo canciones, muchas de ellas de las más cáusticas, ingeniosas y críticas que se recuerdan en un país que nunca ha carecido de sentido del humor, especialmente, aunque no sólo, en épocas de represión y censura.

Javier Krahe, emocionado por el homenaje de sus compañeros, aceptó el honor comentando que se sentía como si le hubieran dado el cinturón negro, pero para quitarle solemnidad a la cosa, añadió que no sabía bien en qué disciplina y hacía decidido que debía de ser un “cinturón negro de karaoke”.¹

En 2006 aparece, pues, con este nombre, el disco que nos ocupa, producido por 18 Chulos Records, la compañía discográfica en la que también Krahe participa junto con otros socios.

El espectador aficionado a Krahe no encontrará sorpresas en las once canciones que nos ofrece, salvo quizá algo más de peso por parte de la instrumentación – excelente toda la sección de viento, con un más que sugerente clarinete – y alguna que otra rima extraña. Pero las letras son puro Krahe: críticas, juguetonas, llevadas en el estilo coloquial que tan bien conocemos de su producción anterior; quizá menos demoledoras y relativamente optimistas sin perder su potencia.

No debemos olvidar que Javier Krahe es un hombre de espectáculo, casi un ‘Kabarettist’ al estilo germánico, más que un intérprete. A Krahe hay que verlo en acción en cualquiera de los cafés cantantes y pequeños teatros en los que actúa. El que se acerque por primera vez a este cantautor a través del disco, puede encontrarlo un poco extraño porque más que cantar, habla. Habla con su voz grave y un poco ronca, dejándose acompañar por la guitarra y la percusión y jugando con los saxos, las flautas que puntúan en ocasiones las frases malintencionadas. Pero si escucha con cuidado lo que sus textos nos cuentan del mundo en que vivimos empezará pronto a sonreír, hasta la risa en algunos versos. Krahe siempre recuerda a un juglar medieval, aunque su música sea moderna y abarque estilos tan dispares.

En España, Javier Krahe siempre ha sido contado entre los subversivos, los libertarios, uno de esos fenómenos que, surgidos de la movida madrileña de los 80, sigue en activo, como su amigo Sabina, aunque al contrario que éste, nunca ha dado el salto al gran circo mediático. Todas las veces que ha actuado en televisión se ha encontrado con problemas de censura, incluso en épocas de gobierno socialista (recordemos títulos como “Telespañolito”, compuesto al alimón con Sabina) y por eso en ciertas esferas se ha convertido en un cantautor “incómodo”, casi un impresentable para el gran público.

Se confiesa deudor al cincuenta por ciento de Georges Brassens – aprendió francés sólo para poder entender mejor sus textos –; el otro cincuenta por ciento es puro Krahe.

De las once canciones que nos presenta en *Cinturón negro de karaoke*, más de la mitad son de crítica social – a su manera: simpática, tolerante, divertida en un primer nivel; con mucha mala intención en un nivel más profundo –; las otras son de amor, también a su manera: “Tendías luz y bragas en la cuerda,/ recuerda que nos dábamos mil besos, mil besos y se fue todo a la mierda,/ qué mierda del amor y sus procesos.”²

Krahe trabaja con una materia cotidiana, con la vida de todos los días; sus personajes son gente común que trata de vivir su vida del mejor modo posible, a pesar de todos los impedimentos habituales: la hipoteca, el desamor, los gobiernos manipuladores, la dificultad de encontrar un amor estable, un sentido a la existencia, las decepciones..., pero es un autor vitalista que aún cree en el amor y, sobre todo, en el sexo. Una de sus canciones más logradas en este disco es la impagable “No todo va a ser follar” en la que queda claro que, a pesar de que el sexo es el centro de la existencia, también hay que hacer algunas otras cosas de importancia:

Habrás también que llevar a arreglar el coche/
y habrá que quitarle el polvo a la biblioteca,
no todo va a ser follar,/ no todo va a ser follar,
habrá que cerrar el bar al morir la noche/ y habrá también que pagar,
no todo va a ser follar,/ lo de la hipoteca.

Krahe trabaja con la ironía, con los contrastes, con los guiños de ojo y con los constantes juegos de palabras que reviven la lengua de todos los días, como si quisiera mostrarnos que las palabras que usamos cotidianamente están vivas y juegan por su cuenta a poco que se las descoloque, en la mejor tradición lúdica de un cronopio cortazariano.

Cinturón negro de karaoke es un disco muy recomendable para personas con sentido del humor, con sentido crítico, con ganas de oír a un cantautor que disfruta de lo que hace y quiere compartirlo. Puede resultar también muy útil para profesores de español que estén dispuestos a ofrecer a sus estudiantes algo que se aparta de los caminos trillados. Quien quiera, por el contrario, escuchar música o bailar, mejor que se busque otra cosa.

Elia Eisterer-Barceló, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ ¿Por qué este nombre, “Cinturón negro de Karaoke”? Le preguntan a Krahe en una entrevista on-line del diario *El Mundo*. Y Javier contesta: “Porque sentí el año pasado que mis colegas me habían dado un diploma o medalla como autor de canciones y cantante y ya yo por mi cuenta he decidido que el título era de cinturón negro y el karaoke lo añadí para bromear.” (<http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2006/03/1955/>)

² De “Peleas y Melisanda”, donde “peleas”, aunque no resulte obvio en el primer momento, no es un nombre propio, sino un sinónimo de “discusiones”, “riñas”.

Publikationen

Klenk-Lorenz, Renate: *Chansondidaktik: Wege ins Hypermedium. Impulse für den modernen Französischunterricht.* Hamburg, Kovač 2006. 318 Seiten.

Mit den Begriffen 'Chansondidaktik', 'Hypermedium' und 'Impulse' sind die großen Anliegen der vorliegenden Publikation genannt, die als Dissertation im Jahre 2005 mit einer CD-ROM und zwölf Fallbeispielen an der Universität Innsbruck eingereicht wurde. Der Verfasserin geht es zum einen um eine Chansondidaktik, die vage Vorstellungen von "approches pédagogiques de la chanson" durch ein in sich schlüssiges theoretisches Konzept ersetzt und damit die Minderbewertung des Chansons als didaktisch beliebig einsetzbares Versatzstück beendet. Es geht ihr des Weiteren um die Skizzierung der "Wege ins Hypermedium" und schließlich um den "Entwurf einer hypermedialen Umgebung, die vorführt, [...] wie didaktische Aufgabenstellungen an Chansons angebunden werden können" (212). Im einzelnen geht Klenk-Lorenz in vier Schritten vor: Einer "Kleinen Geschichte der Chansondidaktik" und einer "Kleinen Geschichte des Medieneinsatzes" folgt mit Kapitel 3 - "Die Chanson-Trias als didaktisches Epizentrum" - der Kern der theoretischen Reflexion. Kapitel 4 versteht sich als konkreter Beitrag zur Praxis des Fremdsprachenunterrichts, ergänzt durch eine umfangreiche Bibliographie, ein Abbildungsverzeichnis und vor allem eine höchst wertvolle Webseiten-Dokumentation.

Im ersten Kapitel wird in einer "Kleinen Geschichte der Chansondidaktik" nach Dekaden gegliedert die sich wandelnde Praxis des Einsatzes von Chansons im Fremdsprachenunterricht nachgezeichnet. Vom *docere et delectare* des Volkslieds der 50er Jahre führt uns die Verfasserin über das Chanson der 60er Jahre, dessen Verwendung noch zwanghaft durch den Hinweis auf die poetischen Eigenschaften oder den sozialkritischen Gehalt legitimiert wird, hin zur qualitativ neuen Frage der 70er Jahre nach dem 'Wie' der Chansonvermittlung. Sie arbeitet die Ungleichzeitigkeit der musikalischen Entwicklung der Gattung, der parallel dazu verlaufenden didaktischen Diskussion und des offiziellen Unterrichtsmaterials heraus und bezieht in den Abschnitten "Chanson und Wissenschaft I, II, III" die jeweiligen fachwissenschaftlichen Neuansätze mit ein. Die Art und Weise, wie sie dabei die zentralen Punkte herauschält und die Essenz der Aussage in glasklaren Schaubildern veranschaulicht, ist nicht ihr geringstes Verdienst. Sie versteht es, die kaum überschaubare Fülle der vielfach nur zu punktuellen Fragen Stellung nehmenden Sekundärliteratur geschickt zu strukturieren. So sieht sie in den 70er Jahren die Beiträge von Louis-Jean Calvet, Lucette Chambard und dem AUPÉLF ("Pédagogie et chanson") als besonders richtungsweisend an, da sie auf Distanz zum reinen 'chanson à texte' gehen und sich statt dessen dem kommunikativen und sozioökonomischen Umfeld zuwenden. In den 80er Jahren ist neben neuen kulturpolitischen Zielen im universitären Feld erstmals von der Trias Text, Musik und Interpretation und einem "qua-

litativ interdisziplinären Modell" die Rede, und im Unterschied zu Frankreich setzt die Fachwissenschaft in Deutschland nachdrücklich auf Plurimedialität und Interdisziplinarität; dies zeigt sich nicht nur in der gesamtsystemischen Betrachtung des Chansons durch Rolf Kloepfer oder in Grundsatzartikeln wie "Text+Musik=Textmusik?" (Mathis 1987), sondern auch in ersten Bezugnahmen auf den Videoclip. Die 90er Jahre stehen schließlich medientechnisch wie auch textlich-musikalisch unter dem Vorzeichen eines heterogenen 'Mehr an Möglichkeiten', in dem sich neue interkulturelle Fragestellungen auf tun. *In nuce*, so Klenk-Lorenz, enthalte die Geschichte des Chansoneinsatzes sämtliche Kernfragen der literaturwissenschaftlichen Diskussion der letzten 50 Jahre.

Im zweiten Kapitel, der "Kleinen Geschichte des Medieneinsatzes", geht die Verfasserin ebenfalls weitgehend nach Dekaden vor, beschreibt und kommentiert die in der Fachliteratur vorgeschlagenen medienspezifischen Methoden und legt vor allem die Basis für die in Kapitel 3 anstehende theoretische Auseinandersetzung mit der plurimedialen Wirklichkeit des Chansons. Sie übernimmt die von Werner Faulstich vorgeschlagene Differenzierung von Primär- (Menschenmedien), Sekundär- (Schreib- und Druckmedien), Tertiär- (elektronischen Medien) und Quartärmedien (digitalen Medien) und sucht – ausgehend von der Singpraxis in den Klassen der 50er und frühen 60er Jahre, über die audiovisuellen Methoden bis hin zur Website der 90er Jahre – Wissenstand und Einstellungsmuster der Nutzer von Medien herauszuarbeiten. Auch hier entsteht wieder in akribischer Kleinarbeit eine spannende Mediengeschichte aus didaktischer Sicht, die die unterschiedlichsten Unterrichtstechnologien, von der Chanson-sammlung über die Rundfunksendung bis hin zur vorbildlich beschriebenen 'fiche pédagogique' vorstellt. Der Endpunkt dieser Mediengeschichte mag überraschen: Einerseits triumphieren zwar multimediale Präsentationsformen aus dem Quartärbereich, wie sie Cavilam und TV5 ("Paroles de clip") vorschlagen und wie sie in zahllosen Websites propagiert werden, zum anderen ist so gut wie zeitgleich die Rückführung der Digitalmedien im Unterricht in Tertiär- oder Sekundärmedien – d.h. eine sehr große Methodenvielfalt – nicht zu übersehen.

Der innovativste Teil der Arbeit ist zweifelsohne das dritte Kapitel, in dem Klenk-Lorenz neue Wege beschreitet. Ausgehend von dem von Ursula Mathis in den 80er Jahren vorgeschlagenen und von Andrea Oberhuber in den 90er Jahren erweiterten Modell des Chansons gelingt es ihr, dieses nicht bloß als Schnittmenge von Text, Musik und Interpretation, sondern als "Vereinigungsmenge" sieben unterschiedlicher "Zustände" bzw. Erscheinungsformen darzustellen, wobei jede einzelne Komponente – Text, Musik, Interpretation – prinzipiell in vier medialen Darbietungen vorliegen kann. Eine derart klare Analyse des Produkts Chanson ist ein Novum in der Forschung. Klenk-Lorenz spricht von "medialer Aufladung", d.h. T, M und I können "menschlich", schriftlich, elektronisch oder digital gestaltet/beschaffen sein kann. Da auch das Fehlen eines Elementes, also die Null-Medialität, mitgedacht wird, ergeben sich für T, M und I jeweils fünf "mediale" Zustände, mit dem Ergebnis, dass sich auf diese Weise jedes Chanson-Dokument in jedem Medium charakterisieren läßt.

Faszinierend ist schließlich das weitere Gedankenspiel: Projiziert man das Klenk-Lorenzsch Modell auf die Ebene der Entwicklungsgeschichte, so tauchen die Medienevolution wie auch die Geschichte des Chansons von den Anfängen menschlichen Singens bis heute vor dem Leser auf. Die Verfasserin unterscheidet des weiteren zwischen "homogenen" und "heterogenen" Formen der zu Grunde liegenden Triade. Erstere, die Reinformen, enthalten die ein Chanson konstituierenden Komponenten T, M und I im selben Medium; heterogene Triaden sind dagegen Dokumente, deren Komponenten (T, M oder I) partiell fehlen oder unterschiedliche mediale Aufladungen besitzen (Klenk-Lorenz denkt dabei etwa an Chansontexte, zu denen die Melodie verloren gegangen ist, um nur ein Beispiel unter vielen möglichen zu nennen). Sie korrigiert in der Folge frühere Ansätze, die das Seherlebnis auf die Videoclip-Generation beschränken wollen. Nicht nach dem Bild, sondern nach der visuellen Wahrnehmbarkeit der Triade an sich fragt sie und verfolgt diese durch die diversen Mediengenerationen. Auch Oberhubers visuelle "Supraebene" wird auf diese Weise hinterfragt, wobei Klenk-Lorenz allerdings eine mögliche Parallele zu ihrem eigenen Begriff der "medialen Aufladung" nicht ausschließt. Das Kapitel beenden Überlegungen zu heterogenen Triaden als Ausgangspunkt von Intermedialität und kreativer Auslotung von Nullstellen; der letzte Abschnitt betrifft dagegen sogenannte "Doppeltriaden" als Sonderfall der medialen Besetzung.

Der letzte Teil löst schließlich das Versprechen der Verfasserin ein, die hypermediale Architektur für Chansons durch zumindest ein konkretes Beispiel und Materialien für den Französischunterricht zu illustrieren. Auf mehr als 35 Seiten zeigt sie am Fallbeispiel "A Saint-Ouen" von Aristide Bruant, wie "eine moderne Chansondidaktik im Digitalmedium aussehen könnte" (13). Im einleitenden Kapitel "Das Hauptmenü" diskutiert die Verfasserin zunächst Vorentscheidungen des Lehrers wie die zur Verfügung stehende Zeit, Zielgruppe, Motivation, Themen, Zielkompetenzen etc., um sodann im "Didaktischen Dossier" die einzelnen Vorgaben zu exemplifizieren. Anregende Abbildungen von Dokumenten im Sekundärmedium - Screenshots - erlauben es dabei dem Leser, sich auf die CD-ROM, das Quartärmedium, einzustellen.

Als Fazit könnte man Folgendes feststellen: Renate Klenk-Lorenz ist nicht nur bestens vertraut mit der so breiten Gattung Chanson, sondern überblickt und kennt auch die wissenschaftliche Diskussion um das Phänomen 'Chanson' während der letzten 60 Jahre. Sie beherrscht den didaktischen Diskurs desselben Zeitraumes und versteht es, aus kritischer Distanz hilfreiche Strukturierungen und ausgewogene Beurteilungen vorzunehmen. Dazu kommt die auf hohem Niveau angesiedelte produktive Weiterentwicklung des theoretischen Konzepts, die es ihr erlaubt, überkommene Lehrmeinungen zu revidieren und ein absolut innovatives Medienmodell vorzulegen. Ihr Verdienst ist es, einer ernstzunehmenden "Chansondidaktik" den Weg bereitet zu haben und Lehrern wie Wissenschaftlern ein nützliches Instrument zur Hand zu geben.

Ursula Mathis-Moser, Universität Innsbruck

Der Fremdsprachliche Unterricht Französisch 81/82 (2006): La nouvelle chanson française. Mit 2 Begleit-CDs. Seelze, Friedrich/Klett 2006. 96 Seiten.

Die didaktische Fachzeitschrift *Der Fremdsprachliche Unterricht Französisch* präsentiert mit ihrer Ausgabe 81/82 erneut¹ ein Themenheft zum zeitgenössischen französischen oder besser französischsprachigen Chanson. Das Hauptanliegen der Herausgeber ist es, einerseits die Vielfalt der gegenwärtigen Musikszene in Frankreich exemplarisch darzustellen und andererseits die Einsatzmöglichkeiten von Chansons im Französischunterricht der unterschiedlichsten Sprachniveaus anhand konkreter Didaktisierungsvorschläge zu zeigen.

Das Heft beginnt mit einem einführenden Artikel und allgemeinen Überlegungen zum Chanson sowie einer Auswahlbibliographie. Es folgen sechzehn Einheiten, in denen jeweils ein zeitgenössisches Chanson und eine mögliche didaktische Aufbereitung präsentiert werden. Acht dieser Beiträge stammen aus der Feder von Ludovic Gourvenec, zwei von Mathias Schillmöller (diese sind in deutscher Sprache verfasst), für einen Beitrag zeichnen die beiden Autoren gemeinsam verantwortlich, eine Einheit wird von Marie-Françoise Vignaud vorgestellt. Alle Einheiten beinhalten zunächst Informationen zum/r KünstlerIn, zur Musikgruppe, zum Lied und zur didaktischen Herangehensweise (ein bis zwei Doppelseiten); es folgen die konkreten und im Unterricht eins zu eins einsetzbaren Arbeitsblätter. Die Lieder sind innerhalb des Themenheftes nach ihrer Verwendbarkeit im Unterricht für spezifische Sprachniveaus, d.h. nach Lernjahren angeordnet. Das Themenheft schließt mit den Liedtexten der sechzehn vorgestellten und aufbereiteten Chansons. Die käuflich zu erwerbenden Begleit-CDs beinhalten einerseits die Aufnahmen der sechzehn Chansons (CD1), andererseits sechs Videoclips sowie nützliche Zusatzmaterialien ("Panorama de la chanson française", Interview mit der Gruppe Louise Attaque, die Arbeitsblätter als pdf-dateien u.ä.) (CD2).

Möchte man das vorliegende Themenheft zum zeitgenössischen französischsprachigen Chanson beschreiben und auch bewerten, so sticht insbesondere die Vielfalt und Vielfältigkeit des Heftes positiv ins Auge: Vielfalt bestimmt zunächst die Auswahl der präsentierten Chansons und ihrer AutorInnen und/oder InterpretInnen: EinzelkünstlerInnen stehen neben Musikgruppen, 'klassische' Chansons neben Rock und Rap, bekannte KünstlerInnen wie etwa IAM oder die Fabulous Troubadors neben weniger bekannten, wie z.B. Kana, Amélie-les-Crayons, hexagonale Produktionen neben frankophonen aus Mauritius (Kana) oder Québec (Linda Lemay).

Vielfalt und Vielfältigkeit bestimmen auch die Herangehensweisen an die Chansons und an deren didaktische Aufbereitungen. Steht einmal mehr die sprachliche Seite des Chansons im Vordergrund (etwa Grammatik oder Wortschatz), so konzentrieren sich andere Vorschläge stärker auf Themen oder Kontexte wie Produktion, Rezeption und Musikmarkt. Wiederum andere sind

'handlungsorientiert' ausgerichtet, zielen also vor allem auf die Schulung der vom Europäischen Referenzrahmen geforderten Kompetenzen (Textverständnis, mündliche und schriftliche Textproduktion etc.) ab. Immer wird das Chanson als plurales Medium verstanden, d.h. neben dem Chansontext werden auch die musikalische Gestaltung, Vortrag, Video-Clip, visuelle Präsentation der CD (Cover, Booklet), Pressefotos und Internetauftritt der KünstlerInnen mit in die Betrachtungen einbezogen. Gerade in der Berücksichtigung von (multi)medialer Präsentation (Presse, Internet) sowie Produktion und Rezeption liegt ein innovativer Beitrag des vorliegenden Themenheftes.

Bezogen auf die in den ausgewählten Liedern präsentierten Themen fällt schließlich auf, dass bevorzugt für das Alter von SchülerInnen der Sekundarstufe/ Oberstufe relevante Themen (z.B. Konflikte mit Erwachsenen, Kleidung, Identitätsfindung, Fremdsein) ausgewählt wurden. Fazit: ein gelungenes Themenheft mit vor allem praktischer Ausrichtung und vielen innovativen Vorschlägen für die didaktische Umsetzung von Chansons im Unterricht. Die Begleit-CDs sind überaus wertvoll und für die sinnvolle Ver- und Auswertung des Themenheftes unverzichtbar.

Birgit Mertz-Baumgartner, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Bereits 1996 erschien mit Heft 21 ein Themenheft zum modernen französischen Chanson.

De Angelis, Enrico/ Secondiano Sacchi, Sergio (a cura di): *L'anima dei poeti. Quando la canzone incontra la letteratura. Con un inedito di Patti Smith. Arezzo, Editrice ZONA 2004.* 173 pagine.

Longtemps, longtemps, longtemps
Après que les poètes ont disparu
Leur âme légère et leurs chansons
Qui rendent gais, qui rendent tristes
Filles et garçons
Bourgeois, artistes
Ou vagabonds.

Ma l'“anima leggera dei poeti”, nei romantici versi di Charles Trenet, si può mettere in musica e cantare? Questo l'interrogativo cui cerca di dare risposta il volumetto che racchiude gli interventi presentati al convegno *L'anima dei poeti*, organizzato a Sanremo dal Club Tenco dal 23 al 25 ottobre 2003. Il Convegno è un'occasione di incontro per cantanti-autori italiani e stranieri e si svolge in concomitanza con la *Rassegna della canzone d'autore*, la manifestazione nata nel 1974 che rappresenta a tutti gli effetti il Sanremo della canzone d'arte'.

Pubblicato per i tipi di ZONA, editore di nicchia impegnato sin dal 1999 (sotto l'egida di Lorenzo Coveri che dirige la collana *Aminoacidi. Libri per musica d'autore*) ad indagare la canzone d'autore con gli strumenti della

letteratura, il volume non è dedicato all'annosa (e mal posta) questione se la canzone d'autore sia o meno poesia, ma affronta un percorso più stimolante perché meno battuto: in che modo la letteratura incontra la canzone? Cosa succede al testo poetico quando gli si dà un'altra 'voce', adattandolo, arrangiandolo per piegarlo alle note, al ritmo di un diverso codice? Che tipo di empatia si stabilisce tra il poeta e l'interprete? E cosa succede quando i poeti scrivono poesie per la canzone, rubando il mestiere a parolieri e cantautori? Che dire della 'cantabilità' della poesia? Molti interrogativi scaturiti da un'affermazione sulla quale sembra esserci consenso, ossia la “ben netta distinzione di ruoli tra la parola destinata alla lettura e quella destinata alla musica e alla voce”, come sottolinea Sacchi nell'introduzione.

Eppure ai tempi di Archiloco, Alceo o Saffo – e lo ricorda Roberto Vecchioni – poesia e musica erano linguaggi inscindibili l'uno dall'altro; in seguito le esigenze del metro e del ritmo si sono differenziate, elaborando linguaggi e sistemi diversi seppur osmotici. In tempi più vicini a noi poesia e canzone si sono riavvicinate, e non sono mancati i casi di grandi poeti che si sono messi al servizio dell'altro medium, anche se il caso contrario – il cantautore che crea i suoi testi ispirandosi alla letteratura – sembra essere ancora quello più comune. Di fatto, i momenti di incontro tra questi due generi (un'operazione per certi versi analoga a quella che accade nel passaggio dalla parola scritta al grande schermo, dal libro al film) hanno il pregio di far sentire una terza voce, che nei casi migliori possiede una sua irriducibile autonomia. Non una voce che si sostituisce all'originale ma che lo amplifica grazie ad uno specchio sonoro che di per sé la poesia non possiede.

Perché se è vero che la parola poetica come scrisse Montale sul *Corriere della Sera* del 1963 “contiene già la propria musica e non ne tollera un'altra”, è vero che la parola del poeta non ha bisogno di essere recitata o declamata, basta pensarla silenziosamente per sentirsela subito nel cuore. La canzone, invece, chiede voce, gesto, teatralità (come ben capì Pasolini), in una parola, interpretazione. Voce e linguaggio non sono la stessa cosa, e la prima, incarnando una volontà corporea più forte, scavalca il carattere intimistico di tanta poesia. La poesia esce, per così dire, dalla torre d'avorio e si fa suono, riproducibilità infinita, eco.

Questo 'vantaggio' della canzone sulla parola scritta va dunque sfruttato per far viaggiare ancora più lontano le parole dell'anima. Ecco allora che l'incontro tra i due codici, in forma di poesie musicate, di adattamenti, di citazioni letterarie o anche solo di semplici ispirazioni, funge da potente cassa di risonanza del messaggio poetico, che se da un lato ne aumenta comunicabilità e condivisibilità, dall'altro viene a reinventare il rapporto tra versi e musica.

I numerosi e qualificati interventi sono firmati da esperti di musicologia come Sergio Sacchi, Roberto Vecchioni, Franco Fabbri, Meri Lao, Umberto Fiori, Guido Armellini, scrittore e studioso della *chanson* francese, e Giovanna Marini, profonda conoscitrice del canto politico sociale. A questi si affiancano cantautori e cantanti (Francesco Guccini, Fausto Cigliano, Sergio Endrigo), il

calciatore-poeta Ezio Vendrame, la band friulana Kosovni Odpadki, il folksinger americano Eric Andersen e il giornalista catalano Xevi Planas; il regista e attore teatrale Marco Paolini, recentemente approdato alla canzone proprio attraverso la poesia, ma anche traduttori e intellettuali come Vincenzo Cerami o Fernanda Pivano. Una testimonianza di scrittura poetica viene anche da Patti Smith con la poesia “The clouds of Sanremo”, scritta proprio nei giorni del Premio Tenco, cui, chissà, un giorno vorrà dare forma musicale.

La ricognizione del fenomeno ‘letteratura & musica’ non si limita all’Italia, ma include anche gran parte della Romània, e questo è un altro pregio del volume. Xevi Planas parla della Nova Cançó Catalana e del suo fecondissimo rapporto con la letteratura; Mariano Deidda racconta della sua emozione nel cantare le poesie di Pessoa, mentre Meri Lao disegna un ampio panorama dei rapporti tra i poeti e la canzone latinoamericana (escluso il Brasile). I poeti francesi nelle canzoni di Brassens e di Ferré sono il tema dell’articolo di Guido Armellini. Merita un cenno anche il breve intervento di Stefano Paladini, che già dagli anni settanta mette in musica le poesie più belle del canzoniere italiano, da Cavalcanti a Campana, da Petrarca a Sandro Penna.

Le tre appendici in calce agli interventi del convegno rappresentano la parte più interessante per chi ha intenzione di approfondire l’argomento o anche semplicemente di scoprire intriganti contatti e trasversalità. Si tratta infatti di una puntuale ricostruzione in ordine alfabetico curata da E. de Angelis (Appendice I) e da S. Sacchi (Appendice II e III) in cui vengono elencati gli interpreti italiani che hanno cantato testi di autori letterari italiani e stranieri o che da essi si sono fatti ispirare (Renato Zero, ispirato da Pasolini; Milva che canta Brecht e Rafael Alberti; Giampiero Allosio che si ispira a Peter Handke, Claudio Lolli che canta Pavese, Mina che canta Alda Merini); i poeti e gli scrittori stranieri interpretati da cantanti italiani e stranieri (un esempio per molti, Baudelaire ha ispirato sia Pippo Pollina che Serge Reggiani e l’americana Diamanda Galàs); ed infine, i poeti italiani interpretati da cantanti o cantautori stranieri (Dino Campana messo in musica dal gruppo multietnico Jefira, o alcuni canti della *Divina Commedia* arrangiati dal gruppo finlandese Lattunen).

L’elenco potrebbe continuare. Scopriamo che Lorca e Neruda sono i più citati e messi in musica, incalzati da Baudelaire, Pessoa, Marti, Poe e Yeats, che Sepulveda ha ispirato i Modena City Ramblers, che il drammaturgo Gryphius ritorna nei song di F.J.Degenhardt, ed Eluard nelle canzoni di Theodorakis. E anche che Marguerite Yourcenar è la protagonista di una canzone dell’argentina Celeste Carballo.

Ai margini del volume una brevissima nota di attualità. Anche il famigerato festival di Sanremo 2007 ha registrato un incontro tra letteratura e musica. Alda Merini, grandissima poetessa molto amata dai lettori e dalla critica, ha scritto in collaborazione con il compositore (e interprete) Giovanni Nuti la canzone “Sull’orlo della grandezza”. Sottoposta alla prima selezione, dopo qualche lode iniziale non è stata ammessa. Chi l’ha stroncata non era un accademico di fama o un pubblico esigente, ma il conduttore Pippo Baudo. Stesso destino per il

poeta, scrittore e critico letterario Edoardo Sanguineti, che a sua volta aveva proposto una canzone composta assieme ad Andrea Liberovici. Evidentemente le incursioni della poesia nel mondo della canzone commerciale si scontrano con logiche di mercato che penalizzano tutto ciò che non sia immediatamente consumabile e digeribile.

Qual è il senso di queste fusioni vocalico-letterarie? Gianfranco Contini ricordava che la poesia va eseguita. L’unione di poesia e canzone permette alla prima di impadronirsi di un’altra voce oltre a quella per la quale il poeta l’ha pensata.

E se la poesia parla a noi con la voce dell’anima, è la voce della canzone a mettere le ali a quest’anima, a farla ‘letteralmente’ vibrare e correre per le strade per tanto tempo ancora...

Longtemps, longtemps, longtemps
Après que les poètes ont disparu
Leurs chansons courent encore dans les rues.

Carla Leidlmair-Festi, Universität Innsbruck

Scholz, Arno: *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni.* Roma, Aracne 2005. 317 pagine.

In questo ricchissimo contributo sul linguaggio della cultura hip hop e dei testi del rap in Italia e in altri Paesi europei, come Francia, Spagna, Germania e Grecia, e su altri aspetti e documenti del linguaggio dei giovani, Arno Scholz raccoglie 14 saggi scritti in un arco di tempo che va dal 1996 al 2004, in parte inediti, in parte già pubblicati in tedesco, e in parte già pubblicati integralmente; particolare la genesi del capitolo 2, traduzione italiana del riassunto in tedesco della tesi di dottorato dell’autore (11-12).

Come afferma più volte anche l’autore, il campo della lingua giovanile e della subcultura non è più da considerarsi un campo vergine per la ricerca, in quanto si è avuta, dagli anni Ottanta in poi, una notevole fioritura di studi ampiamente documentata nella bibliografia finale del libro (281-302). Le maggiori innovazioni del lavoro dello Scholz sono, da un lato, uno sguardo al campo sovranazionale romanzo e più in generale europeo, dall’altro, l’individuazione di una comunità giovanile concreta, quella dell’hip hop, con caratteri di forte riconoscibilità e autoreferenzialità interna.

Secondo lo Scholz si rende necessario un ampliamento delle categorie di De Mauro di “(alta) cultura” e “cultura bassa o popolare” (17), in modo che sia “possibile tener conto dei fattori massificazione, commercializzazione e globalizzazione culturale tramite i mass-media” (18) e non è si può parlare di una subcultura per difetto, ma del frutto di precise scelte che la rendono una creazione secondaria, come mostrano termini letterari e poetici presenti nei testi.

Dal secondo saggio o capitolo, che riassume e presenta lo studio di un corpus di 138 canzoni italiane risalenti agli anni '90, emergono le necessarie distinzioni fra generi musicali contigui ma non coincidenti, come rap, pop e rock, e la differenziazione interna dei testi sulla base della provenienza diatopica. Non solo risultano, com'è ovvio, variazioni diatopiche fra testi torinesi e testi napoletani, ma si riscontrano anche diversi usi del dialetto: emergono analogie fra l'uso del dialetto fatto nelle canzoni di area veneta e quelle di area napoletana o campana, cioè laddove i cantanti praticano un vero e proprio bilinguismo italiano-dialetto, mentre per le altre aree si tratta piuttosto di una ripresa di singoli tratti dialettali all'interno di una base di lingua standard. A proposito del carattere secondario, o addirittura terziario, della dialettalità praticata in questi testi, notevole l'esempio di *cugin*, usato dai veneti Pitura freska, perché sentito come dialettale, ma anche largamente comprensibile, al posto del dialettale *zerman*, più genuino ma meno trasparente (48).

Nel terzo capitolo si passa ad un'analisi del particolare contesto napoletano: il panorama degli anni '90 si differenzia notevolmente dalla canzone napoletana tradizionale e, a proposito dell'uso del dialetto, si osserva che la canzone napoletana degli anni '90 risente della raggiunta situazione di bilinguismo (italiano ormai appreso da tutti con persistenza dell'uso del dialetto), con casi individuali molto differenti, da quello di Pino Daniele, che usa parzialmente il dialetto e che si orienta ai modelli culturali americani, come sintetizzato dal titolo del suo album *Nero a metà*, a quello di Senese che interpreta i suoi testi sempre e soltanto in dialetto. All'influsso americano si combinano anche suggestioni mediterranee spagnole e arabe (ad esempio con il gruppo degli Almamegretta) ed è interessante, se non altro per la risonanza nazionale, il fenomeno dei non napoletani che cantano in napoletano (Lucio Dalla, Fabrizio De Andrè, Mina). L'uso del dialetto, o meglio l'uso di quella che viene definita "lingua bastarda" (63), ha spesso il significato di identificazione con i ceti socialmente più emarginati.

A partire dal capitolo 4, viene affrontato a più riprese il tema della genesi del rap italiano e dei suoi rapporti con il rap afro-americano (anche nel capitolo 8), legata alla creazione di una comunità locale che si riconosce all'interno della più vasta scena dell'hip hop internazionale. Si tratta di un processo avviato in termini di ripresa e imitazione, e proseguito con lo sviluppo di un suo linguaggio espressivo, che ha prodotto forme aderenti a quella che era la realtà italiana, con la parallela mutazione dai contenuti sociali e di contestazione del sistema, ad una successiva appropriazione commerciale dei moduli rap, ad esempio con il cantautore Giovanotti, o con il caso limite della Fiat che lega il genere musicale ad un suo prodotto, battezzando nel 1993 la Fiat Uno Rap.

Con il capitolo 5 il discorso di Scholz si allarga e si offre una proposta di applicazione degli studi su "Uso e norma della 'lingua dei giovani'" (93), riprendendo e integrando il modello di Kotsinas sui vari livelli di accettazione di una innovazione linguistica fino al vero e proprio cambiamento linguistico accolto nello standard. Ad esempio il termine *balotta* 'gruppo di amici', dal

gergo della malavita bolognese, attraverso una canzone rap dei Sangue Misto, è finito alla fine in un articolo delle pagine di cultura del quotidiano *La Repubblica* (98).

Fatte queste premesse generali, nel capitolo successivo, il n° 6, si tratta un tema molto specifico, cioè la rappresentazione del linguaggio giovanile nei romanzi degli anni Sessanta di Umberto Simonetta: *Lo sbarbato* (1961), *Tirar mattina* (1963) e *Il giovane normale* (1963). Romanzi che vengono definiti dallo Scholz un corrispettivo milanese dei romani *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* di Pasolini. Il metodo di indagine applicato si basa sulla classificazione di tratti compresi fra i due poli estremi della comunicazione a distanza e in vicinanza, ripercorrendo e classificando varianti diatopiche, diastratiche e diafasiche. Ad esempio la dimensione diastratica, naturalmente legata a quella diatopica, è affidata in gran parte al lessico: *broda* 'benzina', *pula*, *pulé*, *puleria* 'polizia', e i vari sostituti per la particella negativa (*no*), *nisba*, *nebbia*, *nix*, *nada*. Questa escursione diacronica di 30-40 anni rispetto agli altri testi presi in esame dallo Scholz consente di individuare tratti persistenti e tratti più effimeri del linguaggio giovanile.

Nel capitolo successivo, il n° 7, dedicato al romanzo di Enrico Brizzi *Bastogne* e alla relativa traduzione tedesca *Blauäugig*, da un lato si applica, ad un testo di trent'anni dopo, il tipo di analisi appena effettuato, dall'altro si cercano parallelismi fra la lingua giovanile italiana e tedesca. In effetti il problema principale della traduzione, nel complesso giudicata positivamente dallo Scholz, risulta in questo caso quello di individuare la stessa localizzazione nel repertorio linguistico di un parlante della lingua di arrivo, cioè un'esatta definizione della lingua giovanile tedesca. In mancanza di tale corrispondenza possibile fra i repertori delle due lingue, il traduttore ha cercato piuttosto di rendere il linguaggio giovanile del romanzo di Brizzi con espressioni appartenenti più genericamente alla lingua colloquiale. A conclusione del saggio, lo stesso Scholz afferma giustamente: "Non mi pare lecito trarre delle conclusioni sullo sviluppo delle lingue contemporanee italiano e tedesco in base a un così ridotto corpus letterario." (137).

Con il capitolo 8 si ritorna a parlare della lingua del rap e in particolare di come il relativo genere testuale sia passato dalla cultura afro-americana originaria al contesto italiano. In parte riprendendo le tematiche del capitolo 4, si mostrano le caratteristiche del rap italiano e si individuano 8 categorie contenutistiche: "(1) autopresentazione (2) critica sociale (3) amore/sex (4) argomenti esistenziali (5) discorso sulla scena hip-hop (6) feste e divertimento (7) uso di droghe leggere e, infine, come categoria che raccoglie argomenti che non si prestano ad una classificazione precisa (8) altro." (152).

L'inserimento nei brani rap di 'sample', cioè di brevi estratti musicali o completi di parole di altre musiche e canzoni costituisce un interessante elemento di intertestualità che mette in relazione i pezzi rap sia con l'insieme del patrimonio rap, sia con canzoni molto famose della tradizione italiana.

Molto utili il “Glossarietto rap” (164-166), e soprattutto la discografia, ricca di circa 300 titoli, tutti album completi e pubblicati su CD, aggiornata al 2002 (166-174).

Nel capitolo 9, in parte riprendendo temi già svolti, si analizza il fenomeno dell’“Appropriazione” dei fenomeni hip hop e rap in Europa, estendendo il campo di indagine ad altri contesti oltre a quello italiano (Francia, Spagna, Germania, Grecia). Secondo Scholz, “In termini più generali, l’appropriazione può essere intesa come messa in atto locale di un modello culturale globalmente disponibile.” (175). Dallo studio dei temi trattati nei testi hip hop dei vari paesi risultano interessanti considerazioni sulle componenti sesso, etnicità e differenze generazionali, e in ogni caso si nota una prevalenza di testi che sono espressione maschile e di cultura maschilista. L’apertura della ricerca ad altri paesi consente all’autore di riscontrare differenze sia per quanto riguarda il panorama degli studi, molto avanzato in Francia e appena abbozzato in Grecia, sia per quanto riguarda temi e contenuti.

In ogni caso ciò che accomuna tutti i repertori rap nazionali è l’ampio ricorso all’African-American Vernacular English, sia attraverso calchi che attraverso prestiti, ad esempio abbiamo *diss* ‘insulto rituale’, presente in tutte le lingue esaminate, mentre *shit* nel senso di ‘musica’ diventa nelle altre lingue, con lo stesso significato *Scheiss* in Germania e *merda* in Italia (191).

Il capitolo 10, è incentrato sull’intertestualità e sul bagaglio di competenze linguistiche ed enciclopediche indispensabili per la lettura dei testi rap. Come osserva Scholz, i testi rap italiani sono spesso in rapporto di secondarietà rispetto alla musica più tradizionale o commerciale, si tratta di una forma di intertestualità per cui senza conoscere tali testi di riferimento è impossibile una piena comprensione. Ad esempio in una canzone del Comitato 1993, “Stato mentale”, alcuni versi fanno riferimento alla celebre canzone di Gino Paoli “Il cielo in una stanza”: “Isolato sono nell’animo, calpestato,/ ignorato, rinchiuso *in una stanza,/ ma senza cielo.*” (205). Il testo non sarebbe comprensibile appieno senza la conoscenza del testo di riferimento.

Ma nei testi rap Scholz individua un altro luogo fortemente deputato all’intertestualità, il procedimento del ‘sampling’, cioè l’uso di riprendere all’interno di una canzone sequenze di altri testi musicali, con o senza parole, in senso proprio o stravolgendone il senso. La presenza di una comunità all’interno della quale si rivolge essenzialmente la produzione rap invita ad allargare l’indagine dalla lingua dei testi rap alla lingua dei fruitori di tali testi. All’uopo lo Scholz ha studiato, nel capitolo 11, i messaggi di una mailing list di fan del rap, cui si è iscritto senza rivelarsi come studioso e linguista, in modo da non alterarne forme e contenuti. Si tratta di un corpus di messaggi inviati alla lista per un periodo di 11 mesi, fra il 1999 e il 2000 (in totale 3249 messaggi).

Dal punto di vista della collocazione diamesica, si precisa che la mailing list si pone fra comunicazione orale e mail vera e propria, essendo più spontanea e meno mediata del normale messaggio di posta elettronica. Scholz riprende anche il concetto di semipermanenza del messaggio in quanto: “Con il computer si

aggiunge un criterio alla distinzione fra scritto e parlato che riguarda il supporto della scrittura e separa nettamente i generi digitali da quelli concepiti e realizzati su supporto cartaceo.” (227). I messaggi consentono anche di risalire all’età e alla provenienza degli scriventi: si tratta di un pubblico fra i 12 e i 21 anni, con pochissimi iscritti più grandi, e fra i quali prevalgono di gran lunga gli iscritti di sesso maschile. Per quanto riguarda la località di residenza, la maggior parte degli scriventi si concentra nelle aree urbane di Torino, Milano, Firenze, Roma, Palermo. Scholz osserva che colpisce l’assenza di Napoli, una delle scene più importanti del rap a livello nazionale.

Nel capitolo 12, riprendendo in parte il tema del capitolo 5, ci si ripropone di mostrare il percorso che conduce componenti lessicali del substandard dalla creazione effimera alla stabilizzazione nella norma. Il sondaggio viene effettuato su un testo in particolare, *SMX* del 1994, un album dei Sangue Misto non diffuso commercialmente, ma, a detta dello Scholz, ascoltato da tutto il pubblico dell’hip hop italiano non commerciale. Lo Scholz parte da un elenco di unità lessicali presenti in questo testo, di cui saggia la diffusione usando glossari, studi e documenti del linguaggio giovanile successivo.

Per quanto riguarda le funzioni attribuite al substandard linguistico all’interno della produzione rap in Italia, Francia e Spagna, nel capitolo 13 si registra che, mentre di solito lo standard di riferimento è unico per ciascuna lingua, di fronte al substandard ci sono molte differenziazioni, sia diatritiche che diatopiche, e differenze strutturali fra le lingue. Ad esempio il francese risulta dotato di un bagaglio molto più limitato di varianti diatopiche, tanto che per realizzare una varietà substandard i rapper francesi si affidano piuttosto al *verlan*, cioè al gergo prodotto attraverso inversioni sillabiche, per cui *feuj* è la variante gergale di *juif*, *ripou* di *pourri*. Al contrario l’italiano si presenta come la lingua più ricca di variazioni diatopiche, adottate in genere con il sistema del ‘code switching’, cioè del brusco inserimento di tratti regionali o dialettali in un contesto standard.

La funzione del substandard resta essenzialmente quella di marcatura all’interno di una certa comunità o sottogruppo, come appare nel caso delle etichette censorie, cioè di quelle etichette usate originariamente negli Stati Uniti per segnalare limiti alla diffusione di film o altri materiali fra i minorenni, che vengono riprese graficamente nelle copertine rap, ma riformulate in modo più o meno scherzoso e non come segno limitativo ma come invito all’ascolto.

Nell’ultimo capitolo del libro, si mira a stabilire la definizione di un filone culturale glocal, che, anche per quanto riguarda il linguaggio, da un certo punto di vista si riallaccia ad una comunità sovranazionale, e idealmente alle origini afroamericane, ma d’altra parte accentua gli aspetti localistici e mira ad una forte identificazione formale e contenutistica con la comunità locale, o cittadina, o alla *family* in cui viene prodotto e distribuito.

Come appare dal rapido sommario delle tematiche affrontate, si può concordare con il Radtke, che nella prefazione definisce come pregi del volume la pertinenza del campione per lo studio delle tendenze più recenti dell’italiano

dei giovani e l'interdisciplinarietà delle competenze messe in gioco dall'autore, che consentono al prefatore di affermare: “[...] questo non è soltanto un libro di linguistica, è anche un libro sull'Italia contemporanea.” (10)

D'altro canto non si può certo negare che i singoli saggi, per la varietà e multidisciplinarietà di temi e di approcci vengono ricondotti talora con una certa difficoltà a discorso unitario all'interno del volume. Una difficoltà accentuata dal fatto che tali saggi sono stati in genere ripresi senza grandi adattamenti alla pubblicazione in volume. Ad esempio nel capitolo 5, 103-104, si analizza, tra le fonti per lo studio della lingua dei giovani, il romanzo *Bastogne* di Enrico Brizzi, e lo stesso romanzo è l'oggetto di studio del capitolo 7, in cui viene messo a confronto con la traduzione tedesca *Blauäugig*, con parziale ripetizione dell'analisi dei procedimenti di mimesi del linguaggio giovanile. Tale mancanza di sistematicità nel riordino del materiale organizzato viene, d'altra parte, più volte esplicitata dallo stesso autore: “Riporto ora alla rinfusa dati che dimostrano che nella ML (= Mailing List) si comunica sulla base di un registro medio-basso” (240), “Le note che seguono sono da leggere non tanto come una microricerca mirata, ma piuttosto come osservazioni raccolte alla rinfusa...” (243). Un'ultima osservazione riguarda la grafia del termine hip hop, che risulta essere nel volume ora 'hip hop', ora 'hip-hop', senza che si dia conto di tale alternanza.

In conclusione possiamo affermare che i saggi raccolti nel volume di Scholz costituiscono, sia per la vastità e profondità della documentazione, soprattutto musicale, sia per la molteplicità degli approcci metodologici, una miniera di informazioni preziosissime per qualsiasi studio della lingua italiana contemporanea, e anche più in generale per lo studio del fenomeno culturale dell'hip hop, anche se tale ricchezza e varietà sacrifica forse l'unitarietà e coerenza del volume.

Angelo Pagliardini, Universität Innsbruck

García Gil, Luis: *Serrat, canción a canción*. Barcelona, Editorial Ronsel 2004. 468 páginas.

No hay nada más satisfactorio que coger un libro que trata de un tema que a uno le interesa, darse cuenta desde la primera línea de que está bien escrito y después ir comprobando que la documentación manejada no deja nada que desear, que las notas a pie de página son no sólo abundantes, sino necesarias, que la estructuración es sólida y clara, que los análisis de los textos son solventes y que el final se dedica a una completísima cronología y bibliografía.

Este es el caso del libro que nos ocupa. Con *Serrat, canción a canción*, Luis García Gil consigue una obra redonda, de un interés y una excelencia de resultados que lo elevan muy por encima de la media de los libros que suelen dedicarse a explorar la producción de un cantautor. No es una biografía anecdótica o tendenciosa, sino un trabajo serio consagrado a presentar al lector

los cuarenta años de canciones de Serrat desde una perspectiva académica, pero tan agradablemente escrito que se lee como un artículo en una buena revista especializada.

Paso a paso, desde las primeras canciones de un jovencísimo Serrat, allá por el 1965, García Gil nos va presentando la figura del cantautor a través de sus textos, situándolos en el contexto social de la época y marcando sus influencias y deudas, tanto musicales como literarias, así como mostrando la influencia del propio Serrat sobre otros autores. En el proceso – salpicado de fragmentos de entrevistas concedidas por el cantautor a diferentes medios, citas sacadas de entrevistas de García Gil a compañeros de equipo de Serrat (arreglistas, productores, colegas...) – vamos descubriendo tanto al poeta como al músico Joan Manuel Serrat porque el autor de la obra nos lleva de la mano, disco a disco, canción a canción, señalando parecidos con otros grandes cantautores (Brel, Brassens – a los que tanto debe, los Beatles, insospechadamente) y con otros poetas (Machado, por supuesto, Hernández, Bécquer, Salvat-Papasseit etc.), sin olvidar las influencias musicales y la creación de ese sonido ‘típicamente Serrat’, conseguido a base de trabajo con sus mejores músicos y arreglistas.

No es de extrañar que los análisis textuales sean excelentes porque García Gil, además de autor de esta obra, es por sus propios méritos uno de los poetas emergentes en el panorama lírico español, con dos poemarios premiados.

El volumen está estructurado de modo cronológico, comenzando por unas consideraciones teóricas sobre “la poesía, la canción” a las que sigue un cuadro de discos publicados con una lista de canciones con letra y música de Serrat (no todas las que aparecen en sus discos son propias), tanto en castellano como en catalán. Muy de agradecer a lo largo del libro es el hecho de que, siempre que se cita una estrofa en catalán, se adjunta traducción, lo que favorece la lectura para los lectores que no dominen esta lengua.

A partir de esta sección introductoria, el libro se articula fundamentalmente en cinco partes, tituladas:

“Las primeras canciones (1965-1974)”

“Periodo de madurez (1975-2002)”

“Musicando y cantando poesía”

“Fuentes literarias de otras canciones”

“Los otros discos de Serrat” –

todas ellas subdivididas en los discos correspondientes, tanto los castellanos, como los catalanes. Cierran la obra una Coda y un Apéndice de gran interés para el estudioso en el que se encuentran la cronología, discografía, colaboraciones en otros discos, principales versiones, canciones en que se cita a Serrat, bibliografía y filmografía.

Pasearse por la obra de Joan Manuel es también recorrer la historia reciente de España, asistir al nacimiento de las primeras canciones comprometidas, aún bajo la dictadura franquista, a la lucha por el derecho de cantar también en otra lengua que no sea la castellana, impuesta por el Régimen, a la esperanza del

surgimiento de una nueva sociedad más justa, más solidaria. A través de sus textos, vamos avanzando en el tiempo histórico (la Transición, el desencanto, las nuevas ilusiones, el posicionamiento del país en su nuevo lugar en Europa...) y en el tiempo privado de Serrat (su concepto del amor, de la justicia, de la familia, de los personajes marginales tan importantes en su mirada de poeta, su ciudad, su Mediterráneo, sus posiciones políticas, su crecimiento interior, su madurez, sus homenajes a poetas y músicos...). Y todo ello, como anuncia el título de la obra de García Gil, “canción a canción”, en un proceso de comparación entre etapas que el autor hace plausible a través de los fragmentos elegidos.

Pero tampoco la parte musical se queda corta. A diferencia de otros estudiosos, que trabajan solamente sobre los textos de un cantautor, García Gil ha comprendido que la letra y la música son una unidad indivisible y, juntas, dan la medida de la valía del cantautor. En uno de los fragmentos elegidos, procedentes de una entrevista que Serrat concedió a una revista musical en 1966, al principio de su carrera, leemos:

Hacer canciones es, en parte hacer música, pero no es únicamente hacer música; la canción es algo mucho más complejo [...]. No puedes decirle a un pintor: Oiga, ¿usted a qué da más importancia, al trazo o al color? Te dirá que a la pintura. ¿A mí a la letra o a la música? Yo a la canción. Es muy complejo esto. (31)

Y, siguiendo esta línea, García Gil nos introduce en el método de composición de Serrat, nos habla de su evolución musical, de sus deseos de probar nuevos estilos, sonidos y técnicas de grabación, nos presenta a sus músicos, a sus arreglistas, a los colegas con los que ha trabajado o con los que ha cantado a dúo, a los autores a quienes admira y de los que ha aprendido, a los cantantes más jóvenes que han aprendido algo de él.

No descuida tampoco los discos-homenaje en los que Serrat puso música a los grandes poetas que lo han marcado – ese inolvidable *Dedicado a Antonio Machado, poeta*, de 1969, que ha dejado cicatrices en toda una generación y ha contribuido más que todas las escuelas y universidades a que millones de personas descubrieran al poeta soriano –, ese espléndido *Miguel Hernández*, de 1972. Tampoco quedan en el olvido canciones punteras en su discografía, basadas en textos literarios – líricos o no – de otros autores, como es el caso de la magnífica “Los fantasmas del Roxy”, creada sobre una novela corta de Juan Marsé, y perteneciente al álbum *Bienaventurados*, de 1987.

En definitiva, un gran libro que hará las delicias de los amantes de Joan Manuel Serrat y estimulará a quienes aún no conozcan en profundidad al cantautor catalán –uno de los tres más grandes cantautores españoles vivos, junto con Luis Eduardo Aute y Joaquín Sabina– a descubrir su obra, que ya se ha hecho imprescindible.

Elia Eisterer-Barceló, Universität Innsbruck

Siete obras representativas del Género Chico: el gran fenómeno de masas madrileño de finales del siglo XIX

Romero Ferrer, Alberto (ed.): *Antología del Género Chico*. Madrid, Cátedra 2005. 454 páginas.

Entre los años 1870 y 1910 se representaron en España, mayormente en Madrid, un total de cinco mil o más obras teatrales que encajan dentro de la categoría del denominado Género Chico. Estas cifras, a todas luces importantes, evidencian que el estudio del hecho literario finisecular español no puede dejar de asomarse a este género dramático que alcanzó tan altas cotas de popularidad, permitiéndole convertirse en un auténtico fenómeno de masas. Además como apuntó Alonso Zamora Vicente en 1966, esa literatura costumbrista en la que el pueblo de Madrid se veía oscuramente halagado tuvo que, de forma inevitable, dejar huella en los jóvenes autores de entonces – en mente tiene de modo especial a Ramón María del Valle-Inclán –, repercutiendo, pues, si bien de forma indirecta, en la gran producción literaria de la primera mitad del siglo XX español. A pesar de tener antecedentes en los géneros breves del Siglo de Oro, sobre todo en el entremés y en los diferentes bailes y otras piezas menores que por entonces se representaban (jácaras, mozigangas, etc.), así como en el auge del sainete de Ramón de la Cruz, ya en el siglo XVIII, el esplendor del Género Chico tiene un origen claramente comercial y delimitado cronológicamente. A finales del siglo XIX y hasta comienzos del XX se estableció un sistema de representación con cuatro funciones diarias de no más de un acto y cuya extensión no sobrepasaba una hora de duración – de ahí la denominación de ‘teatro por horas’ –, lo que exigía un gran número de textos. Cada función tenía entrada independiente, lo que abarató los precios de las entradas y amplió sobremanera este género hacia las clases más populares: “poner el arte al alcance de todos los peculios”, como dejó escrito Benito Pérez Galdós en frase muy citada. Este impulso de carácter industrial propició el afianzamiento de una exitosa fórmula teatral que con frecuencia incluía un acompañamiento musical, como ya había ocurrido en piezas teatrales del Barroco y de la época de la Ilustración, y dio trabajo a un gran número de actores, compañías, compositores y escenógrafos. No obstante, sólo durante esos ya citados cuarenta años de esplendor del género. El Género Chico se suele subdividir en los siguientes subgéneros: sainete, pasillo, juguete cómico, revista, zarzuela chica y parodia dramática. Existen, además, un número considerable de piezas híbridas. La taxonomía del género, de todas formas, espera todavía una más precisa clasificación.

La antología preparada por Alberto Romero Ferrer introduce al lector en la historia del género sin buscar demasiados antecedentes históricos en el Siglo de Oro, lo que es de agradecer, y recuerda la importancia del Género Chico como fenómeno cultural de masas propio de una determinada época histórica a caballo entre los siglos XIX y XX (14-19).¹ Sin estas condiciones materiales antes esquematizadas, otra habría sido la evolución del teatro breve español. Es por

ello por lo que hay que tener muy en cuenta estas relaciones entre productores (autores y compositores), mediadores (actores, directores teatrales, escenógrafos, críticos literarios, etc.) y público, para comprender y valorar en su justa medida los variados elementos y funciones del sistema literario y cultural en el que se insertó el Género Chico en su época. Con harta frecuencia la crítica académica suele obviar el carácter de cultura de masas del Género Chico, con la fundamental carga ideológica que ello conlleva, propiciando un estudio acontextualizado de estas piezas teatrales. Son muy socorridas entre la crítica, por ello, las citas de autores pertenecientes al *canon* literario o cultural en las que elogia el género, a modo de reivindicación. En esta antología se comienza con una de la pluma de Friedrich Nietzsche, fechada en Turín a 16 de diciembre de 1888 y dirigida a Heinrich Köselitz (Peter Gast). A continuación se transcribe el pasaje completo. Nietzsche quedó, según sus letras, gratamente impresionado por esta pieza del Género Chico, si bien consciente de que no era importable. Resalta, además, la duración de la obra, una hora precisa.

Lieber Freund,
bedeutende Erweiterung des Begriffs "Operette". Spanisch Operette. "La gran via", zwei Mal gehört – Hauptzugstück von Madrid. Ist einfach nicht zu importiren [sic] : man muß dazu Spitzbube und verfluchter Kerl von Instinkt sein – und dabei feierlich ... Ein Terzett von drei feierlichen alten riesengroßen Canaillen ist das Stärkste, was ich gehört und gesehen habe – auch als Musik: genial, gar nicht zu rubriziren [sic] ... Ich nahm, da ich jetzt sehr gebildet in Rossini bin und bereits 8 Opern kenne, die von mir vorgezogene Cenerentola zum Vergleich – ist tausend Mal zu gutartig gegen diese Spanier. Wissen Sie, die Handlung schon kann nur ein vollendeter Spitzbube ausdenken – lauter Sachen, die wie Taschenspielererei wirken, so blitzartig kommt die canaille zum Vorschein. Vier oder fünf Stücke Musik, die man hören muß; sonst hat der Wiener Walzer in der Form größerer Ensembles das Übergewicht. – Offenbach's "schöne Helena" hinterdrein fiel einfach ab. Ich lief fort. – Dauer präcis 1 Stunde.²

A continuación, tras explicar el contexto de producción del 'teatro por horas', Romero Ferrer describe de forma sucinta las características principales de los diferentes subgéneros. Posteriormente, enumera y comenta los temas más característicos del Género Chico – entornos populares, sátira social, burla del matrimonio, la convención del metateatro, etc. – y sus técnicas literarias. Por último, cierra su introducción con una nota sobre dos figuras fundamentales, Carlos Arniches (1866-1943) y Manuel de Falla (1876-1946). El primero por su importancia como autor de tránsito al teatro moderno, a modo de antecedente de Valle-Inclán; el segundo, de sobra conocido en la escena musical contemporánea, por sus orígenes musicales en el Género Chico, previos a su viaje a París de 1907, que dejaron huellas en obras posteriores como *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo*.

Las obras seleccionadas se reducen a siete, imperativos de espacio obligan, "cuidadosamente seleccionadas de un extensísimo repertorio de más de dos mil obras", según explica el editor (61). Los criterios de selección han tenido en cuenta la calidad literaria, la popularidad alcanzada por cada obra y su

representatividad dentro de la variada subdivisión temática del Género Chico. Los siete títulos son los siguientes:

- Javier de Burgos, *El mundo comedia es o El baile de Luis Alonso*. Sainete lírico en un acto, dividido en tres cuadros, en verso, música de Gerónimo Giménez (estrenada en 1896, si bien es una pieza ya representada, sin música, en 1889). 1311 versos.
- Miguel Echegaray, *Gigantes y cabezudos*. Zarzuela cómica, original y en verso en un acto y tres cuadros, música de Fernández Caballero (1898). 1479 versos.
- José López Silva y Carlos Fernández Shaw, *La Revoltosa*. Sainete lírico en un acto y tres cuadros en verso, música de Ruperto Chapí (1897). 1627 versos.
- Tomás Luceño, *Cuadros al fresco*. Sainete en un acto y en verso (1870). 915 versos.
- Felipe Pérez y González, *La Gran Vía*. Revista madrileña cómico-lírica, fantástica y callejera en un acto y cinco cuadros, música de Federico Chueca y Joaquín Valverde (1886). 1047 versos y pasajes en prosa.
- Miguel Ramos Carrión, *Agua, azucarillos y aguardiente*. Pasillo veraniego original, en verso y prosa, música de Federico Chueca (1897). 818 versos y pasajes en prosa.
- Ricardo de la Vega, *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*. Sainete lírico en un acto y en prosa, música de Tomás Bretón (1894). 519 versos y pasajes en prosa.

Aunque no se trata de una edición crítica, pues el carácter didáctico es el aspecto primordial de esta antología, Romero Ferrer informa de las fuentes – impresos y manuscritos – que ha utilizado. La bibliografía es pertinente y permite al lector ampliar sus conocimientos con obras necesarias y, sobre todo, actuales. Habría sido de agradecer mayores informaciones sobre la música, parte consustancial a este género ("Vier oder fünf Stücke Musik, die man hören muß", que dejó escrito Nietzsche). Un CD musical como complemento del libro, con por lo menos algunos pasajes de las partituras, habría sido una excelente idea, pero posiblemente el carácter de edición de bolsillo de la colección Letras Hispánicas de la editorial Cátedra no contempla la posibilidad de dicho gasto. Resta, por ello, el siempre criticado divorcio entre música y texto de gran parte de los estudios sobre la zarzuela y el Género Chico. Un mayor énfasis crítico en los aspectos socio-culturales del apogeo del Género Chico y su carácter de cultura de masas habría aumentado aún más su interés ante posibles comparaciones con otros géneros literarios internacionales, pretéritos o contemporáneos (algunos se mencionan, 17-18), y habría, con ello, facilitado la recepción de esta antología por un mayor número de lectores, algunos de los cuales quizás puedan poner en duda el valor estético-literario intrínseco de estas obras. Máxime en tiempos de asentada dominación académica de los estudios culturales, luego no exclusivamente literarios. De todas formas, y a modo de resumen, la antología cumple sobradamente unos objetivos didácticos – introducción solvente–, presenta una selección de obras bastante razonable – no es nada fácil contentar a tirios y troyanos, sobre todo con un *corpus* tan vasto donde elegir– y la anota de forma parca pero correcta.

Enrique Rodrigues-Moura, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

- ¹ Romero Ferrer recupera para esta introducción (11-74), con ligeras variaciones y algún pasaje nuevo, un texto ya publicado dos años antes: Alberto Romero Ferrer, "II.17. EL GÉNERO CHICO", en: Fernando Doménech Rico - Emilio Peral Vega (coords.) y Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, 2031-2050.
- ² Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden. Band 8. Januar 1887 – Januar 1889. Edición de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 526-527.

Ankäufe und Neuerwerbungen

Bücher

* zur Rezension eingegangene Publikationen

- *Bernhart, Walter (Hg.): *Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein* (= Word and Music Studies, 8). Amsterdam/New York, Rodopi 2006.
- Cantautori: Liederdichter in Italien. *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart* 40 (Herbst 2005), hgg. von Thomas Bremer und Titus Heydenreich. Tübingen, Stauffenburg Verlag Brigitte Narr 2005.
- Chiasson, Anselme/ Boudreau, Daniel : *Chansons d'Acadie. Séries 1 à 4*. Nouvelle édition colligée. Moncton, Centre d'études acadiennes 2002.
- Danielopol, Catherine: *Francesco Guccini. Burattinaio di parole*. Bologna, CLUEB 2001.
- Der Fremdsprachliche Unterricht Französisch: Moderne Chansons* 21,1 (1996).
- Der Fremdsprachliche Unterricht Französisch: La nouvelle chanson française* 81/82 (2006), mit begleitender CD (s.u.).
- González Lucini, Fernando: ... *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*. Volúmenes I y II. Madrid, Iberautor/Fundación Autor 2006.
- Hilario Silva, Pedro et al. (Hg.): *Agua. Símbolo y memoria. Café Libertad 8, años de poesía*. Madrid, Edita Slovento 2006.
- Le Floch, Joseph (Hg.) : *Autour de l'oeuvre de Patrice Coirault. Actes du Colloque organisé par l'Université de Poitiers (Département de Musicologie) les 24-25 novembre 1994*. Saint-Jouin-de-Milly, FAMDT Éditions 1997.
- Les archives sonores en France*. Saint-Jouin-de-Milly, Modal Éditions 2000.
- Lodato, Suzanne M./ Urrows, David Francis (Hg.): *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.
- *Scholz, Arno: *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni* (= Studi linguistici e di storia della lingua italiana, 4). Roma, Aracne 2005.

CDs

- 1755: *Vivre à la Baie*, isba K 5004
- 20 años de Sala Galileo Galilei (mit begleitender DVD), 18 Chulos Records 71121
- 99 Posse: *NA_99_10°* (2 CDs), BMG Ricordi 74321895212
- Alain-François: *Alain-François*, Zone3 Musique ZCD-1032
- Almamegretta: *Sciuoglie 'e cane*, Sanacore ICE 001028CD
- Artistes de Wallonie et de Bruxelles: *Chanson? Non, peut-être!* Wallonie-Bruxelles Musiques WBM 154
- Aute, Luis Eduardo: *Auterretratos. Vol.1.* (2 CDs), BMG 82876 57926 2
- Aute, Luis Eduardo: *Auterretratos. Vol.2.* (2 CDs), BMG 82876645492
- BB Doc: *Rage de raison*, Boucherie Productions BP1074
- Beausonge, Lucid: *En concert* (2 CDs), Two par deux WMD/D.L.B. 352.005
- Brice: *L'album de Brice*, Vulcain Records VU 14-008
- Café Libertad 8. El templo de la canción de autor* (2 CDs), Dulcimer Songs LB2005
- Caplanne, Martine: *Peuple d'arbres. Martine Caplanne chante Jean-Claude Touzeil*, Aphrodite Records MC009
- Capossela, Vinicio: *Nel niente sotto il sole* (mit begleitender DVD), Warner 5051011820427
- Capossela, Vinicio: *Ovunque protoggi*, Warner 5051011093623
- Chaouen, Carlos: *Totem*, BMG 82876682762
- Clercq, Karin: *Après l'amour*, Play It Again Sam [PIAS] PIASB 131CDDIG - 941.0131.026
- Conte, Paolo: *Una faccia in prestito*, CGD East West 0630-12576-2
- Corpard, Guillaume: *A contre-jour*, Debercy 671012
- Dalla, Lucio: *Luna Matana*, Pressing Line 74321 892912
- Der Fremdsprachliche Unterricht Französisch: Jacques Prévert*, Friedrich Verlag 92316
- Der Fremdsprachliche Unterricht Französisch: La nouvelle chanson française* (2 CDs), Friedrich Verlag 62120
- Descaux, Pascal et Nuances: *Remonter le fil du temps*, o.A. o.N.
- Ducky Smokton: *Tous publics*, Côté Soleil DS 003
- Été 67: *EP*, Team for Action/Été 67/Philippe Rennotte BC0432
- Fonseca, Celso: *Rive gauche rio*, Ziriguiboom/Crammed Discs Zir 24
- Gaber, Giorgio: *Con tutta la rabbia, con tutto l'amore. Collezione 1970-2000* (3 CDs), Carosello CARTH 178
- Grifo, Angela: *Angela Grifo* (2 CDs), BMG 74321315462
- Grosses Papilles, Les: *Postillons et crachouillis*, Postillons et crachouillis Productions ARS 003
- Guccini, Francesco: *Live Collection* (2 CDs), EMI 4 93975 2
- Guccini, Francesco: *Ritratti*, EMI 5987802
- Guccini, Francesco: *Signora Bovary*, EMI 0777 7 46644 2 4

Hakola, Theo: *The Confession*, Absynthe BRCD 95114
 Hélin, Daniel & The Velvet Sisters: *Mécréant*, Daniel Hélin DP003
 Hubert, Stéphane: *Eternel retour*, SH001
 Impulsion: *Love addict*, Christophe Monier SMA 492645-2
 Jannacci, Enzo: *The Best* (2 CDs), Alabianca Records ABR128553951-2
 Jaune libre: *Métissons!* CWP 528692/CLE 395
 Jéroboam: *Frappé*, HDP music CDA 961
 Jonquille Senteur Mao: *Cants folkloqs*, La Coca International JSM 001
 Juanes: *Mi sangre*, Surco Records 602498235331
 Kalembourg: *Kalembourg*, o.A. o.N.
 Klaktonclown: *Du silence et du bruit*, Esphomorana KTC 04.3
 Krahe, Javier: *Cinturón negro de Karaoke*, 18 Chulos Records 11124
 Kramer, Barbara: *Je suis femme...*, o.A. o.N.
 Kwak: *Notes de paille*, Soundz SDZ002
 Laconic: *Pensées en escalier*, Nicolas Haas LACD 1
 Lazuli: *Amnésie*, Eclats BZZ 031
 Lazzi: *L'oeil extatique*, B Pourquoi B? B?B 008
 Légitime Démonce: *Intérieurs*, Hebra records 212
 Lugo: *Rayon laser*, Lugo LUG02
 Mael: *Kung-Fu et autres cirques de bord de mer*, A l'Abordage BON 041102
 Marchal, Eva: *Paradigme*, Bulldog Music CDT050405
 Maurer: *Ma dame aux camélias*, Evasion ev95961
 Minimum, Le: *Le Minimum*, Le Minimum mini 292811
 Morange, Jean-François: *Intimes convictions*, AB 001
 Moustaki, Georges: *Presqu'en solo. Live à la Philharmonie de Berlin* (2 CDs), Troubadour Records TR00030200002
Musiciens du Maghreb à Lyon (= Atlas sonore Rhône-Alpes, 11), CMTRA ALCD 145
 Occidentaux, Les: *Les Occidentaux*, Virgin France 877 962
 Otter, Jean-Marc: *Un 24 octobre à 21 heures*, Serial loser Production 001/1999
 Radio Nomade: *Le monde est un village*, Philippe Leclef 5425 00557127 3
 Ramsès: *Dans ma radio*, Miz' Ampli 345.0075.220
 Robinson, Julien: *Consolation télé*, SACEM o.N.
 Sabina, Joaquín: *Alivio de luto* (mit begleitender DVD), BMG 82876728162
 Serrano, Ismael: *El viaje de Rosetta. Singles, rarezas y otros cuerpos celestes* (2 CDs), Universal 0602517084803
 Sing Sing: *Libertés conditionnelles*, Sowarex FC 101
 Singlar Blou: *Le fond du fait tout*, Rock'N'Drôle R'N'D 02 SB 94
 Solyma: *Le chant des hommes*, BMG 74321 647 202
 Subsonica: *Terrestre live e varie altre disfunzioni* (2 CDs), EMI 094638013624
 Sud Sound System: *Acqua pe sta terra*, Salento Sound System VVR1032742
 Testa, Gianmaria: *Da questa parte del mare*, Produzioni Fuoriviva 0175042RAF
 Thério, Marie-Jo: *Comme de la musique*, Gestion, son image GSIC-996
 Thério, Marie-Jo: *Les matins habitables*, naïve NV 803311

Thomas, Philippe: *Les Tziganes*, Production P. Thomas M51215495
 Tigny: *Un Rendez-Vous*, Socradisc 60820510
 Tontxu: *Cuerdas vocales y consonantes*, Tool Music TOCD 040-1
 Tricarico, Francesco: *Frescobaldo nel recinto*, Universal 9820066
 Vendest: *Rêve encore*, G.A.M. Productions 494794 2
 Venet, Vincent: *Humeur*, Viva Nova VIVA DISC 704048
 Victor Sierra: *Khamsin'*, Cle Music G3VS2 B/4301-95
 Volland, Florent: *Katak*, Enregistrements D7/DEP DY 2 1876
 W5!: *Triphasé*, CDW5!03
 Warnant, Marie: *De un à dix*, Pico Grande VIVA DISC 704056
 X Ray Pop: *Zouka Land*, X Ray Pop 3984-26270-2
 Yvan et les Voyous: *Buffet*, Socan YELV CD 001
 Zed: *Traces*, Goûtes-y-donc GYDP JZ04
 ZH: *Autour du globe*, Cellophane 0503CP001

Internet-Adressen und Veranstaltungskalender

Internet-Adressen

www.christophe-pochon.com: Homepage der Schweizer Gruppe Christophe Pochon et les Sangliers Rieurs

www.folker.de: Homepage der Zeitschrift *Folker!* - *Das Magazin für Folk, Lied und Weltmusik*, mit Ausschnitten aus der Druckversion

www.lehall.com: Homepage des Centre National du Patrimoine de la Chanson, des Variétés et des Musiques actuelles mit einer Vielzahl von Informationen rund um das französische Chanson (Biographien, Interviews, Veranstaltungen etc.)

www.muzicos.fr: Seite mit Kleinanzeigen, die die Welt der Musik in Frankreich betreffen

www.toujoursdesmots.com: Seite, wo man mithilfe von Chansons spielerisch seine Französisch-Kenntnisse erweitern kann

Kolloquien, Tagungen, Vorträge

Séminaire *Histoire et théorie des chansons*

Zeit: 26.1., 16.2., 23.2., 16.3., 23.3., 13.4., 20.4., 27.4. 2007 (16 h à 19 h)

Ort: Salle 1 (salle du Conseil), Université de Paris 1, 75005 Paris, 12, place du Panthéon, escalier M, 1^{er} étage

Information: c.marcadet@wanadoo.fr, borola@wanadoo.fr, radiocancion@rogers.com

Word and Music Studies: Sixth International Conference, 15. bis 18. August 2007, University of Edinburgh, Edinburgh

Information: www.wordmusicstudies.org/events.htm

Modern Language Association Annual Convention 2007, 27. bis 30. Dezember 2007, Chicago, IL, USA

Session spéciales:

Défis et différence en musique française et francophone populaire

Chanson and Social Malaise in Contemporary France

Information: <http://www.mla.org/convention>, http://www.mla.org/pdf/calls07_wlink.pdf

Musical

Piaf. Ein Schauspiel mit Musik von Pam Gems

Regie: Klaus Rohrmoser, Musikal. Leitung: Michael Mader, Dramaturgie: Romana Lautner

Premiere: 3. Juni 2007, Tiroler Landestheater Innsbruck, Großes Haus

Weitere Vorstellungen: 5., 16., 24. Juni und 1. Juli um 19.30 Uhr

Konzerte

Michel Polnareff (14.04.07 und 15.04.07, Galaxie, Amnéville)

Patrick Bruel (18.04.07, Galaxie, Amnéville)

Michel Jonasz (04.05.07: Centre culturel, St. Avold; 12.05.07: PMC, Strasbourg)

Sinclair (29.05.07, Galaxie, Amnéville)

Zucchero (01.06.07, Casino, Amnéville)

Laurent Voulzy (15.06.07, Galaxie, Amnéville)

Yannick Noah (16.06.07, Galaxie, Amnéville)

Julio Iglesias (22.06.07, Galaxie, Amnéville)

Renaud (26.06.07, Galaxie, Amnéville)

Festivals

Printemps de Bourges, 17. bis 22. April 2007, Bourges

Information: www.printemps-bourges.com

Festival Perspectives, 10. bis 16. Juni 2007, Saarbrücken-Moselle

Information: www.festival-perspectives.de/index.php

Francofolies de La Rochelle, 11. bis 16. Juli 2007, La Rochelle

Information: www.francofolies.fr

Paléo Festival, 24. bis 29. Juli 2006, Nyon

Information: www.paleo.ch

Aktuelles – actualités – novità – novedades

L'industrie québécoise du disque et le modèle 'Québec Inc.'

Nous proposons une lecture des enjeux actuels de l'industrie de la musique populaire québécoise en nous basant sur une analyse historique et politique. Nous observons ensuite la trajectoire de quatre groupes phares des dernières années: Les Colocs et Bran Van 3000 pour les années 1990 et les Cowboys fringants et Arcade Fire pour la présente décennie.

La tradition chansonnière et le nationalisme

Le nationalisme est une composante majeure du folklore québécois, aussi appelé "chanson" dans une acception essentialiste de ce répertoire (Grenier 1993, 220). La chanson a pris la forme d'un chant de résistance depuis la prise de Québec en 1760. Cette chanson témoigne de l'évolution du peuple aujourd'hui appelé québécois et de son attachement au pays. En 1834, Georges-Étienne Cartier crée un chant national fort populaire: le "Ô Canada, mon pays, mes amours" témoignait d'un sentiment national canadien (qui référerait alors à la population française des Dominions Britanniques). Cette chanson est associée au catholicisme et à une culture de survivance incarnée dans les campagnes. Le passage à la ville à la fin du 19^{ème} siècle et l'exode massif de 'Canadiens' vers les manufactures des États-Unis entraînera des changements majeurs dans les modes de vie et la chanson.

La Bolduc témoigne des conditions des citoyens heurtés de plein fouet par le crash boursier de 1929, elle raconte les hauts et les bas de la vie urbaine. Son impact sur la culture populaire québécoise est considérable, tant au niveau du fond par son populisme, que de la forme avec l'utilisation du langage populaire. Elle intègre des éléments nouveaux: les *reels* qu'on associe à la présence écossaise et des influences européennes telles que les polkas et les quadrilles (Baillargeon et Côté 1991, 17-19). Ses textes sont toujours teintés d'un sentiment identitaire 'canadien' fort, laissant parfois entrevoir un soupçon de xénophobie (Roy 1991, 129).

Face à cette chanson populaire, la "Bonne Chanson" diffusée par le Clergé, vise à épurer le répertoire pour n'en garder que les éléments conciliables avec le catholicisme omniprésent. La trajectoire de Félix Leclerc illustre le passage du Québec de la survivance à la modernité et décrit bien l'évolution du sentiment national canadien-français qui se laïcise. Puis le mouvement des chansonniers apparaît, investit le territoire par le biais des 'boîtes à chansons' et accompagne un nationalisme appelé 'québécois' en évoquant la lutte à finir de "Bozo-les-culottes" et le pays à construire. Robert Charlebois commence sa carrière à cette époque et chante un français académique, mais c'est lorsqu'il adopte le jocal sur

scène qu'il amorce un virage de la chanson québécoise. Il réconcilie les oppositions entre chansonniers nationalistes et francophiles et les manifestations plus populaires de la chanson québécoise plutôt attirée par le rock anglophone du courant 'yéyé'. Charlebois sera une figure majeure de cette chanson nationaliste qui galvanisera l'identité québécoise durant les années 1960 et 1970. Il en symbolise aussi le déclin en s'exilant en France et en remettant en question son sentiment nationaliste quelques années plus tard.

Passage à vide durant les années 1980 et un renouveau bicéphale

La fin des années 1970 et la décennie qui suivra sont des années durant lesquelles la 'chanson québécoise' se remet complètement en question. La crise qui frappe l'industrie internationale du disque a des répercussions énormes sur l'offre de musique québécoise : de 1978 à 1983, on constate une baisse de 54% des sorties de disques au Québec (Blain et Cloutier 1986). Les 'majors' préfèrent concentrer leurs efforts sur les artistes établis et en assurer une distribution internationale. Devant ce désintérêt de l'industrie pour les artistes locaux, les indépendants québécois et les décideurs politiques s'uniront pour créer un 'show-business' québécois basé sur une intégration verticale des structures de la production à la diffusion (Grenier 1993, 212). À la même période, les déceptions qui suivent l'élection du Parti Québécois en 1976, le ralentissement économique et l'échec du référendum sur la souveraineté de mai 1980 ont raison de la majorité des artistes qualifiés d' 'engagés' qui préfèrent alors se taire (Claude Dubois, Harmonium, etc.) ou simplement changer de registre (Raoul Duguay, Richard Séguin, etc.) La 'gueule de bois' des nationalistes est marquée par une chanson qui se distancie de l'engagement qui la caractérisait jadis.

La scène se scinde entre quelques artistes associés au marché international et un répertoire local limité par les impératifs budgétaires impliquant "la consécration des formules *crossover*" (Brunet 1998, 82). Se développent parallèlement les structures nécessaires à la commercialisation d'un répertoire québécois: de l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) à la consolidation des entreprises de distribution, l'industrie musicale québécoise se réorganise avec l'aide des gouvernements provincial et fédéral. Le talent des industriels québécois allié aux subsides publiques ont permis l'émergence d'une pop québécoise qui encore aujourd'hui occupe une part du marché plus qu'enviable.

Face à cette prise en main de l'industrie locale au nom d'une survivance culturelle que les bonzes du 'show-business' québécois n'hésitent pas à invoquer,¹ plusieurs sous-cultures sont laissées à elles-mêmes. Les années 1980 seront difficiles pour les artistes de la marge. Alors que le punk et le hip hop ravissent le cœur des jeunes de partout dans le monde, l'industrie hésitera longtemps à tâter le terrain plus risqué des courants nouveaux. La période des années 1980 et 1990 peut être considérée comme une traversée du désert pour les courants alternatifs.

Parallèlement à cette homogénéisation se multiplieront avec des degrés de réussite divers des alternatives pour répondre à la demande pour un produit autre que la chanson pop proposée. Après de multiples tentatives se forment certaines des initiatives qui obtiennent aujourd'hui leur place au soleil telles que La Tribu, Indica, Dare to Care et Grosse Boite, Productions C4, Bonsound. Après trois décennies de monopole, la chanson pop québécoise cède du terrain à de nouvelles sonorités qui actualisent le répertoire et donnent une nouvelle tangente à l'industrie québécoise de la musique. On constate parallèlement un retour de la chanson engagée et une présence accrue des thématiques nationalistes.² L'industrie québécoise est revitalisée de la présence de nombreux succès populaires provenant d'une grande variété de styles, ces succès augmentent les investissements et diversifient l'offre puisque l'industrie est plus à même de gérer les risques inhérents à la diffusion d'un produit original.

Des manifestations chantées de l'identité reformulée

L'industrie québécoise du disque est aujourd'hui en chantier. Non seulement doit-elle s'adapter à la nouvelle marchandisation de la musique qui se dématérialise, mais elle doit aussi prendre en compte l'arrivée massive de nouveaux artistes associés aux courants musicaux qu'elle n'a pas su intégrer plus tôt. Bien sûr, certains cas d'intégration ont été couronnés de succès, comme l'association entre Mara Tremblay et l'étiquette Audiogram, mais les nouvelles compagnies de disques, de distribution et de production gagnent du terrain et certains des symboles de l'industrie créée dans les années 1970 et 1980 sont aujourd'hui décriés par de nombreux intervenants, l'ADISQ notamment.

Pour illustrer la situation des années 1990, nous utiliserons les trajectoires de deux groupes: Les Colocs et Bran Van 3000. Les Colocs sont créés en 1990 et obtiennent un succès énorme avec la chanson "Julie" trois ans plus tard. Dès lors, le groupe sera des plus grands événements jusqu'au suicide du chanteur Dédé Fortin en 2000. Ses multiples influences se mêlent et trouvent chez le public québécois une grande popularité. Dédé Fortin se prononce publiquement pour l'indépendance du Québec. La sortie du deuxième album *Atrocetomique* est programmée le jour même du deuxième référendum sur l'indépendance du Québec de 1995. Le groupe représente alors pour la jeunesse une formidable exception au manque de saveur de la musique populaire québécoise. D'ailleurs, plusieurs groupes actuels se réclament de cet héritage. Malgré le succès, le bassiste Serge Robert quitte le groupe en 1995. Il se produit depuis sous le nom de Mononc' Serge et demeure, depuis 10 ans, l'un des artistes 'underground' les plus populaires. "Quand j'étais dans les Colocs, je suis sorti bien aigri de l'industrie du disque [...] J'étais dans le groupe qui marchait le plus au Québec, puis ma grosse année j'ai fait 16 000 piastres, alors que j'avais évalué les profits de la compagnie de disques (BMG-Québec) à environ 1 million seulement avec nous."³ Alors que très peu des nouveaux artistes arrivent à se tailler une place dans le 'show-business' québécois, on peut s'étonner d'observer que ceux qui y parviennent s'en dissocient volontairement. De l'autre côté, les groupes qui se produisent en anglais connaissent des parcours différents dans les marchés

anglophones nord-américains et internationaux. Bran Van 3000 en est un exemple dont le succès a su éveiller de nombreux artistes locaux à cette industrie anglophone dont la proximité et l'ampleur peuvent faire rêver. L'album *Glee* paraît en 1997 sous l'étiquette Audiogram et la chanson "Drinking in L.A." obtient un succès mondial. Fusionnant le jazz, le rock et le hip hop pour faire une musique urbaine, ils adoptent une approche cosmopolite qui est commune à plusieurs artistes québécois qui préfèrent l'anglais et contournent par le fait même les critères de l'industrie québécoise.

Plus récemment, deux groupes aux trajectoires similaires attirent notre attention: les Cowboys fringants et Arcade Fire. Les Cowboys fringants se forment en 1997 et connaissent des débuts humbles mais encourageants. Propulsés par les radios universitaires et communautaires, le groupe s'associe à La Tribu pour produire l'album *Break syndical* paru en 2002. Le succès commercial est tel (plus de 200 000 copies vendues à ce jour) que le groupe devient une icône du renouveau de la chanson québécoise. Devenu la locomotive du consortium La Tribu-La Compagnie-Larivée Cabot Champagne, le groupe connaît du succès en France et se maintient depuis lors au sommet des artistes les plus profitables du Québec. L'arrivée spectaculaire de ces entreprises associées dans l'industrie bouleverse l'ordre établi depuis les dernières décennies. Mais cet avènement signifie aussi la naissance d'une nouvelle culture musicale québécoise qui prend racine à l'extérieur des maisons de production dominantes des dernières années.

Le mélange des genres et la curiosité accrue du public encouragent la création de nouveaux canaux propres à en faire la diffusion. Aujourd'hui, de nombreux groupes et artistes de la relève se dissocient du 'show-business' québécois implanté dans les années 1980. Les Cowboys fringants n'hésitent pas à critiquer les travers de la société québécoise et remettent en question le modèle hérité de la Révolution tranquille, la chanson "En berne" en est un excellent exemple.

En marge du modèle appelé 'Québec Inc.', se développent des initiatives qui ont de quoi surprendre. Un exemple de cet incroyable talent est le groupe Arcade Fire. Formé à Montréal, le groupe commence à faire parler de lui dès 2003, et sort un an plus tard l'album *Funeral* qui obtient un succès international. Malgré ces succès, les médias québécois tardent à reconnaître le groupe, la vitrine de la musique d'ici que devrait être l'ADISQ n'y accorde aucune attention, ce dernier n'étant pas membre de l'association. Cette ambiguïté sur le mandat de l'ADISQ est décriée par plusieurs observateurs, car de nombreux artistes de talent n'y sont pas représentés. On observe conséquemment une scission entre la scène traditionnelle qui trouve son compte dans ces institutions (les Star Académiciens, par exemple), et une scène 'underground' qui gagne en popularité autant au Québec qu'à l'étranger (on peut penser à Godspeed You! Black Emperor, Ghislain Poirier, Arcade Fire, etc.) Ces deux scènes sont héritières de la chanson québécoise et devraient pouvoir être entendues. Une restructuration de l'industrie qui est amorcée, comme en témoignait le dernier

gala de l'ADISQ,⁴ doit permettre à la jeunesse de prendre la place qui lui revient dans le 'show-business' québécois. Il en va de la survie du modèle culturel que l'État a mis sur pied à grands frais durant les dernières décennies.

Philippe Alarie, UQAM

Bibliographie

- Baillargeon, Richard/ Côté, Christian: *Destination Ragou: Une histoire de la musique populaire au Québec*. Montréal, Tryptique 1991.
- Blain, François/ Cloutier, Benoît: "En bonne compagnie avec Audiogramme". Dans: *Chansons d'aujourd'hui* 9, 5 (1986), 11-13.
- Brunet, Alain: *La chanson québécoise d'expression francophone: Le paysage sonore en 1998*. Étude réalisée pour le Groupe de travail sur la chanson (SODEC). 1998. Sur le web: http://www.sodec.gouv.qc.ca/etudes/pdf/disque/chanqc_expfran.pdf
- Cassivi, Marc: "La gauche et la droite". Dans: *La Presse*, 12 octobre 2006, 4.
- Grenier, Line: "The aftermath of a crisis: Quebec music industries in the 1980's". Dans: *Popular Music* 12, 3 (1993), 209-227.
- Péladeau, Pierre-Karl: "Pourquoi ne pas avoir déplacé l'ADISQ?". Dans: *Le Devoir*, 7 novembre 2005, A7.
- Roy, Bruno: *Pouvoir chanter*. Montréal, VLB éditeurs 1991.
- Trottier, Danick/ Descheneaux, Aurélie: "'Quelque chose se passe' - Retour de la chanson engagée au Québec". Dans: *Le Devoir*, 30 mars 2004, A7.

Anmerkungen:

- ¹ Voir, entre autres, Péladeau 2005.
- ² Trottier – Descheneaux 2004.
- ³ Entrevue de l'auteur avec Mononc' Serge le 13 décembre 2005.
- ⁴ De nombreux articles en témoignent dont Cassivi 2004.

Juliette Gréco – l'éternelle scandaleuse?

"J'ai toujours été scandaleuse,"¹ sagt Juliette Gréco, die am 7. Februar 2007 ihren 80. Geburtstag feierte, von sich selbst.² Da sie auch stolz darauf ist, eine Frau zu sein ("Je suis une femme délicieusement, voluptueusement, fièrement."³) und bekanntermaßen selbst aktiv an der Auswahl ihrer Chansons mitwirkt,⁴ stellt sich die Frage, ob sich dieses Bild auch in den Chansons wiederfindet, zumal das Repertoire Grécos besonders reich an Liedern zum Thema Frau ist: "Peu d'artistes ont en effet autant chanté, incarné la femme comme Gréco [...] Et peu de chanteuses ont autant chanté les femmes auteurs ou compositeurs, telles Gaby Verlor, Françoise Dorin, [Michelle] Senlis et [Claude] Delécluse, Vline Buggy, Marguerite Duras [...] et bien sûr sa complice de toujours Françoise Sagan [...] avant d'écrire elle-même à l'occasion."⁵

Zunächst wären einige Chansons zum Thema Frau im Allgemeinen zu nennen, v.a. eines der ersten Chansons von Juliette Gréco, "L'éternel féminin"⁶. Dort heißt es u.a. "Je suis la Femme on me connaît", wird doch bereits deutlich, dass Mann und Frau unterschiedliche Rollen zugeschrieben werden: "Nos armes

ne sont pas égales/ Pour que je vous tende la main/ Vous n'êtes que de naïfs mâles/ Je suis l'Éternel Féminin." Das komplexe Wesen Frau wird auch in dem Chanson "La femme" beschrieben, das dem gleichnamigen Album von 1967 seinen Titel gibt und zahlreiche Frauenportraits enthält. Im Begleittext schreibt Gréco: "Une femme, c'est comme l'œil d'une mouche. Avec ses mille et une facettes... Dans une femme, il y a toutes les femmes."⁷ Das Thema wird später, wenn auch aus männlicher Sicht, in "Les femmes sont belles" (1993) wieder aufgegriffen.

Bereits zu Beginn ihrer Karriere finden sich jedoch in Grécos Repertoire auch Chansons, die – obwohl von namhaften Autoren geschrieben – durch Grécos Interpretation von vielen Zeitgenossen als provozierend empfunden werden: Während in "Si tu t'imagines" (Queneau) das weibliche "tu" mit dem unausweichlichen Schicksal des Alterns bzw. Hässlichwerdens konfrontiert wird – "Tu marches tout droit/ Vers ce que tu ne vois pas// Très sournois s'approchent/ La ride veloce/ Le pesante graisse/ Le menton triplé" –, schockiert das von Prévert verfasste "Je suis comme je suis" von 1951 durch das freizügige und für damalige Verhältnisse emanzipatorische Frauenbild: "J'aime celui qui m'aime/ Est-ce ma faute à moi/ Si ce n'est pas le même/ Que j'aime chaque fois?// Je suis comme je suis/ Je suis faite comme ça." Schnell haftet Juliette Gréco der Ruf als Bürgerschreck an, wozu auch ihr Äußeres – ungekämmte lange Haare, meist schwarze Kleidung und eine Vorliebe für Hosen – beiträgt, das ebenso Unbehagen auslöst wie ihre Auftritte in als mehr oder weniger verachtet geltenden Lokalen wie Le Tabou, Le Boeuf sur le toit oder La Rose Rouge.

Auch finden sich im Repertoire der Interpretin zahlreiche Frauenfiguren, die provokant wirken. Die Palette beginnt bei der frechen, frühreifen Göre in "Jolie môme", die sich mehr als aufreizend präsentiert ("T'es tout' nue / Sous ton pull... T'as ton cœur à ton cou/ Et l'bonheur/ Par en-dessous// Jolie môme// T'as l'rimmel/ Qui fout l'camp/ C'est l'dégel/ Des amants..."). Sie setzt sich fort mit nach Unabhängigkeit strebenden Frauen, beispielsweise in "Chambre 33" ("Je vis seul' toute seul'/ J'aime mieux ça/ Sans un chien/ Sans mari/ Sans un chat/ Sans sout'neur/ Chambre 33..."), in "La rôdeuse" oder in "La panthère", dem Portrait einer "femme dangeureuse et libre"⁸; sie umfasst gefallene Mädchen bzw. solche mit einem nicht besonders soliden Lebenswandel, beispielsweise in "Les dames de la Poste" von 1952, in dem der Kontrast zu den 'anständigen' Frauen thematisiert wird ("Je suis la honte de la ville/ Je suis celle qu'on ne reçoit nulle part... Les dames de la Poste se donnent le bras/ Elles on les accoste, tandis que moi..."), in "La chanson de Margaret", "Zanzibar", "Zizi kopeck, Zizi dollar" oder auch in der französischen Adaption der Brechtschen Seeräuber-Jenny ("Oui c'est moi qui lave les plats et les verres/ On m'appelle une Marie-couche-toi-là"). Gréco verzichtet weder auf die Wirtin eines Bordells wie in "Nos chères maisons" ("À l'époque où j'étais tôlière/ D'un petit bordel qu'on a fermé/ Je passais des journées entières/ À lire Baudelaire et Mallarmé") noch auf die Stripperin in "Strip-tease" ("S'effeuiller est bien monotone"); sie geht sogar

bis zur Greisin in "Rêveuse et fragile", die sich immer noch wie eine liebste Teenagerin benimmt, wobei sich freilich das Alter als Hindernis erweist: "L'amour me trouble l'estomac/ Mais quand je rêve aux aventur's/ Ma chair frémit, j'en suis gaga/ Faut prendre ma température// Hélas je viens d'avoir cent ans/ Et je veux quelqu'un de vivant." Mit dem Bild einer zum Verführen aufgelegten reiferen Dame spielt auch das Chanson "Valentin" von 1974: "Vous me verrez nue/ Parmi les oiseaux du bois [...] Mon vieux Valentin/ Grand-père Valentin/ Et pourquoi pas?"

Daneben finden sich schon zu Beginn der 60er Jahre Chansons, in denen eine Emanzipation der Frau zu beobachten ist, die zu einer Umkehr der Rollen führt, wie beispielsweise in "La recette de l'amour fou" von Serge Gainsbourg (1960): "Jouez la farce du grand amour/ Dites 'jamais' et 'toujours'/ Et consommez/ Sur l'canapé/ Mais après les transports/ Ah! s'il s'endort/ Alors là, foutez-le dehors". Auch "Dix-huit jours" von 1966 geht in diese Richtung, handelt es doch von einer 'Strohwitwe', die nach anfänglichem Zögern das Beste aus ihrer Situation macht und am Schluss bedauert, dass ihr Mann nach 18 Tagen schon zurückkommt. "La propriétaire" hingegen zeigt eine reiche Erbin, die mit ihrem Ehemann nicht glücklich ist und dies nicht länger hinnehmen will: "I'm faut un homme [...] faut qu'il ait bonne présentation/ Et qu'il m'donne toute satisfaction sur le plan physique." Für die damalige Zeit ein Skandal, ist es doch eine "inversion de la norme sociale", doch genau richtig für die Interpretin Gréco: "Une fois de plus, Gréco s'attaque avec un délectable plaisir à un tabou social, affirme qu'une femme peut agir comme un homme – fut-ce dans le cynisme et la cruauté."⁹

Auf dem bereits erwähnten Album *La femme* finden sich weitere Chansons, in denen die Frauen mit ihren Liebhabern spielen: In "Il ne faudrait pas que..." verweigert eine Frau ihrem Liebhaber, sich bei ihr einzunisten, damit die Liebe nicht zur Gewohnheit wird und sie ihre Unabhängigkeit nicht verliert. In "Dans ton lit", einem Chanson voller Ironie und Zweideutigkeiten, das von Gréco fast spielerisch vorgetragen wird, drängt eine Frau den Mann, sie endlich in sein Bett zu lassen: "Ah! Comme il faut bon dans ton lit/ Comme la plume y est légère/ J'y entrerais bien tout entière/ [...] As-tu si peur que je te touche/ Ouvre ton lit ferme ta bouche"; jedoch nimmt das Chanson am Ende eine unerwartete Wendung: "Mais cependant je t'avertis/ Jusqu'à ce que le jour se lève/ Que tu le veuilles ou que tu rêves/ Qu'si tu me touches je crie." Auch das Chanson "Déshabillez-moi", einer von Juliette Grécos größten Erfolgen, das auch heute noch Bestandteil eines jeden Bühnenprogramms ist, gehört in diese Reihe: Eine Frau verführt ihren Liebhaber – mit dem sie übrigens noch per Sie ist – und gibt ihm Anweisungen, wie er vorgehen soll: "C'est encore une fois une inversion des usages, sinon des valeurs: une femme qui demande à ce qu'on la déshabille prend un double ascendant sur son partenaire, par le fait de commander et par le fait qu'elle s'affirme en objet du désir. À la fois active et passive, elle trouble, elle dérange, elle effraye."¹⁰ Doch Juliette Gréco wäre nicht Gréco, wenn nicht am Ende des Chansons noch eine Pointe käme. Der letzte Vers "Et vous

déshabillez-vous” wurde übrigens auf Anregung der Interpretin ergänzt: “C’est moi qui ai proposé la fin, c’est devenu une chose insolente.”¹¹ Das Album *La femme* schließt mit “Je suis bien” von Jacques Brel, einer unkonventionellen Lebensbeichte: “J’effeuille mes anciens amants/ Je mélange leurs prénoms/ C’est drôle ils s’appellent tous Dupont/ Les volcans que j’ai éteints/ Je suis bien.” Auch in “La Lélluia” (1972) spielt eine Frau mit den Männern, jedoch kommen diesmal religiöse Bilder und Begriffe ins Spiel: “Je suis la Lélluia/ Dans mes bras il y a/ Un jardin de délices/ Je ne suis qu’une femme/ On me touche et je glisse/ On me couche et j’ai l’âme/ À un doigt de la cuisse/ Dieu qui a l’œil à tout/ M’a fait deux sous la frange/ Le ronron d’un matou/ Dans la bouche d’un ange”. In “Dit-il, dit-elle” (1975) ist es am Ende die Frau, die ihre Überlegenheit zum Ausdruck bringt: Der Mann verspricht ihr das Blaue vom Himmel und entpuppt sich als Trauantänzer, sie kontert darauf mit Bescheidenheit und sagt abschließend: “Au fond je suis bien plus folle que toi, dit-elle/ Je t’aime et c’est tout”. Auch 1982 greift Juliette Gréco mit dem Chanson “Féline” nochmals das Bild der Verführerin auf, diesmal jedoch ohne ironische Untertöne, dafür in einer Interpretation, die das Element der Verführung hervorhebt: “Y’a longtemps que je désire/ Avec toi monter aux cieus/ Je suis née pour te chérir/ Au mieux/ Féline, je serai féline”. 1993 schlüpft sie in “Mickey travaille” in die Rolle einer liebenden Frau, die jedoch gewisse Eigenarten pflegt und sich dem Missfallen der Nachbarinnen ausgesetzt sieht: “Je peins mes lèvres/ Et mes ongles en noir/ Pour que Mickey déraile// [...] Puis je fais le lit/ Et je fais la cuisine/ Mais je parle jamais aux voisines// Je sais qu’elles m’envient/ Qu’elles aimeraient bien/ Me voir sur la paille/Mais voilà, Mickey travaille.”

Gewissermaßen als Gegenpol gibt es in Juliette Grécos Chansons aber auch Frauen, mit denen es das Leben nicht immer gut gemeint hat, beispielsweise in “Rachel” (1963), das von einer Pariser Jüdin im argentinischen Exil erzählt: “Elle cachait ses larmes/ Et son vague-à-l’âme/ Comme si rien n’était/ Elle riait quand même/ En vraie parisienne/ Qu’elle était restée/ On l’appelait Rachel/ De la rue des Rosiers.” Ein anderes Beispiel ist in “Le pont du Nord” (1963) aus der Feder von Pierre Mac Orlan zu finden, in dem die Protagonistin ihre Miete nicht mehr zahlen kann und sich auf der Straße wiederfindet, ein Schicksal, das auch eine ehemalige Künstlerin namens Olga im gleichnamigen Chanson von 1964 ereilt; wieder ein anderes liefert “Lola la rengaine” (1983), die Geschichte einer ehemaligen Schönheit, die als Bedienung in einem schäbigen Lokal für Fernfahrer arbeitet und ihren Geliebten bei einem Unfall verloren hat: “On l’appelait Lola la rengaine/ Elle effaçait de son rire la peine/ Dans c’bar maudit au bout d’l’autoroute/Vagues ennuis et cœurs en déroute.” Ein weiteres Opfer schließlich ist Marie aus “Je t’attends à Charonne” (das ebenfalls auf dem Album *La femme* enthalten ist), die ihren Geliebten verloren hat.¹²

Auch in “À contrecœur” (1966) ist von einer emanzipierten Frau keine Rede; Thema des Chansons sind vielmehr “les femmes qui font l’amour à contrecœur”; sie träumen “d’amants qui auraient la peau douce/ Et qui sauraient balayer leur pudeur [...] Mais il leur faut ouvrir les bras/ Et accepter sans dire un

mot/ Celui qui ne donnera pas/ Et la bataille et le repos.” Ein ähnliches Thema hatte bereits 1959 das von Serge Gainsbourg geschriebene “L’amour à la papa” beinhaltet, das jedoch damals im Radio zensiert wurde.¹³

Dass das Spiel mit den Männern mitunter auch das Gegenteil des gewünschten Effekts haben kann, muss die Protagonistin von “Petite Correspondance” (1970) erfahren: Vom Verhalten der Frau eingeschüchtert, tritt der um sie Werbende den Rückzug an. Schließlich werden die Frauen von Grécos Ironie durchaus nicht verschont: So werden beispielsweise in “La cuisine” die arrivierten Damen der vermeintlich besseren Gesellschaft auf die Schippe genommen: “Les celles qui font florès/ En robe de Dior et sac d’Hermès [...] Regrettent au temps joli/ Du poivre et sel et du bigoudi/ De ne pas avoir appris/ La cuisine/ Qui retient les petits maris/ Qui se débinent.”

Betrachtet man das gesamte Repertoire Juliette Grécos, so zeigt sich, dass das Thema Frau immer wieder eine zentrale Rolle spielt und dass die starken Frauen dabei in der Überzahl sind. Wenn auch viele Chansons in der heutigen Zeit, in der sich die Werte zum Teil radikal verändert haben, von ihrem provokativen Charakter verloren haben, so haben sie doch erheblich zum Mythos Gréco beigetragen, der sich um die Interpretin entwickelt hat. Juliette Gréco selbst ist indes noch immer zum Provozieren aufgelegt, wie nicht zuletzt die Auswahl ihrer Chansons auf der neuesten CD *Le temps d’une chanson* zeigt. Dort findet sich u.a. das Brel-Chanson “Mathilde”, das Juliette Gréco im Booklet wie folgt kommentiert: “Je sais! Ce n’est pas une chanson de femme. Et alors! C’est l’une des plus belles chansons d’amour qui soit. Cela me suffit pour prendre cet énorme risque. A vous de me dire ce que vous en pensez. En attendant, je tremble.”¹⁴

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Diskographischer Hinweis

Neben den in BAT 9 von Michaela Weiß genannten CDs sind in der Zwischenzeit noch folgende Produktionen erschienen:

2003: *L’éternel féminin* (Intégrale), Mercury/Universal 980 042-6

Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissez..., Polydor/Universal 981 288-0

2004: *Olympia 2004* (2 disques), Polydor/Universal 982 161-6

2006: *Le temps d’une chanson*, Polydor/ Universal 9844969

Links

<http://perso.orange.fr/juliette.greco>

<http://www.evene.fr/celebre/biographie/juliette-greco-3772.php>

Anmerkungen:

¹ Marie-Hélène Martin, “Juliette Gréco – Mythe sur canapé”, in: *Le Nouvel Observateur* 1781 (du 24 au 30 décembre 1998), 98.

² Ihre Aktivität ist dabei ungebrochen: So erschienen Ende 2006 die neue CD mit dem Titel *Le temps d’une chanson*, auf der Gréco zwölf bekannte Chansons neu interpretiert, und ein Bildband *Saint Germain des Prés* (Michel Lafon), außerdem gastierte sie u.a. im Februar

2007 im Pariser Châtelet. Zur Biographie Juliette Grécos siehe den Beitrag von Michaela Weiß, "Juliette Gréco – vom Reiz einer großen Tragödin", in: *BAT* 9 (März 2002), 31-39.

³ Juliette Gréco, *Jujube*, Paris, Stock, 1993, 263.

⁴ "Gréco ne chantera que ceux et ce qu'elle aime." Gréco 1993, 149.

⁵ Gabriel Armand, "Juliette Gréco – Il y a mille façons de dire je t'aime", in: *Notes – La Revue de la SACEM* 153/154 (1998) (Sonderausgabe mit dem Titel "Femmes – Histoires d'écrire et autres lignes de vie"), 109. Die Chansonbeispiele der einzelnen Autorinnen wurden zum besseren Verständnis des Zitats weggelassen.

⁶ Dieses Chanson gibt auch der 2003 erschienenen *Intégrale* ihren Titel. Cf. Diskographie.

⁷ Hülle der CD *La femme*, Philips 536 886-2, Wiederveröffentlichung 1998.

⁸ Erläuterungen zur CD 10 der *Intégrale*, *L'éternel féminin*, siehe Diskographie.

⁹ Bertrand Dicale, *Juliette Gréco – Les vies d'une chanteuse*, Paris, Eds. Jean-Claude Lattès, 2001, 443.

¹⁰ Dicale 2001, 520.

¹¹ Armand 1998, 113.

¹² Es handelt sich hier um ein "chanson d'amour et elliptique évocation du massacre de manifestants anti-OAS par les CRS à une bouche de métro, en 1962". Dicale 2001, 521.

¹³ Der Grund hierfür waren die mehr oder weniger deutlichen Anspielungen auf die körperliche Liebe, die – aus weiblichem Munde – als undenkbar galten. Dicale 2001, 377.

¹⁴ Booklet der CD *Le temps d'une chanson*, cf. Diskographie.

Die großen Interpretinnen der italienischen Canzone: VIII. Gigliola Cinquetti – Ein Leben nach "Non ho l'età"

Lo guardo in faccia questo tempo
Che si muove svelto fuori e lento dentro di me
Che per quanti danni ha fatto
Non ha spento il mio sorriso non ha scelto da sé
Che mi ha messo le mani addosso
L'ha fatto senza dolore
Io ti capisco e non ti tradisco
Povero stupido giovane vecchio cuore.
("Giovane vecchio cuore", 1995)

Wenn der Name Gigliola Cinquetti erwähnt wird, ist die Assoziation mit ihrem ersten Erfolg "Non ho l'età" nicht weit. Doch die Interpretin entwickelt sich im Lauf der Jahrzehnte weiter und zeigt neue Facetten, die jedoch vom breiten Publikum nicht immer wahrgenommen werden.

Gigliola Cinquetti kommt am 20. Dezember 1947 in Verona zur Welt und wächst in einer gutbürgerlichen Familie auf. Nach einer behüteten Kindheit und Jugend besucht sie das Konservatorium in Verona und nimmt 1963 am *Concorso delle Voci Nuove* von Castrocaro teil. Sie gewinnt mit "Sull'acqua" und dem von Giorgio Gaber geschriebenen "Le strade di notte".

Bereits die erste Teilnahme am Festival von Sanremo 1964 mit "Non ho l'età" bringt der Interpretin den Sieg ein. Das natürliche Auftreten der Jugendlichen, die noch sehr kindlich wirkt, verbindet sich perfekt mit dem Inhalt der Canzone – "Non ho l'età/ Non ho l'età/ Per amarti/ Non ho l'età/ Per uscire sola con te..."

– und spiegelt das Bild einer "adolescente saggia e rispettosa dei valori tradizionali"¹ wider, das damals in weiten Teilen der italienischen Bevölkerung noch breite Zustimmung findet. Darüber hinaus trägt dieses Auftreten der Interpretin schon bald den Spitznamen 'Ragazza acqua e sapone' ein, ein deutlicher Kontrast beispielsweise zur "Pantera di Goro" (Milva) oder der 'Tigre di Cremona' (Mina).

Der Siegeszug Gigliola Cinquettis geht 1964 jedoch noch weiter: Mit "Non ho l'età" vertritt sie Italien beim *Grand Prix Eurovision de la Chanson* in Kopenhagen und gewinnt als erste Italienerin diesen europäischen Wettbewerb; das Lied wird daraufhin in andere Sprachen übersetzt.² Auch kommerziell kann Gigliola Cinquetti 1964 große Erfolge verzeichnen: "Non ho l'età" wird zwölf Wochen in den italienischen Hitparaden notiert und kommt bis auf Platz 2. Auch der Nachfolgetitel "Il primo bacio che darò" schafft es sieben Wochen in die Hitparaden.³

1965 tritt Gigliola Cinquetti mit "Ho bisogno di vederti" erneut beim Festival von Sanremo an; diesmal reicht es jedoch nur zu Platz 5. Doch schon 1966 gelingt der Interpretin der erneute Sieg, diesmal mit Domenico Modugno und "Dio, come ti amo". Das Auftreten der noch jungen Interpretin hat sich grundlegend gewandelt, sie erscheint "ormai molto sexy e carnale".⁴ Für sie wie auch für Domenico Modugno wird die Canzone zu einem kommerziellen Erfolg⁵ und darüber hinaus zu einem weiteren Klassiker in ihrem Repertoire.

Bis 1973 (mit Ausnahme von 1967) ist Gigliola Cinquetti Stammgast beim Festival von Sanremo, jedoch mit unterschiedlichem Erfolg: Während die Canzone "La pioggia" 1969 auch außerhalb Italiens ein Hit wird und in Italien ein weiterer Erfolg in der Hitparade ist⁶ und auch die Titel "Romantico blues" (1970), "Rose bel buio" (1971) und "Gira l'amore" (1972) zumindest kommerziell zu Erfolgen werden, geht das von Roberto Vecchioni getextete "Sera" (1968) beim Festival unter (Platz 12) und "Mistero" schafft es 1973 nicht einmal in die Endausscheidung.

Doch Gigliola Cinquetti kann noch 1973 einen weiteren großen Erfolg verzeichnen: Mit dem Titel "Alle porte del sole" gewinnt sie 1973 den Wettbewerb *Canzonissima* und hat ihren ersten Nummer 1-Hit ihrer Karriere. Insgesamt 19 Wochen ist die Canzone in der italienischen Hitparade zu finden.⁷ Erneut wird die Interpretin von der RAI dazu auserkoren, Italien beim *Grand Prix Eurovision de la Chanson* zu vertreten: Der Titel "Sì" muss sich am Ende knapp der schwedischen Popgruppe ABBA geschlagen geben und sich mit dem zweiten Platz begnügen, doch werden die englischen und deutschen Versionen "Go" bzw. "Ja" für Gigliola Cinquetti zu großen Erfolgen außerhalb Italiens. In Italien selbst sorgt der Titel für einen handfesten Skandal: Da im Mai 1974 ein Referendum über die Einführung der Scheidung ansteht, das die regierende Democrazia Cristiana ablehnt, werden der Interpretin bzw. dem Titel vorgeworfen, die Wähler zu beeinflussen. Die Canzone fällt schließlich der Zensur der RAI zum Opfer, die Ausstrahlung des *Grand Prix* erfolgt gar einen Monat zeitversetzt nach dem Referendum. Ein Blick auf den Text macht jedoch sehr

schnell deutlich, dass die Dimension alles andere als politisch ist: “Sì, la mia mente disse sì/ Per paura o per amore/ Non me lo chiesi mai// Sì, dolcemente dissi sì/ Per provare un’emozione/ Che non ho avuto mai// E quando nel suo viso tutto il cielo si scoprì// Sì, sì...”

Bereits Ende der 60er Jahre war Gigliola Cinquetti zu einem musikalischen Exportartikel geworden. Sie veröffentlicht Platten unter anderem in Englisch, Deutsch und Französisch und unternimmt bis in die 90er Jahre immer wieder Tourneen nach Japan. Vor allem in Frankreich erlangt sie dabei eine gewisse Popularität: Neben den französischen Versionen ihrer Erfolge wie “Mon Dieu comme je t’aime” und “L’orage” (“La pioggia”) nimmt sie u.a. eine Version von Jacques Brel’s “Ne me quitte pas” auf und veröffentlicht 1974 zwei Alben auf Französisch: *Gigliola Cinquetti in Francia* mit für sie geschriebenen Chansons und *Bonjour Paris*, auf dem sie bekannte Klassiker von Trenet, Brassens, Ferré und Prévert neu interpretiert. Bereits 1966 hatte die Interpretin eine italienische Version von Charles Aznavours “La bohème” mit einem Text von Mogol veröffentlicht und damit einen Kontrapunkt zu ihren schlagerhaften Hits der Anfangszeit gesetzt.

1978 entsteht das Album *Pensieri di donna*, eine weitere Erfolgsproduktion, die jedoch eine ‘neue’ Gigliola Cinquetti zeigt: Die Texte werden anspruchsvoller und von Kritikern wird auch die Qualität der Interpretation gelobt. “Gigliola Cinquetti, persino lei, nell’accesa femminista di *Pensieri di donna*, l’album del 1978, [...] fa sfoggio di eccellenti doti d’interprete”.⁸ Nach ihrer Hochzeit 1979 wird es ruhiger um die Interpretin: Zwar tritt sie in diversen Fernsehsendungen – auch als Moderatorin und Schauspielerin – auf, neue musikalische Produktionen werden jedoch seltener. 1985 kehrt sie zum Festival von Sanremo zurück: “Ormai molto diversa dalla ragazzina ‘acqua e sapone’ [...] propone al festival un brano assai raffinato.”⁹ “Chiamalo amore” belegt schließlich den dritten Platz und wird elf Wochen in der Hitparade notiert. 1989 stellt sich Gigliola Cinquetti mit “Ciao” erneut dem Wettbewerb, 1995 folgt mit “Giovane vecchio cuore” der bislang letzte Auftritt in Sanremo “di cui la critica esalta l’intensa interpretazione”.¹⁰

1991 steht sie außerdem wieder im internationalen Rampenlicht, als sie zusammen mit dem Vorjahressieger Toto Cutugno den *Grand Prix Eurovision de la Chanson* moderiert, der in jenem Jahr in Rom stattfindet. In den 90er Jahren veröffentlicht Gigliola Cinquetti nur noch sporadisch neue Produktionen, arbeitet nun aber mit bekannten Namen der ‘Canzone d’autore’ zusammen: Für das 1992 erschienene Album *Tutt’intorno* zeichnet Mimmo Locasciulli als Produzent und Autor u.a. von “Le amiche”, “Come viviamo questa età” und “Le storie” verantwortlich, aber auch Enrico Ruggeri (“Prima del temporale” und “Notte di stelle”) und die Avion Travel (“Abbassando”) steuern Lieder zu einer Produktion bei, die sich mehr als deutlich von den frühen Interpretationen Gigliola Cinquettis unterscheidet. Viele dieser Canzoni sind auch Bestandteil einer Japantournee, von der 1996 ein Live-Mitschnitt aus Tokio veröffentlicht wird, der u.a. auch “La donna cannone” von Francesco Guccini und “Sotto le

stelle del jazz” von Paolo Conte enthält. 1995 erscheint das Album *Giovane vecchio cuore*, dessen zehn Canzoni aus der Feder des Komikers und Autors Giorgio Faletti stammen und die sich durch anspruchsvolle Interpretationen auszeichnen. Aus dem Jahr 1999 datiert die bislang letzte Produktion, das Album *I successi* mit neu arrangierten Aufnahmen der großen Erfolge, aber auch einer neuen Version von Franco Battiato’s “E ti vengo a cercare”.

In den letzten Jahren arbeitet Gigliola Cinquetti verstärkt als Journalistin und Moderatorin für verschiedene Medien, u.a. als Chronistin für verschiedene regionale Tageszeitungen und in Radiosendungen für die RAI. Auch wenn der Erfolg der Interpretin Gigliola Cinquetti in den letzten Jahren nicht mehr die Dimension von “Non ho l’età” erreicht und sie nur noch sporadisch singt, so verdienen gerade ihre letzten Produktionen Anerkennung sowohl im Hinblick auf die Lieder als auch die Interpretationen, die eine hohe Qualität aufweisen. Und wie heißt es doch in “Giovane vecchio cuore”? “Forse sarò così/ Seduta a riposarmi su un gradino delle scale/ Pensando come sempre dentro me/ Che c’era il trucco e non vale/ E in quale buffa capriola saprò/ Se è stato un viaggio o una gita...”

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Discographie (Auswahl):

- 1995: *Giovane vecchio cuore*, Adalpina/Mercury 526 832-2
 1996: *Live in Tokyo*, NAR International 04429 5007-2
 1999: *I successi* (Nuove versioni), DV More Record 6373
Chiamalo amore (Compilation), Replay Music RSCD 8031
 2004: *Collezione privata* (Compilation), NAR International NAR Box 13504-2

Links:

- <http://bigcobra.net/gigliola.htm> (sito non ufficiale)
<http://biografia.leonardo.it/biografia.htm?BioID=1149&biografia=Gigliola+Cinquetti>
<http://digilander.libero.it/gianni61dgl/gigliolacinquetti.htm>

Anmerkungen:

- ¹ <http://digilander.libero.it/gianni61dgl/gigliolacinquetti.htm>, 03.01.2007.
- ² In Deutschland wird daraus beispielsweise “Luna nel blu”.
- ³ Dario Salvatori, *40 anni di Hitparade in Italia*, Firenze, Tarab, 1997, 173.
- ⁴ Gianni Borgna, *L’Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, 101.
- ⁵ Die Version Gigliola Cinquettis schafft es auf Platz 7 der Hitparade, wo sie sechs Wochen notiert wird, die Version Domenico Modugno’s ist noch erfolgreicher, sie kommt bis auf Platz 3 und bleibt elf Wochen in der Hitparade. Salvatori 1997, 101 bzw. 317. Modugno entscheidet, dass diesmal er Italien beim *Grand Prix Eurovision* in Luxemburg vertritt und nicht Gigliola Cinquetti; er bekommt jedoch keinen einzigen Punkt und muss sich mit dem letzten Platz begnügen.
- ⁶ Der Titel wird elf Wochen notiert und kommt bis auf Platz 3. Salvatori 1997, 101.
- ⁷ Salvatori 1997, 101.
- ⁸ Gianni Borgna, *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori, 1992, 341.
- ⁹ Borgna 1998, 183.
- ¹⁰ <http://digilander.libero.it/gianni61dgl/gigliolacinquetti.htm>, 03.01.2007.

Lokale der *Canción de autor* in Madrid

Es gibt sie noch, die spanischen *Cantautores*, welche in kleinen Lokalitäten auftreten, um ihre selbst komponierten Lieder zum Besten zu geben. Wo jedoch sind sie in Madrid zu finden bzw. wo muss man nach ihnen suchen, um die spanische *Canción* live zu hören und hautnah zu erleben?

In Madrid sind es vor allem vier Lokale, denen es ein Anliegen ist, bekannte, aber auch noch weniger bekannte Liedermacher auf ihren Bühnen auftreten zu lassen. Es sind dies die Lokale Libertad 8 Café, Galileo Galilei, Sala Clamores und Búho Real. Dabei ist interessant, dass nur ein relativ kleiner Teil der Bevölkerung Anhänger der *Canción de autor* zu sein scheint. Diese wenigen ‚aficionados‘ sind jedoch mit viel Begeisterung dabei und kennen sich untereinander, ob Liedermacher oder Publikum.

Das Libertad 8 hat sich im gesamten spanischsprachigen Raum einen Namen gemacht und wird heute als *templo de la canción de autor* bezeichnet. Das Lokal befindet sich im Zentrum von Madrid, genauer gesagt im Szeneviertel Chueca in einer Einbahnstraße namens Freiheit. Betritt man dieses Lokal, so erscheint auf der linken Seite zuerst die Theke, weiter hinten befindet sich, abgeschottet vom Lärm der Bar ein kleiner Raum, welcher nicht nur Konzerten dient, sondern auch für Dichterlesungen genutzt wird. Der Saal ist klein und gemütlich und überrascht mit einer Bühnengröße, die lediglich zwei mal zwei Meter misst und auf der sich auch noch ein altertümliches Klavier befindet. Rund 60 Personen fasst dieser Raum, jedoch Publikum wie Künstler sind sich einig, dass dieser Ort etwas ganz Besonderes an sich hat. Seinen Zauber festhaltend, hat ihm Pedro Guerra ein Lied gewidmet:

Aquí hace menos frío/ que en la calle/
 hay leña para un fuego/ no mucha pero bueno/
 un poco de calor no viene mal/
 aquí hay una canción/ que nos descansa/
 un hueco para el alma/ sentirse como en casa/
 un alto en el camino/ nada más/
 pasa, entra.¹

Die Ursprünge des Libertad 8 gehen auf den November 1976 zurück, die Zeit unmittelbar vor der *Movida madrileña*, einer Jugendbewegung mit ausgeprägtem Interesse an alternativer Kultur. Die Straße und das Café erlebten Zeiten der Unruhe, die von den politischen und sozialen Veränderungen herrührten, die in der zweiten Hälfte der 70er Jahre ganz Spanien beschäftigten. In der *Transición* unterschied sich das Libertad 8 von allen anderen Lokalen vor allem dadurch, dass klassische Musik gespielt wurde, während überall anders Rock angesagt war. Die 90er Jahre brachten schwierige Zeiten und wenig Publikum, bis sich dies durch die Auftritte der Cantautores Pedro Guerra, Andrés Molina und Javier Álvarez änderte. Mit ihnen war – vor heute mehr als

zehn Jahren – der Begriff der *Nuevos Cantautores* geboren, mit ihnen wurde das Libertad 8 zum Sprungbrett für junge Liedermacher.²



Im Gegensatz zum Libertad 8 braucht man im Galileo Galilei ein deutlich größeres Publikum, um den Raum zu füllen. Der Saal verfügt über eine mittlere Kapazität von circa 500 Sitzen und gilt in Madrid als eine der Topadressen für Vorführungen verschiedenster Art. Besonders die Akustik des Saals wird immer wieder hervorgehoben, weshalb die Cantautores hier außerordentlich gerne ihre Kompositionen zum Besten geben. Jeden Abend gibt es eine Aufführung, wobei sich das Programm des Vortages nie wiederholt. Sowohl Pop, Jazz, Rock, die *canción de autor*, aber auch Kabarett und Vorführungen von Zauberkünsten stehen auf dem Programm. Auch das Galileo Galilei durchlebte schwere Zeiten. Durch die Anschläge vom 11. März 2004 etwa war ein rapider Publikumsrückgang zu verzeichnen, von dem sich das Lokal erst ein Jahr später erholte, um wieder normale Gästezahlen zu registrieren.³ Beide Lokale, das Libertad 8 wie auch das Galileo Galilei, haben ihre Künstler im übrigen wachsen gesehen: Der Liedermacher Ismael Serrano beispielsweise fing im Galileo Galilei mit sieben Zuhörern an. Joaquín Sabina, Pedro Drexler, Javier Ruibal, Javier Krahe etc. begannen ebenfalls hier, bevor sie Karriere machten. Luis Ramiro und Marwan schließlich sind zwei Cantautores der aufstrebenden neuen Generation, die derzeit in regelmäßigen Abständen im Libertad 8 und im Galileo Galilei auf der Bühne stehen.

Wirtschaftlich gesprochen ist das Galileo Galilei eine Tochter von Clamores, einem Jazzclub, der 1979 mit der Absicht gegründet wurde, Stil und Atmosphäre der klassischen amerikanischen Jazz-Clubs zu imitieren. Aus diesem Grund prangt auf der Bühne die Neonschrift *Clamores Jazz*. Der Saal liegt im Zentrum von Madrid, im Herzen des Viertels Chamberí, unweit von Maravillas und Malasaña, Gegenden, die sich durch ihren Kosmopolitismus und die blühende Freizeitkultur auszeichnen. In Clamores sind ebenfalls Aufführungen aller Art zu sehen: Zauberstücke, *Flamenco fusión*, Pop, Fado, Afro- und kubanische Musik, Tango, Jazz - und sporadisch eben auch Cantautores live.

Das Búho Real liegt in Chueca, nicht weit entfernt von Libertad 8, mitten im Getriebe des madrilenschen Nachtlebens. Hunderte von kleinen Eulen dekorieren das Lokal und gaben ihm auch den Namen. Anders als Libertad 8 oder das Galileo Galilei kennt das Búho Real eine weniger lange Tradition von Cantautores. Erst seit die junge Liedermacherin Bebe nach ihrem Debut im Búho Real an die Öffentlichkeit trat, hat sich das Lokal auch in der Szene der *Canción* etabliert; sogar Plattenfirmen vertrauen inzwischen dem Urteil der Lokalbesitzer, welche Musik Qualität hat und welche nicht. Und dennoch gehen bei keinem der beschriebenen Lokale die Meinungen so weit auseinander wie beim Búho Real: Während Cantautoras wie Conchita oder Tiza sich ihm sehr verbunden fühlen und es fast als ihr eigenes Zuhause ansehen, steht Luis Ramiro dem Lokal deutlich kritischer gegenüber.

Natürlich gibt es in Madrid noch zahlreiche andere Orte der *Canción*; in den genannten vier aufzutreten, schaffen aber nur wenige Cantautores; für viele bleibt dies ein Traum.

Da über Liedermacher zu lesen bei weitem nicht dasselbe ist, wie ihre Lieder live zu erleben, seien abschließend noch einige Informationen zu den wichtigsten madrilenischen ‚Hochburgen‘ der *Canción de autor* angefügt.

Lokale in Madrid	
Libertad 8 Café (M) Chueca 	http://www.libertad8cafe.es/index.php c/ Libertad 8 Madrid info@libertad8cafe.es Tf: +34 915 321 150
Galileo Galilei (M) Canal / Islas filipinas 	http://www.salagalileogalilei.com/ c/ Galileo, 100 Madrid Tf: +34 91 534 75 578
Sala Clamores (M) Bilbao 	www.salaclamores.com/ c/ Albuquerque, 14 Madrid Tf: +34 91 445 79 38
Búho Real (M) Chueca / Alonso Martínez 	http://www.buhoreal.com/ c/ Regueros, 5 Madrid info@buhoreal.com Tf: +34 91 308 48 51
Zanzibar (M) Chueca / Alonso Martínez 	http://www.zanzibarmadrid.com/ c/ Regueros, 9 Madrid Tf: +34 91 319 90 64
Rincón del arte nuevo (M) Opera / La Latina 	http://www.rincondelartenuovo.com/ c/ Segovia, 17 Madrid Tf.: +34913655045 info@rincondelartenuovo.com

Carina Feurle, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

- ¹ Aus dem Album *Tan cerca de mí*, BMG CTU-GEN-PGUE-002, 1996.
- ² Cf. Pedro Hilario Silva – Óscar Martín Centeno – Ricardo Del Olmo (Hg.), *Agua. Símbolo y memoria. Café Libertad 8, años de poesía*, Madrid, Edita Slovento, 2006, 32 ff.
- ³ Cf. www.salagalileogalilei.com, 11.03.2007.