



BAT

Bulletin des Archivs
für Textmusikforschung

Nr. 25 - Mai 2010

Inhalt

Editorial 3

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt 4

CDs 4

Michaela Weiß: *Zum 50. Todestag von Boris Vian – Frankreich gedenkt des
“Prince de Saint-Germain”: À Boris Vian. “On n’est pas là pour se faire
engueuler!”* 4

Andreas Bonnermeier: *Mina: Facile* 8

Gerhild Fuchs: *Almamegretta: Vulgus* 11

Birgit Mertz-Baumgartner: *Manu Chao/ Radio Bemba: Baionarena* 13

Hemma Allemann: *Les Cowboys Fringants: L’Expédition* 14

Publikationen 16

Ralf Böckmann: Blume, Otto Michael: *Paris sera toujours Paris. Paris en
chansons. Dossier pédagogique*. Mit 1 Begleit-CD 16

Elia Eisterer-Barceló: *Jordán, Lauren: Rockers... Desterrados de la movida* 19

Angelo Pagliardini: D’Angiolini, Giuliano: *Jesu. Un chant de confrérie en
Sardaigne* 21

Ankäufe und Neuerwerbungen 24

Internet-Adressen und Veranstaltungskalender 25

Aktuelles – actualités – novità – novedades 26

Michaela Weiß: *Zum 80. Geburtstag von Guy Béart – einem in Vergessenheit
geratenen Traditionalisten des französischen Chansons* 26

Saverio Carpentieri: *Le Italie nella canzone contemporanea* 30

Karin Mühlbacher: *Eine kleine Kulturgeschichte des Fußballs und seiner
Lieder. Anmerkungen zu einem Forschungsprojekt* 37

Andreas Bonnermeier: *Chanson und Film: III. Sur ma vie* 43

Impressum

Verantwortlich für die Publikation: Prof. Dr. Ursula Mathis-Moser

Layout und Redaktion: Mag. Birgit Steurer

Umschlaggestaltung: Mag. Saverio Carpentieri

Anschrift: Institut für Romanistik der Universität Innsbruck
Innrain 52, A-6020 Innsbruck
Tel.: 0043-512/507-4208, Fax: 0043-512/507-2883
e-mail: u.moser@uibk.ac.at, birgit.steurer@uibk.ac.at

Auflage: 300 Stück

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

IBAN: AT 475700021011130470, BIC: HYPTAT22

Projekt-Nummer: P6110-011-011

Wir bitten, die Projekt-Nummer **unbedingt** anzugeben!

ISSN 1562-6490

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik!

Heft 25 des *Bulletins des Archives für Textmusikforschung* kommt soeben aus der Presse und ich hoffe, dass es Lesern und Freunden neue Anregungen bringt. Dem Kreis unserer Getreuen sei an dieser Stelle nicht verheimlicht, dass derzeit über ein neues Format des Hefts nachgedacht wird, das zum einen eine thematische Erweiterung auf den Film und zum anderen die Umstellung auf das Internet bedeuten könnte. Vorerst jedoch gelten die gewohnten Regeln, d.h. die Beiträge betreffen im wesentlichen Rezensionen zu Neuerscheinungen auf dem CD- und Büchermarkt sowie Aktuelles aus der Textmusik der romanischen Länder und Sprachen.

Heft 25 steht zunächst unter dem Zeichen der sogenannten 'lieux de mémoire': Es geht zum einen um den 50. Todestag Boris Vians, eines der Großen des französischen Chansons, an den eine neue Doppel-CD erinnert (2009). Im Beitragsteil folgt eine Hommage an Guy Béart anlässlich seines 80. Geburtstags, mit der Absicht, das besonders literarisch interessante Oeuvre des heute fast in Vergessenheit geratenen Auteur-Compositeur-Interprète wieder ins Gedächtnis zu rufen. An dieser Stelle sei aber auch eines weiteren großen Künstlers der ersten Stunde gedacht: Jean Ferrat ist am 13. März 2010 endgültig von der Bühne abgetreten, ihm wird in einem der folgenden Hefte ein Gedenken zu setzen sein.

Die Besprechungen der CDs präsentieren diesmal ausnahmslos dem Leser vertraute Namen, von Mina über Almamegretta und Manu Chao bis hin zu den Cowboys Fringants. Auf diese Weise wird es möglich, Entwicklungen nachzuspüren, Veränderungen zu registrieren. Die rezensierten Bücher dagegen sind nicht nur thematisch sehr breit gefächert, sondern werden von den Rezensenten auch sehr unterschiedlich bewertet und weiterempfohlen. Im Beitragsteil steht ein letztes Mal das Thema Chanson und Film auf dem Programm, während zwei weitere Artikel den möglichen Repräsentationen zeitgeschichtlicher Wirklichkeit in der Textmusik nachspüren. In einem der beiden geht es nicht um Italien, sondern um 'le Italie' im zeitgenössischen Lied, im anderen um das Phänomen des Fußball-Lieds, das in seinen gattungsspezifischen Merkmalen, aber anhand eines spanischsprachigen Corpus vorgestellt wird. Wie die Fans es formulieren, heißt es hier ganz einfach: "Se nota, se siente, ¡España está presente!"

In diesem Sinne wünsche ich Ihnen also auch dieses 25. Mal eine angenehme Lektüre,

Ihre Ursula Mathis-Moser

Zahlmodus

Per Überweisung auf das Konto 210 111 304 70, Hypo-Bank Innsbruck, BLZ 57.000;

IBAN: AT 475700021011130470, BIC-Code: HYPTAT22

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

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Zum 50. Todestag von Boris Vian – Frankreich gedenkt des “Prince de Saint-Germain”: *À Boris Vian. “On n’est pas là pour se faire engueuler!”*. 2 CD. 2009 (AZ/Universal Music France 531 944 1).

Als Ingenieur, Bastler, Jazztrompeter, Romancier, Erzähler, Essayist, Dramatiker, Übersetzer, Librettist, Drehbuchautor, Schauspieler, Lyriker, Chansonnier, Kritiker und Musikproduzent hat Boris Vian in den 40er und 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts, in denen der Existentialismus die französische Literaturszene beherrschte und das kulturelle Leben geradezu explodierte, das Bild des später zum Mythos gewordenen Saint-Germain-des-Prés entscheidend geprägt. Dem Existentialismus ist Vian, der im Kreis um Jean-Paul Sartre – für dessen Zeitschrift *Les Temps Modernes* er als Kolumnist tätig war – verkehrte, nur bedingt zuzurechnen; in seinem literarischen Werk setzte er vielfach surrealistische Elemente, etwa kuriose technische Erfindungen und Konstruktionen sowie Sequenzen, die zwischen Traum und Realität die Schweben halten, ein. Seine Romane, Gedichte und ein Teil des feuilletonistischen Werks sollen Ende 2010 in der Bibliothèque de la Pléiade erscheinen, womit einem künstlerischen Tausendsassa, der zu Lebzeiten weniger renommiert als berühmt-berüchtigt war, eine überraschende literarische Nobilitierung zuteil wird. Vians Krankheit, seine aus einer Diphtherieerkrankung resultierende Herzmuskellähmung, die sein Bewusstsein für die zeitliche Begrenztheit seines Daseins geschärft haben mag, wird immer wieder als Erklärung für seinen beschleunigten Lebensrhythmus und Aktionismus, der aber sicher auch materielle Gründe hatte, angeführt.¹ Sein Werk wird quantitativ von den zehn Romanen und Hunderten von Gedichten und Chansons, die er für verschiedene Interpreten verfasste, dominiert. Einige seiner über 500 Chansons sind zu Klassikern geworden, während andere wenig bekannt sind und manche bis heute nicht eingespielt wurden. Als Musikkritiker trug Vian zum Durchbruch des Jazz sowie dessen Popularisierung in Frankreich bei, und Jacques Canetti verpflichtete ihn als Produzent dieser Sparte bei Philips. Die praktische Seite seiner Musikbegeisterung stellte er als Jazztrompeter (mit seiner “trompinette”, einer speziellen Taschentrompete), Chansonautor und Sänger unter Beweis. Ende der 40er Jahre wurden einige seiner Gedichte vertont; er selbst wandte sich dem Genre des Chansons jedoch erst 1954 mit “Le déserteur” zu, seinem wohl – auch über die Grenzen Frankreichs hinaus² – bekanntesten Titel, der sogleich für einen Skandal sorgte und zensiert wurde.³ Jimmy Walter und Alain Goraguer steuerten die Musik zu den meisten der Chansons bei, die Vian ab 1955 selbst interpretierte. Nachdem sich für die

oft provokanten Texte, in denen gehäuft effektiv pointierte Tabubrüche und Verstöße gegen den ‘guten’ Geschmack begangen werden, nur schwer Interpretieren finden ließen, trat Vian schließlich selbst als Sänger auf die Bühne; seine ersten Auftritte absolvierte er im Cabaret Les Trois Baudets, wo ein ‘happy few’-Publikum seine Chansons, die in ihren Plattenaufnahmen zum kommerziellen Misserfolg wurden, goutierte.⁴ Eine Tournee durch die Provinz, bei der Vian eine äußerst negative Publikumsresonanz⁵ auf seinen Sprechgesang und sein extremes Lampenfieber zusetzten, ließ ihn davon absehen, seine Gesangskarriere fortzusetzen. Von 1956 bis zu seinem Tod verfasste er eine Reihe von Chansons für Henri Salvador, Magali Noël und andere Interpreten. In den 60er Jahren schuf sich Serge Reggiani ein seinem komödiantischen Talent adäquates Vian-Repertoire, und seit den 70er Jahren wurden die Chansons des Autors – darin denen Préverts und den Vertonungen der Lyrik Aragons vergleichbar – immer wieder neu interpretiert, womit die musikalische Vian-Rezeption als äußerst lebendig gelten kann.⁶

Angesichts dessen stellt sich die Frage nach der Notwendigkeit und dem angemessenen Stil eines zu diesem runden Todestag des ‘Bürgerschrecks’ erscheinenden Hommage-Albums. Derartige Produktionen mit Coverversionen sind inzwischen Usus und aufgrund ihrer hohen Verkaufszahlen oft recht lukrativ. Die Zielsetzung solcher Veröffentlichungen besteht darin, Chansonklassiker in aktuellen Arrangements neu entdecken zu lassen und sie einem (jüngeren) Publikum nahe zu bringen, das die Originalversionen nicht kennt und sich für diese vermutlich nicht interessieren würde. Damit obliegt es den Alben, eine Synthese zwischen Werktreue und aktualisierender Bearbeitung zu finden, zwischen Repräsentativität und Originalität. Die Wahl der Titel und der Interpreten sowie Überlegungen zur Gestaltung der einzelnen Aufnahmen bestimmen konzeptionell ein derartiges Projekt.

Im vorliegenden Fall hat man – personell gesehen – für große Namen optiert, sowohl bekannte Sänger als auch namhafte Schauspieler, die Chansons rezitieren, sind an der Anthologie, die sich in Anlehnung an Vians Plattentitel *Chansons possibles et impossibles* in eine CD mit *Chansons probables* und eine mit *Chansons improbables* gliedert, beteiligt. Mit 38 Neueinspielungen durch 37 Interpreten verschiedener Generationen – von Weggefährten aus der Nachkriegszeit⁷ bis zu sehr jungen Künstlern – zeigt man sich ambitioniert.

Die Auswahl der gecoverten Titel überrascht insofern, als zahlreiche weniger bekannte Chansons hier vertreten sind, während Klassiker – vor allem aus dem Repertoire Salvadors und Reggianis – unterrepräsentiert zu sein scheinen. Hat man diese Entscheidung getroffen, weil man den Vergleich mit den älteren Aufnahmen fürchtete? Thematisch fällt die Wahl auffällig apolitisch aus – es sind nur drei Texte mit ‘auführerischem’ politischem Gestus vertreten: “Les joyeux bouchers”, das Christian Oliviers (von Les Têtes Raides) in einem aggressiv wirkenden Hardrock-Arrangement präsentiert, Olivia Ruiz’ musikalisch dem Original Vians sehr nahes “La java des bombes atomiques” (das in der weniger scharfen Textversion dargeboten wird, an deren Schluss der besungene

Bombenbastler, nachdem er einige Politiker ins Jenseits befördert hat, nur ein Denkmal erhält und nicht – wie bei Vian, Reggiani und Bernard Lavilliers – zum Regierungschef ernannt wird)⁸, und “Le déserteur” in der eindringlich beschwörenden Interpretation von Juliette Gréco, wo ein Piano klangsymbolisch zum Appell ruft; bei dem antimilitaristischen Chanson, in dem zur Desertion angestiftet wird, handelt es sich eigentlich um ein männliches Rollenchanson, das aber aufgrund der geschilderten elementaren Erfahrungen auch von einer Interpretin übernommen werden kann, wie dies vorher schon Joan Baez bei ihren Frankreichauftritten tat. Der Text ist der von Vian selbst gesungene und von Reggiani aufgegriffene, der sich an “Monsieur le Président” wendet, also nicht der weniger konkrete mit einer allgemeineren pazifistischen Stoßrichtung, den Mouloudji berühmt machte.

Es ist überhaupt ein Charakteristikum dieser Hommage, dass viele Rollenchansons umbesetzt werden, ein Part auf mehrere Sänger verteilt wird (wie im Titelchanson, wo Olivia Ruiz, Mathieu Boogaerts, Jane Birkin, einige weitere Sängerinnen und Sänger und schließlich Carla Bruni in raschem Wechsel miteinander und gegeneinander singen) oder Gender-Transformationen in der Rollenkonstellation vorgenommen werden. Der Wunsch nach einem sadomasochistischen Abenteuer und die Abwehr dessen gewalttätiger Entgleisung, die Vian in “Fais-moi mal, Johnny” – als parodistische Reaktion auf das Machogehabe der zeitgenössischen englischsprachigen Rockmusik – Magali Noël, also einer Frau in den Mund legte, werden hier von François Hadji-Lazaro formuliert. Da der Text unmodifiziert bleibt, wird impliziert, dass es sich um eine homoerotische Konstellation handelt. Aus dem beschriebenen Verfahren resultieren überdreht clowneske Effekte, die zu den Pointen, die Vian platziert hat, hinzutreten und deren Wirkung bisweilen schwächen; so überdeckt das Stimmengewirr in “On n’est pas là pour se faire engueuler!” den Episodencharakter und die Klimax der inhaltlichen Entwicklung des Chansons, an dessen Ende der Tod, die Bitte um Einlass ins Paradies und schließlich die – als Glück empfundene – Aufnahme in die Hölle stehen. Der provokante Unernst Vians angesichts ernster Themen wird in eine überbordende Spaßmacherei – im Stil von TV-Comedies – verwandelt, die das Spannungsverhältnis von existentiellen Problemen und deren Ironisierung nivelliert. Musikalisch wird vielfach ein Mix aus nostalgischem Bigbandsound und synthetischen Klängen mit Funk-Einschlägen gewählt. Die Arrangements – etwa bei “Complainte du progrès” (Juliette), “Bourrée de complexes” (Carmen Maria Vega und Merlot) und “Quand j’aurai du vent dans mon crâne” (Mademoiselle K) – wirken unentschlossen zwischen nostalgischer Evokation und radikaler Modernisierung. Überzeugender fällt die musikalische Gestaltung in der Regel dort aus, wo die Arrangements eher im Einklang mit dem Stil und der Arbeitsweise des oder der jeweiligen Interpreten stehen, so bei Ms poppigem “Cinématographe” und Zebdas leichtfüßiger Funk-Version von “C’est ici”. Katerines relativ traditionelle Reprise von “Je bois” schneidet wie auch Thomas Fersens schwelgerisches “Barcelone”, JP Natafs folkige “Ballade du lapin”, Daphnés sich auf eine schlichte Klavierbegleitung beschränkendes

“S’il pleuvait des larmes” und Jane Birkins sensible “Bientôt” im Vergleich zu den Aufnahmen, die man ‘versaßt’ oder überarrangiert hat, gut ab. Von den weniger bekannten Titeln sei nur auf “Monsieur le Jazz” hingewiesen, der hier erstmals von Lambert Wilson aufgenommen wurde, und auf das bislang unveröffentlichte “Valse des mannequins”, das vom unglücklichen Leben des Mannequins als ‘femme objet’, die auf ihr Äußeres reduziert wird, handelt – ein Chanson, das Carla Bruni wie auf den Leib geschrieben scheinen muss. Brunis Interpretation des Lieds über das Model-Leben ist von einer harmlosen Nettigkeit, man kann die Aufnahme auch banal und kitschig finden. Ähnlich kontrastarm wirken die von Holden, Kent und Barbara Carlotti gesungenen Titel. Belanglos scheinen mir auch die Aufnahmen Lios (“Natacha chien-chien” bekommt einen monoton-nervigen Discolook verpasst), Mauranes (der “Blouse du dentiste” der stimmungswaltigen Sängerin – die den Blues beherrscht – setzt kaum ironische Akzente), Emily Loizeaus affektierte Interpretation von “Ses baisers me grisait”, Rona Hartners brachialhumoriges “L’âme slave”, Dick Annegarns und Mathieu Boogaerts mit technischen Tricks überfrachtetes “Faux frère” sowie Claire Diterzis allzu verspieltes “Elle serait là, si lourde”. Vians Parodie populärer Musikgenres, deren subversive Unterhöhlung und Vermischung werden in Didier Wampas “Rock and roll-mops”, Arthur H.s “Casserole-sérénade” und Daniel Darcs “Pas pour moi” gut eingefangen. Gleich zweimal – in einer männlichen und in einer weiblichen Variante mit geringen Textadaptionen – wurde das bekannte “J’suis snob”, in dem exzentrische Lebensgewohnheiten, narzisstische Selbstbespiegelung und Modebewusstsein aufs Korn genommen werden, eingespielt. Während Michel Delpech den blasierter coolen Snob mimt, gibt sich Arielle Dombasle als exaltiert schrullige Snobistin, und am Schluss steht in beiden Versionen als letzter Wunsch ein Leichentuch von Dior.

Von den ‘nur’ rezitierten Texten sind besonders die der beiden Schauspielerkollegen Vians aus Roger Vadims *Les liaisons dangereuses* (1959) bemerkenswert: Jeanne Moreaus “Que tu es impatiente”, ein Zwiegespräch mit dem Tod, das allein durch dissonante Töne einer singenden Säge akzentuiert wird, ist von großer atmosphärischer Dichte, und Jean-Louis Trintignants “Je mourrai d’un cancer de la colonne vertébrale” besticht durch die unterkühlte Distanz des Vortrags. Auch Carole Bouquet, Agnès Jaoui, Édouard Baer und besonders Jean-Claude Dreyfus, der am Schluss des Albums stimmungswaltig den – recht obszönen – Wortwitz des Chansons “La marche du concombre” inszeniert, möchte man nicht missen. Antoine de Caunes arg blasse, geradezu triviale Rezipitation von “Cantate des boîtes” könnte man hingegen entbehren.

Die anhaltende thematische Aktualität Vians – seine Entlarvung des Konsumdenkens (etwa in “Complainte du progrès”) und der Auswüchse des Kapitalismus (haarsträubend grotesk im hier nicht präsentierten “Le petit commerce”) – lässt das Hommage-Album nur erahnen. Hätte man sich nicht die ein oder andere Rap- oder Ethnomusik-Version vorstellen können? Vians Chansonœuvre wird entschärft, verniedlicht und ins Clowneske und politisch Korrekte gewendet – man wird ihm so intellektuell und ästhetisch nur bedingt gerecht. Einige

Aufnahmen sind gelungen (besonders “Barcelone”, “Le déserteur”, “Que tu es impatiente” und “La marche du concombre” überzeugen), das gesamte Album ist jedoch weder repräsentativ für Vians Schaffen, noch kann es als inspirierte und originelle Aneignung seines Werkes gelten. Georges Brassens prophezeite, dass eine Zeit kommen werde, “où les chiens auront besoin de leur queue et tous les publics des chansons de Boris Vian”.⁹ Die Breitenwirkung Vians ist durch diese großangelegte ‘offizielle’ Hommage, an der sogar die Präsidentengattin mitwirkte, gesichert. Manchen Chansonliebhaber dagegen könnte dieses Album dazu anregen, wieder einmal nach den älteren Aufnahmen zu greifen.¹⁰

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Anmerkungen:

¹ Philippe Boggio, *Boris Vian*, Paris, Flammarion, 1993. Klaus Völker, *Boris Vian – Der Prinz von Saint-Germain*, Berlin, Wagenbach, 1989.

² Bei YouTube finden sich einige entsprechende (auch deutsche) Videos.

³ Vgl. Dietmar Rieger, *Französische Chansons – Von Béranger bis Barbara*, Stuttgart, Reclam, 1987, 385-391.

⁴ Gainsbourg fühlte sich durch diese Auftritte ermuntert, ähnlich unkonventionelle Chansons zu verfassen. Vgl. Stan Cuesta, Booklet zu *Boris Vian chante Boris Vian*, Mercury France 981 730-3, 2004, 5.

⁵ Das Image Vians war durch die Affäre um seine ursprünglich unter dem Pseudonym Vernon Sullivan veröffentlichten Kriminalromane im Stil der Série noire stark angeschlagen. Die 1947 wegen Sittengefährdung erhobene Anklage hatte 1949 das Verkaufsverbot des ersten Sullivan-Romans zur Folge.

⁶ Magali Noël geht bis heute immer wieder mit Vian-Programmen auf Tournee. Von ihren zahlreichen Alben sei hier nur *Regard sur Vian* (BUDA Records 82475-2, 1988) genannt. Die Vian-Aufnahmen des 2004 verstorbenen Serge Reggiani finden sich in Bild und Ton auf *Reggiani – Ses chansons, côté scène, côté cœur*, CD u. 3 DVD, INA BEC5772611, 2009. Sarah Boréo und Jean Bourbon sowie Jean-Marie Hummel und Liselotte Hamm sind jahrelang mit Vian-Programmen durch Frankreich getourt.

⁷ Magali Noël und Alain Goraguer sind an dieser Hommage nicht beteiligt, traten aber bei anderen Gedenkveranstaltungen in Erscheinung; ebenso verhält es sich mit Michel Piccoli (Vians Filmpartner aus dem satirischen Kurzfilm *Saint-Tropez, devoir de vacances* von 1952), der vor wenigen Jahren – anlässlich einer Hommage an Reggiani – “Le déserteur” aufnahm.

⁸ Zum Vergleich der Versionen: Boris Vian, *Textes et chansons*, Paris, Julliard, 37-40.

⁹ Zitiert nach dem Cover der LP Boris Vian, *Chansons possibles, ou impossibles*, Philips 844.848 BY, o.J.

¹⁰ Auf folgende – reich illustrierte und gut kommentierte – Compilation sei hingewiesen: *Boris Vian et ses interprètes*, 4 CD, Mercury France/Universal 982 952 3, 2005.

Mina: *Facile*. 2009 (GSU/ Sony 8869758582).

Anna Mina Mazzini, besser bekannt unter ihrem Künstlernamen Mina, ist seit mehr als 50 Jahren ein fester Bestandteil der italienischen Musiklandschaft. Die Künstlerin, die am 25. März 2010 ihren 70. Geburtstag feierte, ist trotz des selbstgewählten Rückzugs aus der Öffentlichkeit (1978) immer noch der Superstar unter den italienischen Sängerinnen und längst zu einem modernen Mythos

geworden. Jedes Jahr veröffentlicht die Interpretin ein bis zwei neue Produktionen; im Jahr 2009 war dies neben dem im Frühjahr erschienenen ungewöhnlichen *Sulla tua bocca lo dirò* (GSU/Sony 88697461802) mit Arien aus der klassischen Musik das Album *Facile*, das im Oktober 2009 veröffentlicht wurde.

Als Produzent des neuen Albums zeichnet erneut Minas Sohn Massimiliano Pani verantwortlich – er war erstmals auf dem 1980 erschienen Album *Kyrie* als Autor, Komponist und Arrangeur in Erscheinung getreten und ist seit langen Jahren der wichtigste musikalische Mitarbeiter Minas. Die Familientradition wird mit dem Album *Facile* insofern fortgeführt, als auch Panis Sohn Axel bei den Titeln “Il frutto che vuoi” und “Con o senza te” unter den Autoren verzeichnet ist.¹ Die 12 Lieder des Albums² stammen von unterschiedlichen Autoren und Komponisten, zu denen bekannte Namen wie Cristiano Malgioglio und Corrado Castellari oder auch Samuele Cerri zählen, der schon lange für Mina schreibt. Vier Canzoni wurden von dem Cantautore Andrea Mingardi und Maurizio Tirelli verfasst – offensichtlich ein Ergebnis der für beide Seiten erfolgreichen Zusammenarbeit an Minas vorhergehendem Album *Bau* (2006), zu dem sie mehr als die Hälfte der Canzoni beigesteuert hatten.

Inhaltlich und musikalisch weist das Album *Facile* – wie man es von Mina gewohnt ist – eine gewisse Bandbreite auf: Sie reicht von lateinamerikanischen Klängen in “Questa vita loca” bis zur Big-Band-Atmosphäre in “Più del tartufo sulle uova”. Nachdenkliche und melancholische Titel (z.B. “Con o senza te” oder “Adesso è facile”) finden ebenso Platz wie spielerische Canzoni (z.B. “Non si butta via niente”) oder Lieder, die Platz für große Emotionen bieten (“Ma tu mi ami ancora?” oder “Carne viva”). Beim Eingangstitel “Questa vita loca” handelt es sich um die italienische Coverversion von “Vida loca” des mexikanischen Sängers Francisco Céspedes, dessen Text in der Übersetzung von Cristiano Malgioglio relativ nahe am Original bleibt. Mina schlägt hier einen Bogen zu ihrer Vorliebe für lateinamerikanische Musik³ und singt die letzten Verse dieser eher ruhigen Canzone denn auch auf Spanisch; auch die Interpretation wirkt getragen, nicht jedoch ohne Emotion. Ebenfalls einen langsamen Rhythmus schlägt das folgende “Con o senza te” an, das von einem Menschen handelt, der nicht mehr da, aber dennoch allgegenwärtig ist. Dabei fällt besonders auf, wie sehr Mina durch Nuancen und leise Töne ihrer Interpretation einen eindringlichen Charakter verleiht. Durch mehr Nachdruck in der Stimme und einen Schwerpunkt auf der Bruststimme bekommt der nachfolgende Titel “Volpi nei pollai” eine dynamischere Note, wobei hier im Refrain die Stimme der Interpretin mit einem Hintergrundchor kontrastiert. “Ma tu mi ami ancora?” handelt von einer Frau, die sich ihrer Liebe nicht mehr sicher ist und die gerne für Klarheit sorgen würde. Stoff für ein dramatisches Lied also, in dem Mina die ganze Kunst der Interpretation zeigt: Nachdenkliche Töne wechseln mit nachdrücklichen und lauterer Phasen im Refrain ab, in dem Mina ihre Stimme voll zum Einsatz bringt und auch nicht mit Emotionen spart. Der Folgetitel “Non si butta via niente” bildet dazu einen Kontrast, indem mit einem Sprachwechsel zwischen Italienisch und Englisch gespielt wird.

Das Arrangement und die Interpretation Minas nehmen Anleihen beim Soul, was nicht zuletzt eine Hommage an die im Text erwähnte Gruppe The Temptations sein dürfte.⁴ “Adesso è facile” erzählt von den Möglichkeiten, die sich für eine Liebesbeziehung ergeben, wenn beide Partner aus ihrer vorherigen Beziehung frei geworden sind, und wird von Mina zusammen mit dem Autor und Komponisten Manuel Agnelli interpretiert. Das Lied reiht sich ein in eine lange Serie von Duetten, die Mina immer wieder mit Kollegen/-innen aufnimmt. Minas Stimme bildet hier einen reizvollen Kontrast zum männlichen Part Agnellis. “Carne viva”, eine Canzone, die vom Arrangement an die Tango-Musik erinnert, beschreibt eine Frau, die für ihren Mann alles sein will, gleichzeitig aber in einer inneren Abhängigkeit von ihm steht, was letzten Endes zu Unzufriedenheit und Leidensdruck führt. Erneut nutzt Mina hier alle Raffinesse der Interpretation und die Bandbreite ihrer Stimme, um ein differenziertes Bild der Protagonistin zu zeichnen. In “Ma c’è tempo”, das ein Liebespaar am Morgen beschreibt, erlebt der Hörer eine leidenschaftliche Mina, die sinnlich und mit einem Hauch Laszivität singt. Das Arrangement unterstreicht diese Stimmung und trägt dazu bei, dass im Kopf des Hörers ein Film mit den Bildern dieser Szene entsteht. Umso deutlicher fällt der Kontrast zum folgenden “Non ti voglio più” aus, das mit dem Vers “Se non fossi di plastica” und einem eher kalt und nüchtern wirkenden Arrangement beginnt. Auch die Stimme der Interpretin bleibt zunächst kühl und wirkt beinahe wie eine Computerstimme, geht jedoch dann in hohe Töne über und gewinnt zunehmend an Emotion. Die musikalische Begleitung steigert sich ins Crescendo, bevor sie am Schluss wieder einen Bogen zur kalten, unwirklichen Welt schlägt. “Il frutto che vuoi” schließlich erzählt von einer Frau, die es mit einer neuen Rivalin zu tun bekommt, die aber über den Dingen steht, da sie weiß, dass das Abenteuer nur von kurzer Dauer sein wird. Mina interpretiert auch diese Canzone souverän und mit einem spöttischen Lachen am Schluss, doch zeigt sich gerade bei diesem Lied, dass die Stimme der Interpretin älter geworden ist: An einigen Stellen wirkt sie rau und leicht brüchig. “Più del tartufo sulle uova” schließlich greift vordergründig ein Thema auf, das Mina sehr am Herzen liegt: die kulinarischen Genüsse.⁵ Es handelt sich jedoch nur um *eine* von vielen Metaphern für eine große Liebe, die in dieser Canzone besungen werden. Mina zeigt hier, dass ihre Stimme es auch mit einem umfangreichen Begleitorchester aufnehmen kann und wie mühelos sie noch immer die Tonleiter beherrscht. Die letzte Canzone des Albums schließlich, mit dem Titel “Eccitanti conflitti confusi”, fällt durch einen relativ kurzen Text auf, der mit den Worten “Torno a casa troppo stanca/ Perché non mi diverto più” beginnt. Mina gelingt es, eine gewisse Müdigkeit in ihre Stimme zu projizieren, aber man darf getrost davon ausgehen, dass es sich dabei nicht um eine autobiographische Aussage handelt, da die Sängerin ganz offensichtlich ihres Metiers noch nicht müde ist und Freude an der Interpretation hat, wie die Canzoni des Albums *Facile* beweisen.

Mina hat mit *Facile* ein überzeugendes Album vorgelegt, in dem sie – wieder einmal – zeigt, dass sie ihrem besonderen Status unter den italienischen Inter-

pretinnen gerecht wird und dass sie auch noch im reiferen Alter die Kunst der Interpretation und ihre Stimme perfekt beherrscht.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Link:

<http://www.minamazzini.com> (offizielle Seite der Sängerin)

Anmerkungen:

- ¹ Zu hören war er bereits in der Canzone “Portati via” auf dem Album *Bula Bula* von 2005.
- ² Der Vollständigkeit halber sei darauf verwiesen, dass das Album noch eine sogenannte ‘Ghost track’ enthält. Es handelt sich um eine Instrumentalversion der Canzone “Questa vita loca”, in der Minas durch einen Computer verfremdete Stimme zu hören ist.
- ³ Man denke in diesem Zusammenhang an das spanischsprachige Album *Todavía* aus dem Jahr 2007 oder an die Tatsache, dass Mina viele ihrer Canzoni auch in einer spanischen Version aufgenommen hat bzw. immer wieder Lieder aus Lateinamerika auf Spanisch oder Portugiesisch in ihr Repertoire nimmt.
- ⁴ The Temptations ist ein Vokalquintett aus den USA, das in den 60er Jahren im Bereich der Soulmusik große Erfolge verzeichnen konnte.
- ⁵ Wie bei wenigen anderen Interpreten gibt es in Minas Repertoire auffällig viele Canzoni zum Thema Essen, so z.B. “Ma che bontà” von 1977, “Bigné” von 1988 und “Acquolina” von 1991.

Almamegretta: *Vulgus*. 2008 (Edel 0189402ERE).

Den hybriden Klangexperimenten der neapolitanischen Dub- und Trip Hop-Gruppe Almamegretta hatten wir bereits in einem früheren *BAT*-Artikel etwas eingehender nachgespürt.¹ Seither hat sich durch das Ausscheiden des charismatischen Leadsängers Raiz, der 2003 eine Solokarriere startete,² und durch den frühen und tragischen Tod (bei einem Autounfall im November 2004) von Stefano Facchielli alias D.RaD, der den ureigenen ‘Almamegretta-Sound’ mit Raiz mitbegründet hatte, an der Zusammensetzung der Gruppe einiges geändert. Es stellt sich daher die Frage, was vom ureigenen Sound der Gruppe noch übrig sein kann.

Betrachtet man das 2008 erschienene Album *Vulgus* unter diesem Gesichtspunkt, kann gleich vorab festgehalten werden, dass Almamegretta trotz deutlich neuer musikalischer Einflüsse und Kooperationen ihrem ursprünglichen ‘Schöpfungsprinzip’ im Wesentlichen treu geblieben sind. Letzteres lässt sich auch weiterhin mit dem – in den Internet-Rezensionen des Albums immer wieder beschworenen – Schlagwort der “contaminazione” beschreiben, also der bewussten Verschmelzung und Kreuzung unterschiedlicher Musikstile. Größtenteils gleichgeblieben ist dabei die kontinuierliche Verquickung einer zeitgenössischen musikalischen Basis aus Dub, Trip Hop und Reggae bzw. Raggamuffin mit Anklängen an die neapolitanische Volksliedtradition sowie an afrikanische, orientalische oder andere ‘ethnische’ Musikeinflüsse. Diese *Crossover*-Strategie wird nunmehr aber noch deutlich gesteigert, indem etliche Lieder des Albums von Gastsängern und -sängerinnen interpretiert werden, die

jeweils auch ihren eigenen Musik- und Gesangsstil (bzw. ihre eigene Sprache, v.a. das Englische) mit einbringen. Es entsteht somit unweigerlich eine gewisse Heterogenität, die aber nie ins Beliebige mündet, da die Gastsänger und -sängerinnen aus durchaus ähnlichen musikalischen Lagern kommen wie die Gruppenmitglieder selbst. So steht der wahrscheinlich bekannteste 'guest star' des Albums, der Jamaikaner Horace Andy, dem Geist von Almamegretta nicht nur durch seine Karriere als Reggae-Sänger nahe, sondern auch durch seine Zusammenarbeit mit der britischen Band Massive Attack, die wiederum in den frühen 1990er Jahren stilbildend für die Entwicklung des Trip Hop bzw. des 'Bristol Sound' war.³ Ähnliche Affinitäten zeigen auch die anderen auf Englisch singenden Gäste, von Princess Julianna (mit "High and Dry") bis Napo Camassa (mit "Shangri La"). Ganz besonders wird die Kontinuität mit der eigenen Vergangenheit aber durch den Gastaufttritt von Raiz, dem ehemaligen Leadsänger selbst, signalisiert – sein "Guarda annanz"⁴ gemahnt fast nostalgisch an die früheren Alben der Gruppe.

Mit dieser dritten Nummer des Albums setzt Raiz auch auf der Textebene fort, was mit der ersten, dem Titelsong "Vulgus" (interpretiert von Lucariello), einstimmend begann: hyperrealistische Momentaufnahmen aus einem kruden neapolitanischen Straßen- und Vorstadtleben, dem auch der (für Außenstehende kaum verständliche) dialektale Slang angepasst ist. Recht treffend ist daher in einer Rezension, in Anspielung auf Roberto Savianos demaskierenden Mafia-Roman *Gomorra*, von "gomorrap"⁴ die Rede. In eine ähnlich kritische und zugleich düstere Richtung geht auch Peppe Lanzettas origineller Sprechgesang aus "Bum bum", durch den zwei im Prinzip ganz unterschiedliche, durch den täglichen Fernsehkonsum aber kontinuierlich miteinander in Berührung geratende Diskursebenen in unmittelbaren Kontakt gebracht werden, nämlich Nachrichtenspots von Konflikten, Kriegen und Krisenherden der Welt (vom russischen Gas-Boycott über Afghanistan, Gaza und den Kosovo bis hin zum radikalen Islam) mit der Schilderung alltäglicher Familienbegebenheiten, die – etwa mit der Ragù kochenden Zia Titina – das Neapelbild vergangener Zeiten aufrufen. Dazwischen mischt sich die existentielle Frage nach den Glücksmöglichkeiten des menschlichen Lebens ("addo' sta' 'a felicità?"). Um einiges heiterer und entspannter, aber durchaus ebenfalls mit Tiefgang, präsentieren sich hingegen zwei Liedtitel, die an den Stil Pino Daniele (ebenfalls eine wesentliche musikalische Referenz für die Gruppe) angelehnt sind, "Mo basta" und vor allem "Primmavera nova", einem eindrücklichen Song über das 'Prinzip Hoffnung'. Abgerundet wird das Album durch Nummern, die die musikalischen Wurzeln der Band nicht nur dezidiert aufzugreifen, sondern in gewisser Weise zu feiern scheinen: So etwa, wenn in "E da piccolo fanciullo incominciai" ein traditionell wirkendes Volks- bzw. Kinderlied (nach Art eines 'stornello') sich mit orientalisierenden Gesangs-mustern verbindet, oder wenn in "Che 'a fa'" der (für sich genommen durchaus sinntragende) Text sich durch die Art der gesanglichen Interpretation in pure Dub-Rhythmen auflöst ("che 'a fa' che 'a fa' te 'a mena' te 'a mena"⁴ lautet etwa der Refrain). Auch nach dem Verlust zweier

ihrer Integrationsfiguren ist Almamegretta somit ein durchwegs interessantes *Crossover*-Album gelungen, das zugleich innovativ ist und den eigenen Wurzeln treu bleibt.

Gerhild Fuchs, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Gerhild Fuchs, "Überlegungen zu einer 'mediterranen Hybridität' der süditalienischen Rap-, Raggamuffin- und Dub-Musik am Beispiel der Gruppe Almamegretta", in: *BAT* 11 (März 2003), 30-37.

² Die beiden bislang erschienenen Solo-Alben von Raiz, *WOP* (2004) und *Uno* (2007), sollen in einer der nächsten *BAT*-Nummern besprochen werden.

³ Siehe dazu http://de.wikipedia.org/wiki/Trip_Hop: "Trip Hop ist ein elektronischer Musikstil, für den langsame, dem Hip-Hop ähnliche Rhythmen charakteristisch sind (meist zwischen 80 und 90 BPM). Die Stücke enthalten oft Samples oder Gesang. Trip Hop entstand Anfang der 1990er in der Region um die englische Stadt Bristol und wurde daher auch *Bristol Sound* genannt."

⁴ <http://www.rockit.it/album/8317/almamegretta-vulgus>.

Manu Chao/ Radio Bemba: *Baionarena*. 2009 (Radio Bemba BEC5772547).

Nach Erscheinen des Albums *La Radiolina* im Jahr 2007 (besprochen in *BAT* 23) tourte Manu Chao mit seiner Band Radio Bemba Sound System zwei Jahre lang rund um den Erdball und erfreute auf dieser *Tombolatour* rund drei Millionen Menschen bei Live-Konzerten. Die vorliegende Doppel-CD (mit Begleit-DVD) ist der zweieinhalb Stunden lange Mitschnitt eines solchen Konzertes, aufgenommen am 30. Juli 2008 in der Stierkampfarena von Bayonne, der titelgebenden *Baionarena*. Auf den CDs finden sich 33 Songs, darunter alle großen Hits wie "Bienvenido a Tijuana", "Casa Babylon", "Ramin In Paradize" und "Clandestino". Zu Recht merken Musikkritiker an, dass die CDs kaum neue Lieder beinhalten, was für einen Live-Mitschnitt jedoch wenig erstaunlich erscheint; verwiesen sei hingegen auf interessante Neuinterpretationen bekannter Songs, etwa "La Vacaloca" und "Rumba de Barcelona", die in neue Rhythmen gekleidet wurden; auch neue "Mr. Bobby"-Variationen finden sich auf den CDs. Vor allem jedoch bieten diese – und noch viel mehr die DVD, die sämtliche Live-Tracks beinhaltet – all denjenigen, die Manu Chao nicht live erleben durften, einen eindrücklichen Einblick in eine unverwechselbare Konzertatmosphäre: vielsprachige Worldmusic in 'Reinkultur', gepaart mit einer explosiven, temporeichen Bühnenperformance, eine Mischung aus Party und kollektiver politischer Manifestation gegen Kapitalismus, Unterdrückung und Entrechtung. "Er ist Europas Antwort auf Bob Marley", schreibt Michael Frost dazu in seiner Rezension der CD.¹ Die Nähe zu Bob Marley suggeriert Manu Chao natürlich selbst, wenn er in "Mr. Bobby" singt: "Hey Bobby Marley/ Sing something good to me/ This world go [sic] crazy/ It's an emergency.../ Tonight I watch through my window/ And I can't see no lights/ Tonight I watch through my window/And I can't see no rights."

Es ist die (musikalische) Leichtigkeit, mit der Manu Chao ernste Inhalte seinem Publikum unterbreitet, die immer wieder aufs Neue fasziniert, seine Fähigkeit, klare politische Statements in eindringlichen Light-Verpackungen zu vermitteln. Nicht zu vergessen schließlich die unvergleichliche Party-Atmosphäre der CDs. Für alle Lehrenden besonders interessant ist die Begleit-DVD, die neben den Live-Tracks selbst sechs Videoclips aus *Radiolina* beinhaltet – darunter eine zehnminütige Version von “Politik Kills” und die von Emir Kusturica gedrehte Version des Hits “Rainin In Paradize”. Wer die Texte von Manu Chao sucht, wird übrigens fündig unter lyricsdownload.com/manu-chao-lyrics.html.

Birgit Mertz-Baumgartner, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ <http://www.cd-kritik.de/frameset/frset.htm?kritiken/cd/chao-bai.htm> (5. April 2010).

Les Cowboys Fringants: *L'Expédition*. 2008 (La Tribu TRICD-7283).

Im Herbst 2008 hatten die Fans der Cowboys Fringants gleich zwei Mal Grund zur Freude. Innerhalb weniger Wochen brachte die Kultband aus Repentigny (Québec) zwei brandneue Alben auf den Markt, die ihr Publikum auf ganz unterschiedliche Art und Weise verzauberten.

Alles begann 1995, als der Songwriter und Komponist der Gruppe, Jean-François Pauzé, und der Sänger, Karl Tremblay, nach ersten Zusammentreffen in der Umkleidekabine ihres Eishockeyvereins beschlossen, gemeinsam zu musizieren. Auch wenn die Anfänge etwas holprig waren, sind die Cowboys Fringants heutzutage nicht mehr aus der Quebecker Musikszene wegzudenken. Die mittlerweile vier Musiker sind jedoch nicht nur jenseits des Atlantik bekannt, sie schaffen es auch problemlos, dank ihres einzigartigen Stils – eine außergewöhnliche Mischung aus Rock, Folk, keltischen Elementen und amerikanischem Country – große Konzertsäle wie das Zénith oder das Olympia in Paris zu füllen. Marie-Annick Lépine, das weibliche Mitglied und die Multi-instrumentalistin der Gruppe, bringt dabei mit Mandoline und Violine jene irischen Elemente ein, die für die Ursprungsregion der Bandmitglieder so charakteristisch sind.

Die Expedition – wer kennt sie nicht, diese Expedition, diese Reise durch das Leben? “Prépare-toi petit garçon, elle s’ra longue l’expédition et même si on n’en revient jamais vivant, il faut marcher droit devant” sind die Worte, mit denen das neue Album *L'Expédition* beginnt. Während die Gruppe in ihren Anfängen eher humoristische Songs über Cowboys schrieb, verschrieb sie sich ab *Motel Capri* (2000) dem sozialen, politischen und ökologischen Engagement, das sich vor allem in *Break Syndical* (2002) und *La Grand-Messe* (2004) abzeichnet. In *L'Expédition* wird spürbar, dass die Band musikalisch und thematisch viel ausgereifter geworden ist und die Texte poetisch sind. Zum ersten Mal ist auf einem ihrer Alben ein klarer roter Faden zu erkennen, indem es

schlicht und einfach um das Leben und all die Schwierigkeiten geht, die dieses mit sich bringt. Jean-François Pauzé, der die Texte geschrieben und die Musik komponiert hat, stellt in den vierzehn Liedern des Albums verschiedene Figuren vor, die alle eine besondere Etappe ihres Lebensweges durchlaufen. Dabei sind die Portraits großteils berührend, melancholisch und nicht unbedingt positiv. Fröhliche Lieder fehlen, sieht man von “Tant qu’on aura de l’amour” ab. Die sonst so kräftige und rebellische Stimme von Karl Tremblay wirkt sanft, fast ergreifend. Gefühlvoll führt er uns mit “Rue des souvenirs” durch einen Stadtteil, in dem alles im Laufe der Zeit gealtert und nichts mehr vom einstigen Leben vorhanden ist, denn “les commerces et les gens ne sont que de passage, le quartier, lui, traverse les âges”. In “Histoire de pêche” wird das Schicksal eines Fischers aus der Gaspésie erzählt, der in die Fußstapfen seines Vaters tritt, jedoch zusehen muss, wie seine Söhne in die Stadt gehen, weil der Fischfang das Überleben nicht mehr garantiert. Ein sehr packendes Lied ist einem der Fans gewidmet, einem 19-jährigen krebskranken Jungen, der den langen Kampf gegen seine Krankheit letztendlich verliert, aber trotzdem nach vorne schaut und den Kopf hoch hält – “La tête haute”. Ein weiteres Thema auf dem Pfad des Lebens ist das Verhältnis zwischen Sein und Schein, das sich in Chansons wie “Monsieur”, in dem ein Politiker auf sehr zynische Art und Weise dargestellt wird, widerspiegelt – zwar lächelt der Politiker stets vor den Kameras, doch ist dies nur Fassade. Ähnlich geht es den Personen in “La bonne pomme” und “Les hirondelles”, wobei als Fazit dieses zuletzt genannten Titels gilt, dass das Bild, das wir nach außen abgeben, nicht immer dem wahren entspricht: “L’image que l’on donne n’est pas toujours la bonne.” Der letzte Song des Albums – “Une autre journée qui se lève” – erinnert an eine ‘comédie musicale’. Obwohl die Lieder “La Catherine” und “Histoire de pêche” sehr rhythmisch sind, ist das Album insgesamt durch seine textliche und musikalische Einheit und Verhaltenheit geprägt und der Hörer fragt sich zu Recht, was mit der so charakteristischen witzigen und komischen Seite der Cowboys Fringants passiert ist.

Die Antwort darauf findet sich auf dem zunächst nur im Internet erschienenen, dann aber doch digitalisierten Album *Sur un air déjà vu* (2008). Dieses zweite Album ist wie die Seite B, die Kehrseite von *L'Expédition*. Allein schon die Art der beiden CD-Covers könnte unterschiedlicher nicht sein: Das graphische Design von *L'Expédition* ist überaus künstlerisch gestaltet; ein Junge mit seinem Wanderbündel tritt seine Lebensreise an, wie sie im ersten Titel des Albums beschrieben wird. Auf der Albumhülle von *Sur un air déjà vu* dagegen sind die vier Bandmitglieder zu sehen, die klatschend und tanzend im Kreis stehen. Karl Tremblay trägt seinen Cowboyhut, ein Markenzeichen, das wir von den Anfängen der Band kennen. Die Lieder dieses zweiten Albums wirken zudem zum einen festlicher und sind zum anderen dem amerikanischen Country und Western zuzuordnen. Um nicht erneut ein thematisch und musikalisch so gemischtes Album wie *La Grand Messe* (2004) zu produzieren, haben sich die vier Cowboys diesmal offensichtlich entschieden, die 30 Songs – fast alle von Jean-François geschrieben und komponiert – nach zwei großen Thematiken zu

gruppieren. So finden sich die vierzehn ruhigeren und nostalgischen Songs auf *L'Expédition* und die sechzehn festlicheren Lieder auf *Sur un air déjà vu*. Doch selbst wenn die Lieder von *L'Expédition* letztlich problematische Situationen beschreiben, sei abschließend ein fröhlicher Song zitiert: "Tant qu'on aura de l'amour", heißt es im gleichnamigen Lied, "de l'eau fraîche et de l'air pur, un toit et puis quatre murs, ce sera la joie dans not'cour".

Hemma Allemann, Universität Innsbruck

Publikationen

Blume, Otto Michael: *Paris sera toujours Paris. Paris en chansons. Dossier pédagogique. Mit Begleit-CD. Stuttgart, Klett 2009.* 112 Seiten.

Schon 1986 hatte der Autor und Herausgeber der vorliegenden CD und der pädagogischen Materialien zum Thema *Paris en chanson* eine Sammlung zum gleichen Thema unter dem Titel *Paris et ses chansons* vorgelegt, die, was die Auswahl der Chansons und die Vorschläge für die pädagogische Arbeit betreffen, Modellcharakter besaß. Die damals auf einer Kassette zusammengestellten Chansons zum Mythos der Stadt sowie über das Leben ihrer Bewohner haben das musikalische Gedächtnis und das Bewusstsein für das *chanson à texte* mehrerer Generationen von Französischlehrern im deutschen Sprachraum mitgeprägt. Viele dieser Chansons haben heute noch ihre Gültigkeit. Mit einer großen Erwartungshaltung ging also der Rezensent an die Lektüre der jetzt vorliegenden Zusammenstellung heran. Worum geht es in der neuen Publikation mit CD?

Von *Paris sera toujours Paris* – so der einem von Maurice Chevalier gesungenen Chanson entlehnte Titel, der also das ewige Paris behauptet, obwohl der Mythos Paris in dieser Sammlung bewusst ausgelassen wird – bis zur Unfassbarkeit des Phänomens Paris, beschrieben in der von Philippe Delerm verfassten zauberhaften Miniatur "En abyme" (als Zusatztext), wo es im Schlusssatz heißt "Paris ne sera jamais Paris", das ist der inhaltliche Spannungsbogen der Themen und Texte. Der Autor stellt in fünf Kapiteln insgesamt 19 Chansons zu den folgenden Themen vor: "Paris le jour, Paris la nuit"; "Paris l'amour toujours"; "Paris et les Parisiens"; "Paris à pied, à vélo, en métro"; "Paris en danger, hier et aujourd'hui". Jeweils ein Chanson pro Kapitel ist ein 'Klassiker', die anderen jedoch sind Aufnahmen aus unserer Zeit (90er Jahre und später). Eines der Auswahlkriterien war sicherlich, dass die verschiedensten Musikstile und die unterschiedlichen Hörgewohnheiten der Nutzer vertreten sein sollten. In der Tat findet sich traditionelle und folkloristisch geprägte Musik neben Pop, Reggae, Klavierballaden, Rap, Slam und dem Jazz Angelehntem. Es sind viele unbekannte Namen unter den Musikern und Autoren, es gibt also etwas zu entdecken.

Nur einige Chansons, die thematisch und musikalisch interessant erscheinen, sollen kurz vorgestellt werden. Das dritte Kapitel ist überschrieben "Paris et les Parisiens". Den Pariser an sich kann man nicht beschreiben, es gibt nur Individuen, Gruppen, Schichten, Minderheiten. Zu den Minderheiten in Paris gehören die Einwohner bretonischer Herkunft, die eine Million Menschen ausmachen. "Fest Noz de Paname" erzählt von den verschiedenen Einwanderungswellen der Bretonen nach Paris, immer auf der Suche nach Arbeit, vom Schicksal, Bretonen in Paris zu sein und dabei unter Heimweh zu leiden: "Et voir la mer en carte postale, c'est sûr que cela leur fait de la peine". Die Musik der Gruppe Manau, eine Mischung aus modernen und folkloristischen Elementen (Hip-Hop, Akkordeon und Geige), schafft eine bewegte Feststimmung und gibt zugleich einen traurigen Unterton.

Im Ausdruck *bobo*, eine Abkürzung für *bourgeois-bohème*, findet eine Zusammenführung von bürgerlichen und künstlerischen Eigenschaften und Einstellungen statt, die eigentlich Gegensätze darstellen, jedoch in der Realität durchaus vereint vorkommen. Renaud nimmt sich in seinem Chanson "Les bobos" auf eine für ihn typische, ironische, aber auch etwas geschwätzig Weise der Widersprüche im Leben dieser Gruppe von Menschen an, das heißt mit vielen Details und Namen, mit überraschenden Zusammenstellungen sprachlicher Art, bei denen das Argot eine Rolle spielt. Den Schluss bilden folgende vier selbstironische Zeilen: "Ma plume est un peu assassine/ Pour ces gens que je n'aime pas trop/ Par certains côtés, j'imagine.../ Que j'fais aussi partie du lot." Musikalisch wenig kreativ, ist das Chanson zwar durch einen klaren Rhythmus geprägt, doch gibt es außer dem Refrain (viermalige Wiederholung des Wortes "les bobos") keine musikalischen Phrasen, die es verdienten, festgehalten zu werden.

Im gleichen Kapitel findet sich "Couche-tard et lève-tôt" von Bénabar. Die beiden Protagonisten, sehr unterschiedlich in ihrem Tagesablauf und Lebenszuschnitt, begegnen sich in der ersten Métro: "Couche-tard et lève-tôt se rencontrent dans le premier métro." Doch beider Leben ist geprägt von der Anonymität in der großen Stadt, von einem wenig interessanten Berufsleben und von einem Privatleben, das man als solches eigentlich nicht bezeichnen kann. Was beide verbindet, ist die Traurigkeit und Verdrießlichkeit, die in den Fahrten mit öffentlichen Verkehrsmitteln einen poetisch realistischen Ausdruck finden. Das unaufdringlich gehaltene Chanson ist musikalisch eine von einem Klavier begleitete Ballade. Die unterlegte harmonische Grundstruktur in moll ist in meist hohe Einzeltöne der Begleitmelodie, oft in Arpeggien des Klaviers aufgelöst und verstärkt auf diese Weise den Grundcharakter des Chansons, nämlich Einsamkeit und eine gewisse Tristesse.

Es ist sicherlich schwierig zum Thema Liebe noch etwas Neues, Originelles beizusteuern. Doch gelingt es Olivia Ruiz in ihrer modernen Version der Suche nach Liebe in der großen, anonymen Stadt, eine Musik zu schaffen, die einen gewissen Wiedererkennungswert besitzt. Im Chanson mit dem Titel "Paris" wendet sie sich an die Stadt selbst mit der Aufforderung: "Paris, dévoile mon

amour, Paris, délivre mon amour,” und es gibt eine sehr schöne Verszeile, die die Grundstimmung des Chansons auf den Punkt bringt: “Tellement de gens et si peu de regards.” Die hübsche Geschichte eines jungen Mannes, der seine ‘Ex’ wiedersehen möchte, stellt Thomas Fersen in seinem Chanson “Au Café de la Paix” dar. Per Zeitungsannonce schlägt er ihr ein Rendez-vous im Café vor. Er ist da, abgerissen und ohne Geld, seine Gedanken wandern in die Vergangenheit und zugleich in die Zukunft. Doch wartet er vergeblich. Die Vergeblichkeit dieser Erwartungshaltung findet eine Entsprechung in der spielerisch leichten, zugleich aber romantisch traurigen Musik mit Anklängen an Barmusik und Jazz. Die eingängige Melodie bleibt in der Erinnerung haften, eine Eigenschaft, die nur wenige Chansons dieser Sammlung auszeichnet.

Im letzten Abschnitt der Sammlung unter dem Titel “Paris en danger, hier et aujourd’hui” beschreibt die Gruppe PowwoW mit ihrem Chanson “Les Zombies dans Paris” das Problem der Zerstörung von Straßenzügen, ja von ganzen *quartiers populaires*, durch die Immobilienpromoter, und das mit ausdrücklicher Zustimmung der politisch Verantwortlichen: “Les zombies se cachent... à la mairie.” Das Chanson (1995) kann man heute als einen prophetischen und sehr kritischen Blick auf die von Sarkozy geförderten städtebaulichen Großprojekte unter der Führung des Architekten Jean Nouvel lesen, die das Stadtbild von Paris entscheidend verändern würden. Der ironische Grundton des Textes und eine lebendige und fröhliche Musik kontrastieren mit der dramatischen Botschaft des Chansons.

Soweit der knappe Überblick über die neueren Chansons der Sammlung. Man stellt fest, dass einige herausragende Chansons der letzten Jahre zum Thema Paris fehlen. Zwei Chansons, die nur den Titel “Paris” tragen, das eine von Camille aus dem Jahre 2002 und das andere von der Gruppe Tryo aus dem Jahre 2000, sind teilweise schon mehrfach in anderen Sammlungen erschienen. Thomas Dutronc “J’aime plus Paris” aus dem Jahre 2007, das für die Produktion der CD-Kompilation zu spät erschien, ist im *Dossier pédagogique* als Text aufgenommen worden. Dieses Chanson über das Dilemma der Einwohner von Paris, die ihre Stadt gleichzeitig lieben und hassen, ist in der Zwischenzeit ein großer Erfolg geworden. Die genannten Chansons hätten der CD noch ein paar Glanzlichter aufstecken können, doch da stehen dann unter Umständen die Zwänge des Verlagsgeschäfts im Wege.

Zum Abschluss der Betrachtung noch ein paar zusammenfassende Bemerkungen zur musikalischen Seite der hier vorliegenden Chansons. Es gibt keine der Stadt Paris eindeutig zuzuordnende Musik mehr. Die Zeit der *valse musette* und des Akkordeons ist vorbei, obwohl gerade das Akkordeon im modernen Chanson durchaus noch eine Rolle spielen kann (es schafft ein wenig Lokalkolorit). Die Sammlung enthält dazu einige Beispiele. Konnte man früher bei vielen Chansons im Idealfall noch von einer gewissen Einheit von Text und Musik sprechen oder zumindest von Entsprechungen, so ist die Musik heute häufig ohne Verbindung zum Text, sie ist ‘irgendwie’ modern, oft stark rhythmisch geprägt. Die Melodien haben meist keinen unverwechselbaren Charakter

mehr. Man kann sich nicht vorstellen, dass Hunderte oder gar Tausende diese Chansons mitsingen, wie man es bei Konzerten von Maxime Le Forestier, Patrick Bruel und einigen anderen Großen des Chansons erleben konnte.

Zu Beginn hatte ich festgestellt, dass viele der in der Sammlung von 1986 enthaltenen Chansons ‘Klassiker’ waren oder geworden sind, also im kollektiven Bewusstsein erhalten geblieben sind. Fragt man sich an dieser Stelle, was von den vorliegenden neueren Chansons, die oft Momentaufnahmen einer sich immer schneller wandelnden Wirklichkeit darstellen, bleiben wird, so scheinen in diesem Zusammenhang zunächst nur Bénabars “Couche-tard et lève-tôt” und vielleicht noch Fersens “Au Café de la Paix” über Zukunftspotenzial zu verfügen.

Was die Qualität des pädagogischen Materials betrifft, dem ein besonderes Augenmerk des Herausgebers gilt, so gibt es einen vielfältigen Aufgaben- und Übungsapparat, ausgerichtet an neuesten pädagogischen Methoden. Die reine Textanalyse steht dabei bewusst etwas zurück hinter Aufgaben, die die Selbstständigkeit der Schüler herausfordern und fördern. Zieht man die Summe, auch nach einigen kritischen Bemerkungen, so kann man sicherlich sagen, dass niemand, der in den nächsten Jahren das Thema Paris unterrichtet, sei es an einem Gymnasium oder an der Universität, ohne diese Zusammenstellung von Chansons mit dem *Dossier pédagogique* von Otto-Michael Blume wird auskommen können oder wollen.

Ralf Böckmann, Hamburg

Jordán, Lauren: *Rockers... Desterrados de la movida*. Lleida, Editorial Milenio 2009. 171 páginas.

Siempre resulta problemático que alguien que no domina los rudimentos de la escritura decida escribir un libro porque siente que tiene algo que decir. En el mejor de los casos, si de verdad es importante lo que cuenta, el lector intenta no fijarse demasiado en el ‘cómo’ para centrarse en el ‘qué’. En el peor de los casos, el lector concluye que no valen la pena el esfuerzo y el tiempo, y deja de leer.

En *Rockers... desterrados de la movida*, recomiendo un sistema poco ortodoxo pero bastante práctico: ir directamente al final del libro, a la Discografía, especialmente a “¡30 discos altamente recomendados!” [sic] y a la sección de “Otras 100 canciones interesantes de rock & roll español” donde, ordenado de modo alfabético, encontrará el lector lo prometido junto con una selección de fotos de diferentes bandas y grupos de los ochenta y los noventa. De esa manera, si alguien tiene previsto, pongamos por caso, escribir un trabajo o un artículo académico sobre el tema, esas páginas le servirán de guía para comprar o esforzarse en localizar los discos que conformarán su corpus de trabajo. Todo lo demás resulta, en mi opinión, bastante prescindible, a menos que el lector esté ya realmente versado en la materia y en el ambiente de rock &

roll y rockabilly español desde los años ochenta del siglo XX hasta la actualidad, y tenga curiosidad por conocer anécdotas de aquellos grupos, músicos y actuaciones. Porque, en la base, el libro es eso: una narración autobiográfica, en primera persona, en la que el autor nos cuenta recuerdos juveniles que pueden servir para ilustrar el ambiente de aquellas décadas, pero hacen muy poco para que el lector descubra qué es la música rock española y por qué es importante trabajar para que no caiga en el olvido.

Lauren Jordán, miembro de Gatos Locos y fundador de Inoportunos, actualmente ingeniero de sonido y productor de distintas bandas, nos resume – en el Epílogo, (¡a buenas horas, mangas verdes!) – lo que ha pretendido decir con su libro. A saber: añadir a los estudios sobre la movida la aportación de la “onda rockanrolera”, defender la tesis de que la movida fue más que sólo madrileña y más que una simple movida (en ningún momento explica el autor qué quiere decir concretamente con esto de “más que una simple movida”), y dejar claro que el rockabilly aportó mucho a la música nacional, fue ninguneado durante décadas y sin embargo sigue luchando, porque la máxima básica de los rockeros del mundo es “Keep on rocking!”.

Si realmente hubiera hecho todo esto, el libro habría podido resultar interesante pero, así como está, nos encontramos con una avalancha de nombres de bandas y nombres de músicos que aparecen y desaparecen sin orden comprensible, y que para el autor deben de ser muy conocidos, no así para el lector. A menos que, como ya he apuntado antes, sea uno un fan de este tipo de música. Falta estructura, falta atención a la cronología – con frecuencia el autor dice “entonces” o “en aquella época” y no sabemos a cuándo se refiere; falta en muchas ocasiones la procedencia de las citas – nos encontramos con un largo párrafo entrecomillado, procedente de una entrevista suponemos, ya que el registro es totalmente coloquial – y no sabemos quién ha dicho todo aquello. Además, el ‘estilo’ de Jordán fluctúa entre una aspiración literaria (que contrasta fuertemente con la presencia de errores estilísticos e incluso alguna falta de ortografía) y un desparpajo ‘coleguizante’ que sólo sería aceptable en una reunión de rockabilly en un bar y que llega a cansar mucho.

Más que un estudio o un ensayo sobre un tipo de música que – en opinión de Jordan – ha sido olvidado al historiar la movida, el libro es, como ya hemos dicho, una especie de autobiografía con el fondo de la movida y la posmovida. Cuenta anécdotas desde cuando él empezó a formar su grupo Inoportunos hasta hoy en día, hace valoraciones absolutamente personales que no se apoyan en ningún tipo de dato objetivo y parece suponer que el lector ya sabe con exactitud de qué se habla. A veces describe el aspecto exterior de diferentes tipos de grupos (cómo van vestidos, cómo se peinan, etc.) mientras que la explicación del tipo de música que hacen se queda siempre corta. Sólo en el caso del neo-rockabilly o psychobilly parece hacer una excepción y nos explica algo más de la tendencia al punk y al gore de estos grupos.

Pasan por sus páginas grupos relativamente conocidos como Loquillo y Trogloditas, Rebeldes, Ilegales, Duncan Dhu, Gabinete Caligari, aunque sin

profundizar en absoluto, y otras bandas como Bulldog, Rock’n Bordes, Inoportunos o Gatos Locos, mucho menos conocidas y de las que se cuentan muchas anécdotas porque el autor las conoce de primera mano. Para que el lector de esta reseña se haga una idea, basta quizá con decir que Jordán dedica al panorama histórico del rock español desde los años 60 del siglo XX un total de dos páginas (sí, 2!), mientras que dedica muchas a lamentar la poca atención que la crítica e incluso el público ha dedicado a los rockeros en general y al movimiento rockabilly en particular, y casi un capítulo completo a contarnos la estructura de las “familias” de moteros, presumiblemente porque muchos de ellos son aficionados a la música rock.

En resumen: interesante la información que ofrece en las veinte páginas finales, si el lector tiene interés en hacerse una idea de qué grupos y qué discos podrían representar el panorama amplio del rock y el rockabilly español desde los años ochenta hasta la actualidad.

Elia Eisterer-Barceló, Universität Innsbruck

D’Angiolini, Giuliano: *Jesu. Un chant de confrérie en Sardaigne*. Sampzon, Editions Delatour France 2009. 77 pagine.

Il saggio che si recensisce qui in italiano, anche nell’auspicio di renderlo noto nel campo degli studiosi italiani, ci mostra tutta l’eccezionalità del canto paraliturgico *Jesu*, eseguito ancora oggi, e da tempo immemorabile, dalla confraternita di Santa Croce a Castelsardo, in Sardegna, nell’ambito dei riti della settimana santa. Già ricca risulta la bibliografia intorno a questo canto, puntualmente citata dall’autore, cui si dovrebbe aggiungere anche il recente volume, con cd allegato: Brozzi, Giuseppe/ Soro, Marco: *Bogi longhi. I canti e le storie di un coro di Castelsardo*. Cagliari, Live Studio 2008, contenente anche un contributo dell’etno-musicologo francese Bernard Lortat-Jacob. Quest’ultimo studioso ha curato anche l’edizione sonora del canto *Jesu* su cui si basano le analisi di d’Angiolini. L’autore del nostro saggio, compositore e musicologo, come si legge sulla quarta di copertina, mette a frutto nel testo sia la propria sensibilità di compositore di musica contemporanea e di cultore ed esecutore di musiche medievali, sia le ampie ricerche musicologiche condotte sulla musica popolare mediterranea. Il taglio metodologico viene esplicitamente definito: “Notre point de vue est davantage celui, théorique, du musicologue que celui de l’ethnomusicologue.” (11)

Il canto *Jesu* viene inserito innanzitutto nel contesto della storia della musica sacra, con gli elementi di continuità rispetto al Medioevo e la successiva regolarizzazione alla normativa del Concilio di Trento, il tutto visto nel contesto dei canti religiosi di confraternite, un contesto definito semiprofessionale, “qui fait partie du monde de l’oralité, mais qui nécessite une spécialité technique et un savoir-faire presque professionnel” (11). I cantori hanno elaborato fra l’altro una vera e propria terminologia tecnica di cui fanno uso nell’esecuzione dei pro-

pri canti, ad esempio le quattro voci hanno denominazioni specifiche che rimandano alla lingua della musica medievale: *bassu*, *contra*, *bogi*, *falzittu*. Dal punto di vista musicale si richiama il genere musicale del *falsobordone*, definito da vari studiosi fra cui il musicologo Ignazio Macchiarella e diverso dal *faux bordon*. Il genere del *falsobordone* ha una lunga tradizione di studi e definisce un tipo particolare di sviluppo musicale popolare o semicolto di testi liturgici da un lato e di tradizioni polifoniche e gregoriane dall'altro, non esente da sviluppi anche nel campo della musica profana, per cui si cita la villanella "Tre ciechi siamo" di Domenico da Nola (XVI secolo), una composizione colta in cui tali rotture della grammatica musicale canonica hanno la funzione di parodia e di caricatura nella rappresentazione dei tre mendicanti ciechi.

Quindi d'Angiolini, entrando nel merito della sua indagine, sulla base della combinazione e successione di certi accordi, arriva alla convinzione dell'esistenza di una grammatica musicale specifica del canto *Jesu*, definita, con il titolo del secondo capitolo, "Une grammaire hétérodoxe", in quanto non riconducibile alle grammatiche presenti nella musica colta europea pre- o postromantica, ma piuttosto strutturalmente vicina ad espressioni musicali popolari presenti nella cultura degli Xhosa, dei Mongoli o dei Tuva, e anche in canti denominati *katajak* presenti nella cultura Inuit (48). La raffinata analisi tecnica del canto mira a trovare una sorta di punteggiatura musicale che va a definire l'inizio e la fine di ogni frase musicale ("calata", 26), e anche di zone intermedie chiamate ponte ("le pont", 22).

L'autore analizza la struttura musicale del canto attraverso due modalità di trascrizione e notazione del canto in chiave di basso, una più esatta, quasi micrometrica, e una più schematica, che potremmo definire macrometrica (molte le figure nel testo che riportano queste trascrizioni parziali), alla ricerca di strutture e schemi di variazione ricorrenti. Si tratta di una notazione in cui non è possibile esprimere il ritmo in termini musicali, attraverso la notazione, e a questo proposito l'autore ricorre all'artificio di indicare la durata in decimi di secondo delle note o dei gruppi di note.

Il testo latino del canto viene dato in nota a p. 27, dove si mostra anche una particolarità sonora, un punto in cui tutte le foci sono ferme sulla stessa nota tranne la *bogi* che passa dalla consonanza alla dissonanza, producendo "Ce moment d'arrêt relatif" (27) proprio in corrispondenza della parola *Christe*, ricorrente nella litania che chiude ogni strofa ("*Christe exaudi nos*", 27). Da questa analisi strutturale d'Angiolini conclude che, analogamente ad un altro canto della stessa paraliturgia pasquale, lo *Stabba* (corrispondente all'inno latino *Stabat mater* e da cui secondo l'autore lo *Jesu* deriva musicalmente), si parte da materiali molto poveri, cioè da un repertorio semplice e limitato di note su cui costruire melodia e accordi, che vengono però resi ricchi e suggestivi attraverso molteplici minime e raffinate variazioni.

Ma il risultato più acuto e profondo dell'indagine musicologica si ha allorché il musicologo, con l'ausilio di analisi spettrografiche del suono ("les sonagrammes"), messe a confronto con l'analisi dell'ascolto e con l'analisi della

trascrizione, arriva ad individuare quella che viene chiamata la *quintina*, cioè una quinta voce virtuale che i quattro cantori riescono ad evocare e a produrre fonicamente. Si tratta di un discorso musicale molto complesso, ma che l'autore sa sintetizzare e spiegare in termini analogici molto bene: attraverso un abile gioco di squadra, tre dei quattro cantori lasciano spazio al quarto, *bogi*, che emettendo una serie di armonici complessi insieme alla propria voce, dà all'ascoltatore l'impressione che ci sia una quinta voce. La materializzazione virtuale di questa quinta voce, che non si riesce a realizzare in tutte le esecuzioni, si riveste di un duplice valore, musicale il primo, indicando il successo magistrale dell'esecuzione, mistico il secondo, in quanto la quinta voce che non è emessa da nessuno dei quattro cantori rappresenta anche una manifestazione tangibile del divino evocato nel canto paraliturgico.

Il linguaggio tecnico-musicologico e il tipo di analisi, in certi punti assai complessi, vengono tradotti dallo studioso in considerazioni culturali e storico-culturali chiare, comprensibili e condivisibili. L'unica osservazione che si potrebbe muovere all'ottimo saggio di d'Angiolini è l'aver relegato il testo latino del canto ad una sola nota a piè di pagina, quando si sarebbe potuto forse mostrare, almeno in alcune delle trascrizioni musicali che vengono presentate, il testo soggiacente alla musica che viene presentata, cosa che è stata fatta solo per la citata considerazione sulla parola *Christe*. Segneremmo anche che purtroppo alcuni link bibliografici citati nel testo non sono più attivi: ad esempio www.ethnomus.org/ecoute/animations/quintina/seq1.html (11, nota).

In conclusione, il testo di d'Angiolini ci conduce veramente ad apprezzare questa manifestazione culturale e musicale molto specifica, e al tempo stesso ci apre una finestra sul mondo del canto paraliturgico delle confraternite, che tante tradizioni conserva ancora in Italia, confermando lo scopo dichiarato molto umilmente all'inizio del testo: "Nous nous sommes donnés pour objectif d'analyser les aspects compositionnels et acoustiques d'un seul morceau et de proposer, autour de ce noyau analytique, quelques considérations supplémentaires sur ces arguments."(11)

Angelo Pagliardini, Universität Innsbruck

Ankäufe und Neuerwerbungen

Bücher

* zur Rezension eingegangene Publikationen

Runte-Collin, Annika: *ChantSongs. Le multilinguisme dans la chanson française contemporaine. Mehrsprachigkeit im zeitgenössischen französischen Chanson*. Dissertation, Université de Provence/Ruhr-Universität Bochum 2010.

*Schneider, Herbert/ Schmusch, Rainer (Hg.): Librettoübersetzung. *Interkulturalität im europäischen Musiktheater* (= Musikwissenschaftliche Publikationen, 32). Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag 2009.

CDs

Anthologie de la chanson à Saint-Pierre et Miquelon. Vent arrière..., Association Arts'chapel SPM 2009.

Bebe: Y., EMI 50999 65811 2 4

Bénabar: *Infréquentable*, Sony BMG 88697398142

Bisbal, David: *Sin mirar atrás*, Universal B0013492-00

Boyer, Maurice: *Le prince des huées*, ConArt o.N.

Bruni, Carla: *Comme si de rien n'était*, Teorema NV814311

Calogero: *L'embellie*, Rapas 531720 3

Chao, Manu: *Baionarena* (2 CDs, 1 DVD), Radio Bemba BEC5772547

Corneille: *Sans titre*, C-Way Music 3208462

De Palmas: *Sortir*, AZ 531943 2

Juliette: *Bijoux & babioles*, Polydor 530535-6

Lavoine, Marc: *Volume 10*, Mercury 531 939 3

Obispo, Pascal: *Welcome to the magic world of Captain Samourai Flower*, PO Productions 88697578832

Pestel, Véronique: *La Vie Va, Rag'*, Production Jean-Claude Barena ESP 028

Rosana: *A las buenas y a las malas*, Warner 519239

Ruiz, Olivia: *Miss Météores*, Polydor 531 692 7

Internet-Adressen und Veranstaltungskalender

Kolloquien, Tagungen, Vorträge

Séminaire Interuniversitaire Paroles & Musique (3^e année: 2009-2010)

TeilnehmerInnen: étudiants et enseignants de Paris 3 et 4, chercheurs extérieurs sur demande motivée

Zeit: 16.12.2009, 6.1., 20.1., 17.2., 17.3., 14.4., 18.5., 19.5.2010 (17 h à 20.00 h)

Ort: Salle des Résistants, ENS, 45, rue d'Ulm, 75230 Paris

Info: www.omf.paris4.sorbonne.fr; omf@noos.fr (Danièle Pistone)

L'inconscient et ses musiques. Colloque de Cerisy

Zeit: 11.-18.9.2010

Ort: Centre Culturel International de Cerisy, Le Château, 50210 Cerisy-La-Salle, France

Info: www.ccic-cerisy.asso.fr

Word and Music Forum: First International Conference

Zeit: 4.-6.11.2010

Ort: Technische Universität Dortmund

Info: <http://wordmusicstudies.org/events.htm>; wmaforum@googlemail.com

Music and Knowledge in Transit/ Músicas e Saberes em Trânsito/ Músicas y saberes en tránsito: International Conferences (SIBE, Musics in the Lusophone and Hispanic World, IASPM Portugal, IASPM Spain, ICTM)

Zeit: 28.-31.10.2010

Ort: Reitoria da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal

Info: www.fcsh.unl.pt/inet; www.sibetrans.com/Lisboa2010

Konzerte

M

11.11.10: Galaxie, Amnéville

Sud Sound System

20.05.10: Riva, Napoli

21.05.10: Live Club, Trezzo d'Adda

Benjamin Biolay

21.05.10: Le 112, Terville

22.05.10: Rockhal, Esch

Calogero

25.05.10: Théâtre de Beaulieu, Lausanne

07.07.10: Zénith, Paris

Garou

12.06.10: Rockhal, Esch

27.11.10: Arènes, Metz

Franco Battiato

26.07.10: Parco del Castello, Fenis

Festivals

Festival Perspectives (21. bis 29. Mai 2010, Saarbrücken-Moselle)

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

Francofolies de La Rochelle (13. bis 17. Juli 2010, La Rochelle)

Information: www.francofolies.fr

Paléo Festival (20. bis 25. Juli 2010, Nyon)

Information: www.paleo.ch

Francofolies de Spa (21. bis 25. Juli 2010, Spa)

Information: www.francofolies.be

Italia Wave Love Festival (22. bis 25. Juli 2010, Livorno)

Information: www.italiawave.com

Aktuelles – actualités – novità – novedades

Zum 80. Geburtstag von Guy Béart – einem in Vergessenheit geratenen Traditionalisten des französischen Chansons

Der Name lässt heute eher an die Schauspielerin Emmanuelle Béart als an ihren Vater, den 1930 geborenen Auteur-Compositeur-Interprète Guy Béart, denken. In der Vergangenheit genoss der Sänger in Frankreich jedoch große Popularität und gehörte zu den namhaftesten Vertretern des Chansons der Nachkriegszeit. Zwischen 1960 und 1980 sprach man in der französischen Presse gern von “les trois B”, und jedermann wusste, wer gemeint war: Brassens, Brel und Béart. Während Brassens und Brel seit nunmehr drei Jahrzehnten tot sind, ihre Lieder – dank Neuauflagen ihrer Aufnahmen und Coverversionen – hingegen nicht aus dem kollektiven Gedächtnis verschwinden, ist das Interesse an Guy Béart im Schwinden begriffen, was auch darauf zurückzuführen ist, dass praktisch weder alte Alben als CDs wiederaufgelegt wurden noch seit gut zehn Jahren etwas Neues erschien. Erst seit kurzem sind wieder zwei ältere Alben des Sängers erhältlich, die er in der Frühphase seiner Karriere, als er bei Philips unter Vertrag stand, aufnahm.¹

Béart gründete bereits in den 1960er Jahren seine eigene Produktionsfirma mit eigenem Label (Temporel nach seinem Hit “Bal chez Temporel”), die ihm seine Unabhängigkeit gegenüber der Musikindustrie sicherte und die damals das erste von einem Künstler gegründete Unternehmen dieser Art in Frankreich darstellte. Der neueren Rezeption seines Werks war diese kommerzielle Marginalisierung jedoch nicht förderlich. Neben diesem markttechnischen Grund haben schließlich wohl auch sein musikalischer Stil und seine Bühnenpräsentation dazu beigetragen, dass Béart in der gegenwärtigen Chansonszene und Chansongeschichtsschreibung geringe Bedeutung hat. Béart komponierte seit seinen Anfängen seine eingängigen, ja volksliedhaften, später pseudofolkloristischen Melodien auf der Gitarre, und auch auf der Bühne trennte er sich – darin Brassens vergleichbar – fast nie von seinem Instrument, während andere Auteurs-Compositeurs-Interprètes – Brel, Ferrat, Moustaki und Anne Sylvestre – zur Erweiterung ihres musikalischen Spektrums und im Hinblick auf die szenische Wirkung die Gitarrenbegleitung mit anderen Arrangements variierten. Der Eindruck von Monotonie und die wenig ausgeprägte theatral-dramatische Dimension seines Schaffens lassen Béart neben seinen Zeitgenossen vergleichsweise ‘blass’ erscheinen. Deutlicher als bei jedem seiner Kollegen ist bei ihm die Konzentration auf den Text, wenngleich er immer wieder betonte, dass sein Chanson gerade kein ‘chanson à texte’ sei, das der Musik nur eine dem

Text dienende Funktion zubilligt.² Die Vorreiterrolle hinsichtlich des Gegenwartschansons als dezidiert musikalisch-literarischem Genre, die Béart für sich in Anspruch nimmt, schreibt man in der aktuellen Chansonszene eher Ferré, Brel, Gainsbourg oder Nougaro zu. Die theatrale Dimension von Béarts Auftritten – er war und blieb immer der (etwas biedere) Barde mit Gitarre, dünner Stimme und enormem Lampenfieber, das ihn oft seine Texte vergessen ließ – musste zu einer Zeit, in der Montand, Gréco, Brel und Barbara neue Standards für die szenische Darbietung des Chansons setzten, allzu statisch wirken. Jean-Louis Barrault, der mit Béart befreundet war, hat die Unscheinbarkeit des Sängers positiv im Sinne eines Fortlebens des Werks über die Existenz des Künstlers hinaus interpretiert: “Son visage finira par se dissoudre derrière ses chansons qui deviendront peut-être demain celles d’un anonyme du XX^e siècle.”³ Mit dem Gedanken der Quasi-Anonymisierung seiner Chansons im Laufe der Zeit wird Béart in die Nähe des ‘chanson populaire’ gerückt, das zum kulturellen Gemeingut avanciert, während sein Schöpfer in Vergessenheit gerät.

Béarts Themen – seine Kritik am zunehmenden Einfluss moderner Technologien auf das Alltagsleben und die daraus resultierende Entfremdung (“Le grand chambardement” und “Coucher avec une bureaucrate”) – sind charakteristisch für das 20. Jahrhundert. Ab den 1970er Jahren traten entsprechende zivilisationskritisch akzentuierte Titel neben die poetischen Chansons, die das frühe Werk prägten. Mit ihrer spirituellen (“Les couleurs du temps”), bisweilen religiös-messianischen (“Messies, Messies” und “Le miracle vient de partout”) Tönung ließen diese Titel den Sänger zunehmend als Konservativen erscheinen, und er hat sich immer vehement dagegen gewehrt, aufgrund seiner Zivilisationskritik, die mit Traditionsbewusstsein und Naturverbundenheit einhergeht, dem rechten politischen Spektrum zugerechnet zu werden. Mit dem Album *Contre tous les pouvoirs*, das 1981 im Jahr des Wahlsiegs François Mitterrands erschien, versuchte er daher, sich einer politischen Etikettierung und Vereinnahmung zu widersetzen.⁴ Sein letztes diskographisches Lebenszeichen gab der Sänger 1999 mit dem Live-Mitschnitt *Béart en public*, das 36 Chansons – darunter seine erfolgreichsten und einige neue – enthält.⁵ Wenn man Béarts offensichtliche musikalische und vokale Grenzen akzeptiert, kann man dieses Doppelalbum als gelungen betrachten, zumal der Sänger eine überzeugende Auswahl aus seinem Repertoire getroffen hat und – verglichen mit früheren Alben – weniger auf Erbaulichkeit und mehr auf Witz setzt; auch stimmlich wirkt Béart hier relativ gewandt.

Wer aber ist nun dieser Traditionalist des französischen Chansons?⁶ Guy Béart (eigentlich Behar) wird 1930 als Sohn eines Buchhalters, der berufsbedingt oft mit seiner Familie umzieht, in Kairo geboren und wächst im Libanon auf; nach dem Tod des Vaters schiekt die Mutter den 17-jährigen Sohn zum Studium nach Paris, wo er die Ingenieurschule L’école nationale des ponts et chaussées absolviert. Parallel zu seiner Berufstätigkeit in einem Architekturbüro versucht er sich zu Beginn der 1950er Jahre im Chanson, zunächst als Auteur-Compositeur, dann auch als Auteur-Compositeur-Interprète mit ersten Auftritten

im Cabaret La Colombe, einem Sprungbrett für Interpreten seiner Generation.⁷ Brassens und Trenet, an die sich der junge Béart zur Begutachtung der von ihm eingeschlagenen Richtung wendet, ermuntern ihn, weiterhin streng durchkonstruierte Chansons, die ein Thema und eine Idee so konsequent wie pointiert ausführen, zu verfassen. Drei Damen, die sich auf die Rolle der Interpretin beschränken, lassen Béart unterdessen erste Erfolge als Auteur-Compositeur feiern – Zizi Jeanmaire, Patachou und Juliette Gréco –, so dass der Musikproduzent Jacques Canetti auf Béart aufmerksam wird, ihn in seinem Cabaret Les trois baudets auftreten lässt und ihm 1957 einen ersten Plattenvertrag verschafft. Bereits 1958 landet der Sänger dann mit dem Chanson “L’eau vive” (zum gleichnamigen Film François Villiers nach einem Drehbuch Jean Gionos) seinen ersten Hit, der mit seiner schlichten volkstümlichen Melodie und seinem Text, in dem eine naive Natursymbolik mit erotischen Anspielungen durchsetzt ist, zum Mit- oder Nachsingen einlädt. Er gibt schließlich seine Tätigkeit als Ingenieur auf. 1958 erhält er den Grand prix du disque und schafft es im Vorprogramm von Caterina Valente erstmals auf die Bühne des legendären Olympia. Die Einfachheit seiner Melodien verbunden mit Béarts Gedächtnislücken bei Auftritten bringt den Brauch hervor, dass das Publikum die Chansons in den Konzerten mitsingt. Dieser publikumsaktivierende und kommunikative Effekt liegt schließlich auch dem Konzept von Béarts Fernsehproduktionen zugrunde. Mit seiner Sendung *Bienvenue* nimmt er von 1963 bis 1970, zu einer Zeit, als bedingt durch die Yé-yé-Mode seine Plattenverkaufszahlen sinken, einen zentralen Platz in der französischen Fernsehunterhaltung ein. Man könnte ihn geradezu für die massenmediale Entscheidungsinstanz über ‘la bonne chanson’ halten, ähnlich seinem Freund Bernard Pivot für die Literatur. Béart führt als Duzfreund und Liebessänger Georges Pompidous ein mondänes Leben, was sich allerdings durch die Hinwendung zu Mystik und Meditation sowie durch schwere Krankheit ändert. Seit den 1980er Jahren lebt der Sänger zurückgezogen und tritt nur noch selten auf. Die Veröffentlichung seines Albums *Demain, je recommence* und das Erscheinen seiner Memoiren rücken Béart 1986/87 nochmals kurzzeitig ins Rampenlicht.⁸ Neben eigenen Titeln hat er auch wiederholt ältere Chansons, und zwar sowohl alte ‘chansons populaires’ als auch Chansons der Belle Époque, neu aufgenommen, wobei er sich den Spaß erlaubte, unter die historischen Titel ein Pastiche (eines erfundenen Chansonniers) zu mischen.⁹

Was bleibt von Guy Béart, wird sich der Leser fragen. Wenngleich Béart heute in der Chansongeschichte etwas stiefmütterlich behandelt wird,¹⁰ haben einige seiner Chansons zweifelsohne literarische Qualitäten. Sein Verdienst um das Genre ist unbestreitbar: Er ist Autor und Komponist von lyrischen, atmosphärisch dichten Chansons, wofür “Il n’y plus d’après” und “Poste restante” Beispiele sind. Beeindrucken kann auch der konzise Stil Béarts, in dem er Argumente oder Plots präzise und konsequent ausführt. Er wartet oft mit skurrilen Wendungen und Pointen auf – so etwa in “Le quidam”, wo die Geschichte eines Manns, der um jeden Preis berühmt werden möchte, dem aber letztlich

aufgrund einer falschen Orthographie seines Namens kein postumer Ruhm beschieden ist, ausgemalt wird. Béart versteht es, subtil zu erzählen, seine Chansons leben von ihrer thematischen Vielfalt, in der sich ein besorgter Blick auf die Gegenwart manifestiert. Ästhetisch weniger überzeugend wirkt Béart dort, wo er belehrend den moralischen Zeigefinger erhebt, amüsant dagegen, wenn er mit den Worten spielt. Dies geschieht häufig in Form verkehrter Sprichwörter wie etwa in “Les proverbes d’aujourd’hui” und “Le bienfait perdu”, wo er Volksweisheiten geradezu ad absurdum führt. Wenn man Guy Béart zu den Klassikern des Chansons zählen möchte, wird man dies daher sicherlich primär auf der Basis seiner literarischen Qualitäten tun.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Offizielle Seite des Sängers: jack200.free.fr/beart/index.html

Anmerkungen:

- ¹ Die Ausstattung dieser CDs entspricht deren Preis von je circa fünf Euro: Sie enthalten (nur) zehn Titel, deren Erstveröffentlichung nicht ausgewiesen wird, verzichten auf jeglichen Begleittext mit Informationen zum Sänger wie auf den Abdruck der Chansontexte. Guy Béart, *Qu’on est bien*, Membran Music 232011-205, 2008 und *L’eau vive*, Membran Music 232708-205, 2009.
- ² Guy Béart legt seine Position folgendermaßen dar: “Pour moi, c’étaient les deux qui comptaient, autant la mélodie que le texte, de façon indissociable. Mais dans les années cinquante, sur la rive gauche, il était de bon ton que ce soient les textes qui accrochent; alors que, aujourd’hui, c’est plutôt la musique qui prédomine, ou même encore moins que la musique: dans la formule orchestrale de l’accompagnement, le son, le sound.” Guy Béart, *L’espérance folle*, Paris, Robert Laffont, 1987, 69.
- ³ Chantal Brunschwig – Louis-Jean Calvet – Jean-Claude Klein, *Cent ans de chanson française*, Paris, Éditions du Seuil, ²1981, 42.
- ⁴ Guy Béart, *Contre tous les pouvoirs*, Disques Temporel GB 00029, 1981.
- ⁵ Guy Béart, *Béart en public*, Disques Temporel 024062, 1999. Dem Album liegt ein schönes illustriertes Booklet mit sämtlichen Texten bei. Mittels dieser CD fällt die Begegnung und Beschäftigung mit Béart weniger ‘museal’ aus als auf der Grundlage älterer Studioalben.
- ⁶ Die folgenden Daten beruhen auf: Brunschwig – Calvet – Klein 1981, 41f. sowie Pierre Saka – Yann Plougastel, *La chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999, 137f.
- ⁷ Auch der gleichaltrige und kürzlich verstorbene Jean Ferrat sammelt dort erste Bühnenerfahrung.
- ⁸ Guy Béart, *Demain, je recommence*, Disques Temporel GBCD 37, 1986 sowie Béart 1987.
- ⁹ Der Großteil der Aufnahmen alter Volkslieder ist auf folgender CD enthalten: Guy Béart, *Les très vieilles chansons de France – Volume 6 (1966-1969)*, Disques Temporel GBCD 06, 1987. Unter die Chansons aus der Zeit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert schleicht sich der derb-komische Titel “Où allons-nous?” eines gewissen Victor Paris, dessen Historie Jean-Claude Carrière und Georges Conchon im Begleittext zum Album bewusst gelehrt fingieren. Guy Béart, *Porte-bonheur*, Disques Temporel 24 0037-1, 1982. Vgl. dazu auch Béart 1987, 88.
- ¹⁰ Rieger hat ihn in seine Anthologie nicht aufgenommen, der obengenannte wenig enthusiastische Artikel von Saka – Plougastel (1999) ist vergleichsweise kurz, und selbst auf der offiziellen Internetseite des Sängers versucht man erst noch, von der Notwendigkeit seiner

Wiederentdeckung zu überzeugen. Dietmar Rieger, *Französische Chansons – Von Béranger bis Barbara*, Französisch/Deutsch, Stuttgart, Reclam, 1987.

Le Italie nella canzone contemporanea¹

“Sono solo canzonette...”, così recitava il ritornello di una canzone famosa del 1980 del cantautore Edoardo Bennato.² Saranno solo canzonette e probabilmente non avranno lo stesso peso di testi letterari e poetici più nobili, ma spesso i versi delle canzoni hanno tratteggiato il contesto politico e sociale degli ultimi decenni in Italia e puntualmente evidenziato il racconto dei cambiamenti avvenuti nella società.

Secondo una ricerca dell'Istat del 2006³, citata anche nel recentissimo volume *Ma cosa vuoi che sia una canzone* di Giuseppe Antonelli, circa l'82% della popolazione italiana dichiara di consumare musica. Le fasce di utenza dei fruitori non sono composte solo da persone con un livello di scolarizzazione alto; anzi la percentuale resta piuttosto elevata anche per altre categorie della popolazione. Ciò a testimoniare che “l'ascolto della musica è un comportamento frequente che fa parte del vissuto quotidiano”⁴. Forse in questi ultimi anni anche più della lettura, se è vero che nella stessa indagine i dati relativi al consumo di quest'ultima sono sicuramente meno rassicuranti. Secondo le statistiche circa il 60,5% della popolazione dai sei anni in poi aveva letto almeno un libro nei dodici mesi precedenti all'indagine, mentre il 37% non ne aveva letto neanche uno per motivi giustificati dalla mancanza di interesse o di tempo. Come osserva attentamente Stefano Pivato nell'introduzione al suo libro del 2002 *La storia leggera*, la canzone contribuisce assieme ad altre forme di cultura a creare un senso comune storico. Sebbene l'Italia non abbia vissuto una congerie culturale e una stagione di poesia collegata al panorama musicale paragonabile a quella francese della seconda metà del Novecento, non si può negare che la canzone si sia confrontata spesso con la realtà storica del ‘Belpaese’.

In effetti la generazione storica dei cantautori degli anni Sessanta e Settanta, da Guccini a De Gregori, da De André a Dalla, ha dato segnali forti di presenza in questo senso e molto si è discusso e si disserta ancora oggi sul rapporto tra poesia e letteratura da un lato e canzoni dei cantautori dall'altro.⁵

Negli ultimi anni è possibile notare anche il superamento di un atteggiamento snobistico e di pregiudizio nei confronti di questo mezzo espressivo che ha raggiunto uno status pari ad altre forme artistiche, anche grazie alla veloce evoluzione della varietà di linguaggi nel campo della comunicazione “che spesso affiancano o sostituiscono nel pubblico giovanile il mezzo più tradizionale del libro”⁶. La canzone si è sempre più esposta anche come tramite di nette e concrete proteste sociali o a favore di interventi ambientali, rimettendo per mezzo dei versi la politica e la storia al centro dell'attenzione.

Assieme a un'espansione continua e progressiva del mercato della musica, negli ultimi anni si registra un bisogno forte di ‘commentare’ il nostro tempo, sebbene si parli sempre di un ritorno al privato e di un disinteresse verso i temi considerati ‘sociali’. E ciò avviene non solo per i giovani autori e cantanti emersi più recentemente, cui dedicheremo in seguito la nostra attenzione, ma anche per protagonisti del panorama musicale italiano che, già in passato, si sono soffermati con i loro versi su temi attuali per la storia del nostro Paese.

Francesco De Gregori, uno dei cantautori italiani più attenti all'aspetto della canzone come racconto della storia, ha dedicato durante la sua carriera diversi brani a momenti significativi del Novecento. Esempi tra i tanti sono canzoni come “Le storie di ieri” (1975), “San Lorenzo” (1982) o “Viva l'Italia” (1979). Nell'album *Pezzi* del 2005⁷, De Gregori riflette ancora una volta sull'Italia, questa volta quella attuale; la canzone “Tempo reale” è quasi un pendant del brano dedicato all'Italia del 1979, ma in questo frangente il Paese non è più “l'Italia che resiste”, ma un:

Paese di terra, terra di cani/ Paese di terra e di polvere
Paese di pecore e pescecani/ E fuoco sotto la cenere.

o ancora

Paese di banche, di treni, di aerei,/ di navi che esplodono,
ancora in cerca d'autore,/ Paese di uomini tutti d'un pezzo,
che tutti hanno un prezzo/ e niente c'ha valore.

Ne viene fuori quindi un affresco sofferto, nello stesso tempo duro e cupo della società italiana attuale e dei temi più dibattuti e irrisolti in essa. Una visione quasi apocalittica che descrive le violenze ingiustificate, i soprusi non solo politici; un ritratto impietoso di una parte d'Italia corrotta e menefreghista.

Come De Gregori, anche Franco Battiato, cantautore che di solito segue percorsi più astratti di meditazione, ha ripreso recentemente il tema della descrizione dell'Italia, già affrontato nel 1991 con il brano di grande successo “Povera Patria”⁸. Quando gli venne chiesto come mai avesse scritto una canzone del genere, Battiato rispose “che l'individualismo, il tirare a campare, che una volta potevano essere una caratteristica simpatica del popolo italiano, erano diventati insopportabili e che c'era bisogno di un intervento di solidarietà civile, non si poteva più restare indifferenti”⁹. Dopo aver esercitato una forte critica sui “governanti, quanti perfetti e inutili buffoni”¹⁰ e sull'ipocrisia cinica dei mass-media dell'epoca, “Povera Patria” si concludeva con una seppur flebile speranza espressa nei versi “si che cambierà, vedrai che cambierà”, in cui si auspicava una rinascita dal fango degli scandali e dal malessere morale dell'epoca.

Battiato è ritornato ultimamente sui temi della vita sociale e politica del Paese con il brano “Inneres Auge”, tratto dall'omonimo album.¹¹ La sensibilità dell'autore risuona nel testo particolarmente ferita dai tempi attuali. La critica della decadenza e del malcostume del potere politico è evidente nelle strofe sottostanti:

Come un branco di lupi che scende dagli altipiani ululando/ o uno sciame di api accanite divoratrici di petali odoranti precipitano roteando come massi da altissimi monti in rovina.
 Uno dice che male c'è a organizzare feste private/ con delle belle ragazze per allietare primari e servitori dello Stato?
 Non ci siamo capiti e perché mai dovremmo pagare/ anche gli extra a dei rincoglioni?
 Che cosa possono le Leggi dove regna soltanto il denaro?/ La Giustizia non è altro che una pubblica merce...
 di cosa vivrebbero ciarlatani e truffatori/ se non avessero moneta sonante da gettare come ami fra la gente.

Il tono duramente ironico e sprezzante con il quale Battiato si riavvicina ai temi dell'attualità italiana, fa pensare quasi ad un requiem della politica, perlomeno nella forma presente. L'"occhio interiore" con cui il cantautore osserva le classi dirigenti allegorizzate nei branchi di lupi ululanti o lo sciame di api divoratrici, è uno strumento che misura dei segnali di insofferenza di fronte ad una forte situazione di malessere presente nella società.

Anche nei brani di autori più giovani il tema della riflessione sulla società italiana è presente in varie forme. Michele Salvemini, in arte Caparezza, un popolare cantante hip-hop italiano, inserisce spesso nei suoi testi contenuti di critica sociale rivisti in chiave ironica. La sua produzione si è spesso scagliata contro un atteggiamento di disimpegno e di indifferenza per quello che accade nel Paese, verso quella che Caparezza stesso definisce una "deculturizzazione generale...", un'Italia che sta diventando sempre più conservatrice, sino ad un livello estremo, tanto che oggi il capro espiatorio dei mali della società è diventato il diverso¹². Nella canzone "L'età dei figuranti", tratta dal disco *Verità supposte* del 2003¹³, Caparezza ironizza sulla presenza ingombrante e invasiva della TV in Italia, uno strumento massmediatico che, attraverso buona parte delle sue trasmissioni, giustifica una serie di atteggiamenti e modi di pensare inquietanti:

Ma dov'è il pudore di queste persone,/ pagate per dare un'opinione,
 drogate dalla televisione./ Genitori orchi,
 figli Snorky, parenti contenti di stare in tv a lavare panni sporchi.
 Cerchi nuovi sbocchi per gli occhi,/ fai zapping e ti shokki,
 trovi sciocchi/ gli show che imbocchi.

Giocando con i ritmi e creando controtipi e funamboliche acrobazie con le parole, come solo nell'hip-hop è possibile fare, Caparezza fornisce un'immagine tristemente reale della società filtrata attraverso il tubo catodico e restituita come unica verità possibile. La televisione vista come un mezzo attraverso il quale mettere in scena la vuotezza della società presente, come si evince anche da questa strofa:

nei salotti TV/ figuranti stolti fanno più ascolti
 di molti programmi colti,/ tant'è che tanti li han tolti dando
 potere a spalti di giudicanti/ tanti re, pochi fanti.

Caparezza usa le rime nelle varie strofe in modo particolare e ardito, ma mai in forma gratuita, si potrebbe dire in modo del tutto funzionale ad un concetto pungente di ironia, sarcasmo e denuncia sociale.

Anche nei brani di Frankie HI-NRG, uno degli esponenti maggiori della scena hip-hop italiana, l'attenzione all'attualità sociale e politica del Paese è spesso presente. Il testo della canzone "Pugni in tasca", dal disco *Deprimomaggo* del 2008 è una fotografia del nostro Paese, in particolare del mondo del lavoro, terribilmente vera e drammaticamente desolante. Lo stesso autore parla del brano in un'intervista pubblicata sul sito web Rockinroad dicendo che in questa canzone racconta "il clima repressivo in cui viviamo immersi quotidianamente, agitati da continui falsi allarmi sociali che ci istigano al costante sospetto dell'"altro-da-noi"¹⁴.

Nei versi:

Pugni in tasca dagli ostaggi dello stage,/ per i naufraghi alla plage,
 per chi vende a domicilio maquillage,/ per chi tinge di beige ogni aspetto del menage,
 per chi c'ha le pezze al culo e se le chiama decoupage./ Pugni in tasca stringono gli
 spicci che rimangono
 dei mille euro che da un mese s'assottigliano,/ il denaro è detto liquido per via che
 evapora da corpi
 che il padrone idrata con un'elemosina.

il tema attualissimo del 'preariato', cioè la situazione di difficile inserimento nel mondo del lavoro da parte delle generazioni giovanili, scorre nelle rime che partono dalla parola "stage" del primo verso e si snodano nelle frasi successive. Nonostante i concetti siano in qualche modo ironicamente nobilitati dall'uso della lingua francese, tra le righe vengono rivelati aspetti di un problema grave che è parte di una crisi più generale del Paese.

In modo più scanzonato e sarcastico si avvicina a questo tema Simone Cisticchi, anch'egli esponente della nuova generazione di cantautori italiani. Cisticchi ha collaborato tra gli altri con l'appena citato Frankie HI-NRG, partecipando con lui al Festival di Sanremo del 2008 e interpretando in coppia la canzone "Rivoluzione", un rap con una forte impronta di denuncia sociale. Quella di Cisticchi è una presenza trasversale nella musica italiana. Nel suo stile convivono due identità: una caratterizzata da un interesse forte per la canzone popolare e da un modo irriverente ed ironico di proporre anche temi molto gravi ed importanti, l'altra più intimista e sentimentale, vicina alla conoscenza della grande canzone d'autore.¹⁵

Interessanti per il nostro discorso sono due brani di quest'autore. Il primo è "L'Italia di Piero"¹⁶, un'ironica rassegna di alcuni personaggi pubblici italiani, tutti riassunti nella fantomatica figura di un certo "Piero". Pur non dichiarando mai a chi si riferisce, Cisticchi descrive con queste parole il protagonista della canzone: "Piero, il contaballe per eccellenza, potrebbe essere un nostro amico o anche un politico che promette e non mantiene e rappresenta quindi le contraddizioni dello stato attuale della nostra Italia dove ciò che vediamo ogni giorno sembra assurdo, ma poi si rivela vero, reale."¹⁷ La canzone è introdotta dalla fanfara dei bersaglieri, uno dei simboli più forti del sentimento patriottico-

nazionale; ciò rende l'atmosfera del brano ancora più surreale, dato che all'introduzione seguono strofe del tipo:

Piero dice che ha inclinato la torre di Pisa./ Piero dice che ha dipinto lui la Monnalisa,
Piero nell'armadio ha solo abiti di Prada./ Piero sta in contatto con Emergency di
Gino Strada,
Piero ha fatto un sacco di merende con Pacciani./ Piero ieri ha dichiarato guerra ai
talebani,
Piero dice che l'Italia è fatta a stelle a strisce./ ma da sempre preferisce farsi solo
strisce.
Piero ha fatto vincere l'Italia nei mondiali.../ Piero adesso si è arruolato con i
bersaglieri...
Piero, non dirmi che è vero./ quello che mi hai detto, è la verità...ma che cazzaro!
Bella, l'Italia di Piero./ quello che succede è un'assurdità... ma è tutto vero.

La canzone si conclude con una frase ("la storia c'insegna... ma che c'insegna?") ripetuta più volte, quasi a sottolineare una voluta ignoranza del passato nell'Italia di oggi ed un'ottusa determinazione da parte di alcuni a non fare i conti con gli scheletri presenti nel proprio armadio. Il filone ironico nella produzione di Cisticchi trova conferma nel brano "Meno male"¹⁸, presentato all'ultima edizione del Festival di Sanremo e, come il brano di due anni prima, scritto in coppia con Frankie HI-NRG. Anche in questo pezzo l'autore trova modo di dar voce alle inquietudini tipiche dei nostri "tempi velocemente immobili"¹⁹ quali la disinformazione, l'ansia di protagonismo, le false promesse della TV.

La gente non ha voglia di pensare cose, cose negative/ la gente vuol godersi in pace le
vacanze estive
ci siamo rotti il pacco di sentire che tutto va male/ della valanga di brutte notizie al
telegiornale
C'è l'Italia Paese di santi, pochi idraulici e troppe badanti/ C'è l'Italia Paese della
Liberté Egalité e del Gioca Giuè!
C'è l'Italia s'è desta ma dipende dai punti di vista/ C'è la crisi mondiale che avanza e
i terremotati ancora in vacanza.

Già i primi versi della canzone evidenziano una denuncia verso un Paese nel quale opera un sistema massmediatico che tende sempre più a disinformare, a gettare polvere negli occhi della gente per evitare di comprendere quello che succede realmente. Cisticchi stesso ha affermato di aver scritto questo pezzo dopo aver letto il libro *La scomparsa dei fatti* del giornalista Marco Travaglio e a lui ha voluto dedicare questa canzone. Il libro a cui si riferisce è un saggio del 2006, in cui Travaglio analizza il sistema della comunicazione in Italia evidenziandone le disfunzioni, le falsità e gli usi interessati. Anche nelle strofe successive del brano è evidente la volontà di mostrare l'abitudine sempre più frequente dei mass-media di parlare d'altro e di coprire le notizie scomode, in una società in cui l'individuo si conforma spesso all'opinione dominante. Nella parte finale della canzone Cisticchi ironizza su questa spirale del silenzio, in cui il pluralismo e l'obiettività dell'informazione riportano una grande sconfitta, come si può evincere dalle strofe sottostanti:

C'è l'Italia dei video ricatti, c'è la nonna coi seni rifatti/ E vissero tutti felici e
contenti, ma disinformati sui fatti
Osama è ancora latitante, l'ho visto ieri al ristorante!/ Lo so che voi non mi credete,
se sbaglio mi corigerete.
La verità è come il vetro che è trasparente se non è appannato/ E per nascondere
quello che c'è dietro basta aprire bocca e dargli fiato!

In conclusione di questa breve carrellata è interessante citare ancora un brano presentato al Festival di Sanremo del 2007 da un cantautore fino a quel momento pressoché sconosciuto. Si tratta della canzone "Pensa"²⁰ di Fabrizio Moro. L'autore afferma di essersi ispirato per la scrittura di questo brano alla figura di Giovanni Falcone e a tutte le persone che sono cadute nel corso degli ultimi anni sotto i colpi della mafia. Uomini e donne che avevano come unica colpa il compito di provare a sconfiggere un cancro che non riguarda solo la Sicilia ma l'intero Paese. La canzone contiene un testo denso di significati, in cui è evidente una reazione forte al dramma della presenza mafiosa in alcune fasce della società italiana; una reazione fatta di striscioni inneggianti alla libertà, di scritte su lenzuola appese ai balconi, di ragazzi e ragazze che non vogliono più tacere, che urlano e vogliono che le loro voci per le strade si possano sentire; una protesta di persone che non accettano più che la mafia condizioni le proprie vite. In tutta la canzone è tangibile un desiderio di riscatto e di risveglio da un incubo tuttora presente. Una speranza che può diventare realtà attraverso l'esempio di uomini che combattono per la giustizia e che Moro descrive con parole come queste:

Ci sono stati uomini che hanno continuato/ nonostante intorno fosse tutto bruciato.
Perché in fondo questa vita non ha significato/ se hai paura di una bomba o di un
fucile puntato.
Gli uomini passano e passa una canzone/ ma nessuno potrà fermare mai la
convinzione
che la giustizia no... non è solo un'illusione.

Questo desiderio esplode in un urlo di speranza nel ritornello, in cui il verbo iniziale si ripete in forma anaforica e martellante, quasi a stimolare il risveglio delle coscienze, la possibilità di reagire ed aprirsi ad un mondo nuovo, libero da ogni forma di oppressione:

Pensa prima di sparare/ Pensa prima di dire e di giudicare prova a pensare
Pensa che puoi decidere tu/ Resta un attimo soltanto un attimo di più
Con la testa fra le mani ... Pensa

Canzoni come quella di Fabrizio Moro e come gli altri esempi citati in questo breve contributo sono rappresentazioni di un codice comune all'interno del quale è possibile ritrovare differenti situazioni culturali e frangenti storici della vita del nostro Paese. I versi delle canzoni accolgono al tempo stesso una serie di storie che appartengono alla cultura di una collettività e quindi non costituiscono solo una 'colonna sonora' del passato e del presente italiano più recente, ma hanno in sé anche elementi importanti e utili per raccontare la storia di un'epoca e le trasformazioni della società.

Forse consiste proprio in questo la magia di una canzone: nell'essere un'espressione artistica bivalente, musicale e testuale, un prodotto che attraverso la sua 'volatilità' entra più facilmente nell'immaginario popolare e diventa nello stesso tempo patrimonio della memoria comune.

Saverio Carpentieri, Universität Innsbruck

Bibliografia:

- Antonelli, Giuseppe: *Ma cosa vuoi che sia una canzone*. Bologna, Il Mulino 2010.
 Baldazzi, Gianfranco: *La canzone italiana del Novecento*. Roma, Newton Compton 1989.
 Berselli, Edmondo: *Canzoni. Storie dell'Italia leggera*. Bologna, Il Mulino 1999.
 Borgna, Gianni: *Storia della canzone italiana*. Milano, Mondadori 1996.
 Borgna, Gianni: *L'Italia di Sanremo. Cinquant'anni di canzoni, cinquant'anni della nostra storia*. Milano, Mondadori 1998.
 Borgna, Gianni/ Serianni, Luca (a cura di): *La lingua cantata. L'italiano nella canzone d'autore dal 1930 ad oggi*. Roma, Garamond 1995.
 De André, Fabrizio: *Parole e canzoni*. A cura di Roberto Cotroneo e Luca Mollica. Torino, Einaudi/Stile libero 2003.
 Deregibus, Enrico (a cura di), *Dizionario completo della canzone italiana*. Firenze, Giunti 2006.
 Fabbri, Franco: *Il suono in cui viviamo*. Milano, Il Saggiatore 2008.
 Fiori, Umberto: *Scrivere con la voce*. Milano, Unicopli 2003.
 Ginsborg, Paul: *L'Italia del tempo presente*. Torino, Einaudi 1998.
 Jachia, Paolo: *La canzone d'autore italiana 1958–1997*. Milano, Feltrinelli 1998.
 Liperi, Felice: *Storia della canzone italiana*. Roma, Rai-Eri 1999.
 Peroni, Marco: *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*. Milano, Bruno Mondadori 2005.
 Piccolo, Antonio: *La storia siamo noi*. Foggia, Bastogi Editrice 2007.
 Pivato, Stefano: *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*. Bologna, Il Mulino 2002.
 Travaglio, Marco: *La scomparsa dei fatti*. Milano, Il Saggiatore 2006.

Anmerkungen:

- ¹ Il seguente testo verrà pubblicato nel volume di prossima uscita *Italia e Italie: identità di un paese al plurale* a cura di S. Carpentieri, A. Pagliardini, B. Tasser, L. Zybatow (= Forum Translationswissenschaft, 13), Frankfurt a. M. et al., Peter Lang Verlag 2010.
² Il riferimento è alla canzone "Sono solo canzonette" tratta dall'omonimo album edito da Dischi Ricordi CDMRL 6487, 1980.
³ *Indagine multiscopo sulle famiglie. I cittadini e il tempo libero* – Anno 2006, Roma, Istituto Nazionale di Statistica 2008 (http://www.istat.it/dati/catalogo/20081031_00/inf_08_06_spettacoli_musica_tempo_libero_2006.pdf).
⁴ Istat 2008, 76.
⁵ Interessante è a proposito il saggio introduttivo di Roberto Cotroneo in De André 2003.
⁶ Pivato 2002, 27.
⁷ Caravan COL 5197892.
⁸ Dall'album *Come un cammello in una grondaia*, EMI 7981212, 1991.
⁹ Da un'intervista al quotidiano *L'Unità* del 7 novembre 1991.
¹⁰ Da "Povera Patria".
¹¹ *Inneres Auge* Mercury 2722666, 2009.

- ¹² Da un'intervista pubblicata sul sito Megachip: <http://www.megachip.info/modules.php?name=Sections&op=viewarticle&artid=7003>.
¹³ EMI 724359003924.
¹⁴ <http://rockinroad.blogosfere.it/2008/05/frankie-hinrg-mc-in-radio-il-nuovo-singolo-pugni-in-tasca.html>.
¹⁵ In particolare di Sergio Endrigo, con cui canterà in duetto la canzone "Questo è amore" nel suo primo album *Fabbricante di canzoni*, Sony Bmg 828767283227, 2005.
¹⁶ Dall'album *Dall'altra parte del cancello*, Sony Bmg 86970734622, 2007.
¹⁷ L'intervista è presente sul sito Internet: <http://www.musicalnews.com/articolo.php?codice=9857&sz=6>.
¹⁸ Dall'album *Grand Hotel Cricicchi*, Sony Music Entertainment 88697579922, 2010.
¹⁹ <http://www.grandhotelicricicchi.com>.
²⁰ Dall'album *Pensa*, Warner 4205112, 2007.

Eine kleine Kulturgeschichte des Fußballs und seiner Lieder

Anmerkungen zu einem Forschungsprojekt

Rahmenbedingungen und Voraussetzungen

Im Rahmen eines Forschungsprojektes an der Universität Innsbruck wurde im Jahr 2008 eine Untersuchung spanischer Fußballlieder und -hymnen durchgeführt, die auf einem Korpus von über 40 Liedern basiert. Ein Großteil dieser Lieder wurde während der Fußballeuropameisterschaft 2008 in Österreich und der Schweiz gesammelt (*cánticos de fútbol* für die spanische Nationalmannschaft, die *Selección española de fútbol*) und durch Lieder und Hymnen von drei der größten spanischen Fußballclubs (Real Madrid, FC Barcelona, Sevilla FC) ergänzt. In der Analyse selbst richtete sich das Augenmerk auf die in den Liedern besonders häufig vorkommenden Themenbereiche Identitätsbildung, Religion/Ritual und Heldenverehrung. Bevor hier jedoch die wichtigsten Ergebnisse präsentiert werden, sei eine kurze theoretische Betrachtung zum Phänomen der Fußballlieder vorausgeschickt, das im Bereich der Textmusik ein noch wenig erforschtes Gebiet darstellt.

De facto steht hinter dem Forschungsfeld des Fußballliedes eine gerade erst gut 30-jährige Forschungsgeschichte, die besonders aus dem deutschsprachigen Raum Impulse erhalten hat.¹ Ende der 70er Jahre hat Klaus-Jürgen Höfer, dessen unveröffentlichte Examensarbeit Reinhard Kopiez und Guido Brink zitieren, ein pyramidenförmiges Stufenmodell entwickelt, das eine Klassifizierung des gesamten Spektrums der Fangesänge und -rufe erlaubt und noch heute seine Gültigkeit hat. Auf der untersten Stufe befinden sich die sogenannten "Primärreaktionen" wie Rufe, Pfiffe oder der Einsatz von Lärminstrumenten; die zweite Stufe beinhaltet "rhythmisches Klatschen"; ab der dritten Stufe kommt der Gesang hinzu, wobei man zwischen "Kurzgesängen" und "Liedern" (vierte und letzte Stufe) unterscheidet.

Die Wiege der europäischen Fußballgesänge selbst liegt im England der 1960er Jahre, im Stadion des Liverpool FC. Das gemeinsame Singen vor Cupfinalspielen im Wembley-Stadion, Einflüsse der südamerikanischen Fußballkultur und die englische Popmusik der beginnenden 60er Jahre in Liverpool waren laut Desmond Morris die drei Faktoren, die zu ihrer Entstehung beitrugen. In Bezug auf die Entstehung der Fangesänge ist anzumerken, dass ein Großteil durch sogenanntes “Umsingen” (Änderung des Textes bestehender Lieder) und “Umtextieren” (Erfindung eines Textes zu einer bereits existierenden Melodie) zustande kommt. Wie Interviews mit Fans belegen, spielen dabei vor allem Spontaneität und Zufälligkeit eine entscheidende Rolle. Eine kleine Gruppe von Fans oder aber eine Einzelperson fängt an zu singen; der Nachbar hört eine Weile zu und stimmt mit ein, bis schließlich die ganze “Kurve” singt. Auch die Hinreise zu einem Spiel nimmt im Sinne einer “Übungsgelegenheit” eine nicht zu unterschätzende Rolle ein.

Wenn im Folgenden auf die drei Hauptthemenbereiche – Identitätsbildung, Religion/Ritual, Heldenverehrung – eingegangen wird, so sei vorausgeschickt, dass wir es dabei vorwiegend mit “Kurzgesängen” und “Liedern” im Sinne von Höfer zu tun haben.

Identitätsbildung, Religion/Ritual, Heldenverehrung im Fußballlied

Quer durch alle Gesellschaften und Kulturen werden Symbole, Rituale, Mythen und Hymnen benutzt, um Identität zu kreieren und auch im Fußball spielen diese Elemente eine entscheidende Rolle, wenn es um die Schaffung einer kollektiven Identität geht. So kann man Benedict Andersons Konzept der “imagined community”, die in ihrem Inneren durch gemeinsame Erinnerungen, Visionen und Vorstellungen zusammengehalten wird, durchaus auch auf den Bereich des Fußballs übertragen: Sowohl Spiele als auch Spieler werden zum Mythos erhoben und gehen in das kollektive Gedächtnis einer (Fußball-)Nation ein (man denke in Österreich nur an Córdoba 1978). Fußballspiele eignen sich mit ihren Ritualen und symbolischen Orten, den Fahnen, Farben und Helden sehr gut für eine Stilisierung der nationalen und regionalen Identität und nicht ohne Grund wird das Fußballspiel in den Medien oft zu einem ‘Krieg’ zwischen den beteiligten Parteien aufgebauscht. In diesem Sinne wird der Fußball natürlich auch in Spanien zu einem Identitätsträger: Die zahlreichen Fußballclubs stehen für ein stereotypisiertes Bild der regionalen Identität, wobei der jeweilige Fußballstil zu einem “Teil einer kollektiven Vorstellungswelt, nicht so sehr der Art, wie die Menschen leben und Spieler spielen, sondern vielmehr wie es ihnen gefällt, von ihrer Lebensart und dem Spielstil ihrer Mannschaft zu erzählen” (Bromberger 2006, 290) wird. Dies zeigt sich besonders bei Clubs wie FC Barcelona, RCD Español oder Real Madrid. Sowohl der FC Barcelona (Barça) aber auch der RCD Español – beides sind katalanische Clubs – gelten als Repräsentanten der sozialen, kulturellen und politisch komplexen (und durchaus auch konträren) Entwicklungen und Strukturen Kataloniens. Während Barça für die katalanische Kultur schlechthin steht, zum Symbol für die Hoffnungen, Seh-

süchte und Enttäuschungen der Katalanen wurde und nicht umsonst das Motto “més que un club” trägt,² steht der RCD Español für die politischen Gegenbewegungen zum *catalanismo*. Diese Rivalität wurde während der Franco-Diktatur von einer neuen, noch viel symbolträchtigeren Auseinandersetzung abgelöst: Das neue Duell, das bis heute noch nichts an Aktualität eingebüßt hat, lautete und lautet FC Barcelona versus Real Madrid. Im Zuge des Franco-Regimes kam es zu einer jahrzehntelangen Repression des Katalanismus, dessen geballte Energie sich daher auf Barça, die “epische Sublimierung des katalanischen Volkes in einem Fußballclub” (Artells i Herrero 1972, 7), konzentrierte und sich einzig im Stadion Barcelonas entladen konnte, in dem Real, das heißt die personalisierte Zentralmacht und somit der ‘Feind’, bekämpft und besiegt wurde. Wie die folgenden Beispiele verdeutlichen, zeigen sich die Rivalitäten aber durchaus auf beiden Seiten: “Madrid, cabrón, ¡saluda al campeón!”,³ “¡Puta Barça, puta Barça, eh, eh!”, “¡Barça, Barça, mierda!”.⁴

Auf der anderen Seite findet sich in Spanien aber auch eine unglaubliche und alle regionalen Rivalitäten ignorierende Begeisterung für die Nationalmannschaft, die 2008 Europameister wurde. In einer Vielzahl von Liedern bricht sich dieser Enthusiasmus für Spanien und die *Selección* Bahn: “¡Yo soy español, español, español!” heißt es da genauso wie “¡Qué viva España! Lololo... / ¡Qué viva España! Lololo... / ¡España es la mejor!” oder aber “¡España! – [dreimal Klatschen] – ¡España!” bzw. “Se nota, se siente, ¡España está presente!”. Da besonders die ersten beiden Beispiele zu den sogenannten Klassikern gehören, soll an dieser Stelle ein weiterer unverzichtbarer Bestandteil des Standard-repertoires erwähnt werden, der sogar als inoffizielle Hymne der *Selección española* gilt und ohne den ein noch so rudimentärer Beitrag über die spanischen *cánticos de fútbol* einfach unvollständig wäre: “¡A por ellos, oé!”. Bei diesem Kurzgesang handelt es sich um ein Lied, das bereits wiederholt – auch von der Nationalmannschaft selbst – aufgenommen wurde und sogar in Wahlkampagnen Verwendung fand.

Die erwähnten Identitätskonzepte prägen aber auch die Hymnen der jeweiligen Clubs und lassen sich somit durchaus auch mit Nationalhymnen vergleichen. In den Hymnen von Real Madrid, FC Barcelona (“Cant del Barça”) und Sevilla FC (“Himno oficial del Sevilla FC” und “Himno del Centenario del Sevilla FC”/“El Arrebató”) zum Beispiel werden wie auch in den Nationalhymnen Werte und ritterliche Tugenden wie Heldenmut, Tapferkeit, Ruhm, Größe, Ehre, Respekt und ein nobler (und ästhetisch schöner) Kampfstil angesprochen. Darüber hinaus finden sich auch Verweise auf identitätsstiftende Wahrzeichen der jeweiligen Stadt, politische Realitäten (FC Barcelona) und Gründungsmythen (Sevilla FC).

Religion und Ritual sind zweifelsohne ein weiteres Element, das den Fußball und seine Lieder auszeichnet. Die Kulturzeitschrift *Der Querschnitt* bezeichnete den Fußball bereits zu Beginn der 1930er Jahre als “Weltreligion des 20. Jahrhunderts” (Seiffert 1932, 385); seither haben Forscher wie Peter Becker/Gunter Pilz, Christian Bromberger, Markwart Herzog oder Reinhard

Kopiez die These vom Fußball als Ersatzreligion vertreten. Tatsächlich sind die Parallelen bei genauerer Betrachtung kaum zu übersehen: Das Stadion kann mit einer Kirche verglichen werden, das Spiel mit einem Gottesdienst, in dem der Schiedsrichter die Rolle des Pfarrers übernimmt. Der Spielbesuch wird zum Kirchgang, Fangesänge zu Gebeten und die Verehrung der Fußballhelden kann mit jener von Gott oder (zumindest) von Heiligen⁵ gleichgesetzt werden.

Dass der Rasen und das Stadion als heilige Orte gelten, zeigt beispielsweise auch die stadioneigene Kapelle des Camp Nou, in der sich die Spieler des FC Barcelona vor Spielbeginn sammeln können. Wie vielleicht durch die zahlreichen Fußballübertragungen im Fernsehen bekannt ist, bekreuzigen sich viele Fußballspieler, wenn sie den Rasen betreten. In Südeuropa und Südamerika gibt es des Weiteren den Brauch, vor wichtigen Spielen Tausende von Kerzen anzuzünden oder wie Christoph Biermann darlegt, niederzuknien: "Mir wird nie das Bild aus dem Sinn gehen [...], als alte Frauen in São Paulo vor den Fernsehkameras knieten und während des Elfmeterschießens das Vaterunser gebetet haben." (Biermann 1995, 194) Dabei sei festgehalten, dass es sich hierbei keineswegs um ein Phänomen handelt, das sich auf ältere, abergläubische Menschen beschränkt, ganz im Gegenteil. Bei dem Finalspiel der U20-Weltmeisterschaft 2009 zwischen Ghana und Brasilien, das durch ein Elfmeterschießen entschieden wurde, konnte man beobachten, wie die Spieler beider Mannschaften vor Beginn des Elfmeterschießens niederknieten und beteten. Laut den von Reinhard Kopiez erarbeiteten Kriterien zur Identifikation kultischer Elemente im Fußballlied ist dies als sogenannte *invocatio* einzustufen, ein Element, das auch in der Religion nicht unbekannt ist. Ein weiteres Beispiel einer *invocatio* ist das rhythmische Singen und Anrufen von Namen bestimmter Fußballer, die für den Spielverlauf von entscheidender Bedeutung sein können, wie dies zumeist bei Stürmern – "¡Fernando Torres, Fernando Torres!" – oder dem Tormann – "¡Iker Casillas, Iker Casillas!"; "¡Iker, Iker!" – der Fall ist. Auf diese Weise versuchen die Fans, den Spielern Kraft zu geben und das Geschick auf ihre Seite zu lenken.

Im Fußball lassen sich allerdings nicht nur religiöse Elemente im engeren Sinn ausmachen: Er erfüllt auch, wie Christian Bromberger darlegt, alle Kriterien des Rituals. In diesem Zusammenhang sei auf die Gesänge, Stimmenchöre, rhythmischen Bewegungen (z.B. Klatschen), Verkleidungen und Tänze hingewiesen. Auch wenn es auf ersten Blick nicht so aussehen mag, finden sich im Fußball zahlreiche *cánticos*, die von Tänzen begleitet werden, wie das Beispiel "Ha llegado el verano, ha llegado la fruta, ¡el que no se agache es un hijo puta!" zeigt. Weitere Beispiele für Körperbewegung und Tanz sind die berühmte Stadionwelle (*la ola*) oder aber das Lied "¡España! – Lololo... – ¡España!", währenddessen die Fans der Straße entlang rhythmisch auf- und abtanzen. All diese Rituale erinnern durchaus auch an diverse Riten bei Eingeborenstämmen.

Das dritte Element, das hier in aller Kürze angesprochen sei, ist schließlich die Heldenverehrung, die Hand in Hand mit dem religiösen Aspekt geht. Das rhythmische/melodische Singen des Namens des 'Helden', das bereits im Zuge der religiösen Anbetung genannt wurde, ist ein klassisches Beispiel für den Hel-

denkult. Besonders beliebt sind auch Wortspiele mit Spielernamen, wie dies etwa bei David Villa (Stürmer) der Fall ist, dessen Nachname dafür geradezu prädestiniert erscheint: "¡Villa, maravilla!"; "¡Villa illa illa, Villa maravilla!" Die Verehrung kann sich aber auch auf einen ganzen Club oder die *Selección* ausdehnen, wie etwa "¡Fútbol Club Barcelona!" oder "¡Campeones, campeones! Oeoeoé" (sehr häufig zu hören nach dem Sieg bei der EURO 2008) belegen.

Die Verehrung geht natürlich auch Hand in Hand mit der Treue der Fans, die ebenfalls in zahlreichen Liedern ihren Ausdruck findet: "Dale Madrid, dale, te sigo a todas partes, yo te quiero [...]" oder "¡Sevilla hasta la muerte!" An dieser Stelle muss freilich erinnert werden, dass es sich auch bei Fußballgesängen wie bei manchen Nationalhymnen um sogenannte *chansons-signes* handelt, um Lieder also, die über die konkrete Anlasssituation hinaus verweisen. Interessant ist in diesem Zusammenhang schließlich eine umfangreiche und originelle Werbekampagne der CEPSA, eines großen spanischen Erdölunternehmens: Als Sponsoren der *Selección* für die WM 2010 in Südafrika entwickelten sie 2009 das Lied "Fieles a la Roja",⁶ das sich innerhalb kürzester Zeit großer Beliebtheit erfreute und zum neuen 'Schlachtruf' der Fans für die WM werden soll: "Yo soy fiel a la Roja, la llevo en el corazón. Nunca la engañé con otra. Soy fiel a mi Selección. Yo soy fiel a la Roja, yo soy fiel a ese deseo ¡que la campeona de Europa lo sea del mundo entero!" Im Video, das sich via Internet schnell verbreitet(e), wird scherzhaft darauf hingewiesen, dass die Folge eines "virus altamente contagioso" ein "cantar sin parar" sein könnte.

Ein weiterer Aspekt der Heldenverehrung ist die Siegesicherheit der Fans, die sich ebenfalls in zahlreichen Liedern widerspiegelt: "¡Este partido, lo vamos a ganar!" heißt es da oder aber "¡España va a ganar la Eurocopa!" bzw. "¡El día 29 España campeón!"⁷ oder "¡Así así así gana el Madrid!" Bei letzterem Beispiel wird zudem der Spielstil Madrids hervorgehoben.

Schließlich sei aber auch die 'Kehrseite' der Heldenverehrung, also der 'Erhöhung' der eigenen Helden, erwähnt, die sich in der Verspottung des Feindes, der 'Erniedrigung' des 'Anderen' äußert. Hierbei spielen die 'kriegerische' Sprache des Fußballs ganz allgemein – man denke nur an Angreifer und Verteidiger – und die bereits angesprochene Hochstilisierung bestimmter Partien zu einer Art 'Krieg' eine entscheidende Rolle. Ziel der Verhöhnung des 'Feindes', der den Sieg der eigenen Mannschaft bedroht, ist dessen Demotivation und somit auch eine Reduktion der von ihm ausgehenden Bedrohung. Als Beispiele dienen die für die Gegenpartei nicht gerade ermutigenden *cánticos*, die durchaus gewisse Ähnlichkeiten mit Spottliedern und Spottgesängen aufweisen: "¡El día 22 Italia dice adiós!"; "¡El día 26 Rusia dice adiós!"; "¡Adiós, Alemania, adiós!"; "¡Aleman el que no bote!"

Abschließend bleibt noch zu sagen, dass das noch junge Forschungsfeld des Fußballliedes, das hier nur in wenigen Facetten vorgestellt werden konnte und dessen Natur die ständige Veränderung ist, nicht zuletzt aufgrund der Kreativität und Spontaneität seiner Liedschöpfer und Fans noch viel Stoff für weitere Analysen verspricht. Interessant erscheint dabei, dass diese nicht nur Rückschlüsse

auf die (Weiter-)Entwicklung des Fußballliedes selbst, sondern insbesondere auch auf die sich ständig wandelnden soziokulturellen Gegebenheiten unterschiedlicher Länder und Kulturen erlauben werden.

Karin Mühlbacher, Universität Innsbruck

Auswahlbibliografie:

- Artells i Herrero, Joan Josep: *Barça, Barça, Barça. F. C. Barcelona, esport i ciutadania*. Barcelona, Laia 1972.
- Becker, Peter/ Pilz, Gunter A.: *Die Welt der Fans. Aspekte einer Jugendkultur*. München, Copress 1988.
- Biermann, Christoph: *Wenn du am Spieltag beerdigt wirst, kann ich leider nicht kommen. Die Welt der Fußballfans*. Köln, Kiepenheuer & Witsch 1995.
- Bromberger, Christian: "Fußball als Weltsicht und als Ritual". In: Belliger, Andréa/ Krieger, David J. (eds.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften 2006, 285-301.
- Colomé, Gabriel: "Fußball und nationale Identität in Katalonien: FC Barcelona und Español". In: Gehrman, Siegfried (ed.): *Fußball und Region in Europa. Probleme regionaler Identität und die Bedeutung einer populären Sportart*. Münster, Lit 1999, 119-128.
- Gebauer, Gunter: "Fernseh- und Stadionfußball als religiöses Phänomen. Idole, Heilige und Ikonen am 'Himmel' von Fangemeinden". In: Herzog, Markwart (ed.): *Fußball als Kulturphänomen. Kunst – Kult – Kommerz*. Stuttgart, Kohlhammer 2002, 305-314. [vgl. auch die weiteren Beiträge von Gebauer zu diesem Thema].
- Herzog, Markwart (ed.): *Fußball als Kulturphänomen. Kunst – Kult – Kommerz*. Stuttgart, Kohlhammer 2002.
- Hortleder, Gerd: *Die Faszination des Fußballspiels. Soziologische Anmerkungen zum Sport als Freizeit und Beruf*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974. [vgl. auch die weiteren Beiträge von Hortleder zu diesem Thema].
- Kopiez, Reinhard: "Alles nur Gegröle? Kultische Elemente in Fußball-Fangesängen". In: Herzog, Markwart (ed.): *Fußball als Kulturphänomen. Kunst – Kult – Kommerz*. Stuttgart: Kohlhammer 2002, 293-303.
- Kopiez, Reinhard/ Brink, Guido: *Fußball-Fangesänge. Eine FANomenologie*. Würzburg, Königshausen & Neumann 1999. [vgl. insbesondere auch die weiteren Beiträge von Kopiez und Brink zu diesem Thema].
- Morris, Desmond: *The soccer tribe*. London, Jonathan Cape 1981.
- Pfister, Gertrud: "Wem gehört der Fußball? Wie ein englisches Spiel die Welt eroberte". In: Fanizadeh, Michael et al. (eds.): *Global players. Kultur, Ökonomie und Politik des Fußballs*. Frankfurt am Main, Brandes & Apsel 2002, 37-57.
- Seiffert, Hans: "Weltreligion des 20. Jahrhunderts. Aus einem Werk des 120. Jahrhunderts". In: *Der Querschnitt. Magazin für Kunst, Literatur und Boxsport* 12, 6 (1932), 385-387.

Anmerkungen:

- ¹ Vgl. Kopiez – Brink 1999 für eine ausführliche Darstellung der Forschungsgeschichte.
- ² In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass der 'Mythos Barça' vor allem auf die 1920er zurückgeht, als sich der ursprüngliche Ausländerclub (zu Beginn kam ein Großteil der Spieler aus dem Ausland) zu einem Symbol für Katalonien wandelte. Im Gegensatz zu diesem ehemaligen 'Ausländerclub' steht Athletic de Bilbao, dessen Motto "Con cantera y

afición, no hace falta importación" bereits seine Sportpolitik zusammenfasst: bei diesem Club dürfen nur gebürtige Basken spielen.

- ³ Dieser an Real Madrid (oder auch an jeden anderen Club, da dieser Teil beliebig austauschbar ist) gerichtete Kurzgesang wird von Barça-Fans angestimmt, wenn der FC Barcelona Meister wurde.
- ⁴ Bei diesem Beispiel wird die letzte Verszeile der Hymne des FC Barcelona aufgegriffen ("¡Barça, Barça, Barça!"), die die Fans besonders häufig singen, wobei das dritte "Barça" durch ein wenig schmeichelhaftes Wort ersetzt wird.
- ⁵ Der spanische Fußballspieler Ricardo Zamora wurde zum Beispiel aufgrund seiner ausgezeichneten Tormannqualitäten in den 1920er und 30er Jahren *El Divino* genannt.
- ⁶ La Roja ist die spanische Nationalmannschaft.
- ⁷ Die Angabe "29" bezieht sich hier auf den 29. Juni 2008, der Tag des Finalspiels der EURO 2008, bei dem Spanien als Europameister hervorging. Man sieht auch hier, dass viele Lieder oft aus leicht austauschbaren Elementen zusammengesetzt sind, sodass sie an jede Situation angepasst werden können.

Chanson und Film: III. *Sur ma vie*

Nachdem die beiden vorangegangenen Teile der Reihe *Chanson und Film* zu einem Chansons als Bestandteil von Filmhandlungen und zum anderen fiktionale Filme zu Sängerbiographien behandelt haben, soll es nun im dritten und letzten Teil um Dokumentarfilme zum Thema Chanson gehen. Dokumentationen, die sich mit dem Thema Chanson oder auch bestimmten Sängern/-innen beschäftigen, lassen sich in mehrere Kategorien unterteilen: in Dokumentationen, in denen die Chansons bestimmter Künstler/-innen im Mittelpunkt stehen, Dokumentationen mit einem biographischen Ansatz und solche, die eher den Charakter einer Momentaufnahme haben. Daneben gibt es reine Dokumentationen von Konzerten, die auf DVD veröffentlicht werden – wie beispielsweise *Juliette Gréco Olympia 2004* und *Barbara au Chatelet* (1988) – und die sich seit einigen Jahren großer Beliebtheit erfreuen. Sie sollen bei den nachfolgenden Betrachtungen ausgeklammert werden so wie auch Video-Clips, die ein eigenes Genre bilden.

Dokumentarfilme, in denen die Chansons im Mittelpunkt stehen, sind vielfach Arbeiten für das Fernsehen: In Filmen, deren Dauer in der Regel zwischen 30 Minuten und einer Stunde variiert, werden verschiedene Chansons eines Künstlers/ einer Künstlerin entweder in Szene gesetzt oder aber bei einem Konzert gefilmt. Ähnlich wie beim Video-Clip wird das Chanson damit um eine visuelle Dimension bereichert: "Der ursprüngliche Tonträger wird durch eine cinematographische Komponente erweitert, mutiert zum Bild-Ton-Träger und stellt so *alte* Hörgewohnheiten in Frage."¹ Der Zuschauer kann also nicht nur Text, Musik und die Stimme des Interpreten wahrnehmen, sondern auch Gestik und Mimik, die Person des Interpreten und das Bühnenbild bzw. eine visuelle Umsetzung des Chansons auf sich wirken lassen. Allerdings hat der Dokumen-

tarfilm im Gegensatz zum Video-Clip in der Regel keinen kommerziellen Zweck. Als Beispiel dieser ersten Kategorie des Dokumentarfilms sei hier der Film *Barbara* von François Reichenbach zitiert, der 1978 entstanden ist.

Als Grundgerüst der Dokumentation dienen einige der bekanntesten Chansons von Barbara, wie z.B. "Le mal de vivre", "Dis, quand reviendras-tu?", "Pierre" und "Nantes", aber auch unbekanntere bzw. neue Titel wie "L'homme en habit rouge" oder "Ma maison". Diese werden teilweise wie in einem Video-Clip mit Bildern unterlegt (z.B. spielende Kinder in Paris bei "Perlimpinpin" oder weite Landschaften bei "Ma maison"), teilweise wird die Künstlerin Barbara im Konzert gezeigt, während sie die Chansons am Klavier interpretiert. Viel Raum nimmt außerdem der Dialog Barbaras mit ihren Fans ein, der legendär ist: So ist die Kamera nicht nur bei der Autogrammstunde nach dem Konzert dabei, sondern auch, als Barbara ihre Fans um den Flügel versammelt, um eine allerletzte, improvisierte Zugabe zu geben. Es entsteht auf diese Weise eine Mischung aus Konzertcharakter und verfilmtem Chanson, zu der noch die Ebene des Kommentars hinzutritt: Immer wieder kommentiert die Künstlerin selbst ihre Chansons oder Stationen ihres Lebens. Dass dabei ein sehr persönliches Portrait Barbaras entstanden ist, belegt nicht zuletzt die Reaktion der Künstlerin selbst:

Filmés par François Reichenbach, les concerts de l'Olympia 1978 ne seront montrés à la télévision (sur TF1) que plus d'un an et demi plus tard. Jusqu'au dernier moment, Barbara essaiera de retarder la diffusion de ce document pris sur le vif, qui, pensait-elle, la montrait trop crument. Et à Reichenbach, maître du cinéma-vérité, elle ne cessera de dire: "Tu touches à mon âme!"²

Zugleich erschwert die Mitwirkung bzw. Mitsprache der Künstlerin die Arbeit des Regisseurs:

... Reichenbach la filme pendant les répétitions, en *backstage* et sur scène pendant le spectacle. Pour les coulisses, la chanteuse donne son accord, mais à condition de n'apparaître ni de face ni de profil, ce qui n'est pas très évident. [...] La chanteuse, qui regrette d'avoir donné son accord du tournage qu'elle avait décliné à d'autres, n'a pas facilité les choses. Elle refuse une première version, pour approuver la deuxième mais quand le film sera diffusé le 27 novembre [1979, A.B.] sur TF1, elle demandera à tous ses amis de ne pas le regarder.³

Die zweite eingangs erwähnte Kategorie des Dokumentarfilms zeichnet sich im Wesentlichen dadurch aus, dass sie einen biographischen Ansatz verfolgt und sowohl zu Lebzeiten von Sängern/-innen als auch in der Retrospektive entstehen kann. Grundsätzlich ist hier zwischen Dokumentarfilmen zu unterscheiden, die anhand eines Drehbuchs bestimmte Szenen im Leben eines Künstlers/ einer Künstlerin nachstellen, und Dokumentarfilmen, die Collagen von vorhandenem Material zu einer Art Biographie verweben. Auch hier sollen zwei ausgewählte Beispiele zur Veranschaulichung dienen: der Film *Dalida pour toujours* von Michel Dumoulin aus dem Jahr 1977 und der 1967 zum ersten Mal veröffentlichte Film *Édith Piaf – Une vie de passion*.

Im Falle von *Dalida pour toujours* handelt es sich sehr klar um einen Dokumentarfilm, der Stationen und Schlüsselszenen aus dem Leben der Interpretin nachzeichnet, ohne dabei chronologisch vorzugehen: "Il [Dumoulin, A.B.] élabore un concept nouveau: mettre en images chansons, façons de vivre, déplacements, angoisses et peurs de la chanteuse."⁴ So erleben die Zuschauer Dalida beim Proben auf der Bühne, in der Freizeit in ihrem Haus in Korsika und im Konzert. Dennoch beginnt der Film mit einer Rückkehr Dalidas an den Ort ihrer Kindheit in Ägypten, den sie mehr als 20 Jahre nicht mehr gesehen hatte. Der Film fängt dabei sowohl ihre Emotionen als auch ihre Gedanken in Form von Kommentaren aus dem Off ein:

Dumoulin veut retourner aux sources: Dalida doit se rendre à Choubra, le quartier qui l'a vue naître. Lorsqu'elle se retrouve devant la maison où elle a grandi, dans la cour de son école, l'effet est violent. [...] Selon le scénario, elle doit marcher dans la rue lentement, ouvrir le portail et s'avancer à l'intérieur. Le réalisateur, pour capter l'émotion des retrouvailles, n'a pas voulu qu'elle y pénètre auparavant. Aussitôt à l'intérieur, elle commence à sangloter. "Je ne peux pas, il faut tout arrêter". "Surtout pas, je veux tout", ordonne le metteur en scène au caméraman. Dans la vie de Dalida, ce sont des moments inoubliables. Pas de trucage: on tourne, pourtant ce n'est pas du "cinéma". Elle pleure tout ce qu'elle a perdu: sa maison, son enfance, sa jeunesse, ses parents.⁵

An mehreren Stellen wird dennoch deutlich – schließlich ist die Kamera nicht immer und überall dabei –, dass verschiedene Szenen für den Film nachgestellt wurden, so z.B. als die Autoren Pascal Sevran und Pascal Auriat der Interpretin zum ersten Mal das Chanson "Il venait d'avoir 18 ans", das zu einem von Dalidas größten Erfolgen werden sollte, präsentieren. Vermischt werden diese Szenen mit authentischen Dokumenten, z.B. als Dalida im Tonstudio den Text der deutschen Version von "Il venait d'avoir 18 ans" bzw. der japanischen Version von "Gigi l'amoroso" einübt. Dadurch entsteht der (gewollte) Eindruck, der Filmemacher hätte die Interpretin in allen Szenen direkt mit der Kamera begleitet: "La caméra de Michel Dumoulin, un documentariste, capture ses mouvements et quelques pensées intimes. [...] Depuis quelque temps déjà il se faufile dans son quotidien, saisit ses bribes de solitude, des soirées de spectacle, des séances de travail, des escales de tournée, des dîners avec des amis..."⁶ Dem Zuschauer wird auf diese Weise zum einen die ihm wohlbekannte Künstlerin Dalida bei der Arbeit vorgeführt, zum anderen soll ihm aber auch die unbekanntere Seite der Privatperson Yolanda Gigliotti gezeigt werden: "Entre une partie de Scrabble au bord de la piscine, la ferveur populaire des sorties de spectacle, une balade sur les quais de la Seine, un feu de cheminée rue d'Orchamps et des répétitions sur la scène de l'Olympia se dessine une femme à deux vies, à deux énergies: l'une, à la ville, est modeste, effacée et pudique, l'autre, sur scène, est magistrale, audacieuse et loquace."⁷

Den roten Faden bilden auch in diesem Film die Chansons Dalidas, die meist nur in Ausschnitten zur Untermauerung bestimmter Einstellungen verwendet werden und nur selten zur Gänze zu hören sind, wie beispielsweise "Bésame

mucho“, das in einer Art Video-Clip *avant la lettre* in den Film integriert ist. Neben zahlreichen bekannten Chansons der Interpretin sind auch weniger geläufige Titel wie “Le temps de mon père“, “Des gens qu’on aimerait connaître“ oder “Non, ce n’est pas pour moi“ zu hören. Nach dem Tode der Künstlerin im Jahre 1987 schließlich wurde der Film um eine weitere Passage ergänzt, in der die Sängerin “Je suis malade“ (Olympia 1981) interpretiert und ihr Können als dramatische Interpretin zeigt.⁸

Anders als Dumoulin’s Dokumentarfilm *Dalida pour toujours* ist der von Marcel Blistène produzierte Film *Edith Piaf – Une vie de passion*⁹ ein klassisches Beispiel für eine Hommage, die nach dem Tode eines Künstlers in Form eines Dokumentarfilms entsteht und insbesondere Elemente der Mythenbildung aufgreift. Da der betreffende Künstler selbst nicht mehr mitwirken kann, werden Aufzeichnungen von Konzerten, aus Fernsehsendungen und andere Bild- und Tondokumente als Grundlage der filmischen Collage herangezogen, im Falle von Edith Piaf etwa Aufnahmen ihres Geburtsorts vor einem Kommissariat im 20. Arrondissement von Paris oder auch der Menschenmenge bei ihrer Beisetzung, um die Bedeutung der Sängerin für das Chanson, aber auch für Frankreich hervorzuheben. Kommentiert werden die Bilder und Chansonausschnitte von Zeitgenossen Piafs wie den Schauspielern Michel Simon und Jean Marais, aber auch von ihrem letzten Ehemann Theo Sarapo, während die Künstlerin selbst nur in einigen Interviews zu Wort kommt. Der Film hält sich an eine vage Chronologie, lässt aber viele Aspekte wie z.B. die Rolle Piafs als Entdeckerin zahlreicher Talente oder ihre Tätigkeit als Autorin und Komponistin völlig unberücksichtigt.¹⁰ Im Vordergrund stehen die legendäre Person der Piaf und ihre Chansons – wobei kurioserweise eines der berühmtesten, nämlich “Non, je ne regrette rien“, fehlt.

Die letzte Kategorie des Dokumentarfilms zum Chanson baut auf die Momentaufnahme. Der betreffende Künstler/ die betreffende Künstlerin gewährt der Kamera Einblicke in bestimmte Lebenssituationen, wobei Interviews mit den Protagonisten oder Personen aus dem Künstlerumfeld den Film ergänzen. Dokumentationen dieser Art entstehen in der Regel für das Fernsehen oder auch zu Werbezwecken, wenn beispielsweise ein neues Album eines Künstlers in den Handel kommt. Nicht selten finden sich derartige Dokumentationen auch im Bonusmaterial einer DVD, wie im Beispiel von *Je m’appelle Grégoire*, das auf der DVD *Juliette Gréco Olympia 2004* enthalten ist. Die genannte Dokumentation ist im Umfeld der Produktion des Albums *Aimez-vous bien les uns les autres ou disparaissent...*¹¹ (2003) entstanden. Auch hier verzichtet der Film auf chronologisches Vorgehen zugunsten einer Collage aus verschiedenen Sequenzen: Man sieht die Künstlerin im Plattenstudio bei der Aufnahme und mit den Musikern, auf der Bühne bei einem Chansonfestival in Québec, bei Fotoaufnahmen und im Interview. Auffallend ist dabei, dass die Interpretin keine Scheu hat, die Kamera auch in vergleichsweise intimen Momenten – wie beispielsweise in der Maske – an sich heranzulassen, und dass sie auch mit Selbstkritik nicht spart: Nach ihrem

Konzertauftritt hadert sie mit sich selbst und für die Kamera vernehmbar, was das Chanson “Couvre-feu“ angeht: “J’ai chanté n’importe quoi.“ Ergänz werden die Sequenzen durch Interviews mit Musikern und Autoren, so etwa Grécos Ehemann und Pianist Gérard Jouannest und Benjamin Biolay. Auf diese Weise entsteht ein intimes Portrait der Künstlerin, das aber keinerlei biographischen Anspruch erhebt. Einzelne Chansonausschnitte sind auch zu hören, stehen jedoch anders als bei den zuvor genannten Beispielen eher im Hintergrund.¹²

Die Verbindungen von Chanson und Film sind, wie sich im Laufe unserer Analysen gezeigt hat, vielfältiger Art. So sind Chansons als integraler Bestandteil der französischen Alltagskultur nicht nur als musikalische Untermalung von Filmen einsetzbar, sondern können durchaus selbst zu Protagonisten eines Films werden. Ebenso verhält es sich mit ihren Interpreten, die aufgrund ihrer Popularität zum Gegenstand fiktionaler Filme werden können und den Filmen durchaus Erfolg bescheren, wie das Beispiel von *La môme* nachdrücklich beweist. Chansons und Interpreten bieten aber auch Dokumentarfilmern die Möglichkeit, die neunte Kunst um eine visuelle Dimension zu erweitern.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

DVD:

Barbara, in: *Barbara – Une longue dame brune*, Mercury/Universal, 981 988-7, 2004

Barbara au Chatelet, Mercury/Universal 053 198-2, 1988 (Reedition o.J.)

Dalida pour toujours; in: *Dalida (Édition Collector)*, Ego Productions/ GCTHV GCT 612, 2007

Edith Piaf – Une vie de passion, deutsche Version, Disky DVD 901326, 2003

Je m’appelle Grégoire, in: *Juliette Gréco Olympia 2004*, Polydor, 982 224-2, 2004

Anmerkungen:

¹ Andrea Oberhuber, “Chanson(s) de femme(s) und Videoclip“, in: *Französisch heute 2* (1997), 122-139, hier 136.

² Jean-Dominique Briere, *Barbara – Une femme qui chante*, Paris, Hors Collection, 1998, 86.

³ Serge Vincendet, *Barbara – Ombre et lumière*, Monaco, Alphée, 2007, 202-203.

⁴ Catherine Rihoit, *Dalida*, Paris, Plon 1995, 326.

⁵ Rihoit 1995, 326.

⁶ David Lelait, *Dalida d’une rive à l’autre*, Paris, Payot, 2004, 180.

⁷ Lelait 2004, 180.

⁸ Die Originalfassung des Films ist auf DVD nicht erhältlich, sondern lediglich die ergänzte Version.

⁹ In der ersten Originalfassung von 1967 trägt der Film den Titel *Edith Piaf – Quatre ans déjà*.

¹⁰ Einen umfassenderen, wenngleich ebenfalls unvollständigen Überblick über die Sängerin bietet der in Teil II besprochene Film *La môme* (siehe BAT 24).

¹¹ Polydor 981 288-0.

¹² Nach einem ähnlichen Modell entstand die Dokumentation *Précycy Jardin* über die Entstehung des letzten Albums von Barbara 1996, die auf der DVD *Barbara – Une longue dame brune* enthalten ist.