



BAT

Bulletin des Archivs
für Textmusikforschung

Nr. 20 - Oktober 2007

Inhalt

Editorial	3
Ursula Mathis-Moser: <i>BAT 20 – 10 Jahre Bulletin des Archives für Textmusikforschung</i>	3
Rund um das Archiv für Textmusikforschung.....	4
Ursula Mathis-Moser: <i>Brel - Le Grand Jacques</i> in Innsbruck.....	4
Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt	5
CDs.....	5
Michaela Weiß: <i>Abd al Malik: Gibraltar</i>	5
Gerhild Fuchs: <i>Vinicio Capossela: Ovunque protoggi und Nel niente sotto il sole</i>	9
Mario Soto Delgado: <i>Presentación de dos interesantes novedades musicales: Café Libertad 8. El templo de la canción de autor y Bebe: Pafuera telarañas</i>	12
Publikationen	14
Michael Halliwell: <i>Bernhart, Walter (Hg.): Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein (= Word and Music Studies, 8)</i>	14
Renate Klenk-Lorenz: <i>Biget-Mainfroy, Michèle/ Schmusch, Rainer (Hg.): „L'esprit français“ und die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin. „L'Esprit français“ et la musique en Europe. Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique. Festschrift für Herbert Schneider (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 40)</i>	17
Andrea Oberhuber: <i>Roy, Patrick/ Lacasse, Serge (Hg.): Groove. Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains</i>	18
Angelo Pagliardini: <i>Capasso, Ernesto: Andare lontano... luoghi e non luoghi della canzone italiana</i>	21
Carla Leidlmair-Festi: <i>Talanca, Paolo: Immagini e poesia nei cantautori contemporanei. Claudio Baglioni, Francesco De Gregori, Roberto Vecchioni, Giorgio Gaber, Francesco Guccini</i>	25

Ankäufe und Neuerwerbungen.....	27
Veranstaltungskalender	29
Aktuelles – actualités – novità –novedades	31
Andreas Bonnermeier: <i>Dis, quand reviendras-tu? – Zum 10. Todestag Barbaras</i>	31
Michaela Weiß: <i>Petite histoire de la chanson française contestataire du début du 20e siècle jusqu'à aujourd'hui. Seconde partie</i>	35
Saverio Carpentieri: <i>Il rap nella periferia metropolitana di Napoli: il racconto della rabbia dentro</i>	41
Andreas Bonnermeier: <i>Die großen Interpretinnen der italienischen Canzone: IX. Laura Pausini – Pop all'italiana</i>	45
Dieter Kaiser: <i>Die Problematik der Übertragung von Chansontexten vom Französischen ins Deutsche. Werkstattgespräch eines Übersetzers</i>	49
Register BAT 1-20.....	55
Index der besprochenen CDs.....	55
Index der besprochenen Publikationen	57
Index der Beiträger/innen	61

Impressum

Verantwortlich für die Publikation:
Layout und Redaktion:
Umschlaggestaltung:
Anschrift:

Univ.-Prof. Dr. Ursula Mathis-Moser
Mag. Birgit Steurer
Mag. Saverio Carpentieri
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,
birgit.steurer@uibk.ac.at

Auflage:
Bankverbindung:

300 Stück
Hypo-Bank Innsbruck, Ktnr. 210 111 304 70
BLZ 57000, IBAN: AT 475700021011130470,
BIC: HYPTAT22
Projekt-Nummer: P6110-011-011

ISSN 1562-6490

Editorial

BAT 20 – 10 Jahre Bulletin des Archivs für Textmusikforschung

Liebe Freunde der Textmusik!

Zehn Jahre sind vergangen, seit meine damalige Mitarbeiterin Dr. Andrea Oberhuber mit der Idee an mich herantrat, der Arbeit des Innsbrucker Archivs für Textmusikforschung – bekannt als *Textmusik in der Romania* – in Form eines regelmäßig erscheinenden Bulletins eine Stimme zu verleihen. Hier sollte über neue Publikationen berichtet werden, hier sollte ein Forum des Gedankenaustauschs zwischen Experten und Liebhabern romanischer Textmusik geschaffen werden, hier sollten schließlich die so vielgestaltigen und in den deutschsprachigen Ländern oft nur wenig beachteten ‘Ereignisse’ der romanischen Textmusik exemplarisch präsentiert werden.

Seither bemühte und bemüht sich die Abteilung Textmusik in der Romania, unterstützt von über 60 Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, dieser Aufgabe gerecht zu werden. Alle, die für BAT schreiben, tun dies unentgeltlich und häufig unter schwierigen zeitlichen Rahmenbedingungen. Ihnen sei daher in erster Linie gedankt. BAT ist synonym mit dieser kleinen ‘großen’ Gemeinde von Begeisterten, die irgendwo in Italien, Frankreich oder Spanien Neues aufspüren, um es einem breiteren Publikum vorzustellen.

Auf diese Weise konnten in den vergangenen zehn Jahren nicht weniger als 69 Fachpublikationen und 100 CDs rezensiert werden, wobei bei letzteren 46 der französischen, 29 der italienischen und 21 der spanischen Textmusik zuzuordnen sind. Themenhefte gab es zu Francesco Guccini, zu Québec und zum Tango, in der Rubrik “Aktuelles – actualités – novità – novedades” fanden sich neben Beiträgen zu den historischen Formen der Textmusik Künstlerporträts, Überlegungen zur Übersetzungsproblematik oder aber Beiträge über so beliebte Formen der Textmusik, wie sie der Tango, die Zarzuela oder der Rap darstellen.

Danken möchte ich aber auch meiner Mitarbeiterin Mag. Birgit Steurer, die die letzten 16 Hefte von BAT gestaltet hat, sowie meinem Kollegen Mag. Saverio Carpentieri, der BAT anlässlich seines 20. Geburtstags ein neues Kleid beschert hat. LeserInnen und MitarbeiterInnen mögen sich auch in Zukunft an BAT erfreuen. Und ich hoffe, dass mein üblicher und leider nach wie vor sehr notwendiger Appell um finanzielle Unterstützung gerade diesmal nicht ungehört bleibt.

Ad multos annos,

Ihre Ursula Mathis-Moser

Spendenbeitrag 2007: Euro 10.00

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!

Rund um das Archiv für Textmusikforschung

Brel - Le Grand Jacques in Innsbruck

Sven Grützmaker verdankt Innsbruck einen "Brel", wie es ihn noch nicht erlebt hat: ein Tanzstück für zwölf Tänzer, rund um Leben, Werk und Ausstrahlung von Jacques Brel, den 1929 in Belgien geborenen großen französischen Liedermacher, der 1978 einem Krebsleiden erlag. Die Kraft seiner Lieder, die Bedingungslosigkeit seines Lebensinstinkts, das letztlich nie ganz Greifbare dieses Künstlers haben Sven Grützmaker zu einem Abend inspiriert, der – zwar einer groben Chronologie folgend, jedoch nicht in der Art einer Revue oder eines Stationenstücks – Szenen aus dem Leben Brels, seine Sehnsüchte, Ängste und Obsessionen auf die Bühne bannt. Grützmaker erzählt uns eindringlich von Brels "Sehnsucht nach Erfolg" und seiner "Sehnsucht nach Freiheit", von seiner "Angst zu versagen" und "seiner Angst vor Zeitverlust, Krankheit und Tod". Und wenn für Grützmaker¹ auch ein Brel-Abend ohne Brel-Lieder nicht denkbar ist, so soll der Charakter einer Nummernrevue schon allein dadurch unterlaufen werden, dass immer wieder auch die Musik anderer Komponisten, Vokalstücke anderer Künstler – wie etwa von Tom Waits - die Brelsche Musik brechen. So wie sich jedoch Brels nicht zu stillende Neugier, sein ewiger Aufbruch zu Neuem in der 'anderen' Musik wiederfindet, wie 'andere' Körper – die der Tänzer – Gestik und Mimik Jacques Brels weiterspinnen, so soll eine neue, 'andere' Figur, der "Traumjunge", das Publikum dorthin entführen, wo Grützmaker seinen "Grand Jacques" lokalisiert. Der "Traumjunge" ist eine Art *alter ego* von Brel, ein Kind, das nach den Sternen greift, 'un-endliche' Wünsche artikuliert und vor allem vor der Mittelmäßigkeit nicht kapituliert. Einen Abend lang wird dieser "Grand Jacques" dem Innsbrucker Publikum also Geschichten erzählen, mit denen es sich identifizieren kann.

Ursula Mathis-Moser, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Interview mit Sven Grützmaker am 22. Juni 2007. Sven Grützmaker hat 2005 bereits am Theater Trier einen Tanzabend dem Leben und Werk von Jacques Brel gewidmet.



www.landestheater.at

In der Spielzeit 2007 zu sehen am:
13., 21., 31. Oktober, 2., 29. November,
13. Dezember

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Abd al Malik: *Gibraltar*. 2006 (Atmosphériques 983790-2).

Die Auszeichnung Abd al Maliks für dieses Album bei den letzten *Victoires de la Musique* in der Kategorie "musiques urbaines" überraschte, zumal erfahrungsgemäß typischere Rap-Alben gute Erfolgschancen haben. *Gibraltar*, Abd al Maliks zweites Soloalbum nach *Le face à face des cœurs* von 2004, entzieht sich einer eindeutigen musikalischen Klassifizierung, und nicht zu Unrecht verspricht ein Aufkleber auf dem Cover "la rencontre inattendue du rap, du slam, du jazz et de la chanson". Der Künstler selbst sieht sich als Rapper, der seine Herkunft aus einer 'banlieue chaude', dem berühmt-berüchtigten Neuhof bei Straßburg, weder verleugnet, noch im Stil des 'gangsta rap' verherrlicht. Die Auseinandersetzung mit dem Leben in der Cité dominiert thematisch das Album, dessen autobiographische Dimension bis ins Detail durch die Lektüre der Autobiographie des Sängers erschlossen werden kann.¹ Das Buch wie auch das Album hat Abd al Malik seinem spirituellen Lehrer Sidi Hamza al Qadiri al Butchichi, einem bekannten Vertreter des Sufismus, gewidmet, dem er sein universalistisch ausgerichtetes Denken verdankt, das einer Phase des militanten Islamismus folgte. Deutlicher noch als die Chansons zeigt die Autobiographie des Sohns kongolesischer Einwanderer, deren Integration fehlschlug und deren Familie zerbrach, die unvereinbaren Gegensätze auf, die sein Leben prägten: In der Schule genoss er als begabtes und interessiertes Kind eine besondere Förderung durch seine Lehrer und studierte später Philosophie und Literatur, in der Cité war der Junge ein frühreifer Taschendieb und Dealer, der sich Respekt zu verschaffen wusste. Später – kaum dem kriminellen Milieu entflohen – tendierte

er als moslemischer Prediger zu doktrinären Vorstellungen, die in einem harten Kontrast zu der vom Rapper geforderten Coolness standen. Abd al Malik beschreibt sein 'Doppelleben', die Widersprüche, in die er sich verwickelte, sowie seine Sinnsuche im Kontext der Probleme einer breiten Schicht der in den Vorstädten lebenden Einwanderer. Die Musik in ihrer subkulturellen Ausprägung des frühen französischen Rap der 1980er Jahre wurde für den Sänger und seine Freunde zu einem authentischen Ausdrucksmittel, das sie im Teenageralter entdeckten und so begeistert wie unnachgiebig kultivierten. Die gemeinsam mit fünf Freunden gegründete Gruppe N.A.P. (New African Poets) brachte es rasch zu lokaler Bekanntheit, und der Kontakt zur Formation Little, die damals in der Pariser Rapszene Maßstäbe setzte, half den Weg in die Musikbranche zu finden. Nachdem frühere Stücke wegen einer schwierigen Rechtslage, die aus den beigemischten Titeln anderer Autoren resultierte, und mangels Interesses einer Vertriebsfirma nicht erschienen, kam das Debütalbum *La racaille sort 1 disque* erst 1996 heraus. Das Kollektiv derer, die sich selbstbewusst provokant und trotzig als 'racaille' bezeichneten (der Gebrauch dieses pejorativen Ausdrucks angesichts der Unruhen in den Vorstädten sollte später Sarkozy als Innenminister Unannehmlichkeiten bereiten), widerlegte mit seiner Musik das stereotype Bild vom ungebildeten, arbeitsscheuen und kriminellen Vorstadtjugendlichen mit Migrationshintergrund. Es folgten zwei weitere Alben der Gruppe, bevor Abd al Malik seine Solokarriere startete, an der aber auch andere Bandmitglieder Anteil haben, besonders Bilal, der die meisten der Musik des neuen Albums kreiert hat.

Die thematischen Schwerpunkte der Autobiographie und – damit eng verknüpft – einer Chronik der Cité beherrschen das Album, in dessen Verlauf sich zwei auffällige wiederkehrende Elemente manifestieren: zum einen die Brel-Rezeption auf mehreren Ebenen der Chansons und zum anderen Verkehrungen oder Umdeutungen geläufiger Positionen, die vom Autor als Dekonstruktion in kritischer Absicht in "12 septembre 2001" explizit mit den Theoretikern Deleuze, Derrida und Debray verbunden werden. Das Titelchanson "Gibraltar", das am Anfang des Albums steht, umkreist lyrisch die Reise eines jungen Schwarzen, die diesen nicht von Afrika nach Europa führt, sondern ihn die umgekehrte Richtung einschlagen lässt. Der Ort Gibraltar wird somit aus seiner symbolischen Bedeutung der Hoffnung auf materiellen Wohlstand, die er für viele Afrikaner trägt, gelöst und im autobiographischen Kontext der spirituellen Sinnsuche zum Sprungbrett ins "gelobte Land", in die marokkanische Heimat Sidi Hamza al Qadiri al Butchichis, umgedeutet. Das Changieren zwischen dem eigentlichen Wortsinn und einem übertragenen ist charakteristisch für die Texte, die häufig unerwartete Wendungen nehmen. "Il se rêve debout" etwa schildert, ohne Aussagen über einen Sprecher zu machen und eine Handlungsfolge zu skizzieren, in der dritten Person eindringlich eine beklemmende Situation physischen und psychischen Leids. Durch die fehlende raum-zeitliche Situierung des Textes neigt der Hörer dazu, "debout" im verallgemeinernden symbolischen Sinne der moralischen Integrität zu verstehen. Erst ganz am Ende des Chansons

erfolgt eine Umakzentuierung, indem die Situation eines jungen Mannes, der nach einem Autounfall an den Rollstuhl gefesselt ist, ebenso knapp wie unmissverständlich enthüllt wird. Den Opfern der rauen Lebensverhältnisse der Banlieue, die bei illegalen Autorennen, Konflikten mit der Polizei, in Handgreiflichkeiten und durch Drogenkonsum Schaden nehmen oder umkommen, gedenkt der Sänger in einer Weise, die weder heroisiert noch moralisiert. Es entstehen so atmosphärisch dichte Stimmungsbilder, die einen erschütternden Einblick in eine soziale Wirklichkeit gewähren, die vielen von uns fremd ist. Wie Brel als Bezugspunkt des Schaffens Abd al Maliks in dieses musikalische Universum gelangt, erscheint auf den ersten Blick rätselhaft und lässt einen unbegründeten Eklektizismus fürchten. Die Begeisterung für Brel teilt der Sänger mit seiner Frau, der Sängerin Wallen, die ihn vor Jahren auf diesen Klassiker aufmerksam machte. Der ganzheitliche Ausdruck des berühmten Vorgängers fasziniert den jungen Sänger, der Brel aufgrund der Intensität seiner künstlerischen Darbietung als Vorbild wählt. Die Reminiszenzen setzen gerade nicht dort an, wo man es von Seiten des Rap erwarten würde, beim Sampling zur Erstellung der rhythmischen Grundlage der Titel. Mehrere Songs der Jazzgröße Nina Simone wie auch Aufnahmen von Jean Ferrat und Serge Lama werden zur technischen Bearbeitung herangezogen, aber kein Chanson Brels. Dafür begegnet man auf der Ebene des Textes vielfach Anspielungen mit Wiedererkennungseffekt: "Les autres" kann als 'réécriture' von Brels "Ces gens-là" gelten, das in Teilen zitiert wird und dessen pessimistisches Weltbild, geprägt von sozialer Determination, aber auch persönlicher Unaufrichtigkeit und Resignation, angesichts des Lebens in der Cité ausgeführt wird. Das Duett "M'effacer" mit Keren Ann ist ein Metachanson mit Anklängen an "La chanson de Jacky", zu dem deutliche Parallelen an den Strophenanfängen vorliegen. In der letzten Strophe werden die Vitalität Brels sowie seine Gleichgültigkeit gegenüber kommerziellen Erwägungen als Ideal propagiert. Auf der musikalischen Ebene kann das Vorbild quasi als richtungsweisend für den Arbeitsstil, in dem einige Chansons dieses Albums entstanden, gelten, ohne dass sich daraus klangliche Ähnlichkeiten ergeben: Auf Wunsch Abd al Maliks kam eine Zusammenarbeit mit dem Pianisten und Komponisten Gérard Jouannest, der Brel über zehn Jahre hinweg begleitet hatte, zustande. Dem Rapper ging es nicht darum, seine Texte zu vertonen, sondern spontan zu den Improvisationen des Pianisten zu schreiben, also Brels Prozess der gleichzeitigen Genese von Musik und Text nachzuahmen und zu radikalisieren. Wie man dem Video auf der Homepage des Sängers, das die außergewöhnliche Zusammenarbeit dokumentiert, entnimmt, wurde die gemeinsame Tätigkeit sowohl von dem Sänger als auch von dem Musiker als sehr positive Erfahrung empfunden. Die drei nach dieser Methode entstandenen Chansons, "La gravité", "Il se rêve debout" und "L'alchimiste", bestechen durch ihre Klarheit, die daher rührt, dass die melodische Linie des einzigen Instruments den Worten extremes Gewicht verleiht. Eine weitere Reminiszenz an Brel – man erinnere sich an "Vesoul" – ist die Aufforderung "Chauffez Marcel!" am Ende von "Je regarderai pour toi les étoiles", welche der Sänger an den bekannten Akkordeo-

nisten Marcel Azzola richtet, der auch mehrfach mit Brel arbeitete. Sieht man von dem etwas plakativen Ausruf ab, so kann man feststellen, dass die Bezugnahmen auf den Chansonklassiker integraler Bestandteil des originell konzipierten Albums sind und in keiner Weise gefällig oder aufgesetzt wirken. Brels Empathiefähigkeit, von der er selbst als "tendresse" sprach,² scheint gerade bei den Personenporträts, wie etwa "Le grand frère", auf Abd al Malik abgefärbt zu haben.

Manchem Rap-Fan mag sich sicherlich das Album zu weit von den Konventionen des Genres entfernen. Große Nähe zum Slam ergibt sich bei den Titeln, die zu einem Beatboxsound, dem hervorstechende menschliche Klänge – Klatschen, Stampfen und Rufe – beigemischt sind, gesprochen werden.

Der in letzter Zeit oft angestellte Vergleich mit MC Solaar ist sicherlich, was das hohe Niveau der künstlerischen Produktion der beiden Sänger angeht, treffend, doch scheint mir MC Solaars Stil noch wesentlich intellektueller und bisweilen ironisch unterkühlt. Der Umstand, dass der eine Sänger die 'école de la rue' selbst durchlief, während der andere immer in sicherer Distanz dazu lebte, schlägt sich in ihrer Sicht auf das Leben in der Cité nieder.

Einige sprachliche Charakteristika des Rap werden von Abd al Malik sparsam gebraucht; so sind auffällige Wortspiele eher selten, und auch der gehäufte Gebrauch von Abkürzungen gehört nicht zu seinen bevorzugten Stilmitteln. Die Sprache seiner Chansons ist im wesentlichen das Standardfranzösisch, das er mit einigen Ausdrücken versetzt, die dem Milieu der maghrebinischen Einwanderer entstammen, heute aber allgemein verständlich sind. Für den Rap typische Beschimpfungen und Beleidigungen, die manchmal geradezu rituellen Beschwörungscharakter annehmen und besonders auf Familienmitglieder eines Gegners zielen, verwendet Abd al Malik nicht.³ Zu seinem Sprachregister äußert er sich indirekt in "Céline", einem Chanson über den Schriftsteller, in dem er Verfahren einer literarischen Aufwertung des Argots ablehnt, da sie ausgrenzend und im schlimmsten Fall virulent rassistisch wirken.

Am Ende des Albums steht der Titel "Adam et Ève", ein Duett mit Wallen, das verglichen mit den anderen Chansons relativ brav und belanglos erscheint. Es geht am ehesten mit dem derzeitigen Mainstream-Rap konform. Ein anderes – wohl einmaliges – Duo setzte beim Chansonfestival *Printemps de Bourges* ein Zeichen, dessen politische Bedeutung nicht entgehen konnte. Juliette Gréco und Abd al Malik sangen vier Tage vor der ersten Runde der Präsidentschaftswahl gemeinsam Maxime Le Forestiers "Né quelque part", dessen Refrain eine Frage formuliert: "Est-ce que les gens naissent égaux en droits à l'endroit où ils naissent?"⁴

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Homepage des Sängers: www.abdalmalik.fr

Anmerkungen:

¹ Abd al Malik, *Qu'Allah bénisse la France*, Paris, Albin Michel, 2004.

² Gilles Lhote, *Brel de A à Z*, Paris, Albin Michel, 1998, 194.

³ Diam's, die derzeit wohl bekannteste Rapperin, greift auf eine abgemilderte Form der Fluchtirade in "Marine" zurück, einem Chanson, das sich an Jean-Marie Le Pens mittlerweile auch politisch aktive Tochter Marine richtet. Diam's, *Dans ma bulle*, EMI 0946 3531572 1, 2006.

⁴ Bruno Lesprit, "A Bourges, Juliette Gréco convie le rappeur Abd al Malik", in: *Le Monde* (19.4.2007), abrufbar unter www.lemonde.fr.

Vinicio Capossela: *Ovunque protoggi*. 2006 (Warner 5051011093623).

Vinicio Capossela: *Nel niente sotto il sole. Grand Tour 2006*. CD + DVD Live. 2006 (Warner 5051011820427).

Vor ziemlich genau sechs Jahren haben wir in unserem *Bulletin des Archives für Textmusikforschung* (Heft 8, Oktober 2001) sehr euphorisch Vinicio Caposselas Album *Canzoni a manovella* (2000) besprochen, das damals auch von der italienischen Kritik unisono gefeiert wurde. Mit umso größerer Spannung wurde daher von der gesamten italienischen Musikszene – wie natürlich auch von uns – das Erscheinen eines neuen Albums erwartet, für welches sich der in der Emilia lebende Künstler mit deutschen Wurzeln¹ letztlich fast sechs Jahre Zeit genommen hat. Das Resultat ist auch diesmal beachtlich und bestätigt Capossela in seiner Rolle als phantasievoll-kreativer, experimentfreudiger Musiker und Texter, der kommerziellen Desideraten diesmal noch um einiges gleichgültiger gegenüber steht als mit den teilweise bereits 'einhörbedürftigen' *Canzoni a manovella*. Denselben Enthusiasmus wie letztere vermochte Capossela mit *Ovunque protoggi* in der italienischen Kritikerlandschaft – obwohl hoch gelobt und mit Preisen bedacht² – jedoch nicht auszulösen.

Als mögliche Begründung hierfür sei vorweg die folgende Hypothese formuliert: Es ist nicht die (in den meisten Kritiken festgestellte) übergroße thematische und musikalische Heterogenität, die es schwer macht, den dreizehn Titeln von *Ovunque protoggi* in ihrer Gesamtheit Werkcharakter zuzuerkennen – denn die ohne weiteres als Einheit rezipierten *Canzoni a manovella* waren von Heterogenität und Eklektizismus in nicht minderem Maße geprägt. Der Eindruck eines 'Mangels' entsteht vielmehr dadurch, dass durch einen Teil der Lieder, wie auch durch den Titel des Albums, eine thematische Einheit angestrebt erscheint, die dann aber nicht eingelöst wird. Gemeint ist die mythisch-religiöse Thematik, genauer gesagt, das Ineinandergreifen eines heidnisch-mythischen und eines katholisch-mystischen Themenstrangs, das sich bereits mit den beiden ersten Nummern des Albums ankündigt. So hat das mit hämmernder Rhythmik und arabisierenden Klangelementen unterlegte "Non trattare" auf Textebene die Form eines Psalms, der durch das Alternieren abgeänderter alttestamentarischer Gebote ("Non ammazzare/ Se non nel mio nome" oder "Non sappia la tua destra/ Che fa la tua sinistra") und gebetsförmiger Wünsche eines lyrischen Ichs ("Distruuggili Signore/ Signore delle schiere/ Distruuggi i miei nemici/ Come lor distruuggono me") einem violenten und beunruhigenden Gottesbegriff das Wort

redet. Die Gewaltthematik wie auch die hämmernde, diesmal fast stampfende Rhythmik finden im anschließenden “Brucia Troia” eine Fortsetzung, übermitteln hier jedoch, wie schon der Titel suggeriert, eine Reflexion über die Welt des Homerschen Troja-Mythos, wobei durch ein längeres Zitat auch auf Pasolinis Mythenbearbeitung in *Edipo Re* verwiesen wird.

Beide hiermit etablierten Themenstränge werden in der Folge teils direkt, teils indirekt weitergeführt. Am augenscheinlichsten, und zugleich in äußerst gelungener Weise, geschieht dies mit den beiden wiederum aufeinanderfolgenden Titeln “Al Colosseo” und “L’uomo vivo”. Ersterer beginnt in unüberhörbarer Anspielung an Hollywoodsche Monumentalfilme im Stile von *Ben Hur* mit laut tönenden Trommeln und Fanfaren, was sich ästhetisch insofern rechtfertigt, als die gesamte Nummer eine Art Stimmungsbild des Strebens nach Grausamkeiten und nach spektakulären Todesarten im Rom der Gladiatorenkämpfe nachzeichnet. Darauf mit “L’uomo vivo” eine hintergründige Darstellung der Spektakelhaftigkeit von Christusprozessionen folgen zu lassen, birgt schon für sich genommen kritische Sprengkraft. Der Zusammenhang zwischen den beiden Phänomenen wird von Capossela aber auch explizit gemacht, indem er an “Al Colosseo” unmittelbar “Il rosario de La Carne” anschließt, eine an sich eigenständige, auf der Titelübersicht jedoch nicht als solche ausgewiesene (und auf der CD auch nicht anwählbare) Liednummer, die eben nicht nur auf die christliche Thematik des “Uomo vivo” hinführt, sondern auch die Schilderung der Kolosseumsmassaker mit einer ironisch-makabren Rosenkranzparodie zur “Auferstehung des Fleisches” konfrontiert. “L’uomo vivo” selbst, sicherlich eine der gelungensten und kraftvollsten Nummern des Albums, transferiert die Auferstehungsthematik sodann in den Kontext einer dörflichen Osterprozession, in deren Verlauf die religiöse Begeisterung des “Volkes”, von authentischer Dorfkapellen-Blechmusik begleitet, in die (eigentlich religionskritische) Forderung einmündet, die Figur des Christus solle hoch hinauf geworfen werden, so dass sie bis zum Meer sehen und die Schönheit des Lebens mit eigenen Augen wahrnehmen könne.

Eine direkte Fortführung erfährt die christliche Thematik auch noch in dem eindrucksvollen “S.S. [i.e. Santissima] dei naufragati”, wo eine Schiffbruchs-geschichte in der Art eines (stellenweise an Mozarts “Lacrimosa”-Motiv erinnernden) Requiems vorgetragen wird. Abgesehen davon verfolgen einige weitere Nummern die religiöse bzw. mythische Thematik auf indirekte Weise und unter veränderten Vorzeichen. Das an den Schluss gestellte Titellied “Ovunque protoggi” verbindet die Gebetsform mit einer Liebes- und Beziehungsthematik, und “Moskavalza” wie auch “Lanterne rosse” transferieren mit ihren russischen respektive chinesischen Impressionen die Mythenbildung von einer zeitlichen auf eine geographische Achse. Die sich im Album abzeichnende Themeneinheit rund um mythische und religiöse Aspekte wird durch diese Nummern jedoch nur schwach, und durch die restlichen gar nicht weiter vorangetrieben. Mit ein wenig Augenzwinkern könnte man bei “Medusa Cha cha cha”, wo eine sämtliche Männer mit ihrem Blick versteinerte Frau sich mit der schlangenhäuptigen

Medusenfigur vergleicht, eine mythische Dimension entdecken; doch gehört dieses Lied ganz deutlich einer anderen Schaffenslinie Caposselas an, wie man sie von seinen früheren Alben noch sehr gut kennt, nämlich der ironischen Einverleibung und Anverwandlung stereotyper Liedformen und musikalischer Muster – in diesem Fall der Tanzmusik der fünfziger Jahre. In den Kontext dieser Schaffenslinie lassen sich auch “Pena del alma”, “Nel blu” und “Nutless” stellen, ersteres ein Liebeslied im bewusst verkitschten Stil südamerikanischer Serenaden, das zweite ein “gran vals impressionante” (so der Untertitel) mit aufwändiger Orchesterbegleitung und ironischen opernhafte Gesangseinlagen, das dritte schließlich, mit Sprechgesang und einer ruhigen, etwas jazzigen Klavierbegleitung, eine unüberhörbare Hommage an den auch in früheren Alben immer wieder anzitierten Paolo Conte.

Einen Fall für sich stellt das grandiose “Dalla parte di Spessotto” dar, obwohl sich auch für diesen Liedtypus gesanglich-musikalische Vorbilder in der vorangehenden Produktion Caposselas finden lassen. Inhaltlich könnte man eventuell von einer persönlichen Mythenbildung des Autors mit Blick auf die eigene Biographie sprechen, denn es geht um die Kindheit derer, die sich nie auf der Seite der Gewinner (repräsentiert durch das königliche Geschlecht Davids), sondern auf jener der aus kleinen Verhältnissen stammenden, stets den Kürzeren ziehenden “Spessottos” wiederfinden. Der autobiographische Aspekt konstituiert sich hierbei erst sekundär aufgrund der Tatsache, dass das Lied als Hintergrundbegleitung die Klänge jener “Banda della Posta” verwendet, die bei der Hochzeit der eigenen Eltern gespielt hatte, und zudem auch im Geburtsort von Caposselas Vater, Calitri bei Avellino, aufgenommen wurde.³ Überhaupt entstanden die Aufnahmen der meisten Lieder des Albums, wie in der offiziellen Homepage des Liedermachers nachzulesen ist, an wechselnden, zumeist symbolhaften Orten, was natürlich eine zusätzliche Bedeutungsebene etabliert. So wurden etwa “Al Colosseo” in einem Studio gegenüber des römischen Kolosseums, “Brucia Troia” in einer prähistorischen Grotte in Sardinien, “L’uomo vivo” während der als *Festa del Gioia* bezeichneten Osterprozession im sizilianischen Scicli und “Non trattare” in einem ehemaligen Kloster in Montebello aufgenommen. Weitere Bedeutungsebenen, denen man ebenfalls ertragreich nachgehen könnte, konstituieren sich durch die vielen musikalischen Einflüsse, die von Capossela auch diesmal wieder aufgenommen und erkennbar verwertet werden, vom zentralen Tom Waits über Ennio Morricone und Nino Rota bis hin zu Goran Bregovich, um nur einige zu nennen.⁴

Abschließend sei auch auf das Album *Nel niente sotto il sole* noch kurz verwiesen, welches nicht nur von elf der dreizehn Titel aus *Ovunque protoggi* Live-Versionen bietet, sondern, was die Sache besonders interessant macht, auch eine DVD mit Ausschnitten aus der *Grand Tour 2006* inkludiert. Wer Capossela nie live gesehen hat, kann sich auf dieser Grundlage ein repräsentatives Bild von dessen einprägsamen und durchaus auch schrägen Liedinszenierungen machen, die durch die Verwendung von Masken, Kostümen, Statisten und aufwändigen Leinwandprojektionen den Charakter von multimedialen Theateraufführungen

erhalten. Bei manchen der oben besprochenen Lieder erschließt sich die Bedeutung eigentlich erst in dieser inszenierten Version, beispielsweise bei "Lanterne rosse", wo eine eindrucksvolle Projektion balinesischer Schattenfiguren den Großteils nur mit Andeutungen arbeitenden Liedtext regelrecht zum Leben erweckt. Ein Greifbarwerden von Bedeutungen und zusätzlichen Implikationen, sowie nicht zuletzt jede Menge Spektakel und Unterhaltung, sind aber durch sämtliche Live-Darbietungen der DVD garantiert.

Gerhild Fuchs, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Wie schon in der damaligen Besprechung erwähnt, wurde Capossela 1965 von einer deutschen Mutter in Hannover zur Welt gebracht. Er lebt in Scandiano bei Reggio Emilia. Cf. <http://www.viniciocapossela.it/site/biografia/biografia.php?lang=it>.

² "Premio Lunezia" 2006 und Auszeichnung als "miglior album 2006" beim *Premio Tenco*.

³ Cf. http://www.bielle.org/2006/Recensioni/rece_OvunqueProteggi.htm.

⁴ Siehe dazu bspw. <http://chartitalia.blogspot.com/2006/02/cosa-sto-ascoltando-ovunque-proteggi.html>.

Presentación de dos interesantes novedades musicales:

Café Libertad 8. El templo de la canción de autor (2 CDs). 2005 (Dulcimer Songs LB82005) y ***Bebe: Pafuera telarañas. 2005*** (EMI 0946 3 11217 0 8).

Tengo el honor de escribir en este número 20 del *BAT* para comentaros dos de las nuevas adquisiciones musicales en español que más me han gustado. Desearía que mi opinión os sea de ayuda a los interesados y que os anime a escuchar estas dos perlas musicales.

Que la canción de autor sigue bien viva, dejando aparte a los grandes, grandes veteranos como Serrat, Sabina... (sólo por citar a esta pareja que actualmente se encuentra de gira conjunta por España y Latinoamérica), lo demuestra el *Café Libertad 8* (situado en pleno centro de Madrid, en el barrio de Chueca) que cumple este año su 30 aniversario.

Este *Café*, siempre comprometido con la cultura y el arte a lo largo de su trayectoria, ha ofrecido infinidad de conciertos, recitales, exposiciones y siempre se ha entendido como un lugar para que jóvenes talentos vayan ganando tablas. Por eso su propietario (Ricardo del Olmo) les sigue abriendo sus puertas y ofrece su pequeño escenario a jóvenes músicos, como otra alternativa diferente a las inalcanzables radios comerciales. Pero no olvidemos tampoco que si este proyecto ha funcionado, ha sido también por el apoyo de un público minoritario pero siempre fiel, que ha ayudado a este local a sobrevivir gracias a su apoyo.

Por el *Libertad 8* han pasado muchos cantantes, los mejores han creado escuela y se han convertido en cantautores 'clásicos' que quedarán registrados en toda antología del género, como puedan ser los ya veteranos Pedro Guerra, Rosana, el uruguayo Jorge Drexler, Ismael Serrano... y representantes de las últimas generaciones de la música española como Amaral y Bebe (de la que

hablaré más tarde). Que no nos extrañe que aparezcan por allí ojeadores de las discográficas en busca de promesas.

Hoy, este *Café*, en su página web (www.libertad8cafe.es) ofrece información comentada de la programación diaria y también presenta el nuevo sello discográfico que han creado Ricardo del Olmo y Paco Ortega para "editar canciones y música de calidad destinado a un público deseoso de escuchar y disfrutar del trabajo de estos grandes cantautores, un público asfixiado por la mediocridad y éxito artificial creado por los medios de comunicación y radioformulas del *todo vale*."¹

El primer disco es este CD recopilatorio doble *Café Libertad 8. El templo de la canción de autor* que reúne a 24 cantautores que pasaron por este local. Javier Ruibal, Pedro Guerra, Pablo Guerrero, Jorge Drexler, Rosana, Javier Álvarez, Tontxu, y un largo etc. de 'consagrados' junto a nueve nombres nuevos (Laura Granados, Márquez, Vicky Gastelo, Paco Sanz etc., que posteriormente publicarán sus álbumes monográficos en el sello). Fazit: Ideal para tener una ligera impresión de la variedad de este género.

Y este recopilatorio me hace de puente para pasar a comentar a otra de las artistas consolidadas que pasaron por el *Libertad 8*. Se trata de la cantante Bebe, de la que podéis escuchar su CD *Pafuera telarañas*.

Quiero dar algunos datos sobre la trayectoria de esta joven cantante. Aunque nació en Valencia (1978), creció también en el sur. Sus padres pertenecían a un grupo de folk y se puede decir que creció rodeada de este ambiente musical. En el 96, tras acabar el bachillerato, se marchó a Madrid a estudiar arte dramático. A los pocos meses de vivir en la capital empezó a actuar en algunos locales cantando sus temas acompañándose con su guitarra. Ahí gente como Tontxu o Luis Pastor se dieron cuenta del potencial de la chica y la animaron a seguir y a cantar con ellos. En el 2001 ganó en un concurso de cantautores en Extremadura y no pasó demasiado tiempo antes de que la discográfica EMI se diera cuenta del filón que podía haber bajo la música de Bebe. A finales del 2003 realiza la grabación de su primer y único álbum (hasta la fecha) *Pafuera telarañas*, que salió a la venta en el 2004. Es un disco que está cargado de sentimientos y de reivindicaciones, muy en consonancia con la personalidad de esta joven artista, y que se ha convertido en un disco de referencia de la nueva música española. Aún hoy se siguen escuchando sin cesar algunos de sus temas en la radio. La receta del éxito de Bebe parece ser, aparte de sus letras comprometidas, un sonido mestizo (con influencias de Manu Chao, Macaco, Ojos de Brujo...) cuya principal característica es la inclusión de ritmos rumberos, reggae, hip hop y todo lo que pueda caer. Es una experimentación con elementos sin llegar a renunciar a sus raíces.

En el 2005 recibió por este disco el *Grammy Latino* a la mejor artista revelación, en la sexta edición de los premios (Los Ángeles, EEUU). Pero no se le ha subido a la cabeza el éxito. Como ella dice, "...la fama, yo no pedí tenerla, a mí me da igual si me escuchan millones de personas, que sí no me escucha ninguna; no digo que lo que estoy viviendo es totalmente malo, porque tiene sus

cosas buenas, pero ha sido muy extraño' [...]. Bebe escribe lo que siente y ve, 'siempre he escrito, desde los siete años y le cantaba a mi madre a quien le gustaba mi voz, pero nunca lo había hecho para tanta gente, en ocasiones siento que invaden mi privacidad y es por eso que no sé si grabaré otro disco, aun cuando tiene suficiente material, y seguiré escribiendo hasta que me muera, porque es una necesidad'.^{1,2}

Tras su exitoso debut, con este disco que la mantuvo de gira durante más de dos años y medio, Bebe reconoce que no tiene planteado hacer un nuevo álbum, pese a que sigue vigente su contrato con el sello discográfico EMI.

Por el momento parece estar más inmersa e interesada en el mundo cinematográfico. El año pasado logró una candidatura al Goya, como actriz revelación, por *La educación de las hadas*, cinta de Julio Medem, luego de haber actuado en los filmes: *Busco* (2006), *El Oro de Moscú* (2003), *Al Sur de Granada* (2003) y *Entre Cien Fuegos* (2002). Tendremos que esperar hasta el próximo parto musical de esta temperamental cantante: hasta entonces no queda más que... seguir escuchando *Pafuera telarañas*.

Una de las formas más sensuales y agradables de mantener el nivel de un idioma aprendido es sin duda a través de la música. No lo olvidéis y ¡probadlo!

Mario Soto Delgado, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ <http://www.libertad8cafe.es/l8r/index.php>.

² http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_nota=186485.

Publikationen

Bernhart, Walter (Hg.): *Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein* (= *Word and Music Studies*, 8). Amsterdam/New York, Rodopi 2006. vii + 383 pp.

Ulrich Weisstein's *The Essence of Opera* (1964) is one of the most significant collections in English opera scholarship. For the first time a work in English gathered together many of the seminal texts of nearly 400 years of writing on opera, starting with a letter by Claudio Monteverdi to Alessandro Striggio in 1616, and concluding with some of W. H. Auden's most pungent and provocative thoughts on the nature of opera, written during the 1950s. In between these two periods, Weisstein included writings of such diverse figures as Lully, Händel, Rameau, Voltaire, Rousseau, Metastasio, Gluck, Goethe, Mozart, Beethoven, Schopenhauer, Wagner, Verdi, Debussy, Shaw, Stravinsky, Strauss, Berg, Brecht, and Shostakovich. An important facet of the volume was Weisstein's introductory contextualisation of these disparate writings, while a concluding section, entitled "Contemporary Opera", presented the views of several then-contemporary composers, including Egk, Bliss, Blacher, Pizzetti,

Malipiero, Delannoy, and Dallapiccola. Incidentally, viewed from a perspective some forty years later, it is interesting to consider whether any of the operatic works of these composers have found a place in the current operatic repertory.

Weisstein's writings on opera have spanned virtually the second half of the 20th century and it would not be an exaggeration to say that he has been one of the most important opera theorists, particularly in his analyses of the nexus between literature and opera. The recent publication of a selection of fourteen essays spanning the period from 1961 ("The Libretto as Literature") to 1996 ("Böse Menschen singen keine Arien") offers a representative sample of his considerable output over this lengthy period. The first impression in reading through this volume is the breadth of Weisstein's scholarship as well as his magisterial knowledge of German, French and Italian literature, not to mention his urbane and often witty style. The aforementioned essay from 1961 is, in my view, one of the most important texts in the area of librettology, and it would be no exaggeration to say that Weisstein almost single-handedly established the parameters for the subsequent evolution of this increasingly important branch of operatic studies. Hitherto, the study of opera libretti as artistic texts had not been a completely 'respectable' area of operatic studies, but Weisstein persuasively argued for the analysis of libretti in their own right as well as their being an essential aspect of the study of the genesis and evolutionary process of the final operatic product.

Weisstein takes as his starting point Joseph Kerman's famous statement that "[f]or the composer [...] the essential problem is to clarify the central dramatic idea, to refine the vision. This cannot be left to the librettist; the dramatist is the composer" (from Joseph Kerman's influential 1956 text, *Opera as Drama*, New York, Vintage Books [267]). Weisstein argues that many commentators "overemphasize the role of the composer", a "sin exemplified by Kerman's statement" (3). What Weisstein in this seminal essay does is to persuasively argue for the importance of the study of the libretto, including its literary and textual origins, as an integral part of the analysis and final understanding of the opera itself, not only as the 'raw material' and impetus for the composer. Importantly, the essays in the volume also illustrate Weisstein's ongoing concern to systematize the study of opera itself. As he modestly asserts, "no latter-day Aristotle has come to the rescue to unfold a cogent systematic Poetics of Opera" (141). If anyone, Weisstein could be considered the scholar most closely approximating that mythical figure.

Several essays in the volume further illustrate these on-going concerns of Weisstein's, namely: "Cocteau, Stravinsky, Brecht, and the Birth of Epic Opera" (1962); "Reflections on a Golden Style: W. H. Auden's Theory of Opera" (1970), as well as the late essay, "What is Romantic Opera? Towards a Musico-Literary Definition" (1994). All these essays encapsulate what has been one of his fundamental concerns: to give the literary aspect of opera studies a sound theoretical basis as well as legitimacy within the strongly musicological bias of several centuries of operatic scholarship. In this, one must conclude, he has suc-

ceeded, not the least through the emergence of much literary/operatic scholarship over the last twenty years, but also, tangentially, the opening up and making 'respectable' of opera scholarship to literary scholars and theorists, as well as practitioners from such diverse 'non-musical' areas as psychology, political science, sociology, to name but a few. Indeed, operatic scholarship is one of the most vibrant and interesting areas in all of musical research, ranging from literary scholars such as Gary Schmidgall, Herbert Lindenberger, Peter Conrad, Sandra Corse, and Linda Hutcheon, to scholarship with a psychological focus as epitomised in the work of Catherine Clément, Michel Poizat, and Slavoj Žižek.

There is, however, a wide range of topics within this collection. Weisstein muses on the – deserved or not – negative reputation of Ambroise Thomas's *Mignon* in his essay "Von Ballhorn ins Bockshorn gejagt: Unwillkürliche Parodie und unfreiwillige Komik in Ambroise Thomas' *Mignon*" (1989). Comparing it with its literary source, he charts the influences on, and fascinating transformation of, the various stages of this work from the reception of Goethe's novel in France to the appearance of this opera on the Parisian stage. It was, in fact, one of the most popular French operas of the 19th century and the reasons for its dramatic decline in popularity are incisively explored in this essay. Weisstein's deep interest in the textual genesis of opera is well illustrated in the essays on Da Ponte's sources for the 'Catalogue Aria' in *Don Giovanni*, as well as his provocative investigation of *Tristan und Isolde* in which he argues that "there are many ways in which to approach the work as a drama or *sprachliches Kunstwerk*" (145), and in this essay he effectively combines a literary and dramaturgical analytical approach.

However, it is not only the literary origins of opera which Weisstein explores in this volume. Two essays further illustrate the depth of his scholarship and his understanding of the wider social issues of the operatic world. His 1989 investigation of Benedetto Marcello's opera, *Il Teatro alla moda*, is an insightful analysis of operatic goings-on in early 18th century Italy, while the most recent essay in the volume, "Böse Menschen singen keine Arien" (1996), is a timely investigation of the neglected area of operatic censorship.

What also stands out in reading this volume is both the interest that Weisstein has in lesser-known works, as well as his ability to provide original perspectives on more frequently discussed operas. Of particular interest to his reader was his 1992 essay on two *Künstleropern*, Pfitzner's *Palestrina*, and Hindemith's *Mathis der Maler*. These are works which, while reasonably well known in the annals of 20th-century opera, have not received much scholarly attention from the literary perspective. He uses as his point of departure the artist-drama as discussed by Helene Goldschmidt in her study, *Das deutsche Künstlerdrama von Goethe bis R. Wagner* (1925), but embarks on a detailed analysis of the generic origins of these rarely performed but fascinating works.

One can quibble with some of Weisstein's conclusions – his definition of what constitutes Romantic opera seems to be extremely narrow – or his strict injunction to himself not to comment (in his essay of 1992) on the musical

aspects of Stravinsky's *The Rake's Progress*, which seems to me to unnecessarily impoverish the subsequent analysis. However, his perspective in all of these essays is never predictable and always illuminating that these are small caveats. This volume well illustrates the range and depth that the study of the literary aspects of opera through the analysis of the libretto has added to opera studies in general, and it is to be welcomed that the writings of this eminent scholar have been gathered in a handy volume, edited expertly as always by the indefatigable Walter Bernhart.

Michael Halliwell, University of Sydney

Biget-Mainfroy, Michèle/ Schmusch, Rainer (Hg.): „L'esprit français“ und die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin. „L'Esprit français“ et la musique en Europe. Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique. Festschrift für Herbert Schneider (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 40). Hildesheim/ Zürich/New York, Georg Olms Verlag 2007. 839 Seiten.

“Was bedeutet 'Esprit français' in der Musik?” (VII). Ist es sinnvoll, mit dem Begriff zu operieren, obgleich er als anachronistisch wirkt? So lauten die zentralen Eingangsfragen des vorliegenden Buches, in dem 57 internationale Wissenschaftler zu Einzelaspekten der Musikforschung Stellung nehmen und sieben musikhistorische *tableaux* entstehen lassen. Das Mosaik-Werk ist als Festschrift für Herbert Schneider konzipiert, dessen Wirken die Herausgeber zu Beginn des Buches mit einer *Tabula Gratulatoria*, einer *Laudatio*, die sein Leben und Schaffen schildert, und dem Abdruck seines eindrucksvollen Schriftenverzeichnisses würdigen. Die 57 Beiträge streben ausdrücklich keinen Überblick über die Musikgeschichte an, sondern möchten die zahlreichen Verflechtungen der Musik mit der Staats-, Gesellschafts- und Kulturgeschichte Europas beleuchten.

Der untersuchte Zeitraum ist weit. Der Bogen reicht vom Heidelberger Uhrmeistermacher Bog im Mittelalter, “den Musikhören närrisch macht” (126), über den praktischen Einsatz hydropneumatischer Automatophone am Hofe Ludwigs XIV. bis zu modernsten neuroästhetischen Erkenntnissen zur Verarbeitung von Tönen im 21. Jahrhundert. Zu Wort kommen alle Akteure des Musiklebens: Autoren, Komponisten, Interpreten, Fürsten und Könige, Revolutionäre, Tänzer, Impresarios, Verleger, Kritiker und Übersetzer.

Das Buch gliedert sich in sieben Kapitel: 1. “L'esprit français comme doctrine esthétique – théorie musicale, critique et idéologies”, 2. “Tradition courtoise et culture aristocratique”, 3. “Le chant – l'art populaire”, 4. “Sécularisation de la musique religieuse?”, 5. “L'opéra et l'opéra comique”, 6. “Le 'génie de la musique française' – portraits et milieux” und 7. “L'esprit français, qu'en sub siste-t-il?”.

Eingangs stehen Gattungsfragen im Vordergrund. Gibt es typisch französische Genres wie *l'air de cour* oder *l'opéra-ballet*? Gibt es einen Stil, der eine

nationale Handschrift trägt? Was heißt *écriture musicale*, was ist ‘französische’ Musik? Was blieb von ihrer im 17. und 18. Jahrhundert so viel zitierten *élégance*, ihrem *raffinement*? Im Laufe des Buches wird gefragt, wie sich einzelne musikalische Elemente und Doktrinen vom Mittelalter bis heute erhalten haben, was sich wann und wie vermischte und welchen Durchlässigkeitsgrad ästhetische Programme innerhalb Europas während der unterschiedlichen Epochen erlangten. Am Schluss des Buches steht die Frage, welche Musikauffassung wir heute in Frankreich vorfinden.

Die Aufsatzsammlung gestaltet sich für den Leser als eine Art Forum, in dem die Autoren ein dichtes Netz von Einzeluntersuchungen über die oben genannten Fragen spannen und zur Diskussion stellen. Die Hypothesen und Antworten sind komplex. Es wird deutlich, dass Aussagen zur Strahlungskraft einzelner – gerne Nationen zugeordneter – Musikrichtungen, die Einzelne oder Gruppen von Akteuren in früheren Jahrhunderten ohne das Wissen über zeitgleiche Bewegungen und Strömungen getroffen haben, heute – *en connaissance des choses* – mit aller Sorgfalt (und womöglich Sympathie) neu bewertet werden müssen. Der Musikforschung dienen die nationalen Zuordnungen heute in erster Linie als im informationstechnischen Sinne legitime und dabei höchst markante, wenn auch äußerst sensible Mosaiksteinchen einer Evolutionshistorie der europäischen Musik, die sich im fortwährenden Schreib- und Hörprozess befindet. Deren Akteure – und dies lässt sich sehr spannend im Buch verfolgen – haben immer leidenschaftlich um ihre Positionen gerungen und oftmals hartnäckig an nationalen Ketten gebaut oder gerüttelt.

Das Buch appelliert daran, überlieferte nationale Interpretations- und Zugehörigkeitsmuster in jeglicher Musik- bzw. Kulturgeschichtsschreibung zunächst einmal im Detail zu untersuchen, dann zu hinterfragen und schließlich die heutige Zeit als eine noch nicht von Scheuklappen befreite zu erkennen. Auch Literaturwissenschaftlern sei dieses gelungene Werk empfohlen.

Renate Klenk-Lorenz, München

Roy, Patrick/ Lacasse, Serge (Hg.): *Groove. Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*. Québec, Les Presses de l’Université Laval 2006. 190 Seiten.

Lange Zeit war in Québec im Bereich der *études cantologiques* das Zentrum die Université de Sherbrooke, an der Robert Giroux lehrte und forschte. Mehrere Publikationen – zu nennen sind unter anderem *Les aires de la chanson*, *La chanson dans tous ses états*, *En avant la chanson*, *La chanson prend ses airs* und *La chanson: carrière et société* – sind Zeugnis seines Bemühens nicht nur um die wissenschaftliche Aufarbeitung des zeitgenössischen Quebecker Chansons mit Ausrichtung auf einen semiologisch-kommunikationswissenschaftlichen Ansatz, sondern auch um dessen Akzeptanz im Rahmen der universitären Curricula. Ein zweites Zentrum bildete parallel dazu die Université Laval, an der

Roger Chamberland, Spezialist für Lyrik und moderne bzw. zeitgenössische Poetik, die Gattung Chanson aus poetologischer Sicht im Rahmen des literaturwissenschaftlichen Studienprogramms untersuchte. Parallel dazu war er für die Chanson-Chronik in der pädagogischen Zeitschrift *Québec français* verantwortlich, in der er zuerst als ständiger Mitarbeiter und später als Direktor Neuerscheinungen auf dem französischen und Quebecker Plattenmarkt rezensierte und in den entsprechenden Kontext einordnete. Roger Chamberlands aktive Rolle hinsichtlich der Revalorisierung und Legitimierung des Quebecker Chansons als eigenständiges Forschungsobjekt¹ gilt als ebenso unumstritten wie Giroux’ Arbeiten im selben Bereich.

Während Robert Giroux’ Erbe in Sherbrooke brach zu liegen scheint, gehen die wissenschaftlichen Aktivitäten in Québec auch nach Roger Chamberlands tragischem Tod im Frühsommer 2003 rege weiter. Ein Grund dafür liegt zweifellos in der von Chamberland 2001 gegründeten und vom CRSH (Conseil de recherches en sciences humaines) subventionierten Forschergruppe Groove. Das Akronym ‘Groove’ steht für ‘Groupe de recherche et observatoire de l’objet vidéoclip et de son esthétique’; Groove sollte den Auftakt zu neuen Ansätzen bilden, die paradigmatisch über das ‘traditionelle’ Chanson hinaus in den Bereich der Transposition der Einheit Text-Musik-Interpretation in die Bildsprache (Musikvideo) übergreifen und gleichzeitig zeitgenössische Musiktendenzen erfassen. Um diesem neuen Forschungsansatz Ausdruck zu verleihen und den diversen Aktivitäten Form zu geben, vor allem jedoch um Roger Chamberland ein symbolisches Denkmal zu setzen, beschlossen Patrick Roy, einer von Chamberlands ehemaligen Doktoranden und wohl engster Mitarbeiter innerhalb der ehemaligen Forschergruppe, sowie Serge Lacasse, Professor an der Fakultät für Musikwissenschaften, einen Sammelband zu konzipieren. Unter Wiederaufnahme des Namens der Forschergruppe Groove versteht sich die 2006 erschienene Publikation im Untertitel als *Enquête* zu zeitgenössischen Musikphänomenen im Kontext der Postmoderne.

Der Band ist zweigeteilt und wird abgesehen von einem ‘Avant-propos’ (Thierry Belleguic) und der von den beiden Herausgebern verfassten ‘Préface’ von zwei Artikeln Chamberlands eingerahmt: ‘Le paradoxe culturel du rap québécois’ bildet den thematisch-musikalischen Auftakt, während ‘Espace musical, espace érotique’ sozusagen das prospektive Finale darstellt – und zwar nicht nur weil es sich hierbei um eine im Stadium des Fragments gebliebene Studie handelt, sondern weil sich in diesem Beitrag neue Forschungsperspektiven abzeichnen, die sich der Musik als Verführungsritual oder – um es mit Chamberlands Worten zu formulieren – als ‘expérience somatique dont la finalité est d’être entendue/vécue’ (185) nähern. Innerhalb dieses Rahmens erforschen im ersten (nicht näher definierten) Teil fünf sehr interessante, wenngleich heterogene Beiträge musikästhetische Fragestellungen im Bereich der postmodernen Populärmusik (‘Le divertissement: une question pour l’esthétique’; ‘Le bruit du monde. Pour une théorie des humeurs postmodernes’; ‘Postmodernisme: à propos de quelques incidences contemporaines’; ‘Composition, performance, pho-

nographie: un malentendu ontologique en analyse musicale?"; "De l'image moyenne du cinéma à l'image-pulsation du vidéoclip"). Der zweite Teil, der ebenfalls unter keinem gemeinsamen thematischen Nenner steht, ist konkreten Fallstudien gewidmet ("Radiohead ou l'évidement progressif du réel"; "Le procès de la subjectivité et de l'identité générique selon Fischerspooner"; "Michel Louvain: héritage, circonstances et convergences"; "Le punk: de la révolte à la ritualisation"; "Culture hip-hop québécoise et francophone, culture identitaire"). Vom ursprünglichen Forschungsgegenstand des Musikvideos scheint der eklektische Sammelband recht weit entfernt, bietet aber nichtsdestoweniger eine durchaus gelungene Kombination aus theoretischen Überlegungen und praktischen Analysen. Insgesamt gesehen besteht das Interesse von *Groove* in erster Linie in seinem interdisziplinären Ansatz, der auch Roger Chamberland in seinen diversen Forschungstätigkeiten immer sehr am Herzen lag. Über traditionelle Musik-, Literatur- und Kinobezüge hinaus liegt mehreren Artikeln des Sammelbandes eine soziologische bzw. philosophische Konzeption aktueller Musikphänomene zugrunde, wie sie beispielsweise durch den Quebecker Rap, die anglophone Hip-Hop-Szene oder die Punkmusik repräsentiert werden. Adäquate genrespezifische Analyse Kriterien für diese Art von meist der Subkultur zugerechneten Musiktendenzen zu finden, darin bestand die große Herausforderung für alle Beiträgerinnen und Beiträger des Sammelbandes. Die allergrößte Herausforderung war jedoch sicherlich diejenige, Roger Chamberlands Dynamismus als Forscher *und* als Mensch Ehre zu erweisen.

Und weil *Groove* letztlich eine Hommage darstellt an diesen von Kollegen und Studierenden so geschätzten Wissenschaftler und Professor, auf dem Terrain, auf dem er bis 2003 aktiv war, ist es mir ein Anliegen, mich als 'Kantologin' der Reverenz anzuschließen. Es mag erstaunen, aber Roger Chamberland symbolisiert für mich auch heute noch den ersten Kontakt mit dem Quebecker Chanson. Als er 1986 einen Vortrag zu diesem Thema an der Innsbrucker Romanistik hielt, war ich noch fest verankert im zeitgenössischen französischen Chanson, dem auch lange Zeit danach noch mein primäres Forschungsinteresse galt. Zumindest bis zu meinem FWF-Datenbank-Projekt zum französischen und frankophonen Frauenchanson des 19. und 20. Jahrhunderts unter der wissenschaftlichen Leitung von Ursula Moser. Ab diesem Zeitpunkt, der mit der Idee zur Gründung des nunmehr seit zehn Jahren bestehenden *Bulletin des Archives für Textmusikforschung* (BAT) zusammenfällt, stellte das Quebecker und insgesamt das frankokanadische Chanson eine neue Herausforderung für mich dar. Erstaunen mag deshalb wohl auch die Tatsache, dass Rogers und meine Zusammenarbeit zunächst, d.h. nach meiner Auswanderung nach Québec im Herbst 1999, im Bereich der Literatur stattfand (er engagierte mich als Rezensentin für *Québec français*). Erst als ich ihn als Quebecker Chansonspezialisten für das in Valenciennes ein Jahr später organisierte Kolloquium *Les frontières improbables de la chanson* vorschlug, begann unser wissenschaftlicher Dialog zur Gattung Chanson und seiner medialen Umsetzung im Videoclip. Der Dialog in seiner mündlichen Ausprägung ist ohne Widerruf unterbrochen. Auf wissen-

schaftlicher Ebene oder aber in meinen Lehrveranstaltungen zum Chanson geht er dank der Publikationen Roger Chamberlands weiter.

Coda: Was Lyrik und Chanson trotz diverser genrespezifischer Differenzen verbindet, ist das Echo, das die *voix poétique* beim Leser bzw. Hörer auslöst. Das physische 'Verschwinden' der Poeten wird, wie es Trenet metaphorisch in "L'âme des poètes" formuliert, durch das Nachklingen ihrer Lieder – Texte, Töne – überdauert:

Longtemps, longtemps, longtemps	Longtemps, longtemps, longtemps
Après que les poètes ont disparu	Après que les poètes ont disparu
Leurs chansons courent encore dans les rues	Leur âme légère et leurs chansons
La foule les chante un peu distraite	Qui rendent gais, qui rendent tristes
En ignorant le nom de l'auteur	Filles et garçons
Sans savoir pour qui battait leur cœur	Bourgeois, artistes
Parfois on change un mot, une phrase	Ou vagabonds.
Et quand on est à court d'idées	
On fait la la la la la la	
La la la la la la.	
[...]	

Andrea Oberhuber, Université de Montréal

Anmerkungen:

¹ Dazu trug auch die von Roger Chamberland und André Gaulin herausgegebene Anthologie *La chanson québécoise: de La Bolduc à aujourd'hui* (Québec, Nuit blanche éditeur, 1994) bei, die einen praktischen Überblick über das Chanson-Schaffen des 20. Jahrhunderts bietet. Ebenfalls zu erwähnen ist das Themenheft der Zeitschrift *Études littéraires* (27, 3) aus dem Jahr 1995, in dem Chamberland eine exemplarische Analyse zur Problematik der Narrativität in Richard Desjardins Chanson "Tu m'aimes-tu" (1990) vorlegte.

Capasso, Ernesto: *Andare lontano... luoghi e non luoghi della canzone italiana*. Foggia, Bastogi 2005. 96 Seiten.

In questo saggio interessante e coinvolgente, Ernesto Capasso ci introduce nella geografia, reale o fantastica ("luoghi" e "non luoghi" secondo la sua classificazione), della canzone d'autore italiana, dagli anni Settanta a oggi, con un occhio particolare alla napoletanità, sottolineata anche dall'epigrafe che viene ripresa dallo scrittore partenopeo Raffaele La Capria (5). L'autore, giornalista culturale e pubblicista, aveva già dedicato al mondo della canzone d'autore, presso lo stesso editore, il testo *Poeti con la chitarra. La storia e la letteratura raccontate dai cantautori italiani* (2004). Questo secondo lavoro, "come una guida turistica delle emozioni, vuol ripercorrere le zone geografiche e ideali che hanno ispirato alcuni fra i nostri più significativi autori" (7), quindi il testo si pone non tanto come analisi sistematica del rapporto fra la canzone italiana e lo spazio, quanto piuttosto percorso geografico-esistenziale supportato dalla citazione di una scelta campionaria di esperienze musicali differenti all'interno della canzone italiana. Il libro è suddiviso in due parti ("Luoghi" e "Non luoghi")

rispettivamente di 5 e 4 capitoli, dedicati rispettivamente ad uno o più cantanti collegati geograficamente o tematicamente, dal genovese Gino Paoli (12-15) al calabrese Sergio Cammarere (86-90). Ne risulta un percorso assai vario e articolato che comunque non si pone come esaustivo, date le molte assenze (ad esempio avrebbe potuto avere spazio un personaggio come Vinicio Capossela) e a questo proposito non vengono prese in considerazione cantautrici o cantanti donne, con la sola eccezione di Ornella Vanoni, cui si accenna solo per il “sodalizio artistico” con Gino Paoli (15).

Aprire il volume una terna di cantanti genovesi, sotto l’etichetta tematica, ripresa da Paolo Conte, “Genova per noi”: Gino Paoli, Fabrizio de André e lo stesso Conte. Il luogo di partenza è il quartiere genovese di Boccadasse, dove è cresciuto Gino Paoli e che è stato immortalato nella celeberrima canzone “La gatta” di Gino Paoli: si descrive il rapporto concreto con luoghi che diventano per lui trampolini di lancio verso il mondo dei sentimenti (“Il cielo in una stanza”), ricostruito da Capasso con il colorito e documentato racconto di aneddoti che stanno dietro alle storie narrate in queste e altre canzoni. Dal riflesso suggestivo del mare ci spostiamo nei vicoli sporchi e rumorosi della città vecchia, in “Via del Campo” scritta da Fabrizio de André (con Enzo Jannacci), in una sorta di poetica del rovesciamento che cerca i valori più alti e la poesia più profonda tra l’umanità più disperata e reietta: “Il brano contiene una vera e propria dichiarazione di poetica e di vita: ‘Ama e ridi se amor risponde/ piangi forte se non ti sente/ dai diamanti non nasce niente/ dal letame nascono i fiori’” (16). Quindi da Genova, attraverso il dialetto arcaico della canzone “Cruza de mã” (“Mulattiera di mare”) il canto di De André si apre a tutto il bacino del Mediterraneo. Assenza e presenza, qui e altrove, sono anche il gioco sottile delle canzoni di Paolo Conte, definito da alcuni studiosi “viaggiatore sedentario” (20), al pari di Emilio Salgari, Ludovico Ariosto e Jules Verne, in quanto evoca nelle sue canzoni luoghi dove non è mai stato ma che gli piace sognare e cantare mentre siede e scrive. In questa atmosfera il viaggio si fa sogno, come in “Azzurro”, scritta da Conte e portata al successo da Celentano.

Successivo concreto approdo musicale è la Napoli di Edoardo Bennato, Pino Daniele ma anche di Lucio Dalla e (in un certo senso) di Renato Zero, pur anagraficamente non napoletani. Secondo Bennato: “Napoli è stata la capitale culturale d’Italia. Napoli è il centro della cultura, è quel luogo che rappresenta a pieno e di più i pregi e i difetti dell’Italia tutta” (28). Lo spazio viene visto da Bennato anche con l’occhio dell’architetto, che nella canzone “La città obliqua” immagina scale mobili che creino un concreto (e al tempo stesso ideale) collegamento, “obliquo”, fra i quartieri alti e il centro storico di Napoli. Prevalgono in ogni caso le dimensioni fiabesche dello spazio e le sue fiabe (gli album *Sono solo canzonette*, *Burattino senza fili*, *È arrivato un bastimento*, sulle storie di Peter Pan, di Pinocchio e del Pifferaio Magico) diventano canzoni di denuncia sociale. Un mondo fiabesco che resta del tutto escluso dalla Napoli di Pino Daniele, che: “È stato uno dei primi napoletani a narrare una Napoli senza orpelli oleografici, una città senza pizza e mandolini ma cantata nella sua verace

tragicità oltre che nella sua bellezza” (31). Il quadro multiforme e polifonico che viene così tratteggiato suggerisce un accostamento tra la canzone “Mascalzone latino” di Pino Daniele al film *Scusate il ritardo* di Massimo Troisi. Nel saggio di Capasso non mancano notazioni su aspetti musicali delle canzoni presentate, ad esempio a proposito di “Medina” (2001) dello stesso Pino Daniele: “Attraverso le sue sonorità che ricche di riferimenti etnici gettano un ponte tra Napoli, il Mediterraneo e l’America, Pino Daniele racconta le sue Storie fatte d’amore e di rispetto per la diversità, per l’altro, a qualunque cultura appartenga” (34). Pur non napoletani, a Napoli ci conducono le note di Lucio Dalla e anche di Renato Zero. Il primo attraverso lo struggente ricordo dell’ultimo canto del già gravemente malato tenore Caruso (in “Caruso”), di cui si rievoca nel saggio la vicenda biografica, il secondo attraverso il costante riferimento agli elementi del mare e del cielo, in una geografia musicale, circoscritta (e aperta) fra i quartieri periferici di Roma e quella terra di tutto e di nessuno che è “Zerolandia” (cfr. l’omonimo album), come ha affermato lo stesso cantante a proposito del proprio nome d’arte: “Zero per ripicca verso il mondo, perché questo numero non esiste, ma è alla base di tutto, e poi è rotondo e quindi non ha inizio e non ha fine, come la luna, il sole, l’embrione, l’infinito” (41). A proposito di quest’ultimo in ogni caso l’abbinamento al Golfo di Napoli, suggerito dall’inserimento nel capitolo “Dal Golfo di Sorrento al cielo” appare non del tutto congrua.

La metropoli partenopea continua ad essere bussola nel viaggio musicale, fra Milano, scogliere, e trattorie sul mare e Napoli, di Fabio Concato, autore anche di una sorta di enciclopedia geografica italiana in musica, “Bell’Italia”, in cui si ha il racconto dei vizi e delle virtù degli italiani rappresentati attraverso proiezioni di stati d’animo sui vari paesaggi della Penisola. Ma come Fabrizio De André e come Pino Daniele, anche Concato va alla riscoperta di ritmi mediterranei e latini più universali e sbarca addirittura in Brasile, con la frequentazione e la ripresa delle canzoni dei brasiliani Tom Jobim e Chico Buarque, tanto che nelle sue canzoni si assiste ad una vera e propria peregrinazione fra Posillipo e Caracas (sua una canzone in dialetto napoletano scritta con Pino Daniele: “Canzone per Laura”). Un ruolo speciale ha lo spazio anche per Roberto Vecchioni, il cui viaggio musicale parte anch’esso da Milano, dallo stadio di San Siro, illuminato a giorno dalle luci notturne, che diventa un luogo dell’anima, nella canzone omonima, per approdare a Selinunte, con “Il libraio di Selinunte”, canzone diventata racconto breve, e aprirsi poi alle vie del mondo, con “Rotary club of Malindi”, canzone nata a partire dal titolo suggerito da una targa posta vicino ad una fermata dell’autobus nella città kenyota, famosa per le sue spiagge. Un viaggio che non comporta tanto un cambio dell’oggetto dell’osservazione quanto una nuova angolazione da cui guardare il mondo e i suoi problemi: “L’orizzonte d’Africa è un universo in cui è possibile dimenticare la violenza e la volgarità dei tempi in cui viviamo” (55).

Con un accenno alla ricerca di Dio, che si affaccia all’orizzonte nei viaggi di Vecchioni (“La stazione di Zima”), si conclude la rassegna dei “luoghi” e si passa a quelli che Capasso chiama i “non luoghi” della canzone italiana, con il

“Luogo del pensiero”, creato da Sandro Luporini per Giorgio Gaber: “Tra strade di notte, bar e metropoli, la geografia dell’autore milanese focalizza quel particolare contesto che risponde al nome di ‘Luogo del pensiero’” (62). L’esplorazione geografica delle canzoni di Gaber si muove in uno spazio che è presenza umana e tessuto di relazioni sociali, e in cui da un lato si trovano facili certezze e consuetudini borghesi e religiose da irridere, pur senza cinismo (“Com’è bella la città”), dall’altro si va alla ricerca di una vera solidarietà fra gli individui, che li renda veramente liberi (“La Libertà” con il celebre aforisma “Libertà è partecipazione” (63).

A proposito di Baglioni, Capasso cerca di sfatare il luogo comune di un cantante di facile successo e di limitato spessore culturale, mettendo in evidenza da un lato gli echi letterari ed esistenziali, che vedono fra le fonti del cantautore anche il racconto di Buzzati *La stupidità dei bambini* (in *Oltre*), e la ripresa della “poetica della disperanza” (69), dalle opere del poeta e scrittore colombiano Alvaro Mutis, dall’altro la capacità di dipingere piccoli ritratti di personaggi che mostrano un’apertura dell’io ai grandi problemi esistenziali. E proprio in questa capacità di rappresentare la sospensione fra sogno e realtà, una sorta di “nostalgia del futuro” (73), risiede secondo Capasso la ragione del grande successo di pubblico di Baglioni. Il viaggio (o “non viaggio”) nei “non luoghi” prende una dimensione mistico-filosofica con Battiato: “Il percorso artistico di Battiato fa rotta in luoghi geografici come Tazour o la Prospettiva Newski e in territori dell’anima, come l’Oceano del silenzio o il Café de le Paix, tracce incontaminate di un desiderio di approfondimento disseminato lungo superfici fatte di note” (76). Nel caso di Battiato il viaggio rappresentato nelle canzoni corrisponde dal punto di vista biografico al trasferimento da Milano a Giarre, dove si è costruito la sua casa nella solitudine al cospetto dell’Etna. Compagni di questo viaggio di Battiato sono un filosofo, Sgalambro, autore di molti suoi testi, e un mistico, Gurdjief, legato alla cultura greco-armena e frequentatore del sufismo islamico. Tappe concrete di questo viaggio di Battiato fra Occidente e Oriente sono senz’altro il concerto alla presenza del Papa, in Vaticano, nel 1989, e il concerto a Baghdad con l’orchestra sinfonica nazionale irachena del 1992.

A chiusura della carrellata geo-musicale, Capasso pone il calabrese Sergio Cammarere, come esempio della musica più recente: “Il cantautore rappresenta un’anomalia nel panorama musicale italiano, la sua musica ricca di riferimenti allo swing, alla bossa nova, ma non solo, colma un vuoto, quello delle sonorità pop-jazz sempre più rare nella discografia italiana del terzo millennio, dove i suoni a volte si somigliano appiattendosi su ritmi noti” (86). Ma quali sono i luoghi visitati da Cammarere nelle sue canzoni? Si tratta essenzialmente di luoghi, paesaggi evocati attraverso la sua musica, in cui prevale o è esclusivo il suono del pianoforte, di percorsi non prestabiliti, ma che si deve costruire l’ascoltatore sulla scia delle note, ad esempio in “Tempo perduto”, dall’album *Piazza Navona*, oppure “Sul sentiero”, che dà il titolo all’omonimo album. Un tipo di evocazione musicale dei luoghi che possiamo ritrovare certamente anche nelle canzoni di Paolo Conte.

In questa seconda parte del saggio, l’etichetta “non luogo” non è usata nel senso specifico e ormai tecnicizzato di “luogo anonimo e disumanizzante di passaggio”, che risale al francese Marc Augé, bensì nel senso di “luogo non geograficamente definito”, “territorio psicologico, spirituale o metafisico”, un approdo che secondo Capasso era sempre latente anche nei cantanti più legati a luoghi concreti, ma che poi è diventato più esplicito negli ultimi personaggi presi in esame, e del resto non si tratta di un’etichetta attribuibile agli uni o agli altri dei cantanti considerati, quanto due aspetti diversi che convivono nelle canzoni di quasi tutti i cantanti e cantautori considerati. Il volume segue con coerenza la scelta di questo percorso e ci guida in modo coinvolgente e suggestivo ad intraprendere questo viaggio nel viaggio della canzone. Avrebbe giovato forse, come ulteriore “bussola” di orientamento, fornire una discografia completa di tutti gli album citati, di cui solo in alcuni casi si fornisce l’anno nel testo. Può ingenerare equivoci inoltre nella citazione in epigrafe al capitolo su Lucio Dalla (36) il refuso “cose” invece di “case”. In ogni caso, Capasso ci fornisce nel suo libro una guida utile basata su coordinate spaziali, geografiche o metafisiche, che costituisce una delle rotte possibili per orientarsi nel mare della canzone italiana degli ultimi quarant’anni.

Angelo Pagliardini, Universität Innsbruck

Talanca, Paolo: *Immagini e poesia nei cantautori contemporanei*. Claudio Baglioni, Francesco De Gregori, Roberto Vecchioni, Giorgio Gaber, Francesco Guccini. Foggia, Bastogi Editrice Italiana 2006. 105 pagine.

Scriva Tondelli nel suo intensissimo *Un weekend postmoderno* a proposito del rapporto che la sua generazione ebbe con la letteratura e la canzone: “Quando arrivarono Francesco De Gregori, Antonello Venditti, Francesco Guccini, Lucio Dalla, Claudio Lolli, Pierangelo Bertoli e tanti altri, il tirocinio esegetico sui testi delle canzoni era già a buon punto. Con loro raggiunge il culmine. Le strofe venivano analizzate, smontate, studiate, paragonate, destrutturate, con entusiasmo e piacere. I significati, le tematiche, le argomentazioni, le idee venivano vagliati, esattamente come si faceva, la mattina a scuola, con Giacomo Leopardi [...] Si arrivava così a tesi di laurea del tipo ‘Uso dei metaplasmi e delle metatassi nei versi di Francesco De Gregori’, oppure: ‘Forme e archetipi della tradizione popolare nella musica di Angelo Branduardi’...”¹

Questo stesso spirito sembra muovere Paolo Talanca nel suo *Immagini e poesia nei cantautori contemporanei*. Si badi, i nomi indicati nel titolo, seppur contemporanei, sono ormai storici, sono quelli sui quali si è formata la canzone d’autore italiana, gli stessi a cui si riferisce Tondelli parlando delle iniziazioni letterario-musicali dei primi anni Ottanta. Il tempo è passato e, oggi, ai vecchi leoni se ne affiancano, neppure tanto timidamente, di nuovi. Ecco perché Paolo Talanca ha ben pensato di proseguire le sue indagini testuali sui cantautori della generazione successiva, Vinicio Capossela, Carmen Consoli, Samuele Bersani e

altri. Il titolo di prossima pubblicazione, sempre per i tipi della Bastogi, recita dunque: *Cantautori Novissimi. Canzoni d'autore per il terzo millennio*. Talanca, vale la pena di ricordarlo, è uno dei responsabili del *Premio Lunezia*, che da una decina d'anni si svolge ad Aulla in Lunigiana e che accanto al *Premio Tenco* rappresenta uno dei grandi riconoscimenti al valore letterario delle canzoni italiane.

Ma torniamo a qualche anno fa e a Tondelli. Ecco un'altra osservazione che ci permette di entrare ancora meglio nello studio di Talanca: "Il rapporto che si aveva con le canzoni era esattamente identico a quello con la letteratura e la poesia colta: bisogno di capire, di interpretare, di memorizzare. E in più il piacere estetizzante di ritrovare le situazioni della propria vita, espresse con dolcezza, garbo, ironia, alle volte anche con rabbia o carica polemica..."².

Emblematiche di queste situazioni di vita sono anche le dieci canzoni di cinque grandi protagonisti della canzone d'autore, selezionate da Talanca: gli amori che finiscono ("Io dal mare", "Mille giorni di te e di me", "Rimmel"), i sogni infranti ("La leva calcistica della classe '68"), il malessere dell'individuo nella società dei consumi, la crisi della coppia ("Far finta di essere sani", "Il dilemma"), la bellezza e la morte ("Euridice", "La bellezza"), la caducità della vita, il logorio dei rapporti ("Autunno", "Vedi cara").

Di questo ideale canzoniere racchiuso cronologicamente tra il 1970 e il 2000 l'autore ricostruisce il raffinato tessuto linguistico, semantico e musicale, che sta alla base di un prodotto artistico immediatamente fruibile sul piano dell'ascolto ma perfettamente accessibile solo con una lettura consapevole di tutti i complessi rimandi intra- ed extratestuali.

Ecco perché "tirocinio esegetico" è un termine calzante per il lavoro di Talanca. La sua appassionata ricostruzione ha forse qualche debolezza, dovuta al fatto che i cantautori posti sotto la lente di ingrandimento non sono inseriti in un contesto che spieghi il perché della loro scelta. Manca un filo rosso che accomuni lo sviluppo tematico, un'introduzione che cali la ricerca in una cornice più ampia di significati. Ma l'autore ci avverte nella sua breve premessa che l'intento è un altro, "catturare immagini o sensazioni furtive" ma sufficienti per poter riconoscere nella canzone quell'arte della parola che essa condivide con la poesia.

Di ogni canzone Talanca prende in esame lo schema metrico, l'impianto fono-simbolico, strofico, lessicale-figurale, semantico senza perdere di vista la fitta trama dei rimandi intertestuali, la cui individuazione rappresenta forse l'aspetto più interessante dell'analisi. Ecco allora affiorare i nomi di Montale, Gozzano, Mann, Saba, Rilke, Pavese, i miti greci. Tutto un mondo letterario che ha ispirato più o meno inconsciamente le produzioni dei nostri cantautori, nate da una sedimentazione di esperienze personali ma anche di esperienze di parola e di lettura, e in cui il mondo della letteratura e i suoi personaggi archetipici vengono ridisegnati in modo personalissimo rispetto al canone letterario.

Un esempio per tutti: l'"Euridice" di Vecchioni (*Blumun*, Emi 1993), accanto a Guccini il più letterario dei cantautori italiani. La sua narrazione del

mito di Orfeo si stacca dalla tradizione per recuperare alcuni spunti di Pavese nei "Dialoghi con Leucò". Euridice scompare perché è Orfeo che lo vuole. Orfeo, cantore del nuovo e del vivo, lo sguardo in avanti, vuole salvarsi e abbandona l'amata al suo destino di morte.

In questa rilettura del mito si ritrova, a mio parere, una modalità di creazione del testo che accomuna molti cantautori nel percorso in bilico tra le loro parole e quelle della letteratura. Se il cantautore si appropria delle storie scritte da altri, di immagini o situazioni, le racconta però a modo suo. Mettendole in musica, inventandole di nuovo, caricandole di altri significati, ampliandone l'eco.

Come ricorda³ Roberto Vecchioni parlando dei "poeti in parola o in musica": "Essi sono come un'eco: Dio, la verità, la vita urlano in una valle oscura qualcosa di incomprensibile e loro ci rimandano come un messaggio la coda, il finale di quelle parole, a mo' di eco appunto, perché di più non possono, di più non gli è dato ripetere."

Quanto complesso e strutturato, quanto profondo e ripensato sia quest'eco, anche nei poeti in musica, ce lo svela il libro di Talanca.

Carla Leidlmair-Festi, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno*, Milano, Bompiani, 2005, 312.

² Tondelli 2005, 312.

³ "Poesia e comunicazione", lectio magistralis tenuta il 14 novembre 2006 al *Convegno nazionale di studenti e docenti di Scienze delle Comunicazioni dell'Università di Bologna*, www.vecchioni.it

Ankäufe und Neuerwerbungen

Bücher

* zur Rezension eingegangene Publikationen

*Biget, Michelle/ Schmusch, Rainer: *"L'esprit français" und die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin. Festschrift für Herbert Schneider* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 40). Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag 2007.

Coirault, Patrice: *Répertoire des chansons françaises de tradition orale. II. La vie sociale et militaire*. Paris, Bibliothèque nationale de France 2000.

Coirault, Patrice: *Répertoire des chansons françaises de tradition orale. III. Religion, crimes, divertissements*. Paris, Bibliothèque nationale de France 2006.

CDs

15 ans – 15 groupes, Trad Magazine VTMCD100-4
 Abd al Malik: *Gibraltar*, Atmosphériques 983790-2
 Anche à Deux Cordes, L': *Musique traditionnelle du Québec/Traditional Music of Quebec*, o.V. UM2782
 Bal à la maison, Trad Magazine VTMCD100-3
 Bal cajun. 'Made in France', Trad Magazine VTMCD100-1
 Bebe: *Pafuera telarañas*, EMI Music Spain 0946 3 11217 0 8
 Bénabar: *Reprise des négociations*, Sony BMG 82876729942
 Boogaerts, Mathieu: *Michel*, tôt Ou tard/vf musiques 8345 10538 2
 Boulay, Isabelle: *De retour à la source*, Disques Chic Musique ADCD 10 208
 Bruel, Patrick: *Des souvenirs devant...*, 14 productions 82876781442
 Cali: *Menteur*, Virgin 0 946 3 37456 2 9
 Calogero: *Pomme C*, Rapas 984 677 4
 Cherhal, Jeanne: *L'eau*, tôt Ou tard/vf musiques 8345 10563 2
 Conchita: *Nada más*, Nena Music 0946 3 87478 2 6
 Corneille: *Les marchands de rêves*, Dubrown Music 311 6602
 De Pinto, Antonio: *Humo*, o.V. CDN 151
 Dominique A: *L'horizon*, Olympic Disk 3112952
 Enfoirés, Les: *La caravane des enfoirés* (2 CDs), Les Restaurants du Coeur 301 752-7
 Enfoirés, Les: *Le village des enfoirés* (2 CDs), Les Restaurants du Coeur 301 736-6
 Fersen, Thomas: *Le pavillon des fous*, tôt Ou tard 2564 62425 2
 Gainsbourg, Serge: *De Gainsbourg à Gainsbarre*, Mercury 981 422-5
 Gréco, Juliette: *A l'Olympia* (2 CDs), Phonogram 512357-2
 Gréco, Juliette: *Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissez...*, Polydor 981 891-0
 Gréco, Juliette: *Le temps d'une chanson*, Polydor 9844969
 Habana Abierta: *Boomerang*, Calle 54 Records H2 0946 3 66584 2 1
 IAM: *Saison 5*, Polydor 984 766 6
 Keren Ann: *Keren Ann*, Delabel 0946 3851032 1
 Lemay, Lynda: *Ma signature*, Warner 5101173975
Musiques et chansons traditionnelles québécoises. "Fait en France", Trad Magazine VTMCD100-2
 Pastor, Luis: *Nesta esquina do tempo/En esta esquina del tiempo*, Flor de Jara Música 88697039922
 Piaf, Edith: *L'Intégrale* (20 CDs), EMI 0946 3872182 6
 Plexus Solaire: *Sans détours*, pate40 LC 14056
 Ramiro, Luis: *Castigado en el cielo*, Cometa Records 88697084672
 Renaud: *Rouge sang*, Ceci-cela 094637143322
 Rita Mitsouko, Les: *Variety*, Six Sarl 3123192 WAG813
 Robi, Alys: *Diva*, Gala Records GAL-101

Ruiz, Olivia: *La femme chocolat*, Polydor 983 367-2
 Sanseverino: *Exactement*, CH+ 82876899302
 Stéphane & Didier: *Französische Chansons für deutsche Liebhaber*, Eigenverlag o.N.
 Voulzy, Laurent: *La septième vague*, Editions Laurent Voulzy 82876862512

Veranstaltungskalender

Konzerte**Yannick Noah**

06.11.07: Rockhal, Esch-sur-Alzette
 14.12.07: Saarländhalle, Saarbrücken

Michel Sardou

07.11.07: Rhenus, Strasbourg
 08.11.07: Zenith, Nancy
 09.11.07: Arenes, Metz

MC Solaar

14.11.07: Salle des Fêtes, Schiltigheim

Vanessa Paradis

28.11.07: PMC, Strasbourg

Calogero

30.11.07: Zenith, Nancy
 18.12.07: Galaxie, Amnéville

Zucchero

04.12.07: Palaonda, Bolzano

Festivals**Coup de cœur francophone** (1. bis 11. November 2007, Montréal, Québec)

Information: www.coupdecœur.qc.ca

5. Deutsch-Französisches Chansonfest (8. bis 10. November 2007, Kleines Theater im Rathaus, Saarbrücken)

Information: www.kleines-theater.perspectives-gmbh.de/chansonfete.php

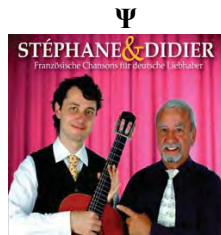
Radiosendungen

RendezVous Chanson, Deutschlands einzige wöchentliche Sendung zu frankophoner Musik, präsentiert von SR 2 KulturRadio (Sonntags, 21 bis 22 Uhr)
 Information und Programm: www.sr-online.de/sr2/1325

Stéphane & Didier

*Chansons de Jacques Brel, Georges Brassens,
Gilbert Bécaud, Barbara, Jean Ferrat,
Charles Aznavour et Charles Trenet*

*Französische Chansons,
die um die Welt gingen,
für deutsche Liebhaber.*



- in französischer und/oder deutscher Sprache
 - für ein Konzert am Abend
- bei einem geschäftlichen oder privaten Anlass
 - als musikalische Umrahmung

Stéphane - der mit der Gitarre
Didier - der mit der Stimme

Stéphane & Didier

www.stephane-et-didier.com mit Hörproben und Terminen
Tel: + 49-(0)7151-43212
info@stephane-et-didier.com

Aktuelles – actualités – novità – novedades

Dis, quand reviendras-tu? – Zum 10. Todestag Barbaras

Je ne suis pas une grande dame de la chanson
Je ne suis pas une tulipe noire
Je ne suis pas poète
Je ne suis pas un oiseau de proie
Je ne suis pas désespérée du matin au soir
Je ne suis pas une mante religieuse
Je ne suis pas dans les tentures noires
Je ne suis pas une intellectuelle
Je ne suis pas une héroïne
Je suis une femme qui chante¹

Als sich am 25. November 1997 die Nachricht vom Tode Barbaras verbreitete, reagierte ganz Frankreich bestürzt. Das Chanson war nunmehr um eine *grande dame* ärmer; auch wenn Barbara mit diesem Attribut gerne kokettierte, so zeigt gerade die Flut der nach ihrem Tod veröffentlichten Bücher, wie beliebt Barbara war und wie nachhaltig sie – als eine der ersten weiblichen ACI² – das Chanson mitgeprägt hatte.

Dabei weist zu Beginn wenig auf diese Karriere hin. Die am 9. Juni 1930 geborene Monique Serf fällt zwar bereits als Kind durch ihre musikalische Begabung auf, doch durchlebt die Familie unruhige Zeiten: zahlreiche Umzüge und Denunzierungen aufgrund ihrer jüdischen Herkunft, Armut und ein schwieriges Verhältnis zum Vater prägen Monique und ihre drei Geschwister. In “Mon enfance” wird sie diese Zeit später thematisieren, jedoch nur bestimmte Aspekte preisgeben.

Mit 15 Jahren setzt sie bei den Eltern durch, dass sie Gesangsunterricht bekommt, und schafft es 1948 als Chorsängerin in die Operette *Violettes impériales* im Théâtre Mogador. Es folgen Auftritte in verschiedenen Cabarets und ein mehrjähriges Intermezzo in Belgien, das Barbara ihre “période belge” nennt.³ Sie pendelt zwischen Paris und Brüssel und lernt dabei ihren Mann Claude Sluys kennen. Die 1953 geschlossene Ehe ist jedoch nur von kurzer Dauer. Barbara kehrt endgültig nach Paris zurück und schlägt sich als Sängerin in mehreren Cabarets durch, u.a. in L’Écluse, wo sie als ‘chanteuse de minuit’ auftritt und in mehr als 6 Jahren zur ‘vedette’ avanciert. Im kleinen, intimen Rahmen dieser Cabarets überwindet die Sängerin jeden Abend ihre Hemmungen und singt, durch die beengten Platzverhältnisse bedingt, auf Tuchfühlung mit dem Publikum. Die Hemmungen resultieren u.a. aus Barbaras äußerem Erscheinungsbild, das nicht als klassische Schönheit bezeichnet werden kann und auch

ihr selbst Schwierigkeiten bereitet: “Au départ, je ne supportais pas ce physique que je lisais ‘dérangeant’ dans le regard des autres. J’ai lentement appris à l’accepter.”⁴

Sie interpretiert u.a. Chansons von Yvette Guilbert und Fragson, aber auch von Georges Brassens und Jacques Brel. 1958 erscheint bei Pathé-Marconi die erste Platte unter dem Titel *La chanteuse de minuit*, es folgen die Produktionen *Barbara chante Brassens* und *Barbara chante Brel*. Die erste Veröffentlichung enthält die beiden Chansons “J’ai troqué” und “J’ai tué l’amour”, die von einem gewissen Rawson gezeichnet werden. Niemand ahnt zu diesem Zeitpunkt – und die Sängerin wird noch lange zögern, das Geheimnis preiszugeben – dass Barbara selbst Autorin und Komponistin dieser Chansons ist. 1959 erscheint auch das Album *Barbara à l’Écluse*, bei dem jedoch im Studio Chansons und Applaus montiert werden. Allen bis dato erschienenen Platten Barbaras ist kein besonders großer kommerzieller Erfolg beschieden und die Plattenfirma verliert das Interesse. Barbara schreibt indes weitere Chansons, u.a. “Dis, quand revien-dras-tu?” und eine erste Version von “Nantes”, einem ihrer berühmtesten Chansons. Das Blatt wendet sich erst 1963, als Barbara dem Produzenten Claude Dejacques begegnet. Er verhilft ihr zu einem neuen Vertrag bei Philips und 1964 erscheint das erste Album *Barbara chante Barbara*, dessen Cover mit einer langstieligen Rose verziert ist, das aber kein Photo der Sängerin zeigt. Alle 12 Chansons stammen von Barbara selbst, die sich nunmehr auch zu ihrer Tätigkeit als Komponistin und Autorin bekennt. Neben “Nantes”, das den Tod ihres Vaters thematisiert, enthält das Album auch “Pierre” und “A mourir pour mourir”. Der Erfolg stellt sich rasch ein, Barbaras Chansons werden zu Klassikern, die Sängerin geht regelmäßig auf Tourneen und feiert in ihren Konzerten rauschende Erfolge. “Une petite cantate”, “Ma plus belle histoire d’amour”, “La solitude” und “La dame brune” werden zu Markenzeichen. Dass Barbara auch vor unbequemen Themen nicht zurückschreckt, zeigt das Chanson “Sid’Amour à mort” aus den 80er Jahren, das sie in Konzerten stets mit dem Satz “C’est une chanson que j’aurais aimé vraiment ne jamais avoir écrite” ankündigt⁵ oder auch das Chanson “Rêveuses de parler”, das die deprimierende Situation von Frauen, die ihre Männer im Gefängnis besuchen, thematisiert. 1981, in der Nacht vom 10. Mai, als François Mitterrand erster sozialistischer Präsident wird, schreibt sie die Hommage “Regarde”.⁶

1965 und 1967 gastiert Barbara in Italien und mehrere Male kommt sie auch nach Deutschland. Ihr 1965 aufgenommenes Chanson “Göttingen”, das sie spontan nach einem Konzert in jener Stadt schreibt, wird zum Symbol der deutsch-französischen Versöhnung bzw. Freundschaft.⁷ In deutscher Sprache nimmt Barbara 1967 auch ihre einzige Platte in einer Fremdsprache auf, wenn auch mit einigen Schwierigkeiten.⁸ *Barbara singt Barbara* wird zwar kein Erfolg, doch bestechen die Texte von Walter Brandin durch eine sehr getreue Wiedergabe der Originale.

1970 gelingt Barbara mit “L’aigle noir”, das musikalisch modernere Wege geht, sogar ein echter Hit. Bis 1972 erscheint jedes Jahr mindestens eine Lang-

spielplatte, ehe Barbara zunehmend dazu übergeht, Mitschnitte ihrer Konzerte zu veröffentlichen. In der Tat ist Barbara eine der wenigen Künstlerinnen, die sich während eines Konzertes völlig ihren Fans hingeben, mit ihnen eine Art Symbiose eingehen und dadurch eine besondere Atmosphäre schaffen. Aufzeichnungen und Mitschnitte ihrer Konzerte, wie beispielsweise 1987 im Pariser Châtelet (als DVD erhältlich), belegen dies eindrucksvoll.

Ein weiteres Markenzeichen Barbaras, ihre kristallklare, charakteristische Stimme, ist den Strapazen der Konzerte und Tourneen auf Dauer jedoch nicht gewachsen. 1981 kommt es beinahe zum Drama: nach einer Serie von Konzerten im Pariser Pantin verliert die Sängerin ihre Stimme. Von nun an wird diese deutlich verändert und tiefer als zuvor sein, was sich natürlich auch auf die Interpretationen ihrer Chansons auswirkt. Durch die neue Klangfarbe und die andere Phrasierung, die durch die teilweise auch brüchige Stimme bedingt ist, erhalten die Klassiker in Barbaras Repertoire ein neues Gesicht. Am deutlichsten wird der Kontrast, wenn man ihr letztes Studioalbum *Barbara* von 1996 mit den Aufnahmen aus den 60er Jahren vergleicht. Gesundheitliche Probleme haben das Phänomen noch weiter verstärkt. So sagt Barbara 1996 selbst: “Longtemps, j’ai chanté entre mes crises d’asthme. Là, je savais que j’allais devoir chanter avec.”⁹ Gesundheitliche Probleme sind es auch, die Barbara zwingen, Abschied von der Bühne zu nehmen: Während eines Konzerts 1993 im Pariser Châtelet bricht sie zusammen, 1994 beendet sie ihre Tournee in Tours und wird fortan nie wieder auf einer Konzertbühne stehen. Doch ihr Wille, mit den Fans weiterhin zu kommunizieren, ist ungebrochen, weshalb sie 1996 eine letzte CD produziert (s.o.), Anfang 1997 selbst eine Auswahl ihrer schönsten Chansons zusammenstellt, die unter dem Titel *Femme piano* veröffentlicht wird und ebenfalls 1997 damit beginnt, ihre Memoiren zu schreiben. Wie der Beginn des Buches zeigt, ist sie sich ihrer Situation bewusst:

Plus jamais, je ne rentrerai en scène. Je ne chanterai jamais plus. [...] J’ai dû interrompre le spectacle pour quelque temps, puis définitivement. Je suis quand même partie en tournée, deux mois après. [...] Ensuite, j’ai regagné Précy avec un manque immense, et, durant deux ans, j’ai fait le deuil d’une partie de ma vie qui venait brusquement de se terminer. Écrire, aujourd’hui, est un moyen de continuer le dialogue...¹⁰

Die Memoiren enden mit “Göttingen”, denn Barbaras Gesundheitszustand verschlechtert sich im November 1997 über Nacht, sie stirbt am 24. November. Ihre Geschwister veröffentlichen das Buch 1998 unter dem Titel *Il était un piano noir – Mémoires interrompues*, um den Willen Barbaras zu erfüllen.

Was zehn Jahre nach Barbaras Tod bleibt, sind neben ihren vielen Chansons, die den Weg ins kollektive Gedächtnis der Franzosen gefunden haben und die beinahe jeder Franzose auswendig kennt, die Erinnerungen an eine einzigartige Künstlerin, die für ihr Publikum alles gab und die dem französischen Chanson eine unverwechselbare Stimme schenkte.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Diskographie (Auswahl):

- 1996: *Barbara*, Mercury/ Philips 534269-2 (letztes Album)
 1997: *Femme piano* (Compilation), Mercury/ Philips 536532-2
 1998: *Barbara singt Barbara*, Mercury/ Philips 558 519-2 (deutsch)
 2002: *L'Aigle Noir* (Coffret 13 CD), Mercury/ Philips 063 172-2
 (enthält alle zwischen 1964 und 1996 produzierten Studioalben und eine CD mit *Versions inédites*)

DVD:

- 1988: *Barbara au Châtelet (1987)*, Mercury/ Universal 053 198-2 (Reedition)
 2004: *Barbara – une longue dame brune*, Mercury/ Universal 981 988-7

Links:

www.mcgee.de
www.lehall.com/galerie/barbara/index.html
www.gaymoods.de/barbara/html0503/dt_home.html

Anmerkungen:

- ¹ Barbara, zitiert in: Gilles Verlant (Hg.), *L'encyclopédie de la chanson française*, Paris, Hors Collection, 1997, 40.
² ACI ist die geläufige Abkürzung für Auteur-Compositeur-Interprète, zu denen u.a. Brassens, Brel, Trenet, Ferré und Gainsbourg gehören.
³ Barbara, *Il était un piano noir*, Paris, Fayard, 1998, 82.
⁴ Barbara 1998, 62.
⁵ Darüber hinaus engagiert sich Barbara ab 1988 verstärkt für Aidskranke und versucht, ihren Beitrag zum Kampf gegen diese Krankheit und die Diskriminierung der Erkrankten zu leisten.
⁶ Mitterrand weiß sich zu revanchieren: “[II] vient l’applaudir à Pantin, signe de reconnaissance, et il demande même à ce que l’on diffuse ‘Göttingen’ (l’une de ses préférées) au générique d’une émission dont il est le seul invité, le 16 septembre 1988, alors qu’il brigue un deuxième septennat.” (Sophie Delassein, *Barbara – une vie*, Paris, L’Archipel, 1998, 217). Darüber hinaus wird Barbara 1988 von Mitterrand für ihre Verdienste geehrt.
⁷ So wird das Chanson auch von dem deutschen Bundeskanzler Gerhard Schröder in einer Rede anlässlich der Feierlichkeiten zum 40. Jahrestag des Elysée-Vertrages und der deutsch-französischen Freundschaft im Januar 2003 erwähnt; es sei “der Beginn einer wunderbaren Freundschaft” zwischen Deutschen und Franzosen gewesen. <http://www.abendblatt.de/daten/2003/01/23/116269.html?prx=1> (17.07.07).
⁸ “Elle se lamentait: ‘Je ne suis pas douée pour les langues!’ [...] Le disque vit le jour, après de mémorables séances à Hambourg, avec des techniciens héroïques qui coupèrent les bandes en miettes et les recollèrent.” Marie Chaix, *Barbara*, Paris, Calmann-Lévy, 1986 (réédition 1998), 43.
⁹ Jérôme Garcin, *Barbara, claire de nuit*. Paris, Éds. de la Martinière, 1999, 152.
¹⁰ Barbara 1998, 9/10.

Petite histoire de la chanson française contestataire du début du 20e siècle jusqu’à aujourd’hui Seconde partie

Dans la première partie de notre “Petite histoire de la chanson française contestataire”, nous avons parlé de la chanson patriotique et chauvine qui avait pour but de mobiliser l’enthousiasme des masses pendant la Première Guerre mondiale. Nous avons constaté qu’il y avait très peu de chansons qui se prononçaient contre l’esprit martial de l’époque, donc qu’une chanson contestataire au sens de notre définition n’existait quasiment pas.

Sous l’Occupation, un nouveau type de chanson liant patriotisme et contestation a vu le jour et s’est développé un genre très estimé par les résistants. En effet, des chansons unissaient et encourageaient les maquisards dans leurs actions dangereuses. La chanson de combat quasi officielle de la Résistance contre l’envahisseur, type extrême de la chanson de contestation, était le “Chant des partisans”; ses paroles simples, mais suggestives, appelaient au nom de la liberté à la solidarité de tous les Français contre l’ennemi. Ses auteurs, Maurice Druon et Joseph Kessel, ont réussi dans le texte une synthèse entre les images de la tradition républicaine et d’autres issues du communisme. Cette chanson disposait donc d’une grande force intégrative pour des maquisards venus d’horizons politiques différents. Aux chansons que le gouvernement de Vichy avait utilisées pour propager le ‘nouvel ordre’, on a souvent répondu par des satires et des parodies – techniques par lesquelles on se situe bien dans la tradition de la reprise d’un air ayant des paroles contraires.¹ C’est ainsi qu’on a assisté à un renouveau de la poésie comme art populaire et oral pendant la Seconde Guerre mondiale. La portée de ce changement qui s’est produit au détriment de l’esthétique avant-gardiste et en faveur de la chanson conservant ses formes régulières n’est apparue que plus tard, vu le nombre important de poèmes mis en musique. C’est ainsi que Jacques Prévert a pris lui-même l’initiative pour que ses textes deviennent des chansons en cherchant des contacts dans le milieu de la chanson. Le cas de l’autre grand poète de cette époque si fréquemment chanté est différent: des chanteurs ou des compositeurs se sont adressés directement à Louis Aragon pour avoir son consentement à la mise en musique de certains de ses textes.

Après la Libération, la chanson, comme la littérature, a trouvé un nouveau souffle, et les rapports entre ces deux arts étaient étroits, surtout dans la chanson style ‘rive gauche’.² La vie intellectuelle se concentrait à Saint-Germain-des-Prés où des écrivains comme Sartre fréquentaient les cafés et influençaient énormément la jeunesse. La vie nocturne se passait alors dans des clubs et des cabarets qui sont devenus célèbres, et où toute une génération de chanteurs a débuté – parmi eux quelques futures vedettes. Peu de chansons de l’époque ont un contenu explicitement politique, mais un bon nombre d’entre elles expriment des idées protestataires contre la réalité sociale du moment. Plus que jamais, la

contestation a pris un tournant individuel et non idéologique. Des auteurs-compositeurs-interprètes, figures emblématiques de la chanson d'après-guerre, ont mis au point des styles exigeants et très typiques qui leur ont permis d'exprimer leur révolte contre un conformisme lâche et courant. On a pris pour cibles la politique, la guerre, la justice, le conservatisme de l'église, les privilèges bourgeois, la toute-puissance de l'argent et l'étrécissement des idées. Pour ne citer que deux chansons contestataires de ce type qui ont contribué à la renommée de leurs auteurs autant qu'à celle de la chanson française à l'étranger, je rappellerai "Monsieur Tout Blanc" (1949) de Léo Ferré et "Le gorille" (1952) de Georges Brassens. Ferré – ancien élève d'un institut catholique en Italie – a dénoncé dans sa chanson l'attitude du pape envers le fascisme et son ignorance de la misère dans le monde. Brassens a inventé la petite fable d'un gorille qui se rue sur un juge pour dénoncer la peine de mort alors encore en droit et en fait en France. Ces deux titres ont provoqué la censure, et ils ont été interdits d'antenne. Dans un style moins lyrique et plus proche de la littérature de l'absurde, Boris Vian, aussi doué en littérature qu'en musique et technique, s'est lui aussi lancé dans la chanson. Ses paroles satiriques qui frôlent souvent la fantaisie sont irrespectueuses envers toutes les autorités. En antimilitariste convaincu, Vian attaque tout d'abord ceux qui font la guerre: "Le déserteur" (1954) reste aujourd'hui la chanson française moderne la plus célèbre prenant parti contre la guerre.³ "La java des bombes atomiques" (1956) ridiculise une politique qui accorde trop d'importance à la technique et au pouvoir des armes. Tandis que "Le déserteur" est d'un réalisme plutôt atypique pour son auteur, et tire ses meilleurs arguments contre la guerre des expériences de ceux qui l'ont vécue, "La java des bombes atomiques", comme d'autres chansons de Vian, mise sur des histoires folles qui amplifient de façon monstrueuse certains inconvénients de l'époque. Cette chanson contestataire n'est pas une chanson engagée au sens étroit du terme, car elle n'a pas de message explicite – Jacques Brel aurait dit que pour cela il y avait les facteurs⁴ – et à première vue, elle n'appelle à rien. Mais la satire et l'ironie du ton constituent cependant des moyens efficaces pour attirer l'attention et pour faire penser – à condition bien sûr que l'auditeur ne soit pas complètement abruti. Il n'est pas toujours facile de dire à quel point une chanson qui insulte et blesse au moyen de l'ironie cherche seulement l'assentiment de son public, ce qui revient à une stratégie populiste, ou incite à la réflexion et à la révolte. Vu son irrespect pur et dur envers les autorités et les échecs commerciaux qu'il a subis, Vian me semble assez clairement être un auteur de chansons contestataires.

En ce qui concerne leur pratique politique, la majorité des représentants de la chanson à texte a montré ses sympathies pour la gauche. Ferré et Brassens fréquentaient le milieu anarchiste sans se plier à l'orthodoxie du mouvement. Nombreux sont les chanteurs qui ont participé à la fête annuelle du journal communiste *L'Humanité*. Le PC qui, comme "parti des fusillés", avait acquis un grand prestige sous l'Occupation, a longtemps joui en France d'une réputation extraordinaire. L'image du prolétaire à la fois conscient de sa condition sociale

et se définissant comme le moteur d'un avenir meilleur, a survécu dans la chanson jusqu'au milieu des années 50. Tous les deux issus du milieu ouvrier et communiste, l'a.c.i. Francis Lemarque et son plus célèbre interprète Yves Montand ont incarné et imposé l'image sereine de l'ouvrier émancipé qui trouve la vie trop belle pour perdre son temps à faire de longs discours politiques.⁵ Leurs chansons se situent souvent dans le monde des travailleurs et des petites gens avec leurs problèmes, mais les chanteurs ne se sont pas faits sur scène les porte-parole d'un parti. Un public nombreux s'est reconnu dans ces textes qui soulignaient l'arrière-plan social et politique des ouvriers. Il y a donc compréhension et sympathie pour les gens de condition modeste dans les chansons de Lemarque et de Montand, la contestation par contre, on la cherchera en vain, et on est presque content de ne pas la trouver, car ainsi on ne risque pas de tomber dans les pièges de l'idéologie. L'image du Français moyen a changé avec Gilbert Bécaud, les spécificités de l'ouvrier ont disparu de ses textes; mais c'est bien une réalité sociale de l'époque qui s'y reflète: le prolétaire n'existe plus, les ouvriers se sont rapprochés du mode de vie bourgeois – c'est enfin le règne de la société de consommation.

Si l'on devait citer un chanteur pour symboliser le PC, je choisirais l'a.c.i. Jean Ferrat, le représentant modèle de la chanson engagée. Il a débuté par des chansons d'amour naïves d'un certain charme et s'est bientôt tourné vers des sujets plus graves. Puis il a chanté dans un style sérieux et pathétique la gloire de ceux qui correspondaient à ses idéaux égalitaires, par exemple Lorca, les Communards, les marins du cuirassé Potemkine. Ses polémiques contre le monde capitaliste, l'impérialisme et la pauvreté des pays du tiers monde lui ont valu plus d'une fois l'interdiction d'une chanson. Il a toujours été critique envers l'Union soviétique, et il n'y était pas aussi bien vu que d'autres artistes de sa génération qui partaient pour de longues tournées dans les pays de l'Europe de l'Est. Le thème de la protection de la nature est aussi cher à Ferrat, écologiste avant la lettre. L'auteur Ferrat se révèle le fidèle disciple de son ami vénéré Louis Aragon dont il a mis en musique beaucoup de poèmes. Le développement du pouvoir socialiste, avec son virage 'réaliste' au milieu des années 80, a scandalisé le chanteur. Après le déclin du communisme, Ferrat publiera un dernier disque de ses propres textes; dans l'album intitulé *Dans la jungle ou dans le zoo* (1991) – dont le titre en dit long – il suggère qu'il n'y a pas de compromis entre les positions du capitalisme et du socialisme.⁶ Côté musical, Ferrat reste traditionnel, chanteur à la guitare dont les moyens d'expression sont limités. Il s'était retiré de la scène dans les années 70, et il n'y est revenu que depuis quelques années. Avec son répertoire de chansons à la fois engagées, contestataires, populaires, il mène une carrière en marge du show-business. Il défend aujourd'hui, monument vivant de la chanson du 20^e siècle, la "diversité culturelle" dans la chanson: il attaque les médias, leur reprochant de proposer des programmes totalement en phase avec la commercialisation.

Un autre aspect intéressant – mais trop spécial ici – à souligner dans le cadre des interrogations sur la chanson contestataire serait celui de la condition

féminine.⁷ Ce sont surtout Juliette Gréco, Barbara, Anne Sylvestre qui depuis les années 50 – chacune à sa façon – ont révolutionné l’image de la femme dans la chanson, et de la femme en général.

Les événements de mai 68 ont aussi un peu bousculé le monde de la chanson: on a redécouvert “L’Internationale”, Léo Ferré a vécu une seconde jeunesse en interprétant des chansons politiques poétiques libertaires, et l’après-mai a connu quelques interprètes qui se démarquaient de la mode yé-yé. Le chanteur du moment était Evariste, un jeune scientifique de l’université de Vincennes, qui se moquait de tout et de rien. Il a été le premier chanteur à avoir produit un disque sous l’autogestion du Comité révolutionnaire d’agitation culturelle. L’enthousiasme du beau mois de mai évanoui, la carrière de ce jeune intellectuel a été sans lendemain. La mode hippie à la française a été plutôt apolitique et bon enfant dans la chanson, ni Michel Fugain ni Julien Clerc qui exprimaient leur soif de liberté ne faisaient vraiment peur. Des chanteurs d’un certain âge ayant une conscience politique à toute épreuve se sont imposés peu après: Jean-Roger Caussimon, Serge Reggiani, Georges Moustaki. Colette Magny et François Béranger étaient des auteurs-compositeurs-interprètes qui se définissaient à l’époque comme des chanteurs de contestation. Même ignorés ou exclus des médias, ils attiraient un grand public par leurs spectacles. Magny a chanté Cuba, la guerre du Vietnam, la répression envers les grévistes, en utilisant des formes expérimentales et avant-gardistes dans ses longs textes en prose sur des musiques free jazz. Béranger a chanté la vie quotidienne et l’actualité politique sous une forme plus traditionnelle et caractéristique pour la chanson. Il a même réussi à créer avec ses rythmes entraînants quelques tubes qui font ‘avalier’ un sujet grave par l’utilisation d’une musique irrésistiblement légère. Son “Tango de l’ennui”⁸ (dont le titre exprime déjà un paradoxe soupçonneux) vient d’être réenregistré par Sanseverino, un chanteur qu’on étiquette comme faisant partie de “la nouvelle scène française”.⁹ Avec son style disons anarcho-tsigane, Sanseverino est probablement le plus subversif des chanteurs de cette génération.

Celui qui est devenu le loubard exemplaire des banlieues rouges des années 70 et qui a écrit ses premières chansons dans la Sorbonne occupée, c’est Renaud. Il allait devenir une figure populaire, parlant et écrivant l’argot, plus proche de l’image pittoresque de Gavroche que de l’étudiant révolté. Son credo “Société, tu m’auras pas”¹⁰ lui colle toujours à la peau. Il cultive l’image d’un insoumis plein de bonhomie qui se fout bien des ambitions qui font fonctionner notre société. Dans son “Déserteur”,¹¹ qui fait allusion à la chanson populaire du Poitou¹² et à la chanson célèbre de Vian, toutes les deux du même titre, il montre ses convictions antimilitaristes. Un jeune homme y déclare au Président de la République (c’était alors Mitterrand) de ne pas faire son service militaire et plutôt de prendre la fuite pour mener une vie agréable dans le Sud, et pour le comble, il invite le Président à venir lui rendre visite et à fumer un joint avec lui. Renaud, pour qui Brassens a toujours été un modèle, est aujourd’hui une des grandes vedettes de la chanson. Ces dernières années, il a mûri dans la mesure

où il est devenu autocritique. Moins mordant qu’il y a vingt ans, Renaud chante un humanisme assez vague, la contestation ne lui convient plus.¹³

Bernard Lavilliers, qui appartient à la même génération de chanteurs, peut passer pour plus révolté et plus contestataire que Renaud. Ayant beaucoup voyagé sur tous les continents entre ses tours de chant, il a vu la misère du tiers monde de ses propres yeux. Les bidonvilles, les ghettos, les prostitués, les enfants-soldats, il les chante avec empathie, sans sentimentalité et sans voyeurisme. Des idées politiques utopiques, ainsi que la croyance dans le courage des déshérités capables de changer leur sort, caractérisent l’esprit contestataire de Lavilliers. Son écriture concise et évocatrice mariée à des musiques inspirées par la world-music fait naître des chansons sensuelles d’une grande force poétique. Lavilliers partage avec le (hard) rock, auquel il a tendu dans les années 70 et 80, une certaine apologie de la violence qu’on doit prendre au figuré, et qui le rapproche d’un Léo Ferré à la recherche d’images extrêmes. Ce n’est certainement pas un démagogue comme on a parfois voulu le faire croire; auteur, compositeur, interprète, il est convaincant à tous les niveaux de ses chansons, ce qui est assez rare, et il a ouvert, par ses choix thématiques et musicaux, la bonne chanson hexagonale sur le monde.¹⁴ Comparé à Ferrat, Lavilliers appartient à une nouvelle génération de chanteurs engagés dont le style est plus sophistiqué.

Dans les années 70, on a vu beaucoup de chanteurs qui jetaient un regard critique sur leur époque; citons parmi eux Maurice Fanon, Leny Escudero, Henri Tachan, Gérard Manset, Gilbert Laffaille et Francis Cabrel, qui mériteraient tous d’être présentés ici. Ils incarnaient tous une chanson à texte avec des tendances plus ou moins nettes à la contestation. Dans leurs œuvres souvent inégales se trouvent quelques perles rares de la chanson contestataire.

Le nombre de groupes de rock français entrés dans l’histoire de la chanson avec des chansons ambitieuses n’est pas trop élevé. On se souvient de Téléphone, groupe influencé par les Rolling Stones, qui a imposé le rock à la française et qui a été dissous en 1986. Plus punk et rock politique d’un genre hard core indépendant est Noir Désir dont l’avenir est incertain, depuis que le chanteur Bertrand Cantat purge une peine de prison. L’inventivité de groupes comme Mano Negra, Les Garçons Bouchers, Les Têtes Raides, Zebda, Les Hurlements de Léo mène à un mélange des genres et des styles musicaux, souvent entre chanson, rock et pop. Une analyse des formes de contestation qui y sont pratiquées est bien plus difficile à faire que dans la chanson parce que le rock et le punk impliquent toujours, par définition, une certaine révolte. La différence entre une fausse contestation, simple attitude, et la contestation authentique devient encore plus difficile à cerner dans ces zones éloignées de la chanson traditionnelle. Le rap nous pose ce problème de façon encore plus radicale.¹⁵ Aux reproches de populisme et de calcul commercial de l’époque d’Aristide Bruant peuvent s’ajouter aujourd’hui ceux de l’appel à la violence. Là, il s’agit du faux-semblant le plus dangereux de la chanson contestataire.¹⁶

Depuis les années 80, et par manque d’alternatives politiques, la chanson tend moins à la contestation qu’à la solidarité. Des vedettes comme Alain

Souchon, Jean-Jacques Goldman et même Charles Aznavour, chantent les bons sentiments, avant tout la tolérance et la fraternité. Nombreux ont été les actions entreprises au bénéfice des malades du sida, des sans domicile fixe, des victimes de toutes sortes de catastrophes dans le monde entier.

Alors, que reste-t-il de la chanson engagée et contestataire aujourd'hui? La rébellion se retrouve plutôt dans le rap que dans la chanson. Parmi les noms d'artistes synonymes d'une nouvelle chanson à texte (Miossec, Dominique A., Bénabar, Biolay, Delerm etc.), ceux qui appellent à la révolte sont rares. Il y a un individualisme et une insoumission personnelle qui s'expriment dans le style, et qui font plutôt penser à Brel qu'à Ferrat.

La chanson en tant qu'art a toujours eu des relations difficiles avec l'engagement: à quel point peut-on à la fois être concret dans sa demande sociale et politique et mettre en avant une certaine recherche esthétique? Aujourd'hui, on doit se demander si la contestation réside de préférence dans le sujet ou dans la manière de traiter celui-ci dans la chanson. Pour Ferré, "les plus beaux chants sont les chants de revendication";¹⁷ je suis d'accord avec cette assertion à condition que la revendication esthétique y soit incluse.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Anmerkungen:

- ¹ Dietmar Rieger, *Französische Chansons. Von Béranger bis Barbara. Französisch/deutsch*, Stuttgart, Reclam, 1987, 374-377.
- ² Voir Ursula Mathis, *Existentialismus und französisches Chanson*, Wien, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984.
- ³ Un enregistrement récent – les paroles de la chanson récitées par Michel Piccoli, donc la chanson prise à la lettre – date de 2002, on l'a réalisé entre la guerre d'Afghanistan et la guerre d'Iraq. Sur l'album *Autour de Serge Reggiani*, Tréma 710833, 2002.
- ⁴ Gilles Lhote, *Brel de A à Z*, Paris, Albin Michel, 1998, 139.
- ⁵ Un Montand plus politisé est défendu par son ami Jorge Semprun, *Montand – La vie continue*, Paris, Denoël, 1983.
- ⁶ Jean Ferrat, *Dans la jungle ou dans le zoo*, EMI/Temey 174 424.2, 1991.
- ⁷ Voir Andrea Oberhuber, *Chanson(s) de femme(s). Entwicklung und Typologie des weiblichen Chansons in Frankreich 1968-1993*, Berlin/Bielefeld/München, Erich Schmidt, 1995.
- ⁸ "Tango de l'ennui" fait partie de la compilation de François Béranger, *Le vrai changement, c'est quand?*, 3 CD, Futur Acoustic/M10 M791-159142, 2004.
- ⁹ Sur son premier album solo *Le tango des gens*, Saint George/Sony SAN 5017082, 2001.
- ¹⁰ Sur l'enregistrement live *Renaud à Bobino*, Polydor B000007WY1, 1980.
- ¹¹ Chanson de l'album *Morgane de toi*, Polydor 815 300-1, 1983.
- ¹² Connue dans l'interprétation de Marc Ogeret, *Chansons "contre"*, Vogue 600214, 1988.
- ¹³ Ses essais visant à revenir à la contestation avec quelques titres de son album *Rouge sang* n'ont pas convaincu. Voir ma critique dans *BAT* 19 (März 2007), 4-7.
- ¹⁴ Gert-Peter Bruch, *Bernard Lavilliers – Escales. Destins et voyages d'un chanteur de passage*. Préface de Juliette Gréco, Paris, Flammarion, 2005.
- ¹⁵ Voir la postface d'Eva Kimminich à son anthologie du rap "*Légal ou illégal*", Stuttgart, Reclam, 2002, 110. Ce petit livre offre une introduction compacte à la matière.
- ¹⁶ A ce sujet l'ancien rappeur Abd al Malik écrit sur la situation au milieu des années 90: "Le rap était trop profondément rongé par le cancer de la bêtise, de la violence, de la

surenchère et du mensonge." Abd al Malik, *Qu'Allah bénisse la France*, Paris, Albin Michel, 2004, 175.

- ¹⁷ Dans le long texte de caractère programmatique "Préface". Léo Ferré, *La mauvaise graine. Textes, poèmes et chansons*. Préface et notes de Robert Horville, Paris, LGF/Livre de Poche, 1995, 31-34, loc. cit. 34.

Il rap nella periferia metropolitana di Napoli: il racconto della rabbia dentro

Parlare di gruppi rap quando si pensa alle nuove realtà musicali napoletane vuol dire quasi sminuire il significato delle formazioni che in questi ultimi anni hanno raccontato una realtà che per molto tempo è stata ignorata. Nel discorso musicale, nei testi, nei temi che affrontano conservano il diagramma di storie e di luoghi che altrimenti non avrebbero memoria.

Questi gruppi rappresentano la voce autentica del racconto del territorio, non avendo assolutamente paura di fare scelte di controtendenza rispetto alla maggioranza della gioventù a loro coetanea. Non hanno paura di riferire e di svelare come stanno le cose. Spesso non hanno neanche voglia di farle capire, hanno voglia di raccontarle e basta, senza un giudizio morale preciso. I rappers diventano così la memoria che racconta l'emergenza.

E l'emergenza si rivela nei tanti drammi, nella realtà dell'eroina e dei morti per droga, nel dramma dei "fratelli"¹ morti, nella realtà delle storie di donne picchiate e coinvolte spesso in prima persona nel turbine della violenza. Le storie vengono raccontate attraverso lo slang napoletano, un mezzo espressivo che offre una profonda elasticità, una forte predisposizione alla rima.

È interessante notare che i gruppi che verranno citati in questo testo non sono delle novità degli ultimi mesi, bensì hanno iniziato la loro attività artistica in un periodo di tempo precedente alla "faida di Scampia"², avvenuta tra la fine del 2004 e la primavera del 2005, con strascichi fino al 2006, in un momento in cui la questione camorra veniva spesso occultata dal punto di vista massmediatico; le produzioni artistiche di denuncia erano quasi sempre ignorate e non trovavano sbocco nel mercato editoriale. Come scrive molto bene Roberto Saviano rispetto a questo rinato interesse da parte dei mezzi di comunicazione per la criminalità a Napoli nel suo romanzo *Gomorra*:

Dopo qualche settimana iniziarono ad arrivare giornalisti. Da ogni luogo, d'improvviso la camorra era tornata ad esistere nella regione dove si credeva esistessero ormai solo bande e scippatori. Secondigliano divenne in poche ore il centro dell'attenzione. Inviati speciali, fotoreporter delle più importanti agenzie, persino un presidio perenne della BBC, qualche ragazzino si fa fotografare accanto a un cameraman che tiene in spalla una telecamera con ben in evidenza il logo della CNN. 'Gli stessi che stanno da Saddam' ridacchiano a Scampia. Ripresi da quelle telecamere si sentono trasportati nel baricentro del mondo. Un'attenzione che sembra per la prima volta concedere a quei luoghi un'esistenza reale. La mattanza di Secondigliano raccoglie un'attenzione che mancava dalle dinamiche della camorra da vent'anni.³

Non solo il libro di Saviano è diventato un successo editoriale clamoroso; anche altre opere letterarie e musicali, in seguito a questa grande e sanguinosa strage, vengono pubblicate perché il mercato si rende conto che questo filone riveste una sempre maggiore importanza dal punto di vista commerciale. Oltre agli scrittori, anche i rappers cominciano a trovare editori disponibili.

Rimane però nelle opere di chi ha scritto o ha cantato di queste situazioni un'enorme diffidenza verso tutti quelli che non hanno finora voluto realmente cambiare i meccanismi di questa società.

I gruppi più rappresentativi sono tre: in primo luogo gli A67, sigla che si riferisce a una legge per l'edilizia popolare, la numero 167⁴, che ha consentito verso la fine degli anni Sessanta la costruzione delle cosiddette 'Vele', gli edifici del parco di edilizia popolare di Scampia⁵; poi i Kosanost, nome che riecheggia un termine tristemente famoso, perché usato per indicare la mafia siciliana dai suoi membri, ma che in questo caso vuole esprimere un concetto esclusivo di appartenenza, di proprietà. I Kosanost provengono dalla Masseria Cardone, situata nel cuore di Secondigliano, centro operativo della famiglia Ricciardi, una delle famiglie più quotate della scena camorristica napoletana; ed infine i Co'sang⁶, originari di Marianella, quartiere di Napoli nelle vicinanze di Scampia.

Gli A67 sono attualmente forse il gruppo migliore dal punto di vista musicale del panorama artistico napoletano. Il gruppo è composto da batteria, basso, sassofono, chitarra e voce. Il cantante, Daniele Sanzone, viene considerato una delle voci più belle della scena musicale attuale a Napoli, e paragonato spesso a Gennaro Della Volpe alias Raiss, per anni cantante e leader indiscusso del gruppo Almamegretta⁷. Il CD attuale 'A camorr' song'io⁸ rappresenta una produzione molto interessante. Il titolo del disco corrisponde anche al pezzo centrale dell'album, un brano che va oltre l'immagine tradizionale della camorra come banda, della camorra come fenomeno di gruppo che influisce negativamente sulla società. Gli A67 dichiarano invece in modo quasi urlato, sin dalle note d'apertura del disco: "A camorra song io/ ca te guardo dinto all'uocchie..."⁹, o anche "A camorra simm nuje/ ca tenimmo paura e parlà/ e ci guardà dinto pe' asci/ a chesta mentalità"¹⁰; camorra vuol dire quindi un modo di agire e di essere collettivo.

Un altro pezzo molto interessante del disco è il riadattamento di un noto brano di Fabrizio De André "Don Raffaè". Nella versione degli A67 il camorrista Don Raffaè, sotto il cui nome fittizio si pensa ci sia un riferimento a Raffaele Cutolo¹¹, viene trasformato e presentato come una sorta di vecchio camorrista che tenta di comprendere quello che succede a Napoli. Gli A67 trasformano del tutto il senso della canzone. Come loro stessi affermano in una intervista: "La prima cosa che abbiamo fatto è stravolgere l'arrangiamento. Abbiamo introdotto una nota fortemente ironica, che solo chi vive a Napoli può capire fino in fondo. [...] Abbiamo introdotto il motivo della colonna sonora nell'arrangiamento, rifacendolo in chiave bandistica: un modo di sfottare, alla napoletana, queste false figure carismatiche". Anche il testo è stato modificato. 'Il brigadiere Cafiero si

sveglia una mattina con un pensiero in testa: capire il perché della camorra. La risposta che si dà è che 'sarà la fame o la rabbia di chi non sa più che fare'. Napoli si è abituata a questa realtà, conclude il nostro Cafiero, per cambiarla bisogna cambiare il modo di sentire e di guardare'.¹² Nel testo degli A67 è presente una vera e propria richiesta finale sulle ragioni del presente di Napoli, e su quello che si può fare dopo tanti anni in cui, nonostante le promesse, non è successo assolutamente nulla.¹³

Con gli A67 la musica napoletana entra in una nuova stagione di impegno politico, che non è più quello delle *posse*¹⁴, o degli Almamegretta; non è un impegno con uno schieramento preciso e con degli obiettivi precisi; il loro impegno riguarda il racconto scettico e disilluso rispetto a quello che avrebbe dovuto essere il "rinascimento napoletano"¹⁵, annunciato all'inizio degli anni Novanta dai politici locali dell'epoca.

Kosanost è invece un gruppo molto giovane della Masseria Cardone di Secondigliano, uno dei luoghi più vessati dalla camorra, essendo territorio del clan Licciardi, uno tra i più potenti dell'hinterland napoletano.

Uno dei brani migliori del loro primo album *raPresente* è "Dint' a sti vicoli" (Dentro questi vicoli). In esso il gruppo invita ad un atteggiamento d'inazione rispetto alla violenza che c'è intorno, lo elogia quasi, canta ad esempio: "O ssaccio, cca a vita è tosta" e "ma tu non t'ammiscà co chi tene a cazzimma"¹⁶. Invitano ad essere intelligenti e coraggiosi, nella misura in cui è possibile anche farsi da parte, nel senso di evitare degli spunti o delle occasioni per poter provocare una lite. La canzone è un pezzo veramente particolare, e la sua anomalia è nel parlare di coraggio come forza di sottrarsi alla provocazione e alla crudeltà.

Ciò non vuol dire però che la denuncia e l'impegno scompaiano. La testimonianza della tragicità della situazione è forte, come evidenzia quest'altro passaggio del brano "Dint a sti vicoli": "e nun se capisce peché/ o munno pende sempre da part de putente e mai pe mme/ mani ca sfruttano e cchiù sold traseno/ vocche nun alluccano e cchiù loro 'ncasano/ pistole sparano portano o lutto/ n'ato clan cummanna e 'a raggia cresce n'cuorpo"¹⁷.

Co'sang è un gruppo rap di grande incisività, la cui forza espressiva va ben oltre la situazione territoriale napoletana per allargarsi al panorama nazionale ed internazionale. La scelta di espressione radicale e senza compromessi dei due componenti del gruppo, Antonio Riccardi e Luca Imprudente, è particolarmente forte, e fa di questi due artisti dei veri e propri poeti di strada. I Co'sang raccontano nel disco *Chi more pe' mme*¹⁸ della guerra della criminalità in atto a Napoli, non pronunciando mai la parola camorra né il termine Scampia, sulla bocca di tutti dopo che le cronache hanno spaziato su questi temi in lungo e in largo. Le loro canzoni sono dei versi in musica rabbiosi, nei quali non si cercano compromessi con la melodia. La melodia viene anzi in alcuni casi presa in giro, come ad esempio nel brano "Int'o rione" (Nel rione), un testo rattato sulla colonna sonora del film *Il favoloso mondo di Amélie*¹⁹; l'allusione ironica ad un

“favoloso mondo di Scampia” sulla base di questo soundtrack non è pronunciata ma è quasi ovvia.

Nel testo di questa canzone sono presenti alcuni passaggi particolarmente significativi come ad esempio: “so’ cresciuto cu chi ’mpenna, cagna e ’mmarce cu e ’mmane/ sempe vestuto firmato/ senza bisogno de pate”²⁰, o anche “e tramante e rime noste sonano/ e ce mannano millecincquecent guardie ecchiù/ e fèrmano manc’ un ’e nuie/ pecché a famm allùcca/ a pietto annure sacce ca a pace è ’n’utopia/ ppe cchest’ port ’a raggia mmiezo a via/ ppe cchest’ e tarantelle se magnano ’a faccia mia/ e nun so’ stanc/ e cchiù me ’e dann e cchiù me ’e piglio”²¹.

Altro brano interessante del disco è “Povere Mmano” (Polvere in mano), una testimonianza dovuta ai morti innocenti per mano della camorra in Campania, morti di cui non resta memoria, ragazzi e ragazze che nascono in queste terre e muoiono colpevoli solo del fatto di essere nati qui. Nel testo del ritornello, “nun te commuovere, nun è nu piezz’ triste/ chist’ è ppe saluta’ chi se n’è gghiut’ giovane/ È povere, nun è memoria/ ’a tuocc cche ’mman/ t’ aiuta pe la vittoria, scorr’ dint’ ’e ’ccose ca fai”²² e nell’elenco finale dei nomi dei ragazzi morti c’è tutta la rabbia di chi vuole raccontare la tragicità di un territorio con la più alta densità di morti ammazzati di tutt’Europa.

Il comune denominatore dei nuovi rapper napoletani è però nella mancanza di un giudizio moralistico o di un fine didascalico. Sono presenti il racconto e la rabbia della realtà; c’è anche la voglia di modificare queste situazioni, ma non in modo sensazionalistico o retorico. Nel percorso dei rapper non c’è intenzione di educare. La potenza del loro messaggio è nella forza della parola.

Saverio Carpentieri, Universität Innsbruck

Discografia di riferimento:

A67: 'A camorr' song 'io, Polosud Records PS056, 2005.
Co'sang: Chi more pe' mme, Poesia Cruda Dischi 3001783, 2005
Kosanost: raPresente, Kosanost Home Studio o.N., 2004

Anmerkungen:

- ¹ Termine con cui si definiscono nello slang di strada napoletano anche gli amici più intimi, i compagni con cui si trascorre la giornata.
- ² È definita *faida di Scampia* la guerra di camorra, esplosa nel quartiere di Scampia di Napoli, e nelle zone circostanti, fra il clan Di Lauro e i cosiddetti “scissionisti”, praticata con l’eliminazione dei componenti dell’una o dell’altra fazione o qualcuno loro vicino, per motivi di vendetta, di supremazia, di controllo del territorio o di attività illecite.
- ³ Da: Roberto Saviano, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006, 136-137.
- ⁴ La legge 167 è conosciuta nel gergo popolare con il termine “a sissantasett”, da cui il nome del gruppo.
- ⁵ Quartiere periferico di Napoli, divenuto nel corso degli anni crocevia della malavita locale.
- ⁶ “Co’sang” in dialetto napoletano vuol dire “col sangue”.
- ⁷ Venuti alla ribalta nel 1992 con il mini album *Figli di Annibale*, gli Almamegretta si sono rivelati negli anni come una delle migliori realtà musicali italiane.
- ⁸ “La camorra sono io”.

- ⁹ “La camorra sono io che ti guardo negli occhi”.
- ¹⁰ “La camorra siamo noi che abbiamo paura di parlare, di guardarci dentro per uscire da questa mentalità”.
- ¹¹ Raffaele Cutolo (*1941). Uno dei boss più famosi nella storia della camorra; attualmente pluriergastolano è detenuto nel carcere di massima sicurezza di Terni.
- ¹² Da: www.rassegna.it/2005/speciali/articoli/primomaggi/02.htm.
- ¹³ Il riferimento è agli anni tra il terremoto del 1980 e l’inizio del nuovo millennio; soprattutto nel periodo immediatamente successivo al terremoto si era sperato in una ripresa economica e sociale della città anche grazie all’arrivo di cospicui sostegni finanziari da parte della comunità nazionale ed internazionale.
- ¹⁴ Con il termine “posse” (originariamente in Giamaica gruppi di ragazzi che condividevano giornate agli angoli delle strade) si indica un genere musicale che spazia dal raggamuffin, al reggae e al rap. In Italia sono un fenomeno che si è sviluppato tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta. Le *posse* nascono in sintonia con lo sviluppo dei movimenti dei centri sociali, infatti gli artisti delle *posse* prediligono i temi di attualità politica nonché di controinformazione, impegno sociale, cittadinanza attiva ecc.
- ¹⁵ Fenomeno dichiarato, ma non realizzato che avrebbe dovuto comprendere una rinascita economica e culturale della città e del territorio di Napoli.
- ¹⁶ “Lo so, qui la vita è dura” e “ma tu non ti confondere con chi cerca di prevaricarti a tutti i costi”.
- ¹⁷ “e non si capisce perché/ il mondo pende sempre dalla parte dei più potenti e mai dalla mia/ mani che sfruttano e più soldi entrano/ bocche che non parlano e più si approfittano/ pistole sparano portando lutto/ un altro clan comanda e la rabbia cresce in corpo”.
- ¹⁸ “Chi muore per me”.
- ¹⁹ Film di Jean Pierre Jeunet del 2001.
- ²⁰ “io sono cresciuto con chi impenna e cambia le marce con le mani/ sempre vestiti firmati/ senza bisogno dei padri”.
- ²¹ “ed intanto le nostre rime suonano/ ci mandano 1.500 poliziotti in più/ non fermano nessuno di noi/ perché la fame urla/ a petto nudo so che la pace è un’utopia/ per questo porto la rabbia per strada/ per questo le tarantelle si mangiano la faccia mia/ ed io non sono stanco/ e più me ne danno e più me ne prendo”.
- ²² “non commuoverti, non è un pezzo triste/ questo è per salutare chi se n’è andato giovane/ È polvere, non è memoria/ la tocchi ancora con le mani/ ti aiuta per la vittoria, scorre nelle cose che fai”.

Die großen Interpretinnen der italienischen Canzone: IX. Laura Pausini – Pop *all’italiana*

Strani amori che fanno crescere/ E sorridere tra le lacrime
Quante pagine, lì da scrivere/ Sogni e lividi da dividere
Sono amori che spesso a quest’età/ Si confondono dentro a quest’anima
Che s’interroga senza decidere/ Se è un amore che fa per noi
(“Strani amori”, 1994)

Seit Anfang der 90er Jahre macht eine neue Generation von Interpretinnen in der italienischen Canzone auf sich aufmerksam, wobei sie die Stilrichtung der modernen Canzone verkörpern, die sich mit dem Pop vermischt. Die bekannteste und erfolgreichste von ihnen ist Laura Pausini, die auch international große

Erfolge feiert, was durch bislang 30 Millionen verkaufter Platten eindrucksvoll belegt wird.

Laura Pausini wird am 16. Mai 1974 in Faenza (Emilia-Romagna) geboren und wächst in dem kleinen Dorf Solarolo auf. Seit dem Alter von acht Jahren tritt sie gemeinsam mit ihrem Vater in Pianobars auf und nimmt als Teenager an verschiedenen Wettbewerben teil, so u.a. 1991 beim Festival von Castrocaro. Wie bei vielen erfolgreichen Interpretinnen – man denke nur an Gigliola Cinquetti, Alice oder Fiorella Mannoia – ist es jedoch das Festival von Sanremo, das für die Karriere von Laura Pausini eine entscheidende Rolle spielt. 1993 nimmt sie dort zum ersten Mal in der Kategorie der *Nuove proposte* teil und gewinnt diese mit dem Titel “La solitudine”. Die Canzone schafft es bis an die Spitze der Hitparade – wo sie insgesamt 10 Wochen notiert wird¹ – und macht die Interpretin landesweit bekannt. Die Canzone erzählt die Geschichte einer Schülerin, die darunter leidet, dass ihre Liebe Marco mit seinem Vater weggezogen ist und sie zurückgelassen hat. Das Thema wird von der damals 18-jährigen so überzeugend interpretiert, dass sie sogar als *die* Neuentdeckung des Jahres gefeiert wird: “Improvvisa popolarità per questa diciottenne [...] Non bella, in possesso di un mezzo vocale appena decante, Laura Pausini si afferma come la più sconvolgente novità dell’anno. E lo sarà per tutti gli anni Novanta. Il suo segreto? Nessuno, o forse la capacità di cantare amori giovanili in modo molto convincente.”²

Noch 1993 erscheint das erste Album, das einfach den Titel *Laura Pausini* trägt. Einige Canzoni, beispielsweise “Non c’è”, “Dove sei” und “Mi rubi l’anima”, stehen in der Tradition von “La solitudine” und thematisieren eine verlorene Liebe und die damit verbundenen Seelenzustände. In “Mi rubi l’anima” erhält Laura Pausini stimmliche Unterstützung von dem Cantautore Raf, der diesen Titel mit ihr im Duett singt. Auch das Album wird ein großer Erfolg und wird insgesamt 39 Wochen in der Hitparade notiert.³

Im Jahr 1994 nimmt Laura Pausini wieder am Festival von Sanremo teil, diesmal in der Kategorie der *Big*. Das als Sieger gehandelte “Strani amori” kommt am Ende zwar nur auf den dritten Platz, bestätigt aber den Erfolg des Vorjahres. Wesentlich bedeutender ist ohnehin der kommerzielle Erfolg des Titels: “Per la seconda volta consecutiva Laura Pausini raggiunge il primo posto nell’hit-parade [...] ed è di fatto la canzone dell’anno, la più venduta e soprattutto la più cantata.”⁴ Das Album *Laura*, das ebenfalls 1994 erscheint, untermauert den Erfolg, zumal es außer in Italien⁵ auch im Ausland den Grundstein für eine weitere Karriere Laura Pausinis legt: “...fa rapidamente il giro del mondo. Titoli minimalisti, capacità di emozionarsi, semplicità sembrano le armi migliori per affermarsi anche all’estero. Il successo sgorga naturale, ha più a vedere con il passa-parola che con il marketing.”⁶ Die Pausini wird zum Exportartikel, wozu auch die Tatsache beiträgt, dass die Interpretin ihre Canzoni nunmehr auch in spanischer Sprache aufnimmt und damit vor allem auf den südamerikanischen Markt vorzudringen versucht.⁷ Der Erfolg stellt sich bald ein⁸:

La prestigiosa rivista *Billboard* ha addirittura piazzato “Amores extraños”, versione latina di “Strani amori”, al primo posto dell’*Hot Latin Tracks* 1994, a dimostrazione che lo stile canoro della canzone pop italiana degli anni Novanta è esportabile quanto quello della canzone internazionale.

Auch im deutschsprachigen Raum erlangt Laura Pausini ab Mitte der 90er Jahre eine gewisse Bekanntheit und tritt in der zweiten Hälfte der 90er Jahre als Vertreterin des sogenannten ‘Latin Pop’ weltweit auf⁹, so u.a. 1997 auf der *World Wide Tour*. 1996 erscheint ein neues Album mit dem Titel *Le cose che vivi*, einer der großen Hitparadenerfolge des Jahres 1997.¹⁰ Im Jahr 1998 veröffentlicht Laura Pausini das Album *La mia risposta*, bei dem sie erstmals auch als Co-Autorin der Texte auftritt, so u.a. bei den Titeln “La mia risposta”, “Stanotte stai con me”, “Una storia seria” und “Che bene mi fai”. Bei “Buone verità” und “Anna dimmi sì” zeichnet sie alleine für die Texte verantwortlich. Neben dem Titellied wird vor allem “Un’emergenza d’amore” zu einem großen Erfolg; mit “Looking for an angel” aus der Feder von Phil Collins enthält das Album erstmals auch einen englischsprachigen Titel. 2002 folgt dann mit *From the Inside* eine komplette Produktion in englischer Sprache, die auch in Italien veröffentlicht wird.

1999 beteiligt sie sich an dem von Luciano Pavarotti organisierten *Pavarotti and Friends*, wobei sie u.a. mit Pavarotti “Tu che mi hai preso il cor” singt. Im Jahr 2000 folgt das Album *Tra te e il mare*, das u.a. die Erfolge “Il mio sbaglio più grande” und “Viaggio con te” enthält. Es folgt 2001 eine Rückkehr nach Sanremo, allerdings nicht als Teilnehmerin des Wettbewerbs, sondern als eine der *superospiti*. Mit *E ritorno da te* erscheint im selben Jahr ein *Best of*-Album mit den größten Erfolgen der Interpretin.

Das Jahr 2004 steht für Laura Pausini im Zeichen der Veröffentlichung des Albums *Resta in ascolto*. Für die spanischsprachige Version *Escucha* erhält die Interpretin 2006 sogar einen Grammy für ‘il migliore album latino’, eine Auszeichnung, die ihr als erster italienischer Interpretin zuteil wird und die vor ihr letztmals 1958 Domenico Modugno erhalten hatte.¹¹

Darüber hinaus nimmt Laura Pausini auch immer wieder die Gelegenheit wahr, mit nationalen und internationalen Kollegen im Duett zu singen: so etwa 2002 mit Nek in “Sei solo tu”, 2003 mit der Französin Hélène Ségara und dem Chanson “On n’oublie jamais rien, on vit avec” oder mit dem Kanadier Michael Bublè 2005 in “You’ll never find another love like mine”, das auf dem Live-Album *Live in Paris 05* enthalten ist.

Im Jahr 2006 macht Laura Pausini erneut von sich reden, als das Album *Io canto* erscheint. Das Album besteht aus einer Auswahl von 16 Canzoni bekannter Cantautori und Interpreten, die von Laura Pausini zum Teil mit berühmten Duettpartnern (u.a. Tiziano Ferro, Johnny Hallyday und Juanes) neu eingesungen wurden. Auch dieses Album erscheint, wie es nunmehr Tradition bei Laura Pausini ist, in einer spanischen Version und das Titellied wird sowohl auf spanisch “Yo canto” als auch auf französisch “Je chante” veröffentlicht. Die Auswahl wird im beiliegenden Booklet von der Interpretin wie folgt erklärt:

“C’è la musica che ascolto, nei momenti più tristi come in quelli speciali, le canzoni che da ragazzina cantavo nei pianobar, quelle che mi hanno insegnato, su tutto, a emozionarmi e ad amare la musica.”¹² Ein weiteres Mal nimmt sie 2006 als *super-ospite* am Festival von Sanremo teil und präsentiert ein Medley ihrer beiden Hits von 1993 und 1994.

Die Karriere Laura Pausinis zeigt, dass es auch in der heutigen Zeit gelingen kann, ein jüngeres Publikum mit italienischen Canzoni zu begeistern und damit einen Kontrapunkt zur Dominanz der anglo-amerikanischen Musik zu setzen. Wenngleich einige Kritiker auch die Qualität des Repertoires kritisieren “[è] un repertorio orientato soprattutto su argomenti totalmente disimpegnati e intorno ai sentimenti più sentiti dal mondo giovanile”¹³, so hat es die Interpretin dennoch geschafft, dass die Riege der großen Interpretinnen wie Mina, Ornella Vanoni, Milva oder Fiorella Mannoia auch in der Canzone des neuen Jahrtausends fortgeführt wird.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Discographie (Auswahl):

1993: *Laura Pausini*, CGD/ Warner 4509 92385-2
 1994: *Laura*, CGD/ Warner 4509 955732
 1997: *Le cose che vivi*, CGD/ Warner
 1998: *La mia risposta*, CGD East West 3984 24719 2
 2004: *Resta in ascolto*, WMI/ Atlantic
 2006: *Io canto*, WMI/ Atlantic

Links:

<http://www.laurapausini.com> (sito ufficiale)
<http://laurapausini.warnermusic.it>
http://it.wikipedia.org/wiki/Laura_Pausini
http://ww.laut.de/wortlaut/artists/p/pausini_laura/index.htm

Anmerkungen:

- ¹ Dario Salvatori, *40 anni di Hitparade in Italia*, Firenze, Tarab 1997, 344.
- ² Dario Salvatori, *Sanremo 50*, Roma, RAI-ERI, 2000, 172.
- ³ Salvatori 1997, 344.
- ⁴ Salvatori 2000, 176. Der Titel hält sich acht Wochen in der Hitparade. Cf. Salvatori 1997, 344.
- ⁵ Auch dieses Album Laura Pausinis hält sich insgesamt 36 Wochen in der Hitparade und dringt bis auf Platz 2 vor. Cf. Salvatori 1997, 344.
- ⁶ Salvatori 2000, 176.
- ⁷ In den 90er Jahren erfreut sich diese Methode großer Beliebtheit bei italienischen Sängern, beispielsweise auch bei Eros Ramazzotti, der viele seiner Produktionen auch in Spanisch aufnimmt.
- ⁸ Felice Liperi, *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI-ERI, 1999, 474/475.
- ⁹ Felice Liperi bewertet die Rolle Laura Pausinis wie folgt: “Il suo enorme successo contribuì in modo decisivo all’affermazione del cosiddetto latin pop, cioè del pop proveniente da paesi non di lingua inglese (o tedesca).” Liperi 1999, 475.
- ¹⁰ Insgesamt 30 Wochen Präsenz in der Hitparade, als beste Notierung ist Platz 2 vermerkt. Cf. Salvatori 1997, 344.

¹¹ *ADESSO* (febbraio 2007), 26.

¹² Laura Pausini im Booklet der CD *Io canto*, zitiert in: *ADESSO* (febbraio 2007), 26.

¹³ Liperi 1999, 475.

Die Problematik der Übertragung von Chanson- texten vom Französischen ins Deutsche

Werkstattgespräch eines Übersetzers

Dieter Kaiser tritt als Didier Caesar mit dem professionellen Gitarristen Stéphane Bazire als Duo Stéphane & Didier auf (cf. S.). Das Duo hat sich auf *Französische Chansons für deutsche Liebhaber* spezialisiert. Dieter Kaiser hat über 50 Chansons ins Deutsche übertragen und in drei Broschüren herausgebracht. Je nach Veranstalter und Zuhörerschaft trägt er diese in französischer und/oder deutscher Sprache vor, gelegentlich auch auf Englisch in englischsprachigen Ländern. Im folgenden Beitrag, der sich auf die drei genannten Broschüren bezieht, berichtet er aus der langjährigen Praxis eines Übersetzers französischer Chansons.

Vorüberlegungen und Voraussetzungen

Als Student am Institut für angewandte Sprachwissenschaft an der Universität Heidelberg hatte ich als Pflichtaufgabe *Lucidor* von Hugo von Hofmannstahl zu übersetzen. Ich empfand es als äußerst schwierig, Prosa in meine vermeintliche Muttersprache zu übersetzen. In der Zwischenzeit weiß ich, wieviel schwieriger die Übertragung von Poesie und erst recht von vertonten Texten ist. Hier muss schließlich wegen des Rhythmus und des Taktes die Anzahl der Silben beibehalten, die Betonung und Intonation berücksichtigt werden und die Reimung stimmen. Denen, die es noch nie versucht haben, möchte ich Mut machen mit der Folgerung aus meiner Erfahrung: Es ist erlernbar.

Für die literarische Übersetzung sind sehr gute Sprachkompetenzen in beiden Sprachen Voraussetzung. Das sind vor allem passive Kenntnisse in der Ausgangssprache und sehr gute aktive Kenntnisse in der Zielsprache (immer die jeweilige Muttersprache). Es gibt berühmte Nachdichtungen in der Literaturgeschichte, bei denen die Übersetzung sogar besser geglückt ist als das Original.

Bei der rezeptionsorientierten Übersetzung stehen eher die Zielsprache und der Leser im Mittelpunkt. Die Inhaltsebene wird betont und die sprachlichen Eigenheiten des Originals werden der jeweiligen Zielsprache angepasst. In diesem Zusammenhang spricht man bei Lyrik auch von Umdichtung. Diese steht vor der Schwierigkeit, dass jede Sprache einen Anteil an Idiomatik und damit an Unübersetzbarkeit besitzt, die sich besonders am literarischen Werk offenbart. Der Übersetzer kann allerdings kein Wort des Originals einfach übergehen, sondern muss zu einer Entscheidung über dessen Wichtigkeit gelangen. Dabei hat er sowohl sprachliche als auch kulturelle, manchmal zudem noch historische Unterschiede zu berücksichtigen.

Ein komplizierter interkultureller Vorgang findet statt, bei dem der Übersetzer darüber hinaus selber ästhetische Fähigkeiten besitzen muss, um den poetischen Qualitäten des Originals einigermaßen gerecht zu werden. Ein Übersetzer ist also Vermittler und selbst kreativer Autor. Der optimalen Übersetzung

am nächsten kommt ein Text, der ein ausgewogenes Verhältnis von Ausdrucksebene und Inhaltsebene reflektiert. Der Übersetzer sollte aber nicht völlig aufgeben, wenn eine morphologisch und syntaktisch hundert-prozentige Entsprechung nicht möglich ist.

Man hebt beim literarischen Übersetzen immer wieder hervor, dass man das Gemeinte wiedergeben sollte. Daraus ergibt sich jedoch auch die Möglichkeit, dem Text des Originals immer neue und andere Versionen in der Zielsprache gegenüber zu stellen. Es gibt also durchaus mehrere gleichwertige Ausdrucksweisen. Sie geben sehr wohl den ursprünglichen Lied-Inhalt wieder, aber haben zu verschiedenen, dennoch guten Ausdrucksformen gefunden. Ein Beispiel aus "Dans l'eau de la claire fontaine" von Brassens belegt dies: Peter Blaikner, Brassens-Interpret und Übersetzer singt: "Im glasklaren Wasser des Brunnens, da hat sie gebadet ganz nackt. Ein Windstoß ist plötzlich gekommen und hat ihre Kleider verjagt". Eine andere Fassung lautet: "Im Wasser der laueren Quelle badete sie vollkommen nackt. Plötzlich kam eine Windeswelle, hat all ihre Kleider gepackt".¹

Das Handwerkliche: 7 Gebote

1. Zunächst sollte man den Liedtext in Prosa übertragen. Erst dann geht man an die Übertragung in Vers- und Reimform. Dabei ist die Überprüfung verwandter Bedeutungen eines Wortes in einem Synonym-Nachschlagewerk sehr nützlich.
2. Oberstes Gebot: Immer mit dem Lied des Ausgangstextes im Ohr den Text formulieren. Der Rhythmus des Ausgangsliedes geht alsbald ins Blut über. Das Lied über einige Tage sich setzen und reifen lassen. Dann muss man es wieder zur Musik singen, um die Singbarkeit an der Anzahl der Silben zu messen.
3. Man muss warten, bevor man an das nächste Lied herangeht, sonst hat man Melodie und Rhythmus des vorherigen Liedes noch in den Ohren.
4. Man sollte nie versuchen, einen fremd übersetzten Liedtext verbessern zu wollen, sondern man muss einen Text von Grund auf neu übertragen.
5. Man sollte sehr bald den Gebrauch der deutschen Nominalphrasen im Unterschied zu den französischen Verbalisierungen beherrschen.
6. Man muss auch lernen, wie man aus langen Sätzen mehrere kurze macht, und wann man das überhaupt tun kann und soll.
7. Im Vordergrund sollte das Bestreben stehen, die Schönheit der Dichtkunst mit ihren Bildern, Metaphern, Sprichwörtern, Zungenbrechern, Stabreimen und sonstigen stilistischen Feinheiten auch bei der Übertragung zu erreichen. Es sollte nur dann vom Ausgangstext erheblich abgewichen werden, wenn der humoristische Sinn dadurch erhalten werden soll, dass die Stimmung des Liedes in das deutschsprachige Umfeld verlegt werden muss.

Praktische Beispiele zu 8 Klippen der Übersetzung

1. Wortspiele, Sprichwörter und Idiome, die auf die Geschichte und geografische Lage eines Landes zurückgreifen, sind schwer wiederzugeben. Le "mot

de Cambronne" bedeutet einem Deutschen nichts. Einem Franzosen geht es so mit dem Zitat von Götz von Berlichingen. Wenn dann ein Wort dieses französischen Zitats im nächsten Vers weiter gesponnen wird, ist das im Deutschen schwer möglich.

2. Gewisse Eigennamen (Vornamen) gibt es im Deutschen nicht. Der französische Vorname Prudence hat als Substantiv die Bedeutung Vorsicht. Der im Französischen nicht vorhandene männliche Vorname Prudent steht dann allerdings nur noch in der Bedeutung "vorsichtiger Mann". So konnte daraus leider nur "gute Frau und guter Mann" werden ("Le vent", G. Brassens).
3. Weitgehende Nachforschungen nach den Ursachen der Wortwahl durch den Auteur-Compositeur-Interprète (ACI) sind unerlässlich. So kommt es nicht zu falschen Übersetzungen. In manchen Unterredungen mit Brel und Brassens sind solche Zusammenhänge von diesen erklärt worden.
 - Die Tatsache, dass der "Auvergnat" im Lied von Brassens einem Frierenden vier Scheite Holz schenkt, macht aus ihm noch keinen Köhler, was sogar zum falschen deutschen Titel des Liedes führte. Es ging Brassens einfach nur um das Gute im Menschen. Im Übrigen ist die Ursache für seine Wahl des "Auvergnat" für dieses Chanson bekannt als Ehrung seines langjährigen Hausherrn in der Impasse Frolimond in Paris.
 - Die Ente starb in "La cane de Jeanne" von Brassens, "au gui l'an neuf", also am Vorabend von Neujahr, nämlich an Sylvester. In einer anderen Übersetzung starb sie im "neunten" Jahr. Die *Analyses de Brassens* (www.analysebrassens.com) recherchieren und kommentieren aber doch eigentlich sehr gut die Bedeutungen und das lexikologische Umfeld einzelner Ausdrücke von Brassens.
 - In "Ne me quitte pas" von Brel ist der Ausdruck "le rouge et le noir ne s'épousent-ils pas?" eine rein rhetorische Frage, die gegen Ende des Liedes doch erst recht bekräftigen soll, dass, obwohl die beiden Menschen doch sehr verschieden sind, sie dennoch zusammen bleiben sollten. Die affirmative Aussage dieses vermeintlichen Farbgegensatzes kehrt den über die drei ersten Strophen entwickelten Sinn des Liedes in der vierten fälschlicherweise in das Gegenteil mit der Übersetzung "Und wenn der Abend kommt, damit der Himmel entflammt, werden sich schwarz und rot nicht vereinen". Der Sinn der drei ersten Strophen wurde also wieder aufgehoben.
 - Aus "je creuserai la terre jusqu'après ma mort, pour couvrir ton corps d'or et de lumière" wurde an anderer Stelle "ich durchkreuze die Welt", statt "ich durchwühl die Erd, bis zu meinem Tod, um dich zu behängen mit Edelstein und Gold".
4. Bei der Übertragung einer humoristischen Erzählung in Liedtextform in ein anderes landespezifisches Umfeld ist es m. E. erlaubt, andere Ortsnamen und Idiome zu verwenden, wenn dadurch das Verständnis des Liedtextes überhaupt erst möglich oder zumindest erleichtert wird. Der Grad an Deftigkeit, eine volkstümliche Ausdrucksweise, die Intensität an Ironie, Sarkasmus und Zynismus sollten allerdings erhalten bleiben. So werden in Brels "Les bour-

- geois" die Spießer folgendermaßen beschimpft: "Spießer sind wie Schweine in der Mast, nehmen sie zu an Jahren, gehören sie in den Knast".
- Die Java ist in Deutschland als Tanz kaum ein Begriff, also wurde daraus der Walzer: Der Teufel dacht sich 'nen Walzer aus, da wurde 'ne Mazurka draus ("La java du diable", Charles Trenet)
 - Vesoul, Synonym für ein unbedeutendes Kaff im Hinterland, hätte eigentlich Hintertupfingen werden müssen. Dem habe ich Sylt vorgezogen, weil es in dem Lied auch darum geht, dass die reisewütige Frau in Orte will, die 'in' sind oder ihr einfach launisch in den Sinn kamen. Bei Michael Heltau wird daraus Wien. Warum nicht, wo er doch Wiener ist, und die Österreicherinnen nach Berlin, Rom, Köln usw. wollen?
 - Ist französischen Schülern in "Rosa" von Jacques Brel Vasco da Gama als Entdecker Amerikas bekannt, so ist es deutschen Schülern eher Christoph Kolumbus. Dieser Name ist allerdings etwas lang. Im Einstein-Jahr 2006 musste also dieser herhalten. Es ging schließlich auch nur um einen klugen Kopf und nicht unbedingt um einen Weltsegler und Entdecker. Die Frage stellt sich hier, wie treu oder wortwörtlich eine Übersetzung sein sollte, was wir unbedingt übersetzen sollten und was eher nicht (z.B. Eigennamen).
 - Das Benotungssystem in Schulen in Frankreich und Belgien zählt von null auf 20 oder 100 Punkte. In Deutschland wird von 1 bis 6 benotet. Die kreisrunden Nullen in Frankreich sind Sechsen in Deutschland. Die Nullen dienten Brel in seinem Lied "Rosa" dazu, Charlie Chaplin Tunnel zu bauen und dem hl. Franziskus einen Heiligenschein. So wurde aus den Sechsen eben ein Heiligenschein für den bei deutschen Kindern beliebten Nikolaus. Sehr hilfreich war, dass die Sechs auch einen Kreis hat. Glückssache.
5. Die Betonung auf der letzten Silbe im Französischen gegenüber der Betonung auf der ersten Silbe im Deutschen ist eines der größten Hindernisse bei der Übertragung. Nur die französischen Wortenden mit dem so genannten stummen "e" bereiten weniger Schwierigkeiten.
- "La cane de Jeanne" konnte so die "Ente von Bente" werden. Frauen namens Bente lernt man eigentlich nur an der deutsch-dänischen Grenze kennen.
 - Die Übertragung der Strophen des Liedes "Marieke" (Brel) aus dem Niederländischen (Flämischen) ins Deutsche ist ungemein leichter als die des französischen Refrains, da es sich auch um eine germanische Sprache handelt.
 - Die Verwendung in der deutschen Fassung von Ortsnamen mit zwei Silben wurde dadurch gelöst, dass im Lied "Vesoul" von Brel Ortsnamen mit zwei Silben mit Betonung auf der letzten Silbe (Laboe, Eutin) oder Ortsnamen mit einer Silbe und einer Präposition (Köln, Sylt) gefunden wurden, worauf das unwichtige Wort davor unbetont und das letzte Wort (Silbe) in dem Vers betont werden konnte.
 - Bei der Betonung der letzten Silbe in normalen Wörtern, kann man sich dadurch behelfen, dass der Satz umgestellt wird, manchmal sogar die Verse in umgekehrter Reihenfolge erscheinen.

6. Doppelbedeutungen von Wörtern: "J'inclinai à lui préférer Rosa", heißt "ich neigte dazu, Rosa der Deklination von Rosa vorzuziehen" aber auch, "ich zog es bereits vor, Rosa zu 'neigen'" (ob nun beim Tangotanz oder danach bleibt hier unbeantwortet). Daraus wurde leider nur noch "neigte ich doch schon offenbar zu sehr die Kusine Rosa"; "neigte ich doch schon sehr der Kusine Rosa zu", blieb dabei auf der Strecke. Welche Fassung hätte Brel bevorzugt? Ich schätze, die aussagestärkere.
7. Zungenbrecher: "C'est trop tard pour le tram trentre-trois" ist als solches leider nicht übertragbar ("Madeleine", Brel). "Garde son or, or de son or, moi j'm'en fous" ("J'ai rendez-vous avec vous", Brassens).
8. Stilistische Feinheiten, wie Alliterationen, die beim Hören oder Lesen das Herz höher schlagen lassen, sind schwer wieder zu geben.
- In Brassens' Lied "Le vent" muss man zunächst überhaupt erst einmal die Wiederholung der Konsonanten heraushören; die Umsetzung ohne Verluste ist dann erst recht schwierig. So wird in "Le vent" "*Rebrousse les bois, détrousse les toits, retrousse les robes*" im Deutschen leider nur: "der die Bäume rupft, die Dächer lupft, die Röcke zupft". Dreimal ein "u" im Wort war dann doch tröstlich.
 - In "Das flache Land" von Brel haben wir ähnliche Vorkommnisse: Das "é" in "marées", "dépassent" und "venir" bereiten den "vent de l'est" vor; und die Laute in "bonsoir", "voyage" und "vouloir" kündigen den Wind von Ouest an; mit dem Wind von Nord plagt sich das "r" in "perdu", "gris", "pardonner", "s'écarter", "craquer"; das "s" in "le vent du sud" wird eingeleitet durch "sous juillet", und findet ein gutes Ende in "écoutez le chanter". Haben wir da ein Glück im Deutschen, dass "Süd" und "singen" mit einem stimmhaften "s" beginnen und dass der Wind von Nord mit "verirrt", "erhängt", "spürt", "grau", "vergeben", "vierteilen wird" und "klirrt" umgeben ist. Manchmal hilft da doch die menschliche Natur, wo in vielen doch so verschieden anmutenden Ländern das ewig Menschliche zu gleichen Ausdrucksweisen führt, wie bei "vierteilen" und "s'écarter" (Das Viereck ist nun mal ein carré). Leider geht da aber trotz allem noch vieles an Schönheit verloren.

Verrat am Ausgangstext und Autor

Es wird aber auch manchmal Verrat am Auteur-Compositeur-Interprète begangen. Ein bekannter Interpret von Brel bürgt noch nicht für die Qualität des Vortrags seiner Chansons. Wenn so genannte Superstars Brel vortragen, bürgt das nicht für die Qualität des deutschen Textes. Manche Fassungen haben nichts mehr mit dem Originaltext gemein. Wenn aus "Les Flamandes" von Brel bei einem bekannten Jazzmusiker "Marathon" wird, nur weil es sich um einen langen Walzer handelt, hat das nichts mehr mit einem Chanson von Brel zu tun, sondern ist Verrat an Brel. Würde man mit einem inhaltlich vollkommen neuen französischen Text auf eine Melodie von Schubert als Schubert-Sänger auftreten? Unter den Liedern nach Gedichten Wilhelm Müllers, aus dem Zyklus *Die Winterreise* befinden sich einige der schönsten und bedeutendsten Liedkompo-

sitionen Schuberts. Es sind Sprachvertonungen deutscher Dichtungssprache. Anders ist es nicht mit Brel's Chansons.

Ausblick

Der Erfolg anspruchsvoller Texte in der Unterhaltungsmusik hat sich nicht nur in Frankreich über Jahre fortgesetzt. Dort hatten amerikanisch-englische Popsongs aus den Hitlisten, außer den Songs der Beatles, nie solchen Erfolg wie in Deutschland. Aber überall ist ein Trend zu anspruchsvolleren Rap-Texten zu verzeichnen. Vielleicht finden auch in Deutschland wieder mehr Liedermacher zu großem Erfolg, wenn den kleinen Eigenproduktionen (labels) der Zugang zum Markt über die breite Distribution möglich wird.

Gerd Heger, Chansonspezialist beim Saarländischen Rundfunk und Gestalter der einzigen wöchentlichen Sendung zum frankophonen Chanson im deutschen Radio, schrieb in diesem Bulletin in der Ausgabe Nr. 17 im März 2006: "Diese Dreißigjährigen von heute [...] haben eine offensichtliche Liebe zu Ästhetik und Poesie entwickelt als Haltegriff im niemals gleichen Fluss. Sie wissen, was ein gutes von einem schlechten Gedicht unterscheidet, und sehen es als selbstverständlich an, im Gedicht, im Song sich auszudrücken..."².

Hoffen wir, dass der Rückzug ins Ästhetische sich fortsetzt, in der deutschsprachigen Musik wie auch bei der Übertragung von Liedtexten aus anderen Sprachen ins Deutsche.

Dieter Kaiser, Kernen

Anmerkungen:

¹ Dieter Kaiser, Broschüre 2: *18 Lieder von Georges Brassens*, o.O., D. Kaiser, 2003, 11.

² Gerd Heger, "La nouvelle chanson" oder rettender Rückzug ins Ästhetische", in: *BAT* 17 (März 2007), 40.

Register BAT 1-20

Index der besprochenen CDs

Interpret	Titel der CD	BAT-Nr.
	<i>Autour de Serge Reggiani</i> (2 CDs)	12
	<i>Café Libertad 8. El templo de la canción de autor</i>	20
	<i>Génération française 3</i>	2
	<i>La musica della mafia: Il canto di malavita</i>	13
	<i>La musica della mafia Vol. II: Omertà, onuri e sangu</i>	13
	<i>Mediterranean Café Songs</i>	9
	<i>Neruda en el corazón</i> (CD) y <i>El poeta que amaba tantas cosas</i> (DVD)	15
Abd al Malik	<i>Gibraltar</i>	20
Agricantus	<i>Calura</i>	10
Area	<i>Crac!</i>	8
Babda Sinfónica Municipal	<i>Festival de zarzuela</i>	1
Battiato, Franco	<i>Dieci stratagemmi</i>	17
	<i>Ferro battuto</i>	9
Bebe	<i>Pafuera telarañas</i>	20
Belén, Ana	<i>Lorquiana. Poemas de Federico García Lorca</i>	9
	<i>Peces de ciudad</i>	13
Belle, Marie-Paule	<i>Un pas de plus</i>	17
Bénabar	<i>Bénabar</i>	16
	<i>Les risques du métier</i>	16
Bennato, Edoardo	<i>Capitan Uncino</i>	5
Bérard, Judith	<i>Ailleurs</i>	5
Boulay, Isabelle	<i>Etats d'amour</i>	3/4
	<i>Tout un jour</i>	14
Brauer, Timna/Ensemble Elias Meiri	<i>Chansons et violons</i>	2
Brel, Jacques	<i>Infinitement. 40 chansons – incl. 5 unreleased songs</i> (2 CDs)	13
Bruel, Patrick	<i>Entre-deux</i>	11
Cano, Carlos	<i>Diván del Tamarit. Federico García Lorca</i>	3/4
Capossela Vinicio	<i>Canzoni a manovella</i>	8
	<i>Nel niente sotto il sole</i>	20
	<i>Ovunque proteggi</i>	20
Charbonniers de l'enfer, Les	<i>Wô</i>	15
Colocs, Les	<i>Suite 2116</i>	11

Combo Tango	<i>Combo Tango plays music by Ole Amund Gjersvik</i>	10
Compay Segundo	<i>Lo mejor de la vida</i>	5
Consoli, Carmen	<i>Stato di necessità</i>	9
Conte, Paolo	<i>Elegia</i>	16
Cowboys Fringants, Les	<i>Break Syndical</i>	12
Cuiconi, Jean	<i>Hè tempu</i>	3/4
	<i>Sguardi</i>	3/4
Dalla, Lucio	<i>Ciao</i>	7
Dolcenera	<i>Un mondo perfetto</i>	17
Dominique A	<i>Tout sera comme avant</i>	14
Ensemble Accentus	<i>Musik der drei Kulturen Spaniens</i>	1
García Lorca, Federico	<i>Poetas en Nueva York</i>	6
Gotan Project	<i>La revancha del tango</i>	10
Guccini, Francesco	<i>Ritratti</i>	18
	<i>Stagioni</i>	6
Habichuela, Pepe & the Bollywood Strings	<i>Yerbagüena</i>	11
I'Arenda'E Wendat	<i>Chants traditionnels Hurons</i>	3/4
Ibáñez, Paco	<i>España de hoy y de siempre 3</i>	7
	<i>España de hoy y de siempre. Poemas de Federico García Lorca y Luis de Góngora</i>	9
Jorane	<i>16 mm</i>	10
	<i>Vent fou</i>	5
Joubrel, Bruno	<i>Entre Alger et Paris</i>	3/4
Juliette (Noureddine)	<i>Mutatis mutandis</i>	18
Krahe, Javier	<i>Cinturón negro de karaoke</i>	19
Latraverse, Plume	<i>Chants d'épuration</i>	12
Lavilliers, Bernard	<i>Carnets de bord</i>	15
Lavoie, Daniel	<i>Live au Divan vert</i>	3/4
Lemay, Lynda	<i>Les secrets des oiseaux</i>	15
Ligabue	<i>Fuori come va?</i>	11
Masini, Marco	<i>Scimmie</i>	14
Mecano	<i>AnaJoseNacho</i>	2
Miossec, Christophe	<i>1964</i>	17
Modena City Ramblers	<i>Appunti Partigiani</i>	16
Morente & Lagartija Nick	<i>Omega. Cantando a Federico García Lorca y Leonard Cohen</i>	9
Morente, Estrella	<i>Mi cante y un poema</i>	8
Ojos de Brujo	<i>Barí</i>	18
Orishas	<i>El kilo</i>	17
Pelletier, Bruno	<i>D'autres rives</i>	7
Piché, Paul	<i>Le Voyage</i>	5

Puccino, Oxmo	<i>Opéra Puccino</i>	6
Reggiani, Serge	<i>Serge Reggiani pour vous. L'album collection (2 CDs)</i>	12
Renaud	<i>Rouge sang</i>	19
Resnais, Alain	<i>On connaît la chanson</i>	3/4
Richard, Zachary	<i>Coeur fidèle</i>	8
Rita Mitsouko, Les	<i>Cool frénésie</i>	6
Rosa Mystica	<i>Portémo la löna</i>	7
Rossi, Vasco	<i>Canzoni per me</i>	2
Rumeur, La	<i>L'ombre sur la mesure</i>	18
	<i>Regain de Tension</i>	18
Salvatore, Matteo	<i>Lamenti di mendicanti</i>	16
Sanseverino	<i>Le tango des gens</i>	16
	<i>Les Sénégalaises</i>	16
Sapho	<i>La route nue des hirondelles</i>	6
Silvestri, Daniele	<i>Il dado</i>	1
St Pier, Natasha	<i>À chacun son histoire</i>	7
	<i>L'instant d'après</i>	17
Susanna, Maura	<i>Il viaggio</i>	2
Thério, Marie-Jo	<i>Les matins habitables</i>	19
Tiromancino	<i>In continuo movimento</i>	15
	<i>La descrizione di un attimo</i>	15
Tricarico, Francesco	<i>Frescobaldo nel recinto</i>	19
Un tango más	<i>Un tango más</i>	10
Vanoni, Ornella/Paoli, Gino	<i>Ti ricordi? No non mi ricordo</i>	16
Zazie	<i>Made in love</i>	6
Zebda	<i>Utopie d'occase</i>	10
Zuccherò	<i>Blues sugar</i>	3/4

Index der besprochenen Publikationen

Autor	Titel	BAT-Nr.
	Cantautori: Liederdichter in Italien. <i>Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart</i> 40 (Herbst 2005), hgg. von Thomas Bremer und Titus Heydenreich	17
	<i>Der Fremdsprachliche Unterricht Französisch</i> 81/82 (2006): <i>La nouvelle chanson française</i> . Mit 2 Begleit-CDs	19
	<i>La parodia nacional</i>	5
Abel, David. F	<i>Luis Eduardo Aute. Melodía poética</i>	6
Accademia degli Scrausi	<i>Versi rock. La lingua della canzone</i>	3/4

	<i>italiana negli anni '80 e '80</i>	
Baasner, Frank (Hg.)	<i>Poesia cantata: die Textmusik der italienischen Cantautori</i>	2
Béhar, Pierre/ Schneider, Herbert (Hg.)	<i>Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik</i>	18
Benedetti, Héctor Ángel (Hg.)	<i>Las mejores letras de Tango. Antología de doscientas cincuenta letras, cada una con su historia</i>	10
Bernhart, Walter/ Wolf, Werner (Hg.)	<i>Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field. Proceedings of the Second International Conference on Word and Music Studies at Ann Arbor, MI, 1999</i>	9
	<i>Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher</i>	15
Bernhart, Walter/ Scher, Steven Paul/ Wolf, Werner (Hg.)	<i>Word and Music Studies: Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997</i>	5
Birkenstock, Arne/ Blumenstock, Eduardo	<i>Salsa, Samba, Santería. Lateinamerikanische Musik</i>	17
Borsani, Matteo/ Luca Maciacchini	<i>Anima salva. Le canzoni di Fabrizio De André</i>	7
Boucher, Manuel	<i>Rap. Expression des lascars. Significations et enjeux du Rap dans la société française</i>	13
Bremer, Thomas/ Heydenreich, Titus	<i>Oper in Italien</i>	13
Bubnoff, Daria von (Hg.)	<i>Le parole della musica. I libretti delle opere verdiane. Atti del Convegno in onore del primo centenario della morte di Giuseppe Verdi</i>	13
Canevacci, Massimo et al.	<i>Ragazzi senza tempo. Immagini, musica, conflitti delle culture giovanili</i>	11
Celletti, Rodolfo	<i>Geschichte des Belcanto</i>	7
Cupers, Jean-Louis/ Weisstein, Ulrich (Hg.)	<i>Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in Memoriam</i>	8
Dalmonte, Rossana (Hg.)	<i>Analisi e canzoni</i>	7
De Angelis, Enrico/ Secondiano Sacchi, Sergio (a cura di)	<i>L'anima dei poeti. Quando la canzone incontra la letteratura</i>	19
De Gregori, Francesco	<i>Parole e canzoni</i>	15
Dietrich, Wolfgang	<i>Samba Samba. Eine politikwissenschaftliche Untersuchung zur fernen Erotik Lateinamerikas im Schlager des Zwanzigsten Jahrhunderts</i>	12
Durand, Alain-Philippe (Hg.)	<i>Black, blanc, beur. Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World</i>	13

Dürr, W./ Lühning, H./ Oellers, N./ Steinecke, H. (Hg.)	<i>Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher Sicht</i>	2
Eichmann Oehrli, Andrés (ed.)	<i>Letras humanas y divinas de la muy noble Ciudad de la Plata (Bolivia)</i>	18
Fabuel Cava, Vicente	<i>Las chicas son guerreras. Antología de la canción popular femenina en España</i>	6
Franchini, Alfredo	<i>Uomini e donne di Fabrizio De André</i>	7
Franco, Manuel G./ Regidor Arribas, Ramón	<i>La zarzuela</i>	1
Gámez, Carles	<i>Serrat. Un camino compartido</i>	5
García Gil, Luis	<i>Serrat, canción a canción</i>	19
Gèrtrudix Barrio, Manuel	<i>Música y narración en los medios audiovisuales</i>	15
Halliwel, Michael	<i>Opera and the Novel. The Case of Henry James</i>	16
Helbig, Jörg (Hg.)	<i>Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets</i>	2
Hirschi, Stéphane	<i>La Chanson en Lumière. Etudes rassemblées et présentées par Stéphane Hirschi</i>	1
Hüser, Dietmar	<i>RAPublikanische Synthese. Eine französische Zeitgeschichte populärer Musik und politischer Kultur</i>	16
Huter, Bettina (Hg.)	<i>Oper im Kontext. Musiktheater bei den Salzburger Festspielen</i>	13
Keilhauer, Annette	<i>Das französische Chanson im späten Ancien Régime. Strukturen, Verbreitungswege und gesellschaftliche Praxis einer populären Literaturform</i>	15
Kimminich, Eva (Hg.)	<i>Rap: More Than Words</i>	14
	<i>Erstickte Lieder. Zensierte Chansons aus Pariser Cafés-concerts des 19. Jahrhunderts</i>	3/4
Klenk-Lorenz, Renate	<i>Chansondidaktik: Wege ins Hypermedium. Impulse für den modernen Französischunterricht</i>	19
Lalana Lac, Fernando/ Becker, Walter	<i>Cantares y ritmos hispánicos. Un paseo musical para escuchar, aprender y cantar</i>	11
Leclerc, Marie-Dominique/ Robert, Alain (Hg.)	<i>Chansons de colportage</i>	11
Lodato, Suzanne M./ Aspden, Suzanne/ Bernhart, Walter (Hg.)	<i>Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage</i>	11
Lodato, Suzanne M./ Urrows, David Francis (ed.)	<i>Word and Music Studies. Essays on Music and the Spoken Word and on Surveying the Field</i>	17
Mathis, Ursula/ Löffler, Mark	<i>Französische Tonträger aus Nordamerika</i>	1

Menéndez Flores, Javier	<i>Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza</i>	8
Monette, Pierre	<i>Le Guide du Tango</i>	10
Piché, Paul	<i>Des châteaux de sable</i>	16
Plisson, Michel	<i>Tango. Du noir au blanc</i>	10
Quezada Macchiavello, José	<i>El legado musical del Cusco barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del Seminario San Antonio Abad del Cusco</i>	15
Regidor Arribas, Ramón	<i>Aquellas zarzuelas...</i>	1
Rieger, Dietmar	<i>Von der Minne zum Kommerz. Eine Geschichte des französischen Chansons bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts</i>	16
Ríos Longares, Carlos José	<i>Y yo caí... enamorado de la moda juvenil. La movida en las letras de sus canciones</i>	9
Romana, Cesare G	<i>Amico fragile Fabrizio De André.</i>	7
Romero Ferrer, Alberto (ed.)	<i>Antología del Género Chico</i>	19
Roy, Patrick/ Lacasse, Serge (Hg.)	<i>Groove. Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains</i>	20
Saka, Pierre/ Plougastel, Yann (Hg.)	<i>La Chanson française et francophone</i>	6
Salas, Horacio	<i>Der Tango</i>	10
Schmidt-Joos, Siegfried	<i>My Back Pages. Idole und Freaks, Tod und Legende in der Popmusik</i>	14
Schneider, Herbert (Hg.)	<i>Chanson und Vaudeville. Gesellschaftliches Singen und unterhaltende Kommunikation im 18. und 19. Jahrhundert</i>	14
	<i>La République clandestine (1840-1856). Les Chansons de Charles Gille. Edition critique – Das politische Lied im Untergrund (1840-1856). Die Chansons von Charles Gille</i>	12
Schneider, Herbert	<i>La Clef des chansonniers (1717). Erweiterte kritische Neuausgabe</i>	18
Scholz, Arno	<i>Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni</i>	19
Vázquez Montalbán, Manuel	<i>Cancionero general del franquismo. 1939–1975</i>	12
Viva, Luigi	<i>Non per un dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André</i>	7
Weiß, Michaela	<i>Das authentische Dreiminutenkunstwerk. Léo Ferré und Jacques Brel – Chanson zwischen Poesie und Engagement</i>	12
Wolf, Werner	<i>The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality</i>	6
Zuchetto, Gérard	<i>Terre des Troubadours (CD-ROM)</i>	5

Index der Beiträger/innen

Alarie, Philippe (19)	Lavric, Eva (15)
Barwig, Angela (18)	Lebrun, Barbara (6)
Bernhart, Walter (15)	Leidlmaier-Festi, Carla (17, 18, 19, 20)
Blaikner, Peter (12)	Magne, Michaël (2)
Böckmann, Ralf (16)	Marxgut, Werner (5)
Bonnermeier, Andreas (9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20)	Mathis-Moser, Ursula (1, 2, 3/4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20)
Brienza, Peppino (2, 3/4, 11, 16)	Meier, Franziska (15, 16)
Burtscher-Bechter, Beate (3/4, 5, 7, 9, 10, 12, 14, 15, 17, 19)	Mertz-Baumgartner, Birgit (2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 19)
Carpentieri, Saverio (18, 20)	Meune, Manuel (12)
Chamberland, Roger (3/4)	Michler, Christine (13)
Danielopol, Catherine (18)	Oberhuber, Andrea (1, 2, 3/4, 5, 6, 7, 8, 10, 15, 20)
De Surmont, Jean-Nicolas (15, 16)	Paganini, Simone (11)
Del Moral, Francisco (2, 3, 5)	Pagliardini, Angelo (17, 19, 20)
Eibl, Doris G. (6, 18)	Perna, Emanuela (14, 16, 17, 18)
Eisterer-Barceló, Elia (5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 19)	Platzer, Elisebha Fabienne (5, 6, 9, 10, 13, 16)
Eisterer-Barceló, Ian (11)	Pröll, Julia (17)
Fernández, Justo (1)	Rodrigues-Moura, Enrique (13, 14, 15, 16, 18, 19)
Feurle, Carina (15, 19)	Runte, Annika (16)
Fraser, Ryan Michael (12)	Sanz, Marta (5)
Fuchs, Gerhild (1, 2, 3/4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 20)	Sbarretti, Filippo (3/4)
Gamper, Gabriele (6, 9, 11)	Schillmöller, Mathias/ Gourvennec, Ludovic (14)
Gerritse-Griffioen, Henriët (9)	Scholz, Arno (7)
Ghițulescu, Anca-Elena (11)	Schöpf, Sonja (16, 18)
Halliwell, Michael (20)	Soto-Delgado, Mario (10, 20)
Heger, Gerd (17)	Stauder, Thomas (18)
Hourbette, Patrice (2, 3/4)	Tappeiner, Petra (3/4)
Jacono, Jean-Marie (14)	Valduga, Gianni (2, 15, 16, 17, 19)
Jadot, Alain (16)	Videsott, Paul (2, 3/4, 7, 8, 9, 11, 14)
Kaiser, Dieter (20)	Weiß, Michaela (8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20)
Kimminich, Eva (8)	Zerinschek, Klaus (5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18)
Klenk-Lorenz, Renate (14, 15, 16, 18, 20)	
Kuhn, Julia (2, 3/4, 6, 7, 8)	
L'Hérault, Pierre (3/4, 8)	
Laferl, Christopher F. (9, 18)	