



BAT

Bulletin des Archivs
für Textmusikforschung

Nr. 26 - November 2010

Inhalt

Editorial	3
Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt	4
CDs	4
Beate Burtscher-Bechter: Mouss et Hakim: <i>Vingt d'honneur</i>	4
Gerhild Fuchs: Raiz: <i>WOP</i> und <i>Uno</i>	7
Publikationen	9
Eva Mertens: Schneider, Herbert/ Schmusch, Rainer (Hg.): <i>Libretto- übersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater</i>	9
Ursula Mathis-Moser: Obergöker, Timo/ Enderlein, Isabelle (Hg.): <i>La chanson française depuis 1945. Intertextualité et intermédialité. Das französische Chanson seit 1945. Intertextualität und Intermedialität</i>	14
Renate Klenk-Lorenz: Dicale, Bertrand: <i>Gainsbourg en dix leçons</i>	15
Luc Bellemare: Baillargeon, Richard: <i>401 petits et grands chefs-d'œuvre de la chanson et de la musique populaire québécoises</i>	19
Ankäufe und Neuerwerbungen	22
Veranstaltungskalender	23
Neuerscheinungen auf dem Büchermarkt	25

Aktuelles – actualités – novità – novedades26

Andreas Bonnermeier: <i>Ces inconnues de la chanson: I. Isabelle Aubret "C'est beau la vie"</i>	26
Michaela Weiß: <i>Abschied von einem kritischen Beobachter der Gegenwart. Zum Tod von Jean Ferrat am 13. März 2010</i>	30
Michaela Weiß: <i>Jacques Higelin – ein 'fou enchanté' als nationale Identifikationsfigur? Zum 70. Geburtstag von Jacques Higelin, mit einer Besprechung von Jacques Higelin: Coup de foudre</i>	35

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!

Das neue *BAT*, Heft 26, präsentiert sich entgegen der ursprünglichen Intention der Herausgeberinnen – und ich möchte an dieser Stelle Gerhild Fuchs für ihre wertvolle Unterstützung danken – als Schwerpunktheft zum französischen Chanson. Nur wenige der Beiträge gehen über diesen Rahmen hinaus: so etwa die Besprechung einer neuen Publikation zur Librettoübersetzung, in der die deutsche, französische und italienische Oper in ihrer Entwicklung und europaweiten Verbreitung als “Massenmedium des interkulturellen Austauschs” (E. Leisi) verstanden wird, oder aber auch die Analyse zweier Solo-Alben von Raiz, dem ehemaligen Leadsänger der Gruppe Almamegretta, der bereits in Heft 25 ein Beitrag gewidmet war. Raiz steht hier – jenseits einer wie immer gearteten italienischen Canzone – für eine pan-regionale “Mittelmeermusik” (G. Fuchs), in der die verschiedensten *World Music*-Rhythmen eine neuartige Verbindung mit den im neapolitanischen Dialekt verfassten Liedtexten eingehen.

Gerade dieser letztgenannte Beitrag schlägt aber die Brücke zum französischsprachigen ‘Chanson’, kommt er doch neben einer Rezension des neuen Doppelalbums von Mouss et Hakim zu stehen, in dem die beiden Migrantensöhne ihrerseits mit verschiedenen musikalischen Stilen – Rock-Reggae, durch orientalische Klänge und Elemente des Pop und Rap angereichert – und hier mit einem anderen lokalen Akzent, dem ‘accent toulousain’, spielen. Um das neuere französische Chanson und seine “résonances littéraires” (T. Obergöker/I. Enderlein) geht es in einer Rezension eines 2008 erschienenen Sammelbandes, während alle weiteren Beiträge großen Einzelfiguren und Stilikonen gewidmet sind. Serge Gainsbourg “en dix leçons” (B. Dicale) steht neben der “nationalen Identifikationsfigur” (M. Weiß) Jacques Higelin und Jean Ferrat, der am 13.3.2010 die Bühne endgültig verlassen hat und dem das französische Chanson einige seiner großen Titel verdankt. Passend dazu beginnt die neue Serie *Ces inconnues de la chanson* (A. Bonnermeier) mit einem Porträt von Isabelle Aubret, der bekanntesten Ferrat-Interpreten, für die Ferrat sogar eigene Lieder schrieb. Ein letzter Beitrag wirft schließlich ein kritisches Licht auf den Quebecker Büchermarkt und den Versuch R. Baillargeons, über “401 petits et grands chefs-d’œuvre” Bilanz zu ziehen.

In der Hoffnung, dennoch nicht nur unsere Französisisten anzusprechen, wünsche ich eine angenehme Lektüre,

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

Mouss et Hakim: *Vingt d'honneur*. 2 CD. 2010 (Tactikollectif 3521383417133).

Die Brüder Mouss et Hakim stammen aus Toulouse. Dort sind sie als Söhne eines Migranten aus der Kabylei aufgewachsen, und dort hat vor zwei Jahrzehnten auch ihre musikalische Karriere begonnen. Noch immer haben Mustapha und Hakim Amokrane, wie sie mit vollem Namen heißen, eine sehr enge Beziehung zu ihrer Heimatstadt, auch wenn sie mittlerweile weit über die 'ville rose' hinaus bekannt sind. Bekanntheit erlangten sie Ende der 1980er Jahre zunächst an der Seite von Magyd Cherfi als Sänger der dynamischen Gruppe Zebda. Diese setzte sich ausschließlich aus Nachfahren von Migranten zusammen, die allesamt in Toulouse aufgewachsen sind, und zeichnete sich durch ein starkes politisches und soziales Engagement aus. Trotz zahlreicher Erfolge entschied sich die Gruppe 2003 für eine Pause. Neben Zebda gehörten Mouss et Hakim auch der Gruppe 100% collègues an, bevor das Brüderpaar 2005 mit *Mouss et Hakim ou le contraire* sein erstes Soloalbum veröffentlichte, gefolgt von *Origines contrôlées* im Jahr 2007. Anlässlich ihres 20-jährigen Jubiläums als Sänger in unterschiedlichen Formationen erschien im Mai dieses Jahres das Live-Album *Vingt d'honneur*, für das die beiden Interpreten unterschiedliche Lieder aus den zwei Jahrzehnten ihres musikalischen Schaffens zusammengestellt haben.

Die erste CD des Doppelalbums trägt den Titel *La fibre* und vereint eine Reihe von maghrebinischen Chansons aus den 1930er bis 1970er Jahren. Ursprünglich trugen algerische Migranten in Frankreich diese Lieder für ihre Kommilitonen vor. In kleinen Bars oder Cafés sangen sie in ihrer arabischen oder berberischen Muttersprache oder auf Französisch von den Schwierigkeiten und vom Alltag im Exil, sie erzählten vom Leben in der algerischen Heimat, reflektierten musikalisch Aufbrechen und Ankommen, aber auch die lang ersehnte Rückkehr in den Maghreb. Während die Namen von Mohamed Mazouni, Slimane Azem oder Dahmane el Harrachi dem französischen Publikum kaum geläufig sind, gehörten die Lieder dieser und noch vieler anderer Chansonniers zum Alltag maghrebinischer Immigranten der ersten Generation, und auch deren Kinder wuchsen mit den Melodien und den Texten dieser ACIs im Ohr heran. Das gilt auch für Mouss et Hakim, die im Rückgriff auf die Lieder, die schon ihr Vater hörte und die ihre Kindheit prägten, eine Möglichkeit sehen, sich ihre eigene Geschichte anzueignen und ihre multiple Identität aufzubauen.¹ Ihren kabyllischen Wurzeln entsprechend, konzentriert sich auch ihre Auswahl auf Chansons, die von Sängern und ACIs aus der Kabylei stammen.

Eröffnet wird die CD mit einer Interpretation von "Intass", einem Chanson des bekannten kabyllischen Sängers Cheikh El Hasnaoui, gefolgt von "Gatlato" des ebenfalls aus der Kabylei stammenden Djamel Allam. Von Anfang an wird der/die Zuhörer/in mitgerissen vom Elan, mit dem die Lieder vorgetragen werden, und von den eingängigen Rhythmen und Melodien, die das gesamte Album prägen. So auch das darauf folgende Lied "La carte de résidence". Es handelt sich dabei um den bekanntesten von insgesamt drei Titeln von Slimane Azem, die Mouss et Hakim für *Vingt d'honneur* aufgenommen haben. In einer sprachlichen Mischung aus Französisch und Kabyllisch und einer Verschmelzung zwischen arabischen und französischen Klängen wird auf die schwierigen Arbeits- und Aufenthaltsbedingungen von Immigranten in Frankreich aufmerksam gemacht. Mit "Bahdja" von Dahmane El Harrachi ist das 'chanson nostalgique' der damaligen Zeit ebenso vertreten wie die zeitgenössische Musik der Berber, die auf der CD gleich mit zwei Titeln ("Telt lyyam", "Mazel") des bekannten kabyllischen Sängers und Lyrikers Lounis Aït Menguellet erscheint. Der Titel "Abrid" stammt ursprünglich von Matoub Lounès. Der 1998 ermordete Sänger hat sich Zeit seines Lebens gegen die Arabisierung und für den Erhalt der Sprache und Kultur der Berber eingesetzt. So ruft denn auch "Abrid" zum Aufbruch auf, besingt eine "ère nouvelle" und beschwört die "temps nouveaux" herauf. Auch das Lied "La France" von Mohamed Mazouni feiert eine neue Zeit, indem es sprachlich in einer Mischung aus Französisch und Arabisch und musikalisch in der Verschmelzung arabischer und europäischer Musiktraditionen der Freude über die Rückkehr aus dem französischen Exil in die algerische Heimat Ausdruck verleiht. Am Ende der CD (das Lied wird als versteckter Bonus Track wiederholt) interpretieren Mouss et Hakim "Awah". Der Titel zählt zu den größten Erfolgen des weit über die Grenzen Algeriens hinaus bekannten kabyllischen Sängers und ACI Idir. Wie die vorangegangenen Lieder tragen Mouss et Hakim auch dieses Chanson in einem rasanten Tempo, mit unermüdlichem Enthusiasmus sowie hör- und spürbarer Überzeugung vor. Mit ihrer Hommage an das 'Chanson de l'immigration algérienne' knüpfen Mouss et Hakim an ihr Album *Origines contrôlées* an und feiern ihr 20-jähriges Bestehen mit der Wiederaufnahme von acht der insgesamt dreizehn Titel ihrer äußerst erfolgreichen CD aus dem Jahr 2007.

Auch die zweite CD des vorliegenden Albums – sie ist mit *La tribu* über-titelt – greift fast gänzlich auf Lieder zurück, die Mouss et Hakim in unterschiedlichen Formationen schon für frühere Alben aufgenommen haben. Dies gilt zunächst für das Titel gebende Chanson "La tribu", mit dem die CD eröffnet wird, sowie für die darauf folgenden Lieder "Petite histoire" und "On est venu", die Mouss et Hakim als Mitglieder der Gruppe 100% collègues für das gleich lautende Album *100% collègues II* gesungen haben. Die Titel stammen – wie noch drei weitere – aus der Feder von Magyd Cherfi, der für seine gesellschaftskritischen Texte bekannt ist und auch alle Liedtexte für die Gruppe Zebda verfasst hat. Im Vergleich zur ersten CD des Albums ändert sich mit der zweiten CD jedoch der Ton. Musikalisch handelt es sich bei den genannten Titeln um

eine Mischung aus Rock, Rap, Raï und Reggae. Die Lieder wirken nachdenklicher, wenngleich der kämpferische Grundton und die rasanten Rhythmen beibehalten werden. Gleiches gilt für “Bottes de banlieue” und “La bouche”. Beide Lieder finden sich auch auf dem Soloalbum *Mouss et Hakim ou le contraire*, wobei “Bottes de banlieue” insofern eine Besonderheit darstellt, als Claude Nougaro, der weltweit bekannte Chansonnier aus Toulouse, den Text eigens für Mouss et Hakim verfasst hat. Auf diesen Block moderner zeitgenössischer Chansons folgt eine Reihe von Liedern, mit denen Mouss et Hakim den Kampfgeist feiern, der ihr 20-jähriges musikalisches Schaffen prägt. Mit “Estaca”, “Paso del Ebro”, “Bella ciao” und “Bandiera” (die Titel finden sich allesamt auch auf dem Album *Motivés* der Gruppe Zebda) interpretieren Mouss et Hakim international bekannte Lieder des Widerstands, bevor sie abschließend mit dem mitreißenden Titel “Motivés” noch einmal explizit zum Klassenkampf und zum Kampf gegen Ungerechtigkeiten aller Art aufrufen.

Eindrucksvoll illustriert das Album *Vingt d'honneur* den gesamten Verlauf der Karriere von Mouss et Hakim – von Zebda und *Motivés* über 100% collègues bis hin zu *Origines contrôlées*. Unabhängig davon, unter welchem Namen bzw. in welcher Formation die Brüder auftreten und welche Art von Liedern sie interpretieren, ihr Stil – eine Art Rock-Reggae, der durch orientalische Klänge ebenso bereichert wird wie durch Elemente aus dem Pop und Rap – ist unverkennbar. Dazu zählt auch der für Mouss et Hakim typische ‘accent toulousain’, mit dem sie ihre Lieder interpretieren, und der nicht als deplatziertes Regionalismus missverstanden werden darf, sondern Ausdruck der multiplen Identität des Brüderpaars ist. Am auffallendsten und wohl auch am fesselndsten ist aber die unglaubliche Energie, die von den beiden Interpreten ausgeht und die in dieser Live-Aufnahme besonders eindrucksvoll zu spüren ist. Das kämpferische Engagement von Mouss et Hakim hat eine ansteckende Wirkung, und es dauert auch nicht lange, bis der Funke auf den/die Zuhörer/in überspringt. So bietet *Vingt d'honneur* nicht nur eine interessante Zusammenstellung von Liedern unterschiedlichster Herkunft, denen Mouss et Hakim in ihrer Interpretation neue (Aussage-)Kraft verleihen, das Album ist auch ein mitreißendes, unverwechselbares und vor allem kräftiges Lebenszeichen der ‘autre France’.

Beate Burtscher-Bechter, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Cf. Mouss et Hakim, “La culture populaire est la meilleure façon de lutter contre l'exclusion”. Entretien réalisé par Michaël Melinard, in: *Humanité dimanche* (10 au 16 juin 2010), de.calameo.com/read/0000844040d2cba66f667 (Zugriffsdatum: 2. 9. 2010).

Raiz: WOP. 2004 (Phoenix Entertainment 9820381).

Raiz: Uno. 2007 (Universal 1729671).

Im Rahmen der Rezension des letzten Albums von Almamegretta (BAT 25, Mai 2010) hatten wir bereits angekündigt, dass auch für die beiden bislang erschienenen Solo-Alben des ehemaligen Leadsängers besagter Gruppe, Gennaro Della Volpe genannt Raiz, eine Besprechung geplant sei. Die Zusammenschau beider Rezensionen soll es nun ermöglichen, einen Eindruck von der programmatischen Kontinuität zu vermitteln, die das musikalische Schaffen des neapolitanischen Sängers immer schon geprägt hat und nach wie vor prägt. Es geht dabei um den Entwurf einer ‘Mittelmeermusik’, in der verschiedenste Musikstile (Dub, Trip Hop, Rap, Reggae, neapolitanisches Volkslied sowie Melodien und Rhythmen arabischer Tradition) zusammengeführt werden und letztlich im neapolitanischen Dialekt der Liedtexte eine Art gemeinsamen Nenner finden, konnotiert dieser doch einerseits das Regionale und Vertraute, zugleich aber auch, insbesondere durch seinen gesanglich häufig verfremdeten Einsatz, das Exotische und Andere. Die Gruppe Almamegretta, der Raiz bis 2003 angehörte, trieb dieses musikalische Konzept über diverse Alben hinweg voran.¹ Im Rahmen seiner Solo-Karriere führt es der charismatische Sänger mit dem dunklen Timbre (dessen Künstlernamen im Übrigen nicht zufällig auf das Wort ‘radici’ – ‘Wurzeln’ – zurückgeht) nun mit Engagement und Überzeugung fort. Abgesehen von den beiden hier zu besprechenden Solo-Alben zeigt sich dies auch in dem Anfang 2010 gestarteten künstlerischen Projekt der *Musica immaginaria mediterranea*, das Raiz gemeinsam mit der aus Bari stammenden Gruppe Radicante ins Leben gerufen hat. Wie man aus einem Internet-Interview mit dem Sänger erfährt, ist es das Ziel des Projekts, durch die Imagination einer einzigartigen “pan-regionalen” Musik all jene Komponenten herauszuarbeiten, in denen die verschiedenen Musikkulturen des Mittelmeers sich ähneln. Indem etwa er selbst, Raiz, wie ein “cantante mediorientale in napoletano” singe, solle gezeigt werden, dass der Mittelmeerraum eine im Grunde einheitliche kulturelle Makro-Region darstelle; zugleich soll dadurch, wie Raiz weiter ausführt, indirekt auch eine Botschaft des Friedens, der gegenseitigen Anerkennung und des Respekts in diese von schmerzlichen Konflikten durchzogene Region gebracht werden.²

Dieses Konzept einer mediterranen ‘Migrantenseele’ findet sich in vielfältiger Weise auch auf den beiden Alben *WOP* (2004) und *Uno* (2007) fortgeführt. Das in dieser Hinsicht wohl bemerkenswerteste Lied auf ersterem Album ist der Titelsong “WOP” selbst: Es geht darin um die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nach Amerika ausgewanderten Italiener, die, als verballhornte englische Form von ‘guappo’, eines Dialektausdrucks für einen neapolitanischen Ehrenmann, in der Fremde unter anderem ‘wops’ genannt wurden. Indem die Migrationsperspektive der emigrierten Italiener sodann auf jene der in das zeitgenössische Italien zugewanderten Personengruppen umgelegt wird, gerät das Lied, das sprachlich zwischen Neapolitanisch, Standarditalienisch und mit ita-

lienischem Akzent unterlegtem Englisch variiert, zu einem Hymnus auf die Toleranz zwischen den Völkern:

Italia, mia nuova Italia, fatta di India, Marocco, Albania, Colombia, Senegal. Non ti ricordi qualche anno fa i tuoi parenti se ne andarono da qua a cercare per il mondo un po' di felicità, non si può fermare chi la vuole e non ce l'ha.

In eine ganz ähnliche Richtung geht auch die Nummer "Dietro il tuo chador". Die darin besungene Thematik der problematischen Liebe zwischen einem Italiener und einer Muslimin ("noi siamo due sponde di uno stesso mare, divisi da un muro che è fatto di parole") wird hier ebenfalls mit einem Aufruf zu Toleranz bzw. zur Ermöglichung eines friedlichen, fruchtbaren Zusammenlebens von Menschen unterschiedlicher Herkunft und Kultur gekoppelt. Allerdings muss kritisch angemerkt werden, dass der Song sowohl auf der Textebene als auch, vor allem, durch die musikalische Gestaltung insgesamt etwas einfältig wirkt, erinnert die orientalisierende Melodieführung doch stark an die Musikbegleitung zu einer touristischen Bauchtanznummer. Auch manche andere Titel dieses ersten Solo-Albums weisen in musikalischer Hinsicht eine eher simple, *Canzonetta*-hafte Machart auf. Ganz besonders gilt dies für jene, die, wie auch "Dietro il tuo chador", in italienischer Hochsprache verfasst sind ("Scegli me", "Dare", "Ancora, ancora, ancora"), während etwa das im Dialekt gesungene Liebeslied "Nun me vuo' cchiù", auch mittels der hier sehr gelungen eingesetzten orientalisierenden Elemente, durch Extravaganz und Sinnlichkeit besticht.

Besonders augenscheinlich wird der Zuwachs an Komplexität und an organischer Verflechtung von Inhalt und Form, der das Nachfolgealbum *Uno* im Vergleich zu *WOP* auszeichnet, durch einen Vergleich jener beiden Liednummern, die sich thematisch auf den politischen Konfliktherd im Nahen Osten beziehen. Der Song "Ilah Shadday" auf *WOP*, dessen aramäischer Titel "allmächtiger Gott" bedeutet und bewusst auf die gemeinsamen Wurzeln von Israelis und Palästinensern verweist,³ verkommt vor allem durch seine einlullend-schunkelnde Melodie zu einer gutgemeinten, naiven Friedenshymne. Wesentlich eindrücklicher und origineller nimmt sich dagegen "Jerusalem" vom Album *Uno* aus, wo Raiz wieder zu dem für ihn so charakteristischen Schaffensprinzip der 'contaminazione' zurückfindet: In bewusster Distanzierung zu naheliegenden Rückgriffen auf arabische oder jüdische Klangtraditionen macht der Künstler hier überraschenderweise einen Reggae zur musikalischen Basis, wodurch die vermittelte Friedensbotschaft gewissermaßen eine weltumspannende Dimension erhält; diese wiederum spiegelt sich auch in der sprachlich-gesanglichen Verfasstheit wider, die den englischsprachigen Gesang der Reggae-Ikone Seydou Koné (alias Alpha Blondie) mit dem an Trip Hop-Rhythmen orientierten neapolitanischen Sprechgesang von Raiz variiert. Das Engagement für friedliches Zusammenleben, für Toleranz und Akzeptanz des (vermeintlich) Anderen oder Fremden, für die Identifikation mit einer neuen, bunten, heterogenen Welt, in der Migration zum Normalzustand wird, ist auf dem zweiten Solo-Album in seiner Gesamtheit durchwegs überzeugend, weil der Künstler es hier tatsächlich zum zentralen Thema macht. Und dies gelingt nicht zuletzt eben auch dadurch,

dass quer durch alle Nummern das produktive Zusammenspiel von diversen *World Music*-Rhythmen und neapolitanischem Dialekt (der für sich genommen bereits ein historisch-diachrones wie auch zeitgenössisch-synchrones 'Völkergemisch' evoziert) aufrecht erhalten werden kann. Die in einem engeren Sinn 'engagierten' Songs wie "Statte cca", "Nun me arrendo", "o paraviso 'nterra", "rev-rav" oder eben "Jerusalem" bilden auf diese Weise ein organisches Ganzes mit jenen Nummern, die sich privateren und damit unverbindlicheren Themen wie insbesondere der Liebe widmen. Da stört es auch nicht, dass das Frauenporträt "Nanninella", welches bei Erscheinen des Albums umgehend zum Hit wurde, in mitreißenden Salsarhythmen aufzugehen scheint, denn die Rückkopplung an das sinnliche Neapolitanisch von Raiz bewahrt auch diesen Song vor der Beliebigkeit.

Gerhild Fuchs, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Siehe dazu auch 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 Cf. www.romatoday.it/cultura/intervista-raiz.html.

³ Cf. www.italianrap.com/artists/artists_bios/raiz/wop.html.

Publikationen

Schneider, Herbert/ Schmusch, Rainer (Hg.): *Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater*. Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag 2009. 360 Seiten.

"Das Libretto mit seinen Übersetzungen ist nicht mehr und nicht weniger als ein Massenmedium des interkulturellen Austauschs", schreibt Ernst Leisi 1986.¹ Verwunderlich ist darum die Tatsache, dass dem Opernlibretto und damit zusammenhängend der Opernübersetzung bislang vergleichsweise wenig wissenschaftliches Interesse entgegengebracht wurde. Verantwortlich dafür war die lange Zeit gültige Sichtweise des Opernbuchs als uneigenständiges ästhetisches Genre an der Schwelle zwischen Musik und Dichtung und seine Einstufung als Untergattung von Trivialliteratur – eine Einschätzung, die für die Übersetzung umso mehr zutreffen musste. Zu den wegweisenden Publikationen im deutschsprachigen Raum gehören bislang die des Librettologen Albert Gier (v.a. *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998) und des Übersetzungswissenschaftlers Klaus Kaindl (*Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*, Tübingen, Stauffenburg 1995); damit hat sich die wissenschaftliche Ausbeute an fachbezogenen Gesamtdarstellungen bis heute jedoch schon nahezu erschöpft.²

Umso erfreulicher ist es, dass ein kürzlich erschienener Sammelband zur Librettoübersetzung, der an den Schnittstellen zwischen Musikwissenschaft und den diversen Sprachwissenschaften ansetzt, dem wissenschaftlichen Nachholbedarf Rechnung trägt und mit einer Aufsatzsammlung aufwartet, die die Zeitspanne von Beethoven bis Reimann abdeckt und die Übersetzung der deutschen, italienischen und französischen Oper des 19. Jahrhunderts wie der modernen Oper des 20. Jahrhunderts anhand unterschiedlicher methodologischer Zugriffe und Einzelbeispiele darstellt. Der von Herbert Schneider und Rainer Schmusch edierte Band ist das Produkt eines Symposions zur *Librettoübersetzung als Phänomen der Interkulturalität im europäischen Musiktheater*, das im Rahmen des Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft im Juli 2007 in Zürich stattfand.³ Mit dem Bezug auf die Interkulturalität ist das Stichwort geliefert, das alle Aufsätze verbindet. So ist die Gattung in ihrer Entwicklung und europaweiten Verbreitung von Anfang an einem kulturellen Transfer unterworfen; gleichzeitig stellt sie als kulturelles Transfergut eine Bereicherung und Erweiterung der jeweiligen Empfängerkultur dar: Ohne die italienische Oper wäre die französische nicht denkbar, deren 'tragédie lyrique' und 'opéra comique' als – in ästhetischer und inhaltlicher Ausprägung abweichendes – Pendant zu 'opéra seria' und 'opéra buffa' entstanden. Und ohne Übersetzung, die in irgendeiner Form immer eine kulturelle Anpassung liefert, wären weder Verdi noch Puccini so erfolgreich und dauerhaft ins Repertoire deutschsprachiger Bühnen eingegangen, um nur einige Beispiele zu nennen.

Die Frage, ob eine gesungene Opernübersetzung überhaupt (noch) sinnvoll ist, wird in den Beiträgen von Hugh Macdonald und Gottfried R. Marschall aufgeworfen. In der Tat ist die Einpassung des neuen, anderssprachigen Textes in eine musikalisch vorgegebene Struktur häufig nur als Kompromiss zwischen musikalischem und sprachlich-textlichem Anspruch möglich. Die heutige Praxis der originalsprachlichen Aufführung, die mittlerweile auch an den kleineren Häusern gepflegt wird, scheint einen Ausweg aus diesem Dilemma zu bieten, übergeht jedoch einen Großteil der Zuschauer, die als 'Opernfremde' dem Geschehen folgen wollen – wie man eben einem Schauspiel oder einem Kinofilm folgen möchte. Dass die angestrebte Nähe zum Original in Bezug auf die musikalisch-sprachliche Darbietung – bei gleichzeitiger Anpassung des szenischen Ablaufs (und damit auch der Kulissen, Kostüme etc.) an ein künstlerisches Inszenierungskonzept, das sich in seiner höchst subjektiven Aussage oft weit vom ursprünglichen Werk entfernt – bizarre Situationen produziert, gehört hierzulande zu den weithin tolerierten Widersprüchen der Gattung und ihrer Präsentation. In der Perspektive des Amerikaners Macdonald beeinträchtigt dieses Missverhältnis das heutige Opernerlebnis jedoch beträchtlich. Aus diesem Grund spricht sich der Autor, ganz unzeitgemäß, für eine gesungene Übersetzung aus, bringt jedoch als Amerikaner auch einen anderen Zugang zum Kulturprodukt Oper mit.

Wie der "ewige Konflikt zwischen Verständlichkeit und Authentizität" (275) in der modernen Oper gelöst bzw. zu lösen ist, ist Gegenstand des Auf-

satzes von Marschall. Hierbei spielt weniger die literarische Wertigkeit des gesungenen Texts als vielmehr seine kommunikative Bedeutung (v.a. Wortwitz, Pointen) eine Rolle. Ist die Sprache als dominierendes Element stark regional-sozial konnotiert, wie beispielsweise in der Dialektoper Carl Orffs, scheint eine äquivalenzorientierte Übersetzung wenig sinnvoll – und noch weniger machbar. In der Literaturoper des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts wird die Übersetzung gleichsam erleichtert durch die Emanzipation der Sprache, die sich vom musikalischen Duktus entfernt und – häufig vom Komponisten akzeptierte bzw. sogar angeregte – Verstöße gegen bzw. Eingriffe in die musikalische Substanz tolerierbar macht.

So spricht sich Luigi Nono (im Beitrag von Angela Ida De Benedictis) gegen den Willen des deutschen Verlegers für die Übersetzung seiner Oper *Intolleranza 1960* (Librettovorlage: Angelo Maria Ripellino)⁴ durch Alfred Andersch aus und gibt damit einer literarisch und politisch höchst ambitionierten Interpretation vor einer musikalisch 'fundierten' Übertragung den Vorzug. Tatsächlich textet Andersch, der ohne Partitur arbeitet, über die musikalisch-textlichen Sinneinheiten hinweg, was der Akzeptanz seiner Version keinen Abbruch tut – die deutsche Bühnenfassung sollte sich als die bleibende durchsetzen, und damit ergibt sich der seltene Fall einer Rezeptionsverschiebung von einer ursprünglich italienischen zu einer letztendlich deutschen Oper.

Die Übersetzung eines modernen Werks steht auch im Mittelpunkt des Aufsatzes von Albert Gier, der sich mit Claus H. Hennebergs Libretto für Aribert Reimanns *Lear* und dessen englischer Übersetzung durch Desmond Clayton befasst. Gier begibt sich hier an die Quelle und untersucht die Nähe von Claytons Übertragung zum Shakespeareschen Original: Punktuelle Annäherungen, die gewissermaßen Signalwirkung für den englischen Rezipienten haben, durchziehen das gesamte Werk, das im Großen und Ganzen jedoch einen engen Bezug zur deutschen Vorlage aufweist.

Der Rückbezug auf ein Original der Empfängerkultur stellt einen Sonderfall der Opernübersetzung dar. Im Falle von Goethes *Faust* gibt es gleich drei Versionen nichtdeutscher Provenienz: Boitos *Mefistofele*, Gounods *Faust* und Berlioz' *La Damnation de Faust*. Letztere ist Gegenstand der Untersuchung von Rainer Schmusch. Schmusch vergleicht zunächst anhand des Faust-Monologs diverse deutsche Librettoübersetzungen mit Berlioz/Gardonière (unter Einbezug der zugrundeliegenden romantisierenden Prosäübersetzung Nervals) und nimmt auch hier die Prüfung auf die Nähe zur Vorlage vor, um dann das vorgestellte Untersuchungsschema, das sich von der musikalisch-phonetischen zur textlich-inhaltlichen Ebene vorarbeitet, auf englische und italienische Übersetzungen derselben Passage zu übertragen. Interessant sind hier vor allem die Darstellung einer – übersetzungsdefinierten – Werkgenese vor dem Hintergrund einer kulturellen Rückführung, die Herausarbeitung von Übereinstimmungen und Einflüssen der einzelnen Versionen und ihre Positionierung zum Goetheschen Original.

Dass Goethe trotz seiner Bedeutung im deutschsprachigen Kulturraum nicht an die Omnipräsenz Shakespeares im angelsächsischen Kulturkreis heran-

kommt, zeigt Pierre Degott, der sich mit der englischen („Rück“-)Übersetzung von Verdis/Boitos *Otello* befasst und zumindest für die Erstübersetzung eine sehr bemühte Parallelität konstatiert. Die kulturstiftende Referenz auf Shakespeare gilt selbst für Texte, die definitiv nicht auf ihn zurückgehen – so greift auch der englische Übersetzer von Massenets *Manon* auf Shakespeare zurück, indem er Zitate aus seiner Komödie *Twelfth Night* integriert.

Die vergleichende Darstellung von Mehrfachübersetzungen ein und desselben Werks und die Miteinbeziehung von anderssprachigen Übersetzungen werden auch von Herbert Schneider thematisiert. Schneider befasst sich im längsten Beitrag des Bandes mit der Übersetzung (und Übersetzungsgeschichte) von Wagners *Parsifal* ins Französische und schließt in die gegenüberstellende Analyse auch zwei italienische Vertextungen mit ein. Der langwierige, von Wagner selbst autorisierte und von seiner Frau Cosima mitgestaltete Prozess der Erstübersetzung dokumentiert sich im hier ausschnittsweise zitierten Briefwechsel mit der Übersetzerin Judith Gautier. Dass das immense Unterfangen der sprachlichen Nachschöpfung von Wagners letztem Werk in irgendeiner Form scheitern musste, liegt auf der Hand: Die zahlreichen Folgeübersetzungen können nur ansatzweise dem Original bzw. der ‚wörtlichen‘ Prosaübersetzung Gautiers standhalten.

Schneider integriert auch den Umgang mit Szenentexten in seine Studie – immerhin stellen diese eine wesentliche Komponente des Librettos dar und sind damit auch für die Übersetzungsbetrachtung von Relevanz. Arnold Jacobshagen, der über Beethovens *Leonoren*-Libretti schreibt, tut dies ebenfalls, wenn auch der Ausgangspunkt hier ein gänzlich anderer ist: So wird die dem deutschen Singspiel zugrundeliegende ‚opéra comique‘ *Léonore ou l'amour conjugal* von Bouilly/Gaveaux zum Vergleich (der hier die Fassungen Sonnleithner, Von Breuning und Treitschke einschließt) herangezogen und es werden dabei interessante Verschiebungen zutage gefördert, deren auffallendste die zeit- und kulturtypische Verbürgerlichung des Sujets und seiner Charaktere ist.

Übersetzung als über die textliche Komponente hinausgehendes Phänomen wird in den Aufsätzen von Mark Everist und Olivier Bara thematisiert. Die adaptierende Neufassung eines Werks war im Opernbetrieb des 19. Jahrhunderts Usus, insbesondere wenn es sich um die Eingliederung ins französische Repertoire handelte. So wurden nicht nur Verdis *I Lombardi* unter dem Titel *Jérusalem* in einer auch musikalisch veränderten Fassung den Gepflogenheiten der französischen Bühne angepasst, auch Rossini gab sein Placet für die Bearbeitung – oder besser: den Verschnitt – einiger seiner Werke an demselben Haus; darunter das ‚pasticcio‘ *Robert Bruce*, das sich, mit gänzlich neuem Libretto versehen, aus mehreren seiner zuvor entstandenen Werken zusammensetzt. Ähnliches widerfährt dem ‚melodramma‘ *I due Figaro* von Michele Carafa und Felice Romani: Die Operfassung der Komödie *Les Deux Figaro* von Martelly, der Beaumarchais' Geschichte von Figaro, Susanna und Co. fortspinnt, wird als ‚opéra comique‘ wieder ins französische Fach zurückgeholt – als

Bearbeitung mit den (auch hier dem Schauspiel abgerungenen) dazugehörigen gesprochenen Dialogen.

Insgesamt bietet der Band eine lohnende Lektüre für alle, die sich mit dem Bereich der Librettoübersetzung vertiefend auseinandersetzen möchten und neben der notwendigen Mehrsprachigkeit auch die entsprechende musikalische Vorbildung mitbringen – anders sind die enthaltenen Musikbeispiele und -beschreibungen und zahlreichen tabellarischen Gegenüberstellungen und Textanhänge nicht zu bewältigen. Etwas mühsam lesen sich die Beiträge der beiden Herausgeber Schmusch und Schneider, die mit 55 bzw. 80 Seiten nicht nur die Aufsatzform auf das Äußerste dehnen, sondern mit der Vielschichtigkeit und gleichzeitigen Detailfokussierung der Darstellung auch die Aufnahmefähigkeit des Lesers gelegentlich überfordern. Im Gegenzug hierfür sorgen komprimierte und kurzweilige Abhandlungen, wie die Beiträge Marschalls, Macdonalds, De Benedictis, Baras oder Giers, für willkommenen Ausgleich.

Eva Mertens, Innsbruck

Anmerkungen:

- ¹ „Die Libretto-Übersetzung. Plädoyer für ein Stiefkind der Forschung“, in: *NZZ* (14./15. Juni 1986), 70.
- ² In Bezug auf Einzeldarstellungen, insbesondere von Werken der Wiener Klassik und der Frühromantik, sind darüber hinaus die Veröffentlichungen Herbert Zemans zu erwähnen.
- ³ Im Einzelnen sind dies die Aufsätze von Arnold Jacobshagen („Beethovens Leonoren-Libretti. Übersetzung und Bearbeitung bei Joseph von Sonnleithner, Stephan von Breuning und Georg Friedrich Treitschke“), Olivier Bara („Michele Carafa, un passeur entre deux cultures: *Les Deux Figaro/ I due Figaro* – de la comédie aux livrets italien et français“), Rainer Schmusch („*Faust* übersetzt: Berlioz' *Damnation* im Deutschen, Englischen und Italienischen – Aspekte eines evolutiven Kulturtransfers“), Mark Everist („Rossini at the Paris Opéra, 1843-1847: Translation, Arrangement, *Pasticcio*“), Pierre Degott („Traduction, adaption ou récupération? La place de Shakespeare dans la traduction lyrique anglo-saxonne“, Herbert Schneider („Die Übersetzungen von Wagners *Parsifal* ins Französische und Italienische. Zur Interkulturalität der Opernübersetzung“), Gottfried R. Marshall („Libretto-Übersetzung in der Moderne: Sisyphus oder Schwanengesang?“), Angela Ida De Benedictis („*Intolleranza 1960*“ von Luigi Nono: Wandlungen eines Librettos“), Albert Gier („Zurück zu Shakespeare! Claus H. Hennebergs *Lear*-Libretto für Aribert Reimann und seine englische Übersetzung von Desmond Clayton“). Abgerundet wird die Sammlung durch eine Einführung von Rainer Schmusch („Libretto-Übersetzung und Kulturtransfer – Genese einer Forschungsperspektive“) und eine amerikanische Perspektive auf die Opernübersetzung von Hugh Macdonald („Opera Translation in the 21st Century“).
- ⁴ Das ursprüngliche Libretto wurde vom Komponisten derart überarbeitet, dass sich Ripellino schließlich davon distanzierte.

Obergöker, Timo/ Enderlein, Isabelle (Hg.): *La chanson française depuis 1945. Intertextualité et intermédialité. Das französische Chanson seit 1945. Intertextualität und Intermedialität.* München, Martin Meidenbauer 2008. 232 Seiten.

“Faire le point sur les nouvelles recherches effectuées dans le domaine de la ‘cantologie’ depuis 1945” (7) – so beschreiben die HerausgeberInnen des vorliegenden Bandes ihre Intention, die zu zwei Kommentaren Anlass gibt: Zum einen stellen sich T. Obergöker und I. Enderlein damit in die von St. Hirschi propagierte Schule der ‘cantologie’, die zum System erhebt, was seit den 1980er Jahren unter dem Etikett ‘Textmusik’ erfasst worden war – i.e. ein ‘qualitativ interdisziplinärer’ Zugang zu den Mischgattungen, der das Spezifische an ihnen nicht in der ‘Addition’ der strukturellen ‘Ebenen’ Text, Musik und Interpretation, sondern in der vielfältigen und Sinn gestaltenden Interaktion dieser (und anderer) Wirkungskomponenten sieht und an diese Einsicht die unabdingbare Verpflichtung des interdisziplinären Arbeitens knüpft –, zum anderen machen sie damit insofern eine ambivalente Feststellung, als es hier nicht etwa um Forschungsarbeiten geht, die seit 1945 erschienen sind, sondern um Arbeiten, die sich auf das Chanson von 1945 bis zur Gegenwart beziehen. Die Cantologie lässt sich nicht unähnlich der Textmusik als “[l]’étude de la chanson basée sur le principe esthétique que toute analyse appropriée de l’objet ‘chanson’ doit tenir compte des divers composantes constitutives du genre, soit les paroles, la musique, l’interprétation (‘performée’ par la figure du chanteur ou de la chanteuse) et l’image”¹ beschreiben und operiert innerhalb ihres Instrumentariums, um ‘ästhetisch globale’ Aussagen tätigen zu können, mit dem Begriff des ‘caneur’, auf den im vorliegenden Band fast alle Beiträge verweisen und den man als Äquivalent des ‘narrateur’ im Roman verstehen kann.

Unter dem leitenden Gesichtspunkt der “globalité esthétique” (51) des Chansons versammeln die Herausgeber insgesamt zwölf Beiträge, die sie den Themenkreisen “le caractère médial de la chanson”, “le véhicule de pratiques langagières multiformes”, “les résonances littéraires” und “la chanson dans son contexte sociétal” (11) zuordnen. Enthält die erstgenannte Gruppe Studien zum Metachanson (M. H. Rybicki), zu den an Textverfahren des eindimensionalen lyrischen Texts erinnernden Diskursstrukturen bei Barbara (die im Chanson musikalisch-interpretatorisch unterstützt werden; I. Enderlein) und eine Studie zu den Interferenzen zwischen Chanson und Graphie (Covergestaltung, Bilder; St. Hirschi), stehen die sprachlichen Aspekte in der Analyse des Humors bei Bobby Lapointe (S. Mutet) und einer Studie zum Multilinguismus jener Chansons, die die Herausbildung eines europäischen Bewusstseins begleiten und problematisieren (A. Runte), im Vordergrund. Die Vielfalt der literarischen Interferenzen, vom Paratext zum Intertext, wird anhand der Analyse von Vincent Delerm exemplifiziert (T. Obergöker), während ein dem Parolier Bernard Dimey gewidmeter Beitrag (A. Massy) letzteren in die Tradition des Gedankenguts und der Befindlichkeit der Romantik stellt. Den komplexen Funktionen des

Chansons im Zeichensystem ‘Chansonfilm’ geht eine weitere Studie nach (S. Hartwig), der darauf folgende Beitrag zum Werk von Francis Cabrel und Yves Duteil bildet die Brücke zum vierten Abschnitt, der dem Chanson in seinem “contexte sociétal” gewidmet ist. Hier findet der Leser eine überaus erhellende Arbeit zum Chanson “Nathalie” von Gilbert Bécaud (M. Chihaiia), eine aus kulturwissenschaftlicher Sicht argumentierende Reflexion über die Bedeutung des Mittelalters bei A. Stivell und den Fabulous Troubadours (C. Franc) und schließlich eine Analyse (Ch. Mayer) der französischen Erfolge und Misserfolge im Concours de l’Eurovision, die deutlich macht, dass nach den multikulturellen Siegerliedern der 1990er Jahre (Joëlle Ursul, Amina, Kali, Fiori) Frankreich wieder in den Hintergrund rückt.

Der kurze Aufriss der angesprochenen Themen möge fürs erste genügen, da die Rezensentin derzeit eine umfassende Besprechung des Sammelbandes für die *Romanischen Forschungen* vorbereitet. Wie ist der Band zu bewerten? Insgesamt sicher positiv, denn mit wenigen Ausnahmen sind die Beiträge auf beachtlichem wissenschaftlichen Niveau. Zumeist verstehen es die VerfasserInnen, die klassische Chansonanalyse mit gut vermitteltem Wissen aus benachbarten Disziplinen zu verbinden, wobei insbesondere die unter “contexte sociétal” erwähnten Beiträge, denen man u.a. auch die Studie zum ‘europäischen’ Chanson hinzufügen könnte, hervorgehoben seien. Die Gesamtausrichtung des Bandes ist stark literarisch, obwohl man sich zugleich auf die Interdisziplinarität der Cantologie beruft. Das Vorwort schließlich greift mit seiner Feststellung, erst mit der Cantologie habe man das Chanson als “genre spécifique” (11) wahrgenommen bzw. das Chanson “au rang d’objet digne de l’intérêt universitaire” (11) erhoben, um mindestens 15 Jahre zu kurz.

Ursula Mathis-Moser, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Andrea Oberhuber, “La chanson, un genre intermédial”, in: Doris Eibl u.a. (Hg.), *Cultures à la dérive – cultures entre les rives. Grenzgänge zwischen Kulturen, Medien und Gattungen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010, 273.

Dicale, Bertrand: *Gainsbourg en dix leçons.* Paris, Fayard/Chorus 2009. 254 Seiten.

Das vorliegende Buch entstand aus einer im Jahre 2008 für die Cité de la Musique in Paris gehaltenen Vortragsreihe des Buchautors und Journalisten Bertrand Dicale (*Figaro, Chorus*) anlässlich einer Ausstellung zum 80. Geburtstag von Serge Gainsbourg. Der Autor untersucht in zehn Lektionen das Leben und Schaffen des Lucien Ginsburg, alias Serge Gainsbourg (1928-1991), der unentwegt künstlerisch aktiv war; er war Auteur-Compositeur-Interprète, Filmemacher und Werbekünstler, wurde gehasst und geliebt, ausgebuht und gefeiert. Sein Einfluss auf die heutige französische und internationale Musikszene ist unübersehbar.

Dicales Ausgangsfrage lautet, wie es dazu kam, dass Serge Gainsbourg, so umstritten er zu Lebzeiten war, heute als eine der wichtigsten Leitfiguren der französischen Chansonkultur gilt. So hatte Gainsbourg als Texter und Komponist zwar bereits in den 1960er Jahren einigen Erfolg, konnte sich aber als Sänger nur äußerst schwer etablieren. Mit 40 bzw. 50 Jahren erzielte er zwei herausragende kommerzielle Erfolge mit "Je t'aime moi non plus" (1969, im Duo mit Jane Birkin) und dem Reggae-Album *Aux armes et caetera* (1979), wurde aber sonst doch von heftigen Misserfolgen und Krisen geschüttelt und begab sich auch selbst immer wieder willentlich durch Provokationen und Tabuverstöße unter Beschuss. Dicale untersucht chronologisch Album für Album und benennt die künstlerischen, produktionstechnischen und kommerziellen Parameter dieser außergewöhnlichen Künstlerlaufbahn. Hierzu macht er zehn biographische Etappen aus: "être différent", "décevoir", "échouer", "vendre", "choquer", "persévérer", "trionpher", "durer", "s'éparpiller", "mourir". Das Buch ist mehr eine Studie als eine Biographie zu Gainsbourg. Sie zeigt sich als überaus reich dokumentiert und weicht der schwierigen Frage nach der Widersprüchlichkeit Gainsbourgs im Spannungsfeld zwischen Avantgarde und Massengeschmack, Kunst und Kommerz nicht aus.

Der Studie liegen eine Vielzahl von Kriterien zur Beschaffenheit von Chansons zugrunde. So kann Dicale das jeweils Neue, Andersartige an Gainsbourgs Texten, seiner Musik und Interpretation genau belegen. Wann werden beispielsweise Chopin-Tonfolgen übernommen, wann wird auf Chanson-Klassiker Bezug genommen? Wann werden literarische Zitate benutzt? Welchen Reim- und Metrumregeln gehorcht Gainsbourg, welche bricht er? Wie gestaltet er die Syntax, welche Sprachregister zieht er, wie geht er mit Comingsprache um, mit Anglizismen, welche Geräusche baut er ein, wann singt und wann spricht er, wie gestalten sich Rhythmenwechsel? Welche Musikstile verwendet er, mit wem arbeitet er zusammen, wie schnell schreibt er seine Texte, was holt er aus der Schublade, was übernimmt er? Welche Freiheiten nimmt er sich im Einzelnen? Was behält er bei, was verwirft er? All dies dokumentiert Dicale an vielen Beispielen. Gleichzeitig kritisiert er aktuelle Tendenzen, Gainsbourg als einen Revolutionär der damaligen Zeit zu bezeichnen. Dies sei er nicht gewesen. Diese Diskussion entzündet sich gern an dem Chanson "Le Poinçonneur des Lilas" (1958), das heute zu den meist nachgefragten Chansons Gainsbourgs gehört, zu seiner Entstehungszeit aber kaum beachtet wurde. Dicale vermutet, dass Gainsbourg nicht damals das Chanson revolutioniert hat, sondern dass vielleicht gerade das Fehlen einer revolutionären Reichweite bei seinen Anfängen die Tiefe seines Einflusses heute bestimmt (41). Jedenfalls wird deutlich, dass Gainsbourg pausenlos in alle Richtungen hin innovativ war. Während er sich um das Publikum bemühte, überforderte er es gleichzeitig mit einem Zuviel an Neuem, Zuviel an Eigenwilligkeit und Zuviel an Grenzüberschreitung, oft einfach mit einem Zuviel an Gainsbourg/Gainsbarre selbst. In einem wilden Wechsel küsste und schlug man ihn dafür. Die ersten dreißig Jahre schlug man

ihn mehr, später erlebte er eine Phase des permanenten Erfolgs, war ein Star, aber da war er schon krank...

Parallel zu der Werkschau lässt Dicale Gainsbourgs Kindheit und Jugend Revue passieren, seine vergeblichen Versuche, in der Malerei Fuß zu fassen, sein jahrelanges Ringen, sich über den Barpianisten hinauszuwickeln und als Auteur-Compositeur-Interprète zu etablieren. Am Klavier baut er sich ein Riesenrepertoire auf, aus dem er später schöpft. 1954 besteht er das Aufnahmeexamen bei der SACEM, 1958 erscheint seine erste Platte, ist jedoch kein Publikums Erfolg. Die nächsten Jahre werden die Chansons, die er für andere schreibt, berühmter als er selbst. In Fachkreisen werden seine Innovationen anerkannt; als Interpret aber erlebt er herbe Misserfolge. Als die *yé-yé* Jahre anbrechen und das Transistorradio die Hörerohren gewinnt, geraten viele klassische Sänger in eine Krise, Gainsbourg aber sucht beharrlich andere Wege. 1962, mit 34 Jahren, lebt er immer noch "aux crochets de ses parents" (77). Der Erfolg lässt auf sich warten. Phänomenal und wohl einzigartig: Zahlenmäßig sind zu der Zeit bereits 22 seiner im Jahre 2008 als *Best of*-Album herausgegebenen Chansons erschienen. "La Javanaise", heute eines der bekanntesten französischen Liebeslieder, war damals ein Flop. Als Gainsbourg 1962 aufgefordert wird, Chansons für Brigitte Bardot zu schreiben, etabliert er sich als *fournisseur de chansons*. Seine einfach gestrickten, jedoch im Text mit zwei, drei Einzigartigkeiten versehenen Chansons, ein systematischer Gebrauch des *rejet*, seine *marque distinctive*, radikalisierte Enjambements sowie eine erotische Spannung im Text und bei der Interpretation (82 ff.) treffen recht gut den Nerv der Zeit. In der Folge dann habe Gainsbourg, so Dicale, wenn schon kein guter Interpret, so doch ein guter Chansonverkäufer sein wollen. 1964 gelingt ihm mit "N'écoute pas les idoles" (France Gall als Interpretin) der erste große Coup: 300.000 verkaufte Exemplare. Nun öffnet sich ihm das Fernsehen als Bühne. Gainsbourg tritt in Sketchen auf, doch während seine Auftragsarbeiten florieren, müssen seine Konzerte mangels Nachfrage abgesagt werden. Bei der Kultsendung *Salut les copains* steht er als Ältester inmitten der Jungen. Sein Musical-Projekt *Anna* scheitert. Dann findet er eine neue Variante, Selbstkomponiertes und -geschriebenes zu verkaufen: Paarlieder, *chansons en couple*. Die Geschichte um das berühmteste, "Je t'aime moi non plus", und zeitgeschichtliche Hintergründe zur *révolution sexuelle* werden im fünften Kapitel "choquer" aufgerollt. 1969 lernt er Jane Birkin kennen und schreibt nun endlich "ce qui bon lui semble" (127). Parallel häufen sich seine Misserfolge. 1973 erleidet er seinen ersten Herzinfarkt und raucht und trinkt weiter zu viel. Manchmal meldet er sich mit reaktionären Parolen, zunehmend rührt er an Tabus ("Variations sur Marilou") und ist das *enfant terrible* der Nation. Seinen größten Triumph feiert er 1979 mit dem in Jamaica produzierten Reggae-Album *Aux armes et caetera*. 51 Jahre ist er, als ihm mit dem Titelchanson ein Angriff ins Herz der Nation gelingt; er provoziert einen immensen Skandal, kommerziell sehr lohnend. Im Anschluss an die siebte Lektion "trionpher" wird der Figaro-Artikel "La Marseillaise de Gainsbourg" von Michel Droit vom 1. Juni 1979 abgedruckt (183 ff.). Droit sieht Gainsbourg

als Provokateur, der um des Skandals und Erfolges willen gegen seine *coreligionnaires* antrete. Gainsbourg reagiert am 17. Juni 1979 in *Le Matin Dimanche* mit einer Pressemitteilung, "L'Étoile des braves", in der er scharf gegen Droit polemisiert und seine "version personnelle de l'hymne nationale [...] diffusée en Europe, Afrique, au Japon, aux Amériques et jusqu'en Jamaïque où elle a pris naissance" verteidigt (186 f.). Mit der Persiflage der französischen Nationalhymne gewinnt Gainsbourg Platin. Als er 1981 das Originalmanuskript der "Marseillaise" von Rouget de Lisle erwirbt, schlagen die Wellen wieder hoch. Die junge Generation feiert ihn indes als *punk honoraire* (177). Dann folgen Skandal-Auftritte im Fernsehen: das Verbrennen eines 500 FF Scheins 1984; er outet sich, homosexuelle Erfahrungen gemacht zu haben; er beschimpft eine Sängerin der Gruppe Rita Mitsouko als *pute*; er sagt über Whitney Houston zu Michel Drucker vor laufender Kamera "I want to fuck her"; er streitet sich 1986 in einer *Apostrophes*-Sendung bei Bernard Pivot mit Guy Béart darüber, ob das Chanson eine *art mineur* (S.G.) oder *art majeur* (G.B.) sei, kann sich aber kaum noch verständlich ausdrücken. Allen kompromittierenden Auftritten zum Trotz überreicht er 1986 den Médecins sans Frontières einen 100.000 FF Scheck. 1985 erscheint er 50 Mal im Fernsehen, trägt seine Leiden und Zweifel, seinen körperlichen und mentalen Verfall zur Schau und wird in Variété-Sendungen oft nachgemacht. Dicale interpretiert diese Phase so: "Le Serge Gainsbourg des dernières années est un adolescent" (197). Er verfolgte eine "célébration du surmâle", verkürzt gesagt "Je pense queue" (197 f.). Die Jungen feierten ihn, die alten Fans ermüdete er. "On se sent citron pressé", so Serge Grünberg (200). Mit 60 gestaltet er 1988 noch acht Auftritte im Pariser Zénith. Doch er geht am Stock, hat Sehprobleme und Krisen von Delirium tremens. Vor allem machen ihm Depressionen zu schaffen. Im April 1989 wird er an Krebs operiert. Diabetes und Atembeschwerden kommen hinzu. Am 12. Oktober 1990 tritt er noch einmal gemeinsam mit Jane Birkin im Fernsehen auf, wo er sie am Klavier begleitet. Am 2. März 1991 stirbt Serge Gainsbourg.

Mit seinem Tod endet die achte Lektion "durer". Dicale berichtet in der neunten Lektion "s'éparpiller" über die außerhalb Frankreichs sicherlich weniger bekannten beruflichen Aktivitäten Gainsbourgs als Schauspieler, Komponist für Filmmusik, als Romanschriftsteller und als Ideengeber für die Werbung (Geschirrspüler, Kekse, Jeans, Instantsuppen, RATP). Auch an Videoclip-Produktionen beteiligte sich Gainsbourg in den 1980er Jahren mit unterschiedlichem Erfolg. Gainsbourg, so Dicale, habe versucht, sein künstlerisches Spektrum so breit wie möglich zur Sättigung zu bringen. Er sei jedoch kein *touche-à-tout* (225). Er habe viel Geld verdienen wollen und sei letztendlich immer er selbst geblieben. Das letzte Kapitel "mourir" gibt eine Antwort auf die eingangs gestellte Frage, warum ausgerechnet Gainsbourg solch eine immense posthume Wiederentdeckungslust ausgelöst hat und zur Leitfigur für so viele junge Musikschaaffende wurde. Gainsbourgs Karriere sei nämlich nach dessen Tod weitergegangen. Sein Werk biete etwas, mit dem die Postmoderne offensichtlich extrem gut zurechtkommt: "[L]'héritage gainsbourgien s'éparpille en cent

détails de cent carrières" (237). Seine zahlreichen Erben hörten ihn, und wie immer die Anfrage an ihn als Künstler auch sei, er könne antworten. "Mieux encore: il est toujours ce que nous souhaitons qu'il soit" (245). Gainsbourg entwickle sich mehr und mehr zu einem "objet culturel incontestable qui échappe à la vie et à la carrière de Gainsbourg". Er sei nun "un génie libéré de lui-même". Dicale geht noch weiter: "C'est la victoire d'un homme sur sa propre vie [...] [qui] déserte peu à peu la réalité de son parcours terrestre. Il entre dans la mince cohorte des mythes" (247).

Hier am Schluss sei zum (sicherlich gut gemeinten) Fazit des Autors doch anzumerken, dass es bitter klingt, über einen Künstler zu sagen, er sei immer der, den man sich wünscht, dass er sei. Biegt sich die Nachwelt *ihren* Gainsbourg zurecht? Wie würde er darauf reagieren? Vielleicht mit einem Chanson. Ganz souverän.

Renate Klenk-Lorenz, München

Baillargeon, Richard: 401 petits et grands chefs-d'œuvre de la chanson et de la musique populaire québécoises. Québec, Varia 2009. 206 pages.

Aujourd'hui plus que jamais auparavant, le réseau Internet chamboule profondément les fondements de l'industrie du disque en garantissant à tout un chacun l'accès à la musique des cultures qui ont fait le monde à chaque époque. Peut-être parce que cette offre d'une gigantesque sans précédent engendre un besoin de s'accrocher à des valeurs sûres, on remarque la parution récente de divers ouvrages qui proposent un bilan de l'histoire de la chanson au Québec. Que ce soit sous forme de sélection de disques avec Éric Trudel (*Les 101 disques qui ont marqué le Québec*. Montréal, Trécarré 2008), de choix de paroles de chansons avec Bruno Roy (*Les cent plus belles chansons du Québec*. Montréal, Fides 2009), de titres de chansons annotés de descriptions avec Richard Baillargeon (Québec, Varia 2009) ou carrément d'essai historique avec Jean-Nicolas De Surmont (*La Poésie vocale et la chanson québécoise*. Québec, L'instant même 2010), toutes les initiatives portent un regard actuel digne d'intérêt. Je me permettrai dans les lignes qui suivent de commenter plus spécialement le livre de Richard Baillargeon, paru l'an dernier.

L'auteur de Québec s'est déjà illustré il y a une vingtaine d'années, alors qu'il cosignait avec Christian Côté l'essai *Destination ragou* (Montréal, Triptyque 1991), sur les racines musicales métissées de la chanson au Québec. Parallèlement, à la tête de la revue *Rendez-vous*, c'est avec ferveur qu'il a toujours défendu sa passion pour le yé-yé – la musique de variétés et le rock and roll du Québec des années 1960 –, généralement placé en opposition au répertoire des chansonniers de la trempe des Félix Leclerc et Gilles Vigneault. L'érudition de Richard Baillargeon dans le domaine de la chanson, ou des "musiques d'agrément" pour reprendre son expression fétiche, l'a amené ces dernières années à œuvrer à titre de webmestre du site *Québec info musique*

(www.qim.com), une référence magistrale autant pour les spécialistes que pour les journalistes et autres chroniqueurs en quête d'informations biographiques sur les artistes populaires ou les groupes du Québec.

Pour le lancement du guide *401 petits et grands chefs-d'œuvre de la chanson et de la musique populaire québécoises*, Richard Baillargeon s'associe à Varia, un éditeur dont la vocation est de publier des livres "sur l'art ou sur le patrimoine". Les derniers titres sur la musique de cette maison d'édition touchent tout autant à la création contemporaine – les compositeurs d'avant-garde Jean Derome et André Prévost – qu'aux contredanses traditionnelles du Québec et à l'histoire de l'Orchestre symphonique de Montréal.

Derrière son titre de l'ampleur d'une thèse universitaire, le livre *401 petits et grands chefs-d'œuvre* de Richard Baillargeon adopte un style parfaitement accessible au grand public. L'approche retenue est unique. Pour faire suite au 400^e anniversaire de la ville de Québec – on y célébrait en 2008 le quatrième centenaire du fait français en Amérique du Nord –, l'auteur retient 401 titres de chansons ayant marqué l'histoire. Ce choix porte certes une part indéniable d'arbitraire, mais il a l'avantage de donner plus de latitude qu'avec une simple sélection des 100 meilleures chansons de tous les temps au Québec.

Pour chaque chanson retenue, Richard Baillargeon donne le titre, les noms de l'auteur et du compositeur, une description libre – souvent anecdotique, toujours documentée – ainsi qu'une liste des interprètes célèbres (11-167). Suite aux commentaires sur chaque titre, on retrouve une bibliographie sélective (169-171), un index chronologique des titres de chansons (173-187) et un index onomastique, par nom d'artistes ou de groupes (189-205). La bibliographie représente bien les ouvrages de documentation les plus courants sur le sujet, mais il aurait été préférable de citer l'*Encyclopédie de la musique au Canada* en ligne (<http://www.thecanadianencyclopedia.com>), plus à jour que la version imprimée de 1993.

Les 401 chansons compilées s'échelonnent assez également entre 1930 et 2009. Dans les années 1960 et 1970, toutefois, on voit subitement le nombre de titres retenus augmenter, comme un reflet des préférences de l'auteur dans ses années de jeunesse. Parmi les chansons cumulées, on retrouve d'abord une ribambelle d'inconditionnels, dont La Bolduc, Félix Leclerc, Gilles Vigneault, Claude Léveillée, Raymond Lévesque, Pauline Julien, Jean-Pierre Ferland, Leonard Cohen, Robert Charlebois, Claude Dubois, Beau Dommage, Plume Latraverse, Luc Plamondon, Offenbach, Diane Dufresne, Daniel Lavoie, Ginette Reno, Michel Rivard, Isabelle Boulay, Richard Desjardins et, évidemment, Céline Dion. On note par ailleurs sans surprise une concentration de titres yé-yé des années 1960, tels que Les Mégatones, Les Classels, Les Bel-Canto, Les Sinners, Michel Louvain, Donald Lautrec et même Les Jérolas, un duo associé au courant de plus loin. D'aucuns pourraient réprover ce choix parfaitement assumé par l'auteur, mais je crois pour ma part que ce n'est qu'une forme de justice rendue après des décennies d'hégémonie chansonnière.

Richard Baillargeon fait ensuite la part belle à la chanson d'inspiration folklorique – Ovila Légaré, Lionel Daunais, Philippe Bruneau, Alfred Montmarquette –, aux anglophones du Québec – Leonard Cohen, le pianiste de jazz Oscar Peterson, les sœurs McGarrigle ou le jeune Paul Cargnello –, aux francophones du Québec qui font carrière en anglais – Pascale Picard, Simple Plan, Grégory Charles –, aux francophones d'Amérique hors Québec – Daniel Lavoie, Robert Paquette, Marie-Jo Thério, Zachary Richard –, aux autochtones – Kashtin, Claude McKenzie – et, ce qui étonne le plus, à la chanson classique québécoise du XIX^e siècle – Henri-Raymond Casgrain, Antoine Gérin-Lajoie, Célestin Lavigreur.

Dans l'ensemble, je salue la mine d'informations que livre Richard Baillargeon à chaque description et, plus encore, la belle volonté d'intégrer des styles musicaux habituellement laissés pour compte dans les guides sur la chanson québécoise. En effet, le programme proposé dépasse allègrement le répertoire des chansonniers engagés de la période 1960-1980. Une allusion à Gilles Vigneault – "ce pays qui est beaucoup plus que l'hiver..." – en atteste d'ailleurs sans équivoque. Il est de surcroît louable de ressortir des limbes des titres totalement méconnus, pour le pur plaisir de la redécouverte.

En dépit de l'annonce en quatrième de couverture qui veut qu'"aucun style, aucun genre n'y est oublié par l'auteur", je dois néanmoins déplorer certaines absences notables. Je pense ici à l'espace restreint consenti au rock actuel – Arcade Fire, Malajube, Karkwa, The Dears, The Stills, Vulgaires Machins, Grim Skunk –, au hip hop – Muzion, Sans pression, Accrophone, Radio Radio –, au métal – Voïvod, Anonymus, Cryptopsy, Martyr –, à la musique électro – DJ Tiga, DJ Champion, Beast, Misteur Valaire –, à la chanson humoristique – Rock et Belles Oreilles, Mononc' Serge, François Pérusse, Les Denis Drolet –, à la chanson pour enfants – Passe-partout, Nathalie Simard, Annie Brocoli – et aux artistes autochtones actuels – Samian, Elisapie Isaac. De même, la place accordée aux classiques québécois d'antan gagnerait à être élargie, par exemple, avec "Restons français" de Calixa Lavallée (compositeur de l'"Ô Canada"), "Le Drapeau de Carillon" d'Octave Crémazie et Charles W. Sabatier, "Stadaconé" d'Ernest Gagnon, "Le Grillon" d'Antoine Dessane, "O Canada, mon pays mes amours" de Georges-Étienne Cartier, etc.

Quoiqu'il y ait indubitablement une question de génération dans les choix opérés et que les "lacunes" identifiées ne soient qu'en partie compensées par la section "autres interprètes" qui suit chaque description, le panorama de la chanson québécoise de Richard Baillargeon demeure remarquablement plus ouvert à tous les styles musicaux que dans n'importe quel ouvrage du genre. Pour le reste, seul le temps nous dira quels titres façonneront durablement les mémoires.

Luc Bellemare, Université Laval

Ankäufe und Neuerwerbungen

Bücher

* zur Rezension eingegangene Publikationen

- *Obergöcker, Timo/ Enderlein, Isabelle (Hg.): *La chanson française depuis 1945. Intertextualité et intermédialité. Das französische Chanson seit 1945. Intertextualität und Intermedialität*. München, Martin Meidenbauer 2008.
- Perrier, Jean-Claude: *Nouvelle vague. La jeune chanson française depuis 1981. Anthologie*. Paris, La Table Ronde 2002.
- Trihoreau, Michel: *La chanson de proximité. Caveaux, cabarets et autres petits lieux*. Paris, L'Harmattan 2010.

CDs

- 24 Grana: *K-album*, Sintesi 3000 CD FDM 250501
- Africa Unite: *BiogrAfricUnite* (2 CD, 1 DVD), Universal 0602517722002
- Africa Unite: *Controlli*, Africa Unite AU 01
- Almamegretta: *4/4*, BMG Ricordi 74321 699 552
- Beleño: *Ofiusa*, Ye Records YEB02CD
- Casino Royale: *Presenta Royale Rockers: The Reggae Sessions*, V2 Records 0602517767539
- CoSang: *Vita bona*, Universal 3000229
- Daniele, Pino: *Il mio nome è Pino Daniele e vivo qui*, Music Aim 88697130552
- Daniele, Pino: *Medina*, Blast Records 74321835222
- Locaciulli, Mimmo: *Album originali* (4 CD, 1 DVD), Universal 0602527027234
- Pino Daniele Project: *Passi d'autore*, Music Aim 82876609352
- Radicanto: *Il mondo alla rovescia*, III Millennio CDM 0262
- Raiz: *Uno*, Universal 1729671
- Raiz: *WOP*, Phoenix Entertainment 9820381
- Riton La Manivelle: *Le Peuple-Cri*, Riton La Manivelle RLM 062006/1
- Riton La Manivelle: *Rue de Paris*, Moustache Production 100000000001
- Subonica: *L'eclissi*, EMI 5099951372422
- Subonica: *Nel vuoto per mano (97 – 07)*, EMI 50999-264621-2-7
- Sud Sound System: *Dammene ancora*, Salento Sound System 0602517654167
- Sud Sound System: *Musica musica*, Salento Sound System VVR1028972
- Trasgu: *La Isla de Hélice*, Ye Records YET03CD

Veranstaltungskalender

Kolloquien, Tagungen, Vorträge

Word and Music Forum: First International Conference

Zeit: 04.-06.11.2010
 Ort: Technische Universität Dortmund
 Info: www.wordmusicstudies.org/wma.htm

Heinz-Christian Sauer: *La chanson engagée (la suite) – Das Engagement im französischen Chanson (Fortsetzung): “Un poète qui ne dérange pas ne sert à rien”*

Heinz-Christian Sauer setzt fort in seinen Erzählungen über das Engagement im französischen Chanson – sei es sozialkritisch, politisch oder humanitär. Die Beispiele reichen von der Französischen Revolution bis zu Yves Montand, von Jean Ferrat über Agnès Bihl bis zu Grand Corps Malade. Es ist ein mit akustischen und visuellen Beispielen versehener Überblick über die verschiedensten Themen und Stilrichtungen des “chanson engagé”.

Zeit: 10.11.2010, 19 Uhr
 Ort: Raiffeisenforum, Friedrich-Wilhelm-Raiffeisenplatz 1, 1020 Wien

Konzerte

Paolo Conte

09.11.10: Teatro degli Arcimboldi, Milano

Garou

19.11.10: Arena, Genf
 27.11.10: Arènes, Metz

M

11.11.10: Galaxie, Amnéville

Tiken Jah Fakoly & Guests

28.11.10: L'autre canal, Nancy

Hugues Aufray

13.11.10: Galaxie, Amnéville

I Muvrini

14.12.10: Rockhal, Esch

Mouss et Hakim

13.11.10: Cabaret Sauvage, Paris

Eddy Mitchell

16.12.10: Arènes, Metz
 18.12.10: Zénith, Nancy

Marie-Paule Belle chante Barbara

17.11.10: Concert Hall, Mondorf

Michel Sardou

23.03.11: Arènes, Metz
 25.03.11: Zénith, Nancy

Almamegretta

18.11.10: Rising Love, Roma

Festivals

L'Intégrale Brassens chronologique (16. bis 24. Oktober 2010, Paris)
Information: www.integralebrassens.com/

Coup de cœur francophone (4. bis 14. November 2010, Montréal)
Information: www.coupdecoeur.qc.ca

M pour Montréal (19. bis 21. November 2010, Montréal)
Information: mpourmontreal.com

Rencontres Transmusicales de Rennes (9. bis 11. Dezember, Rennes)
Information: www.lestrans.fr

Filmvorführung

Musique Maestro (Documentaire sur les musiciens haïtiens des années 1950; dir.: Frantz Voltaire, Haïti 2008, 55 min)

Filmvorführung im Rahmen des Symposiums *Haiti – Ein vergessenes Land zwischen Europa und den Amerikas*, 2. bis 3. Dezember 2010, Universität Innsbruck

Zeit: 03.12.2010, 18.00

Ort: Leokino, Anichstrasse 36, 6020 Innsbruck

Info: www.uibk.ac.at/zias/termine.html

Call for Papers

Call for Papers für das Jahrbuch *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture 55, 2011: Original und Kopie in der populären Musik.*

Deadline: 31.01.2011

Info: www.dva.uni-freiburg.de/publikation/jahrbuch

Call for Papers: *Thanatos as Muse? Schubert and Concepts of Late Style.* International Conference, National University of Ireland Maynooth, 21. – 23.10.2011

Deadline: 31.01.2011

Info: Lorraine.ByrneBodley@nuim.ie, julian.horton@ucd.ie

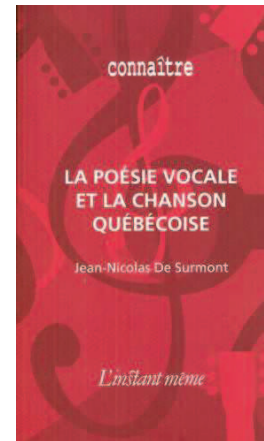
Call for Papers: *Word and Music Studies: Eighth International Conference, Santa Fe (NM, USA), 03. – 06.08.2011*

Deadline: 15.09.2011

Info: www.wordmusicstudies.org/call-for-papers-2011.htm

Neuerscheinungen auf dem Büchermarkt

De Surmont, Jean-Nicolas: *La poésie vocale et la chanson québécoise.* Québec, L'instant même 2010.



Cet ouvrage se distingue des livres courants sur la chanson québécoise en ceci qu'il propose des outils d'analyse et une médiagraphie novatrice tenant compte de sa nature complexe et des moyens et circonstances par lesquels on y a accès (disques, livres, sites Internet, festivals). Les modes de diffusion, que ce soit la tradition orale ou les journaux, les recueils de chansons et les enregistrements sonores, jouent en soi un rôle essentiel dans la compréhension de cet art si intimement lié à l'expression québécoise. Des cousinages franco-québécois des débuts jusqu'à la grande époque des chansonniers et à l'influence croissante des États-Unis, la chanson est un phénomène social et historique, sensible aux forces à l'œuvre tels l'industrialisation et l'essor des traditions nationales. À ce titre, elle s'inscrit dans les conduites rituelles profanes comme les événements patriotiques ou les fêtes calendaires, ce dont nous sommes encore témoins à notre époque. Ce livre présente d'évidentes qualités pédagogiques, proposant des outils d'analyse. Voici le vade-mecum

d'un art ancestral resté quotidien, des airs traditionnels et des chansons de travail aux succès internationaux des auteurs-compositeurs et interprètes de maintenant, ceci sans exclure les volets plus commerciaux (comme le yéyé et les "versions" auxquels s'adonnaient les groupes et certains interprètes des années 1960).

De Surmont, Jean-Nicolas: *Chanson. Son histoire et sa famille dans les dictionnaires de langue française. Étude lexicale, théorique et historique.* Berlin, De Gruyter 2010.



La terminologie des genres chansonniers a suscité l'intérêt des musicologues, médiévistes, ethnomusicologues soucieux d'une meilleure compréhension de la production chansonnaire. L'étude du vocabulaire chansonnier français met en relief l'existence d'un genre littéraire plus ou moins bref dénommé par le mot *chanson*. C'est du mot *chanson* et de sa famille lexicale, depuis ses origines en ancien français jusqu'à nos jours en français moderne, dont il sera question. Entre 450 et 500 dictionnaires de langue et thématique et 900 œuvres littéraires (essais sur la *chanson*, etc.) constituent le corpus.

Aktuelles – actualités – novità – novedades

Ces inconnues de la chanson:

I. Isabelle Aubret “C’est beau la vie”

Interpretinnen wie Édith Piaf, Juliette Gréco oder Patricia Kaas sind nicht nur in Frankreich einem breiten Publikum bekannt. Die Landschaft des französischen Chansons ist jedoch um einiges vielfältiger, als Hitparaden, Schallplattenfirmen, Fernsehen und Radio glauben machen wollen. Die Serie *Ces inconnues de la chanson* möchte einige Interpretinnen vorstellen, die abseits der großen Massen auf eine zum Teil jahrzehntelange erfolgreiche Karriere zurückblicken können; den Anfang macht Isabelle Aubret, die seit rund 50 Jahren auf der Bühne steht.

Isabelle Aubret, die am 27. Juli 1938 als Thérèse Coquerelle im nordfranzösischen Lille in einfachen Verhältnissen geboren wird, beginnt zunächst als Arbeiterin in einer Fabrik. Mit 14 Jahren wird sie französische Meisterin in Sportgymnastik, wendet sich dann aber der Musik zu. Zunächst versucht sie sich als Backgroundsängerin in einem Orchester und tritt auf Galas und Volksfesten auf, wo sie 1960 von Bruno Coquatrix, dem Direktor des Olympia, entdeckt wird. Zusammen mit Jacques Canetti engagiert er sie 1960 für das Cabaret *Pigalle* und ermöglicht ihr 1961 die ersten Schallplattenaufnahmen, “La chanson de Prévert” aus der Feder von Serge Gainsbourg und “Nous les amoureux” von Jacques Datin und Maurice Vidalin¹. 1962 vertritt sie Frankreich beim *Grand Prix Eurovision de la Chanson*, den sie mit “Un premier amour” gewinnt. Im selben Jahr nimmt sie das Chanson “Deux enfants au soleil” auf, das zu einem ihrer Markenzeichen wird. Jean Ferrat, der das Chanson mit Claude Delécluse geschrieben hat, wird für Isabelle Aubret zu einem wichtigen künstlerischen Wegbegleiter und Freund². Im Laufe ihrer Karriere wird sie zahlreiche Chansons von Ferrat interpretieren, 1993 die CD *Isabelle Aubret chante Ferrat* veröffentlichen und ihm auf dem Album *2006* mit “Le dernier rêve” eine musikalische Hommage widmen. Mit Jean Ferrat verbindet Isabelle Aubret auch ihre politische Einstellung: Beide engagieren sich für linke Ideen, stehen der kommunistischen Partei nahe und treten immer wieder bei politischen Veranstaltungen auf, was von Teilen des französischen Showbusiness kritisch gesehen wird und sich auf Aubrets Karriere negativ auswirkt: So wird sie beispielsweise nur selten in große Fernsehsendungen eingeladen.

Zunächst also kommt die Karriere der jungen Interpretin relativ rasch in Fahrt, bis 1963 ein schwerer Autounfall für eine längere Zwangspause sorgt. Doch die Kollegen lassen Isabelle Aubret nicht im Stich: Jacques Brel schenkt ihr die Autorenrechte des Chansons “La Fanette”, das Isabelle Aubret 1963 auf-

nimmt, und Jean Ferrat schreibt für sie mit Claude Delécluse und Michelle Senlis den Titel “C’est beau la vie”, der zu einem weiteren Klassiker in ihrem Repertoire wird. Trotz ihres schlechten Gesundheitszustandes gelingt es Isabelle Aubret, dem Chanson durch ihre Interpretation eine optimistische, heitere Farbe zu verleihen. Eine ganz andere Tonart schlägt sie in “Nuit et brouillard” von Jean Ferrat an, das sie ebenfalls – gegen den Rat Ferrats – schon 1963 in ihr Repertoire aufnimmt: “Quand j’ai dit à Jean Ferrat que je voulais la chanter, il m’a dit ‘Tu es folle! Tu ne corresponds pas du tout au personnage! Les gens vont être dérouterés!’ J’ai répondu: ‘Justement! C’est parce que je suis pour eux ‘Deux enfants au soleil’ et ‘La Fanette’ que ça aura de l’impact’”³. Es ist dies ein erstes Beispiel für die große Bandbreite im Repertoire Isabelle Aubrets, das nicht frei von Widersprüchen und Brüchen ist: Neben Jean Ferrat finden sich unter den Autoren und Komponisten Serge Gainsbourg, Jacques Brel, Mouloudji, Serge Lama, Anne Sylvestre und Jacques Debronkart; später kommen u.a. Charles Aznavour, Francis Cabrel, Jean-Jacques Goldman und Maurice Fanon hinzu, aber auch Autoren wie Étienne Roda-Gil und Claude Lemesle schreiben für sie. Isabelle Aubret selbst wirkt gelegentlich an der Entstehung einzelner Chansons mit, sieht ihre Hauptaufgabe aber darin, den Chansons durch ihre Interpretation einen eigenen Stempel aufzudrücken und sie zum Leben zu erwecken. Die Devise “L’interprète est à la chanson ce que le comédien est au théâtre” bringt ihre Einstellung auf den Punkt.⁴

Im Jahr 1964 nimmt Isabelle mit “Nous dormons ensemble” ein erstes Chanson mit einem Text von Louis Aragon auf, der von Jean Ferrat vertont wird. Noch in den 1960er Jahren folgen mit “Le malheur d’aimer” und “Les Lilas” zwei weitere von Ferrat vertonte Aragon-Chansons. 1968 nimmt Isabelle Aubret noch ein weiteres Mal für Frankreich am *Grand Prix Eurovision de la Chanson* teil und erreicht mit “La Source” den dritten Platz. Ende der 1960er Jahre begegnet die Interpretin Gérard Meys, der zu einem Hauptakteur in ihrer musikalischen Karriere wird: Zunächst ist er als künstlerischer Leiter bei ihren Produktionen tätig, ehe sie 1969 bei seiner Plattenfirma Disques Meys einen ersten Vertrag unterzeichnet⁵. Obwohl die Interpretin regelmäßig zahlreiche Konzerte gibt und in ganz Frankreich auftritt, wird es in den Medien in den 1970er Jahren ruhiger um sie, was in der Tatsache begründet sein mag, dass Isabelle Aubret sich keinen Modeströmungen wie der Disco-Musik unterwirft, sondern weiterhin ihrem eigenen Stil treu bleibt. Auch bringt sie nicht jedes Jahr eine neue Platte auf den Markt. Nach Aussagen der Interpretin liegt das u.a. daran, dass es für reine Interpreten zunehmend schwieriger wird, geeignete Chansons zu finden, da die Auteurs-Compositeurs ihre Chansons zunehmend selbst singen. Ein weiterer Unfall – bei einer Künstlergala fällt Isabelle Aubret vom Trapez – zwingt die Interpretin 1982 erneut für zwei Jahre zu einer Pause, jedoch kann Isabelle Aubret in den 1980er Jahren wieder künstlerisch von sich reden machen: 1984 wird in dem Chanson “Beyrouth” die Lage im Libanon thematisiert, das Chanson “1789” schlägt 1985 einen Bogen von der französischen Revolution zur Gegenwart und 1987 bekommt Isabelle Aubret für das

Album *Vague à l'homme* den *Prix de l'Académie Charles-Cros*. Neben einer Hommage an den Dichter Aragon ("Boulevard Aragon") wird mit "Paris-Pékin" auch die politische Lage in China zum Thema. 1990 tritt Isabelle Aubret mit dem Programm *Allez, allez la vie* im Pariser Olympia auf: Neben Klassikern aus ihrem Repertoire interpretiert sie Chansons zu aktuellen politischen und sozialen Themen (z.B. "Eau" und "Roumania" von Patrick Deny und Roger Candy⁶), aber auch Chansons von Aznavour ("Vivre"), Brel ("Le plat pays") und Barbara ("Ma plus belle histoire d'amour").

Betrachtet man die Diskographie Isabelle Aubrets, so fällt auf, dass die 1990er Jahre besonders fruchtbar sind. Neben dem Mitschnitt des Konzerts aus dem Olympia erscheinen 1992 *Coups de Cœur*, eine Sammlung von 16 "grandes chansons" von Trenet, Gainsbourg, Ferré und Guy Béart bis hin zu Francis Cabrel und Jean-Jacques Goldman, sowie das Album *Isabelle Aubret chante Aragon*, 1993 folgen das Album *C'est le bonheur* mit 12 neuen Chansons (u.a. mit "Province" von Frank Thomas und Jean Musy über das Aussterben und die Überalterung ländlicher Räume) und das bereits erwähnte Ferrat-Album. Die Trilogie der großen Autoren wird 1995 mit *Isabelle Aubret chante Brel* vervollständigt, außerdem kommt eine Anthologie *Elle vous aime* auf den Markt. 1997 schließlich erscheint die Produktion *Changer le monde*, bei der die Interpretin wieder einmal durch die Bandbreite ihrer Autoren überrascht: Neben Louis Capart ("Berlin"), Salvatore Adamo ("Des mots"), Michel Legrand ("J'ai le regret de vous dire oui") und Marie-Paule Belle/ Françoise Mallet-Joris ("Mais où est-ce qu'on les enterre") finden sich mit Pierre Delanoë ("Le cinquième prophète") und Didier Barbelivien ("Tu m'as fait signe") auch zwei Autoren, die häufig einem eher kommerziellen Chanson zugeordnet werden. Auf die Anmerkung eines Journalisten "Vous avez souvent un éventail de choix qui déroutent les gens, comme dans votre album de 1997 où c'était le 'grand écart' de Capart à Barbelivien" kontert die Interpretin mit Humor: "Oui! [rire] J'ai commis des erreurs dans ce disque!"⁷ Ein thematisches Album ganz anderer Art beschließt das Jahrzehnt: *Parisabelle* vereint 19 Chansons zum Thema Paris, darunter viele Klassiker, in neuen Interpretationen.

Im neuen Jahrtausend verlangsamt sich der Rhythmus Isabelle Aubrets deutlich: Zwar gibt sie immer noch Jahr für Jahr zahlreiche Konzerte und tourt durch ganz Frankreich, u.a. mit Programmen zu Brel, Aragon und Ferrat, jedoch veröffentlicht sie nur noch sporadisch Platten, wie 2001 mit *Le paradis des musiciens*. Das Album enthält einige Reprisen (z.B. "Je chante, excuse-moi" von Anne Sylvestre und "C'est déjà ça" von Alain Souchon, das durch die Interpretation Isabelle Aubrets eine ganz neue Wirkung entfaltet), aber auch neue Chansons, u.a. von Marie-Paule Belle und Françoise Mallet-Joris ("Dans les bars, dans les villes", "Un enfant de cinq ans ferait mieux"), Gilles Vignault ("Comme au théâtre") sowie Daniel Lavoie und Louise Forestier ("Si tu veux rester mon ami"). Auch ein Mitschnitt der Konzerte im Pariser Bobino von 2001, der großen *rentrée parisienne* Isabelle Aubrets, erscheint auf CD und erstmals auch auf DVD. Das bislang letzte Album von 2006 schlägt wie

gewohnt einen breiten thematischen Bogen vom Fortschreiten der Wüsten ("Sahara sarabande"), über das Älterwerden ("Le temps qui reste" und "Les cerisiers") und einer Art *conte phantastique* ("La guitare de Jérémie") bis hin zur bereits erwähnten Hommage an Jean Ferrat.

Bis zum heutigen Tage unverändert ist der Interpretationsstil Isabelle Aubrets: Große Gesten sind eher selten, Mimik und Gestik werden an entscheidenden Stellen der Chansons gezielt eingesetzt. Die Interpretin arbeitet in erster Linie mit ihrer immer noch klaren und reinen Stimme, die sie mit einer nuancierten, mitunter emotionalen Phrasierung sehr bewusst einsetzt und den Chansons dadurch einen eigenen Stempel aufdrückt.

Auch wenn Isabelle Aubret nicht ständig in den französischen Medien präsent ist, so zählt sie, die sich keinen kommerziellen Zwängen unterwirft, durch die hohe Qualität ihrer Interpretationen und eine konsequent selbstbestimmte Auswahl ihres Repertoires zu den ganz Großen ihrer Zunft. 'Qualität statt Quantität' scheint die Devise der Interpretin zu sein, deren Vorzüge auch von Kritikern gelobt werden: "Chanteuse de charme et femme de conviction, Isabelle Aubret [...] appartient au club très fermé des grandes interprètes de la chanson française."⁸

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Discographie (Auswahl):

- 1997: *Changer le monde*, Disques Meys MEY 74477-2
- 1999: *Parisabelle*, Disques Meys MEY 74481-2
- 2001: *Le Paradis des musiciens*, Disques Meys MEY 74486-2
- 2001: *Bobino 2001*, Disques Meys MEY 74487-2
- 2006: *2006*, Disques Meys, MEY 46768746203

DVD:

- 2001: *Bobino 2001*, Disques Meys, MEY 74487-9

Links:

www.isabelle-aubret.com
www.mey.com

Anmerkungen:

- ¹ Jean-Claude Pascal gewinnt 1961 mit "Nous les amoureux" den *Grand Prix Eurovision de la Chanson* für Luxemburg. Es ist zur damaligen Zeit durchaus üblich, dass mehrere Interpreten ein und dasselbe Chanson in ihr Repertoire aufnehmen bzw. auf Schallplatte veröffentlichen.
- ² Auch privat entsteht zwischen Isabelle Aubret und Jean Ferrat eine enge Bindung: So bezeichnet die Interpretin sich in der Widmung der CD *Isabelle Aubret chante Ferrat* (Disques Meys MEY 74449-2), die sich an Ferrat richtet, als "ta petite sœur".
- ³ Isabelle Aubret in einem Interview mit der Zeitschrift *Chorus*, in: *Chorus* 34 (hiver 2000/2001), 119.
- ⁴ Dédicace im Booklet der CD *Changer le monde*.
- ⁵ Die Zusammenarbeit besteht bis zum heutigen Tag.

⁶ Das Autorenteam Patrick Deny und Roger Candy ist einem breiteren Publikum unbekannt, schreibt in jenen Jahren aber zahlreiche Chansons für Isabelle Aubret. Vertont wurden diese vor allem von Serge Senti ("Eau"), aber auch von Stéphane Deletrez ("Roumania").

⁷ Interview mit der Zeitschrift *Chorus*, op. cit., 119.

⁸ Pierre Saka – Yann Plougastel, *La Chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999, 123.

Abschied von einem kritischen Beobachter der Gegenwart

Zum Tod von Jean Ferrat am 13. März 2010

Von der Konzertbühne hatte sich Ferrat schon lange zurückgezogen: Seine letzten großen Auftritte hatten 1972 im für damalige Verhältnisse gigantischen Rahmen des Palais des Sports stattgefunden. Von da an sah man ihn nur noch im Fernsehen singen, und ab Mitte der 1990er Jahre trat er kaum mehr als Sänger in Erscheinung, sondern beschränkte sich auf kritische Anmerkungen zu den Medien und zur (Kultur-)Politik. Ferrat stand sowohl für ein engagiertes Chanson, das sich weniger linksintellektuell als populär, ja bisweilen populistisch gab, als auch für ein poetisches Chanson – seine melodischen Aragon-Vertonungen sind die meistverkauften musikalischen Bearbeitungen eines modernen französischen Lyrikers überhaupt. Ferrats Tod am 13. März 2010 rief zahlreiche Reaktionen der Betroffenheit hervor, von denen die auf seiner Homepage wiedergegebenen Äußerungen einen repräsentativen Eindruck vermitteln. Anders als einige seiner etwa gleichaltrigen Sängerkollegen – Aznavour, Brel, Bécaud und Moustaki –, die es in den 1960er und 1970er Jahren zu internationalem Ruhm brachten, konzentrierte Ferrat seine Karriere durch die Wahl oftmals spezifisch französischer Sujets und einen eher traditionellen Musikstil im Wesentlichen auf Frankreich. Sein *chanson à texte* setzt ähnlich wie das Ferrés beim Hörer ein ausgeprägtes kulturelles Wissen voraus, denn mehr als jeder andere der großen Auteurs-Compositeurs-Interprètes des 20. Jahrhunderts war Ferrat Kommentator seiner Zeit. Viele seiner Chansons erscheinen daher besonders unter kulturwissenschaftlichen Aspekten aussagekräftig, sie geben sich quasi als Zeugnisse einer sozialistischen Betrachtungsweise 'von unten'.

Ausgehend von aktuellen Situationen rekurrierte Ferrat gerne auf die historischen Eckdaten der 'Linken', mittels derer er Möglichkeiten des gesellschaftlichen Wandels und der sozialen Utopie evozierte. "Ma France" (1969), das gegen die präsidiale Demokratie der Fünften Republik und ihre Autoritätsperson De Gaulle zielte (ohne diese explizit zu nennen), ist mit seiner suggestiven lyrischen Umschreibung historischer Ereignisse – der Französischen Revolution, der Commune, der Volksfront und der Résistance – das gelungenste Chanson dieser Art und wird noch heute gerne in politischen Kontexten, etwa bei Demonstrationen, gesungen.¹ Die enger ans tagespolitische Geschehen ange-

lehnten Titel verlieren dagegen mit ihrer Aktualität an Brisanz und Interesse für den Rezipienten, zumal ihr inhaltliches Verfallsdatum evident ist, was sie zu – kaum mehr aktualisierbaren – Dokumenten und eben nicht zu Chansonklassikern werden lässt, die durch neue Versionen tradiert werden.² Ferrats Werk bewegt sich zwischen den Polen der kritischen Auseinandersetzung mit seiner Zeit und dem dichterischen Streben nach Vollkommenheit, das er bei den Poeten, die er verehrt – Aragon, Éluard, Lorca, Majakowskij –, wiederum mit einer umfassenden – auch politischen – 'Wahrheitssuche' einhergehen sieht.³ Ganz künstlerischer Erbe Aragons, verbindet er die Liebesthematik mit Politischem und sprengt so deren psychologische und metaphysische Enge. Zeittypisch sind für sein Werk daneben – wie für das Brassens' und Ferrés – antiklerikale Chansons. Im Folgenden soll ein kurzer chronologischer Aufriss zeigen, weshalb Ferrat heute als gleichermaßen unzeitgemäß und doch – oder vielleicht gerade daher – populär gilt.

Ferrat wurde 1930 als Jean Tenenbaum in Vaucresson geboren. Seinen prägnanten Künstlernamen wählte er – inspiriert durch die Landkarte – mit Blick auf Saint-Jean-Cap-Ferrat. Als Elfjähriger musste er den Verlust seines Vaters erleben, der aufgrund seiner jüdischen Abstammung deportiert wurde und in Auschwitz starb. In "Nuit et brouillard", das man bei seiner Veröffentlichung 1963 als Gefahr für die deutsch-französische Annäherung einstufte und aus den Medien verbannte, ohne es offiziell zu zensieren, gedachte Ferrat den Opfern der Deportation ganz allgemein;⁴ erst viel später, auf seinem letzten Album mit eigenen Texten, thematisierte er in "Nul ne guérit de son enfance" (1991) die schmerzliche persönliche Erfahrung.⁵ Da die finanzielle Situation der Familie ein Studium nicht zuließ, ergriff Ferrat den Beruf des Chemielaboranten. In seiner Freizeit schloss er sich Theaterlaiengruppen an, lernte das Gitarrenspiel, sang Chansons von J. Prévert und eignete sich das Repertoire Y. Montands an. Ab 1953 trat er – zuerst mit fremden, dann zunehmend mit eigenen Titeln – in verschiedenen Cabarets auf, kündigte dann seine Stelle im Labor, um sich ganz der Musik widmen zu können; schließlich ergatterte er in der renommierten L'échelle de Jacob sein erstes längeres Engagement. Wegweisend sollte 1956 die Begegnung mit der jungen Schauspielerin Christine Sèvres werden, die wie Ferrat in der Chansonszene Fuß zu fassen versuchte: Mit ihrem Temperament und ihren künstlerischen Ambitionen riss sie den eher unsicheren und zurückhaltenden Sänger mit und trug so wesentlich zu dessen Entwicklung bei.⁶ Ihr selbst freilich gelang der große Durchbruch nicht, obwohl die begabte und ausdrucksstarke Sängerin, die Ferrat heiratete, lange als Geheimtipp unter Chansonkennern galt. Heute wird die 1981 Verstorbene gerne in die Reihe der tragischen Frauenschicksale der Chansongeschichte gestellt.⁷ Die bekannteste Aufnahme Sèvres ist das Duett "La matinée" (1969, Text: Henri Gougaud) mit Ferrat, in welchem dem utopischen Denken des Mannes die Sorgen der Frau um die Verrichtung der alltäglichen Tätigkeiten entgegengestellt werden.⁸

Zwei weitere Begegnungen sollten dem Schaffen des jungen Künstlers eine dauerhafte Grundlage bereiten: 1959 die mit dem Verlagsassistenten Gérard

Meys, der – nachdem er seinen Sänger bei keinem Musikverlag hatte unterbringen können – sich als dessen Produzent, Verleger und später Labelchef selbstständig machte, sowie wenig später die mit dem Arrangeur Alain Goraguer, der ab 1961 für die musikalische Gestaltung aller Plattenaufnahmen Ferrats zuständig war. Bedingt durch diese langjährige Zusammenarbeit und Freundschaft mit Arrangeur und Produzent ist das Werk von Kontinuität geprägt, ja erweckt den Eindruck, stilistisch aus einem Guss zu sein. Erste ab 1958 eingespielte Chansons hatten zunächst keinen Erfolg erzielt, doch die Entscheidung Zizi Jeanmaires, zwei Chansons von Ferrat in ihr Programm aufzunehmen und den Sänger in ihrem Vorprogramm auftreten zu lassen, verliehen seiner Karriere neue Impulse. Der Erfolg basierte auf der Hervorkehrung der Facette des gefühlvollen *chanteur de charme*, der mit seiner sonoren warmen Stimme und seiner gefälligen Diktion zweifelsohne eine Karriere in dieser Schiene hätte anstreben können.

Der erste Radiohit Ferrats, „Ma môme“ (1961, Text: Pierre Frachet), eine Liebesidylle im Arbeitermilieu, machte wie viele der Chansons Montands und Francis Lemarques den Anspruch der ‚einfachen‘ Leute auf persönliches Glück geltend. Mit dem Hommage-Chanson „Federico García Lorca“ folgte der Sänger sodann der Traditionslinie der politischen Dichter, die Widerstand gegen die Machtverhältnisse ihrer Epoche leisten.⁹ „Nuit et brouillard“, dessen Titel auf den gleichnamigen Dokumentarfilm Alain Resnais’ über die Deportation verweist, stellte eine – nicht anklagende – Vergangenheitsbewältigung im Chanson dar und etablierte Ferrat als Sänger mit politischem Bewusstsein. Seit den 1950er Jahren hatte er immer wieder Gedichte Aragons vertont, durch Bearbeitungen – Kürzungen und Refrainbildungen – eingängige Chansons kreiert, die er 1971 zu dem Album *Ferrat chante Aragon* zusammenfasste.¹⁰ Diesem folgte mit *Ferrat 95*, dem letzten Album des Sängers, eine Fortsetzung mit 16 weiteren Vertonungen des Dichters, mit dem Ferrat eine enge Freundschaft verband.¹¹

Mitte der 1960er Jahre stand Ferrat auf den namhaften französischen *music-hall*-Bühnen Alhambra und Bobino, mied hingegen das Olympia, das wohl seinem Geschmack nach zu ‚bourgeois‘ war. Seine allzu statische Bühnenpräsentation als Barde verbesserte sich mit den Jahren, erreichte aber nie szenisch-theatrale Qualitäten, zumal auch der Gestus seiner Chansons eher narrativ als dramatisch ist. Seinen größten internationalen Triumph feierte er – als Sympathisant des Kommunismus und des PC, der mit „Potemkine“ (1965, Text: Georges Coulonges) der Solidarität der Matrosen des Panzerkreuzers gedachte – 1967 in Cuba. Dort gab er riesige Konzerte und wurde umjubelt. Von dieser positiven Resonanz beeindruckt (und geblendet) veröffentlichte er das Album *Cuba sí*, das den sozialistischen Staat als humane Alternative zum Kapitalismus und dessen Entfremdungstendenzen würdigte. Zu lateinamerikanischen Rhythmen besang er die Lebenslust der armen, aber glücklichen Menschen.¹² Ferrats Verhältnis zur Studentenbewegung und zu ‚Mai 68‘ war hingegen zwiespältig, zumal seine politischen Kategorien eher die der traditionellen Linken als die der nonkonformistischen studentischen Jugend waren: „Pauvres petits c.“ richtete

sich 1967 an die Adresse junger Intellektueller, denen er vorwarf, die Lebensumstände, die sie verurteilten, nicht wirklich zu kennen; das Chanson endet damit, dass die Kritiker zum Arbeiten in die Fabrik geschickt werden, um zu erfahren, wovon sie reden.¹³ In „Au printemps de quoi rêvais-tu?“ (1969) gelang es Ferrat hingegen, das hoffnungsvolle Bild einer eher individualpsychologischen als politischen Erneuerung zu zeichnen, das die Idee einer permanenten Revolution als „un printemps ininterrompu“ evoziert.¹⁴ Im selben Jahr äußerte sich Ferrat – angesichts der Niederschlagung des Prager Frühlings – mit „Camarade“ erstmals kritisch gegenüber den Verhältnissen im Ostblock, die für ihn mittlerweile einem Missbrauch der egalitären und basisdemokratischen Ideale gleichkamen.¹⁵ Im Gegensatz zu anderen Sängern seiner Generation – etwa Gréco, Brel und Maurice Fanon –, die zu dieser Zeit dem Kommunismus nahestanden und in Osteuropa gern gesehene Stargäste waren, genoss Ferrat dort jedoch kein besonderes Ansehen. Seine wiederholten Auftritte im Palais des Sports machten ihn zu Beginn der 1970er Jahre vielmehr zu einem populären Sänger, und die Massenveranstaltungen (zum günstigen Ticketpreis) wurden von dem Schriftsteller Philippe Labro als zukunftsträchtiges Konzertformat gelobt.¹⁶ Ferrats Stellenwert zeigt sich auch daran, dass kein anderer Vertreter des Gegenwartschansons in so viele *guerres en chanson*, in Auseinandersetzungen in Chansonform mit den Kollegen, involviert war wie er: Gegen Ferrés Aragon-Vertonung „Je chante pour passer le temps“ (1961) setzte Ferrat apodiktisch „Je ne chante pas pour passer le temps“ (1965), die Kontroverse mit Brassens’ „Le pluriel“ (1966) suchte Ferrat in „En groupe, en ligue, en procession“ (1967), und auf Ferrats „La femme est l’avenir de l’homme“ (1975) reagierte Brel seinerseits desillusioniert misogyn in „La ville s’endormait“ (1977). Seit der zweiten Hälfte der 1970er Jahre wurden die zeitlichen Abstände zwischen den Alben größer, und ohne sich definitiv von der Bühne verabschiedet zu haben, trat Ferrat schließlich nicht mehr auf. 1980 erschien eine Neuaufnahme von 113 Chansons, und ein Album mit dem programmatischen Titel *Le bilan* folgte dieser diskographischen (Zwischen-)Bilanz.¹⁷ Die Chansons dieses Albums, die weitverbreitete Probleme und Empfindungen thematisieren, zeichnen ihre Lebensnähe aus. „Tu verras tu seras bien“ etwa handelt davon, einen alten Menschen davon zu überzeugen, sein Zuhause zu verlassen und ins Altenheim zu ziehen. *Je ne suis qu’un cri* (1985) – ein Album mit Texten von Guy Thomas – setzte mehr auf sensible Stimmungsbilder als auf Zeitkritik: Die einzige Ausnahme ist der Titel „La porte à droite“, der eine Abrechnung mit der sozialistischen Partei und ihren gebrochenen Versprechen nach dem Wahlsieg Mitterrands 1981 darstellt.¹⁸ Zu dichterischer Höchstform lief Ferrat noch einmal mit *Dans la jungle ou dans le zoo*, seinem nach dem Zusammenbruch des realexistierenden Sozialismus veröffentlichten Album, auf.¹⁹ Der Sänger brandmarkte hier die Auswüchse des Kapitalismus und warf die Frage nach einem ‚dritten Weg‘ auf. Am Ende der Diskographie Ferrats steht 1994 schließlich das zweite Album der Aragon-Vertonungen.

Seit langem lebte Jean Ferrat zurückgezogen in der Ardèche, engagierte sich lokalpolitisch in Antraigues und kommentierte – zunehmend konservativ – das Zeitgeschehen. Die diesjährige *Fête de l'Humanité*, das große Musikfestival der ehemals kommunistischen Tageszeitung, würdigte Ferrat mit einer großen Hommage. Von den Ferrat-Interpreten ist Isabelle Aubret, für die er eigens Titel verfasste, heute noch am bekanntesten. Einige seiner Chansons haben ihren festen Platz im Kanon des Genres, allen voran “La montagne” (1964), in dem im Sinne ökologischen Bewusstseins der respektlose Umgang mit der Natur und die Landflucht angeprangert werden.²⁰

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Homepage des Sängers:

www.jean-ferrat.com

Anmerkungen:

- ¹ Das gleichnamige Album *Ma France* ist Teil der *Intégrale des enregistrements originaux Decca/Barclay*, die nach dem Tod des Sängers erschien: 13 CDs, Barclay 5328375, 2010. Bei der Neuauflage wurde in der Titelfolge die Form der Alben beibehalten, die Cover sind Nachbildungen der Originalcover, so dass diese Ausgabe die Jahre 1961 bis 1972 – die produktivste Periode Ferrats – lückenlos dokumentiert. Das einzige, was dieses schöne und günstige Coffret vermissen lässt, ist eine Beilage mit den Chansontexten. Es ist überhaupt schwierig, Texte Ferrats zu finden, da er und sein Verleger darauf bedacht waren, diese, sobald sie illegal ins Internet gestellt wurden, sofort zu entfernen. Seit Jahren existiert diesbezüglich ein Katz-und-Maus-Spiel zwischen Fans und Verleger. Kein anderer französischer Sänger ist bei der Unterdrückung der nicht legalen Verbreitung seiner Texte so rigoros vorgegangen wie Ferrat.
- ² Beispielsweise “Un air de liberté” (1975), das zensiert wurde, lässt sich nur im historischen Kontext seiner Epoche verstehen. *Jean Ferrat*, Alléluia/Intercord INT 160.062, 1977.
- ³ Zahlreich sind die intertextuellen Bezüge Ferrats auf die von ihm verehrten Dichter, die zu visionären Verteidigern des Schönen, Guten und Wahren stilisiert werden. Vgl. dazu “L'univers textuel” in der musikologischen Studie von Bruno Joubrel, *Jean Ferrat – De la fabrique aux cimes*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2008, 25-70.
- ⁴ Das Chanson ist im obengenannten Coffret enthalten und findet sich praktisch auf allen ‘best of’-Ausgaben. Rieger hat es auch in seine Anthologie aufgenommen; vgl. Dietmar Rieger, *Französische Chansons – Von Béranger bis Barbara*, Stuttgart, Reclam, 1987, 276-281 und 414f.
- ⁵ *Ferrat 91*, Temey 174 424.2, 1991.
- ⁶ Auf Ferrats Homepage wird Sèvres – vermutlich aus Rücksicht auf Ferrats zweite Ehefrau – nicht erwähnt; die meisten biographischen Darstellungen messen ihr jedoch eine wichtige Rolle in Ferrats Entwicklungsprozess bei. Aufschlussreich ist hierzu vor allem die Publikation von Jean-Dominique Briere, *Jean Ferrat – Biographie*, Paris, Éditions de l'Archipel, 2003.
- ⁷ “Christine Sèvres”, in: Pierre Saka – Yann Plougastel (Hg.), *La chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999, 399.
- ⁸ Auf dem Album *Ma France*.
- ⁹ Sein Flamenco-Arrangement verleiht dem Chanson einen volkstümlichen Anstrich. Vgl. *Ferrat 1* im obengenannten Coffret.
- ¹⁰ Das immer wieder neu aufgelegte Album ist Teil der *Intégrale*.

¹¹ *Ferrat 95 – 16 nouveaux poèmes d'Aragon*, Temey 74 454.2, 1994.

¹² *Cuba si* ist das siebte Album der *Intégrale*.

¹³ Dieses Chanson figuriert auf *Cuba si*.

¹⁴ Auf *Ma France*.

¹⁵ Das Chanson ist titelgebend für das Album *Camarade*.

¹⁶ Vgl. Beiheft zur *Intégrale*, 27.

¹⁷ *Ferrat 80 – Le bilan*, Temey 2400491, 1980.

¹⁸ Jean Ferrat, *Je ne suis qu'un cri*, Temey 2403741, 1985.

¹⁹ Das Erscheinen dieses Spätwerks, in dem sich Ferrat gegenüber seiner Zeit positionierte, wurde von großem Medieninteresse begleitet. *Ferrat 91*, Temey 174 424-2, 1991.

²⁰ Das gleichnamige Album ist das vierte der *Intégrale*. Zum Text und zu Erläuterungen vgl. Rieger 1987, 281-283 und 415f.

Jacques Higelin – ein ‘fou enchanté’ als nationale Identifikationsfigur?

Zum 70. Geburtstag von Jacques Higelin, mit einer Besprechung von Jacques Higelin: *Coup de foudre*. 2010

Einen Medienhype um ein neues Album der ‘Altstars’ Johnny Hallyday und Michel Sardou ist man in Frankreich gewohnt. Im Fall von Jacques Higelin, der immer wieder seine Sympathie zu politischen Idealen – und weniger zur Realpolitik – der Linken ausdrückt, überrascht dergleichen eher, gehörte er bislang doch nicht zu den in den Medien besonders präsenten Sängern. Das mag auch daran liegen, dass er sich einer Festlegung auf ein musikalisches Genre entzieht. Sein Anfang des Jahres veröffentlichtes 24. Studioalbum *Coup de foudre* nahm die Tageszeitung *Libération* zum Anlass, Higelin für ihre Ausgabe vom 18. Januar zum Chefredakteur zu ernennen – eine Ehre, die zuvor noch keinem Chansonstar zuteil geworden war. Man konnte den Eindruck gewinnen, dass der Sänger in einer breiten tendenziell oppositionellen oder der “politique politicienne” überdrüssigen Öffentlichkeit zu einer nationalen Integrationsfigur mit Facetten eines französischen Mick Jagger, Léo Ferré und Abbé Pierre stilisiert wurde. Angesichts der im Allgemeinen positiven Resonanz auf das Album und die daran anschließende große Frankreichtournee ist es nicht übertrieben zu behaupten, dass Higelin gegenwärtig – nach etwa fünfzig Bühnenjahren – so populär ist wie nie zuvor.

Eine andere berufliche Option als die Bühne scheint es für ihn nie gegeben zu haben: Der sangesfreudige elsässische Vater hegte früh künstlerische Ambitionen für den kleinen Jacques, den er musikalisch zu einer Mischung aus Charles Trenet und Maurice Chevalier heranziehen wollte.¹ Vater und Sohn traten gemeinsam mit einem Schlager-Repertoire während der Filmpausen – wie sie in den 1950er Jahren noch üblich waren – in Kinos auf. Den recht konventionellen Vorstellungen seines Vaters entzog sich Higelin als Teenager, und in dem Musiker Henri Crolla – Freund des Sängers Mouloudji und Gitarrist Yves

Montands – fand er ein musikalisches und menschliches Vorbild.² Eine erste Phase der künstlerischen Orientierung des musikalischen und literarischen Autodidakten Higelin wird durch die Einberufung zum Wehrdienst unterbrochen. Die Zeit bei der Armee (1960-1962), zuerst in Frankreich, dann in Deutschland und schließlich im Algerienkrieg, ist in *Lettres d'amour d'un soldat de vingt ans* dokumentiert, Higelins Briefen an seine damalige Verlobte, die in diesen intimen Stimmungsbildern Pipouche genannt wird.³ Die Adressatin der mehr als hundert Briefe, die – wie aus den beiden letzten hervorgeht – die Beziehung zu dem jungen Soldaten bei dessen Heimkehr wegen eines anderen Mannes beendete, schickte dem Sänger während seiner schweren beruflichen und privaten Krise Mitte der 1980er Jahre die gesammelten Briefe zurück, in der Hoffnung, dass er sich in ihrem sensiblen und idealistischen Autor wiedererkennen würde.⁴ Der Leser erfährt, dass Higelin auch beim Militär musikalisch aktiv blieb, als Pianist Auftritte mit einer Jazzband organisierte und sich immer wieder gerne als Sänger versuchte. Seine Vorliebe galt Brassens, Brel und Ferré, aber der größte 'Hit' in der Kaserne wurde – intellektuell etwas bescheidener – Ferrats "Ma môme".⁵ Der triste Alltag – gerade im Algerienkrieg – und dessen mögliche Aufheiterung durch gemeinsames Musizieren und kleine Darbietungen mag Higelins Wissen um die Wirkung der Musik und ihre existentielle Bedeutung geschärft haben.

Bei seiner Rückkehr nach Paris wendete er sich primär der Schauspielerei zu, zuerst dem Boulevardtheater, dessen kommerzielle Ausrichtung jedoch seiner Experimentierfreudigkeit entgegenstand, dann dem *café-théâtre*, das in den 1960er Jahren Raum für Improvisationen und Performances bot.⁶ Higelin spielte Sketche und sang in kleinen Sälen der Pariser Undergroundszene, aber auch in einigen Filmen ist er zu sehen.⁷ Dank seiner musikalischen Originalität, einer Synthese aus *rive gauche*-Chanson mit anspruchsvollen Texten und avantgardistischen Provokationen, wurde er zu einer lokalen Berühmtheit. Er schaffte es ins Vorprogramm von Moustaki und mit einem Vian-Programm auf die Bühne von Jacques Canettis Cabaret Les Trois Baudets. Gemeinsam mit Brigitte Fontaine nahm Higelin 1965/66 zwei Alben auf – *12 chansons d'avant le déluge* und *15 chansons d'avant le déluge, suite et fin* –, deren skurrile klangliche und verbale Einfälle ihrer Zeit weit voraus waren. Mit dem von der Sängerin getexteten und dem Sänger komponierten "Cet enfant que je t'avais fait"⁸ gelang dem Duo Higelin/Fontaine, das musikalisch von Areski Belkacem, dem Jugendfreund des Sängers und späteren Ehemann der Sängerin, unterstützt wurde, 1968 der Durchbruch: Das Besondere dieses Duetts besteht darin, dass sich der männliche Part des Chansons besorgt nach dem Befinden des gemeinsamen Kindes erkundigt, während der weibliche Part alle Nachfragen ignoriert und – recht lasziv – die Verführung des Partners, der wie ein Fremder behandelt wird, durch Komplimente anstrebt, was einer subversiven Verkehrung der typischen Rollenverteilung gleichkommt. Higelin arbeitet bis heute immer wieder mit Fontaine/Belkacem zusammen, die ihrerseits seit ein paar Jahren mit ihrer

Ästhetik des Schocks, die zwischen Kitsch, Pornographie und Subversion oszilliert, erneut sehr präsent sind.

Ende der 1960er Jahre entwickelte sich Higelin zunehmend zum Auteur-Compositeur-Interprète, und 1971 erschien das Soloalbum *Crabouif*, an dessen relativen Erfolg er nicht gleich anzuknüpfen versuchte, indem er sich eine zweijährige Auszeit nahm. Mit *BBH 75* mutierte Higelin 1974 zum Rocker, und zwar nicht im Stil von Johnny Hallyday oder Eddy Mitchell mit ihren im französischen domestizierten Coverversionen englischsprachiger Rocksongs, sondern im Sinn eines genuin französischen Hardrocks, wie man ihn noch nicht kannte; eine ähnliche Aneignung des Rocks gelang in Frankreich in den 1970er Jahren nur Bernard Lavilliers und als erster Gruppe Téléphone. Das – in Teilen in den USA eingespielte – Doppelalbum *Champagne pour tout le monde, caviar pour les autres* vereinte 1979 in Form eines ausgereiften Konzeptalbums alle bis dahin erprobten Musikstile, wobei besonders die klangexperimentelle Seite der Arrangements, etwa der *fond sonore* von "Cayenne", in dem tropfendes Wasser und Eisenketten zum Einsatz kommen, auffällt.⁹

Seit den 1970er Jahren tourt Higelin so unermüdlich wie kaum ein anderer Sänger durch Frankreich, und seine Popularität verdankt er schließlich mehr seinen Auftritten, die oft auch zugunsten von politischen Organisationen und Vereinigungen mit sozialen Zielsetzungen stattfanden, als seiner medialen Präsenz. Die Konzerte, in denen man den Sänger am Flügel, mit verschiedenen Gitarren und seit einiger Zeit als Akkordeonspieler erlebt, sind mindestens dreistündige Marathonveranstaltungen, die von einer intensiven Kommunikation mit dem Publikum leben. Dass in den improvisierten Passagen der Konzerte nicht jeder Ton trifft, macht mit die Lebendigkeit dieser Veranstaltungen aus, in denen Higelin auch munter über Gott und die Welt plaudert, ohne ideologisch zu werden.¹⁰ Einige seiner formal konzisen, 'chansonhaften' Titel haben sich im kollektiven Gedächtnis festgesetzt, so etwa "Pars" oder das surrealistisch anmutende "Tombé du ciel", in dem sich eine geistige Verwandtschaft zu Trenet zeigt, dem frühen Vorbild, dem er mit dem Programm und dem Live-Album *Higelin enchante Trenet* Hommage erwies.¹¹

Bei der Veröffentlichung des aktuellen Albums *Coup de foudre* (2010) lag das letzte, *Amor doloroso*,¹² vier Jahre zurück, und doch ist eine große Kontinuität, die sich bereits visuell im photographischen Schwarzweißdesign des Covers manifestiert, zwischen den beiden Produktionen festzustellen. Beide CDs wurden von Rodolphe Burger produziert, der Higelin auf der Bühne auf verschiedenen Instrumenten begleitet, unter der künstlerischen Leitung von Dominique Mahut, den man als Schlagzeuger kennt. *Coup de foudre* ist gegenüber seinem Vorgänger thematisch und musikalisch heterogener, was man als Vielfältigkeit begrüßen oder aber als Verwässerung und konzeptuelles Defizit interpretieren kann. Während *Amor doloroso* – besonders mit dem Titelchanson und "Queue de paon" – in die Richtung des erotischen Chansons zielte, ist *Coup de foudre* von überbordendem Wortwitz und musikalischer Spielfreude geprägt. Das poetische Titelchanson präsentiert sich als Ohrwurm à la Trenet, und der darauf-

folgende Titel "J'ai jamais su" reflektiert mit Wortspielen, Alliterationen und Assonanzen über die Schwierigkeiten, eine Beziehung aufzubauen und zu erhalten. Dass das lustig-lockere Chansonidiom dieser Stücke nur eine von Higelins Ausdrucksweisen ist, veranschaulicht "Qu'est-ce qui se passe à la caisse?", wo in einer Hardrocknummer das Bild moderner Konsumtempel sarkastisch und aggressiv demontiert wird. Der Musikstil von "New Orleans" ist der durch den Titel evozierte Oldtime-Jazz, mittels dessen nostalgische Erinnerungen an amerikanische Musiklegenden und die von ihnen ausgehende 'Revolution', die in der Nachkriegszeit, also in Higelins Jugend, auf Europa übergriff, geweckt werden. "Égéries, muses et modèles" ist eine romantische Beschwörung der Frau als Inspirationsquelle für den Künstler, und das jazzige "Kyrrie eleison" steht in der langen Reihe der blasphemischen Chansons Higelins, die ein radikal hedonistisches Bekenntnis zum Hier und Jetzt ablegen. "Hôtel Terminus" versteht sich als pittoreske rockig dargebotene Schilderung eines heruntergekommenen Hotels, das emblematisch als Ort der Vergänglichkeit und Dekadenz dargestellt wird. Das achtminütige "Août put" schließt als quasi metaphysisches Stimmungsbild mit experimentellen Zügen an das kritische "Qu'est-ce qui se passe à la caisse?" an. In "Valse MF" – dem Titel gemäß ein Straßenwalzer – schlüpft Higelin selbstironisch in die Rolle eines angesichts der aktuellen "crise mondiale" naiven Alten, der letztendlich von deren Folgen eingeholt wird. In diesem Chanson wie in allen anderen ist der Gebrauch des Argots nicht realistisch, sondern sehr frei und kreativ. "Bye bye bye" stellt einen munteren Folksong über moderne Cowboys sowie andere abenteuerliche Außenseiterexistenzen dar, und bei "Aujourd'hui la crise" handelt es sich um das einzige ältere, hier aufgrund seiner aktuellen Thematik neu eingespielte Chanson des Albums. Es werden geradezu groteske Verhaltensweisen gegen die Wirtschaftskrise angepriesen, die als Satire auf ernsthafte Ansätze zu deren Bewältigung zu sehen sind. Schließlich bleibt Higelin in einer Verquickung verschiedener populärer Redensarten nur das vitale Ansingen mit Durchhalteparolen gegen die Verzweiflung: "Tirer la vache par la queue" – so lautet seine Devise für schwierige Zeiten. "Expo photos" lässt dann das kontrastreiche Album mit einem impressionistischen Instrumentalstück ausklingen.

Seinen 70. Geburtstag am 18. Oktober feierte Higelin mit einem Konzert im Pariser Zénith, denn nirgendwo fühlt er sich wohler als auf der Bühne.¹³

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Homepage des Sängers:

www.jacqueshigelin.fr

Anmerkungen:

¹ Jacques Perciot, *Jacques Higelin – Passeur d'étoiles*, Paris, Éditions Didier Carpentier, 2005, 43. Vgl. dieses Bändchen auch für die weiteren biographischen Daten.

² Higelin fasst die Bedeutung Crollas für sein weiteres Leben folgendermaßen zusammen: "Musicalement, Henri m'a ouvert plein d'horizons. Il m'a fait écouter de la musique con-

temporaire, plein de choses... C'était un amoureux de la vie, un soleil. Il reste la grande histoire d'amour-amitié de ma vie." (Perciot 2005, 26).

³ Jacques Higelin, *Lettres d'amour d'un soldat de vingt ans*, Paris, Grasset, 1987.

⁴ Higelin 1987, 7.

⁵ Higelin 1987, 192 und 204.

⁶ Michel Doussot, "Higelin", in: Pierre Saka – Yann Plougastel (Hg.), *La chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999, 274-276, hier 274.

⁷ Eine fast vollständige Filmographie findet sich unter dem Eintrag zu Higelin bei [fr.wikipedia](http://fr.wikipedia.org). Der Sänger schließt übrigens nicht aus, irgendwann als Regisseur tätig zu werden. Vgl. Perciot 2005, 20.

⁸ Es handelt sich hierbei um das bekannteste Chanson von Brigitte Fontaine, das bei YouTube zugänglich ist und das sich auf verschiedenen Compilationen finden lässt.

⁹ Jacques Higelin, *Champagne pour tout le monde, caviar pour les autres*, EMI 0946 3868742 9, 2007.

¹⁰ Einen Eindruck davon vermittelt die bislang einzige DVD *Higelin en plein Bataclan*, EMI 5 099951 608798, 2007.

¹¹ Jacques Higelin, *Higelin enchante Trenet*, EMI 00946 3357 582 0, 2005.

¹² Jacques Higelin, *Amor doloroso*, EMI 0946 3711622 7, 2006. Jacques Higelin, *Coup de foudre*, Capitol/EMI 50999 6860450 9, 2010. Leider enthält das Booklet dieses Albums wie auch das von *Coup de foudre* keine Chansontexte.

¹³ Ähnliche 'bêtes de scène' sind auch Higelins Kinder, der Chansonsänger Arthur H. und die Rocksängerin Izia Higelin; der zweite Sohn, Kên Higelin, hat sich hingegen als Filmschauspieler einen Namen gemacht.