



BAT

Bulletin des Archivs
für Textmusikforschung

Nr. 32 - Dezember 2013

Inhalt

Editorial	3
In eigener Sache: Die neue Website des Archivs für Text- musikforschung	4
Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt	5
CDs	5
Luc Bellemare: Lawrence Lepage: <i>Le Temps</i>	5
Michaela Weiß: La Grande Sophie: <i>La place du fantôme</i>	7
Andreas Bonnermeier: ZAZ: <i>Recto Verso</i>	10
Elia Eisterer-Barceló: Serrat & Sabina: <i>La orquesta del Titanic</i>	13
Publikationen	15
Gerhild Fuchs: Riva, Alessandra: <i>Traumboote nach Italien. Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Untersuchung deutscher Italienschlager (=</i> <i>studia litteraria, 14)</i>	15
Ankäufe und Neuerwerbungen	19
Veranstaltungskalender	20
Neuerscheinungen auf dem CD- und Büchermarkt	27
Aktuelles – actualités – novità – novedades	28
Michaela Weiß: <i>Édith Piaf, Jacques Brel und Léo Ferré: drei Todestage und ihre mediale Resonanz</i>	28
Andreas Bonnermeier: <i>Ces innconnues de la chanson: VII. Liane Foly – zwischen Jazz und Chanson</i>	31
Luc Bellemare: <i>Théories de la chanson I: L'approche des auteurs- compositeurs</i>	34

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik!

Die Herbstnummer von BAT hat diesmal auf sich warten lassen und dies hat seinen Grund: Die wahre Baustelle des Archivs für Textmusikforschung befand sich in den letzten Wochen nämlich nicht im Bereich der redaktionellen Arbeit, sondern im Bereich der neuen Website, die inzwischen online ist und auf die wir alle Freunde der Textmusik aufmerksam machen wollen. Klicken Sie auf <http://www.uibk.ac.at/romanistik/institut/textmusik-in-der-romania> und werfen Sie einen Blick auf die neue Seite. Lassen Sie uns Ihre Ideen und Kommentare wissen, gerne ergänzen wir, was fehlt. Ab sofort werden alle Hefte von BAT mit Ausnahme der beiden letzten Nummern ins Netz gestellt, bis sich eines Tages, davon gehen wir aus, die Papierform wohl erübrigen wird.

Vorerst steht es aber noch dafür, BAT “in die Hand” zu nehmen und darin zu blättern. Vier ausgesprochen interessante CDs von KünstlerInnen aus Québec (Lawrence Lepage), Frankreich (La Grande Sophie) und Spanien (Joan Manuel Serrat und Joaquín Sabina) werden vorgestellt, desgleichen eine monographische Darstellung zum deutschen Italienschlager. Die Beiträge in der Rubrik “Aktuelles” geben einen informativen Einblick in die mediale Resonanz der Todestage von Édith Piaf, Jacques Brel und Léo Ferré und führen die Reihe der Sänginnenporträts fort. Eine neue Reihe zum Thema *Théories de la chanson* beginnt mit diesem Heft.

Schließlich seien zwei Großveranstaltungen im Jahr 2014 bereits heute angekündigt. Es handelt sich um zwei monumentale Kongresse zum Chanson, von denen der eine – *L'intime et le collectif dans la chanson des XX^e et XXI^e siècles* – in Aix-en-Provence und Marseille, der andere – *Pieds nus dans l'aube... du XXI^e siècle: L'œuvre de Félix Leclerc, héritage et perspectives* – in Montreal stattfinden wird. Vielleicht lassen Sie sich ja inspirieren...

In diesem Sinne – wie immer – “bonne lecture”,

Ihre Ursula Mathis-Moser

Achtung: Das Jahres-Abo 2014 steht an:

Zahlmodus: €10 für 2 Hefte pro Jahr

IBAN: AT 475700021011130470

BIC: HYPTAT22

Projekt-Nummer: P 6110-011-011: bitte UNBEDINGT angeben

In eigener Sache: Die neue Website des Archivs für Textmusikforschung

Seit Herbst 2013 hat das Archiv für Textmusikforschung eine neue Website. Wir laden Sie ein, sie zu besuchen und uns Anregungen und Kommentare zukommen zu lassen (gerhild.fuchs@uibk.ac.at; ursula.moser@uibk.ac.at; birgit.steurer@uibk.ac.at).

Das Team des Archivs

www.uibk.ac.at/romanistik/institut/textmusik-in-der-romania



Textmusik in der Romania
Archivbestände und Sondersammlungen
Tonträgersuche und Überspielmöglichkeit
Entlehnzeiten
Aktivitäten
Forschung
BAT – Das Bulletin des Archivs für Textmusikforschung
Kontakt

Textmusik in der Romania

Die Abteilung Textmusik in der Romania ist eine für den deutschsprachigen Raum einzigartige Dokumentations- und Forschungsstelle auf dem Gebiet der romanischen Textmusik.

Sie wurde im Jahre 1985 an der Universität Innsbruck eingerichtet und dem Institut für Romanistik zugeordnet. Seither widmet sie sich der Archivierung von Artefakten, in denen sich Text und Musik begegnen oder überlagern. Gegenstand der Forschung sind im Einzelnen:

- moderne populäre Liedformen wie Chanson, Schlager, Pop, Rock, Rap, Lieder der politischen Agitation, World Music etc.
- traditionelle Mischformen von Text und Musik wie Oper, Operette, Zarzuela, Musical etc.
- die Spielarten des romanischen Kunst- u. Volkslieds
- Rezitationstexte mit Instrumentalbegleitung
- Aufnahmen literarischer Texte (teils mit, teils ohne Musik)

Zu den Herkunftsländern zählen Frankreich, die frankophonen Länder, Italien, Spanien, Portugal und Lateinamerika.

Die Abteilung Textmusik in der Romania verfügt über eine umfangreiche Tonträgersammlung (LPs, CDs, Kassetten), die durch eine gut sortierte Fachbibliothek ergänzt wird.

Teil der Sammlung sind auch Spezialbereiche wie das [Centre d'étude de la chanson québécoise](#) oder Sondersammlungen wie die Sammlung Pierre-Seauv. Die Abteilung Textmusik in der Romania wurde darüber hinaus

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Lawrence Lepage: *Le Temps*. 2012 (La Prûche libre PRU2-4171).

Après son dernier tour de piste, le plus discret des chansonniers du Québec s'en est allé. À 81 ans, Lawrence Lepage lançait l'an dernier *Le Temps*, son tout premier CD en carrière (!). Cet album aura finalement été son chant du cygne, juste avant qu'il ne s'éteigne, le 24 décembre 2012. Le seul nom de cet artiste paraît totalement inconnu à la génération montante. Et pourtant, sachons que l'homme fait partie des pionniers du temps des boîtes à chansons, cette mythique époque des années 1960. Peu enclin au superficiel du monde des variétés, Lawrence Lepage a toujours préféré produire ses tours de chant dans de petites salles. Puis, il s'est doucement éclipsé, jusqu'à un retrait assez complet de scène au milieu de la décennie 1970. Ces 35 dernières années, on l'a vu ressurgir en public à seulement deux occasions, pour le lancement d'un recueil de ses textes, intitulé *Entre la parole et les mots* (ÉDITEQ 1991), et pour la parution de sa biographie *Chapeau dur et cœur de pomme* (Triptyque 2000). Sur le web, un film documentaire de quinze minutes lui rend hommage par les voix de Gilles Vigneault, Yves Lambert (ex-Bottine Souriante), Paul Piché et Jean-Claude Germain (<http://vimeo.com/52034438>).

Lawrence Lepage voit le jour en 1931 à Nazareth, un petit village aujourd'hui intégré à la ville de Rimouski, dans le Bas-Saint-Laurent. Il travaille dans sa prime jeunesse pour la cour d'un moulin à bois de sa région. C'est par la radio naissante, à l'écoute du poète populaire Jean Narrache (1893-1970), qu'il prend goût à l'écriture. Il se livre parallèlement en autodidacte à l'apprentissage des rudiments de la guitare, d'abord par l'observation de ses oncles, puis auprès du guitariste de jazz Tony Romandini (né en 1928). Musicien doué, Lawrence Lepage devient pendant huit ans l'accompagnateur du folkloriste Jacques Labrecque (1917-1995), le découvreur de Gilles Vigneault. De la boîte à chanson La Piouke, à Bonaventure en Gaspésie, jusqu'à celle du Cochon borgne, à Montréal, il sera guitariste de scène pour plusieurs artistes. Il roulera même sa bosse dans des cabarets. Selon sa biographie, il aurait écrit plus de 200 chansons pour divers interprètes, principalement à l'intention de Louise Forestier et de Pauline Julien.

L'album *Le Temps* se veut une sélection de ses treize meilleurs titres. Ses deux uniques microsillons antérieurs, enregistrés en 1964 et 1976, contiennent ensemble une vingtaine de chansons originales. Ces disques étaient introuvables sur le marché depuis fort longtemps, ce qui explique bien l'oubli relatif dans

lequel est tombé le chansonnier. Pour les intrigués, au moins quelques chansons ont refait surface sur YouTube ces deux dernières années. Avec la complicité du flamboyant Yves Lambert, le support CD permet aussi en quelque sorte d'offrir une nouvelle vie à l'artiste.

Décrire l'univers chansonnier de Lawrence Lepage, c'est avant tout contempler les grands espaces de l'Est du Québec. En effet, la Gaspésie et le Bas-du-Fleuve sont à Lepage ce que Natashquan est à Vigneault, ce que l'île d'Orléans est à Leclerc. Comme eux, il donne la parole aux géants du quotidien rural, ces héros méconnus. Les personnages auxquels il prête vie subissent à leur façon le drame du Menaud de Félix-Antoine Savard. Saisis de l'opposition perpétuelle entre ville et campagne, ils rejouent la rencontre entre le Père Didace et le Survenant de Germaine Guèvremont. Le monde chansonné de Lawrence Lepage, c'est aussi tout l'enracinement du personnage plus vrai que nature d'Alexis Tremblay, cet habitant de l'Isle-aux-Coudres dans le film *Pour la suite du monde* de Pierre Perrault. Pour user d'une référence actuelle, c'est le tout le rapport au village de Saint-Élie-de-Caxton chez le conteur Fred Pellerin.

Les plus âgés des lecteurs se souviendront peut-être des airs "Monsieur Marcoux" et "Mon vieux François", deux chansons de Lawrence Lepage qui circulaient allègrement dans le milieu chansonnier québécois. Les deux histoires sont inspirées de la vie de François Marcoux, un vrai gardien de phare exilé de Bonaventure, en Gaspésie. Le Marcoux Labonté de la première chanson, c'est cet agriculteur de la péninsule qui, à 50 ans passés, abandonne sa "pauvre terre de roche". En quête d'un meilleur destin, il s'établit rue Saint-Denis, à Montréal. Rapidement, les citadins vont l'interroger à propos des veillées de gigueux, des rigodons à danser et de la parlure des vieux du pays. À ces évocations, la joue de Marcoux est instantanément humectée d'une larme.

Ma conviction est que la structure même du texte de "Monsieur Marcoux" est porteuse de sens. Les paroles par groupements de sept syllabes épousent à s'y méprendre les appuis de percussions des pieds dans la gigue québécoise. Pour s'en convaincre, on pourrait par exemple chanter sans mal ce texte sur l'air du couplet de la chanson "J'ai un bouton su'l bout d'la langue", de Madame Bolduc. L'autre chanson, "Mon vieux François", relate également l'histoire d'un personnage arraché à sa région. Du coin des rues Rachel et Saint-Denis à Montréal, il ne pense qu'à regagner son île. Sa préférence va sans hésiter vers la grive, la mer et le temps, surtout pas vers la ville et ses "machines", un terme vieilli pour parler des voitures. Ce texte-ci est fait d'alexandrins français. Un habile jeu de guitare acoustique à la Simon & Garfunkel sert d'accompagnement. Avec un reel de mandoline en toile de fond, l'absence de batterie et l'omission de la sensible à la gamme (*sol bécarre*) donnent une couleur nostalgique et traditionnelle à cette musique.

L'antithèse à ce grand idéal de ruralité prend forme dans une chanson comme "Job le beatnik". Le personnage dépeint est un existentialiste à la Sartre, amateur de jazz et de blues, de littérature française et d'histoire de l'art. Ce noctambule mène un train de vie libertin, un idéal de bohème où les belles filles,

l'alcool et la marijuana sont au rendez-vous. Le personnage a plus d'un trait commun avec le Sal Paradise de Jack Kerouac ou, peut-être, avec les deux héros du premier roman de Dany Laferrière. Au plan sonore, la guitare donne un jazz swing syncopé, légèrement accentué aux contretemps dans les fins de mesures. Selon la vision de Lepage, ce monde représenterait un leurre, une erreur, le néant.

Nombre de chansons reposent sur un choix difficile entre les petits métiers de misère à la campagne – cultivateur, draveur, débardeur, mineur, chasseur – et la nostalgie sans fin de l'exilé en ville. Est-ce qu'on ne pourrait pas voir là une métaphore du rapport ambigu que l'artiste entretient avec la scène? Lawrence Lepage aura finalement opté pour une vie rangée en campagne, au détriment d'une carrière en chanson qui s'annonçait belle. À l'ère des idoles instantanées et de l'image magnifiée par Facebook, cette philosophie a au moins le mérite de questionner quelques certitudes.

Luc Bellemare, UQAM



La Grande Sophie: *La place du fantôme*. 2012 (Polydor/Universal 279376-5).

Dieses sechste Album der Sängerin wurde 2013 bei den *Victoires de la Musique* als bestes Chansonalbum ausgezeichnet – und dies zu Recht, handelt es sich doch um ein so prägnantes wie atmosphärisch dichtes Konzeptalbum. Es stellt zweifelsohne den bisherigen Höhepunkt in der gut 20-jährigen Karriere der 44-jährigen A.C.I. dar.

La Grande Sophie wurde als Sophie Hurliaux in Thionville geboren und wuchs im südfranzösischen Port-de-Bouc auf.¹ Als ihr großes musikalisches Schlüsselerlebnis nennt sie Jacques Demys Comédie musicale *Peau d'âne*, jenen Märchenfilm, der in den 1970er Jahren französische Mädchen davon träumen ließ, – wie Catherine Deneuve im Film – eine singende Prinzessin zu sein. Die kleine Sophie träumt nicht nur, sondern lernt früh Gitarre spielen und gründet

mit gerade einmal dreizehn Jahren zusammen mit ihrem Bruder und einem Nachbarsjungen ihre erste Band. Entsprechend der musikalischen Mode der Epoche orientiert sich die Band eher in Richtung Rock und Pop als Chanson. Nach dem Baccalauréat studiert die junge Frau aus Begeisterung für die Bildhauerei bildende Kunst in Marseille, wo sie mit Coverversionen bekannter Songs sowie Eigenkompositionen auf Café- und Restaurantterrassen auftritt. Nach dem Abbruch des Kunststudiums zieht es die Autodidaktin 1995 nach Paris, wo sie im Rahmen der Künstlerinitiative *Life live in the bar* Bühnenerfahrung in kleineren Sälen sammelt. Hier gibt sich die Sängerin den Bühnennamen La Grande Sophie, der auf ihre Körpergröße und schlaksige Erscheinung anspielt und Assoziationen zu der beliebten Spielzeugfigur Sophie la girafe wecken soll, deren Emblem später wiederholt Alben und Plakate der Künstlerin ziert. Ihren Musikstil bezeichnet die Sängerin als "kitchen miouic", für die es charakteristisch sei, in enger Verbindung zu den Routinetätigkeiten des Alltags zu stehen. Einer Festlegung auf eine musikalische Stilrichtung – Rock, Pop, Chanson oder Folk – hofft La Grande Sophie so zu entgehen.

Was ihre künstlerische Produktion betrifft, so erscheint 1996 das in Eigenproduktion entstandene (heute vergriffene) Debütalbum *La Grande Sophie s'agrandit*.² Das zweite Album, *Le porte-bonheur* (Epic/Sony EPC 501874 2, 2001), enthält das quirlige Pop-Chanson "Martin", das 2001 zum Radiohit wird. Mit ihrem dritten Album, *Et si c'était moi* (AZ/Universal 9810253, 2003), gelingt der Sängerin 2004 der Durchbruch, und 2005 wird sie mit der *Victoire de la Musique* als Bühnendetdeckung des Jahres ausgezeichnet. Es folgen Kooperationen mit berühmten Kollegen: so ein Duo mit Lee Hazlewood, dessen Welt-hit "These boots are made for walking" sie covert; für Françoise Hardy und Sylvie Vartan verfasst sie Chansons. Das nächste Album, *La suite...* (AZ/Universal 530214 4, 2006), zeigt sie rockiger als seine Vorgänger: Seine Titel eignen sich für große Hallen, die La Grande Sophie und ihre Band auf Tourneen problemlos füllen. Dieser Phase der Großkonzerte folgt eine künstlerische Infragestellung und Neuorientierung hin zu leiseren Tönen. Die Sängerin beginnt bei den *Francofolies de La Rochelle* solo mit ihrer Gitarre aufzutreten, besinnt sich damit auf ihre musikalischen Anfänge zurück. Mit einer *Acoustic Tour*, in deren Programm sie einige Chansons von Barbara aufnimmt, zieht La Grande Sophie 2008 durch Frankreich, Belgien und die Schweiz. 2009 erscheint *Des vagues et des ruisseaux* (AZ/Universal 5314487, 2009), ein musikalisch vielseitiges Album, das den Gesang in den Vordergrund stellt und das ihr den *Grand Prix de l'Académie Charles Cros* einträgt. Den Großteil der Arrangements erstellt die Sängerin erstmals selbst. Bei Auftritten lässt sie sich fortan von drei Musikern, die eine Vielzahl von Instrumenten beherrschen, begleiten. Seit ein paar Jahren ist also eine klare Entwicklung der Sängerin hin zum Chanson festzustellen. Das aktuelle Album setzt diese Tendenz fort und verglichen mit den vorhergehenden wirkt es deutlich ernster und reifer. Kurz nach ihrem Erscheinen schaffte es die CD in die Top Ten der französischen Charts.

Mit zehn Titeln und einer Spielzeit von 38 Minuten ist das Album extrem knapp gehalten. Sämtliche Chansons sind konzise, und musikalische Überleitungen, wie sie La Grande Sophie bislang oft zwischen Strophen einschob, fehlen. Thematisch ist das Album folgendermaßen situiert: *La place du fantôme* ist "un grand espace pour que mon imaginaire respire. Dans fantôme, il y a fantasme. J'ai besoin de laisser parler l'étranger qui se cache en moi et qu'on va découvrir... ou pas. Les zones d'ombre, les zones de lumière, c'est assez infini."³ Die Texte verbindet ihr introspektiver Charakter. Das Cover ziert ein Porträtfoto der Sängerin in Schwarz-Weiß, das der Effekt seiner Doppelbelichtung geisterhaft wirken lässt und das den Eindruck einer multiplen Persönlichkeit vermittelt. Die sehr suggestiven Arrangements der Chansons, in welchen sich harte Synthesizerklänge mit traditionellen Instrumenten der Folklore (etwa Okarina und verschiedene afrikanische Trommeln) mischen, hat die Sängerin gemeinsam mit drei Musikern des Jazz-Kollektivs *Sacre du Tympan* (Ludovic Bruni, Vincent Taeger und Vincent Taurelle) erarbeitet. Zentrale Themen des Albums sind das Verrinnen der Zeit, die Vergänglichkeit von Gefühlen, Einsamkeit und Tod, womit die Grundstimmung eine melancholische ist, die jedoch bisweilen ironisch unterlaufen wird. In gewisser Weise schließt La Grande Sophie so an die lange Tradition des Chansons an, das Alter und Tod – oft unter unkonventionellen Vorzeichen – thematisiert und dessen bekannteste Repräsentanten Ferré, Brassens und Brel sind.

Im Folgenden sei das Album anhand seiner Titel kurz vorgestellt. An seinem Anfang steht mit "Bye-bye etc." ein Chanson, in dem ein dissonantes Synthesizerarrangement, das das Scheppern von Ketten simuliert, klangsymbolisch Alpträume evoziert. "Peut-être jamais" umkreist lyrisch die Hoffnung auf eine Begegnung mit einem "tu", das nicht näher spezifiziert wird. In dem musikalisch eingängigen Pop-Chanson "Ne m'oublie pas" appelliert die Sprecherin an ein Gegenüber, von diesem nicht wie ein Objekt unter anderen (irgendwo) vergessen zu werden. Der Witz des Chansons resultiert aus den heterogenen Bildern, die sich als Situationen des Vergessens aneinanderreihen und ganz Konkretes – wie den Schlüssel an der Tür – mit Phänomenen der innerpsychischen Erinnerung kurzschließen. "Sucrer les fraises" stellt eine – sparsam instrumentierte – surrealistisch getönte Imagination der eigenen Sterbestunde dar. In "Dans ton royaume" wird eine Reihe von negativen Gefühlen, Zweifeln und Ängsten aufgezählt, die sich über jedes Persönlichkeitsprofil legen können. "Ma radio" – mit fünfeinhalb Minuten das längste Chanson des Albums – lässt die Stimmen, die aus dem Radio ertönen, als fast mystische Stimmen aus einer anderen Welt erscheinen. Das Radio gerät zum Medium der Selbstvergewisserung durch die auditive Wahrnehmung sowie zum Schutz vor Einsamkeit. Mit "Tu fais ton âge" singt La Grande Sophie desillusionierend gegen die Floskel 'elle/il ne fait pas son âge' an, die besagt 'dass man jemanden sein Alter nicht ansieht' und die als Kompliment verstanden wird. Gegen die geläufige Redensart werden die Spuren, die das Leben hinterlässt, angeführt, und es wird daran appelliert, diese zu akzeptieren.⁴ "Quand on parle de toi" besingt im Gewand

eines Dancefloor-Songs eine geliebte Person, deren Existenz in ihrer verherrlichten Form allerdings in Frage gestellt wird. In “Écris-moi” fordert das Rollen-Ich die Korrespondenz mit einem nicht weiter spezifizierten “tu” als lebensnotwendig ein. Auch der letzte Titel des Albums, “Suzanne”⁵, hat einen dezidiert appellativen Charakter. Suzanne ist das imaginierte Gegenüber und Alter Ego der Sprecherin, an das sie ihre spirituelle (Selbst-)Befragung richtet. Das Chanson besticht gesänglich durch die Tonhöhen, die die Sängerin mit Leichtigkeit erreicht – eine Virtuosität, die man eher von Camille kennt und die bei La Grande Sophie überrascht hat.

Michaela Weiß, Erlangen-Nürnberg

Link:

www.lagrandesophie.com.fr

Anmerkungen:

¹ Die biographischen Daten entstammen der Homepage der Sängerin und fr.wikipedia.org/wiki/La_Grande_Sophie.

² Beim Independant-Label Les compagnons de la tête de mort.

³ Vgl. Homepage der Sängerin.

⁴ Wie Benjamin Biolay versteht es La Grande Sophie, eine eher pessimistische Weltsicht oder bittere Wahrheiten ästhetisch äußerst ansprechend zu ‘verpacken’.

⁵ “Suzanne” ist wohl auch als Anspielung auf den gleichnamigen mystischen Song von Leonard Cohen zu interpretieren.

ZAZ: *Recto Verso*. 2013 (Play On 5099997592228).

Drei Jahre nach ihrem Debütalbum ZAZ, das der jungen Interpretin ZAZ großen Erfolg nicht nur in Frankreich, sondern auch in anderen Ländern Europas bescherte und dem zahlreiche Konzerte sowie ein daraus resultierendes Live-Album folgten, erschien im Frühjahr 2013 das von den Fans sehnsüchtig erwartete Nachfolgealbum *Recto Verso*. Die Messlatte lag dabei, vor allem in Anbetracht des gelungenen Erstlings, vergleichsweise hoch. Der vorliegenden Rezension liegt die limitierte Auflage des Albums zugrunde, das neben den vierzehn ursprünglichen Chansons noch drei weitere Titel und eine DVD mit einem Film zur Entstehungsgeschichte der Platte enthält.

Um es gleich vorwegzunehmen: Mit ihrem eigenwilligen Interpretationsstil und ihrer leicht rauhen, unverkennbaren Stimme gelingt es ZAZ auch beim zweiten Album, den siebzehn Chansons, an denen sie zum Teil auch selbst mitgeschrieben hat, einen eigenen Stempel aufzudrücken. Diese zeichnen sich durch eine große Bandbreite aus, die von spielerisch-ironischen Liedern bis hin zu ersten Themen reicht. Auch ein (wenig bekannter) Chansonklassiker ist wieder mit von der Partie, “Oublie Loulou” aus der Feder von Charles Aznavour und Pierre Roche.

Das Album beginnt mit dem Chanson “On ira”, das auch als erster Titel ausgekoppelt wurde und das die Hörer mit auf eine gemeinsame Reise nimmt. Geschickt wechseln sich im Text das “je” der Interpretin und das “vous”, das die Zuhörer einschließen soll, ab. Das Recht auf Selbstbestimmung ist das Thema des folgenden Chansons “Comme ci, comme ça”, dessen spielerisch anmutende Melodie und Interpretation in reizvollem Kontrast zur Ernsthaftigkeit des Themas stehen. Zeilen wie “Je suis comme ci/ Et ça me va/ Vous ne me changez pas/ Je suis comme ça” schlagen darüber hinaus eine intertextuelle Brücke zu Juliette Grécos Chanson “Je suis comme je suis”¹ aus dem Jahr 1951. Eine gewisse Nonchalance in der Interpretation lässt sich beim dritten Chanson des Albums mit dem Titel “Gamine” beobachten, bei der es ZAZ gelingt, der frechen Göre aus dem Text akustisch und durchaus überzeugend Leben einzuhauchen. Ernstere Töne werden im anschließenden Chanson “T’attends quoi” angeschlagen, das dem Thema Umweltschutz gewidmet ist: So wird das “tu” aus dem Text des Chansons eindringlich gefragt, wie lange seine Passivität noch andauern soll. Das Chanson wird von ZAZ zwar mit einer gewissen Ernsthaftigkeit, aber ohne den sprichwörtlich erhobenen Zeigefinger interpretiert; der Zuhörer wird dadurch gezwungen, genau hinzuhören, um die Botschaft des Chansons zu erfassen. Das Chanson “La lessive” beschreibt ironisch die kleinen Freuden und kostbaren Momente des Alltags, die vielfach übersehen werden und die in der “extase de la lessive” gipfeln. Auch bei diesem Chanson erschließt sich die Botschaft erst nach mehrfachem Hören.

Ein sehr viel ernsteres Thema wird in “J’ai tant escamoté” aufgegriffen, das von einer Drogensüchtigen handelt, die zur Finanzierung ihrer Sucht Diebstähle begeht bzw. sich selbst verkauft. ZAZ gelingt es bei diesem Chanson, durch eine Interpretation, in der das Leiden an der Gesellschaft und der Situation auch stimmlich zum Ausdruck kommt, die Protagonistin glaubhaft zu verkörpern und schlägt damit eine Brücke zur Tradition des *chanson réaliste*², aber auch zu Chansons aus dem Repertoire Édith Piafs. Einen weiteren Kontrapunkt setzt gleich darauf das Chanson “Déterre”, das dazu auffordert, sich von der Umwelt loszulösen und sein eigenes Selbst zu entdecken. Auffällig ist hier, dass ZAZ ihre Interpretation im Lauf des Chansons in einem Crescendo, das auch musikalisch umgesetzt wird, bis zum Schlusspunkt steigert. Das Chanson “Toujours” wiederum hat das Kind im eigenen Ich, das die Interpretin sich auch im Erwachsenenalter und für die Zukunft erhalten will, zum Thema. Zu einer nostalgisch anmutenden Melodie setzt ZAZ hier auf eine Leichtigkeit in der Interpretation, die an den Gesang eines jungen Mädchens erinnert. Einmal mehr folgt der Kontrast mit dem folgenden “Si je perds”, das sich mit dem ersten Phänomen der Demenz befasst: Hinter einer beinahe von Heiterkeit geprägten Melodie bzw. Interpretation versucht das Chanson, einen Einblick in das Innere einer demenzkranken Person zu geben. Mit “Si” folgt eine musikalisch zurückhaltende Ballade, welche die Stimme der Sängerin in den Vordergrund rückt. Auf der beiliegenden DVD ist zu erfahren, dass Jean-Jacques Goldman das Chanson im Auftrag der Interpretin geschrieben hat. Die Variation zum Thema “Wenn ich

könnte, würde ich...” ist jedoch weniger originell als andere Chansons des Albums.

Das bereits erwähnte “Oublie Loulou” ist ein weiterer Brückenschlag zu den Klassikern des Chansons. Ursprünglich im Jahr 1950 veröffentlicht, bringt es zum einen eine nostalgische Klangfarbe in ZAZ’ Album; es gibt der Sängerin zum anderen aber auch die Gelegenheit, ihr musikalisches Talent zu illustrieren. “Cette journée” hingegen könnte als Liebeslied im weiteren Sinne verstanden werden, beschwört es doch die Möglichkeit, für einen Tag zu zweit die Zeit anzuhalten und so für später eine unvergessliche Erinnerung zu schaffen. Mit “Nous debout” kehrt erneut eine heitere Note wieder: ZAZ unterstreicht hier in ihrer Interpretation die Kernforderung des Textes, die Wirklichkeit hinter sich zu lassen. “La lune”, das das ‘reguläre’ Album beschließt, gibt ZAZ die Gelegenheit zu einer lakonisch-ironischen Interpretation, die einmal mehr von einer entsprechend spielerischen Melodie untermalt wird.

Die drei Bonustracks bringen noch weitere Facetten ins Spiel: “La part d’ombre”, dessen Text von Grand Corps Malade stammt, handelt vom Widerstreit gegensätzlicher Charaktereigenschaften der Protagonistin und inszeniert eine nachdenkliche ZAZ in einer zurückhaltenden Interpretation, während “Le retour du soleil” an südamerikanische Musikstile erinnert und so zusammen mit Elementen aus der Marsch-Musik eine neue Klangfarbe in das Repertoire der Sängerin bringt. “Laissez-moi” schließlich erinnert musikalisch an den Charleston, den ZAZ mit einer lakonisch-distanzierten Interpretation kombiniert, um von einer gescheiterten Künstlerexistenz, die im Alkohol endet, zu berichten. Der Kontrast zwischen schwungvoller, beinahe heiterer Melodie und ernstem Inhalt unterstreicht dabei einmal mehr die Wandlungsfähigkeit der Sängerin.

Mit *Recto Verso* hat ZAZ ein Album vorgelegt, das sich mit seinem Vorgänger messen kann und das die musikalische Ausnahmestellung der Sängerin im modernen französischen Chanson widerspiegelt. Übertroffen wird dies noch durch die Performanz bei ihren Bühnenauftritten, die zunehmend mehr Fans begeistern.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Link:

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

Anmerkungen:

¹ Bei dem Chanson handelt es sich um die Vertonung eines Gedichts von Jacques Prévert, dessen Kernzeilen “Je suis comme je suis/ Je suis faite comme ça” lauten.

² Das Thema Straßenmädchen bzw. Prostituierte findet sich beispielsweise in mehreren Chansons Damias und Fréhels, aber auch in frühen Chansons von Édith Piaf wie in “Dans ma rue”, das auf dem Debutalbum von ZAZ zu finden ist.

Serrat & Sabina: *La orquesta del Titanic*. 2012 (Sony 8869 194629 2).

No me cabe la menor duda de que Sabina y Serrat han disfrutado mucho trabajando en *La orquesta del Titanic*. Su primer trabajo conjunto – *Dos pájaros de un tiro* – de 2007 y la gira correspondiente les dejó tan buen sabor de boca y les trajo tanto éxito económico que en algún momento de 2010 decidieron intentarlo de nuevo, esta vez con un disco que ya no sería, como el primero, un mano a mano en el que cada uno de ellos interpretaría o versionaría canciones del otro, sino un auténtico proyecto a cuatro manos: Serrat y Sabina cantando canciones con letra y música de Serrat y Sabina.

El proyecto era arriesgado porque, aunque ambos se conocen bien y se profesan una buena amistad, sus estilos siempre han sido muy diferentes. En 2012 la criatura de ambos quedó lista y fue lanzada al mundo, con el resultado de una gran cifra de ventas en la primera semana. Muchos de los clientes que compraron el disco nada más salir compraron también entradas para el concierto que tendrá lugar ocho meses después porque a la mayor parte de los fans del tandem Serrat-Sabina lo que de verdad les gusta (nos gusta) es verlos en acción y, si puede ser en directo, tanto mejor.

Como habían dicho ya antes en diferentes entrevistas realizadas para promocionar el lanzamiento, el título hace alusión a una de las anécdotas más narradas y recordadas del naufragio del Titanic: la orquesta que estaba tocando en el momento de la colisión con el iceberg, en un intento de minimizar el pánico, siguió tocando hasta que la catástrofe era inminente y quedó claro que el naufragio no era evitable. Sólo entonces dejaron de tocar mientras, a su alrededor, la gente empezaba a ahogarse en las gélidas aguas del océano.

Para los dos músicos españoles, este título hace referencia a la situación sociopolítica actual en nuestro país: todo hace aguas por todos lados, es evidente que nos hundimos, pero la orquesta sigue tocando.

Sinceramente, con una premisa tal, yo esperaba un disco mucho más crítico y comprometido, también porque tanto Sabina como Serrat han demostrado a lo largo de los años que son muy capaces de escribir canciones potentes, profundas y que recogen el momento político con absoluta lucidez. No ha sido así en esta ocasión. *La orquesta del Titanic* es un disco poco comprometido políticamente (ya se dice en la penúltima estrofa de la última canción – “Maldito Blues” – “No tengo bandera, la que tuve se destiñó”) y poco homogéneo, tanto en contenidos como en estilos musicales, que recuerda más bien a un potpourri, a un ramillete hecho de los rasgos que más fama le han dado a ambos. Hay rumbita, bolero, canciones acanalladas, un poquito de flamenco, un villancico, un blues, una canción en catalán (que no queda nada claro qué pinta en el disco porque cuenta la historia de un hombre que disfruta de matar escarabajos, pero está narrada como si se tratara de un asesino en serie)... pero no hay nada ni nuevo ni que llegue a la altura a la que nos tenían acostumbrados los dos por separado.

Personalmente, me quedo con la “Canción de Navidad” y “Acuérdate de mí”, en las que el texto va algo más allá de lo puramente anecdótico y tiene

algunos juegos de estilo interesantes. El villancico es original, crítico y potente; muy recomendable para usarlo en clase, tanto de lengua como de literatura. “Acuérdate de mí” es una canción de amor que juega con los contrastes y saca toda la dulzura que hay en la voz de Serrat. “Hoy por ti, mañana por mí” es también agradable, pegadiza, y tiene unos bellos guiños a Mario Benedetti, aunque la última estrofa no tiene comparación posible con la interpretación que de ella hacía la gran Nacha Guevara. “Martínez” tiene cierto interés porque narra la historia de las seis muertes del protagonista (que, al parecer, tiene siete vidas como los gatos) hasta que el mismo Ángel de la Muerte viene personalmente a buscarlo y “a rondar la luna se fueron los dos./ La vida cantando ronca de aguardiente/ la muerte le hace la segunda voz.”

“Cuenta conmigo” tiene ciertos paralelismos con “I’m your man”, de Leonard Cohen, pero sin llegar ni de lejos a la canción del gran poeta canadiense. “Después de los despueses”, “Idiotas, palizas y calentabraguetas” y “Quince o veinte copas” están en la línea canalla y casi pachanguera que ya hemos oído de Sabina hasta la saciedad y, personalmente, opino que podrían haber desaparecido sin que nadie llorase su falta.

La canción que abre el disco, la homónima “La orquesta del Titanic”, es casi del todo Serrat mientras que la última – “Maldito Blues” – es sabiniana, tanto en imágenes como en estilos musicales, pero lo que une el principio y el final del trabajo conjunto es una cierta tristeza, la nostalgia de la juventud, la confesión de que “La muerte no existía./ Éramos asquerosamente jóvenes” (“La orquesta del Titanic”) y “Ya no es primavera. ¡Qué temprano se pone el sol!” (“Maldito Blues”). No podemos olvidar que Joan Manuel Serrat nació en 1943 y Joaquín Sabina en 49; ya no son precisamente niños y ahora empieza a notarse, por mucho que Sabina insista (y arrastre a Serrat a su mundo nocturno) con sus letras canallas de noches de drogas y alcohol, de mujeres fatales y líos de faldas a ritmo de rumba y con voces femeninas aflamencadas haciendo los coros.

Es un disco para incondicionales de los ‘dos pájaros’, juntos o por separado; quizá incluso para gente sobre todo de su edad que buscan oír siempre más o menos lo mismo de otras veces. Todo el trabajo rezuma una cierta vejez, en los arreglos, en muchas de las rimas, hasta en el diseño, con un Titanic que parece sacado del St Peppers o el Submarino Amarillo de finales de los sesenta.

Decía al principio que está claro que ellos lo han pasado muy bien en este disco; yo creo que bastante mejor que los que lo escuchamos. Estoy segura de que oyéndolos en directo, en uno de sus conciertos, a ser posible en una noche de verano; viéndolos hacerse el uno al otro la segunda voz, sonreírse, tomarse el pelo, comentar el proceso de composición de esta canción o la otra, todo mejoraría mucho y saldría uno del concierto con la sensación de que ha valido la pena por completo. Porque el encanto de Serrat y Sabina cantando juntos está mucho más allá de lo que nos puede ofrecer un cdé.

Elia Eisterer-Barceló, Universität Innsbruck

Publikationen

Riva, Alessandra: *Traumboote nach Italien. Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Untersuchung deutscher Italienschlager* (= *studia litteraria*, 14). Wilhelmsfeld, Egert 2012. 289 Seiten.

Es handelt sich bei Alessandra Rivas Publikation um eine Studie, die 2011 an der Universität Gießen als Dissertation angenommen wurde. Als zentrales Anliegen wird angegeben, das Italienbild in den deutschsprachigen Italienschlagern untersuchen zu wollen, wobei das Hauptaugenmerk auf dem Zeitraum von den dreißiger bis zur Mitte der sechziger Jahre liegt. In der Einleitung gibt die Verfasserin die folgenden drei großen Teilaspekte als “Säulen” ihrer Dissertation aus: 1. die Definition des Schlagers als Gattung des populären Liedes, ergänzt durch einen Überblick zur Geschichte des Schlagers in Deutschland, wodurch u.a. bewusst gemacht werden soll, dass der Italienschlager alle Eigenschaften der allgemeinen Gattung ‘Schlager’ aufweist, sich gleichzeitig aber durch besondere Charakteristika davon abhebt, was in der Folge v.a. an bestimmten Signalwörtern (Situationen, Orte, Figuren, italienische Eigennamen und Vokabel) festgemacht wird; 2. “die Erforschung und Darstellung der Umstände, die die Italienmode im Schlager insbesondere in der Nachkriegszeit, aber auch schon früher, ermöglicht haben” (2), wofür nicht nur der spezifische Stellenwert Italiens für die Deutschen, sondern auch die italienische Präsenz in Deutschland determinierend seien; und 3. die “Erzeugung von Italienbildern”, was “mithilfe imagologischer Studien” (3) – so der grundlegende methodologische Ansatz – anhand eines speziell für die Arbeit angelegten, im Anhang befindlichen Textkorpus von 147 Italienschlagern untersucht werden soll. In der Kapitelstruktur der Studie spiegelt sich diese Dreigliedrigkeit so wider, dass die erste “Säule” Teil I der Arbeit entspricht und die beiden anderen sich in Abschnitt A bzw. B von Teil II wiederfinden.

Gut und sorgfältig argumentiert ist zunächst der Abschnitt zu den Begriffsdefinitionen (Teil I, A). Die Entstehung des Schlagers als multimediale Gattung wird auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückgeführt, wobei dies genau genommen nicht den Ursprung des Phänomens als solches betrifft, sondern jenen des Begriffs, nämlich ‘Schlager’ als Ausdruck für eine (wie aus einem etymologischen Wörterbuch zitiert wird) “aktuelle, beim Publikum ein- bzw. durchschlagende Musiknummer” (7). Die eigentliche inhaltliche Definition, in welche die zentralen Parameter der weiteren Entwicklung der Gattung einbezogen werden, lässt sich in ihren wichtigsten Punkten folgendermaßen wiedergeben: Der Begriff ‘Schlager’ bezeichne “ein musikalisches Genre, das aus meist kurzlebigen [...], populären, deutschsprachigen, erfolgsorientierten, urheberrechtlich geschützten, kommerzialisierten Gesangstücken mit Unterhaltungsfunktion besteht” und als “Musik-Ware” durch “Einfachheit von Text und Musik, thematische und musikalische Standardisierung, Einprägbarkeit, industriell-gewerbliche Planung, Fertigung und Veräußerung gekennzeichnet” sei.

Hervorgehoben wird auch noch die Breite des angesprochenen Publikums und die große massenmediale Verbreitung sowie die Tatsache, dass Schlager “dank ihrer Eingängigkeit, ihrer Anspruchslosigkeit und der Wiederholung typischer Motive im Gedächtnis bleiben und Gefühle hervorrufen” (alles 10).

Eine interessante und lehrreiche Lektüre stellt auch der (natürlich auf bereits vorhandene Abhandlungen sich stützende) historische Abriss (Teil I, B) dar, in welchem die Entwicklung des Schlagers von seinen Anfängen in der Wiener Operetten- und Liederszene Ende des 19. bis zu seinem Niedergang Ende des 20. Jahrhunderts in ihren großen Etappen nachgezeichnet wird. Als wichtigste Stationen dieser Entwicklung stellen sich die folgenden dar: die “Goldenen Zwanziger” mit ihrem Hang zu unbeschwerter Heiterkeit und teilweise zu Nonsens-Texten, was zugleich die Film-Musicals, Filmrevuen und Musikfilme der aufkommenden Tonfilmkunst prägt; die repressive NS-Zeit der dreißiger und beginnenden vierziger Jahre, wo u.a. die Revuen und Operetten, weil meist von jüdischen Künstlern kreiert, wieder verschwinden, wo aber trotz der Ablehnung fremder Einflüsse der Italienschlager – zumindest bis zum Sturz Mussolinis 1943 – seine ersten Erfolge feiert; die Nachkriegszeit, in der die Italienwelle voll einsetzt und sich großteils mit der verbreiteten Vorliebe für Seemanns-, Heimweh- und Heimatschlager kurzschließt (wofür etwa das berühmte Lied der “Capri-Fischer” – 1949 als Druck erschienen, aber schon 1943 komponiert – ein beredtes Dokument darstellt); die Phase des Wirtschaftswunders in den Fünfzigern, in der nun, genau anders herum, die Sehnsucht nach der Ferne zum Thema wird, was sich neben dem Boom von Italienschlagern auch etwa in den neu aufkommenden Südseeschlagern manifestiert; und schließlich, nach der ersten größeren Krise des Mediums in den sechziger Jahren, die letzte wirkliche Hochphase des deutschen Schlagers in den Siebzigern, in der erstmals vermehrt auch kritische Themen (Freiheit, Umwelt, sexuelle Revolution, Drogen) in die Schlagertexte Einzug halten.

Im Abschnitt C von Teil I wird klargestellt, dass das eigentliche Augenmerk der Studie auf der Komponente des Textes liegt, auch wenn betont wird: “Die Elemente Text, Musik, Interpret gehören zusammen” (35). Im Hinblick auf die musikalische Komponente des Schlagers wird nur ein einzelner Aspekt etwas genauer beleuchtet, nämlich jener des *plugging*, des ‘Einhämmerns’ bestimmter Strukturen von Text und Melodie durch deren mehrfache Wiederholung (67). Ganz kurz wird auf allgemeine Merkmale der Schlager-Melodik (nach Reimund Hess) und auf die wichtigsten “musikalischen Tendenzen und Rhythmen des Schlagers” hingewiesen, ansonsten aber klargestellt, dass eine präzisere musikalische bzw. musikwissenschaftliche Untersuchung den Rahmen der Arbeit sprengen würde (ebd.). Ebenso kurz fallen die Bemerkungen über die dritte Komponente, jene der Interpreten und deren Potential als Identifikationsfiguren aus. Das eigentliche Anliegen, die Textanalyse der Italienschlager, wird hier sozusagen *en miniature* vorbereitet, indem anhand von zehn aus dem Zeitraum zwischen 1900 und 2004 stammenden Beispielen aus dem allgemeinen deutschen Schlagerrepertoire bestimmte formale und inhaltliche Aspekte

exemplarisch herausgestellt werden. Was sich hier ankündigt, ist eine solide, aber auch äußerst traditionelle, rein philologisch operierende Analysemethode, in deren Fokus Reim- und Strophenformen, Stil und Sprache, grammatikalische und syntaktische Strukturen sowie dominante Themen (Liebe, Exotismus, Heimweh, etc.) bzw. daraus abgeleitete ‘Schlagertypen’ stehen. Darüber, worin nun eigentlich der im Titel der Studie angekündigte kulturwissenschaftliche Ansatz bestehe, kommen an dieser Stelle größere Zweifel auf.

Diese werden zunächst noch ein wenig entschärft durch die geschichtlich-soziologische Kontextualisierung, die für den Italienschlager in den ersten Abschnitten des zweiten Teils (II, A) vorgenommen wird. Was hier auffällt, ist eine Reihe von Redundanzen, also Wiederaufnahmen von Aspekten und Fakten, die bereits im Zuge der Schlagergeschichte (in I, B) dargelegt worden waren. Man erfährt aber durchaus auch einiges an Neuem und Interessantem, insbesondere zur Geschichte der deutschen Italienreise und ihren Wandlungen im 20. Jahrhundert, zur italienischen Einwanderung nach Deutschland als weiterer wesentlicher Komponente für die Kontextualisierung des Italienschlagers oder auch zur Rolle der Filmindustrie und der Tourismus-Werbung für die Entstehung von Italienbildern. Allerdings kündigt sich hier zunehmend eine Problematik an, die auch den eigentlichen Analyseteil prägt und die man etwas salopp als ‘Kurzschluss des Klischeehaften’ bezeichnen könnte. So werden die stereotypen Italienbilder, die in den untersuchten Schlager texts aufscheinen, quasi auch für die gesellschaftliche Realität geltend gemacht bzw. aus dieser bezogen, etwa wenn aufgezählt wird, was die Deutschen der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre angeblich in Italien sahen: “[...] die Sonne und die Geschichte, die man dort spüren kann; die ehrliche Gastfreundschaft [...]; die Figur der Mütter, die zugleich mutig, stark, aufmerksam sind und sogar die Fremden als ihre eigenen Kinder empfangen; [...]; die Großzügigkeit der italienischen Bevölkerung trotz ihrer Armut; die italienische fröhliche Lebensart und ihr Optimismus”, etc. (78). Solche verbreiteten Italienbilder werden immer aufs Neue referiert, ohne dass deren Klischeehaftigkeit aus einer wissenschaftlichen Perspektive (z.B. im Rückgriff auf eines der inzwischen durchaus zahlreichen Standardwerke zur Stereotypenforschung) hinterfragt und damit selbst zum Analysegegenstand erhoben würde.

An diesem Mangel an kritischer bzw. analytischer Distanz krankt auf etwas andere Weise leider auch der praktische Hauptteil der Studie, die “[l]iteratur- und kulturwissenschaftliche Analyse der Texte” (97 ff.). Zwar ist das im Zuge dieses Analyseteils aufbereitete Themenspektrum in seiner Breite und Repräsentativität sowie durch die Vielzahl an treffenden Textbeispielen durchaus eindrucksvoll und auch lehrreich. In der Hauptsache wird jedoch auch hier mit ganzen Listen von Themen, Motiven und Figuren der Liedtexte operiert, ohne deren Stereotypenhaftigkeit explizit offenzulegen und zu durchleuchten. Der Mangel an analytischer Distanz äußert sich zudem auch noch auf eine Weise, die eng mit der (aus einer kulturwissenschaftlichen Sichtweise nur schwer zu akzeptierenden) Ausblendung der Komponenten von Musik und Interpretation zusammen-

hängt: Es erfolgt im Analyseteil keine Differenzierung von Schlagern, in denen die diversen Italienklischees glaubhaft zur Identifikation angeboten werden und solchen, die in ein Spiel mit diesen Klischees eintreten – welches wiederum von der bloßen Verulkung bis hin zur decouvrierenden Satire reichen kann. Die Vermutung, dass die auf der Textoberfläche artikulierte Huldigung an Italien womöglich nicht ganz ernst gemeint ist, drängt sich beispielsweise bei dem mehrfach zitierten Filmschlager “Komm’ ein bisschen mit nach Italien” (1956) auf, wenn man die hermalbernde Interpretation durch Peter Alexander, Caterina Valente und Silvio Francesco vor Augen und die neckisch-ironische Melodie des Songs im Ohr hat. Geradezu als Satire von Italienklischees muss ein Lied wie “Venezianisches Abenteuer” (1954) verstanden werden, wenn man es sich in der Interpretation von Evelyn Künneke anhört; aber auch der Text allein gibt diese ironische Dimension preis, so dass eine von der Verfasserin zitierte Passage wie “Zwar bin ich piccolina./ doch nahm ich ihn beim Schopf/ und schlug die Mandolina/ dem Tenore dreimal auf den Kopf” nur mit einiger Mühe als “in den Bereich unglücklicher Liebe gehören[d]” (101) verstanden werden kann.



Es liegt auf der Hand, dass eine umfassende kulturwissenschaftliche Studie, die alle durch den Italienschlager berührten Bereiche adäquat in die Analyse mit einbeziehen wollte (also neben Text, Musik und Interpretation auch andere zentrale Faktoren von Populärkultur wie Kommerzialisierung, Stereotypenbildung, etc.), von einer primär literaturwissenschaftlich gebildeten Einzelperson kaum geleistet werden kann. Es fragt sich jedoch, ob nicht der Versuch einer zumindest punktuellen Einbeziehung dieser Komponenten, bei gleichzeitigem Verzicht auf den (unweigerlich zu Redundanz führenden) Anspruch einer erschöpfenden imagologischen Auswertung des Textkorpus’, nicht zu aussagekräftigeren und interessanteren Resultaten geführt hätte.

Gerhild Fuchs, Universität Innsbruck

Ankäufe und Neuerwerbungen

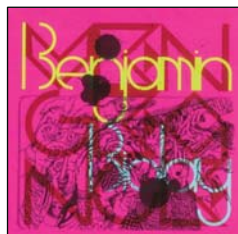
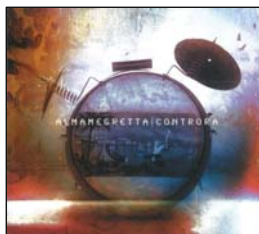
Bücher

- Castéret, Jean-Jacques: *La polyphonie dans les Pyrénées gasconnes. Tradition, évolution, résilience*. Paris, L’Harmattan 2012.
- Dicale, Bertrand: *Les chansons qui ont tout changé*. Paris: Fayard/France Info 2011.
- Dicale, Bertrand: *Paris en 50 chansons*. Paris, Tana 2012.
- Lebrun, Barbara: *Protest Music in France. Production, Identity and Performance*. Farnham, Ashgate Publishing Limited 2009.
- Lebrun, Barbara: *Chanson et performance. Mise en scène du corps dans la chanson française et francophone*. Paris, L’Harmattan 2012.
- Marcadet, Christian: *Paris en chansons*. Paris. Paris Bibliothèques 2012.
- Pistarini, Walter: *Il libro del mondo. Le storie dietro le canzoni di Fabrizio De André*. Firenze, Giunti Editore 2011.
- Rudet, Catherine: *L’album des chansons. Entre processus social et œuvre musicale*. Paris, Honoré Champion 2011.

CDs

- Alborán, Pablo: *Tanto*, Trimeca 50999 4 16817 2 5, 2012
- Alice: *Samsara*, Arecibo/Artist First 0196263, 2012
- Almamegretta: *Controra*, Universal 0602537388752, 2013
- Arthur, Marie Pierre: *Aux alentours*, Simone Records 371 163-2, 2012
- Belin, Bertrand: *Parcs*, Cinq7/Wagram Music WAG335 3277512, 2013
- Biolay, Benjamin: *Vengeance*, Naïve NV827211, 2012
- Carlotti, Barbara: *L’amour, l’argent, le vent*, Atmosphériques 278.A027.022, 2012
- Cordy, Annie: *Ça me plaît... Pourvu que ça vous plaise*, Corany Music/Thierry Fééry 32639-42, 2012
- Diego El Cigala: *Romance de la Luna Tucumana*, Cigala music 00289 479 1066, 2013
- Duo Chanson: *Hommage à Georges Moustaki*, Ralf Böckmann/Rainer Scheppelmann o.N., 2013
- Fabian, Lara: *Le Secret* (2 CD), 9 Productions 3283451233822, 2013
- Kaas, Patricia: *Kaas chante Piaf*, Richard Walter Entertainment 509990177072 8, 2012
- Laquidara, Patrizia: *Indirizzo portoghese*, Genius 5949592, 2003
- Laquidara, Patrizia: *Funambola*, Ponderosa Music & Art CD 037, 2007
- Lepage, Lawrence: *Le Temps*, La Prûche libre PRU2-4171, 2012.
- Malú: *Esencial Malú* (2 CDs), Sony 86725458062, 2012

Maurane: *Carnet de Mô* (2 CD), Polydor 372302-5, 2012
 Melendi: *Lágrimas desordenadas*, Warner 2564655162, 2012
 Naranjo, Mónica: *Esencial Mónica Naranjo* (2 CDs), Sony 86765454552, 2013
 Orelsan: *Le chant des sirènes*, 7th Magnitude/3ème Bureau 3254442, 2012
 Paradis, Vanessa: *Love Songs* (2 CD), Barclay 373 506 8, 2013
 Raphaël: *Super-Welter*, Delabel/Hostile 5099940418728, 2012
Sanremo 2013, Warner 5053105-6252-2-2, 2013
 Saule: *Géant*, 30 Février/62 TV PIAS1001CD, 2012
 Sud Sound System: *The Best Of 2002-2012*, Salento Sound System 060253707 9117, 2012
 Vox Populi: *Esasperanza*, Anagramma GDI 10120/74321 632412, 1998
 Vox Populi: *Bandarotta Fraudolenta*, Look/Anagramma GDL 13192, 2001
 ZAZ: *Recto verso*, Play On 5099997592327, 2013



Veranstungskalender

Kolloquien, Tagungen, Vorträge

La Chanson – De la classe... chansons inclassables: Heinz-Christian Sauer wird dem Publikum diesmal einige außergewöhnliche, nicht leicht einzuordnende Chansons und Texte näher bringen – “qu'on n'attend pas au détour”, was das Thema oder den Vortragstil betrifft – Lieder, die aber die ganze Bandbreite des Chansons widerspiegeln.

Zeit: 14.11.2013, 19:00

Ort: Raiffeisenforum am Donaukanal (Friedrich-Wilhelm-Raiffeisen Platz 1, 1020 Wien)

Info: www.oefv.org

Scène Sacem BIS. Biennales Internationales du Spectacle

Zeit: 22.–23.1.2014

Ort: Cité des Congrès, Nantes

Info: www.bis2014.com/scenesacembis.html

Colloque: *L'intime et le collectif dans la chanson des XX^e et XXI^e siècles*

Zeit: 21.–23. Mai 2014

Ort: Université d'Aix-Marseille, Marseille et Aix-en-Provence

Info: ufr-lacs.univ-provence.fr/cielam/

Ce colloque international organisé par le CIELAM (Centre interdisciplinaire d'étude des littératures d'Aix-Marseille), en collaboration avec le LESA (Laboratoire d'études en Science des Arts), trouve des partenariats avec la Mission Culture de l'université d'Aix-Marseille, l'université d'Innsbruck, l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, le Rectorat d'Aix-Marseille, la DAAC d'Aix-Marseille, la Fondation Vasarely, L'Arcade et le Hall de la chanson, affilié au Ministère de la Culture et de l'Enseignement.

Il propose sous une problématique intermédiaire et polyvalente (lettres et langue, musicologie, histoire et patrimoine culturel, arts du spectacle et arts vivants) une analyse du domaine de la chanson moderne sous l'angle de la création et de la réception par le biais de la dialectique entre une perception intime et/ou collective des objets chansonniers.

Le colloque s'articule sur une journée de formation à l'intention des professeurs du Second degré qui se déroulera en mars 2014 (présentation jointe), organisée par la DAAC et le Rectorat d'Aix-Marseille. Cette participation que l'on souhaiterait la plus active et mobilisée possible de la part de professeurs de Lettres, de Musique et d'Histoire vise à dégager l'intérêt particulier que pourrait avoir ce colloque sur une didactique de la chanson et entraîner des retombées pratiques dont bénéficieraient à la fois l'objet –chanson dans les classes de collège et de lycée et les élèves par une fréquentation intelligente de cet objet culturel.

Le colloque trouvera trois lieux d'accueil à Aix-en-Provence: la Fondation Vasarely au Jas-de-Bouffan, L'Arcade et l'Espace Seconde Nature au centre-ville d'Aix et la Maison de la recherche de l'Université d'Aix-Marseille, site Schuman. Il sera proposé à l'issue de la première journée du colloque le spectacle créé au Festival d'Avignon en juillet 2013 par la compagnie genevoise *Appât de Loup* intitulé *Barbara, l'Âge tendre*.

Comité scientifique

Bernard Alazet (Paris III Sorbonne Nouvelle); Bruno Blanckeman (Paris III Sorbonne Nouvelle); Brigitte Buffard-Moret (Université d'Artois); Louis-Jean Calvet (Université d'Aix-Marseille); Stéphane Hirschi (Université de Valenciennes); Fernand Hörner (Université des sciences appliquées de Düsseldorf); Serge Hureau (Hall de la chanson); Ursula Moser (Université d'Innsbruck); Andrea Oberhuber (Université de Montréal); Cécile Prévost Thomas (Paris III Sorbonne Nouvelle).

Comité d'organisation

Jean-Marie Jacono (Université d'Aix-Marseille, LESA); Philippe Jousset (Professeur de Stylistique à l'Université d'Aix-Marseille, CIELAM); Joël July (Université d'Aix-Marseille, CIELAM).

Argumentaire

Depuis une trentaine d'années un regard neuf se porte sur la chanson pour que l'étude des textes repose moins sur leurs qualités intrinsèques que sur leur faculté à rentrer en harmonie, en émulsion, avec la musique qu'on a prévue pour eux mais surtout avec la voix et la gestuelle d'un interprète particulier, qui se les approprie (et souvent les écrit lui-même). L'analyse de la chanson, telle qu'elle se pratique (de l'audition d'un CD à un spectacle vivant), ne repose plus seulement sur de vaines comparaisons poétiques (en témoignent la plupart des articles du n° 601 de la revue NRF “Littérature et chanson”, juin 2012) mais intègre des questionnements qui relèvent de la musicologie comme de la kinésique. Objet polysémiotique, une chanson suscite des vocations variées, plus ou moins conjointes, dont la

priorité n'est plus aussi clairement définie qu'autrefois. Et si la qualité d'Auteur Compositeur Interprète (de Brassens à Bénabar en passant par Barbara et Cabrel) règle la difficulté, elle n'épuise pas tout à fait cette interrogation: qu'est-ce qui compte dans une chanson?

Car par ailleurs depuis les observations dans les années 80 de Louis-Jean Calvet sur son importance sociale en tant qu'œuvre intergénérique, la chanson intéresse comme objet culturel: les historiens, les psychologues, les philosophes... Et la bibliographie jointe donnera une idée des multiples approches qu'elle stimule: réflexion sur le temps, vertus de la performance corporelle, prégnance des vers d'oreille, reflet de l'histoire des mentalités, etc. C'est donc sur ce genre polymorphe que nous proposons d'envisager le questionnement: comment une chanson crée-t-elle paradoxalement l'illusion de l'intime et de l'intimité?

Même si nous le pouvions ou voulions, nous ne parviendrions pas à énumérer tous les arguments, toutes les circonstances qui font de la chanson, de sa création à sa réception, un phénomène, une expérience, un art collectif. Pour en réduire la collégialité, il faudrait au moins ne l'envisager que dans un mode de composition ACI (Auteur-Compositeur-Interprète) piano-voix et un mode de réception très particulier bien que très courant: avec casque ou oreillettes. Sortie de ces deux conditions (ou conditionnements), la chanson est collective pour 1) l'intermédialité qu'elle intègre et dont les étapes de la création et de la fabrication sont mises en partage la plupart du temps (et presque nécessairement) et pour 2) la forme la plus accomplie (et la moins figée) de sa performance, son expression sur scène devant un auditoire qui la partage. D'un côté un ensemble d'artistes et de techniciens (artisans) qui se la partagent par petits bouts (même si poétiquement chacune de leur contribution forme un tout organique et même si l'interprète sera amené par convention à davantage en assumer la responsabilité); de l'autre une assemblée (hétéroclite?) d'individus qui la partagent (dans le tout organique auquel elle a provisoirement abouti). Mais plus fondamentalement, la chanson est collective:

- parce qu'elle est fondée sur un rythme qui repose et incite à la participation communautaire (la scansion servant par exemple dans les chansons de métier à encourager au travail ou par ailleurs à danser en couple, en ligne, etc.),
- parce qu'elle opte pour des styles musicaux qui sont souvent communautaires voire communautaristes (et particulièrement dans les mouvements rock ou la culture hip-hop),
- parce qu'elle est un genre historique, qui appartient au patrimoine et que, plus que jamais, on assiste à une forte patrimonialisation du répertoire,
- parce que la mode actuelle est aux groupes, aux reprises en duo, aux regroupements choraux, aux *featurings* (invitation d'une autre vedette pour une chanson sur un album ou lors des concerts). Et c'est sans doute une mode dont il faudrait interroger l'historicité et la motivation.

Or, en face de cet argumentaire, paradoxalement, nous avons l'impression (l'illusion?) que la chanson, profondément individuelle, émane (plus ou moins) exclusivement de la bouche qui la chante, pour nous seul qui l'actualisons en l'écoutant. Discours à la première personne, pour la structure énonciative la plus fréquente qu'elle emprunte à la poésie, la chanson se met à la disposition de nos affects de consommateurs et semble nous livrer, parce que les mots sont portés par la voix (et le corps) de l'artiste, les secrets de son âme, 'sa vérité' dans la forme la plus authentique dont il soit capable: ces aveux, ces déclarations, qu'il ne pourrait pas dire sous le régime banal de la voix qui parle sans risquer le ridicule de l'emphase, du cliché ou de l'insincérité, le chant et les conditions particulières de son émission (accompagnement musical, arrangements, 'magie' du spectacle) les lavent, les absorbent et en décuplent les effets et les vertus: celles peut-être de devenir des vers d'oreille à "l'incomparable pouvoir de hantise sur la psyché" parce que la chanson "ne fait au fond que donner voix au pur mouvement d'un devenir-secret, sans contenu déterminé"¹; peut-être que cette appropriation est prévisible parce que la chanson est effectivement venue nous raconter quelque chose qui nous ressemble, incomplètement, au bénéfice d'un instantané: "Pour tout moment de n'importe quelle vie, il se trouve ainsi une chanson qui existait depuis toujours et qui, tout à coup, vous révèle, comme si c'était pour la première fois, ce qui n'arrive alors que

pour vous"². C'est l'illusion d'être le destinataire non marqué qui se reconnaît comme la référence, codée par le pronom de 2^e personne: de *Je voulais te dire que je t'attends* à "*Ma plus belle histoire d'amour, c'est vous*". Qu'est-ce qui rend donc, en dépit du contexte, le processus d'actualisation (accaparement, identification) si aisé?

Cette problématique de l'intime et du collectif offre un biais fédérateur pour différentes obédiences et disciplines qui peuvent ainsi se sentir tout particulièrement concernées. Le comité scientifique et les deux laboratoires (CIELAM et LESA, réunis ainsi dans un projet commun) qui ont validé cet argumentaire souhaitaient une réponse collégiale de la communauté scientifique, lançant des appels du pied aussi bien aux littéraires de pure formation, aux linguistes et stylisticiens, aux musicologues, aux sociologues et historiens de la culture et des arts. Les propositions, reçues en grand nombre, prouvent par leur infinie variété (mais aussi leur infinie précision) que cet appel du pied a été convenablement perçu: originalité des corpus envisagés qui tout en restant sur la période imposée balayent les années 20, la chanson réaliste des années 50, la chanson à texte des années 60 et les répertoires plus contemporains jusqu'au Rap (Bashung, Alex Beaupain, Zazie, etc.); originalité des angles de vue, qui permettent, comme l'argumentaire le suggérait, des modules regroupant plusieurs thématiques spécifiques: vertus du mode d'énonciation dans le processus d'accaparement du texte (questionnement sur le genre et l'*ethos* du chanteur, questionnement sur les duos), vertus de l'accompagnement musical et de la mise en voix (questionnement sur le vers d'oreille, questionnement sur les harmoniques), vertus du travail de rénovation patrimoniale auquel la chanson se trouve souvent liée (questionnement sur les reprises, questionnement sur le fonds et les fondements littéraires ou liturgiques), vertus de la performance particulière du genre chansonnier qui permet de subjuguier un auditoire ou de mobiliser une foule, des partisans, impressions de confiance et de confidentialité liées à cette intermédialité; originalité enfin des origines (Cuba, Chili, Grèce, Québec, modèle anglo-saxon) de la chanson sur lesquelles des confédérations de France, de régions francophones et de pays limitrophes ont souhaité faire des propositions.

Anmerkungen:

¹ Peter Szendy, *Tubes: La philosophie dans le juke-box*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, 73-74.

² Philippe Forest, "Les souvenirs", in: *NRF* 601, "Variétés: Littérature et chanson" (2012), 117 (113-120).

Appel à communications/Call for papers:

Colloque *Pieds nus dans l'aube... du XXI^e siècle:*

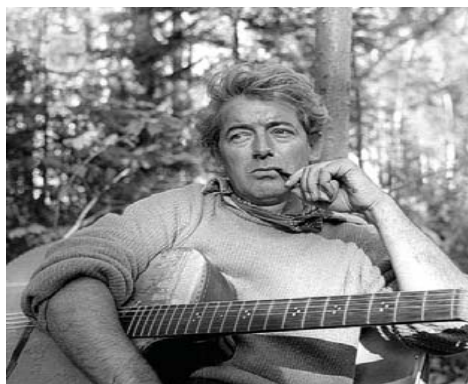
L'œuvre de Félix Leclerc, héritage et perspectives

Zeit: 25. bis 27. September 2014

Ort: Université du Québec à Montréal

L'année 2014 marquera le centième anniversaire de naissance de Félix Leclerc, cet artiste reconnu comme un défricheur et pionnier de la chanson au Québec. Des trophées Félix de l'ADISQ à l'Espace Félix-Leclerc de l'Île d'Orléans, le patriarche des chansonniers continue d'inspirer la société québécoise et la culture occidentale par ses romans et ses carnets de pensées, ses contes et ses fables, son théâtre, sa poésie et ses chansons.

Sa vie et son œuvre méritent pourtant que les balises qui ont pris valeur de mythe avec le temps soient questionnées, ne serait-ce que pour rendre justice au créateur. Par exemple, au sujet de la 'découverte' parisienne de 1950, le biographe Marcel Brouillard cite les propos de Guy Mauffette, l'homme qui a fait entrer Leclerc à Radio-Canada dès 1939: "Félix a connu un succès énorme et rapide comme auteur et comédien. Je m'insurge contre ceux qui



prétendent encore aujourd'hui qu'il n'a pas été reconnu par les siens. Complètement fausse cette affirmation. Ça ne tient pas debout. [...] Je le répète, ce n'est pas vrai que Félix n'a pas été accepté ici. Ça peut aider la légende, mais ce n'est pas la vérité, à mon humble avis."¹ Le retour aux archives de la presse d'époque tend à lui donner raison, ou du moins, à nuancer l'idée que Leclerc doit toute sa reconnaissance à la France. En revanche, on peut s'interroger sur ce qu'auraient été la carrière et le destin de Leclerc sans l'appui du public français.

Par ailleurs, l'engagement politique de l'artiste à la suite de la crise d'Octobre 1970 ne pose aucun doute. À titre d'exemple, le biographe Jacques Bertin cite les propos de Félix Leclerc en 1985: "Où il y a des montagnes d'or, il y a des banques, des bureaux, des spécialistes, des gouverneurs, des constitutions, des lois, des armées et des prisons pour protéger l'exploitant, souvent blanc et protestant, et punir l'indigène qui oserait dire qu'il est chez lui et que les richesses sous ses pieds sont à lui."² Cela dit, le nationalisme de Leclerc avant et pendant la Révolution tranquille a rarement été interrogé en profondeur. Il y aurait pourtant avantage à relire aujourd'hui le symbolisme derrière ses chansons de la période 1950-1970 ou dans la pièce de théâtre inédite *Les Temples* (1966), particulièrement dans le contexte des débats sur la laïcité de l'État ou du conflit étudiant qui a enflammé le Québec en 2012. Ces exemples de l'héritage de Leclerc, de son rapport à la France et de son engagement politique, tendent à montrer les chemins qu'il reste à parcourir pour obtenir une connaissance plus approfondie de son legs artistique. D'autant que dans la chanson québécoise actuelle, plusieurs artistes se réclament de sa filiation ou lui rendent hommage. Pensons à Loco Locass, Karkwa, Catherine Major, Fred Pellerin et bien d'autres.

Le présent colloque se veut l'occasion de sortir des lieux communs que l'on ressasse trop souvent lorsque Leclerc est évoqué. La canonisation qui a eu cours durant les dernières décennies autour de son héritage a proposé une image quelque peu figée, surtout au petit écran, qui se réduit bien souvent au troubadour bon enfant dont l'engagement indépendantiste s'éveille avec la crise d'Octobre 1970 et "L'Alouette en colère". Dépassant cette image, les études Leclerc peuvent s'enrichir de nouvelles problématiques et jeter un éclairage actualisé sur son œuvre, un espace de discussions qu'entend ouvrir ce colloque.

D'autant qu'à la mesure de l'interaction des arts que l'on retrouve au fondement de l'œuvre, les études Leclerc doivent se doter d'une perspective multidisciplinaire afin de croiser les connaissances et les savoirs. C'est pourquoi la musicologie, les études littéraires, les études culturelles, l'histoire, la sociologie, l'esthétique et plusieurs autres disciplines pourront être mises à contribution. Aussi, le colloque proposera des ateliers dans lesquels interviendront des professionnels du milieu qui renouvellent et font vivre l'œuvre de Leclerc.

Le colloque est ouvert à toute problématique ou à tout thème qui fait progresser les études Leclerc, pour autant qu'une démarche scientifique soit conséquente de la communication proposée.

Les thèmes suivants sont donnés à titre indicatif:

- Leclerc et le Québec des années 1940, avant Paris
- Leclerc et la critique littéraire
- La dimension religieuse ou la laïcité dans l'œuvre de Leclerc
- Les formes d'engagement politique chez Leclerc

- La chanson comme acte d'oralité chez Leclerc
- Les enjeux d'une édition critique de ses chansons, textes et musiques
- Leclerc au cinéma et à la télévision
- La canonisation de Leclerc
- Analyses musicales de ses chansons
- Analyses des accompagnements et arrangements de son œuvre
- Le jeu de guitare de Leclerc
- Leclerc et ses imprésarios, de Jacques Canetti à Pierre Jobin
- Leclerc et ses pairs
- Leclerc sur les bancs d'école
- Leclerc et l'environnement
- Les influences de Leclerc, d'hier à aujourd'hui

Les chercheurs intéressés à participer au colloque sont priés de faire parvenir une proposition de communication, en français ou en anglais, **au plus tard le 31 janvier 2014**. La durée des communications sera de 20 minutes, suivie d'une période de questions de 10 minutes. Les propositions, au format Word ou PDF, de préférence à double interligne, doivent adapter la présentation suivante:

- Nom et prénom de l'auteur;
- Affiliation institutionnelle;
- Adresse électronique et téléphone;
- Titre de la communication;
- Résumé d'une longueur de 500 mots, comprenant la problématique, les objectifs de recherche et les résultats envisagés;
- Courte notice biographique (100 mots maximum);
- Une bibliographie sélective (cinq entrées maximum).

Les dossiers doivent être acheminés à l'adresse électronique de Luc Bellemare (lucbe81@gmail.com). Pour de plus amples renseignements, vous pouvez vous adresser à Luc Bellemare et à Danick Trotter (trottier.danick@uqam.ca).

Comité scientifique du colloque

Luc Bellemare (UQÀM/CRILCQ); Aurélien Boivin (Laval/CRILCQ); Dominique Garand (UQÀM/CRILCQ); Sylvie Genest (UQÀM); Stéphane Hirschi (Valenciennes, France); Christopher M. Jones (Carnegie Mellon, États-Unis); Catherine Lefrançois (OICRM); Ursula Moser (Innsbruck, Autriche); Amy J. Ransom (Central Michigan, États-Unis); Catherine Rudent (Paris-Sorbonne, France); Chantal Savoie (UQÀM/CRILCQ); Jean-Pierre Sévigny (Musée des Ondes Emile Berliner); Danick Trotter (UQÀM/OICRM)

Comité organisateur

Luc Bellemare (UQÀM/CRILCQ); Dominique Garand (UQÀM/CRILCQ); Sylvie Genest (UQÀM); Jean-Pierre Sévigny (Musée des Ondes Emile Berliner); Danick Trotter (UQÀM/OICRM)

Responsable musical

Philippe Ménard (UQÀM)

Anmerkungen:

¹ Marcel Brouillard, *Félix Leclerc: l'homme derrière la légende*, Montréal, Québec Amérique, 1994, 88.

² Jacques Bertin, *Félix Leclerc: le roi heureux*, Paris, Arléa, 1987, 27.

Konzerte

Vanessa Paradis

18.12.13: Zénith, Dijon
19.12.13: Liberté, Rennes

Laura Pausini

18.12.13: Mediolanum Forum, Mailand
05.02.14: Arena, Genf
06.02.14: Hallenstadion, Zürich

IAM

20.12.13: L'Autre Canal, Nancy

Stromae

20.12.13: Rockhal, Esch

Saule

25.01.14: Rockhal, Esch

De Palmas

02.04.14: Passerelle, Florange

Patrick Bruel

10.04.14: Galaxie, Amnéville

Tryo

17.04.14: Hotel de Ville, Saargemünd

Etienne Daho

23.05.14: Rockhal, Esch

Festivals

Les Transardentes (25. Jänner 2014, Liège)

Information: www.lestransardentes.be/2014

Midem Festival (1. bis 4. Feber 2014, Cannes)

Information: www.midem.com

Les Hivernales (27. Feber bis 2. März 2014, Nyon)

Information: <http://www.leshivernales.ch>

11. Jubiläums-Chanson-Festival Georges Brassens (März bis September 2014, Basdorf und Berlin)

Information: www.brassens-festival.info

Pas des poissons... des chansons! 9^e édition (11. bis 12. April 2014, Annonay)

Information: www.lapresquile.fr/fr/programme/festival-pas-des-poissons-des-chansons

L'Original Festival (17. bis 21. April 2014, Lyon)

Information: www.loriginal-festival.com

30^e Festival de la Chanson de Tadoussac (12. bis 15. Juni 2014, Tadoussac)

Information: www.chansontadoussac.com/

Neuerscheinungen auf dem CD- und Büchermarkt

L'esprit anarchiste. Chansons anarchistes et pacifistes, 1820-1990. Frémeaux & Associés FA 5412, 2013.



Du “Triomphe de l'anarchie” de Charles d'Avray à “Ni Dieu ni maître” de Léo Ferré, les chansonniers et auteurs de sensibilité anarchiste ont, à leur manière, illustré l'histoire sociale des 19^e et 20^e siècles.

Chants militants exprimant le plus souvent un refus viscéral de toute forme d'autorité, de l'État, de la guerre et des églises, ou chansons sociales, parfois teintées d'humour “noir”, ce répertoire d'esprit libertaire s'avère une précieuse contribution pour la compréhension des mœurs et des mentalités de la famille de pensée anarchiste. Christian Marcadet et Jean Buzelin ont rassemblé

sur ce sujet, passionnant mais méconnu, la plus vaste anthologie jamais présentée en France.

En partie célèbre pour les actions violentes et les attentats, qui de Ravachol jusqu'à Action Directe émaillèrent son histoire, la mouvance anarchiste, entendue au sens large, est aussi une grande famille de pensée qui, depuis deux siècles, rassemble nombre de philosophes et d'artistes libertaires. Parmi ces derniers, les chansonniers et auteurs de chansons ont longtemps occupé une place primordiale.

Composante minoritaire du mouvement ouvrier, la nébuleuse anarchiste s'est en effet dotée depuis le 19^e siècle d'un imposant corpus de chansons spécifiques qui illustrent ses théories et dont certaines sont encore reprises aujourd'hui. Tous les thèmes libertaires ont été développés en chanson: refus de l'autorité sous toutes ses formes, antiétatisme et antiparlementarisme, antimilitarisme, anticléricalisme, internationalisme prolétarien, malthusianisme, prosélytisme pour une éducation libertaire, rejet de la peine de mort... et plus globalement refus de l'ordre établi.

Ce double CD, qui réunit la plupart des textes emblématiques du mouvement, nous offre un panorama éclectique de la chanson d'esprit anarchiste. Toutes les tendances ou presque sont ici représentées: chansons nostalgiques et vengeresses de membres de la Commune, Clovis Hugues et Louise Michel, textes virulents de militants auteurs de chansons comme Paul Paillette François Brunel ou Charles Keller, titres de chansonniers d'esprit purement anarchiste comme Charles d'Avray, Montéhus ou Eugène Bizeau, chansons plus populaires d'auteurs montmartrois non-conformistes à l'instar d'Aristide Bruant, Jules Jouy, Gaston Couté, brûlots d'actualité des artistes rebelles des années 30 que furent Gilles et Julien, chansons d'auteurs-compositeurs-interprètes de l'après-guerre tels Léo Ferré, Georges Brassens et Boris Vian, écrits engagés de protagonistes de Mai 68 et auteurs contemporains comme Christian Paccoud.

Aktuelles – actualités – novità – novedades

Édith Piaf, Jacques Brel und Léo Ferré: drei Todestage und ihre mediale Resonanz

Zahlreich sind die Artikel und Publikationen, die sich 2013 – anlässlich ihrer runden oder halbrunden Todestage – mit diesen drei Großen des Chansons beschäftigen. Kaum eine französische Zeitung oder Zeitschrift hat es versäumt, an die Künstler, die Bestandteil des *patrimoine culturel* sind, zu erinnern. Piaf erregte als die Ikone des Chansons schlechthin zu ihrem 50. Todestag auch international Interesse: Für den deutschsprachigen Raum ist besonders auf das Erscheinen der Biographie (mit ergänzenden Einzelanalysen der bekanntesten Chansons) des in Frankreich lebenden Literatur- und Musikwissenschaftlers Jens Rosteck *Édith Piaf, Hymne an das Leben* (Berlin, Propyläen 2013) zu verweisen. Diese solide recherchierte und stilistisch ausgefeilte Monographie blickt hinter den Mythos Piaf und entwirft ein nuanciertes Bild der Persönlichkeit und ihres Schaffens. Eine ebenso bedeutende Arbeit, die weit über das hinausgeht, was etwa 50 ältere Biographien bieten, hat in Frankreich Robert Belleret mit *Piaf, un mythe français* (Paris, Fayard 2013) vorgelegt. Die Gedenkartikel der Feuilletons rekurren nichtsdestotrotz noch oft auf die – nicht unbegründeten, aber doch stereotyp überzeichneten – Topoi des Gossenkindes, das zum Weltstar aufsteigt, und der ‘männermordenden Zwergin’. Charles Dumont (der Komponist von “Non, je ne regrette rien”) ist als einer der letzten noch lebenden Mitarbeiter Piafs mehrfach als Autor und Interviewpartner – besonders im Rahmen der Aktivitäten des Musée Édith Piaf – in Erscheinung getreten. Musikalisch mit Cover-Versionen steht das Piaf-Jubiläum ganz im Zeichen Patricia Kaas’ und Mireille Mathieus. Kaas’ aufwendiges, mit dem Royal Philharmonic Orchestra in London produziertes Album *Kaas chante Piaf* (Richard Walter Entertainment RWE0021, 2012) diente als Basis für die gleichnamige Bühnenshow, mit der die Sängerin ab November 2012 auf Welttournee ging. Die Interpretationen polarisieren: Negative Stimmen gibt es zu den Arrangements, die allzu sehr an einen opulenten Filmsoundtrack erinnern, und zu Kaas’ (übertriebenem) Pathos, was in dieser Kombination die Chansons ihren Rhythmus und ihre Liedhaftigkeit einbüßen lässt. Positiv wird dagegen immer wieder Kaas’ vokales Vermögen hervorgehoben, das in der Tat nicht zu leugnen ist. Mathieus Hommage *Mireille Mathieu chante Piaf* (Sony 88725 44439 2, 2012), die eine um lediglich zwei Titel ergänzte Neuaufgabe alter Aufnahmen von 1985 und 1993 darstellt, verpackt die Chansons musikalisch in ein konventionelles Orchesteridom der 1960er bis 1970er Jahre des letzten Jahrhunderts – der ‘großen’ Zeit des verantwortlichen Arrangeurs Jean Claudric. Auch der ‘Spatz von Avignon’ wirkt

stimmgewaltig, und irgendwie entsteht – durch die relative Treue gegenüber den Originalaufnahmen der Piaf – der Eindruck, die Sängerin möchte noch immer in die Fußstapfen des Vorbilds treten, zu dessen Nachfolgerin sie in den späten 1960er Jahren aufgebaut wurde. Angesichts dieser beiden – bedingt gelungenen – Hommage-Alben mag man sich nach den Highlights in der Geschichte der Piaf-Coverversionen fragen. Meine Favoriten sind hier Catherine Ribeiros Album *Le Blues de Piaf* (Philips 548 401-2, 1977) sowie Ingrid Cavens eigenwillige Piaf-Interpretationen (*Erinnerungen an Edith Piaf*, RCA PL 70043, 1983 und *Ingrid Caven chante Piaf*, Clever CLE 23214-1, 1989). Beide Interpretinnen zeichnen ihre Fähigkeit aus, die Sentimentalität der Chansons intellektuell auszubalancieren oder gar ironisch zu brechen und mit musikalischen Mitteln wohl dosiert umzugehen; es ist schade, dass ihre Piaf-Alben heute vergriffen sind. Weitgehend in Vergessenheit geraten ist Georgette Lemaire, die lange Zeit neben Mathieu als populärste Piaf-Interpretin galt. Da greift man dann gerne wieder zu Piaf selbst, deren Aufnahmen in mehr Kompilationen denn je vorliegen.

Dass die Todestage von Stars die wahren Freudentage der Plattenindustrie und der Inhaber der Rechte der Aufnahmen sind, zeigen auch Brels 35. und Ferrés 20. Jahrestag des Todes: Die Neuauflagen boomen. Von CD-Projekten der reaktualisierenden Coverversionen, auf denen mehrere gegenwärtig gefragte Sänger je ein Chanson des berühmten Vorgängers neu interpretieren, kommt man hingegen ab, zumal sich die hohen Produktionskosten solcher ‘Auftragsarbeiten’ (etwa anlässlich Vians 50. Todestags) in der Vergangenheit zu oft weder künstlerisch noch kommerziell als lohnend erwiesen.

Überrascht mag man von der relativen Inaktivität der Fondation Brel in Brüssel angesichts des Jahrestags sein, wurden doch bislang solche Anlässe mit Veröffentlichungen oder Ausstellungen begangen. Die Deutungshoheit über Werk und Leben Brels, mit der die Fondation immer wieder auftrat, konnte befremden, da das propagierte Bild des Künstlers – Brel als genialer Musiker und Komponist wie als treu(sorgend)er Ehemann und Vater – längst widerlegt war. Der schöne neue Internetauftritt der Institution lässt vermuten, dass diese zu sehr mit sich selbst und ihrer Reorganisation – als Stiftung nach neuem Europäischen Recht – beschäftigt war, um hier einen Beitrag zu leisten. In die lange Liste der Brel-Interpreten – das Register der Fondation Brel zählt davon weltweit gut 2500 – hat sich zuletzt Plácido Domingo mit “La chanson des vieux amants” im Duett mit ZAZ eingereiht (auf seinem Album *Songs*, Sony 88725449882, 2012). Dabei scheitert er an einem nicht gerade plausibel in Duettparts aufgeteilten Text, den er äußerst unpräzise artikuliert. Wie schwer es ist, sich Brels Chansons anzueignen, sich in ihrer Interpretation zwischen Wiedererkennbarkeit und kreativer Erneuerung zu bewegen, zeigte vor fünf Jahren Florent Pagnys Album *Pagny chante Brel* (Universal 5304384, 2007), das der Komplexität der Chansons nicht gerecht wurde und überwiegend schlechte Kritiken erhielt. Die Geschichte der Coverversionen hat gezeigt, dass renommierte Interpreten mit Brel – stärker noch als mit Piaf – Gefahr laufen, Schiffbruch zu

erleiden. Aus diesem Grund schien es, als würde dieser Todestag ohne eine entsprechende Reaktualisierung verstreichen. Überraschend, ganz ohne Vorankündigung, erscheint nun das Album *Gréco chante Brel*, eine Hommage aus dem künstlerischen Umfeld des Sängers. Gréco (geb. 1927) zählte 1954 mit „Le diable“ zu Brels (geb. 1929) ersten Interpretinnen, sie nahm wiederholt Titel von ihm in ihr Repertoire auf, und durch ihre künstlerische wie private Verbindung mit Gérard Jouannest (geb. 1933), dem langjährigen Komponisten und Pianisten an Brels Seite, avancierte Brel zum Hauptpfeiler ihrer Konzertprogramme. Viele ihrer Interpretationen lagen bislang nur in Live-Mitschnitten vor, und ihr Brel-Album von 1988, *Hommage à Jacques Brel* (Philips 32PD-536), das auf dem Tiefpunkt ihrer Karriere in Eigenproduktion in Japan entstand, fand kaum Verbreitung. Fast möchte man sagen, dass das aktuelle Album, das 2013 in nur drei Tagen im Studio eingespielt wurde, überfällig war. Die zwölf Chansons (sechs alte Repertoirestücke und sechs neue Titel) in kongenialen Arrangements von Bruno Fontaine klingen nach Brel und bleiben in ihrer Gefühlsintensität nicht hinter ihm zurück, wobei sie – und darin liegt gerade die Originalität – oft gegen Brels eigene Interpretation angehen. „Ne me quitte pas“ etwa gerät nicht zur Klage, sondern zur Drohung – eine Idee (seiner engsten Freunde), die Brel vermutlich gefallen hätte.

Eine Phase der testamentarischen Aufarbeitung, die bei Piaf und Brel abgeschlossen ist, erleben wir gegenwärtig im Fall Ferrés. Der Todestag wurde als Anlass genutzt, die schon lange schwelenden Streitigkeiten um das materielle und ideelle Erbe des Sängers öffentlich zu machen. Das Buch Annie Butors, der Stieftochter des Sängers aus zweiter Ehe, *Comment voulez-vous que j'oublie...* (Paris, Phébus 2013), erregte – besonders in der Boulevardpresse – großes Aufsehen. Die Autorin fordert darin, die Bedeutung ihrer Mutter Madeleine Ferré, mit der der Sänger von 1952 bis 1973 verheiratet war, für das Schaffen des Künstlers anzuerkennen. Seit Bellerets *Léo Ferré, une vie d'artiste* (Arles, Actes Sud 1996) ist die Biographie des Sängers mit all ihren Brüchen bekannt, und es erscheint müßig, nach einem Schuldigen in einem privaten Drama zu suchen, in dem die beiden Beteiligten gelogen und betrogen haben. Ferré selbst hatte nach der Trennung von seiner Frau diese und die gemeinsame Lebensphase aus seinem Leben zu tilgen versucht. Das Bild des Sängers in der Öffentlichkeit wurde in den letzten Jahren primär durch Mathieu Ferré, den Sohn aus dritter Ehe, geprägt, der mit viel Idealismus den Verlag La Mémoire et la Mer aufbaute, der bibliophile Ferré-Ausgaben und CDs – auch wenig bekannter Künstler –, die sich in die Nachfolge Ferrés einschreiben, vertreibt. Aktuell erscheint in Zusammenarbeit von La Mémoire et la Mer mit Gallimard die 1632-seitige Textausgabe *Léo Ferré, les chants de la fureur (1943-1992)*; dieses Textkorpus erleichtert künftig jede eingehende Beschäftigung mit dem Dichter und Sänger. Musikalisch hat zuletzt Marcel Kanche Ferré mit zwölf Psychedelic-Jazz-Versionen seiner Chansons, unter dem Titel *Et vint un mec d'outre saison* (Cristal Records CR 198, 2012), fortleben lassen.

Einmal ganz abgesehen von den Jahrestagen: ZAZ – Piaf, Abd Al Malik – Brel und Bernard Lavilliers – Ferré etwa sind Beispiele für die anhaltende inspirierende Wirkung der drei prominenten Toten.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Ces inconnues de la chanson: VII. Liane Foly – zwischen Jazz und Chanson

Liane Foly, die aufgrund ihrer samtigen, dunklen Stimme oft mit dem Etikett *chanteuse à voix* versehen wird, gehört zu der Generation französischer Sängerinnen und Sänger, die in den 1980er Jahren ihre Karriere begonnen haben. Seit mehr als 25 Jahren bereichert sie nun schon die Chanson-Landschaft, wenngleich sie in den letzten Jahren verstärkt in Theater und Fernsehen tätig ist.

Éliane Falliex wird am 16. Dezember 1962¹ als Tochter eines Drogisten-Ehepaares in Lyon geboren. Ihre Eltern gehören zu den Pieds-Noirs, jenen Franzosen, die nach der Unabhängigkeit Algeriens 1962 nach Frankreich zurückkehrten. Schon früh kommt sie mit der Musik in Berührung, lernt Klavierspielen und klassisches Ballett. Eine wichtige Rolle nimmt darüber hinaus das Musikensemble Black and White ein, quasi ein Familienunternehmen: Während der Vater die Leitung innehat und die Mutter für die Kostüme zuständig ist, ist Éliane als Sängerin tätig, ihr Bruder Philippe als Schlagzeuger und die Schwester Corinne am Klavier. Über viele Jahre tritt die Gruppe im Raum Lyon in diversen Nachtclubs und Bars auf, was der jungen Éliane die Gelegenheit bietet, eine umfangreiche Bühnenerfahrung zu sammeln. Schon in jenen Jahren entdeckt sie ihre Vorliebe für Jazz und Blues, die auch später ihre musikalische Produktion prägen werden.

1983 bewirbt sie sich auf eine Anzeige, in der Sänger/-innen für die Produktion von Werbejingles gesucht werden. Neben einem ersten beruflichen Engagement wird die Tätigkeit auch künstlerisch wegweisend, lernt sie doch den Komponisten André Manoukian und den Texter Philippe Viennet kennen, mit denen sie später mehrere Alben produzieren wird. 1984 ist sie zudem im musikalischen Umfeld des damals sehr populären Daniel Balavoine tätig, was zu einem weiteren musikalischen Sprungbrett wird. 1987 schließlich erscheint die erste Single „Besoin de toi“, die jedoch weitgehend unbeachtet bleibt. Ein Jahr später veröffentlicht Liane Foly ihr erstes Album *The man I love*, aus dem die Single „Ça va, ça vient“ ausgekoppelt wird. Liane Foly schafft es damit in die in den 1980er Jahren in Frankreich sehr populären Top 50, in der zu jener Zeit Namen wie Jean-Jacques Goldman, der bereits erwähnte Daniel Balavoine, Patrick Bruel, Mylène Farmer oder Jeanne Mas Stammgäste sind.² Mit ihren Anleihen aus dem Jazz setzt Liane Foly hier einen eigenen Akzent, der sich von der Konkurrenz abhebt. Das Album enthält auch einige Jazz-Standards wie „The

man I love” oder “Stormy weather”. Noch im selben Jahr 1988 gibt sie ihr erstes großes Konzert in der Pariser Cigale. Ein Jahr später wird Liane Foly von Claude Nougaro eingeladen, den ersten Teil seines Konzerts im Pariser Olympia zu bestreiten, Auftritte u.a. in der Arena von Nîmes zusammen mit Julia Migenes folgen.

Der große musikalische Durchbruch folgt im Jahr 1990 mit dem Album *Rêve orange*, das zwei zukünftige Klassiker im Repertoire der Sängerin enthält: das Titelchanson “Rêve orange” und “Au fur et à mesure”, die beide auch als Singles kommerzielle Erfolge werden. Zugleich bringt das Album Liane Foly 1991 eine Trophäe als “Révélation féminine de l’année” bei den *Victoires de la musique* ein. 1993 folgt das Album *Les petites notes*, das den musikalischen Schwerpunkt noch mehr in Richtung Jazz verschiebt und an dem u.a. der in Frankreich sehr bekannte Musiker Richard Galliano mitwirkt. Es wird auch in einer englischen Version mit dem Titel *Sweet mystery* für den internationalen Markt produziert; der internationale Durchbruch bleibt jedoch aus. In Frankreich wird vor allem das Chanson “Doucement” zu einem weiteren Erfolg für die Sängerin, gefolgt vom Live-Album *Lumières* aus dem Jahr 1994.

Das Jahr 1995 markiert einen Wendepunkt im Leben der Sängerin: Neben der Trennung von Philippe Viennet und André Manoukian, mit dem sie auch privat ein Paar war, unterzieht sie sich einer Schönheitsoperation an der Nase³ und beschließt, künstlerisch neue Wege zu gehen: “Liane voulut un jour voler de ses propres ailes, mue par le désir de moderniser son image qu’elle jugeait trop classique.”⁴ Das Ergebnis ist das 1997 veröffentlichte Album *Caméléon*, das Liane Foly mit einem komplett neuen Team in den USA produziert und das Anleihen aus Funk und Soul nimmt. Neben Liane Foly selbst wirkt auch ihr Bruder Philippe an den Kompositionen und Texten der Chansons mit. Der Bruch mit dem bisherigen Stil der Sängerin scheint jedoch zu groß, sorgt die Produktion doch für deutliche Irritation bei den Fans. Der große kommerzielle Erfolg des Albums bleibt trotz inhaltlich interessanter Titel wie “Ma huitième merveille” oder “La valse des anges” aus.

Mit dem von Mick Lanaro produzierten Album *Acoustique* aus dem Jahr 1998 folgt deshalb schon bald eine neue musikalische Kehrtwende. Neben vier neuen Chansons versammelt das Album elf Chansons aus dem Repertoire der Sängerin (u.a. “Va savoir”, “Doucement” und “Au fur et à mesure”) in neuen, musikalisch bewusst schlicht gehaltenen Versionen. Hinzu kommen mit dem neuen Chanson “Dame brune” eine musikalische Hommage an die ein Jahr zuvor verstorbene Kollegin Barbara (“je considère Barbara comme un modèle”⁵) sowie mit “Il est mort le soleil” eine weitere Hommage an die Kollegin Nicoletta, deren Gesangsstil ebenfalls von Jazz und Blues beeinflusst ist.⁶ Der bislang größte kommerzielle Erfolg aus dem Album wird jedoch das als erste Single ausgekoppelte Chanson “La vie ne m’apprend rien” aus dem Repertoire Daniel Balavoines, dem die Sängerin eine eigene Note zu verleihen mag; es folgt eine ausgedehnte Tournee.

Ebenfalls erfolgreich wird das komplett neu produzierte Album *Entre nous* aus dem Jahr 2001, an dessen Produktion neben Liane Foly auch ihr Bruder Philippe Falliex maßgeblich beteiligt ist. Unter den Komponisten und Textern finden sich außerdem bekannte Namen wie Maxime Le Forestier oder Patrick Fiori, aber auch der zu jener Zeit sehr erfolgreiche Autor und Komponist Gérard Presgurvic⁷, dessen Chanson “On a tous le droit” als erste Single ausgekoppelt wird und für einen weiteren kommerziellen Erfolg sorgt. Musikalisch entfernt sich dieses zeitlose Album von Jazz und Blues, vermag aber durch tiefgehende Texte und nuancierte Interpretationen zu überzeugen. Schon 2002 folgt mit *Au fur et à mesure* ein erstes Best-of-Album, das eine musikalische Bilanz aus 15 Jahren zieht und zwei neue Chansons, “Vivre” (ebenfalls aus der Feder von Gérard Presgurvic) und “À l’intérieur” enthält.

Für das Album *La chanteuse de bal* von 2004 kommt es erneut zu einer Zusammenarbeit zwischen Liane Foly, André Manoukian und Philippe Viennet. Mehrere Chansons des Albums, darunter das von Jean-Jacques Goldman verfasste Titellied “La chanteuse de bal”, fallen durch autobiographische Bezüge auf. Geht es in diesem Fall um die musikalischen Anfänge der Sängerin, so greift sie in dem von ihr selbst geschriebenen und Alice Dona komponierten “Déracinée” die Thematik der Pieds-Noirs auf, zu denen, wie oben erwähnt, auch ihre Eltern zählen. Mit “Deux centres du monde” steuert Goldman noch ein weiteres Chanson bei. Trotz gehaltvoller Texte und überzeugenden Interpretationen bleibt das Echo auf das Album eher verhalten, woran auch die folgende Tournee nichts ändert. Ein dazugehöriges Live-Album wird unter dem Titel *Une étoile dort* 2005 veröffentlicht, das u.a. auch ein Medley mit Chansons von Claude Nougaro enthält. Im Jahr 2008 erscheint das bislang letzte Album, *Le goût du désir*, das von Art Mengo produziert wird. Mehr als bei den vorangegangenen Produktionen machen sich hier die Einflüsse des Jazz bemerkbar, sodass sich der Kreis zu den ersten Platten Liane Foly schließt. Einmal mehr bleibt allerdings das Publikumsecho verhalten.

Seit mehreren Jahren ist Liane Foly darüber hinaus als Moderatorin in Radio und Fernsehen tätig und wirkte bislang in ca. zehn Film- und Fernsehproduktionen als Schauspielerin mit, darunter als Straßensängerin in Claude Lelouchs *Ces amours-là*, in dem sie auch vier Chansons interpretiert. Großen Erfolg haben seit 2007 ihre selbst geschriebenen One-Woman-Shows *La folle parenthèse* (2007-2009) und *La folle part en cure* (seit 2011), in denen sie bekannte Frauen des Chanson- und Showbusiness parodiert und imitiert – stellvertretend seien France Gall, Juliette Gréco, Mireille, Dalida, Sylvie Vartan und Carla Bruni genannt – und dabei auch Ausschnitte aus deren Chansons interpretiert. 2013 schließlich hat das Theaterstück *Jamais deux sans trois* Premiere, in dem Liane Foly drei verschiedene Charaktere verkörpert.

Das nachfolgende Zitat charakterisiert die Sängerin auf sehr zutreffende Weise: “Personnage atypique de la chanson française, Liane Foly échappe aux étiquettes, ce qui contribue à lui donner une image de femme mystérieuse et

insaisissable.”⁸ Bleibt zu hoffen, dass sie auch zukünftig einen Platz in der französischen Chansonlandschaft haben wird.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Discographie (Auswahl):

- 1990: *Rêve orange*, Virgin 07777868792 4
 1997: *Caméléon*, Virgin 7243 84405625 2
 1998: *Acoustique*, Virgin 7243 8467752 7
 2001: *Entre nous...*, Virgin 7243 508512 3
 2002: *Au fur et à mesure* (Best of), Virgin/EMI 7243 5430122 3
 2004: *La chanteuse de bal*, ANA/ Warner Music France 834511098-2
 2006: *Une étoile dort* (live), ANA/ Warner Music France 505101118422 2
 2008: *Le goût du désir*, LF Productions/ Warner Music France 825646963577

Link:

<https://www.facebook.com/pageofficellelianefoly> (offizielle Homepage der Sängerin)

Anmerkungen:

- ¹ Einige Quellen geben als Geburtsjahr auch 1963 an, z.B. Gilles Verlant (Hg.), *L'Odysée de la chanson française*, Paris, Hors Collection, 2006, 290, oder Pierre Saka – Yann Plougastel (Hg.), *La chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999, 235.
² Siehe hierzu: Alain Wodrascka – Pierre Terasson (Hg.), *Le Top 50 des années 80*. Paris, Eds. Didier Carpentier, 2010. Ein Beitrag zu Liane Foly findet sich dort auf S. 60-61.
³ Das Thema scheint vielen Nachschlagewerken zum Chanson eine Erwähnung wert (z.B. Verlant 2006, 290) und wird auch in Interviews von der Sängerin selbst immer wieder thematisiert.
⁴ Gabriel Armand: "Liane Foly: Je veux faire de ma vie une carrière", in: *NOTES – La revue de la SACEM*, numéro double 154 (1999), 148-151.
⁵ Armand 1999, 150.
⁶ Cf. *BAT* 31 (April 2013), 25-28.
⁷ Gérard Presgurvic (*1953) wird vor allem in den 1990er Jahren als Autor zahlreicher Chansons von Patrick Bruel bekannt, schreibt aber u.a. auch für Florent Pagny und Henri Salvador. Einer seiner größten Erfolge ist zu Beginn der 2000er Jahre das Musical *Roméo et Juliette*.
⁸ Saka – Plougastel 1999, 235.

Théories de la chanson I: L'approche des auteurs-compositeurs

Les chansons à succès du monde entier sont-elles toutes conçues selon les mêmes préceptes? Il pourrait sembler évident de répondre à cette question que la chanson pop est partout formatée selon la même recette du refrain accrocheur, mais cela est peut-être un peu court. S'il était si facile de suivre une quelconque formule d'écriture, tout le monde devrait y arriver sans effort et ainsi générer des fortunes. Or, ce n'est pas le cas.

Il s'est publié depuis une dizaine d'années une pléthore de guides sur l'écriture de chansons à l'américaine, cet art que l'on enseigne en tant que *songwriting*. Des programmes de formation en ce domaine sont déjà bien établis au Berklee College of Music de Boston et à la Songwriting School of Los Angeles, aux États-Unis.

Au Québec, trois ouvrages parus depuis l'an 2000 ont tenté de mettre des mots sur les procédés qui, texte et musique, mènent à l'écriture d'une grande chanson en langue française. Il s'agit des livres *Écrire une chanson*, vol. 1, de Robert Léger (Québec Amérique 2001); *Écrire une chanson*, vol. 2, de Danièle Faubert et Mario Chénart (Québec Amérique 2011); et *Le frisson des chansons* de Stéphane Venne (Stanké 2006). De façon générale, les auteurs de ces livres défendent vivement l'idée que la composition de chansons se transforme avec la langue de création. Il existe par ailleurs au Québec une École nationale de la chanson pour former des auteurs-compositeurs-interprètes. De même, plusieurs cégeps – l'équivalent québécois des lycées français – offrent un programme de *Technique professionnelle en musique et chanson* d'une durée de trois ans.

Tous les auteurs cités ont du "métier", comme on le dit ici. Robert Léger est justement professeur à l'École nationale de la chanson de Granby, dans les Cantons de l'Est. Membre fondateur avec Michel Rivard du groupe Beau Domage, il a composé les chansons à succès "Tous les palmiers" et "Harmonie du soir à Châteauguay". Danièle Faubert et Mario Chénart sont pour leur part reconnus depuis quelques années grâce à des ateliers d'écriture qu'ils donnent à la Société professionnelle des auteurs et des compositeurs du Québec (SPACQ). Quant à Stéphane Venne, il est l'auteur-compositeur dont le nom reste associé à la chanson thème de l'Expo 67 et au renouveau du rock suivant l'Osstidcho. On lui doit les immortelles "Le temps est bon", "Et c'est pas fini" et "Le début d'un temps nouveau".

Tout cela est fort bien, mais quelle synthèse proposer des nombreuses idées de ces auteurs-compositeurs professionnels, notamment quant à la spécificité du français chanté? Et quelles voies l'universitaire peut-il emprunter pour chercher à approfondir leurs écrits? Voilà l'ambitieux sujet du présent texte, qui aborde ainsi une série sur les différentes *Théories de la chanson*.

Nos auteurs s'entendent d'abord sur le fait qu'il faut avoir écouté de bons modèles de chansons avant de devenir soi-même créateur. Les canons vont évidemment varier selon que l'on veut écrire du rap, du country-western ou de la grande chanson. Les paroliers conseillent de prêter une oreille très attentive aux auteurs anglophones de comédies musicales et de rock: Irving Berlin, George Gershwin, Cole Porter, Jerry Leiber et Mike Stoller, John Lennon et Paul McCartney, Bob Dylan, Paul Simon et Joni Mitchell, entre autres. Pour saisir les spécificités des auteurs-compositeurs francophones, il faut aussi cultiver sa curiosité et plonger dans l'œuvre d'artistes consacrés: Félix Leclerc, Georges Brassens, Gilles Vigneault, Claude Léveillée, Gilbert Bécaud, Jacques Brel, Michel Rivard, Joe Dassin, Richard Desjardins, jusqu'à Dédé Fortin et Mathieu Chedid (alias "M"). Dans tous les cas, il faut s'attarder aux textes *et* à la

musique, surtout dans ces chansons entraînantes que l'on a le désir de réécouter encore et encore.

Au plan littéraire, l'auteur-compositeur en herbe doit à tout prix s'instruire des règles de versification, surtout en ce qui a trait à l'accent tonique et au rythme des mots. Pour travailler, les dictionnaires de rimes et de synonymes seront toujours de bons compagnons. En musique, savoir jouer du piano ou de la guitare est certainement un bel atout. La connaissance de quelques rudiments théoriques d'harmonie musicale est aussi la bienvenue. On recommande par ailleurs de lire beaucoup, de s'informer, de voir des films et des séries télévisées, d'épier les conversations de la vie quotidienne, d'observer la nature, le tout en tenant un journal de notes. Absolument tous les sujets porteurs d'une émotion forte pourraient devenir de potentielles chansons. Humblement, il faut savoir reconnaître ses forces et ses faiblesses, que ce soit en écriture des paroles ou de la musique. La collaboration avec quelqu'un qui a des talents complémentaires peut alors être une solution de rechange envisageable.

Nos auteurs avancent une fine distinction entre les métiers d'auteur-compositeur-interprète (chansonnier de scène) et d'auteur-compositeur (parolier, mélodiste pour d'autres chanteurs). Dans le premier cas, l'écriture tend à se confondre avec les chansons du style propre à un artiste donné. On reconnaît la signature unique. À l'inverse, le parolier cherche à créer dans ses chansons des rôles de composition, à jouer des personnages, un peu comme au théâtre. La raison tout à fait logique à cela est que les paroliers offrent leur chanson à un ou une interprète, une personne en fonction de qui ils pensent l'écriture.

Le temps venu, il faut se mettre au travail. Chacun a ses préférences par rapport au choix d'un lieu inspirant, d'un moment propice de la journée, d'une méthode (stylo, ordinateur), de contraintes de temps imposées ou non. En tous les cas, il faut favoriser la tranquillité de son repaire de création. Nos auteurs disent que l'on aime une bonne chanson immédiatement, en moins de 30 secondes d'écoute. On veut alors la réécouter encore et encore. Ce chef d'œuvre aura aussi en principe une facture simple, une vocation universelle. Toute bonne chanson peut se résumer en une phrase. Et elle doit absolument réussir le test du lendemain – la chanson peut facilement paraître géniale la nuit de l'écriture, mais le point capital est qu'elle le demeure longtemps après.

Il ne faut surtout pas viser à tout prix l'écriture en un seul jet d'une chanson parfaite, de l'introduction à la fin. Cela peut arriver, mais c'est plutôt rare. En règle générale, on doit se permettre de passer par une phase où l'on note pêle-mêle toutes ses idées, sans discernement. Il sera toujours temps plus tard de réorganiser le matériau, de raturer des passages, d'ajouter ou d'enlever des mots et des notes. À ce sujet, Robert Léger suggère quelques exercices de contrainte qui apparaissent des plus formateurs. Pour commencer, on peut simplement copier des chansons connues en portant attention aux rimes, aux longueurs de lignes aux accents toniques. On peut ensuite prendre le couplet d'une chanson existante et changer les paroles, en respectant les accents toniques et la coupe des phrases. Comme variante du même exercice, on pourrait décider de ne

garder que la première lettre des mots originaux pour créer des paroles nouvelles. La traduction de l'anglais vers le français est un autre bon exercice. Pour déjouer les pièges qui se posent alors, il faut favoriser les mots d'une seule syllabe – ou monosyllabes –, utiliser des rimes féminines (avec un "e" muet), voire modifier un peu la mélodie originale. En prenant ce dernier exercice à l'envers, on peut composer une nouvelle mélodie sur des paroles existantes, en respectant la mesure, les dissonances et les résolutions. Toute cette gymnastique aide grandement à se familiariser avec les structures et la prosodie des chansons, à jouer avec les mots et les notes.

Vient ensuite l'éternelle question, celle de déterminer si l'on écrit d'abord les paroles ou la musique d'une nouvelle chanson? Étonnamment, les auteurs croient que la réponse n'est ni l'un, ni l'autre. Pour eux, le vrai point de départ d'une chanson vient d'une idée simple associée à une émotion vive. Stéphane Venne parle ainsi de l'"ambiance" de la chanson. Robert Léger parle plutôt d'"idée maîtresse", mais c'est ici sensiblement la même conception. Que ce soit un mot, une image, un souvenir, il faut que la chanson adopte une voie universelle pour parler de ce qui émeut. Si un mot ou un événement du quotidien retient intensément votre attention, c'est probablement un bon point de départ. Mais attention! Le sujet d'écriture proprement dit et l'émotion suscitée sont deux choses bien distinctes. Elles peuvent aller de pair ou carrément s'opposer, selon le traitement d'écriture voulu. Un peu comme on distingue signifiant et signifié en sémiologie.

À propos du titre de la chanson, il faut qu'il soit court, simple, original, accrocheur et, ne l'oublions pas, facile à chanter de par sa combinaison de voyelles, consonnes et notes musicales. Il peut reposer sur un jeu de mots ou de sonorités, sur un procédé littéraire. Il peut faire intervenir des marqueurs de temps ou de lieu, des personnages fictifs ou réels, un objet, de la musique et de la danse, une expression populaire et encore bien d'autres choses. Ce titre, on va souvent le retrouver dans le refrain, mais aussi dans la première ou la dernière ligne du couplet – lorsqu'il n'y a pas de refrain.

Peu importe la solution retenue, il faut que la chanson saisisse l'attention de l'auditeur dès les premières lignes, en quelques secondes. L'introduction prend selon Stéphane Venne trois formes courantes: l'introduction "Big Bang", qui fait immédiatement entendre le refrain accrocheur; l'introduction "Bande-annonce", qui donne un avant-goût des sections de la chanson; et l'introduction "Prologue" qui ne vend pas la mèche, comme c'est souvent le cas avec une entrée instrumentale.

Le titre et le refrain se confondent parfois avec ce que les anglo-saxons appellent le *hook* de la chanson, c'est-à-dire ce fragment sonore bref qui capte immédiatement l'attention, suscite une forte émotion et reste longtemps gravé en mémoire. On a déjà proposé pour ce terme la traduction française d'"accroche", qui n'est guère satisfaisante. D'autres ont suggéré de parler de "vers d'oreille", ce qui est certes plus joli, mais encore un peu long. Comme le terrain de discussion demeure ouvert, je suggérerais pour ma part que l'on désigne ce *hook*

comme le ‘harpon’ de la chanson. Cette expression, qui existe déjà en français, a le double avantage d’être courte et de respecter l’idée métaphorique d’un crochet happant l’attention.

Une fois le titre trouvé, il faut déterminer la structure qui va le mieux servir le propos de notre chanson. Ce que l’on nomme ici ‘structure’ correspond grosso modo à ce que les littéraires nomment les ‘poétiques’ du texte et à ce que les musicologues désignent comme la ‘forme’ des œuvres. Dans l’état actuel de la recherche, il reste du travail à faire avant de bien connaître les structures les plus efficaces selon les types émotifs chantés dans les chansons françaises, une démarche qui poserait les fondements d’une rhétorique de la chanson. Pour l’heure, nos auteurs avancent que la structure sans refrain (seulement des couplets suivis) fonctionne à merveille dans le cas d’une longue chanson à récit, descriptive d’un schéma d’actions posées en ordre chronologique. Autre exemple, la complainte est fort bien rendue par la récurrence d’une expression à chaque ligne. Les auteurs-compositeurs de métiers croient enfin qu’un titre placé dès le début suggère un développement alors qu’un titre à la fin dénoue la construction d’une tension. Ce ne sont là que quelques exemples, dont la portée mériterait d’être approfondie.

Non seulement faut-il étayer ces savoirs, mais on devrait aussi arriver éventuellement à les historiciser, indépendamment des grands courants anglo-saxons. On peut illustrer cette idée par le fait que l’on connaît bien la structure des standards de la comédie musicale et du jazz américain entre les années 1920 et 1950 – la structure AABA, avec couplets et pont – ou la structure à douze mesures du blues et du rock and roll. On ignore en revanche quelles étaient les structures privilégiées chez les artistes de la Belle époque des cafés-concerts montmartrois, ou au temps de Madame Bolduc, ou même chez les chansonniers de l’après-guerre comme Félix Leclerc et Gilles Vigneault, Georges Brassens et Jacques Brel. Mieux connaître les structures de chansons qui ont été privilégiées à chaque époque historique du répertoire francophone m’apparaît comme un chantier urgent pour la recherche.

Globalement, nos auteurs identifient seulement quelques structures classiques de la chanson et principes d’écriture qu’ils sous-tendent. Ces structures résultent des combinaisons, permutations et omissions des constituants de base suivants: Introduction instrumentale – Couplets – Refrains – Transition (incluant les *riffs* instrumentaux) – Pont – Tremplin ou rampe – Solo.

À partir de ces composants de base, les cas les plus fréquents sont 1) les structures de couplets suivis (sans refrain), 2) de couplet-refrain, 3) de refrain-couplet, 4) de couplet-pont et 5) de couplet-refrain-pont. Ces structures d’apparence simplissime existent pourtant dans le répertoire en d’innombrables variantes et hybrides, que l’on gagnerait à historiciser selon les grandes périodes qui ont marqué la chanson francophone. Pour la musicologie, maints styles sont facilement identifiables à l’oreille: la valse, le tango, le reel, le jazz swing, la chanson comique, la ballade, le duo romantique, le country-western, le rock, les genres latinos (salsa, bossa nova, etc.), le chansonnier, le yé-yé, le rap, etc. À

partir de là, il faut chercher quelles émotions sont privilégiées dans chaque style et voir les structures texte-musique récurrentes. Ce travail contribuerait déjà beaucoup à déconstruire une représentation de la musique populaire en tant que répertoire monolithique, toujours opposé (souvent avec mépris) à la grande musique classique occidentale.

Comme on l’a vu, l’idée maîtresse ou l’ambiance d’une chanson donnée est fréquemment énoncée dans le refrain. C’est aussi généralement à cet endroit que paraît le titre. Les couplets servent à mettre l’idée maîtresse en situation, à la développer avec des idées nouvelles ou à la prouver. Au plan rhétorique, le passage du couplet au refrain – ou incidemment, tout autre changement de section – est un moment propice pour changer la métrique, varier la longueur des lignes de paroles, modifier l’emplacement des accents toniques, apporter de nouvelles rimes, mettre de nouveaux temps de verbes, passer du concret à l’abstrait, introduire un changement de point de vue, un nouveau personnage ou une nouvelle voix narrative – par exemple, passer du “je” au “tu”. Dans tous les cas, les paramètres qui déterminent le schéma propre au couplet d’une chanson demeurent exactement les mêmes à chaque nouvelle occurrence d’un couplet. Il en va de même de ceux du refrain (différent du couplet) et de ceux du pont (encore différent). Par exemple, les couplets d’une chanson pourraient tous être faits de lignes à huit syllabes, alors que les répétitions du refrain auraient toutes des lignes à cinq syllabes et de nouveaux temps de verbe. Pour une chanson entièrement composée de lignes à huit syllabes, le contraste pourrait simplement reposer sur un déplacement de la césure, appuyé en musique (par exemple, de 4 + 4 vers 3 + 5), une pratique que Robert Léger appelle la “respiration musicale”.

Dans certaines chansons, la structure des paroles demeure la même du début à la fin, mais la musique marque les changements de section. Évidemment, l’inverse peut aussi être possible. Lorsqu’une nouvelle chanson composée ne lève pas, il faut parfois envisager de permuter les sections. Il est alors possible que cette opération simple transforme complètement le résultat.

Le dernier grand paramètre d’écriture à faire l’objet de commentaires chez nos auteurs est la prosodie des chansons. Et c’est sans doute ici que les différences entre le français et l’anglais sont les plus manifestes. On insiste d’abord sur la distinction entre les approches du poète et du parolier. Il ressort que le second exploite davantage les sonorités des mots, que ce soit la qualité des consonnes et voyelles ou le figuralisme induit de celles-ci. L’avantage de cette technique est que l’effet de la chanson peut agir dans un sens totalement différent du sens propre des mots écrits. Pour prendre un exemple banal, on peut imaginer l’ironie d’une chanson sur le suicide avec une joyeuse musique de cirque. Ce qu’il faut retenir ici, c’est que tous les paramètres d’écriture du texte et de la musique comptent.

Les auteurs rappellent avec raison que rime et rythme proviennent de la même racine étymologique grecque, à savoir *rhuthmos*. Aussi est-il indispensable que l’accent tonique coïncide avec le temps fort de la mesure en musique.

Une dérogation à ce principe doit trouver sa justification dans le sens du texte ou dans l'effet recherché par la chanson.

L'auteur-compositeur doit savoir jouer avec le son des voyelles ouvertes et fermées, avec les consonnes occlusives, constrictives et nasales. Tous ces sons peuvent donner lieu à des assonances ou allitérations qui renforcent le sens du texte, ou inversement si désiré, le prennent à contrepied. Il en va sensiblement de même du découpage des phrases de la chanson – symétrique ou non à l'intérieur d'une même section –, de la césure, de l'enjambement, du placement de l'accent tonique en musique. Le sens en est parfois oublié, mais le pied poétique n'est ni plus ni moins qu'une pulsation. Autrement dit, la rime a toujours une fonction musicale rythmique tout en favorisant la mémorisation des paroles. Le sens de la mesure musicale est ainsi étroitement lié à l'accent tonique du texte.

D'autres particularités langagières ressortent de la comparaison entre anglais et français. Alors que l'anglais accentue généralement l'avant-dernière syllabe du mot, le français accentue plutôt la dernière syllabe et préfère l'anapeste (court-court-long). L'alexandrin n'a donc pas du tout les mêmes accents dans ces deux langues – six iambes en anglais; quatre anapestes en français. En musique, les placements dans la mesure de l'anacrouse, de la crouse et de la métacrouse varient conséquemment d'une langue à l'autre.

Stéphane Venne va plus loin en affirmant que la grande chanson française des années 1950-1960 s'apparente à l'opéra et au bel canto de la musique classique. Le vers favorise en tel cas des syllabes longues, un chant legato et une métrique en durées égales, comme en poésie française avant le XX^e siècle. Les découpages les plus fréquents sont à 4, 5, 6, 7, 8 ou 12 pieds. Dans la chanson américaine de la même époque, on chante court, ce qui a pour effet de valoriser les silences percussifs et les syncopes créant le *groove*, le *beat*. J'admets pour le moment être assez peu instruit des règles de versification en italien et en allemand, ce qui pourtant m'apparaît inconditionnel à une comparaison texte-musique des airs classiques et des chansons populaires. Mais que voilà tout de même un beau cas d'analyse historique à approfondir par les universitaires pour enrichir l'approche des auteurs-compositeurs.

Luc Bellemare, UQAM

Bibliographie:

- Faubert, Danièle/ Chénart, Mario: *Écrire une chanson, vol. 2. Préface de Robert Léger*. Montréal, Québec Amérique 2011.
 Léger, Robert: *Écrire une chanson, vol. 1. Préface de Sylvain Lelièvre*. Montréal, Québec Amérique 2001.
 Venne, Stéphane: *Le frisson des chansons*. Montréal, Stanké 2006.

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: Ursula.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!