



BAT

Bulletin des Archivs
für Textmusikforschung

Nr. 27 - April 2011

Inhalt

Editorial	3
Verwandte Forschungseinrichtungen im In- und Ausland	4
Das Deutsche Volksliedarchiv	4
Rezensionen: Neu auf dem Buchmarkt	6
Klaus Zerinschek: Bernhart, Walter/ Wolf, Werner (Hg.): <i>Self-Reference in Literature and Music</i> (= Word and Music Studies, 11).....	6
Elia Eisterer-Barceló: Faltin, Sigrid/ Schäfler, Andreas: <i>La Paloma. Das Lied</i>	9
Angelo Pagliardini: Veltri, Gianluca: <i>Francesco Guccini. Fiero del mio sognare</i>	11
Renate Klenk-Lorenz: <i>Musikkultur zwischen Afrika und Europa. Ein kommentierendes Resümee eines bemerkenswerten Buches: Keïta, Cheick M. Cherif: Salif Keïta. L’Ambassadeur de la musique du Mali</i>	14
Ankäufe und Neuerwerbungen	23
Internet-Adressen und Veranstaltungskalender	24
Deutsche Fassungen von französischen Chansons im Internet.....	24
Aktuelles – actualités – novità – novedades	27
Michaela Weiß: <i>Michel Sardou – ein großer Entertainer mit Machoallüren</i>	27
Andreas Bonnermeier: <i>Ces inconnues de la chanson: II. Cora Vaucaire – La “Dame blanche de Saint-Germain-des-Prés”</i>	31
Daniel Winkler: <i>“Tu sei romantica”. Tony Massarelli, Inkarnation der italo-quebecer Populärmusik</i>	35
Luc Bellemare: <i>Du poème à la chanson. “12 Hommes rapaillés”</i>	39

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik,

auch in diesem Heft – das sei vorausgeschickt – durfte ich mit der tatkräftigen Unterstützung meiner Kollegin Gerhild Fuchs rechnen, der an dieser Stelle sehr herzlich für Ihre Arbeit gedankt sei. Was hat das neue BAT dem Leser zu bieten?

Heft 27 beginnt mit einer Vorstellung des “Deutschen Volksliedarchivs”, einer Forschungseinrichtung des Landes Baden-Württemberg, die sich längst nicht nur um das Volkslied, sondern um die verschiedensten Formen der populären Musikkultur verdient macht und seit 2010 auch ein “Deutsches Musicalarchiv” beherbergt. Der daran anschließende Rezensionsteil steht diesmal ganz unter dem Zeichen des Printmediums, nicht der CD. Vorgestellt wird zunächst ein theoretisch anspruchsvoller Sammelband von Walter Bernhart und Werner Wolf über selbstreferentielle Mechanismen in Literatur und Musik, gefolgt von einer Monographie (Sigrid Faltin und Andreas Schäfler), die einem einzigen, jedoch sehr berühmten Lied – “La Paloma” – und seinen vielfältigen Erscheinungsformen und Rezeptionsverläufen gewidmet ist. Auch für den italienischen Bereich wird eine Monographie zu einer wichtigen Künstlerfigur besprochen, nämlich Gianluca Veltris Buch zu dem großen emilianischen Cantautore Francesco Guccini. Im Anschluss an den Rezensionsteil präsentieren wir ein sehr ausführliches, kommentierendes Resümee eines besonders reizvollen und reichhaltigen Buches, das Cheick M. Cherif Keita dem Sänger Salif Keita, einem der maßgeblichen Vertreter der Musik Malis, zugeordnet hat. Auf dankenswerte Weise zeichnet die Rezensentin hier Ausprägungen und Hintergründe einer ganz anderen – afrikanischen – Musikkultur nach und macht die identitäre Problematik des Künstlers bewusst.

Den Übergang zu den aktuellen Beiträgen bildet wie immer ein Informationsblock zu Websites, Konzerten und Tagungen, wobei die Seite www.deutsche-chanson-texte.de, auf der deutsche Fassungen französischer Chansons abrufbar sind, für den deutschsprachigen Chansonliebhaber ein ganz besonders wertvoller Tipp sein dürfte. Es folgen sodann drei Portraits von großen InterpretInnen der Populärmusik. Michaela Weiß stellt Michel Sardou, einen der wohl bekanntesten und bestverdienenden französischen Chanson-Interpreten, als “großen Entertainer mit Machoallüren” und konservativen (bis teilweise sogar reaktionären) politischen Standpunkten dar. Tony Massarelli, einen im Quebec der 1960er bis zu den 1980er Jahren äußerst erfolgreichen Chanson-Sänger italienischer Herkunft, präsentiert Daniel Winkler paradigmatisch als “Beispiel für die viel diskutierte Frage der Auto-Repräsentation von Minderheitenkulturen”. Andreas Bonnermeiers Porträt von Cora Vaucaire, eine weit weniger bekannte, aber bedeutende Künstlerkollegin Juliette Grécos – von

der sie sich im übrigen durch ihr weißes Bühnen-Outfit abhob – lädt zum Entdecken einer neuen ‘alten’ Stimme ein.

Abgerundet wird Heft 27 von einer höchst originellen Besprechung zweier CDs zum großen Quebecer Dichter Gaston Miron, wobei Luc Bellemare auf überzeugende Weise Möglichkeiten und Grenzen der Textvertonung auslotet.

Anregungen gibt es also viele und in der Hoffnung, Ihnen wieder ein interessantes Heft in die Hände zu legen, 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!

Verwandte Forschungseinrichtungen im In- und Ausland

Das Deutsche Volksliedarchiv

Das Deutsche Volksliedarchiv ist eine Forschungseinrichtung des Landes Baden-Württemberg zu Populärer Kultur und Musik, die 1914 von dem Germanisten und Volkskundler Prof. Dr. John Meier (1864-1953) gegründet wurde. Seit 1953 ist das Deutsche Volksliedarchiv ein freies und selbständiges Forschungsinstitut des Bundeslandes Baden-Württemberg. Anders als es der Name vermuten lässt, hat die Institution weder rein archivarische Aufgaben, noch befasst sie sich ausschließlich mit deutschen ‘Volksliedern’ im heutigen Sinne. Vielmehr wendet sie sich der Erforschung populärer Musikkulturen in Vergangenheit und Gegenwart aus einer internationalen Perspektive zu. Kultur-, mentalitäts- und mediengeschichtliche Fragestellungen spielen dabei eine herausragende Rolle, etwa das Verhältnis von Musik und Lied zu Politik, Religion und Bildung.

Seit seiner Gründung verbindet sich mit dem Namen ‘Deutsches Volksliedarchiv’ aber auch die Dokumentation und Edition von populären Liedern. Dabei bilden die Diskursgeschichte des Volkslied-Begriffs, dessen Erfindung, Tradierung und Popularisierung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart sowie die ideologiekritische Infragestellung der verschiedenen Volkslied-Theorien einen zentralen Ausgangspunkt.

Das Institut verfügt über eine umfangreiche Fachbibliothek und verschiedene Sammlungen zur populären Musikkultur, vom traditionellen Volkslied bis zum Musical. Die Bibliothek besitzt mit mehr als 70.000 Bänden eine umfangreiche Sammlung von Arbeiten und Quellen zur populären Musik. Darüber hinaus wird kulturhistorische, volkskundliche und musikwissenschaftliche Fachliteratur bereitgestellt. Aus dem Nachlass des Archivgründers John Meier stammen die literaturwissenschaftliche Bibliothek und eine umfangreiche Sonderdrucksammlung zum Volkslied. Daneben verfügt das Deutsche Volksliedarchiv über umfangreiche Materialsammlungen zur populären Musikkultur und zum populären Lied, insbesondere Liedbelege aus Sammlungstätigkeit (vornehmlich aus der Zeit zwischen 1912 und 1930), Liedflugblätter und Liedflugschriften (15. bis 20. Jahrhundert), handschriftliche Liederbücher (spätes 18. bis Ende 20. Jahrhundert), Tonaufzeichnungen, eine Spezielsammlung von Liedpostkarten und Bild-dokumenten zur populären Musikkultur, Lieddokumentationen mit mehr als 20.000 Arbeitsmappen, Tonträger und Material zur Arbeiterliedkultur sowie Sammlungen und Nachlässe von Einzelpersonen und Institutionen.

Die Archivbestände sind durch Zettelkataloge bzw. den Südwestdeutschen Bibliotheksverbund (Bücher, Musikalien, Tonträger) erschlossen. Die Nachlässe und Sammlungen können über das Verbundportal Kalliope (www.kalliope-portal.de/) recherchiert werden (dort unter besitzende Körperschaft ‘Volksliedarchiv’ eingeben).

Das Deutsche Musicalarchiv wurde 2010 im Deutschen Volksliedarchiv eingerichtet und basiert auf der Sammlung von Dr. Wolfgang Jansen, einer der bedeutendsten Privatsammlungen der Bundesrepublik Deutschland auf diesem Gebiet. Mit dem Ankauf dieser Sammlung durch das Deutsche Volksliedarchiv in Freiburg wird sie für die Öffentlichkeit gesichert und der Forschung zugänglich. Die Sammlung Wolfgang Jansen versteht sich als Grundstock, um am Deutschen Volksliedarchiv die wissenschaftliche Beschäftigung mit dieser Form des Bühnentheaters voranzutreiben. Sie umfasst Plakate, Programmhefte, Merchandise-Artikel, Aufführungsmaterial und Fachliteratur. (Nähere Informationen: www.deutsches-musicalarchiv.de)

Bibliothek und Deutsches Musicalarchiv sind frei zugänglich. Im Laufe dieses Sommers wird das Deutsche Volksliedarchiv allerdings von seinem ursprünglichen Standort in der Silberbachstraße 13, dem ursprünglichen Wohnhaus des Gründers John Meier, in ein größeres Gebäude an der Rosastraße in Freiburg umziehen. Dort stehen nun etwa 1.000 Quadratmeter Büro- und Bibliotheksfläche zur Verfügung.

Das Deutsche Volksliedarchiv pflegt ferner auf seiner Homepage (www.liederlexikon.de/lieder) das ‘Historisch-kritische Liederlexikon’. Dort sind zu bislang 139 Liedern Kommentare zur Liedgeschichte sowie Editionen der wirkungsgeschichtlich wichtigen Liedfassungen nachzusehen. Das Liederlexikon widmet sich den traditionellen Liedern aus dem deutschsprachigen Raum und wird kontinuierlich ergänzt und ausgebaut. Analog dazu soll in Kürze ein Songlexikon eingerichtet werden, das sich der internationalen Populärmusik

in kurzen Songanalysen widmet. Hier wird der Schwerpunkt auf soziokulturelle Einordnung, Rezeptionsgeschichte und mediale Präsentation gelegt werden.

Die Forschungsarbeit im Deutschen Volksliedarchiv legte bislang den Schwerpunkt auf Geschichte und Medien der populären Musik, Geschichte und Formen der musikalischen Alltagskultur, Liedmonographik, Populäres Musiktheater, Konstruktion und Repräsentation nationaler und konfessioneller Identität durch Musik, die Beziehung zwischen Musik und Migration sowie internationale Popmusik. Das Deutsche Volksliedarchiv veranstaltet aber auch regelmäßig Kongresse. So fand vom 4. – 5. März 2011 in Kooperation mit dem FRIAS (Freiburg Institute for Advanced Studies) der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg ein Studententag *Populäre Kriegsliteratur im Ersten Weltkrieg* statt. Für 2012 ist ein Kongress zum Thema *Kulturkritik und populäre Musik* geplant, in Kooperation mit den musik- und medienwissenschaftlichen Instituten der Universität Basel.

Fernand Hörner, Universität Freiburg

Kontakt: fernand.hoerner@dva.uni-freiburg.de; www.dva.uni-freiburg.de

Rezensionen: Neu auf dem Buchmarkt

Publikationen

Bernhart, Walter/ Wolf, Werner (Hg.): *Self-Reference in Literature and Music*(= *Word and Music Studies*, 11). Amsterdam/New York, Rodopi 2010. 192 Seiten.

Mittlerweile ist schon der elfte Band der verdienstvollen Reihe *Word and Music Studies* erschienen, wieder gingen die Artikel aus einer Tagung der International Association for Word and Music Studies (WMS) hervor, die im Juni 2007 in Edinburgh stattfand. Das Thema der wissenschaftlichen Auseinandersetzung lautete diesmal *Self-Reference in Literature and Music*. Ich darf dem Bericht über diesen Band einige allgemeine Bemerkungen zu einem Teilaspekt und ein daran anschließendes Fallbeispiel vorausschicken.

Einer der fesselndsten und interessantesten Aspekte der musikalischen Selbstreferenz ist der Bereich der instrumentalen ‘Metamusik’: Das heißt, dass Musik – ähnlich beispielsweise der Metafiktion, der Metamalerei oder dem Metafilm – das Hauptaugenmerk bzw. -interesse auf ihren Status als Artefakt und/oder als (akustisches) Medium legt. Die bisherige wissenschaftliche Vernachlässigung dieses Aspekts ist verständlich, denn Instrumentalmusik hat nicht nur Schwierigkeiten mit (Hetero-)Referenz, sondern auch mit expliziter Meta-

Referenz, da sie nicht in der Lage ist, metareferentielle Statements abzugeben. Aber das heißt nicht, dass Musik nicht in der Lage ist, zumindest “verdeckt” (*covertly*) ihren Status als Musik hervorzuheben und somit auch implizit metareferenzielle Bezüge anzuzeigen. Es gibt einen wunderbaren Live-Mitschnitt eines Konzertes des Scala-Orchesters unter Guido Cantelli aus den fünfziger Jahren, bei dem Mozarts *Ein musikalischer Spaß* aufgeführt wurde. Die Publikumsreaktionen zeigen, dass alle Verweise, ironischen Wendungen, ja auch bewusstes Falschspielen, um seine komponierenden Zeitgenossen auf den Arm zu nehmen, verstanden wurden, nämlich durch lauthals losbrechendes Gelächter an besagten Stellen. Als ich dieses Werk Mozarts vor einigen Jahren in einem Seminar verwendete und auch Reaktionen der Zuhörenden erwartete, war ich bass erstaunt, dass niemand lachte oder diese Stellen als Ironie oder Witz verstand...

Es ist interessant, dass gerade diese Komposition als Beispiel für eine “Selbstreferenz” verwendet wird, und zwar im ersten von Werner Wolf verfassten Beitrag des vorliegenden Bandes: “Metamusic? Potentials and Limits of ‘Metareference’ in Instrumental Music: Theoretical Reflections and a Case Study (Mozart’s *Ein musikalischer Spaß*)”. Im ersten Teil dieser Fallstudie wird zunächst das Konzept von ‘Metareferenz’ als ein spezieller Fall von ‘Selbstreferenz’ erklärt; dann werden die prinzipiellen Möglichkeiten, die von literarischer Metafiktion abgeleitet werden, dargelegt. Der Hauptteil des Aufsatzes skizziert anhand genereller Reflexionen das Potential, aber auch die Grenzen der Instrumentalmusik, solche Formen zu produzieren oder gar Metareferenz zu markieren. Hierauf erfolgt eine Diskussion der Formen und Funktionen von ‘Metamusik’ anhand einiger Beispiele aus Mozarts *Ein musikalischer Spaß*. Werner Wolf bietet auch eine kurze Diskussion bisheriger wissenschaftlicher Auseinandersetzungen und zeigt, dass die ‘transmediale’ Perspektive einer Untersuchung von ‘word and music’-Aspekten, trotz gewisser Restriktionen, auch Musik mit anderen Medien verbinden kann. Dies gilt sogar im Bereich der Metareferenz.

Generell wird im vorliegenden Band Selbstreferenz in einem ganz breiten Sinn verstanden, der offen ist für alle Künste und Medien. Beziehungen in diesem Sinne beinhalten nicht nur formale Aspekte wie Ähnlichkeit, Kontrast oder andere geordnete Muster, sondern auch eine Anzahl von Analysekr Kriterien wie z.B. intertextuelle (oder ‘intermusical’) und intermediale Referenzen. Die allgemein bekannte Beschreibung der ‘poetischen Funktion’ in der klassischen strukturalistischen Untersuchung von Jakobsons Abhandlung *Linguistics and Poetics* von 1960 basiert genau auf diesem breiten Konzept von Selbstreferenz und wurde schon immer in literaturwissenschaftlichen Studien zur Untersuchung selbstreferentieller Strukturen nicht nur in literarischen Texten, sondern auch in der Werbung und anderen Formen des Diskurses benutzt.

Wenn Selbstreferenz in diesem breiten Sinne aufgefasst wird, ist dieses Konzept offensichtlich auch für alle Medien geeignet, daher auch für Musik, eingeschlossen Instrumentalmusik, in der die spezifische Medialität, die formale Struktur also, sehr klar wahrgenommen wird. Man kann sogar argumentieren,

dass Instrumentalmusik (Einschränkung: der letzten wenigen Jahrhunderte westlicher Tradition) die eindeutigste selbstreferentielle Form der Künste und Medien ist. Denn Musik ohne Worte – auf der einen Seite unterprivilegiert, was die Fähigkeit der ‘Hetero-Referentialität’ betrifft – hat auf der anderen Seite große Möglichkeiten, wenn es darum geht, Wiederholungen ganzer Passagen eines Werkes oder einer Aufführung darzustellen. Ja, die Leichtigkeit, mit der die Musik das handhaben kann, ist nicht vergleichbar mit anderen Medien: In der Partitur kann ein Zeichen oder der Hinweis ‘da capo al fine’ den Interpreten veranlassen, das zu wiederholen, was er gerade gespielt hatte, was ja undenkbar in einer Erzählung und in der Lyrik sogar nicht vorstellbar wäre.

Die Bezeichnung ‘Metamusic’ war bisher praktisch unbekannt, und sie ist noch immer ein Konzept, das nicht verwendet wird, ganz anders als der Begriff ‘Metafiction’, der schon lange in literaturwissenschaftliche Untersuchungen Eingang gefunden hat. Trotzdem plädieren im vorliegenden Band einige Wissenschaftler dafür, dass Musik, und Instrumentalmusik im Besonderen, ein Potential für Metareferenz besitze, wenn auch nur ein beschränktes – z.B. in den Aufsätzen von Peter Dayan über “Self-Reference between Words and Music in Erik Satie’s Piano Pieces” (51-64), von Robert Samuels über die Symphonien von Mahler in “Mahler within Mahler” (33-50) und, wie schon erwähnt, von Werner Wolf in seiner Fallstudie zu Mozarts Sextett oder Serenade *Ein Musikalischer Spaß*.

Die Mehrheit der Beiträge konzentriert sich jedoch auf Formen der Vokalmusik oder des Musiktheaters, in denen die Kombinationen von Musik und Wort einen weniger problematischen Weg der Metareferenz gewährleisten. Das wird in folgenden Beiträgen sichtbar: Frieder von Ammons generelle Untersuchung der Metaoper in “Opera on Opera (on Opera): Self-Referential Negotiations of a Difficult Genre” (65-86), Walter Bernharts Interpretation von Schrekers Oper “*Christophorus, oder ‘Die Vision einer Oper’*”: Franz Schreker’s Opera as a Metareferential Work” (87-104), Michael Halliwells Untersuchung der zeitgenössischen Literaturoper in “‘The Play’s the Thing’: Self- and Metareference in Contemporary Operatic Adaption of Twentieth-Century Drama” (105-140), Bernhard Kuhns Zugang zur Metareferenz vom bestimmten Angelpunkt einer intermediären Transposition aus (sein Fokus liegt auf der Metareferenz im Film als Resultat einer *Filmisation* einer Oper) im Beitrag “Leoncavallo’s *Pagliacci*: Operatic Metareference on Stage and Film” (153-174) und schließlich Simon Williams Blick auf “Robert Carsen’s Production of *Les contes d’Hoffmann*” als ein “Exercise in Theatrical Self-Reflection” (141-152).

Ungeachtet dessen, ob die Autoren (es ist wirklich keine Frau darunter) dieses Bandes in erster Linie auf Instrumentalmusik oder verschiedene Instanzen plurimedialer Kombinationen von Wort und Musik rekurrieren, es ist kein Zufall, dass die Emphase in all diesen Aufsätzen, mit Ausnahme von Grages Untersuchung, nicht auf das selbst- und metareferentielle Potential von Literatur, sondern auf die Musik gerichtet ist; dieser Bereich ist gegenwärtig ein Desiderat

der Forschung. Man darf hoffen, dass durch die faszinierenden Aspekte der Wort-Musik-Relationen, die in diesem Band zur Sprache kommen, ein Anreiz auch für weitere Forschungen in diese Richtung entsteht. Meine persönlichen Erfahrungen, geschildert in der obigen Anekdote, lassen mich aber auch nach der Lektüre dieser interessanten, auf höchstem theoretischen Niveau verfassten Beiträge, die Frage stellen: Welches Publikum will man erreichen, das in der Lage ist, hier zu folgen?

Klaus Zerinschek, Universität Innsbruck

Faltin, Sigrid/ Schäfler, Andreas: *La Paloma. Das Lied. Hamburg, Marebuchverlag 2008.* 189 páginas.

Dedicar un libro entero a una sola canción resulta, cuando menos, llamativo. Los lectores estamos más acostumbrados a estudios que tratan géneros, escuelas, movimientos, grandes intérpretes, grandes compositores... y por eso, al ver este librito con formato y aspecto de disco de vinilo, de “single” de vinilo – negro, de los que tenían una cara A y una cara B con una canción por cara – lo primero que sentimos es una especie de ternura y luego, quizá, el escepticismo de si valdrá la pena leer cerca de doscientas páginas dedicadas exclusivamente a una canción: “La Paloma”.

Que esta canción sea una de las más conocidas en el mundo desde su nacimiento, ciento cincuenta años atrás, no le quita al lector su primer escepticismo. Pero, poco a poco, el dúo de autores – Sigrid Faltin y Andreas Schäfler – nos van convenciendo de que sobre “La Paloma”, su nacimiento, su difusión, su pervivencia, hay mucho, pero mucho que decir. Y, como lo cuentan con gracia narrativa y con una documentación realmente exhaustiva, el lector se va sintiendo cautivado por la historia de esa canción que, en la base, todos conocemos o creemos conocer.

Pero, ¿se trata de una canción cubana como parecen indicar los primeros versos de su letra original: “Cuando salí de La Habana, válgame Dios” o de una canción mexicana? ¿O es española, ya que su autor fue Sebastián Iradier, famoso compositor español? ¿O vasca, porque Iradier o Yradier era oriundo de Vitoria? ¿O quizá francesa, porque Iradier fue durante muchísimos años el maestro oficial de canto de la emperatriz Eugenia, esposa de Napoleón III, y nada menos que Bizet compuso la famosa habanera de su ópera Carmen basándose en otra habanera de Iradier? ¿O un poquito austriaca, al ser la canción favorita de Maximiliano de Habsburgo, malogrado emperador de México y hermano del famoso Francisco José I de Austria?

Y no es eso todo. A lo largo del libro vamos enterándonos de que “La Paloma” es una de esas melodías universales que han conseguido llegar a los más remotos rincones del planeta, aunque no siempre con la letra con la que nació. En varias zonas de Rumanía, por ejemplo, nos explican los autores, se ha convertido en una canción que se suele cantar en los funerales, antes de dejar al

difunto en su última morada, cuando se despide el duelo. Y también nos explican cómo llegó La Paloma a Hawái, junto con los vaqueros – los *cowboys*, no los pantalones – y la guitarra, instrumento desconocido para los hawaianos y que acabó convertido en ukelele en aquellas tierras.

Faltin y Schäfler han recorrido medio mundo en pos de este ave musical, entrevistando a musicólogos e intérpretes de todas partes, buscando las raíces, las vías de difusión, los documentos conservados en archivos y museos que nos hablan de una historia – la musical – que corre pareja con la historia política de los países en cuestión. Porque “La Paloma”, al ser una canción pegadiza y fácilmente convertible a cualquier género o moda del momento, ha sido usada muchas veces con fines políticos o en situaciones terribles, que nunca habríamos identificado con la famosa habanera, como la que nos cuenta el músico Coco Schumann cuando nos habla de sus recuerdos como interno de Auschwitz y Theresienstadt. El recorrido continúa por Afganistán y Zanzíbar, e incluso China, hasta convencer al lector de que no debe de haber lugar en el mundo donde el público no sea capaz de tararear “La Paloma” en cuanto una orquesta o un instrumentista aislado empiece a desgranar las primeras, lánguidas notas de la famosísima habanera.

A continuación, los autores dedican un capítulo a la historia de la paloma como mito y como símbolo del yo, puesto que en el primer verso de la letra original el yo poético se presenta transformado en paloma para acudir a la ventana de su amada a consolar su soledad. Cualquier amante de la literatura española asociará de inmediato el motivo del yo lírico asimilado a paloma a las primeras *muwassahas* con jarcha en romance de que tenemos noticia, ya que la literatura árabe lo usaba con frecuencia y, a través de ella, pasó a la literatura peninsular y, de ahí, a América.

El tema es, obviamente, de gran alcance, especialmente para nuestra civilización occidental, y los autores ofrecen un breve, compacto resumen de todo lo que puede resultar relevante para la comprensión del hecho de que se haya elegido una paloma como motivo central y título de la canción.

Siguen dos breves capítulos dedicados a “La Paloma” como himno, como canción protesta, como base para transportar contenidos textuales que sean capaces de emocionar al público tanto como la melodía.

Los dos autores han conseguido también la colaboración de Klaus Doldinger, famoso músico de jazz y compositor, Stefan Maelk, especialista en literatura y música pop, y Eugene Chadbourne, guitarrista, crítico y free-jazzer, para redondear su libro con tres breves contribuciones a medio camino entre el ensayo y lo literario que aportan una pizca de pimienta a un plato ya de por sí sabroso.

No podemos olvidar tampoco la extensa y comentada discografía que va recorriendo la historia de “La Paloma” – que es igual de antigua que la misma historia del disco en sí – a lo largo de los géneros y los intérpretes, desde lo más clásico a lo más popular. Para ello, los autores han tenido acceso a la colección

del Dr. Kalle Laar, eminente musicólogo y uno de los coleccionistas mundiales más importantes de grabaciones de “La Paloma”.

El libro, además, está profusamente ilustrado con fotografías de intérpretes, carteles antiguos, carátulas de discos... todo lo que contribuye a que el lector se haga una idea, también visual, del recorrido de la famosísima canción.

Cierra la obra una selección de textos, con traducción al alemán, desde el original de Iradier, de 1860, pasando por la versión de Elvis Presley, de 1961 y una que se canta en Zanzíbar en swahili, hasta la versión de canción protesta que Eugenia León cantó durante la campaña electoral mexicana de 2006.

El libro viene acompañado de cuatro cedés con más de 100 (!) versiones de “La Paloma” de intérpretes tan dispares como Caterina Valente, Amon Düül II y Charlie Parker.

Una obra muy agradable de leer, muy informativa, y muy recomendable incluso para los lectores y oyentes que aún no han caído rendidos frente a “La Paloma”. Si se trata simplemente de que la han escuchado poco, ahora tienen ocasión de elegir su versión favorita entre un centenar.

Elia Eisterer-Barceló, Universität Innsbruck

Veltri, Gianluca: *Francesco Guccini. Fiero del mio sognare*. Roma, Arcana Edizioni 2010. 320 pagine.

Il volume si pone esplicitamente nell'alveo delle celebrazioni per il settantesimo compleanno dell'artista, definito nell'introduzione come il “maestro che compie settant'anni” (9). Il profilo dell'autore, Gianluca Veltri, è quello del critico musicale (ha curato un volume su Claudio Lolli citato nella bibliografia, 318), collaboratore di testate musicali (*Mucchio selvaggio*) e di pagine culturali di quotidiani (*Quotidiano della Calabria*); alcuni dei suoi articoli in materia si trovano pubblicati anche sul blog *Nazione indiana* (www.nazioneindiana.com). Il libro su Guccini è costituito da un percorso pluritematico che propone una lettura unitaria dell'*opera omnia* del cantautore, vista come un unico “canzoniere”, articolato a sua volta in “sotto-galassie” (cf. 298). Dieci citazioni gucciniane costituiscono i titoli di capitolo, mediante i quali Veltri traccia in dieci linee di lettura e di analisi, che potremmo indicare sinteticamente come: 1) infanzia contadina, 2) sogno e utopia, 3) scorrere del tempo, 4) disillusione degli anni modenesi, 5) impegno politico, 6) gioco linguistico e stilistico, 7) “bohème” bolognese, 8) personaggi marginali, 9) mito americano, 10) amore e ricordo. Come si può notare, si parte da elementi assai eterogenei, scelti su base ora tematica, ora formale, ora autobiografica, senza pretese sistematiche o enciclopediche. La struttura del libro è completata da box extratestuali, con citazioni (in italiano) da autori come T.S. Eliot, Javier Marías, Jorge Luis Borges, Luisa Grolani, Lucio Dalla, che non si pongono in rapporto intertestuale diretto con i testi gucciniani, ma che, secondo Veltri, possono fornire suggestioni di lettura, “una specie di contrappunto, una voce fuori campo, delle

controvoci” dei versi gucciniani (11). Ad esempio nell’ultimo capitolo, dedicato ai ricordi e all’amore, intitolato “giorni lunghi fra ieri e domani”, verso della canzone “Farewell”, quattro dei nove box sono tratti da *A la recherche du temps perdu* di Marcel Proust.

L’analisi è condotta innanzitutto a livello intratestuale, attraverso un gioco di raffinati intarsi citazionali interni all’opera di Guccini, secondo un procedimento che troviamo già nel titolo del volume, ripreso da un verso della canzone “Quattro stracci”, analizzata più volte nel volume (ad esempio a 79), poi citata più estesamente nel capitolo conclusivo (311), come ultimo episodio della storia d’amore in versi della relazione con la seconda moglie Angela, dove il testo viene preso ad esempio dell’interpretazione data da Veltri dell’identità gucciniana, sospesa fra denuncia sociale e alto profilo intellettuale e culturale da un lato, anima contadina e radici montanare, dall’altro. Un conflitto che proprio in “Quattro stracci” Guccini rivendica rabbiosamente ricordando la fine del suo amore per Angela, la moglie intellettuale e impegnata che, secondo Veltri (310), non ha mai amato né la patria del cuore, il villaggio appenninico di Pàvana, né la matrice culturale contadina del marito.

Il saggio si rivolge essenzialmente al pubblico dei fan gucciniani, definito nelle sue componenti generazionali trasversali nell’introduzione ed evocato come testimone della perenne validità culturale ed artistica del cantautore e del suo messaggio (“I famosi ventenni – quelli che è tutto chi lo sa – si rinnovano a ogni stagione, ma da cinquant’anni amano visceralmente Guccini. [...] Quelli che lo amano sono la meglio gioventù delle ultime quattro generazioni”, 8). Il taglio scelto fa sì che l’autore si muova all’interno del corpus gucciniano senza una sequenzialità cronologica, e talora con semplici velate allusioni, sicuro che chi ha ascoltato e riascoltato i solchi dei dischi gucciniani capirà ogni accenno, come per la vicenda del critico Bertoncetti, definito: “uno che Guccini ha imparato a conoscerlo bene dopo essere precipitato in una sua canzone nel 1976” (9). Viene qui rievocata la vicenda, citata più volte nel volume di Veltri, della recensione negativa fatta dal critico all’album *Stanze di vita quotidiana*, cui era seguita la citazione polemica del critico, da parte di Guccini, nei versi aggressivi della canzone “Avvelenata”: “Tanto ci sarà sempre, lo sapete/ un musico fallito, un pio, un Teorete/ un Bertoncetti o un prete a sparare cazzate” (172). Vicenda poi conclusa con un incontro chiarificatore fra i due. In questo caso, e in altri analoghi, la guida offerta da Veltri, è fruibile solo previa frequentazione assidua e sistematica del corpus di Guccini.

Posta questa condizione preliminare, occorrerà osservare che Veltri individua con acuta lucidità alcuni nodi essenziali della poetica di Guccini, come 1) il rapporto (ciclico) con il microcosmo di Pàvana, il paese di origine della famiglia di Guccini e luogo in cui il futuro cantautore vive i suoi primi anni di vita, durante la seconda guerra mondiale, evocato come punto di partenza non solo della vicenda biografica, ma anche del mito americano di Guccini, e poi come luogo di arrivo della sua parabola esistenziale, in quanto residenza attuale del Maestro; 2) l’importanza del fiume, sia come elemento geografico-culturale,

compreso fra Limentra e Missouri/Mississippi, il primo fiume di Pàvana, l’altro scenario fluviale dei grandi miti americani del cantautore, sia come metafora permanente del tempo che scorre, coordinata tematica onnipresente nella sua opera; 3) la storia musicale degli esordi del cantautore, fra un’armonica a bocca e poi una chitarra regalo della nonna e i primi gruppi o “complessi” in cui comincia a suonare ed esibirsi in pubblico, con le successive evoluzioni stilistico-musicali; e infine 4) la terna geografica Pàvana / Modena / Bologna, che dà origine a tre dei libri più importanti di Guccini, *Croniche epafaniche*, *Vacca d’un cane*, *Cittanòva Blues*, ma anche allo sviluppo tematico della sua poetica musicale. A questo proposito risulta assai efficace la tavola sinottica che individua le canzoni il cui contenuto è confluito in uno dei tre libri autobiografici dello scrittore (105).

A questi suggerimenti preziosi per un inquadramento generale delle tematiche e della poetica di Guccini, si affianca la fitta rete dei rimandi letterari che consentono una maggiore e più pervasiva interpretazione di molti testi gucciniani, oltre che una ricca documentazione della “straordinaria letterarietà di Guccini” (11). Si va dal mosaico di citazioni dai poeti medievali Cenne della Chitarra e Folgore da San Gimignano, ma anche di versi di T.S. Eliot, nella “Canzone dei dodici mesi” (34-37), allo scrittore americano Thornton Wilder, autore di una pièce teatrale dal titolo (italiano) *Piccola città*, che ritroviamo come fonte dell’omonima canzone gucciniana (103). A questi riferimenti puntuali si aggiunge una rete di rimandi a versi di Leopardi e di Gozzano, individuati come poli di una tragi-commedia poetica sempre latente nell’opera di Guccini. Un altro nome tutelare di Guccini viene riconosciuto in J.D. Salinger, la cui presenza viene finemente rilevata in testi gucciniani come i versi di “Collina” che riprendono il suo romanzo più famoso, *The Catcher In The Rye*, titolo tradotto da Veltri “Il prenditore nella segale”: “Anch’io tra i fiori, tempo fa, giocavo sulla sommità/ con i compagni miei dentro alla segale,/ ma il prenditore non mi ha scorto/ quando son caduto al mondo per l’eternità” (49). Ai rimandi letterari si aggiungono i riferimenti testuali e musicali agli altri cantautori, Claudio Lolli e Fabrizio De Andrè in prima fila per gli italiani, e un onnipresente Bob Dylan per gli stranieri.

Il commento gucciniano di Veltri presenta, potremmo dire una serie di “restrizioni di campo” derivanti da scelte di impostazioni effettuate dall’autore, scelte che avvicinano in qualche misura il testo al genere del Blog (o del “Blog-book”), il cui punto di forza sta nell’immediatezza e nell’espressività dello stile adottato. Tra questi tratti da scrittura della rete, potremmo elencare: 1) l’adozione, per i titoli di capitolo, di citazioni da versi di Guccini, non sempre del tutto trasparenti rispetto al contenuto, riportate sempre rigorosamente in carattere minuscolo (ad esempio il capitolo dedicato agli anni modenese si intitola “la pallida linea di vecchie ferite”, 99); 2) l’inserimento dei box extratestuali, come bottoni di un ipertesto che si possono attivare e leggere o tralasciare; 3) il linguaggio aggressivo che richiama la scrittura immediata della rete (ad esempio in relazione alle caratteristiche fisiche del nano Gengio, protagoni-

sta della canzone Cencio, Veltri dice “Tutto ciò che per Gengio sarebbe risultato un optional super-lusso, per gli altri del branco – incluso Guccini – era dotazione di serie”, 249). Il risultato di tali scelte è senz’altro quello di far respirare aria di casa, o meglio di “community”, agli appassionati cultori e conoscitori di Guccini, e anche di suggerire a chi conosce a memoria il canzoniere gucciniano vie (e crocevia) nuovi di lettura. Gli aspetti negativi di tale impostazione sono l’abbandono di un linguaggio rigoroso e impersonale e la mancanza di un apparato bibliografico e critico vero e proprio: mancano ad esempio le indicazioni bibliografiche di tutti i testi letterari citati nel volume, e anche di gran parte delle interviste e dichiarazioni attribuite a Guccini. Coerentemente, è assente anche una discografia, sia di Guccini che degli altri autori musicali citati, e a proposito dei cantautori stranieri abbiamo sempre versi citati in italiano, senza che si possa evincere se si tratti di traduzioni pubblicate o effettuate dall’autore del saggio. Questa mancanza di accuratezza documentaria può porre in ombra la ricchissima e interessantissima messe di dati e informazioni puntuali fornite dall’autore sulla biografica gucciniana. Si è potuto rilevare ad esempio un problema documentario, a proposito delle informazioni fornite sul navigatore Giovanni Caboto. Citandolo a proposito della canzone “Van Loon” di Guccini, Veltri dice: “L’anno dopo che Cristoforo Colombo approdò in America, nel 1497, Caboto avrebbe scoperto le coste canadesi” (56). Nonostante l’anno sia giusto, per quanto riguarda la spedizione di Caboto, non si tratta certamente dell’anno successivo alla ‘scoperta’ dell’America da parte di Colombo, avvenuta notoriamente nel 1492.

Angelo Pagliardini, Universität Innsbruck

Musikkultur zwischen Afrika und Europa. Ein kommentierendes Resümee eines bemerkenswerten Buches

Keïta, Cheick M. Cherif: *Salif Keïta. L’Ambassadeur de la musique du Mali.* Brinon-sur-Sauldre, Grandvaux 2009. 170 Seiten.

Mit dem vorliegenden Buch unternimmt der Autor den Versuch, den sehr speziellen und schwierigen Weg seines Cousins, des malischen Musikers Salif Keïta (geb. 1949), nachzuzeichnen und dessen Suche nach künstlerischer Identität für den nichtafrikanischen Rezipienten besser verständlich zu machen. Keïta kritisiert dabei auch die Unbedarftheit, mit der afrikanische Sänger und Sängerinnen oft ohne Kenntnis der Dinge mit dem griffigen Kurzetikett “griot(te)” belegt würden. Salif Keïta als “griot mandingue” zu bezeichnen, sei schlichtweg falsch.

Cherif Keïtas Arbeit gliedert sich in neun Kapitel: I. La question de l’identité familiale dans la musique de Salif Keïta; II. *Donsoya* ou l’univers des

chasseurs mandingues: moule de l’identité artistique de Salif Keïta; III. La musique et la quête de l’harmonie existentielle; IV. L’État et l’artiste: une alliance inconfortable; V. De charybde en scylla [sic]: à quel patron se vouer?; VI. *Sawra* ou l’exploration du monde de l’intériorité; VII. *Cono* ou la révolte contre la tyrannie du pouvoir et de l’argent; VIII. A la recherche d’un public mondial: l’artiste mandingue et la World Music; IX. Le poète à travers des textes.

Im ersten Kapitel stellt der Autor klar, dass die familiäre Identität Salif Keïtas nicht als “pittoreskes Detail” (13) zu verstehen sei, sondern als Herzstück seiner künstlerischen Schaffenskraft. Hierzu erklärt der Autor einige Grundregeln der mandingischen Gesellschaft: Wesentliche soziale Parameter bestimmten das Leben der Individuen wie der Kollektive. So werde man als *horon* (noble), *jon* (captif) oder *nyamakala* (artiste casté) geboren. Des Weiteren könne man innerhalb dieses vaterorientierten Prinzips der *fasiya* (*fa* Vater, *siya* Rasse/Abstammung) einer beruflichen Beschäftigung als Bauer, Fischer, Schmied o. ä. nachgehen. Die mandingische Gesellschaft verlange eine strikte Fortführung der jeweiligen Familientradition. Wer dies nicht befolge – und Salif Keïta gehört zu ihnen –, werde als “chien errant” qualifiziert, wie die malische Sängerin Kankou Demba in einem ihrer Lieder singt (14). Die *fasiya* garantiere die Weitergabe von Spezialwissen von einer Generation an die nächste, wobei der Glaube existiert, dass sich in manchen Werkstoffen wie Metallen spirituelle Kräfte befinden und dies nicht zuletzt auch in der Sprache [parole] der Fall sei – ein Zusammenhang, der für Salif Keïta so wichtig werden wird. Der Umgang mit diesen Materien verlange immer eine besondere Behutsamkeit. Habe die Kolonisierung bereits die alten Strukturen durcheinandergebracht und die rasche Verstärkung zu einer moderneren Lebensweise geführt, missbillige auch heute noch eine breite traditionell denkende Öffentlichkeit, wenn die *fasiya*-Regel nicht eingehalten werde. Ein weiteres Problem sei die *fadenya*. *Fadenya* meint die (positive) Rivalität zwischen Geschwistern, vor allem bei denen von unterschiedlichen Müttern. Söhne und Töchter bewegten sich in einer zwischen Eifersucht und *fadenya* geprägten, in der Regel polygamen Gesellschaft, in der jedes Kind ein Maximum an persönlicher Identität erreichen möchte. Der Wunsch nach *tabaliya* (i.e. die Tatsache, niemals zu verschwinden) sowie nach individueller sozialer Unterscheidung zur Sicherung einer eigenen Reputation (= *togo*) setze alle Nachkommen unter heftigen Konkurrenzdruck. Jeder sei sehr stark damit beschäftigt, an einer Redefinierung der Konturen des ihm zugeteilten sozialen Raumes zu wirken. Dies war für Salif Keïta von Anbeginn an Schwerstarbeit. Ein *togotigi*, ein Mensch mit großem Ruf zu werden (17), sei das Ziel eines jeden.

Nach dieser sehr wichtigen Einführung beschreibt Cherif Keïta kurz die Jugend Salif Keïtas. Dessen Identitätssuche – mit der zusätzlichen Schwierigkeit, als Albino geboren zu sein – habe sich schon sehr früh zwischen der *horonya* (Adel) und der *jaliya* (Kaste vor allem der Musiker in der malischen Gesellschaft) bewegt: Salif Keïta wird am 25. August 1949, also elf Jahre vor

der Unabhängigkeit Malis, in Badougou Djoliba, einem Dorf am Nigerufer, geboren. Der erste musikalische Einfluss ist die traditionelle Musik der Jäger. Im Hause seines Vaters Sina Keïta trifft man sich und macht an Festtagen zusammen Musik. Weil Djoliba auf einer wichtigen Routenachse zwischen der malischen Hauptstadt Bamako und der guinesischen Stadt Siguiri liegt, reisen regelmäßig auch fremde Sänger an. Zudem spielen einige Volksschullehrer des Ortes moderne Musik und kennen sich mit Jazz, Blues und amerikanischem Rock aus. Bei ihnen erlernt Salif Keïta das Gitarrespielen. Als ihm die Karriere als Volksschullehrer mit seiner Erscheinung als Albino unvereinbar scheint, entscheidet er sich mutig, ja waghalsig für die berufliche Laufbahn als Musiker. Hiermit aber durchbricht er die *fasiya*-Regel – er ist ein *horon* und kein *jali* – und stellt sich gegen seine Familie. Diese weigert sich strikt zu akzeptieren, dass der Sohn seinen Lebensunterhalt mit Musik verdient. In dem Video *Destiny of a Noble Outcast* von 1990 wird Salif rhetorisch fragen: “N’est-ce pas que le progrès est assuré par la trahison des générations les unes par les autres?” und deutet damit den “Verrat” (*janfa*) zum positiven Motor des Generationenkonflikts um (25). Die Reaktionen auf seinen Albinismus haben ihn früh gegen überlieferte Vorurteile misstrauisch gemacht. Und so ist ihm auch die Kastenzugehörigkeit suspekt. Trotzdem bleibt sie ihm wichtig.

Im zweiten Kapitel nimmt der Autor die Problematik der Berufswahl wieder auf. Salif Keïta erlebt außerhalb seines Dorfes, in das er ja relativ normal integriert gewesen ist, enorme Akzeptanzschwierigkeiten wegen seiner Haut- und Haarfarbe, wenn er sich seinem Publikum als Musiker stellt. Mit übermenschlichem Mut (32) hält er in den ersten Jahren diesen Blicken stand. Seine Konsequenz kommentiert er später mit der schlichten Logik: “Si je n’avais pas chanté je serais devenu fou, parce que c’était tout ce que j’avais.” (33) Neben dem Argwohn gegenüber seinem Handicap gilt es für ihn jedoch weitere Hürden zu überwinden. Er gehört nicht zu den *musiciens héréditaires*, ist also ein Kastenfremder, was man ihn spüren lässt. Anderen gilt sein Beruf als ein soziales Scheitern. Sein Studium hat er abgebrochen und als Musiker verliert er, so die gängige Auffassung, die Chance auf einen “Besitz seiner selbst” (*i ta yi yèrè ye*) (35), so wie es ihm die adelige Kaste (*horonya*) eigentlich ermöglicht. Noch dazu hat er sich freiwillig in eine niedrigere Kaste hineinbegeben: Die *jali* (Musiker) sind Vermittler im Dienste von Einzelpersonen und Clans und werden als Sprachrohr engagiert, um den betreffenden Auftraggebern einen Prestigezuwachs durch Loblieder (*fasa*) zu verschaffen. Ein *jali* ist also eine Art Propagandist. Ihren Sohn in derlei Position sehen zu müssen, als Aussender und nicht als Empfänger von *fasa*, verletzt den Stolz seiner Eltern zutiefst.

Im dritten Kapitel geht es dem Autor um die Frage, welche Funktion die Musik für Salif Keïta erfüllte. Hier seien drei Etappen zu unterscheiden. Salif wurde in den 1960er und 1970er Jahren zunächst in Mali, dann in der Elfenbeinküste sehr bekannt. 1984 verließ er Afrika, um nach Paris (Montreuil) zu gehen. 2001 kehrte er nach Mali zurück. Ganz sicherlich wollte Salif, so der Autor, über die Musik eine Art existentielle Harmonie für sich erreichen (41).

Die Arbeit auf der Bühne, die von den Künstlern einen besonderen Charme bzw. eine physische Attraktivität verlange (*cena* oder *dawla*), sei eine besonders große Herausforderung für ihn gewesen. Nach langen Jahren sehr schwieriger Erfahrungen in Babakan und Abidjan (vgl. Kap. IV), während derer immer Auftragsarbeiten im Vordergrund gestanden hätten und für Fragen nach der persönlichen Befindlichkeit des Künstlers und Menschen wenig Raum gewesen war, löste Salif schließlich seine innere Zerrissenheit zwischen dem *horon*- und *jali*-Sein durch ein Verlassen des afrikanischen Kontinents und eine symbolträchtige Verwandlung seines Outfits auf: In Frankreich tritt er nun im ockerfarbenen Jagdgewand der Mandingues auf. Er reiht sich in den Traditionskontext des kastenunabhängigen Jägerbarden (*donso sero*) ein und umgibt sich mit archetypischen Symbolen (44). Über die *donsoya* (die Welt des Jägers) eröffnet er, so Cherif Keïtas These, einen Dialog mit der Gesellschaft. Wissenschaftliche Untersuchungen zeigten, dass die *donsoya* einen sehr speziellen Platz in der mandingischen Gesellschaft einnehme: Hier höben sich festgefahrene Unterscheidungen zwischen Rassen, Kasten, sozialen Rängen und Erstgeburtsrechten auf. Der Jägerbarde (seine Kunst nennt sich *seroya*) sei oftmals tatsächlich ein Sänger adeliger Herkunft. Dies erscheine Salif nun also als ideale Synthese: die Vereinigung von Adel und Musik als eine Art Ende seines Dilemmas. Außerdem hat er nun die Möglichkeit, Autobiographisches in seinen Liedern auszudrücken. Dies war in Afrika nicht möglich gewesen. C. Keïta wirft hier einen sehr nüchternen Blick auf die heutige Generation der malischen Musiker. Neben netten Melodien seien die Texte oft nur banal. Die große Mehrheit dieser Jungen sei aus der Kaste der *griots* hervorgegangen und meine, dies reiche schon aus, um mit Geschwätzigkeiten die Kordeln der Portemonnaies ihrer Zuhörer zu öffnen (50). Salif Keïta jedenfalls findet in dem Bild des *donso sero*, des Jäger-Künstlers, für viele Jahre seine Identität.

Das vierte Kapitel umreißt das unbequeme Verhältnis zwischen dem Künstler und dem Staat. Als Sänger der Gruppe Rail Band Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre gelang Salif Keïta ein landesweiter Durchbruch. Die Musik wurde über Radio-Mali gesendet und der Sänger erschien auf den Plattenhüllen, lange bevor das Fernsehen auch Auftritte der Gruppe sendete. Das malische Ministerium für Information unterstützte die Aktivitäten. Salif Keïta konnte von seiner Arbeit leben. Er besaß ein Mofa und war damit schon privilegiert. Doch insgesamt ging es den Musikern in den Etablissements alles andere als gut und dies sollte sich bis Ende der 1980er Jahre so fortsetzen. Sie empfanden sich als Spielzeug der Mächtigen (64). Persönliche Kreationen waren nicht gefragt, Auftragsarbeiten beherrschten den künstlerischen Alltag. C. Keïta zitiert hier mehrfach aus den Memoiren von Sorry Bamba, *De la tradition à la World Music* (Paris, L’Harmattan 1996), die die damaligen Zwänge und die Ohnmacht der Texter/Komponisten/Sänger gut darstellten. Salif Keïta geriet hier besonders zwischen die Fronten, weil er nicht der *griot*-Kaste angehörte und sich für ihn als *horon* eine Lobhudelei für irgendeinen Mächtigen eigentlich von selbst verbot. Bis Anfang der 1980er Jahre ließ er seine Persönlichkeit in den Texten

außen vor und hinterließ kaum eine Spur von Intimität oder Autobiographischem. Man hielt sich, wie es die Politik der malischen Republik wünschte, an traditionelles Liedgut, aufgefrischt z. B. durch afrokubanische Rhythmen, die das Publikum begeistert aufnahm. In "Folon" wird er 20 Jahre später singen "Autrefois, on ne pouvait pas parler de ce qu'on avait en soi; cela n'intéressait personne. Par contre, aujourd'hui, on peut exprimer ses pensées intimes: cela intéresse les gens." (67) Ab dem Album *Soro*, so der Autor, habe er dann getan, was er für richtig hielt.

Das fünfte Kapitel spricht über die schwierigen Allianzen der Künstler mit der Macht. 1978 hatte Salif Keïta nach der Entmachtung von Tiécoro Bagayoko gemeinsam mit Manfila Kanté und einigen Mitgliedern seiner Gruppe Ambassadeurs Mali verlassen und war in die Hauptstadt der Elfenbeinküste Abidjan gezogen. Dort herrschte ein relativ offenes Klima für die Produktion von Schallplatten, doch ebenso eine große künstlerische Konkurrenz. Von nun an nennt sich die Formation Ambassadeurs Internationaux. Man singt traditionelle Lieder, für die sich ein dankbares Publikum und zahlungskräftige Lokalpotentaten finden. Das Lied "Touramakan" für Modibo Traoré, einen Auftraggeber aus Abidjan, ist in voller Länge abgedruckt. C. Keïta problematisiert am Beispiel dieses Chansons die großen Unterschiede zwischen traditionellen, auf tiefer Kenntnis der jeweiligen Familiengeschichte beruhenden *fasa* und billigen Lobhuldigungen gegen schnelles Geld. Salif Keïta habe sich hier auf einem sehr glatten Boden bewegt (85). Er habe die Ambivalenz der zeitgenössischen *fasa* sehr stark am eigenen Leibe erlebt. Besonders das Loblied "Mandjou" (1980) auf den Präsidenten von Guinea Ahmed Sékou Touré, seit 1958 an der Macht, Chef eines Polizeistaates und Gewaltherrscher, bleibe ein Stachel in seiner Karriere. Das Lied war der künstlerische Durchbruch für die Ambassadeurs Internationaux. Man hatte durch den Erfolg die Mittel, sich neue Instrumente anzuschaffen. "Mandjou" war zur damaligen Zeit eines von vielen Liedern, die unter Nutzung einer traditionellen Ästhetik, so der Autor, eine groteske Geschichtsverklärung (86) unternahmen, um korrupte Staatsführer wie Sékou Touré zu legitimieren. Während Sängern der *jali*-Kaste solche ungunstigen Allianzen noch eher verziehen wurden, stand für Keïta als *horon* die Glaubwürdigkeit extremst auf dem Spiel. Er zollte einem Staatsmann Lob, der Verbrechen gegen die Menschlichkeit beging. In mehreren Interviews nach dem Tode Sékou Tourés (1983) betonte Keïta jedoch, er habe dies getan, weil dieser Mann ihn so akzeptiert habe, wie er war. Er habe sich nicht an seinem Albinismus gestört und ihn zu Künstlertreffen nach Guinea eingeladen – eine Erklärung, für die Cherif Keïta ein gewisses Verständnis zeigt, die aber trotz allem fragwürdig bleibt.

Das sechste Kapitel handelt von dem Abenteuer der Entdeckung der inneren Welt (93). Der Autor leitet es mit einem Zitat von Bertrand Lavilliers ein: "La musique est un cri qui vient de l'intérieur". Für Salif Keïta war es Anfang der 1980er Jahre offensichtlich an der Zeit, sich einen soziopolitischen Raum zu suchen, in dem er unter anderen ästhetischen Bedingungen arbeiten und freier atmen konnte. Bis in die 1980er Jahre waren nur wenige afrikanische Musiker

nach Frankreich gegangen. Als er 1984 nach Paris zieht, legt er seinen "griotischen Bleimantel" (93) ab. Die Ambassadeurs Internationaux hatten sich noch in Abidjan untereinander zerstritten und so fand auch eine Trennung vom langjährigen musikalischen Partner Manfila Kanté statt. Sie markierte in der Folge einen Prozess der Neuordnung nicht nur der künstlerischen Identität Salif Keïtas, sondern der malischen Musikszene insgesamt. In Paris angekommen, empfindet Salif das europäische Showbusiness zunächst wie eine Mauer, die nicht mit einem Hammer zu demolieren sei, sondern nur mit der Kenntnis ihrer Beschaffenheit. Die Maxime, viel Inhalt in einem Minimum von Zeit zu sagen, hatte in Afrika nicht gegolten, nun gefällt sie ihm (94). Er sucht nach neuen Themen und einer anderen Sprache. Als *donso sero* (Jäger-Künstler) wird er sich nun präsentieren. Cherif Keïta fragt nach: Tut Salif dies, um auf das europäische Publikum exotisch zu wirken, wie dies zum Beispiel die senegalesische Gruppe Touré Kunda mit viel Erfolg vorgemacht hat, indem sie die Atmosphäre afrikanischer Feste auf die Bühne holte? Er verneint die Frage; Salifs Jagdgewand sei mit seinen Hornbesätzen und Fellfetzen, kleinen Spiegeln und Amuletten nicht sehr attraktiv gewesen. Neben der in Kapitel III bereits geschilderten Versöhnung des *horon* mit dem *jali* in der Figur des Jägerbarden (einem geradezu dialektischen Akt, der ja allerdings in Europa gar nicht als solcher verstanden wurde) sei nun bei Salif Keïta wohl die Beschäftigung mit seinem Inneren und den versteckten, unsichtbaren Dingen unter der Oberfläche überhaupt ins Zentrum gerückt. Noch einmal betont Cherif Keïta die problematische Rolle der *griots* seit dem Beginn der 1960er Jahre, die sich in den Dienst der Potentaten, des materiellen Gewinns und der körperlichen Schönheit gestellt hätten (97). Philosophisch gesehen ständen sich mit dem *griot* und dem *donso sero* zwei Pole gegenüber: Ersterer repräsentiere die Herrschaft der *dawla*, d.h. Kraft, Macht, Prestige, materielle Güter, der zweite die Herrschaft der *sawra*, was spirituelle Macht, das Geheimnis, den Besitz und die Beherrschung seiner selbst, die Schönheit und den Reichtum des eigentlichen, wahren Inneren bedeute. Wie ein Jäger sich als Vermittler zwischen einem Dorf (*so*) und den Tausenden im Busch lebenden Tieren (*wula*) verstehe, so werde der Jägerbarde als Stimme des Unsichtbaren und Prophet der verhüllten Dinge gesehen. Und ihm gestehe man im Gegensatz zum *griot* durchaus eine körperliche Unperfektheit zu, ja, körperliche Mängel oder Anomalien prädestinierten ihn regelrecht für eine besondere Seher-Fähigkeit. Das Prinzip der *donsoya* unterlaufe also regelrecht gängige Schönheitskonzepte und qualifiziere sie als "Energieverschwendung" (99). Letztendlich habe Salif Keïta seinen Albinismus über die Figur des *donso sero* in eine spirituelle Aussage umwandeln können. In gewisser Weise, so Cherif Keïta, kommt Salif nun in Frankreich im Zuge seiner Identitätsfindung auf die Wertvorstellungen seiner Dorfkindheit zurück: die Einfachheit, das Misstrauen gegenüber materiellen Gütern und den tiefen Glauben an die Mysterien des Unsichtbaren. Er fügt hinzu, dass Salifs Arbeit ihrerseits wieder positiv auf das Bild der Jägerbarden in Mali zurückgewirkt habe (103).

Das siebte Kapitel widmet sich den neuen Inhalten des Sängers als *donso sero*. Das erste in Frankreich produzierte Album *Soro*, so der Autor, spiegele Salifs inneren Wandel wider. Er besinne sich auf die alten Werte des traditionellen Afrika und trete gegen Flitterwerk, Schein und Oberflächlichkeit des Seins auf (105). In seinem Chanson "Cono" (i.e. das Innere eines Dings, die innere Stärke einer Person, aber auch der Vogel) rufe er zur Suche nach der spirituellen Schönheit auf. Der Vogel als Aufklärer, der den Jägern bei der Jagd wichtige Hinweise gibt, werde für Salif zur Identifikationsfigur. In ihm erinnere er sich an seine Kindheit, in ihm erfinde er sich neu. Er mahnt Afrikas Werteverfall an, ruft es zum Zusammenhalt auf. Zentraler Begriff wird die *badenya* (Brüderlichkeit). In "Soro" sagt er: "Qui ne respecte pas la fraternité sera foudroyé par le poison du chasseur/ Qui ne respecte pas son prochain tombera raide mort/ Sacrée est la loi universelle de la fraternité/ Sacrée est la loi de la coexistence pacifique" (107). Das Chanson erscheint wie ein Manifest. Salif sieht die *badenya* (wie sie zwischen Kindern derselben Mutter existiert) als Schlüssel-tugend zur Heilung Afrikas. Die Fähigkeit des Jägers, zwischen der Gefährlichkeit des Busches und der Sicherheit des Dorfes zu vermitteln (*donsoya*), übertrage Salif Keïta hier auf seine eigene Mission. Als Hintergrundwissen gehört hierzu noch, dass sich alle mandingischen Jäger als gleichwertig sowie als Kinder ein und derselben mythischen Mutter betrachten. Die autokratischen Herrschaftssysteme in Afrika sortierten, eliminierten nach ihren Bedürfnissen und Salif Keïta singe, so der Autor, nun gegen die ehernen Gesetze der Einparteien-Regime an, die mithilfe der Supermächte im Rüstungswettlauf während des Kalten Krieges ihre Völker genötigt hätten. Insgesamt werde die Bühne für Salif eine "heilige Stätte" (111), von der aus er eine zeitgemäße Mischung aus traditionellen und modernen Werten verkündet.

Das achte Kapitel beschäftigt sich mit der Suche nach einem weltweiten Publikum. Hierzu umreißt Keïta zunächst die Geschichte der mandingischen Musik. Diese war bis zu Salif Keïtas Erscheinung ein relativ lokal begrenztes Phänomen innerhalb der Grenzen des ehemaligen mittelalterlichen Reiches von Soundiata Keïta (1190 – ca. 1255/60). Sie tradierte Episches und Heroisches und war in der vorkolonialen Epoche die Basis eines übernationalen Identitätsbewusstseins für die Völker Zentralafrikas und des Westens. Sie hatte eine für die Region stabilisierende und konservierende Funktion in Anbetracht der Bedrohung durch institutionellen Verfall im 17. und 18. Jahrhundert wie durch die europäische Kolonisierung im 19. Jahrhundert. Sie widerstand lange den Modernisierungsanwandlungen vor allem von der Küste her, wo sich im Zuge des transatlantischen Sklavenhandels zwischen Amerika, Afrika und den Antillen neue Stile wie *High-Life*, die *Palm Wine Musik*, der *Goumbé* sowie kongolesische und afrokubanische Rumbas herausbildeten. Diese Stile vereinten sich mit weiteren europäischen Musikrichtungen und stießen so auf die mandingische Musik. In den ersten fünfzig Jahren des 20. Jahrhunderts existierten unterschiedliche Stile nebeneinander. Mit den neuen unabhängigen Staaten wurden die alten Texte zwecks der Tanzbarkeit und im Namen der Modernisie-

rung neuen Rhythmen angepasst. Je nachdem, welche Art von Modernität die Herrscher der Staaten bevorzugten, wurde getextet, komponiert und gesungen und altes Material verwandelt. Guinea stellte seinen Künstlern europäische Instrumente zur Verfügung und förderte ebenso die einheimische Musik. Es strebte mit seiner Kulturförderung "coûte que coûte" an, die Richtigkeit seiner politischen Ansichten gegenüber der angeblichen Inauthentizität der Regierungen der Elfenbeinküste und des Senegal zu beweisen, deren Anführer als schwarze Lakaien ihrer ehemaligen Kolonialherren verschrien waren (118). An dem 1962 in Dakar veranstalteten Festival *Panafricain des Arts Nègres* nahm Guinea nicht teil, intensivierte aber seine Sendungen auf Kurzwelle, die über 24 Stunden in ganz Afrika zu empfangen waren. Als Mali am 22. September 1960 unabhängig wurde, war das kulturpolitische Konzept von Guinea bereits entwickelt. Beide Länder hatten einst das Herz des mittelalterlichen Mali-Reiches gebildet und waren sich einig, mit dem kolonialen *status quo* schnellstmöglich zu brechen. Die Sympathie für den chinesisch-sowjetischen Block brachte sie ebenfalls zusammen. Die kulturelle Dekolonisierung in Mali fand ihr Vorbild sodann in Guinea: Westliche Musik wurde als reaktionär abgelehnt, doch eine modernisierte Fassung der eigenen alten Musik gefördert. Zur Förderung wurden Wochen der Jugend, *Semaines de la jeunesse*, eingeführt. Insgesamt blieben die musikalischen Ergebnisse aber mittelmäßig. Es fehlte auch bis in die 1970er Jahre hinein an schönen Stimmen. Es gab keinen Aoubacar Dema Camara, keinen Laba Sosseh, Franco oder Rochereau. Die Mittelmäßigkeit der malischen Musikproduktion lag auch daran, dass an der Kastenzugehörigkeit und Erblichkeit des Musikerdaseins nicht gerüttelt wurde. Die Kolonisierung hatte die Kreativität gelähmt und neues Vertrauen in demokratischere Strukturen war noch nicht aufgebaut.

Salif Keïtas Bühnenauftritte in den 1960er, 1970er Jahren durchbrachen das ehernen Kastengesetz und zeigten drastisch, dass stimmliche Qualität natürlich nichts mit sozialer Zugehörigkeit zu tun hat. Als er nun von Paris aus in seinem Chanson "Primpin" die Auswirkungen des Drogenkonsums anprangert, hört ganz Afrika ihm zu. Wenn er vom Leidensweg des afrikanischen Immigranten in Europa spricht, geht er ein Schlüsselproblem der postkolonialen Zeit für Afrika an: das Scheitern so vieler afrikanischer Regierungen, die Freiheit und das Glück ihrer Bürger sichern zu können, die Fortführung einer Ausbeutung der ehemaligen Kolonien durch die westlichen Mächte unter dem Deckmantel der Zusammenarbeit (121) und schließlich den Rassismus. Sein Chanson "Nou pas bouger" wird eine Hymne und Keïta engagiert sich bei Auftritten von *SOS-Racisme*. In seinem zweiten Album *Ko-Yan* ["Hier passiert was"] zeigt er sich auch musikalisch radikal. Die Wandelbarkeit erhebt er zum Prinzip: Sonst könne man die Musik ins Museum geben (124). Innerhalb dessen, was man als World Music zusammenfasst, wird Salif Keïta immer bekannter. Zunehmend nimmt er an weltweiten internationalen Festivals teil. Die World Music ist für Keïta schließlich ein Feld, auf dem er die Symbole der Jäger-Musik unterlaufen und sich eine neue Identität gegenüber dem traditionellen Künstler sichern kann. So

verlässt er im Laufe der Zeit das Jagdgewand und überwindet diese "superstructure idéologique" (128). Das Heroentum des *donso sero* tauscht er gegen das des heutigen modernen Helden aus. Salif erkennt dabei wie viele Intellektuelle seiner Generation die Grenzen der von der traditionellen mündlichen Überlieferung vorgeschlagenen Modelle. Das globale Dorf, so seine Auffassung, verlangt nach Weiterführungen und neuen Schwerpunktsetzungen, wenn es Chauvinismus und Ausgrenzung zu überwinden gebe. Hieran arbeite, so der Autor, Salif Keïta mit seiner Musik.

Den Abschluss des Buches bildet das neunte Kapitel, das zwölf Chansons von Keïta näher vorstellt: "Sunjata", "Mandjou", "Sina", "Cono" ['L'oiseau'], "Sanni Kegniba", "Nou pas bouger", "Ko-Yan" ['Il se passe des choses'], "Lony" ['La connaissance'], "Kuma" ['La Parole'], "Folon" ['Autrefois'], "Mama" und "Moussolou" ['Les Femmes']. Cherif Keïta erklärt an ihnen nochmals die Eckpfeiler des Keita'schen Denkens und Wirkens und geht auch auf Salifs etwas melancholische Phase Ende der 1990er Jahre ein, einen Moment, wo das Abenteuer des *métissage musical* (159) – zu diesem Zeitpunkt eine durchaus erfolgreiche Verbindung von malischer Musik und amerikanischem Rock – Salif schon beinahe erschreckt habe (159). Statt nach Amerika zu gehen, entschließt er sich im Jahr 2000, in sein Heimatland Mali zurückzukehren. Die malische Sängerin Oumou Sangaré spricht davon, dass die Malier wie Flusspferde (*mali*) seien: Sie stiegen zum Gras aus dem Wasser und kehrten dann in ihr Lebenselement zurück (162). Wieder in Mali, international gefeiert als Botschafter der afrikanischen Musik, veröffentlicht Salif Keïta die Alben *Mouffou* und *Mbemba*, die die *badenya* und die Liebe preisen. Er sei, so Cherif Keïta, nun bei den *maitres de la parole (kuma)*, den *ngaraw* angekommen.

Das Buch zeigt, wie wichtig und notwendig es ist, immer wieder neu über künstlerische Identität nachzudenken, besonders dann, wenn uns die Chiffren nicht so vertraut sind und soziokulturelle Hintergründe erst vermittelt werden müssen. Absolut lesenswert.

Renate Klenk-Lorenz, München

Ankäufe und Neuerwerbungen

Bücher

* zur Rezension eingegangene Publikationen

- *Bernhart, Walter/ Wolf, Werner (Hg.): *Self-Reference in Literature and Music* (= Word and Music Studies, 11). Amsterdam/New York, Rodopi 2010.
 *De Surmont, Jean Nicolas: *De l'écho canadien à la lanterne québécoise. Comment la chanson est devenue la figure de proue de l'identité québécoise. 1850 – 2000*. Québec, Les Éditions GID 2010.
 *De Surmont, Jean Nicolas: *Vers une théorie des objets-chansons*. Lyon, ENS Éditions 2010.
 Riton La Manivelle: *Chansons à moustaches*. Paris, CL2 2007.

CDs

- Aldebert: *J'ai 10 ans*, Note A Bene 2564678732
 Aldebert: *Les paradis disponibles*, Note A Bene 0825646372621
 Amaral: *Gato negro – dragón rojo* (2 CD), Amaral (Gatorama Music) 50999 2268252 9
 Aznavour, Charles: *...e fu subito aznavour...*, Barclay BRC LP 60015
 Boulay, Isabelle: *Chansons pour les mois d'hiver*, Disques Chic 532 430-7
 Canto del Loco, El: *Radio Colifata presenta: El Canto del Loco*, Sony 8869 762739 2
 Cruzao, El: *En vivo en Hamburgo*, Starfish Music 55552-8
 D'Angelo, Nino: *Canzone Mia*, Membran International 221767-205
 Fabian, Lara: *Toutes les femmes en moi*, 9 Productions 5313507
 Garou: *Version intégrale*, Sony 88697812432
 Gotan Project: *Tango 3.0, ¡Ya basta!* Records 532 596-0
 Grand Corps Malade: *3^{ème} temps*, Anouche Productions 2753185
 Grober, Jacques: *Chansons yiddish d'hier et d'aujourd'hui* (= Collection Patrimoines Musicaux des Juifs en France, 7), Buda Musique 860165
 Hemsí, Alberto: *Coplas sefardies. Chansons judéo-espagnoles* (= Collection Patrimoines Musicaux des Juifs en France, 4), Buda Musique 860109
 Lemay, Lynda: *Blessée*, Warner 2564679460
 Massarelli, Tony: *Giulia io un uomo*, Trans-Canada TF 381
 Massarelli, Tony: *Les chansons d'amour de Tony Massarelli* (2 CD), Trans-Canada Disques TM 12
 Massilia Sound System: *Òai e libertat*, Ròker Promocion 3126732
 Mitchell, Eddy: *Come back*, Polydor 275111-0
 Naranjo, Mónica: *Tarántula*, Sony 8869 729718 2
 Oreja de Van Gogh, La: *Nuestra Casa a la Izquierda del Tiempo*, Sony 8869 760667 2

Paoli, Gino: *Le cose dell'amore*, Dischi Ricordi ORL 8100
 Perreau, Yann: *Un serpent sous les fleurs*, Bonsound Records BONCD007
 Proietti, Gigi: *Gigi Proietti* (2 CD), BMG Ricordi 74321911912 (2)
 Raphaël: *Pacific 231*, Delabel Hostile 5099964817705
 Sabina, Joaquín: *Vinagre y rosas*, Sony 8869 761180-2
 Sanson, Véronique: (*Plusieurs lunes*), Warner 2564678504
 Sanz, Alejandro: *Paraiso Express*, Warner 2564-68580-5

Internet-Adressen und Veranstaltungskalender

Deutsche Fassungen von französischen Chansons im Internet

Über 100 Chanson-Texte auf Deutsch kann man seit Januar 2011 unter www.deutsche-chanson-texte.de im Internet finden. Die dichterische Schönheit der französischen Chansontexte, für die höchste Auszeichnungen von französischen Akademien verliehen wurden, ist dabei erhalten geblieben.

Der Erfolg anspruchsvoller Texte in der Unterhaltungsmusik hat sich in Frankreich über die Jahrzehnte fortgesetzt. Nicht zuletzt deshalb hatten amerikanisch-englische Popsongs aus den Hitlisten – außer den Songs der Beatles in den Jahren 1950 bis heute – nie solchen Erfolg wie in Deutschland. Auch unter den lebenden Chansonniers gibt es durchaus begabte Poeten. Durch die Einführung einer Mindestquote für französischsprachige Musik bei Rundfunk- und Fernsehanstalten hat aber auch der Gesetzgeber das Seine zu dieser erfreulichen Entwicklung beigetragen. Vielleicht sollte es das auch in Deutschland geben, wo ebenfalls ein Trend zu anspruchsvolleren Texten, bis hin zur Rap-Musik, zu verzeichnen ist. Auch Wettbewerbe für deutschsprachige Liedermacher nehmen zu. So ist zu hoffen, dass sich die Rückkehr ins Ästhetische auch weiterhin fortsetzt, in den deutschsprachigen Texten wie auch in den Übertragungen von Liedtexten aus anderen Sprachen ins Deutsche. Die Blütezeit der Liederfestivals auf Burg Waldeck ist freilich noch nicht wieder in Sicht. Vielleicht finden aber auch in Deutschland wieder mehr Liedermacher zu großem Erfolg, wenn den kleinen Eigenproduktionen (labels) der Zugang zum Markt über die breite Distribution möglich wird.

In der Zwischenzeit war es dem deutsch-belgischen Sänger von Chansons, Dieter Kaiser alias Didier Caesar, ein Herzensanliegen, deutschen Liebhabern von anspruchsvollen Chanson-Texten diese durch seine deutschen Fassungen näher zu bringen. Durch die Schaffung seiner Internetseite kann er nun nach Lust und Laune immer wieder ein neues Chanson, das ihn besonders anspricht,

ins Deutsche übertragen und auf seine Website setzen. Dadurch lernen es vielleicht auch mehr deutsche Chanson-Liebhaber oder auch Musiker kennen, die es in ihr Répertoire aufnehmen. Didiers oberstes Prinzip war und ist die Nähe zum Original. Gereimt und von der Silbenzahl her möglichst gleich sollten die deutschen Fassungen auch sein, damit “karaokisiert” werden kann. Sie haben damit auch im Deutschen einen poetischen Anspruch.

Mit seinen deutschen Fassungen von Chansons von Serge Gainsbourg tritt auch Gerd Heger, der “Monsieur Chanson” des Saarländischen Rundfunks, in Didiers Fußstapfen. Er ist Mitgründer der Chanson-Konzertreihe *Bistrot Musique*, Moderator und Programmgestalter des *Rendezvous Chanson*, der einzigen wöchentlichen Chanson-Sendung im deutschen Radio (www.sr2.de/rendezvous-chanson), sowie Mitmoderator von *Lieder und Chansons* auf SR3-Saarlandwelle.

Dieter Kaiser (alias Didier Caesar), Kernen



Dieter Kaiser tritt als Sänger Didier Caesar mit dem professionellen Gitarristen Stéphane Bazire als Duo auf mit “Französischen Chansons für deutsche Liebhaber”, im Trio mit der professionellen Pantomimin Zuzana Limburska aus Prag und im Quartett Chanson Surprise mit der Sängerin Barbara Weymann (u.a. Piaf) und dem Keyboarder Andreas Grau. Je nach Veranstalter und Land tragen sie diese in französischer, deutscher oder auch englischer Sprache vor, immer aus eigener Feder.

Ihre Website ist www.stephane-et-didier.com.

Kolloquien, Tagungen, Vorträge

Séminaire *Histoire et théorie des chansons* (année 2010-2011)

- Zeit: 28.1., 25.2., 4.3., 25.3., 29.4., 20.5., 27.5., 17.6.2011 (18 h à 20.30 h)
 Ort: Salle 1 (salle du Conseil), Université de Paris I, 75005 Paris, 12, place du Panthéon, escalier M, 1^{er} étage
 Info: epi.univ-paris1.fr/chanson
- 29.4.2011 Yves Borowice: *La mise en images des chansons dans le cinéma des années 1930. Études de cas et pistes de réflexion.*
- 20.5.2011 Pascal Ory (Université de Paris 1; E.H.E.S.S.): *L'histoire culturelle connaît la chanson.*
- 27.5.2011 François Gasnault (Conservateur général du patrimoine; chercheur associé au Lahic): *Sur la piste d'une tribu française: les "folkeux", de la contre-culture à l'institutionnalisation.*
 Jean Weber (Interprète et responsable associatif): *Les chansons scoutes de langue française: histoire et répertoires.*
- 17.6.2011: Christian Marcadet: *Panorama esthétique des chansons: du poème psalmodié au paroxysme du spectacle total.*

Fascinantes étrangetés. La découverte de l'altérité musicale en Europe au XIXe siècle. Colloque international de musicologie et d'ethnomusicologie

Zeit: 24.-27.8.2011
Ort: La Côte Saint-André (Isère)
Info: luc.charles-dominique@unice.fr

Word and Music Studies: Eighth International Conference

Zeit: 3.-6.8.2011
Ort: Santa Fe, NM, USA
Info: www.wordmusicstudies.org/events.htm

Call for Papers: L'écoute des musiques populaires: pratiques, expériences et représentations.

Deadline: 1.06.2011
Info: www.seteun.net, editions@seteun.net, jedediah-sklower@hotmail.com

Konzerte

Gianmaria Testa

02.05.11: Palamostre, Udine
03.05.11: Teatro Fraschini, Pavia
04.05.11: Teatro Verdi, Pordenone

Cali

04.05.11: Le Zenith, Paris
20.05.11: Zenith, Nancy

Bernard Lavilliers

20.05.11: Arènes, Metz

Raphaël

21.05.11: Rockhal, Esch

Pino Daniele

24.06.11: Stadio, Cava de' Tirreni (SA)

Zucchero

25.06.11: Sportplatz-Oberstadt, Imst

Pooh

22.08.11: Teatro Antico, Taormina (ME)

Festivals

Festival Perspectives (5. bis 14. Mai 2011, Saarbrücken)

Information: www.festival-perspectives.de

Les Francofolies de Montréal (10. bis 18. Juni 2011, Montréal)

Information: www.francofolies.com

Francofolies de La Rochelle (12. bis 16. Juli 2011, La Rochelle)

Information: www.francofolies.fr

Italia Wave Love Festival (14. bis 17. Juli 2011, Livorno)

Information: www.italiawave.com

Paléo Festival (19. bis 24. Juli 2011, Nyon)

Information: www.paleo.ch

Aktuelles – actualités – novità – novedades

Michel Sardou – ein großer Entertainer mit Machoallüren

Seit Anfang 2011 ist Michel Sardou wieder auf Tournee und begeistert wie seit über vierzig Jahren seine Fans. Er gehört, nachdem er lange Zeit mit extrem populistischen Stellungnahmen polarisierte, heute in Frankreich zu den Künstlern, die mit ihrer vitalen Bühnenpräsenz und ihren perfekten Konzertauftritten ein großes und treues Publikum an sich binden. Neben Charles Aznavour und Johnny Hallyday ist er wohl der meistgehörte und prominenteste Exponent eines französischen Chansons à la *variété française*; in seinem Fall erscheint diese Bezeichnung besonders treffend, zumal er in der ihm eigenen thematischen Variationsbreite die Skala menschlicher Empfindungen und Lebensfragen – meist pathetisch – herauf- und heruntersingt und seiner Epoche aus der Warte des 'Français moyen', des 'kleinen Mannes', dem eine gehörige Portion an gesundem Menschenverstand zugeschrieben wird, den Spiegel vorhält. 'Chanson' sei also in Bezug auf Sardou im weiten Sinne des französischen Sprachgebrauchs als 'Lied/Song' und nicht als musikalisch-literarisches Genre verwendet, da – ästhetisch wertend betrachtet – sich viele seiner Texte nicht gerade durch literarische Qualität auszeichnen. Sardou arbeitet inzwischen oft an den Texten und Kompositionen seiner Titel mit, zeichnet aber selten als Auteur-Compositeur-Interprète alleine für ein Chanson verantwortlich. Sein Repertoire besteht größtenteils aus von bekannten Songwritern und Musikern (wie Pierre Delanoë, Didier Barbelivien und Jacques Revaux) auf seine Person zugeschnittenen Titeln. Sardous Stärke liegt zweifelsohne in seiner Stimmbeherrschung, an der er hart gearbeitet hat. Erscheinung und Habitus des Interpreten wirken prononciert maskulin, und seine Shows schließen an die Tradition der großen Entertainer vom Typ Sinatras an. In dieses Bild passt, dass dessen Welthit "My way", der auf das Chanson "Comme d'habitude" (1967) von Claude François und Jacques Revaux zurückgeht, in seinem französischen Original auch von Sardou interpretiert wird. Dieser Titel setzt wie "La maladie d'amour" (1973) auf ein großes emotionales Identifikationspotential, indem Situationen und Erfahrungen beschrieben werden, in denen jeder Hörer die eine oder andere Episode seines eigenen Lebens wiederzuerkennen vermag. Sardou ist ein Sänger der großen Gefühle, der vor dem Einsatz von Klischees – insbesondere die Geschlechterrollen betreffend – nicht zurückschreckt, und ein breites Publikum scheint das zu goutieren. Sein aktuelles Album *Être une femme*¹ zeigt auf dem Cover ein auf einem Flugzeug posierendes Pin-up-Girl im Comic-Stil; eine solche auf ironische Distanz abzielende Darstellung war Sardous im allgemeinen

realistischer Ästhetik bislang jedoch fremd. Das Titelchanson ist im übrigen eine neue Version eines – ursprünglich ziemlich sexistischen – Lieds von 1980, in dem sich der Sprecher mittels des Gedankenexperiments der Verwandlung in eine Frau mit der Emanzipation auseinandersetzt. Die versöhnlichere neue Version des Chansons, die auf einer radikalen Bearbeitung des Textes von Delanoë durch Sardou beruht, kommentiert ebenso sehr den historischen Wandel des Frauenbildes, wie sie die nun besonnenere und ironisch getönte Betrachtungsweise des Sängers dokumentiert. Humor und kritische Distanz gehörten in der Vergangenheit nicht zu dessen wesentlichen Charakteristika, und noch die Selbstdarstellung als grimmiger Bär auf dem Cover und im Text seiner Autobiographie *Et qu'on n'en parle plus*² wirkt eher gezwungen-stilisiert als originell. Rechthaberei und Sektierertum erschienen oft als die Kehrseiten einer charismatischen Persönlichkeit, die sich selbst allzu ernst nimmt. Die Musikjournalistin Véronique Mortaigne resümiert Sardous große Gesten in ihrer Widersprüchlichkeit folgendermaßen: “Humaniste et chauvin, capable de défendre à la fois les Restaurants du cœur, le socialisme, la peine de mort et les lois anti-immigration, Michel Sardou incarne une France pantoufflarde et bonne vivante, populaire et grincheuse.”³ Der Sänger macht sich mit Titeln wie “J’habite en France” (1970) zum Sprachrohr eines traditionalistischen ländlichen Frankreichs, und sein erster Hit “Les bals populaires” (1970) beschwört ein schlichtes kleinbürgerliches Glück in vertrauter Umgebung. So professionell Sardous künstlerische Darbietung ist, so intellektuell dürftig ist leider oftmals die Aussage seiner populistischen Texte; die neue ironische und selbstkritische Note einiger Chansons sowie die im Vergleich zu früher teilweise nuancierten Aussagen lassen für künftige Produktionen jedoch noch hoffen.

Seine Herkunft – Sardou wird 1947 in eine Schauspielerefamilie hineingeboren⁴ – zeichnet eine künstlerische Laufbahn vor, die er nach einer Schulkarriere, welcher er durch die Flucht aus dem Internat ein Ende setzt, auch einschlägt. Sein Fluchtversuch führt den Sechzehnjährigen nicht wie geplant nach Brasilien, wo er einen Nachtclub zu eröffnen beabsichtigte, sondern endet auf einem Kommissariat, wo sein Vater ihn in Empfang nimmt. Das Chanson “Nuits blanches à Rio” (2010), in dem der Karneval in Rio stark sexuell konnotiert verherrlicht wird, wirkt wie ein später Reflex dieses frühen (von Männerphantasien inspirierten) Fluchtversuchs. Als Kellner und Sänger sammelt Sardou in einem von seinem Vater geführten Cabaret erste Berufserfahrungen, er trifft den Sänger Michel Fugain, mit dem er zusammenarbeitet, und bald erhält er einen Plattenvertrag bei Barclay. Zu einer gewissen Berühmtheit gelangt der junge Sänger 1967 mit “Les Ricains”, einem Chanson, das angesichts des Austritts Frankreichs aus der NATO und eines zunehmenden, durch den Vietnamkrieg bedingten Antiamerikanismus die Verdienste der USA um die Befreiung vom Nationalsozialismus in Erinnerung ruft. Dieser Titel, der Sardous Begeisterung für Amerika, wo er später einige Jahre leben wird, artikuliert, fällt sogleich der Zensur zum Opfer, da er eklatant gegen den offiziellen politischen Kurs de Gaulles verstößt. Ähnliche ‘Skandale’ provoziert der Sänger immer wieder: 1976 bezieht

er auf dem Album *La vieille* in dem Rollenchanson “Je suis pour” aus der Perspektive des Vaters eines ermordeten Kindes für die Todesstrafe Position und rückt in “Le temps des colonies” – einem weiteren Rollenchanson – die Kolonialzeit in ein nostalgisch verklärtes Licht. Seit dieser Zeit gilt Sardou, auch wenn er mit seinem Lied “Le France” (1975) gegen die Außerbetriebnahme des gleichnamigen Überseedampfers protestierte und damit die Sympathie der Gewerkschaften und der Kommunisten gewann, als politisch rechts bis rechts-extrem. In der in hohem Maße politisierten Öffentlichkeit der 1970er Jahre haftet dem Sänger bei vielen ‘Linken’ das Etikett ‘facho’ an, und er erfährt Anfeindungen, die in ihrem Ausmaß in der Geschichte des Chansons beispiellos sind: Es formieren sich ‘comités Anti-Sardou’, die keine Mittel – Beschimpfungen, Drohungen, Sabotage und körperliche Gewalt – scheuen, um Auftritte des populären Sängers, der als gefährlicher Verbreiter reaktionärer Ideen betrachtet wird, zu verhindern. 1978 erscheint der das ‘Phänomen Sardou’ soziologisch ausleuchtende Traktat *Faut-il brûler Sardou?*⁵, dessen Titel als Anspielung auf Simone de Beauvoirs moralphilosophische Abhandlung über den Skandalautor de Sade zu lesen ist, was von der Vehemenz, mit der die Kontroverse um den Sänger geführt wird, zeugt. Ende der 1970er Jahre hält sich Sardou – durch die Querelen gesundheitlich angeschlagen – dann mit Äußerungen zu sozialen und politischen Themen zurück und beschränkt sich auf schlagerhafte Titel im Stil von “En chantant” (1978), die oft zu Gassenhauern werden. Die Musiken seiner Chansons sind im allgemeinen rhythmisch und melodisch eingängig, und die jeweiligen Arrangeure lehnen sich stilistisch an den Zeitgeist an oder laufen diesem hinterher, wie etwa bei dem Funk-Arrangement von “Être une femme” (2010). Bei der Instrumentierung und dem Einsatz von Chören spart Sardou nicht, und manche Arrangements – wie etwa das des gemeinsam mit Céline Dion gesungenen Duets “Voler” (2010) – setzen auf einen geradezu bombastischen Sound eines Symphonieorchesters; weniger wäre diesbezüglich oftmals mehr. In den 1980er Jahren findet Sardous Mainstream-Sound durch das Radio große Verbreitung und macht den Sänger zum Superstar mit Rekordverkäufen. 1987 wird er für “Musulmanes”, ein Chanson, in dem er sich – das Problem lyrisch umschreibend – gegen die Unterdrückung von Frauen in arabischen Ländern ausspricht, mit der Victoire de la musique ausgezeichnet. Es gelingt ihm, sein Image eines Hitzkopfes und Eiferers abzustreifen, und sein Konflikt mit Lionel Jospin anlässlich des polemischen Chansons “Le bac G” (1992) scheint mehr auf einem Irrtum als auf einer gezielten Provokation zu beruhen.⁶ Die 1990er Jahre sind durch den Bruch mit langjährigen Textern und Komponisten sowie durch die Hinwendung zur Schauspielerei gekennzeichnet. 2001 verkündet Sardou, seine Gesangskarriere beenden zu wollen, um sich ganz seinem Pariser Theater, dem Théâtre de la Porte Saint-Martin, in dem auch sein Sohn Davy auf der Bühne steht, zu widmen. 2004 jedoch unterzeichnet er dann nach 35 Jahren im Dienste der Plattenfirma Tréma, die er mitbegründet hat, bei Universal Music einen neuen Plattenvertrag, der ihn zum bestbezahlten Sänger Frankreichs macht. Seine Patenschaft für die Star Academy bringt Sardou wie-

derholt ins Fernsehen, und im Duett mit dem jungen kanadischen Sänger Garou landet er mit der Ballade “La rivière de notre enfance”, die auf dem Album *Du plaisir* (2004) enthalten ist, einen Sommerhit. Das 2006 veröffentlichte Doppelalbum *Hors format* setzt in bewährter Manier die Reihe seiner stimmungsvollen (aber konventionellen) Chansons fort. Der Text von “Allons danser” (2006), in dem Sardou eine desillusionierte Bilanz zur Lage der Nation zieht, soll seinem Freund Nicolas Sarkozy, dem der Sänger bisweilen politische Unentschlossenheit vorwirft, Impulse zu programmatischen Ansätzen gegeben haben.⁷ Anders als in der Vergangenheit hält sich Sardou heute – dem allgemeinen Trend unter französischen Künstlern folgend – mit Wahlwerbung zurück. Wie man sich denken kann, gehört der in dritter Ehe verheiratete Sänger zu den Prominenten, die große Aufmerksamkeit seitens der Öffentlichkeit und der Boulevardpresse auf sich ziehen. Als 1999 die jüngere seiner beiden Töchter Opfer einer Entführung und Vergewaltigung wurde, wurde auch das Medieninteresse für den Star und seine Familie zum Alptraum.

Ob man es unter ästhetischen und intellektuellen Aspekten wahrhaben will oder nicht, Sardou hat dank seiner Erfolge Chansongeschichte geschrieben. Avantgardistische Bestrebungen aller Art waren und sind ihm fremd. Man weiß, was man von ihm erwarten kann: im besten Fall gute Unterhaltung, denn dieses Metier beherrscht er. Er ist letztendlich ein großer Interpret, der voll auf die Emotionen baut.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Homepage des Sängers:

www.michelsardou.net

Anmerkungen:

¹ Michel Sardou, *Être une femme*, Mercury/Universal France 274 611 0, 2010.

² Michel Sardou, *Et qu'on n'en parle plus - autobiographie*, Paris; XO Éditions, 2009. Die Lebenserinnerungen sind als fiktiver Dialog des Sängers mit seiner verstorbenen Mutter gestaltet.

³ Véronique Mortaigne, “Michel Sardou”, in: Pierre Saka – Yann Plougastel (Hg.), *La chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999, 395.

⁴ Diese Schauspielerdynastie ist nicht mit dem bekannten Dramatiker Victorien Sardou verwandt, der Jungautor Romain Sardou – ältester Sohn des Sängers – ist der erste Literat in der Familie. Die folgenden biographischen Angaben beruhen auf Sardous Autobiographie und dem französischen Wikipedia-Artikel zu diesem Künstler (Stand 27.12.2010).

⁵ Louis-Jean Calvet – Jean-Claude Savelli, *Faut-il brûler Sardou?*, Paris, Éditions Savelli, 1978.

⁶ In dem Chanson wendet sich Sardou gegen einen in seinen Augen die jungen Leute wenig qualifizierenden Schulabschluss und attackiert indirekt das von der sozialistischen Regierung gesteckte bildungspolitische Ziel, 80 Prozent der Schüler eines Jahrgangs zu einer Hochschulzugangsberechtigung zu führen. Der damalige Bildungsminister Lionel Jospin reagierte barsch auf die so vehementen wie unqualifizierten Äußerungen, indem er den Sänger als “saltimbanque” abkanzelte. Sardou gestand dann ein, die Bezeichnung “le

bac g” falsch gebraucht zu haben, hatte er “g” doch als Abkürzung für “général” gedeutet, während es aber für einen bestimmten Zweig des Wirtschaftsgymnasiums stand.

⁷ Kurzmitteilung in *Der Spiegel* 49 (2006), 79.

Ces inconnues de la chanson: II. Cora Vaucaire – La “Dame blanche de Saint-Germain-des-Prés”

Das Pariser Quartier Saint-Germain-des-Prés hat, wie allgemein bekannt ist, mit Juliette Gréco seit Jahrzehnten seine eigene Muse, die vor allem in den Nachkriegsjahren wegen ihrer schwarzen Kleidung und ihres ungewöhnlichen Auftretens zum Medienereignis wurde. Weniger bekannt ist hingegen, dass das Quartier auch über eine “Dame blanche” verfügt: Cora Vaucaire ist in den Medien und auf dem Plattenmarkt zwar weit weniger präsent, dennoch lohnt sich ein genaueres Hinhören.

Als Geneviève Collin wird Cora Vaucaire am 22. Juli 1921¹ in Marseille geboren. Nach der Schulzeit versucht sie sich zunächst am Theater und beginnt eine Schauspielausbildung, stellt aber bald fest, dass dies nicht wirklich ihr Metier ist. Eher zufällig nimmt sie 1938 an einem Chansonwettbewerb im Radio teil, wo sie den zweiten Platz belegt, und tritt im Pariser Cabaret La Cave de la Cloche auf – ein für damalige Zeiten durchaus üblicher Beginn für eine Karriere im Chanson. Das erste richtige Engagement hat sie 1938/39 im Cabaret La Chauve-Souris, wo sie unter anderem “Mon légionnaire” interpretiert, einen Standardtitel aus den Repertoires von Marie Dubas und Édith Piaf. Als Künstlernamen wählt sich die junge Interpretin den Namen Michèle Dax². Da das Engagement von kurzer Dauer ist, arbeitet sie in Musikverlagen, wo sie schließlich Michel Vaucaire³ kennenlernt, der u.a. Chansons für Damia, Fréhel und Édith Piaf schreibt. Im besetzten Paris tritt Michèle Dax 1941 im Cabaret von Agnès Capri auf, das jedoch kurz darauf geschlossen wird. Im Juni desselben Jahres gewinnt sie mit “La chanson tendre” von Francis Carco einen *Concours de la chanson* in der Music-Hall A.B.C., dessen Jury u.a. mit Édith Piaf und Fréhel prominent besetzt ist. Doch der Krieg und die deutsche Besatzungszeit beenden schon bald die Karriere der jungen Interpretin; erst nach Kriegsende, nunmehr unter dem Namen Cora Vaucaire, nimmt sie ihre Tätigkeit wieder auf. So wird sie nach der Libération Sängerin beim Radio, wo sie jeden Tag zahlreiche neue Chansons live vorträgt und in unzähligen Sendungen mitwirkt. Aufgrund ihres Interpretationsstils wird sie schon bald der Kategorie der Diseusen zugeordnet. 1948/49 kreiert sie ihre ersten ‘eigenen’ Chansons aus der Feder ihres Ehemannes Michel Vaucaire: “Les jardins de Paris” und “Frédé”, eine Hommage an einen früheren Wirt des legendären Cabarets Lapin Agile⁴. Ebenfalls 1948 nimmt sie ihre erste Schallplatte mit zwei Chansons von Jacques

Prévert auf, die von Joseph Kosma vertont werden: “Les feuilles mortes” und “Deux escargots s’en vont à l’enterrement”. Cora Vaucaire wird damit, wenngleich unbeachtet von der breiten Öffentlichkeit, zur ersten Interpretin des berühmtesten Prévert-Chansons, das zahlreiche andere Interpreten zunächst abgelehnt hatten.⁵

In den 1950er Jahren ist der Name Cora Vaucaires sehr eng mit der Pariser Cabaret-Kultur verbunden: Zunächst nimmt sie 1951 ein Engagement in der bekannten Échelle de Jacob an, ehe sie 1952 zu Chez Gilles und dann zu L’Écluse wechselt. Bereits 1949 übernimmt sie für kurze Zeit die künstlerische Leitung des Cabarets Le Caveau Thermidor, wo u.a. Catherine Sauvage singt, ehe sie 1956 Chefin von La Tomate wird, in dem sie u.a. den Sänger Raymond Levesque aus Québec präsentiert und den ACI Pierre Louki lanciert. 1960 übernimmt sie das Colège Inn, wo sie eine Revue mit dem Titel *Les années folles* kreiert, die zwar mehrere Monate gespielt wird, jedoch durch den Verkauf der Immobilie ein vorzeitiges Ende findet. In der Zeit der Cabarets erfindet Cora Vaucaire noch eine weitere Besonderheit: Sie nennt ihr Programm *Au menu et à la carte*, eine Formel, die sie bis zu ihren Konzerten in den 1990er Jahren beibehalten wird: Im ersten Teil *Au menu* interpretiert die Sängerin von ihr ausgewählte Chansons, für den zweiten Teil *À la carte* darf das Publikum mittels vorher verteilter Karten aus einer Reihe von Chansons seine Favoriten aussuchen, von denen dann die meistgewünschten im zweiten Teil des Konzerts dargeboten werden. Cora Vaucaire beweist damit eine große Flexibilität, aber auch künstlerisches Können, muss sie doch jeden Abend ein anderes Programm aus ihrem umfangreichen Repertoire vortragen. Dieses zeichnet sich bereits in den 1950er Jahren durch eine extreme Bandbreite aus: Neben den Chansons von Prévert und Michel Vaucaire interpretiert sie Lieder aus dem Bereich der Folklore, die teilweise bis ins Mittelalter zurückreichen (“La rose et le lilas”, “Le roy fait battre le tambour”, “Aux marches du palais”, “Pauvre Rutebeuf”), Schlager wie “L’hirondelle du faubourg”, aber auch “Madame Arthur”, einen der großen Erfolge Yvette Guilberts und “Roses blanches” von Aristide Bruant. Zwei Chansons aus ihrem Repertoire werden einem breiten Publikum bekannt, da sie in einem cinematographischen Kontext stehen: “La complainte de la butte” aus dem Film *French Cancan* (1955) unter der Regie von Jean Renoir und “Trois petites notes de musique” aus dem Film *Une aussi longue absence* (1961) von Henri Colpi. Beide Chansons werden jedoch auch von zahlreichen anderen Interpreten und Interpretinnen aufgenommen, was letztendlich den Erfolg von Cora Vaucaires Versionen in der Wahrnehmung des breiten Publikums schmälert.

Bereits in den frühen 1950er Jahren wird Cora Vaucaire, bedingt durch ihre Engagements in den Quartiers der *Rive gauche*, von der Presse zur “Dame blanche de Saint-Germain-des-Prés” stilisiert, indem sie zur Konkurrentin Juliette Grécos erklärt wird. Die Interpretin selbst erklärt die Farbwahl der Bühnengarderobe damit, dass sie eine Vorliebe für die Farbe Weiß habe und außerdem weiße Kleidung leichter zu reinigen sei als die damals in Saint-Germain sehr

verbreitete schwarze Garderobe.⁶ Cora Vaucaire wird – mit wenigen Ausnahmen in den 1970er Jahren – ihren weißen Bühnenkostümen treu bleiben.

Betrachtet man die Discographie Cora Vaucaires, so stellt man rasch fest, dass diese im Vergleich zu ihrem Repertoire, das mehrere hundert Chansons umfasst, relativ spärlich ausfällt. Dies liegt zum einen daran, wie die Interpretin selbst einräumt, dass sie sich nicht als Teil des Showbusiness sieht und sich diesem deshalb konsequent entzieht, und hängt zum anderen damit zusammen, dass ihr schon früh das Image einer *chanteuse intellectuelle* anhaftet und ihr Repertoire keinen Massen- und Modeströmungen folgt und deshalb einem breiten Publikum verborgen bleibt. Ihre erste Langspielplatte noch in der Zeit der 25 *centimètres* veröffentlicht sie 1955: Das Album, das einen Querschnitt aus ihrem Repertoire beinhaltet, wird mit dem *Prix Charles-Cros* ausgezeichnet. Cora Vaucaire ist auch die erste Interpretin, die Chansons von Barbara aufnimmt (“Dis, quand reviendras-tu” und “Attendez que ma joie revienne” im Jahre 1963). Besondere Aufmerksamkeit erregen 1965 und 1966 zwei Alben mit *Chansons et poèmes de Jacques Prévert*, die sie dem populären Dichter widmet: Sie bringen der Interpretin einen weiteren *Prix Charles-Cros* ein, auch wenn sie jahrelang auf die Erlaubnis ihrer Plattenfirma warten muss, um das Prévert-Projekt verwirklichen zu können.⁷ Ein ganz anderes Projekt verwirklicht Cora Vaucaire 1972 mit dem Album *Plaisir d’amour*, das ausschließlich Chansons aus früheren Jahrhunderten enthält. Weitere Studioalben sind rar: 1970 erscheint *Comme au théâtre* mit zwölf neuen Chansons, 1976 das letzte Album *Cora Vaucaire*. Erklären lässt sich dies mit der Vorliebe der Interpretin für das Bühnenkonzert, das ihrer Meinung nach die einzig richtige Form ist, ein Chanson zum Leben zu erwecken, was Cora Vaucaire meisterlich beherrscht. Chansons wie “Comme au théâtre” oder “Heureusement qu’on ne s’aimait pas” werden zu Theaterstücken *en miniature*: Hier kommt der Interpretin auch ihre schauspielerische Ausbildung zugute. Mehrere Konzertmitschnitte, die auf Schallplatte veröffentlicht werden, geben davon zumindest einen akustischen Eindruck wieder.

1966 unternimmt die Interpretin Tourneen nach Deutschland und Österreich und mehrmals nach Québec, wohingegen Auftritte in Frankreich seltener werden. Große Beachtung findet eine Konzertserie 1973 im Pariser Théâtre de la Ville, die von Kritikern als einer der Höhepunkte in Cora Vaucaires Karriere gesehen wird.⁸ Besonders erfolgreich ist Cora Vaucaire in Japan, was auf den ersten Blick überraschen mag.⁹ 1980 gibt sie dort eine erste Konzertserie, zahlreiche weitere folgen bis 1995. Zwei Alben werden sogar exklusiv auf dem japanischen Markt veröffentlicht. Bis in die 1990er Jahre ist Cora Vaucaire aktiv: So gibt sie 1997 in der Comédie des Champs-Élysées und 1999 in den Bouffes du Nord weitere Konzerte nach dem Prinzip *Au menu et à la carte*, deren Mitschnitte ebenfalls auf CD veröffentlicht werden. Cora Vaucaire erschließt sich so ein jüngeres Publikum, das ihre Zeit in den Pariser Cabarets in den 1950er Jahren noch nicht miterlebt hat. Auch bei diesen späten Auftritten zeigt Cora Vaucaire die ganze Bandbreite ihres Könnens, u.a. auch bei ‘neuen’ Chansons bekannter ACIs wie “Drouot” von Barbara, “Avec le temps” von Léo

Ferré oder “Les vieux amants” von Jacques Brel. Der Begriff “Cora l’intemporelle”, der mit den Jahren zu einem geflügelten Wort wird und auch den Titel für eine Monographie und die Reedition des Albums von 1976 liefert, findet in diesen späten Konzerten eine glaubwürdige Rechtfertigung.

Wenige Interpretinnen können von sich behaupten, sich wie Cora Vaucaire einem sehr hohen Qualitätsanspruch verschrieben zu haben, der mit einem sehr breiten Spektrum im Repertoire und dem souveränen Beherrschen der hohen Kunst der Interpretation einhergeht: “Pour les centaines de chansons, plus d’un millier, auxquelles elle a donné vie, leur prêtant son goût, son talent, indifférente à toute forme de gloriole, elle n’a d’autre exigence que la qualité, d’autre bonheur que la reconnaissance du public. Cora Vaucaire est unique [...]”¹⁰

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Discographie (Auswahl):

- 1973: *Le meilleur de Cora Vaucaire – Enregistrement au Théâtre de la Ville* (Réédition 2006), Disques Jacques Canetti/ Because 3113642
 1976: *Cora l’intemporelle* (Réédition 1994), Musidisc 112692
 1999: *Cora Vaucaire. Vol.1* (Compilation), EMI 520 479 2
 1999: *Cora Vaucaire. Vol.2* (Compilation), EMI 520 482 2
 1999: *Cora Vaucaire aux Bouffes du Nord*, Disques Yvon Chateigner 141532

Literatur:

Vaucaire, Cora: *L’intemporelle. Entretiens avec Martin Pénet*. Paris, Éditions de Fallois 2006.

Anmerkungen:

- ¹ In einigen Quellen ist als Geburtsjahr auch 1918 angegeben, so etwa in dem Ende 2010 erschienenen Yves Borowice (Hg.), *Les femmes dans la chanson. Deux cents portraits 1850-2000*, Paris, Textuel, 2010, 254.
² Nicht zu verwechseln mit der Schauspielerin Micheline Dax (*1924).
³ Die beiden heiraten Anfang 1942.
⁴ Das Lapin Agile (auch unter der Schreibweise Lapin à Gilles bekannt) befindet sich im Stadtteil Montmartre und ist unter anderem durch zahlreiche Auftritte des Chansonniers Aristide Bruant und als Treffpunkt der Pariser Bohème um 1900 bekannt. Zu den Besuchern zählen u.a. Picasso und Francis Carco.
⁵ Sehr häufig wird als erster Interpret des Chansons “Les feuilles mortes” Yves Montand genannt, der es jedoch erst ab Anfang der 1950er Jahre in sein Repertoire aufnimmt.
⁶ Siehe hierzu Vaucaire 2006, 87.
⁷ Nachzulesen in Vaucaire 2006, 134.
⁸ Ein Mitschnitt dieses Konzerts wurde 1973 auf Schallplatte herausgebracht und ist seit 2006 als Reediton auf CD zu bekommen (siehe Discographie).
⁹ Man muss jedoch wissen, dass in Japan seit geraumer Zeit eine feste Fangemeinde des französischen Chansons existiert und zahlreiche französische Sängerinnen und Sänger dort regelmäßig gastieren, so u.a. Damia, Charles Aznavour und Juliette Gréco.
¹⁰ Erik Zimmermann – Frank Thomas, *Chanson française – 200 portraits inédits*, Paris, Didier Carpentier, 1999, 220.

“Tu sei romantica”.

Tony Massarelli, Inkarnation der italo-quebecer Populärmusik¹

Romantica

Tony Massarelli wird 1943 als Antonio Massarelli in Bonefro in der süditalienischen Region Molise, aus der viele Italiener nach Quebec emigrieren, geboren. 1961 wandert er nach Kanada aus, wo er seine Karriere mit Liebesliedern startet, die oft von seinem Moliser Landsmann Tonino Caticchio, der 1957 nach Kanada gekommen war und sich in römischen und Montréalereisen auch als im *romanesco* schreibender Poet einen Namen gemacht hatte, getextet, komponiert und adaptiert werden. Wie kaum ein anderer franko-kanadischer Sänger verkörpert er den kanadischen Traum vom sozialen Aufstieg in Richtung *Showbiz* der 1960er Jahre. So wie der als Dino Paul Crocetti in Steubenville/Ohio geborene Dean Martin (1917-1995) oder die als Concetta Rosa Maria Franconero geborene Connie Francis (*1938 Newark/New Jersey) das italo-amerikanische Imaginäre über viele Jahrzehnte prägen, tut er dies für Quebec, freilich mit geringerer internationaler Breitenwirkung und ohne eine Filmkarriere einzuschlagen.²

Seinen ersten Auftritt im Fernsehen hat Massarelli 1961 mit dem italienischen Schlager “Romantica” in der Sendung *Première chance* des noch jungen Senders CF Télé-Métropole, der Amateursängern die Möglichkeit bot, einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht zu werden. Das Lied war zu diesem Zeitpunkt in Italien bereits ein Schlager, denn 1960 hatten es Tony Dallara und Renato Rascel gemeinsam in zwei Versionen beim *Festival della Canzone Italiana di Sanremo* gesungen und dafür den ersten Platz erhalten. Massarelli, der sich selbst mit der Gitarre begleitet, kommt beim kanadischen TV-Wettbewerb immerhin auf den zweiten Platz. Für seine Karriere einschneidender ist, dass Caticchio ihn im Fernsehen sieht, nachdem er vom Journalisten und Schriftsteller Camillo Carli auf ihn hingewiesen worden war. Wenig später treffen sich die beiden Künstler und es entstehen zwei erste 45er Singles: Während die erste bei Apex produzierte Platte mit den Liedern “Elle a tant de choses” und “Oh non, non, non” (1961) nur in kleinen Kreisen zirkuliert, wird bereits die zweite Single (1962) von der Canadian Italian Broadcasting Company (CIBC) produziert und enthält neben “Donne-moi la main” den Schlager, der im frankophonen Kanada Kultstatus erreicht, “Aimer et mentir”. Caticchio hatte ihn nach einer italienischen Vorlage verfasst. Bereits im Jahr der Produktion werden mehr als 60.000 Singles umgesetzt.³

Aimer et mentir

Das Lied begründet die Karriere der zwei italo-quebecer Künstler – Caticchio wird zum erfolgreichen Texter, Komponisten und Produzenten bei Trans-Canada, Massarelli wechselt nach einer weiteren Single bei CIBC

(1963) schließlich auch dorthin und wird im Fernsehen von Musiksending zu Musiksending gereicht; hin und wieder schreibt oder komponiert er auch selbst Lieder. Massarelli und Caticchio werden zu Repräsentanten einer *cultura popolare italo-canadese*, deren Bekanntheit weit über das italo-phonie Milieu hinausreicht. Sie nehmen mehrheitlich frankophone Liebeslieder wie “T’as pas compris” (1965) und LPs auf, die oft einfach Massarellis Namen tragen. Ab 1963 entstehen immer wieder italienische Platten. Seine Aufnahme von “Bambina bambina” (von Caticchio ins Französische übertragen), die wieder der von Tony Dallara folgt (1961)⁴, wird einer der Sommerhits 1963; schließlich werden von Trans-Canada sogar ganze italienische LPs aufgenommen, die Titel tragen wie *Giulia io un uomo* (1968, TF 381) oder *Grandi successi italiani* (1969, TCM 937). Damit startet Massarelli seine Karriere auf für die Nachkriegszeit typische Weise. Auch Connie Francis hatte ihre Laufbahn wenige Jahre zuvor (1958) mit einem bereits bekannten Schlager, “Who’s sorry now” (1923), in der Sendung *American Bandstand* begonnen und italienische Singles und schließlich Langspielplatten aufgenommen⁵.

Auch wenn manche seiner Schlager Anklänge an den Yéyé-Pop der 1960er Jahre à la Johnny Hallyday haben, stehen Massarellis Lieder paradigmatisch für einen ‘soften’ Pop, in dessen Zentrum Liebeslieder stehen, die eine romantisch-melancholische Note tragen. Trotz mancher textlichen und melodischen Differenz zwischen den französischen und italienischen Schlager Repertoires ist dies neben der Formgestalt, die – mit Ausnahme von “Aimer et mentir” – auf heterogene Verse setzt, ein gemeinsamer Nenner. Schreibt Dino Verde in seiner Canzone “Romantica” von einem “ultimo poeta/ Che s’ispira di una stella”, der sich einer “altra età” angehörig fühlt, so erzählt Tonino Caticchio in “Aimer et mentir” von einer “triste mensonge d’amour”. In seinen Liedtexten berichtet Caticchio von Beziehungen, die von Liebeslügen (“Mais tu vois j’ai perdu/ Ce moment m’a trahi”), dem Gefühl des Unverständnisses bzw. des Nicht-geliebt-worden-Seins geprägt sind. Die italienischen Texte sind schon von den Wortfeldern her etwas hoffnungsfroher bzw. idyllischer (“stella”, “paradiso”) und halten an dem Glauben an ein gemeinsames Glück fest oder imaginieren dieses zumindest für einen Moment (“Sulla spiaggia questa sera/ Siamo soli con il mare/ Io solo con te”). Zum Teil ist dies sicherlich der Populärliedtradition und der stärkeren kollektiven gesellschaftlichen Organisation im Italien der 1960er Jahre, zum Teil aber auch schlicht dem ‘Genre’ des Sommerhits geschuldet.

Jeunesse rétro

Massarelli symbolisiert den breiten Musikgeschmack der 1960er Jahre, er vertritt wie bekannte italo-amerikanische Musiker über sentimentale Texte, italienische und lateinamerikanische Rhythmen sowie melodramatische Posen die *jeunesse rétro*, während große Teile der Jugend Twist tanzen und Rock’n’Roll hören. Seine erfolgreichen Platten entstehen zwischen 1961 und 1971. In den 1970er Jahren startet er eine zweite Karriere als mitunter sin-

gender Restaurantbesitzer. Er eröffnet erst Da Tony Massarelli in Laval, das im Sommer 2010 durch das schicke Restaurant Tony Massarelli in Terrebonne abgelöst wird. Die legendenhafte Verstrickung vieler italo-amerikanischer MusikerInnen mit der *malavita* – man denke an Connie Francis, deren Bruder von der Mafia umgebracht worden ist, oder Dean Martins und Frank Sinatras Auftritte in mafiaeigenen oder -finanzierten Clubs und Shows – wird auch von Massarelli überliefert.⁶

Nach seiner Pause von knapp 20 Jahren zwischen den frühen 1970er und den späten 1980er Jahren beginnt er, vom Wandel der Musikmoden und Fernsehformate unbeeindruckt, zunehmend mit den alten Schlagern zwischen TV-Shows, Best-of-CDs und YouTube-Filmen medial zu reüssieren. Neben vereinzelt LPs und CDs in den späten 1980er und den 1990er Jahren, die bei Supra, Art-Pair, Madacy und PolyTel erscheinen, nimmt er 1998 unter dem Titel *Serenata* eine CD mit unveröffentlichten Titeln auf. Um die Jahrtausendwende startet er erneut durch und es kommen zahlreiche CDs auf den Markt, die v.a. neue Auflagen alter LPs sind – wie die CD *Joyeux Noël* (mit Ginette Ménard, 1971, Mérite 222849) –, zum Teil aber auch Neuaufnahmen und Neuarrangements alter Lieder enthalten (*Pandora* 2001, TMR 21439; *Jukebox Nostalgie*, 2010, Unidisc Dsp3005). Sie werden oft in mehrfachen Auflagen von der in Pierrefonds angesiedelten quebecer Produktionsfirma Disques Mérite verlegt, die auf ‘Retro’-Musik der Nachkriegsjahrzehnte spezialisiert ist.

Massarelli ist nicht nur Teil der franko-kanadischen Populärkultur, sondern auch einer Kulturindustrie, die auf den exotistischen Kult der *Italianità* und auf ‘softe’, generationenverbindende Musikware ohne Provokationswert gebaut hat. Es verwundert so nicht, dass Massarelli immer wieder mit migrantischen anglokanadischen Schlagerstars seiner Generation wie Paul Anka verglichen worden ist. Doch, wie einfürend angemerkt, ist Massarelli in Molise geboren, er gehört also im Gegensatz zu allen genannten anglophonen MusikerInnen nicht der zweiten Immigrationsgeneration an. Auch wenn er seine großen Erfolge mehrheitlich mit französischen Texten gefeiert hat, so bleibt er auch seinem Herkunftsland verbunden. 1967 produziert er beispielsweise mit der italienischen Plattenfirma GTA Records die Single *Giulia/ Quando tu tornerai* und nimmt mit “Giulia” am römischen *Festival delle Rose* teil. Darüber hinaus stammt auch ein großer Teil seiner französischsprachigen Lieder von Caticchio oder ist von ihm der italienischen Folklore bzw. Hitparade entlehnt worden. Massarelli ist damit, was seinen Erfolg betrifft, als Künstler mit Migrationshintergrund im frankophonen Kanada der 1960er Jahre eine Ausnahmefigur. Er erscheint aus heutiger Perspektive, freilich in einem populärkulturellen Kontext, als ein frühes und erfolgreiches Beispiel für die viel diskutierte Frage der Auto-Repräsentation von Minderheitenkulturen.

Daniel Winkler, Universität Innsbruck

Romantica (1960) (Version Dallara)

Bambina bella/ Sono l'ultimo poeta
 Che s'ispira d'una stella./ Bambina mia
 Sono l'ultimo/ Inguaribile malato di poesia

E voglio bene a te/ Perché sei come me
 Romantica.

Tu sei romantica/ Amarti è un po' rivivere
 Nella semplicità/ Nell'irrealità
 Di un'altra età.

Tu sei romantica/ Amica delle nuvole
 Che cercano lassù/ Un po' di sol
 Come fai tu.

Tu sei la musica/ Che ispira l'anima
 Sei tu il mio angolo/ Di paradiso per me.

Ed io che accanto a te/ Son ritornato a vivere
 A te confiderò/ Affiderò
 I sogni miei/ Perché romantica
 Tu sei.

Tu sei la musica/ Che ispira l'anima
 Sei tu il mio angolo/ Di paradiso per me.

Tu sei romantica/ Amica delle nuvole
 A te confiderò/ Affiderò
 I sogni miei/ Perché romantica
 Tu sei.

Text: Dino Verde, Musik: Renato Rascel

Aimer et mentir (1962)

Pour t'aimer, j'ai menti
 Pour t'aimer, j'ai péché
 Je ne regrette rien
 Il nous fallait un lien.

Pour t'aimer, moi j'ai cru
 De devoir te mentir
 Mais tu vois j'ai perdu
 Ce moment m'a trahi.

Ce n'était pas un rêve
 Car j'ai voulu sans trêve
 Me cramponner à l'épave
 D'un triste mensonge d'amour.

Pour t'aimer, j'ai menti
 Pour t'aimer, j'ai péché
 Mais tu peux l'oublier
 Si je reste avec toi.

Ce n'était pas un rêve
 Car j'ai voulu sans trêve
 Me cramponner à l'épave
 D'un triste mensonge d'amour.

Pour t'aimer, j'ai menti
 Pour t'aimer, j'ai péché
 Mais tu peux l'oublier
 Si je reste avec toi
 Mais tu peux l'oublier
 Si je reste avec toi.

Text/Musik: Tonino Caticchio

Anmerkungen:

- ¹ Vgl. Daniel Winkler, "Tony Massarelli canta l'amore. Tonino Caticchios Songtexte, die italienische und die quebecer Populärkultur. Plädoyer für eine transatlantische Medienkulturwissenschaft", in: *Zeitschrift für Kanadastudien* 1.31 (2011), 91-109.
- ² Vgl. die quebecer Seiten *Rétro Jeunesse 60*, www.retrojeunesse60.com/tony.massarelli.html, und *Le Parolier*, www.leparolier.org/quebecois/quebecois2.htm, die der Plattenproduktion Disques Mérite, www.disquesmerite.com/HTM/fiche.asp?NumArtiste=68, sowie Massarellis eigene Seite www.tonymassarelli.com (31.01.11).
- ³ Vgl. Fulvio Caccia, "Tonino Caticchio. Homme du peuple", in: Fulvio Caccia (ed.), *Sous le signe du Phénix. Entretiens avec quinze créateurs italo-québécois*, Montréal, Guernica, 1985, 104-132, hier: 108-111.
- ⁴ Dallara gewinnt mit beiden Liedern 1960 bzw. 1961 den Publikumswettbewerb der Sendung *Canzonissima* (von 1956 bis 1975, RAI 1 als Teil der Lotteria Italia).
- ⁵ Vgl. Larry King, "Interview with Connie Francis", *Larry King Live* vom 11.03.02, in: *CNN Transcripts*, <http://edition.cnn.com/TRANSCRIPTS/020311/lk1.00.html> (31.01.11).
- ⁶ Vgl. Pierre De Champlain, *Le crime organisé à Montréal. 1940-1980*, Hull (Québec), Editions Asticou, 1986, 218-251.

Du poème à la chanson: "12 hommes rapaillés"¹

Moi je gis, muré dans la boîte crânienne
 Dépoétisé dans ma langue et mon appartenance
 (Gaston Miron, *Monologues de l'aliénation délirante*)

Il est pour le moins inusité de nos jours que poésie rime avec succès populaire. On s'étonnera donc à bon droit de la ferveur suscitée au Québec par un doublé en hommage au grand poète Gaston Miron, disparu il y a bientôt 15 ans. Uniquement pour le premier disque, quelque 35.000 copies ont déjà trouvé preneur. À l'échelle du marché québécois, et en cette ère de téléchargement illégal, on peut parler sans réserve d'un exploit. Et pourtant, le projet artistique proposé paraît plutôt simple. Après avoir puisé aux textes du maître recueil *L'Homme rapaillé* de Miron, l'arrangeur Gilles Bélanger a composé mélodies et accompagnements originaux. Avec l'aide de quelques complices, il a par la suite rassemblé un florilège de voix masculines connues, destinées à porter les chansons nouvelles. Le jeune Louis-Jean Cormier, du groupe rock Karkwa, a assuré la réalisation sonore. Au XIX^e siècle, une formule analogue permettait à Franz Schubert de transformer des vers de Goethe en *Lieder*. Dans les années 1960, Léo Ferré faisait mouche en grande chanson française avec les vers d'Aragon. Mais aujourd'hui? Comment expliquer la réussite d'une telle démarche en musique pop?

Défenseur acharné de la langue française et de l'identité québécoise, le poète Gaston Miron est reconnu pour avoir maintes et maintes fois retouché ses poèmes. Ceci expliquant cela, l'homme a peu publié de son vivant. Dès le début des années 1950, il fait paraître quelques poèmes dans le journal québécois *Le Devoir*. En 1953, il met sur pied avec des collègues les éditions l'Hexagone, une maison dont le premier titre publié sera le recueil de poésie *Deux sangs*. L'ouvrage cosigné par Miron et Olivier Marchand est tiré à seulement deux cents exemplaires autographiés, d'où son titre. Il contient déjà une version des poèmes "Mon bel amour", "Soir tourmente" et "Oh secourez-moi!", titres que l'on retrouve aujourd'hui sur les disques. Avec les années, le coup de plume de Miron se personnalise. Les premières ébauches des grands cycles de poèmes *La Marche à l'amour*, *La Vie agonique*, *La Batèche* sont toutes datées des années 1960. Miron prendra activement part à *La Nuit de la poésie*, au Théâtre Gesù de Montréal, en 1970. Il fait paraître la même année *L'Homme rapaillé*, le grand recueil qui regroupe nombre de ses textes épars. Le livre sera salué par la critique et traduit en plusieurs langues.

En 1998, la chanteuse Chloé Sainte-Marie approche Gilles Bélanger pour lui demander de mettre les textes de Miron en musique. Il faut souligner ici que l'interprète féminine est la muse du cinéaste Gilles Carle, collaborateur à la création de la maison d'édition l'Hexagone et illustrateur du recueil *Deux sangs*. Le disque issu de cette collaboration connaîtra un certain succès. Dix ans plus tard, en 2008, le projet est relancé, mais cette fois-ci, avec douze "hommes rapaillés", vétérans et jeunes loups de la chanson québécoise. Tous ces artistes

se rassemblent au mythique studio Victor du quartier Saint-Henri, à Montréal. Parmi les plus âgés, Plume Latraverse, Michel Rivard, Richard Séguin, Pierre Flynn, Daniel Lavoie, Jim Corcoran, Michel Faubert et Gilles Bélanger lui-même. Chez la nouvelle génération, Yann Perreau, Vincent Vallières, Martin Léon et Louis-Jean Cormier. Le disque trônera au sommet des palmarès québécois quelques semaines en 2008. Et Miron trouvera ce faisant un nouveau public. Deux ans plus tard, le cortège récidive, à l'exception de Plume Latraverse, remplacé par Yves Lambert (ex-Bottine souriante). Le succès perdure. Et la chanson n'est plus tout à fait poésie...

Même s'il y a évidemment des points d'intersection entre les arts, la différence entre chanson et poésie apparaît aussi grande que celle, par exemple, entre théâtre et livret d'opéra. De fait, personne ne prétendrait sérieusement que le livret signé par Lorenzo da Ponte pour l'opéra *Le nozze di Figaro* de Mozart est identique à la pièce originale de Beaumarchais. Insistons donc sur quelques distinctions générales entre poésie et chanson. Le changement le plus patent est bien sûr l'adjonction de musique dans la chanson. Entre autres effets, les mots chantés deviennent soumis à un rythme et une mélodie qui modifient sensiblement l'énonciation de la parole poétique. L'enchaînement des syllabes sera tantôt étiré sur un mot clé, tantôt plus rapide sur des vers longs. Ensuite, si la poésie peut exister sans forme fixe, la chanson, elle, entraîne un formatage en couplets bien mesurés. En effet, le texte de chanson est presque toujours enserré dans un moule carré, quitte à ajouter des répétitions pour créer un refrain qui n'existe pas en poésie. Enfin, alors que le poème décrit souvent un décor, un personnage ou une émotion, la chanson impliquera plutôt une histoire, une progression de l'état d'un décor, d'un personnage.

Examinons maintenant à titre d'exemple le texte "Mon bel amour", d'abord paru sous forme imprimée dans *Deux sangs*, puis chanté par Jim Corcoran sur *12 Homme rapaillés*, vol. 1. Le texte du poème original est fait de trois strophes de longueur inégale (voir ci-dessous). Ce poème ne contient presque aucune répétition de mots. Les vers eux-mêmes sont de longueur inégale en pieds.

"Mon bel amour", poème de Gaston Miron (1953)

Mon bel amour navigateur
Mains ouvertes sur les songes
Tu sais la carte de mon cœur
Les jeux qui te prolongent
Et la lumière chantée de ton âme

Qui ne devine ensemble
Tout le silence les yeux poreux
Ce qu'il nous faut traverser le pied secret
Ce qu'il nous faut écouter
L'oreille comme un coquillage
Dans quel pays du son bleu le chant ignoré
Mon amour émoi dans l'octave du don

Sur la jetée de la nuit

À tous ces matins j'irai prier
Et je saurai ma présente
D'un vœu à l'azur ton mystère
Déchiré d'un espace rouge-gorge

Dans la nouvelle chanson, on trouve comme on s'y attendrait trois couplets, mais ceux-ci sont passablement modifiés (voir ci-dessous). En caractère gras, on note des répétitions dans le texte. En caractère biffé, quelques mots de Miron ont été retranchés. En italique, on repère des indications sur la forme de la chanson, incluant les sections instrumentales. Enfin, en caractère souligné, on identifie bien les temps forts de chaque phrase musicale, déphasés par rapport au poème original.

"Mon bel amour", chanson interprétée par Jim Corcoran sur *12 Hommes rapaillés*, vol. 1 (2008)

Instrumental

Couplet 1

Mon <u>bel</u> amour navigateur, Mains <u>ouvertes</u> sur les songes	<i>Phrase 1</i>
Tu <u>sais</u> la carte de mon cœur, Les <u>jeux</u> qui te prolongent	<i>Phrase 2</i>
Et <u>la</u> lumière chantée, <u>de</u> ton âme	<i>Phrase 3</i>
Mon <u>bel</u> amour, <u>navigateur</u>	<i>Phrase 4</i>
Et <u>la</u> lumière chantée, <u>de</u> ton âme	<i>Phrase 5</i>
Mon <u>bel</u> amour	<i>Phrase 6 (coupée)</i>

Navigateur — Instrumental

Couplet 2

Qui <u>ne</u> devine ensemble, Tout le <u>silence</u> les yeux poreux	<i>Phrase 1</i>
Ce qu'il nous <u>faut</u> traverser le pied secret,	
Ce qu'il nous faut écouter	<i>Phrase 2</i>
L' <u>oreille</u> comme un coquillage, Dans quel <u>pays</u> du son bleu	<i>Phrase 3</i>
le chant ignoré, mon	
<u>Amour</u> émoi, dans l' <u>octave</u> du don	<i>Phrase 4</i>
L'<u>oreille</u> comme un coquillage, Dans quel <u>pays</u> du son bleu	<i>Phrase 5</i>
Mon <u>bel</u> amour	<i>Phrase 6 (coupée)</i>

Navigateur — Instrumental

Couplet 3

Mon <u>bel</u> amour navigateur , Sur la <u>jetée</u> de la nuit	<i>Phrase 1</i>
À tous ces matins j'irai prier	
Je <u>saurai</u> ma présente, D'un <u>vœu</u> à l'azur ton mystère	<i>Phrase 2</i>
Déchiré d'un espace, rouge-gorge	<i>Phrase 3</i>
Mon <u>bel</u> amour, <u>navigateur</u>	<i>Phrase 4</i>
Déchiré d'un espace, <u>rouge-gorge</u>	<i>Phrase 5</i>
Mon <u>bel</u> amour, <u>navigateur</u>	<i>Phrase 4 (bis)</i>
Déchiré d'un espace, <u>rouge-gorge</u>	<i>Phrase 5 (bis)</i>
Mon <u>bel</u> amour	<i>Phrase 6 (coupée)</i>

Navigateur — Instrumental

Instrumental (bis)

Le passage instrumental bien mesuré intervient cinq fois, soit en introduction, en conclusion et après chacun des trois couplets de six phrases – la dernière est écourtée, fusionnée à l'instrumental. Les trois couplets sont de forme parfaitement symétrique hormis une redite de deux phrases dans la dernière strophe. Les vers répétés le sont presque toujours à la fin des couplets. Parce que le poème original ne contient pas de refrain, Gilles Bélanger crée un repère pour l'oreille avec la redite du vers-titre au début et à la fin des couplets ("Mon bel amour navigateur"). Remarquons bien comment ce vers, qui tient en une seule phrase au début du couplet, sera coupé en deux avant chaque passage instrumental de transition. Le mot "navigateur" final est en effet rejeté hors des couplets. En portant attention aux temps forts des phrases, on voit bien comment d'autres vers courts sont aussi étirés par une césure ("Et la lumière chantée, de ton âme", "Déchiré d'un espace, rouge-gorge"). Étant donné l'assez grande fidélité aux mots poétiques d'origine, on perçoit peut-être moins dans cet exemple une volonté de raconter une histoire dans la chanson. Voyons-le comme un compromis de l'adaptation poésie-chanson. Un examen succinct de l'ensemble des textes laisse toutefois croire que les textes poétiques chansonnés sur les deux disques ont subi de semblables modifications.

Pour l'unité musicale du projet, toutes les chansons sont le produit du travail d'un compositeur (Bélanger) et d'un arrangeur-réalisateur (Cormier). Ce sont aussi les mêmes musiciens qui accompagnent en tout temps. Règle générale, les douze interprètes de chaque volume chantent donc sans leur instrument habituel. Les mots de Miron demeurent à l'avant-plan dans tous les arrangements musicaux. Non seulement la prononciation est-elle soignée, mais on goûte des mélodies plutôt syllabiques. On favorise aussi la diction la plus simple possible de chaque mot. Malgré les modifications du texte, on a eu le soin de s'assurer que les accents toniques soient assis sur les temps forts de la musique. Du reste, on a cherché pour chaque chanson un son folk-rock léger sur des tempos lents, souvent celui de la valse ou de la ballade. Des contrastes subtils apparaissent toutefois dans les arrangements, bien variés au plan de l'instrumentation d'une plage à l'autre des disques. Si aucune des voix ne s'exécute avec puissance, la masculinité du grain vocal demeure manifeste et chacun garde sa personnalité.

Il est encore tôt pour dire si le passage à la chanson assurera la pérennité de la poésie originale de Gaston Miron. Du temps présent, les chansons de l'homme rapaillé et dépoétisé dans sa langue gisent, murées dans les boîtes crâniennes, pour quelques heures d'heureuse écoute.

Luc Bellemare, Université Laval

Anmerkungen:

¹ Artistes variés, *12 Hommes rapaillés*, Spectra SPECD7809, 2008; Artistes variés, *12 Hommes rapaillés, vol. 2*, Spectra SPECD 7820, 2010.



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