



# BAT

Bulletin des Archivs  
für Textmusikforschung

Nr. 33 - April 2014

---

## Inhalt

---

<b>Editorial .....</b>	<b>3</b>
<b>Rund um das Archiv für Textmusikforschung .....</b>	<b>4</b>
<i>Polyphonies européennes – Europäische Mehrstimmigkeiten:</i> Sing- und Tanzfest mit Symposium zur Europäischen Mehrstimmigkeit.....	4
<b>Verwandte Forschungseinrichtungen.....</b>	<b>5</b>
Chansonarchiv Saarbrücken.....	5
<b>Rezensionen: Neu auf dem Plattenmarkt.....</b>	<b>6</b>
Michaela Weiß: Stromae: <i>Racine carrée</i> .....	6
Beate Burtscher-Bechter: Louis Chedid: <i>Deux fois l'infini</i> .....	9
Andreas Bonnermeier: Lynda Lemay: <i>Feutres et pastels</i> .....	11
Gerhild Fuchs: Almamegretta: <i>Controra</i> .....	14
Angelo Pagliardini: Pippo Pollina: <i>L'appartenenza</i> .....	18
<b>Ankäufe und Neuerwerbungen.....</b>	<b>21</b>
<b>Internet-Adressen und Veranstaltungskalender .....</b>	<b>22</b>
<b>Aktuelles – actualités – novità – novedades .....</b>	<b>26</b>
Luc Bellemare: <i>Théories de la chanson II: De la poésie orale à la cantologie.</i> <i>Un point de vue du Québec</i> .....	26
Andreas Bonnermeier: <i>Ces inconnues de la chanson: VIII. Régine – gueule de nuit oder chanteuse réaliste?</i> .....	34
Mario Soto-Delgado: <i>Se nos fue Paco de Lucía</i> .....	38

---

## Editorial

---

### Liebe Freunde der Textmusik!

Ein interessantes Heft erwartet Sie, ist es diesmal doch gelungen, eine Reihe anregender und zugleich umfangreicher Rezensionen von CDs aus den Jahren 2013 und 2014 zusammen zu tragen. Es handelt sich dabei um *Racine carrée* von Stromae, dem Gewinner der *Victoires de la Musique* 2014 in der Kategorie "artiste-interprète masculin"; um *Deux fois l'infini* von Louis Chedid, dem Sohn André Chedids und Vater des Rocksängers M; um *Feutres et pastels* von Lynda Lemay, einer der derzeit gewichtigsten weiblichen Stimmen aus Québec; um *Controra* von Almamegretta, einer Gruppe aus Neapel, die schon mehrfach in BAT vorgestellt wurde, und schließlich um *L'appartenenza* von Pippo Pollina, den unser Rezensent als "cantautore 'migrante'" vorstellt. Alle Rezensionen stellen die betreffenden Neuerscheinungen in den Rahmen des Gesamtwerks der KünstlerInnen und zeichnen somit jeweils ein kleines Stück Chansongeschichte in Frankreich, Québec und Italien nach.

Québec verdient diesmal aber auch insofern besondere Erwähnung, als das Archiv für Textmusikforschung derzeit die Bestände an selbständigen Publikationen zu Quebecker ACIs und zur Geschichte des Quebecker Chansons ergänzt und aktualisiert (cf. "Neuerwerbungen"). Das Archiv wird somit wieder zur europaweit führenden "bibliothekarischen Anlaufstelle" für Material aus der *belle province*.

Eine Quebecker Perspektive auf die Frühzeit der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Chanson eröffnet auch die Sektion "Aktuelles – actualités – novità – novedades": In "Théorie de la chanson II. De la poésie orale à la cantologie" werden dem europäischen Publikum Namen wie Roger Chamberland, André Gaulin, Robert Giroux oder Bruno Roy vorgestellt. Die Reihe "Ces inconnues de la chanson" ist diesmal dem Leben und Werk der Sängerin Régine gewidmet, während eine passionierte Hommage an Paco de Lucía von dem am 26. Februar 2014 in Cancún verstorbenen Großmeister des experimentellen Flamenco Abschied nimmt. "Se nos fue Paco de Lucía" zeichnet Leben, Karriere, besondere künstlerische Leistungen und schließlich persönliche Züge von Paco de Lucía nach.

Wie immer also "bonne lecture" – und vergessen Sie nicht, uns Ihren finanziellen Beitrag für 2014 zukommen zu lassen,

Ihre Ursula Mathis-Moser

Zahlmodus: €10 für 2 Hefte pro Jahr  
 IBAN: AT 475700021011130470  
 BIC: HYPTAT22  
 Projekt-Nummer: P 6110-011-011: bitte UNBEDINGT angeben

## Rund um das Archiv für Textmusikforschung

### *Polyphonies européennes – Europäische Mehrstimmigkeiten*

#### Sing- und Tanzfest mit Symposium zur Europäischen Mehrstimmigkeit

Im Rahmen der *Fête de la musique* werden heuer wieder zahlreiche Musiker und Künstler in Innsbruck auftreten und ihr Können unter Beweis stellen.

Begleitend findet am Nachmittag des 21. Juni 2014 ein Symposium statt, das sich verschiedenen europäischen Traditionen des mehrstimmigen Gesanges widmet: der Mehrstimmigkeit in den Pyrenäen, den italienischen Alpen, auf Sardinien und in Bosnien-Herzegowina sowie dem Naturjodel in der Schweiz.



Sänger aus Vermiglio. Foto: Alfred Rafetzeder.

Die vier Referenten, Jean-Jacques Castéret, Sofija Bajrektarević, Raymond Ammann und Ignazio Macchiarella, werden Video- und Tonbeispiele aus ihren Feldforschungen präsentieren. Im Rahmen des Symposiums und der anschließenden *Fête de la musique* ist auch ein Auftritt von Sängern aus Vermiglio (Trentino) und Südfrankreich vorgesehen.

Zeit und Ort: Symposium: 21. Juni 2014, 14:00–17:00,  
Claudiana (Herzog-Friedrich-Straße 3, Innsbruck)  
*Fête de la musique*: 21. Juni 2014, 17:00–22:00,  
Maria-Theresien-Straße, Altstadt, Sparkassenplatz

Projektpartner: Abteilung für Musikwissenschaft/Innsbruck  
der Universität Mozarteum Salzburg  
Institut français d'Innsbruck  
Frankreich-Schwerpunkt der Universität Innsbruck  
Archiv für Textmusikforschung an der Romanistik Innsbruck  
"Textmusik in der Romania"  
Italien-Zentrum

## Verwandte Forschungseinrichtungen

### Chansonarchiv Saarbrücken

Das Chansonarchiv Saarbrücken beherbergt eine umfangreiche Sammlung aus Büchern, CDs und DVDs zum französischen Chanson. Mehr als 20.000 Titel und Konzertmitschnitte auf mehr als 2000 CDs von den "Klassikern" wie Edith Piaf und Jacques Brel bis zu Künstlern aus der aktuellen französischen Musikszene sind im Chansonarchiv archiviert und können vor Ort angehört oder ausgeliehen werden.

Die Sammlung verdeutlicht besonders die musikalische Vielfalt des französischen Chansons: Zwischen Hip Hop, Reggae, Elektro, Rock, Folk und vielen weiteren Stilen zeigt sich seine enorme Bandbreite.

Radiomoderator Gerd Heger, der beim Saarländischen Rundfunk die Sendung *Rendezvous Chanson* präsentiert, hat dem Institut für Musikwissenschaft seine umfangreiche CD-Sammlung mit französischen, belgischen, afrikanischen und schweizerischen Künstlern zur Verfügung gestellt.

Auf der Homepage des Chansonarchivs ([www.uni-saarland.de/fak3/chansonarchiv](http://www.uni-saarland.de/fak3/chansonarchiv)) sind alle Alben und Titel mit Interpret, Titel und Booklet erfasst. Die Sammlung umfasst ebenfalls Literatur zur Gattung Chanson, Biographien der wichtigsten Künstler sowie einen geschichtlichen Überblick über das Chanson.

#### Öffnungszeiten:

Das Chansonarchiv ist von Montag bis Donnerstag von 10.00 Uhr bis 20.00 Uhr, am Freitag von 10.00 Uhr bis 18.00 Uhr geöffnet.

#### Weitere Informationen:

[www.uni-saarland.de/fachrichtung/musikwissenschaft/projekte/cas.html](http://www.uni-saarland.de/fachrichtung/musikwissenschaft/projekte/cas.html)

#### Adresse:

Chansonarchiv  
Universität des Saarlandes  
Campus C 5.2, Erdgeschoss, Raum 0.15  
66123 Saarbrücken  
Telefon: 0681-3023659  
E-Mail: [cas@mx.uni-saarland.de](mailto:cas@mx.uni-saarland.de)

---

## Rezensionen: Neu auf dem Plattenmarkt

---

### CDs

**Stromae: *Racine carrée*. 2013** (Universal/Mercury 3751449).

Mit “Alors on danse” landete der belgische Sänger und Musikproduzent Stromae 2009 einen Dancefloor-Hit, der den Lebensnerv einer Generation traf. Mitten in der Wirtschaftskrise besang er lakonisch den Frust angesichts einer schikanösen Arbeitswelt, zerrütteter Beziehungen und gesellschaftlicher Rücksichtslosigkeit.<sup>1</sup> Der Partysound im Elektrobeat-Stil drängte sich mit seinen schrillen Synthesizer-Fanfaren auf. Motto des Songs – das auch vom dazugehörigen Video illustriert wird – ist es, negative Gefühle einfach vorübergehend wegzusingen und wegzutanzen, wenn sich schon deren Ursachen nicht beheben lassen. In den französischsprachigen Ländern wurde der Titel als kollektiver Mutmacher in schwierigen Zeiten verstanden und selbst dort, wo man den Text nur ansatzweise oder gar nicht verstand, erfüllte der Song seine pragmatische Absicht, zu guter Laune und zum Tanzen zu animieren. In vielen Ländern eroberte Stromae Platz 1 der Single-Charts, darunter auch Deutschland, was seit France Gall mit “Ella, elle l’a” 1988 keinem französischsprachigen Interpreten gelungen war.<sup>2</sup> Nachdem der Hit aus den Charts verschwunden war, wurde es ruhig um den Sänger, der 1985 als Paul Van Haver in Brüssel geboren wurde und dessen Künstlernamen eine Verlan-Bildung von ‘Maestro’ darstellt. Sollte es sich um ein One-Hit-Wonder handeln?

Erst im Sommer 2013 erscheint mit *Racine carrée* das zweite Album des Künstlers, dem zwei Single-Auskopplungen vorangehen (“Formidable” und “Papaoutai”), die sogleich wieder zu Riesenerfolgen werden. Stromae präsentiert sich als vielseitiger Auteur-Compositeur-Interprète, dessen Texte oft tiefgründig sind und in dessen Hip-Hop- und Elektro-sound mit Crossover-Elementen aus der Worldmusic sich die Suche nach einem zeitgenössischen musikalischen Idiom jenseits von Genre-grenzen manifestiert. Seine Aufnahmen produziert er in seinem eigenen Tonstudio in Brüssel. Der junge Sänger von schmaler Statur, der gerne Fliege trägt und dessen ‘braves’ Aussehen mit seinen bisweilen provokanten Texten kontrastiert, ist sowohl in seinen Videos als auch auf der Bühne ein ausgezeichneter Performer. Dabei entwirft er oft anspruchsvolle Choreographien, die stark an Michael Jacksons stilisierte Bewegungskünste erinnern (so etwa im Clip von “Tous les mêmes”). Er bleibt jedoch auch der Tradition des Chansons als szenischer Darbietung, die eine Geschichte erzählt, treu und beruft sich dabei auf Piaf und Aznavour. Stromaes Originalität wurde bei den *Victoires de la musique* mit drei Auszeichnungen gewürdigt: Er erhielt die

begehrte Trophäe in den Kategorien “Künstler des Jahres”, “Bestes Album” und “Bester Videoclip” (zu “Formidable”). Dass der Sänger, der vom Rap kommt, nicht in der Rubrik “musiques urbaines” gelistet war wie in der Vergangenheit seine Rapper-Kollegen Abd al Malik und Grand Corps Malade, die gleich ihm eine Synthese zwischen Chanson und Rap vorantreiben, zeigt wie sehr seine Musik in der Mitte der Gesellschaft angekommen ist. In den älteren Titeln “Le rap, c’est simple” und “Faut que t’arrêtes le rap” hatte er sich explizit von den Stereotypen dieses Genres – Misogynie, Protzerei mit Statussymbolen und Verherrlichung von Gewalt – distanziert, wobei paradoxerweise gerade diese Stücke formal eng mit den Konventionen des Rap verbunden blieben.

Der Titel des aktuellen Albums bezeichnet mit “Quadratwurzel” eine Rechenoperation und verweist in seiner semantischen Ambivalenz auf die Frage nach den Wurzeln des Individuums als elementares biographisches und ethnisches Thema. Somit sind die dreizehn Titel thematisch locker verbunden. Am Beginn des Album steht mit der Diskonummer “Ta fête” eine wortspielreiche Illustration von Konflikten, denen sich ein Jugendlicher, der vor allem Party machen will, ausgesetzt sieht: Schließlich werden ihn alle gesellschaftlichen Autoritäten schnell in die harte Realität zurückholen. “Papaoutai” (“Papa où t’es”) handelt von einer vaterlosen Kindheit, die die Frage nach dem Vater – aus der ‘naiven’ Sicht eines Kindes – aufwirft. Der rhythmisch eingängige Song artikuliert die Obsession, in Erfahrung zu bringen, von wem man abstammt, wer dieser abwesende Vater ist und welche Gründe er für sein Handeln hatte. Der Text ist weniger Schuldzuweisung als Reflexion über die Situation verlassener Kinder und zerrütteter Familien. Stromae hat seinen eigenen Vater nur wenige Male gesehen, bevor dieser im Ruandischen Bürgerkrieg ums Leben kam, und er spricht hier stilisiert, aber wohl doch aus der eigenen Erfahrung. Hieran schließt mit “Bâtard” ein Plädoyer für die kulturelle Métissage an, das lange Aufzählungsreihen von weltanschaulichen, religiösen, ethnischen oder aber einfach nur komisch-grotesken antagonistischen Gegensatzpaaren mit dem Refrain “Ni l’un, ni l’autre/ Bâtard, tu es, tu l’étais, et tu le restes/ Ni l’un, ni l’autre/ Je suis, j’étais et resteraï moi” kommentiert. “Ave Cesaria” stellt eine Hommage und Glorifizierung der verstorbenen kapverdischen Sängerin – wie sie vor Stromae bereits Bernard Lavilliers unternommen hat – dar. Mit sprachlichen Ausdrücken, die religiös konnotiert sind (so etwa die Variation der sprichwörtlichen Wendung “tous les chemins mènent à Rome” zu “Malgré toutes ces bouteilles de rhum, tous les chemins mènent à la dignité”), wird der Sängerin, die gerne mit ihrem Land und dessen nationaler Leidensgeschichte assoziiert wird, gedacht. Dem Elektrobeat gibt der Künstler hier mittels Sampling Sodade-Klänge bei, sodass die Besungene auch auf musikalischer Ebene vergegenwärtigt wird. In “Tous les mêmes” liest Stromae in der Rolle einer Frau den Männern die Leviten: Dieses Rollen-chanson erweist sich insofern als gekonntes Gender-Verwirrspiel, als weder seine Stimme noch sein Äußeres prononciert maskulin wirken (im Videoclip hat er sich gekonnt als Frau verkleidet) und (zumindest anfänglich) die Illusion erzeugt wird, dass ein weibliches Rollen-Ich

in einem modernen realistischen Chanson das Wort ergreift. Die Litanei der pointiert formulierten Vorwürfe, die aus der Warte einer Frau geäußert werden, die mit ihrem Partner 'Schluss macht', lässt sich als Illustration des Pauschalurteils 'Männer sind Sch...' lesen, das jedoch durch die Selbstbezüglichkeit, die es durch den Interpreten erhält, eine kritische Brechung erfährt. "Formidable" setzt wiederum auf das schauspielerische Geschick des Interpreten, der darin einen Mann mimt, der gerade den Kummer darüber, von seiner Frau oder Freundin verlassen worden zu sein, im Alkohol ertränkt hat und – in einer Art emotionalem Amoklauf – Personen, die ihm zufällig über den Weg laufen, anpöbelt. Im Clip zum Song sieht man den Protagonisten Stromae im Zentrum von Brüssel seine Show als Betrunkener abziehen und kann die unterschiedlichen – mit versteckter Kamera gefilmten – Reaktionen der Passanten verfolgen. Der Untertitel des Videos, "Ceci n'est pas une leçon", spielt auf das oftmals wenig sensible Verhalten der Beobachter an, und man stellt sich unwillkürlich die Frage, ob nicht auch Vorurteile gegen Schwarze die – oftmals extremen – Verhaltensweisen mitbestimmen. "Moules frites", dessen Titel das belgische Nationalgericht evoziert, erzählt die Geschichte des tödlich endenden Verzehrs von kontaminierten Miesmuscheln und kann als Parabel auf die fatalen Folgen der Umweltzerstörung verstanden werden. Mit "Carmen" knüpft der Sänger an das hier gesampelte "L'amour est un oiseau rebelle" aus Bizets Oper *Carmen* an: Zeitkritisch wird die Liebe zum Phänomen der Medien und der kommerziellen Wahlmöglichkeiten uminterpretiert. Mit "Humain à l'eau" nimmt Stromae erneut das Thema des Umweltschutzes und der Erhaltung unseres Planeten auf, indem er aus der Perspektive eines Einwohners von Papua-Neuguinea spricht, der fordert, dass man sein Land nicht dem Untergang weihet – ein außerordentlich aktueller Inhalt angesichts der steigenden Zahl von Klimaflüchtlingen. Makaber geht es dann mit "Quand c'est?" weiter, einem Song der aufgrund von Homophonie ebenso als 'Cancer' betitelt sein könnte, geht es doch darin um die Gefahr an Krebs zu erkranken – eine Gefahr, der praktisch jeder ausgesetzt ist. "Sommeil" richtet sich an eine Person hinter deren perfekter Alltagsfassade sich Schlaflosigkeit – wohl als Symptom der Rastlosigkeit – verbirgt. Schließlich setzt "Merci" einen rein instrumentalen Schlussakkord, in dem die für Stromae typischen Bässe relativ sparsam eingesetzt werden. Die Quasi-Zugabe am Ende des Albums, die der Rapper dann gemeinsam mit seinen Freunden Maître Gims und Orelsan darbietet, firmiert unter dem Titel "avF", der Abkürzung der vulgären Aufforderung "Allez vous faire f...!". Es geht darin um wirtschaftliche Zwänge (die berühmt-berüchtigte Austeritätspolitik), die bei den Betroffenen Hilflosigkeit, Wut und schließlich eine verzweifelte Abwehrreaktion in Form der erwähnten Fluchformel auslöst. Der Schluss des Songs weist eine selbstironische Volte auf, zumal der Sänger sich selbst dem Verdacht der Demagogie aussetzt – und dies unterscheidet ihn vom Genre-Rap.

Stromae versteht es, sein Publikum immer wieder zu überraschen, zumindest was die Texte und die visuelle Präsentation der Songs angeht; sein musikalisches Schaffen steht ganz im Zeichen von Synthesizerklängen im Hip-Hop-

House-Stil, der in Clubs 'elektrisieren' soll. Man kann diese Musik für monoton halten – wahrscheinlich ist ein solches Geschmacksurteil aber auch abhängig von der Hörergeneration.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Link:

[www.universal-music.de/stromae/home](http://www.universal-music.de/stromae/home)

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Der Titel ist auf dem Debütalbum des Sängers enthalten: *Cheese*, Mercury/Universal France 532 868-6, 2009.

<sup>2</sup> Wie keinem anderen französischsprachigen Sänger wurde Stromae in letzter Zeit in den deutschen Medien Aufmerksamkeit geschenkt: Anlässlich des Auftakts seiner Deutschlandtour berichteten die *Tagesthemen* (am 03.02.2014, ARD) über den "Jacques Brel der Großraumdisko", der *Spiegel* sendete das Konzert in Hamburg (am 17.02.2014) als Live-Stream und Arte berichtete bereits mehrfach über den jungen Belgier.

**Louis Chedid: *Deux fois l'infini*. 2013** (Atmosphériques 88883773682).

Louis Chedid zählt seit langem zu den bekanntesten frankophonen ACIs und gilt als "un des patriarches de la chanson française"<sup>1</sup>. Der mittlerweile 66-jährige Sänger und Musiker, Sohn der bekannten Schriftstellerin Andrée Chedid und Vater des Rocksängers M, kann auf eine lange Karriere zurück blicken, die er mit seinem neuen Album *Deux fois l'infini* abrundet aber – so ist zu hoffen, und nichts deutet bislang darauf hin – noch lange nicht beenden wird.

Das Jahr 2013 war für Louis Chedid ein ganz besonderes: Aus Anlass seines 40jährigen Jubiläums als Chansonnier (sein erstes Album *Balbutiements* erschien 1973) wurde sein 15 CDs umfassendes Gesamtwerk neu aufgelegt. Parallel dazu erschien im Herbst der zweite Teil von *Le soldat rose*, einer von Chedid komponierten musikalischen Erzählung, die bei ihrem Erscheinen im Jahr 2006 große Erfolge verbuchen konnte. Schließlich brachte der Jubilar im November auch ein neues Album heraus: *Deux fois l'infini*. Der Titel und die Zusammenstellung der CD sind symbolisch und verspielt zugleich. Das sechzehnte Album von Chedid umfasst 16 Chansons; auf dem Cover sind zwei liegende Achter (zwei Mal acht ergibt sechzehn...) abgebildet, zwei sich überlagernde Zeichen für Unendlichkeit – "deux fois l'infini", wie sie auch der Titel ankündigt. Auf den im Booklet enthaltenen Fotos gibt sich Chedid einerseits nachdenklich, fast verträumt, wenn er mit melancholischem Blick irgendwo im Freien auf einem Stuhl oder einem Sofa sitzt oder im Licht der untergehenden Sonne durch die Landschaft spaziert. Andererseits zeigt er sich aber auch entschlossen und durchaus ironisch: Die beiden liegenden Achter unter den Arm geklemmt, marschiert er zielstrebig über eine Wiese; selbstbewusst (aber mit einem Augenzwinkern) posiert er unter dem in den Himmel projizierten Zeichen der Unendlichkeit.

Nachdenklichkeit und Melancholie auf der einen Seite, Staunen und ruhige aber entschiedene Kritik auf der anderen Seite charakterisieren auch die Chansons des Albums. Der kritische Blick von Chedid richtet sich vorwiegend auf aktuelle Entwicklungen und den Zustand der Welt im Allgemeinen. Eröffnet wird das Album und damit auch der Reigen an kritischen Liedern mit "Scoop", einem in rasantem Rhythmus gehaltenen Chanson, das den Voyeurismus, die Sensationslust aber auch das Geschäft mit Sensationsmeldungen ins Zentrum stellt. Der sehr berührende, balladenartig vorgetragene Titel "Encore un enfant" setzt sich mit der Thematik der Kindersoldaten auseinander, warnt vor den seelischen Folgen und beklagt, dass die Menschheit über Jahrhunderte nichts dazu gelernt hat und auch heute noch Kinder in den Krieg schickt. Gänzlich anders präsentieren sich Chedids Gedanken über die technischen Errungenschaften und die medizinischen Möglichkeiten, die Menschen immer älter – ja sogar "Immortel", wie der Titel des Chansons lautet – werden lassen. Humorvoll aber durchaus kritisch macht Chedid auch auf die negativen Seiten dieser Entwicklung (Finanzierung der Pensionen, Wohnungsnot) aufmerksam und stellt am Ende fest: "Immortel/ c'est mortel". Den Abschluss der kritischen Lieder bildet "Quand Shahrukh danse", das vorletzte Chanson der CD, das die Macht von (indischen) Fernsehhelden beleuchtet und darauf verweist, dass diese Superstars Projektionsflächen für die Wünsche und Träume von Millionen von Menschen sind. Gemeinsam mit "Scoop" bildet "Quand Shahrukh danse" eine Art Klammer. Eingebettet in diese beiden (medien-)kritischen Lieder ist eine ganze Reihe von Chansons, in denen sich Chedid musikalisch vielfältig aber durchwegs leise mit verschiedensten Facetten zwischenmenschlicher Beziehungen sowie der Liebe im weitesten Sinn (bis hin zu einer Liebeserklärung an das Leben in "Ce que la vie me donne") auseinandersetzt. In "Si tu veux de moi" beispielsweise preist sich ein Mann an und verspricht seiner Angebeteten allerlei materielle Güter, Renovierungsarbeiten und einen vollen Kühlschrank. Sollte sie doch nicht wollen, "pauvre sotte/ [il] remet[] tout ça/ dans [s]a cagnotte". Dieses rasch vorgetragene und humorvolle Chanson steht im Gegensatz zu dem sehr ruhigen, balladenartigen "Deux fois l'infini", jenem Liebeslied, dem die CD ihren Titel verdankt und das auch das Geheimnis um den Titel lüftet: "Deux fois l'infini", das sind "elle et lui/.../ un plus un, infiniment mieux". Die Reihe der ruhig gehaltenen Liebeslieder wird mit "Ce que la vie me donne" fortgesetzt, einer sehr einfühlsamen Hymne an das Leben, an die einfachen Schönheiten, die so viel bedeuten können, an die simplen Dinge, an denen man sich erfreut. Zu erwähnen sind auch die berührende Ballade "Tu vas me manquer", die den Tod des geliebten Menschen als Teil des Lebens beschreibt, und "C'était pas écrit comme ça", das sehr zurückhaltend das Ende einer Beziehung thematisiert und das Bedauern darüber zum Ausdruck bringt.

Abschließend soll auf die zwei explizit autobiografischen Chansons hingewiesen werden, die das neue Album von Chedid enthält. Da ist einerseits der fröhlich und gelassen vorgetragene Titel "Je chante un peu pour moi", in dem Chedid erzählt, wie er zur Musik gefunden hat, und in dem er seine Freude an

der Musik auf musikalischer Ebene und auf der Ebene des Textes mit seinen Zuhörern teilt. Andererseits reflektiert Chedid in "Toutes mes excuses" sein Leben als prominenter Sänger, entschuldigt sich für versäumte oder nur oberflächliche Begegnungen und stellt die kritische Frage: "Mais comment être à la hauteur/ d'une aventure de cette grandeur/ exister à deux cents à l'heure/ sans accident et sans douleur?"

Insgesamt gibt sich Louis Chedid in *Deux fois l'infini* sehr kritisch und selbstreflektiert, nachdenklich aber durchaus humorvoll. Er singt, übernimmt – bis auf schwierige Passagen oder Solostellen – die musikalische Begleitung alleine und zeichnet – bis auf eine Ausnahme – für die Musik und die Texte aller Lieder allein verantwortlich. So ist musikalisch und inhaltlich ein sehr intimes Album entstanden, das vor allem dadurch überzeugt, dass Louis Chedid ganz er selbst ist – reflektiert, sanft und leise, und gerade deshalb so überzeugend.

Beate Burtscher-Bechter, Universität Innsbruck

#### Bibliographie:

Dicale, Bertrand: "Louis Chédid [sic] se dévoile doublement". In: [www.rfimusique.com/actu-musique/chanson/album/20131115-louis-chedid-deux-fois-infini](http://www.rfimusique.com/actu-musique/chanson/album/20131115-louis-chedid-deux-fois-infini) (10.02.2014).

Louis Chedid. In: Wikipédia, [fr.wikipedia.org/wiki/Louis\\_Chedid](http://fr.wikipedia.org/wiki/Louis_Chedid) (10.02.2014).

#### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Olivier Nuc – Mathieu Rollinger, "Louis Chedid, à l'infini et au-delà", in: *Le Figaro*, 08.11.2013, [www.lefigaro.fr/le-live/2013/11/08/03018-20131108ARTFIG00533-louis-chedid-a-l-infini-et-au-dela.php](http://www.lefigaro.fr/le-live/2013/11/08/03018-20131108ARTFIG00533-louis-chedid-a-l-infini-et-au-dela.php) (10.02.2014).

#### Lynda Lemay: *Feutres et pastels*. 2013 (Warner Music 25646433612).

Vor beinahe 25 Jahren erschien mit *Nos rêves* im Jahr 1990 das Debütalbum Lynda Lemays. In der zweiten Hälfte der 1990er Jahre wird sie auch in Frankreich einem breiten Publikum bekannt und ist seitdem aus der französischen Chansonszene nicht mehr wegzudenken. Nach dem Album *Blessée* aus dem Jahre 2010 und einem *Best-Of* aus dem Jahr 2011<sup>1</sup> veröffentlichte die Künstlerin im September 2013 ihr neuestes Album, das den Titel *Feutres et pastels* trägt. Lynda Lemay fungiert nicht nur als Produzentin, sondern zeichnet als ACI auch für Musik und Texte der Chansons verantwortlich; lediglich beim letzten Chanson, "La femme chauve-souris" tritt mit David Nathan ein Co-Autor in Erscheinung.

Bei etwas über einer Stunde Spieldauer präsentiert Lynda Lemay dem Zuhörer insgesamt 17 Chansons, die in bewährter Manier von nachdenklich und melancholisch bis zu komischen Dramen *en miniature* reichen. Der Titel *Feutres et pastels* zieht sich dabei wie ein Leitmotiv durch das Album, taucht er doch in mehreren Chansons ("Je tourne, je tourne" und "Reste avec elle") auf. Musikalisch dominiert vor allem die Gitarre, die Lynda Lemay auch bei ihren

Live-Auftritten stets begleitet, jedoch ist diese nur ein Instrument unter anderen und so präsentieren sich die Chansons in einem modernen und eingängigen Gewand.

Das Eingangschanson "Je tourne, je tourne", das nur zwei Minuten dauert, bringt die Freude der Künstlerin, mit einem neuen Programm auf Tournee zu gehen, zum Ausdruck und knüpft in seinem Text ein Band mit den Zuhörern, heißt es doch u. a. "J'ai apporté des strophes, à vous d'les corriger/ Allez, soyez mon prof, je vous tends mon cahier". Das Chanson wird so zu einem Manifest der Symbiose, die Lynda Lemay auf der Bühne mit ihrem Publikum eingeht. Das nachfolgende "Comment ça va" schlägt deutlich ernstere Töne an: Hinter der oft mechanisch gestellten Frage und der ebenso mechanischen Antwort verbergen sich mitunter schwierige Lebenssituationen und Schicksalsschläge. Im vorliegenden Fall steht das Ich im Chanson vor den Trümmern seiner Familie und muss versuchen, dies den eigenen Kindern zu erklären. In einer eindringlichen und nuancierten Interpretation schlüpft Lynda Lemay in die Haut der Protagonistin und verleiht dem Chanson dadurch einen hohen Grad an Authentizität. Auch das folgende Chanson "Cagoule" hat ein ernstes Thema: Rassismus und die damit verbundene Diskriminierung und gesellschaftliche Ausgrenzung, die gerade auch im Kanada des 21. Jahrhunderts noch ein Problem sind: "Encore à notre époque/ Même en plein Montréal/ Y a des crétiens...". Lynda Lemay interpretiert das Chanson eindringlich und mitunter anklagend, was von einem relativ harten Rhythmus auch musikalisch unterstrichen wird. Im folgenden "Quand j'étais petit gars" wechselt die Perspektive, erzählt das Chanson doch aus der Sicht eines erwachsenen Mannes, der sich bei seiner Mutter dafür bedankt, dass sie ihn trotz manch ungehöriger Verhaltensweisen seinerseits mit viel Liebe aufgezogen hat. Die Sängerin legt bei der Interpretation Sanftheit in ihre Stimme, was durch eine im Hintergrund bleibende Melodie, bei der das Klavier dominiert, abgerundet wird. In "Doux doux le méchant loup" geht es dann um ein Thema, das in Lynda Lemays Werk eine Konstante bildet: die mitunter komplizierten Beziehungen zwischen Liebenden, die in diesem Fall dadurch erschwert werden, dass der Partner um ein Haar im eigenen Bett einen Seitensprung begeht. Die Protagonistin versucht, sich damit zu arrangieren, um die Beziehung nicht zu gefährden, muss sich aber der inneren Wut stellen. Lynda Lemay wäre jedoch nicht Lynda Lemay, käme nicht im Laufe des Chansons eine ironische Note hinzu, die sich sowohl in der Interpretation niederschlägt als auch in der Tatsache, dass die Zuhörer am Ende begreifen, dass mit dem "doux doux méchant loup" das Geschlechtsorgan ihres Partners gemeint ist. In dem anschließenden Chanson "Reste avec elle" schlüpft die Interpretin nun in die Rolle einer Geliebten, die sich zunächst nicht eingesteht, den Liebhaber für sich behalten zu wollen und versucht, diesen zu seiner Ehefrau zurückzuschicken, dann aber erkennen muss, dass sie ehrlich verliebt ist. Auch in diesem Chanson tritt die Melodie in untermalender Funktion in den Hintergrund, sodass die intensive und zugleich nuancierte Interpretation Lynda Lemays das Chanson dominiert. Von gänzlich anderem Kaliber ist hingegen das Chanson "Les petits

et les grands", eines der humoristischen Lieder auf dem Album. Ironisch werden Klischees über kleinwüchsige Menschen aneinandergereiht, bis nach einem gesprochenen Mittelteil, in dem sich die Interpretin in die Rolle der Zuhörer versetzt, das Ganze ins Gegenteil verkehrt wird und das Chanson sich über die Probleme von großgewachsenen Menschen mokiert. Spielerisch-leicht interpretiert Lynda Lemay dieses Chanson, dessen Rhythmus diese Leichtigkeit unterstreicht. Deutlich ernster geht es im Chanson "L'architecte" zu, das von einem Mann erzählt, der gerne Künstler geworden wäre, auf Druck des Vaters aber Architekt werden musste. Wie bei vorangehenden Titeln des Albums bleibt Lynda Lemay auch hier bei ihrer Interpretation zurückhaltend, was jedoch die Intensität des Chansons noch steigert. Wie schnell ein Mensch in den Strudel von Sucht und Abhängigkeit geraten kann, ist – freilich überspitzt und drastisch in der Interpretation – Thema des folgenden Chansons "Café", in dem die Koffeinabhängigkeit in einer Alkoholkrankheit mündet. Naiv mutet dagegen das Folgechanson "N'importe qui" an, das nach der Devise "Wenn ich Dich nicht haben kann, ist es völlig egal, wen ich liebe" aufgebaut ist. Es folgt ein weiterer ironisch-humoristischer Rundumschlag in Form von "Soupe chaude", bei dem die Etappen einer aufkeimenden und dann abebbenden Leidenschaft an verschiedenen Formen von Suppen und Eintöpfen festgemacht werden; am Ende des von Lynda Lemay in Form eines Theaterstücks *en miniature* interpretierten Chansons ist sämtliche Leidenschaft wie weggeblasen. Ein Holzhaus am Strand ist im nächsten Chanson "Le petit chalet de bois" der zentrale Erinnerungsort für eine gescheiterte Beziehung; in einem von der Gitarre und der Harmonika dominierten Arrangement nimmt sich Lynda Lemay bei der Interpretation bewusst zurück, nicht ohne jedoch einzelne Passagen zu nuancieren. "Le grand tableau vert" ist ein anderes Drama in Chansonform, das von der Ungerechtigkeit des Lebens gegenüber einzelnen Menschen erzählt: Das Band reicht von Ausgrenzung und ungesühnten Qualen in der Schulzeit bis zu Krankheit und einer gescheiterten Beziehung im späten Erwachsenenalter. Lynda Lemay interpretiert dieses Chanson eindringlich, aber ohne in Larmoyanz oder Effekt-hascherei zu verfallen, was der Wirkung des Textes des Chansons zugutekommt. "Attendre son pays" könnte hingegen als Anspielung auf die noch immer vorhandene innere Spaltung Kanadas verstanden werden und fordert dazu auf, endlich tätig zu werden: "Non mais qu'est-ce qu'on attend/ Pour devenir un pays?". Die engagierte Interpretation der Sängerin und die nachdrückliche, beinahe bedrohlich wirkende Melodie bilden hier eine Einheit, ohne jedoch aggressiv zu wirken. Deutlich getragener fällt das nachfolgende "Au ciel ou à la vie" aus, in dem erneut das Klavier dominiert. Es handelt sich hierbei um ein Chanson, das von einem verschwundenen Kind erzählt, das nie wieder auftaucht.<sup>2</sup> "Emmanuelle et le fils du roi du ciel" ist ein weiteres Chanson, das aus dem Rahmen fällt, erinnert es doch in seiner Struktur an volkstümliche Legenden und nimmt in seiner von Gitarren dominierten musikalischen Umsetzung Anleihen bei der Folkmusik. Die Interpretin nimmt in diesem Chanson die Rolle einer Erzählerin ein und schlägt so einen – wenn auch entfernten – Bogen zur

Troubadourlyrik. Das Album schließt mit dem Chanson “La femme chauve-souris“, das sich auf humorvoll-ironische Weise mit dem Älterwerden und den damit einhergehenden Veränderungen des menschlichen Körpers auseinandersetzt; die Interpretation ist bei diesem Chanson heiter-distanziert, sodass beim Zuhörer der Eindruck entsteht, die Sängerin selbst habe mit dem Älterwerden keine Probleme.

Lynda Lemay hat mit *Feutres et pastels* ein ansprechendes Album vorgelegt, das auf der Höhe vorangegangener Produktionen ist und die Stellung Lynda Lemays als eine der großen weiblichen frankophonen ACIs rechtfertigt. Zu voller Geltung kommen die Chansons jedoch in den Bühnenprogrammen der Künstlerin, wenn die Elemente der Performanz den Interpretationen eine noch tiefere Dimension verleihen.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Link:

[www.lyndalemay.com](http://www.lyndalemay.com) (offizielle Seite der Sängerin)

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Das Album *Nos rêves* wurde veröffentlicht bei WEA (WEA 9031 71788 2), die Alben von 2010 und 2011 bei Warner Music Canada (Warner Music Canada 254679460 bzw. Warner Music Canada 25645666250).

<sup>2</sup> Wie sich dem Booklet entnehmen lässt, ist das Chanson einer Stiftung gewidmet, die den Namen Fondation Cédrika Provencher trägt. Auf der dazugehörigen Internetseite ist zu lesen, dass die Stiftung auf das Verschwinden des neunjährigen Mädchens Cédrika im Jahr 2007 zurückgeht und Lynda Lemay sich offen für diese Stiftung engagiert (siehe [www.fondationcedrika.org](http://www.fondationcedrika.org), 03.01.14).

### **Almamegretta: *Controra*. 2013** (Universal 0602537386752).

Über die neapolitanische Gruppe Almamegretta, von der in den Heften des *Bulletins des Archivs für Textmusikforschung* schon mehrfach die Rede war,<sup>1</sup> sind mit Blick auf das Jahr 2013 gleich drei Neuigkeiten zu berichten. Neu ist nicht nur das Album *Controra*, das hier besprochen werden soll; neu ist vor allem die Tatsache, dass dieses Album gesanglich wie auch textlich nun wieder den Stempel von Raiz trägt, dem ursprünglichen Leadsänger der Gruppe, der zwischenzeitlich eine Solokarriere gestartet hatte. Tatsächlich gibt es Almamegretta nun wieder in ihrer anfänglichen Kernformation, zu der neben Raiz (bzw. Gennaro Della Volpe, wie er mit bürgerlichem Namen heißt) der Schlagzeuger und Percussionist Gennaro T sowie der Keyboarder Pier Paolo Polcari gehören. Die dritte zu erwähnende Neuigkeit besteht in der überraschenden Tatsache, dass die (an sich keineswegs auf den Mainstream ausgerichtete) Gruppe im Februar des vergangenen Jahres beim Festival von Sanremo auftrat, und zwar gleich mit zwei Songs, die im neuen Album natürlich enthalten sind:

“Mamma non lo sa” und “Onda che vai”. Der Ertere von beiden, mit dem das Album eröffnet wird, führt direkt hinein in die engagierte “meridionalità” der Gruppe, die immer schon deren Besonderheit darstellte: Musikalisch orientiert am unverwechselbaren Almamegretta-Sound mit seiner Mischung aus Dub/Hiphop, Reggae und süditalienischer Folklore, erzählt er auf der Textebene von den kontinuierlichen, schleichenden Umformungen der süditalienischen Gesellschaft. Er berichtet insbesondere von den Maßnahmen der Urbanisierung (“Mamma non lo sa/ qui ci costruiranno la città/ porteranno tanta civiltà/ e progresso in grande quantità”), die auch die Lebensgewohnheiten und die Formen zwischenmenschlicher Beziehung verändern, etwa in der Weise, dass man nicht mehr auf die “festa del paese” geht, sondern, jeder für sich, im Fernsehen ein Fußballspiel ansieht. Auch das Musikvideo, das zu diesem Song existiert,<sup>2</sup> setzt ganz auf die destruktive Transformation ursprünglicher Landschaften, die wiederum als Pars-pro-toto für das Walten einer violenten, selbstbezüglichen Modernisierung aufzufassen ist: Die Band spielt vor dem trostlosen Szenario einer verfallenden Industriearbeit, die sich fernab jeder Stadt aus Feldern und Wiesen zu erheben scheint – womit ganz offensichtlich auf jene “cattedrali nel deserto” Bezug genommen wird, für die Süditalien berühmt ist. Es handelt sich dabei um Industrieanlagen, die – mittels öffentlicher Fördergelder und oft unter mafioser Federführung ins landschaftliche Nichts hinein gebaut – mangels der nötigen Infrastruktur von vornherein dem Verfall preisgegeben sind.<sup>3</sup>

Auch insgesamt beschwören Almamegretta in ihrem neuen Album (wie auch schon in den früheren) eine Weltsicht, deren wichtigste Basis die authentische Verwurzelung im Regionalen ist. Im konkreten Fall geht es um die Verwurzelung in einem Neapel bzw. Kampanien, das zu seiner mediterranen Kultur und Lebensweise steht und sich deutlich mehr nach Süden (insbesondere Afrika) als nach Norden hin orientiert. Zu diesem kulturellen Konzept passt auch der Titel, der dem Album gegeben wurde, verweist doch “controra” im sprachlichen Kontext Süditaliens auf jenen Moment im Anschluss an das Mittagessen, welcher der Muße, der geistigen Einkehr, der “umanità” vorbehalten ist;<sup>4</sup> und dazu passt auch die Tatsache, dass (wie immer bei Almamegretta) dem neapolitanischen Dialekt innerhalb des Albums ein hoher Stellenwert zukommt. Tatsächlich endet der in Standarditalienisch verfasste Eröffnungssong “Mamma non lo sa” mit einem Aufruf, in den sich mit “se po’ fa” (statt hochitalienisch “si può fare”) nun erstmals auch eine dialektale Wendung hineinmischt: “tienimi la mano se po’ fa/ riprendiamoci l’umanità”. Dies dient als gelungene Überleitung zur zweiten Nummer “Ancora vivo”, die bis auf einen kurzen Refrain gänzlich im Dialekt verfasst ist und in der auf inhaltlicher Ebene die Hinwendung zum Kollektiv sowie zur “umanità” über die Figur der Mutter erzielt wird. Deren Gestalt tritt dem Ich-Erzähler durch den “Proust’schen” Auslöser des Kaffeeduftes vor Augen: Man erfährt, dass er, “in den Augen Hoffnung und im Herzen Lust auf Freiheit”, früh von der Mutter wegging, nachdem sie ihn alles gelehrt habe, “parla’ crescere e campa”. Am Ende des Liedes vermischt sich die Mutterfigur mit dem – sehr affinen – Motiv des Meeres, das sozusagen aus allen



“Mutterkindern” dieser Gegend Brüder macht, “Söhne aus demselben Blut” und “mit denselben Gesichtern, wenn das Herz in ihnen schlägt” (“figli d’ ’o sangue nuje simmo tutte eguale/ cu’ e stessi ffacce quanno ce sbatte ’o core”). Auch hier wird der Inhalt in adäquater Weise von der Musik transportiert, besonders durch die akustisch herausstechende Verwendung der Tief-G-Klarinette oder türkischen Klarinette, die mit ihrem speziellen Klang an die östliche Mittelmeermusik (die griechische und türkische, aber auch die arabische) gemahnt und zugleich auf bestimmte ursprüngliche Varianten der süditalienischen Volksmusik selbst verweist. So werden aus den Söhnen Kampaniens quasi im selben Atemzug Söhne des mediterranen Raums, ein für die Ideenwelt der Gruppe ganz grundlegender Gedanke, der wiederum die darauffolgende dritte Nummer des Albums unmittelbar zu inspirieren scheint. “Amaromare” nämlich erzählt von all jenen, die von ihrer Armut zur Emigration über das (Mittel)Meer getrieben werden, auch wenn das ‘neue’ Land kein einziges der Versprechen, keine der Hoffnungen zu halten vermag, die als Motor der Wanderung dienen. Durch die Verbindung dieses gegenwärtig so aktuellen Narrativs der Armutsmigration mit der Metapher des “bitteren Meeres”, welches zum umfassenden Bild für ein perspektivenloses Schicksal und eine ausgrenzende Gesellschaft wird, entstehen im Kopf des Zuhörers unweigerlich die Bilder der Schiffsflüchtlinge von Lampedusa, auch wenn der Song diese nicht direkt namhaft macht. Stattdessen arbeitet der Liedtext mit einer Innenperspektive, indem er die vom Schicksal des “Amaromare” Betroffenen in der Wir-Form und in tiefstem neapolitanischen Dialekt sprechen lässt, was zudem an zwei Stellen von im Rapstil vorgetragene arabischen Textpassagen (ihr Interpret ist Mohammed Ezzine El-Alawi) unterbrochen wird. Es wird auf diese Weise eine starke Empathie aufgebaut, sowohl mit den kulturell ‘Anderen’ als auch den Ausgegrenzten und Chancenlosen – eine Empathie, die sich quasi nahtlos im Folgesong fortsetzt, welcher in einer Mischung aus Italienisch und Englisch die Trauer über die Einsamkeit vieler Menschen zum Thema macht (“I see so many lonely people/ Too many lonely people/ It turns all my emotions/ Upside down”). Bemerkenswert ist hierbei die zusätzliche Bedeutungsebene, die sich durch den Titel des Liedes eröffnet: “Custodiscimi” heißt ein bekanntes katholisches Kirchenlied, in dem das menschliche Geschick ganz in die Hände von Jesus Christus gelegt wird. Diese hoffnungsfrohe Botschaft allerdings wird in der Version von Almamegretta nicht nur durch den Text unterlaufen, sondern auf fast noch widerständigere Weise mittels der musikalischen Interpretation, die von einem dumpf dröhnenden Elektrobass und schleppenden Reggae-Rhythmen dominiert wird.

Der organische Zusammenhalt von einer Nummer zur nächsten, wie er auf thematisch-motivischer wie auch musikalischer Ebene bislang nachgezeichnet werden konnte, lässt sich auch noch über die beiden anschließenden Songs weiterverfolgen: So beschwört das sehr schöne “na bella vita” mit seiner beschwingten Melodie, die trotzdem zugleich einen bedrückten Unterton mit-schwingen lässt, neuerlich das Thema der Armut und Ausgrenzung (“tutte ’e criature che morono ’e famme/ tutte sti razze che affollano ’o munno”), wäh-

rend der anschließende Titelsong des Albums, “Controra”, auf der musikalischen Grundlage eines melodios unterlegten Techno-Sounds das vorhin skizzierte Motiv der mediterranen Muße evoziert. Hingegen wird mit den beiden anschließenden Nummern, vor allem auf musikalischer Ebene, ein deutlicher Bruch realisiert: Der eigenständige mediterrane Almamegretta-Sound weicht hier eingängigen, ja banalen, gleichförmig dahinplätschernden Pop-Melodien, die auf befremdliche Weise nichtssagend wirken. Freilich könnte dies in dem Song “La Cina è vicina”, der von einer interkulturellen Beziehung zwischen dem italienischen Erzähler-Ich und einem chinesischstämmigen Mädchen handelt, einer konkreten Intention entspringen, suggeriert doch auch der bewusst einfache, auf Standarditalienisch verfasste Text eine gewisse Unbedarftheit des Erzähler-Ichs, welches seine Klischeebilder von der fremden Kultur erst überwinden muss, um zur Erkenntnis der ‘Echtheit’ des umworbenen Mädchens zu gelangen: “La Cina è vicina/ non è una cartolina/ dietro quella vetrina/ tu sei vera”, heißt es im *ad libitum* wiederholten Refrain. An den Folgesong “Disco Biscuits” kann das Muster einer solchen indirekten semantischen Aufladung der Musik durch den Text hingegen nur noch mit viel gutem Willen angelegt werden: Die Banalität von Musik und Text halten sich hier die Waage, man könnte allenfalls im Titel “Disco Biscuits” eine Selbststoffbarung in diese Richtung entdecken.

Mit den drei letzten Nummern kommt jedoch die gewohnte – vor allem musikalische – Komplexität der Gruppe wieder zum Vorschein: zuerst noch zögerlich in “Onda che vai”, dem zweiten San Remo-Titel, der musikalisch und vor allem auf Textebene mit seinen Fernweh- und Segelschiff-Evokationen doch recht deutliche Zugeständnisse an den Mainstream macht; dann aber wieder ‘mit vollem Dampf’, sowohl in “The Follower” mit seiner klassischen Reggae-Struktur, die durch den neapolitanisch-englischen Gesangsmix des (aus Bologna stammenden) Gastinterpreten Gaudi eine wunderbar transkulturelle Note erhält, als auch in dem Schlusssong “Pane vino e casa”, wo jazzig überlagerte Reggae-Rhythmen mit Fragmenten einer Rede kombiniert werden, die der sozial engagierte italienische Unternehmer Adriano Olivetti in den 1950er Jahren anlässlich der Eröffnung einer seiner Fabriken im kampanischen Pozzuoli gehalten hatte. Durch die darin zum Ausdruck kommende Kritik an den entfremdenden Folgen einer von oben her durchgesetzten Kultur der Urbanität und Modernität wird der thematische Faden des Albums zu den kritischen Fragestellungen der ersten Lieder, und damit zu seinem Ausgangspunkt, zurückgeführt. So lässt sich diesem Album der wiedervereinten Gruppe Almamegretta, trotz des ‘Ausrutschers’ in die Sphären pop-musikalischer Beliebigkeit in zwei ihrer Nummern, ein hohes Maß an innerem Zusammenhalt und organischem Aufbau bescheinigen.

Gerhild Fuchs, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Siehe dazu folgende BAT-Publikationen von Gerhild Fuchs: “Überlegungen zu einer ‘mediterranen Hybridität’ der süditalienischen Rap-, Raggamuffin- und Dub-Musik am Beispiel der Gruppe Almamegretta”, in: *BAT* 11 (März 2003), 30-37; “Almamegretta: *Vulgus*. 2008”, in: *BAT* 25 (Mai 2010), 11-13; “Raiz: *WOP*. 2004, und *Uno*. 2007”, in: *BAT* 26 (Okt. 2010), 7-9.
- <sup>2</sup> [www.musicstory.com/music/Almamegretta/Mamma+Non+Lo+Sa](http://www.musicstory.com/music/Almamegretta/Mamma+Non+Lo+Sa) (04.04.2014).
- <sup>3</sup> Siehe dazu Stichwort “Questione meridionale”, in: *Dizionario di storia moderna e contemporanea*, [www.pbmstoria.it/dizionari/storia\\_mod/q/q017.htm](http://www.pbmstoria.it/dizionari/storia_mod/q/q017.htm) (04.04.2014).
- <sup>4</sup> Cf. “Almamegretta, il piacere della ‘Controra’: ‘È l’elogio della lentezza, non della pigrizia’”, in: *La Repubblica*, 27.05.2013, [www.repubblica.it/spettacoli/musica/2013/05/27/news/almamegretta-59727649/](http://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2013/05/27/news/almamegretta-59727649/) (04.04.2014).

### Pippo Pollina: *L'appartenenza*. 2014 (Jazzhaus Records JHR 084).

Il cantautore “migrante” Pippo Pollina decide di marcare la soglia biografica del decimo lustro con un lavoro in cui si interroga sulle proprie radici: “Lo scorso anno ho compiuto cinquant’anni, e in quel momento ho capito che dovevo fare il punto della mia vita. [...] Ho sentito così l’esigenza di fare questo disco, che avesse come filo conduttore che unisce tutte le tracce, l’argomento dell’appartenenza”.<sup>1</sup> Nella copertina dell’album, l’autore evidenzia il valore dell’esilio come scelta di un luogo e di una prospettiva speciali: “L’esilio è quello spazio dove si realizza la comprensione della solitudine. Quel luogo dove si impara ad abitare la distanza e a osservare ogni cosa da una collina privilegiata, ma irrimediabilmente triste.”<sup>2</sup>

L’album comprende tredici brani inediti cui l’autore affida una sorta di autoritratto culturale: dal punto di vista delle scelte linguistiche, nella raccolta troviamo un brano nella ‘lingua materna’, il dialetto siciliano, “Ti vogghiu beni”, cantato in dialogo con Etta Scolò, altra voce siciliana emigrata nell’area di lingua tedesca, a Berlino, e uno nella lingua adottiva, il tedesco, “Risveglio”, una sorta di discordo che alterna strofe in italiano e in dialetto bavarese, di Pippo Pollina e Werner Schmidbauer. La passionale canzone d’amore per la Sicilia in dialetto siciliano, da un lato si riferisce alle esperienze di musica etnica, agli inizi dell’attività musicale di Pollina, dall’altro declina il senso di “appartenenza” come ferita e distacco d’amore: “Ti pirdunu terra mia nun t’abbandonu/ ca lu coru t’appartieni ora e sempri”. Con Werner Schmidbauer e Martin Kälberer il cantautore siciliano aveva inciso il precedente album *Süden*, nel 2012, dove veniva sperimentato l’uso combinato dell’italiano e del tedesco per andare a cantare i problemi e le sfide dei tanti “sud” del mondo, mettendo in gioco anche la comune origine ‘meridionale’ di un siciliano e due bavaresi: “Nato durante le vacanze di un Capodanno in Sicilia, *Süden* è frutto ‘dell’incontro e di una lunga amicizia fra tre meridionali’, prosegue Pollina, ‘Werner e Martin sono tedeschi bavaresi e quando gli spiegai che ero siciliano subito mi dissero: – Guarda che anche noi siamo considerati i terroristi della Germania –’.”<sup>3</sup>

Il forte rapporto con la terra di origine, la Sicilia, con la denuncia di crimini e misteri legati alla mafia e al malgoverno della regione, è il tema portante della biografia di Pollina redatta da Franco Vassia con la collaborazione dello stesso cantautore.<sup>4</sup> Nato a Palermo nel 1963 e stabilitosi in Svizzera alla fine degli anni Ottanta, Pollina aveva partecipato nel 1979 alla fondazione del gruppo siciliano Agricantus, insieme a Toni Acquaviva e Mario Crispi, proponendo al pubblico la riscoperta delle tradizioni musicali siciliane e un viaggio nella musica andina e cilena. In seguito il cantautore aveva trovato in Svizzera la sua stabile dimora, una vera e propria base per la sua produzione musicale, da cui sperimentare e creare le sue opere, a partire da *Aspettando che sia mattino*, del 1987. Nell’intervista cui abbiamo già fatto riferimento, il cantautore focalizza il proprio rapporto con migrazione e identità culturale: “[H]o capito che per salvare la mia identità dovevo cambiare cultura, dovevo per forza di cose andarmene.”<sup>5</sup> Si tratta del filo rosso del proprio autoritratto musicale in *Appartenenza*, dove tre sono le linee principali del profilo identitario che Pollina ci presenta: la tradizione dei cantautori italiani; la rappresentazione fra luci e ombre, o meglio fra armonie e dissonanze, della sua terra di origine, la Sicilia; la relazione speciale con la Svizzera, la terra cui approda l’emigrante Pippo Pollina.

L’omaggio ai cantautori italiani come *auctoritates* di riferimento si trova in primo luogo nella canzone “Cantautori”, dal ritmo serrato segnato dal ritornello strumentale fortemente cadenzato, dove si citano direttamente i cantautori italiani storici scomparsi, di cui Pollina si dichiara orfano, attraverso il nome: “Lucio”, “Fabrizio”, “l’altro Lucio”, “Giorgio” (per Lucio Battisti, Fabrizio De Andrè, Lucio Dalla, Giorgio Gaber). A livello di suggestioni sonore, abbiamo la ripresa di certi ritmi cari a De Andrè in “Laddove crescevano i melograni”, che si sviluppa su serrate armonie narrative e arpeggi fanno pensare a “Bocca di Rosa”<sup>6</sup>, mentre “Preludio”, il brano strumentale che apre la raccolta, richiama l’ampiezza ritmica delle composizioni più liriche e impegnate di Franco Battiato, ad esempio quelle di *Come un cammello in una grondaia*<sup>7</sup>.

Il riferimento alla Sicilia costituisce il nucleo centrale dell’“appartenenza”, e in particolare il riferimento alla cultura antimafia della Sicilia, con il brano “E se ognuno fa qualcosa”, una sorta di messaggio postumo rivolto a don Peppino Diana (1958-1994), il sacerdote ucciso dalla camorra per le sue attività di denuncia della malavita organizzata e di coinvolgimento della società civile nella lotta culturale alla camorra. Pippo Pollina ci offre il ritratto lirico e intenso che accosta il personaggio alla figura di Cristo, vittima d’ingiustizia e tradimento, rivolgendosi direttamente al sacerdote, ma seguendo rispettosamente l’allocuzione di cortesia in terza persona: “Chi è lei che ha sfiorato il sagrato con pane e coraggio/ con sguardo lontano?! Chi è lei che ha baciato il suo giuda lo ha guardato negli occhi, gli ha tenuto la mano?”. Come in *Süden*, la denuncia dei mali si accompagna al canto gioioso delle grandi ricchezze e bellezze della terra siciliana, un messaggio pregnante affidato alla canzone “Laddove crescevano i melograni”, testo poetico di versi lunghi e ritmo da ballata narrativa, con rima baciata e *refrain* che riprende e sviluppa il titolo della canzone. Dietro il canto

della prepotente fertilità della natura siciliana, si affacciano i drammi secolari dell'isola, povertà, emigrazione e mafia, ma emerge anche il coraggio di chi denuncia: "che all'uscita di scuola le facce mai viste di certa gente/ che ci parlavano di pane e giustizia di lotta di classe di rabbia crescente".

Non manca in questo autoritratto (pluri-)culturale una canzone dedicata alla patria di adozione, la Svizzera, cantata esplicitamente nella canzone "Helvetia", collocata al centro della raccolta. Pollina sceglie di identificarla con una donna in attesa del suo amore ("Mi hanno detto che stai aspettando/ sotto un ombrello sotto un cappello"), un'immagine che per il cantautore simboleggia il rapporto di inclusione/esclusione della Svizzera rispetto all'Europa, ma questa personificazione si riferisce anche al rapporto privilegiato del migrante con la terra che lo ha accolto ("Tu mi hai guardato e mi hai capito/ senza parola proferire/ e mi hai abbracciato con un dito/ e mi hai baciato all'imbrunire./ E mi hai sfamato con un candito/ mi hai regalato dieci lire"). La fisicità della terra svizzera ritorna nel brano "Da terra a terra", che esprime i sogni dell'esule: "Io sì c'avevo creduto a un mondo dove si uniscono le mani/ da terra a terra queste mani nel sacro fuoco degli altipiani/ in mezzo ai grattacieli alle fabbriche delle illusioni." Pippo Pollina riunisce qui, nel proprio percorso migratorio, la terra di origine con quella di arrivo, riprendendo un procedimento già sperimentato. Nell'album *Fra due isole* aveva definito, con la stessa immagine geografica e simbolica, per ragioni diverse ma convergenti, la Sicilia e la Svizzera.<sup>8</sup>

Tirando le fila di questa trama culturale e biografica, Pippo Pollina realizza la tela di un ritratto biografico che costituisce lo specchio identitario del cittadino del nostro tempo, come suggerito anche dall'immagine scelta per la copertina dell'album, una maschera vuota, che può essere indossata da chiunque. È questo il messaggio universale che Pippo Pollina affida alle note e ai versi del suo autoritratto, come canta il brano che dà il titolo alla raccolta: "[I]l mio nome è appartenenza [...] / Un'incoscienza levantina storie di generazioni/ tutti noi, io tu".

Angelo Pagliardini, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Intervista di Salvatore Esposito a Pippo Pollina su *Blogfoolk* (www.blogfoolk.com, 30.03.2014).

<sup>2</sup> Pippo Pollina, *L'appartenenza*. Jazzhaus Records JHR 084, 2014.

<sup>3</sup> Articolo non firmato in *L'Arena*, edizione online del 03.08.2013 (www.larena.it, 30.03.2014)

<sup>4</sup> Franco Vassia, *Abitare il sogno. Vita e musica di Pippo Pollina*, Viterbo, Stampa Alternativa – Nuovi Equilibri, 2011.

<sup>5</sup> Intervista citata nella nota 1.

<sup>6</sup> "Bocca di Rosa", in: Fabrizio De André, *Volume I*, Bluebell Records BBLP 20, 1967.

<sup>7</sup> Franco Battiato, *Come un cammello in una grondaia*, EMI 7981212, 1991.

<sup>8</sup> Pippo Pollina, *Fra due isole*, Storie Di Note VESDN 001, 2009.

## Ankäufe und Neuerwerbungen

### Bücher

\* zur Rezension eingegangene Publikationen

Bach, Joachim: *Nationale und transnationale Identität in der spanischen Canción*. Hamburg, Verlag Dr. Kovač 2014.

Belleret, Robert: *Piaf, un mythe français*. Paris, Fayard 2013.

Bernier, Marc-François: *Jean-Pierre Ferland. Un peu plus haut, un peu plus loin*. Montréal, Éditions de l'Homme 2012.

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

\*De Surmont, Jean-Nicolas/ Gauthier, Serge (Hg.): *"M'amie, faites-moi un bouquet..."*. *Mélanges posthumes autour de l'œuvre de Conrad Laforte* (= Les Archives de folklore, 30). Québec, Presses de l'Université Laval 2011.

Dufresne, Diane: *Mots de tête*. Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon 2010.

Hoefnagels, Anna/ Diamond, Beverley (Hg.): *Aboriginal Music in Contemporary Canada. Echoes and Exchanges*. Montréal, McGill-Queen's University Press 2012.

Maisonneuve, Pierre: *Vigneault. Un pays intérieur*. Montréal, Novalis 2012.

Model, Agnes Dorothea: *Der sainete lírico. Funktionsanalytische Betrachtungen einer Gattung unterhaltenden Musiktheaters. Annäherungen an seine Produktion, Rezeption und Distribution im Madrid der Restaurationszeit*. Berlin, Logos 2011.

Paquette, Claude: *Les Cahiers noirs de Lynda Lemay*. Victoriaville, Éditions Contreforts 2002.

Pelchat, Mario: *Le Semeur*. Brossard, Éditions Un monde différent 2012.

Pistone, Danièle: *Répertoire des thèses françaises relatives à la musique*. Paris, Honoré Champion 2013.

Sauvage, Claude: *Gilles Vigneault: de l'œuvre à l'homme*. Saint-Constant, Broquet 2008.

Thériault, Louise: *Serge Fiori. S'enlever du chemin*. Montréal, Éditions du Cram 2013.

Thibeault, Fabienne: *La fille du Saint-Laurent*. Paris, Éditions du Moment 2011.

Vigneault, Gilles: *Comme un arbre en voyage. Entretiens avec François-Régis Barbry et Jean Royer*. Montréal, Éditions de l'Archipel 1999.

### CDs

1995: *Paris sud minute*, Undoubleneufcinq 372515-2, 2012

Café Quijano: *Orígenes: El bolero*, Warner 2564643191, 2013

Café Quijano: *Orígenes: El bolero*. Vol. 2, Warner 2564636627, 2013

Chedid, Louis: *Deux fois l'infini*, Atmosphériques 88883773682

Cile, Il: *Siamo morti a vent'anni*, Universal 0602537296651, 2013

De André, Cristiano: *Come in cielo così in guerra*, Nuvole 0602537338408, 2013

Dente: *Almanacco del giorno prima*, Pastiglie 88843032092, 2014  
 Duncan Dhu: *I*, Warner 2564642568, 2013  
 Elio e le Storie Tese: *L'album Biango*, Hukapan 88883712932, 2013  
 Enfoirés, Les: *La boîte à musique des enfoirés* (2 CDs), Les Restaurants du Cœur 887654474124, 2013  
 Femme, La: *Psycho tropical Berlin*, Disque Pointu 373 492 4, 2013  
 Garou: *Au milieu de ma vie*, Mercury 375 995-1, 2013  
*Génération Goldman*. Vol. 2, My Major Company 8345123452, 2013  
 Gréco, Juliette: *Gréco chante Brel*, Universal 3757389, 2013  
 Habitación Roja, La: *La moneda en el aire*, Mushroom Pillow 184, 2014  
 Lemay, Lynda: *Feutres et pastels* (2 CDs), Warner Music 25646422357, 2013  
 Luz: *Almas gemelas* (2 CDs), Parlophone 08256 4 63688 8 4, 2013  
 Malú: *Sí*, Sony 88843033982, 2014  
 Marlene Kuntz: *Nella tua luce*, Sony 88883761312, 2013  
 Noemi: *Made in London*, Sony 88843044162, 2014  
 Parra, Violeta: *Paroles & musiques*, Las Call records 3020782, 1997  
 Parra, Violeta: *Grandes éxitos*, EMI 72435777782 7, 2004  
 Pollina, Pippo: *L'appartenenza*, Jazzhaus Records JHR 084, 2014  
 Porceddu, Ilaria: *In equilibrio*, D'altro Canto DAC 01/013, 2013  
 Ron: *Un abbraccio unico*, Le foglie e il vento 5054196106621, 2014  
 Ruggiero, Antonella: *L'impossibile è certo*, Libera 95453344-9, 2014  
*Sanremo 2014* (2 CDs), Universal 0600753504604, 2014  
 Sinigallia, Riccardo: *Per tutti*, Sugar 8033120984884, 2014  
 Stromae: *Racine carrée*, Mosaert 37479870, 2013

---

## Internet-Adressen und Veranstaltungskalender

---

### Internet-Adressen

**www.cirief.fr:** Homepage des Centre International de Recherches Interdisciplinaires en Ethnomusicologie de la France (CIRIEF)

**www.nosenchanteurs.eu:** site web essentiellement consacré à la chanson francophone, au spectacle vivant avec plus de 2400 articles en ligne et en archives

## Kolloquien, Tagungen, Vorträge

### Colloque: *L'intime et le collectif dans la chanson des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*

Zeit: 21.-23. Mai 2014  
 Ort: Université d'Aix-Marseille, Marseille et Aix-en-Provence  
 Info: [ufr-lacs.univ-provence.fr/cielam/chanson-intime-collectif](http://ufr-lacs.univ-provence.fr/cielam/chanson-intime-collectif)

### “Vingt ans d'écrits sur la chanson (1994-2014): pour un bilan et des perspectives d'avenir”

Atelier im Rahmen der 19th Biennial ACQS Conference:

### Pluralités: *Communautés québécoises et francophones / Communities in Québec and Francophone North-America*

Zeit: 16.-19. Oktober 2014  
 Ort: Montreal Marriott Chateau Champlain, Montréal  
 Info: [www.acqs.org/biennial\\_conf/index.html](http://www.acqs.org/biennial_conf/index.html)

### Diálogo, apertura e interdisciplinarietà: *Hacia la etnomusicología del siglo XXI. XIII Congreso de SIBE-Sociedad de Etnomusicología*

Zeit: 23.-25. Oktober 2014  
 Ort: Sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Cuenca (España)  
 Info: [www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com)

## Konzerte

### Stromae

20.05.14: Alter Schlachthof, Dresden  
 21.05.14: Capitol, Hannover  
 08.11.14: Zenith, Nancy

### Pippo Pollina

21.05.14: Ulmer Zelt, Ulm  
 28.05.14: Kaufleuten, Zürich

### Noemi

23.05.14: Auditorium Conciliazione, Rom  
 26.05.14: Teatro Colosseo, Turin

### Patrick Bruel

03.06.14: Zenith, Nancy

### Michel Jonasz/Jean-Yves d'Angelo

06.06.14: Passerelle, Florange

### Malú

06.06.14: Auditorio Municipal, Málaga  
 07.06.14: Palacio Deportes, Granada  
 14.06.14: Donostia Arena, San Sebastián  
 10.10.14: Palau Sant Jordi, Barcelona

### Christoph Maé

11.06.14: Zenith, Nancy

### Bernard Lavilliers

13.06.14: Zenith, Nancy

### Vanessa Paradis

18.06.14: Admiralspalast, Berlin

### Chanson plus bifluorée

20.06.14: Passerelle, Florange

## Festivals

**Festival Perspectives** (22. bis 31. Mai 2014, Saarbrücken)

Information: [www.festival-perspectives.de](http://www.festival-perspectives.de)

**Festival Saveurs Culturelles du Monde** (29. bis 31. Mai 2014, Mondorf-les-Bains)

Information: [www.casino2000.lu/festival\\_saveurs\\_monde.php](http://www.casino2000.lu/festival_saveurs_monde.php)

**Les Francofolies de Montréal** (13. bis 22. Juni 2014, Montréal)

Information: [www.francofolies.com](http://www.francofolies.com)

**Les Eurockéennes** (4. bis 6. Juli 2014, Belfort)

Information: [www.eurockeenes.fr](http://www.eurockeenes.fr)

**Francofolies de La Rochelle** (10. bis 14. Juli 2014, La Rochelle)

Information: [www.francofolies.fr](http://www.francofolies.fr)

**Paléo Festival** (22. bis 27. Juli 2014, Nyon)

Information: [www.paleo.ch](http://www.paleo.ch)

**Francofolies de Spa** (17. bis 21. Juli 2014, Spa)

Information: [www.francofolies.be](http://www.francofolies.be)

**Low Festival** (25. bis 27. Juli, Benidorm)

Information: [lowfestival.es/](http://lowfestival.es/)

**Santander Music Festival** (31. Juli bis 2. August 2014, Santander)

Information: [www.santandermusic.es](http://www.santandermusic.es)

**Festival international de la chanson de Granby** (3. bis 13. September 2014, Granby)

Information: [www.ficg.qc.ca](http://www.ficg.qc.ca)

## Radiosendungen

**Radio Crochet Inter**, par Valli et Didier Varrod (Samstags, 21 Uhr, France Inter)

Information und Programm: [www.franceinter.fr/emission-radio-crochet-inter](http://www.franceinter.fr/emission-radio-crochet-inter)

## Gewinner der Victoires de la Musique 2014

Artiste-interprète masculin:	Stromae
Artiste-interprète féminine:	Vanessa Paradis
Album révélation:	<i>Psycho tropical Berlin</i> (La Femme)
Groupe ou artiste révélation scène:	Woodkid
Album de chansons:	<i>Racine carrée</i> (Stromae)
Album rock:	<i>Bankrupt!</i> (Phoenix)
Album de musiques urbaines:	<i>Paris sud minute</i> (1995)
Album de musiques du monde:	<i>Illusions</i> (Ibrahim Maalouf)
Album de musiques électroniques ou dance:	<i>Outrun</i> (Kavinsky)

Chanson originale:	“20 ans” (Johnny Hallyday)
Spectacle Musical/Tournée/Concert:	<i>Il(s)</i> (M, Production: Labo M/Auguri Productions)
Vidéo-clip:	“Formidable” (Stromae, Réalisateur: Jérôme Guiot)
DVD musical:	<i>Geeks on stage</i> (Shaka Ponk)

## Neuerscheinungen auf dem CD- und Büchermarkt

**Charles-Dominique, Luc/ DeFrance, Yves/ Pistone, Danièle (Hg.): *Fascinantes étrangetés. La découverte de l'altérité musicale en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle. Actes du Colloque de la Côte-Saint-André (38), 24-27 août 2011. Paris, L'Harmattan 2014.***



Au XIX<sup>e</sup> siècle, de nombreux artistes – poètes, écrivains, peintres, graveurs, dessinateurs, compositeurs – décident de tourner le dos aux conservatoires et aux académies, pour découvrir, sidérés et captivés, cet “Autre de l’art”, populaire et exotique. La découverte de cette altérité culturelle, si elle est préexistante au XIX<sup>e</sup> siècle, a vraiment marqué de son empreinte l’ère romantique, dans le contexte d’une Europe découvrant l’anthropologie, la sociologie, l’histoire, créant les premiers grands musées internationaux d’ethnologie, forgeant de nouvelles identités politiques et culturelles à ses jeunes nations, se jetant dans l’aventure coloniale... Cette altérité exotique des “lointains” s’est doublée, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, d’une quête de l’altérité culturelle de “l’intérieur”, notamment celle de la paysannerie française et européenne, à travers les grandes collectes de “Poésies populaires”, au premier

rang desquelles figurait le chant populaire de tradition orale.

Cet ouvrage, Actes du colloque de la Côte-Saint-André (Isère) organisé en partenariat avec le Festival Berlioz d’août 2011, se propose de réunir dix-neuf chercheurs de divers horizons (musicologie, ethnomusicologie, ethnologie de la danse) et de diverses provenances (France, Italie, Grèce, Espagne, Allemagne, Belgique). Il a pour but d’étudier les formes de cette découverte de l’altérité musicale, la circulation sociale et culturelle des matériaux musicaux qu’elle engendra, la naissance de nouveaux imaginaires, parfois fantastiques, auxquels elle donna lieu. Sont également pris en compte les espaces de découverte de cette altérité musicale (expositions universelles et coloniales des empires) et les cadres scientifiques et institutionnels en charge de l’étude de ces nouvelles cultures musicales (musées ethnologiques et instrumentaux ou bien nouveaux postulats théoriques comme la “musicologie comparée”). Si un certain nombre d’études ont été consacrées à l’exotisme musical, notamment à travers l’orientalisme, il manquait jusqu’à présent une large confrontation interdisciplinaire pour évoquer l’attrait irrésistible qu’éprouvèrent certains artistes occidentaux pour les musiques “autres”, ainsi que la façon dont les compositeurs voyageurs et observateurs mélomanes se les représentèrent et consignèrent leurs observations dans des écrits aujourd’hui fameux. Une irrépressible attirance pour toutes ces “étrangetés” musicales en forme de fascination...

## Aktuelles – actualités – novità – novedades

### Théories de la chanson II: De la poésie orale à la cantologie. Un point de vue du Québec

Est-il encore aujourd'hui pertinent d'observer que les paroles des chansons appartiennent au domaine littéraire de la poésie? L'enjeu peut paraître fort simple à trancher lorsqu'il est question de Félix Leclerc ou de Jacques Brel, mais il l'est beaucoup moins dès lors que l'on aborde des cas très actuels comme ceux de Marie-Mai ou de Philippe Katerine, par exemple.

Si l'on exclut de cette discussion le corpus folklorique – il fera l'objet d'un autre article dans cette série sur les théories de la chanson –, il semble que l'ambivalence entre paroles chantées et poésie écrite a favorisé le développement des premières études savantes consacrées à la chanson moderne au Québec, dans les années 1960-1970. On se souviendra que le genre chansonnier était alors considéré par une majorité d'universitaires comme 'mineur' ou, au mieux, 'paralittéraire'. La tangente unissant poésie et chanson a pourtant été un argument phare des journalistes, critiques et éditeurs qui proposaient un discours de légitimation du genre. C'est dans ce contexte que l'on voit paraître les premiers recueils de paroles de chansons originales, intégrés à des collections littéraires. Au tournant des années 1980, une approche renouvelée de la chanson en tant que "poésie orale" trouvera ses assises théoriques chez le médiéviste Paul Zumthor, justement auteur d'une célèbre *Introduction à la poésie orale* (Paris, Seuil 1983). La chanson s'impose alors dans les universités du Québec avec André Gaulin, Bruno Roy et Robert Giroux. Stéphane Hirschi proposera peu après en France le néologisme 'cantologie' comme domaine d'étude spécifique à la chanson, mais n'allons pas trop vite.

Des chercheurs (littéraires) germaniques<sup>1</sup> avaient publié sur des thèmes similaires bien avant (Ruttkowski 1968, Lindner 1972), insistant – depuis *Existentialismus und französisches Chanson*<sup>2</sup> – sur la pluridisciplinarité fondamentale de la chanson et sur l'idée de la superposition des arts (Mathis 1984, Rieger 1988). Se basant sur Scher (1984), ils ont même développé de nouveaux concepts théoriques comme celui de *Textmusik*<sup>3</sup> et ont insisté, comme le fera Hirschi à partir du milieu des années 1990, sur la triple présence d'un texte, d'une musique et d'une interprétation(-performance). Leurs travaux n'ont cependant pas été (re)connus en France et au Québec, l'accès difficile aux livres et la barrière de la langue y jouant un rôle. De l'autre côté de la lunette, la musicologie s'appuie depuis longtemps sur les travaux de Theodor W. Adorno (2009) et de Carl Dahlhaus (1997), mais cette discipline demeure encore aujourd'hui centrée autour du répertoire de la musique classique occidentale. On

peut ainsi affirmer qu'avant les années 2000, la recherche musicologique en langue française ne s'intéresse que très peu à l'étude de la chanson moderne. Compte tenu du fait que les fidèles lecteurs du *BAT* sont probablement assez familiers avec les travaux des chercheurs littéraires germaniques évoqués, j'ai choisi de me concentrer ici sur un point de vue francophone, en insistant sur le cas du Québec.

L'année 1964 pourrait bien avoir marqué un tournant dans les études universitaires sur la chanson. Félix Leclerc devient alors le premier auteur littéraire québécois – et le cinquième chanteur francophone – à accéder à la prestigieuse collection *Poètes d'aujourd'hui* des Éditions Seghers, à Paris. Il s'agit ici d'une forme de consécration. Ceci expliquant cela, trois des premiers mémoires de maîtrise universitaires sur la chanson vont porter spécifiquement sur les thèmes dans les paroles de Leclerc.<sup>4</sup> À ces études pionnières s'ajoutent un essai littéraire de Jean-Claude Le Pennec sur l'œuvre du même Leclerc<sup>5</sup>, les deux volumes du dossier de travail *Chanson d'hier et d'aujourd'hui* de l'Université Laval<sup>6</sup> et un premier mémoire sur Madame Bolduc, incluant une transcription dactylographiée de toutes les paroles de ses chansons<sup>7</sup>.

Sans surprise, le répertoire à l'étude dans les volumes *Chanson d'hier et d'aujourd'hui* est primordialement 'chansonnier', au sens québécois du terme. La musique peut retenir l'attention, mais toujours de façon secondaire. Hormis Leclerc, on retrouve essentiellement dans ces portraits le survol des œuvres de Raymond Lévesque, Claude Léveillé, Gilles Vigneault, Jean-Pierre Ferland, Clémence DesRochers, Claude Gauthier, Georges Dor, Pierre Calvé, Sylvain Lelièvre, Lawrence Lepage et Robert Charlebois – pour sa période des boîtes à chansons. Madame Bolduc constitue donc dans l'ensemble une exception.

Au plan méthodologique, on affiche dans ces travaux une rupture avec l'approche folklorique qui prévalait depuis les premiers travaux de l'anthropologue Marius Barbeau, au début du XX<sup>e</sup> siècle. Pour l'étude de ce nouveau corpus, c'est pour ainsi dire la fin de la collecte ethnologique en région et des recueils imprimés de timbres, ou anthologies de paroles sur des mélodies existantes. Le répertoire chansonnier est directement accessible sur la scène des boîtes à chansons, sur disque et dans les recueils de paroles originales, sans musique. Les sources citées se penchent sur la biographie des chansonniers, les thèmes littéraires de leurs chansons, parfois les influences musicales. Dans les textes des chansons, ce sont les rimes, l'*elocutio* rhétorique – les figures de style – et le sujet lyrique – les pronoms, la posture – qui sont au cœur des analyses. L'étude de ces paramètres est généralement centrée sur un seul texte de chanson à la fois, mais la lecture d'un thème donné peut aussi résulter en une énumération de chansons, citées par fragments. On ne saurait trop insister sur le fait que sans sa proximité avec la poésie, la chanson moderne aurait difficilement pu entrer dans les départements d'études littéraires.

Dans un registre plus journalistique, l'année 1964 est également celle de la parution d'une première monographie consacrée à la chanson québécoise, à savoir l'ouvrage *Chansonniers du Québec* de Christian Larsen (Montréal,

Beauchemin 1964). Cette publication sera suivie d'une livraison spéciale "Pour la chanson" de la revue culturelle *Liberté* (vol. 8,4, juillet-août 1966), puis des livres *Blow up des grands de la chanson au Québec* de Michèle Maillé (Montréal, Éditions de l'Homme 1969) et *Ceux de chez nous – Auteurs compositeurs* de Monique Bernard (Laval, Agence de presse artistique 1969). Dans l'ensemble de ces ouvrages, les sources sont surtout des entrevues avec chacun des chansonniers. À cela s'ajoutent des articles de presse, des notes biographiques, les disques et les recueils de paroles. Il faut se rappeler ici que les artistes déployaient littéralement leur art sous les yeux des auteurs. Il n'existe pas encore d'archives et les études savantes sont quasi-inexistantes.

Alors que Félix Leclerc est l'objet du nouveau recueil *Cent chansons*<sup>8</sup>, de nombreux autres chansonniers publient dans les années 1970 leurs paroles aux Éditions Leméac, aux Éditions de l'Hexagone, aux Éditions de l'Homme et aux Éditions de l'Arc – une maison fondée par Gilles Vigneault. Les essayistes Benoît L'Herbier<sup>9</sup> et Bruno Roy (1977, 1978) tentent également une première mise en récit de l'histoire de la chanson moderne au Québec. Encore ici, le répertoire prédominant est très largement celui des auteurs-compositeurs-interprètes de la période 1950-1980, que l'on assimile volontiers à des poètes. Lorsque l'ADISQ donne en 1979 le nom de Félix à ses trophées, c'est également sur la base de ce seul répertoire chansonnier que Leclerc est désigné 'père de la chanson québécoise'.

Dans l'introduction au premier recueil de paroles consacré à Leclerc<sup>10</sup>, en 1964, Luc Bérinmont insistait déjà pour certifier le statut du *poète* (7). Les critères du music-hall ne peuvent tout simplement pas s'appliquer à ce chansonnier, dont l'œuvre se pose au-dessus des impératifs de la société de grande consommation. Chez Leclerc, poursuit Bérinmont, la chanson n'est pas synonyme de bêtise et de facilité. Elle propose de faire entendre autre chose qu'une simple ritournelle. Ces propos rappellent ceux tenus l'année précédente par Jacques Brel, qui révélait s'être lancé dans la chanson sous l'influence du premier long jeu de Leclerc afin, clamait-il, de faire autre chose que des banalités et des refrains d'amour mièvrés.<sup>11</sup> Ce qui est frappant, c'est que la chanson originale est élevée sans condition au rang d'Art. Cette grande chanson à texte serait complètement détachée du monde du spectacle et des considérations mercantiles. Bérinmont va même plus loin en affirmant que Leclerc a su "réintroduire la poésie authentique dans la chanson, renouer avec une tradition millénaire qui fut celle des troubadours [et] oser s'engager en France, à Paris, sur la voie difficile de l'absence absolue de concessions" (11-12). Le mythe tenace du chansonnier troubadour médiéval est vraisemblablement un double héritage de l'idéalisme allemand et du romantisme littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle, mais cet article n'est pas tellement le lieu pour discuter de la question. Disons seulement que cette mythologie du troubadour moderne n'est pas spécifique au Québec. En effet, Bob Dylan, Neil Young et Johnny Cash ont tous été affublés du même titre à un certain moment.

Arrêtons-nous brièvement au cas d'Yvon Daigneault, qui signe en 1969 aux *Archives des lettres canadiennes* l'un des premiers articles savants sur la "chanson poétique",<sup>12</sup> un texte fréquemment cité par la suite. Cet auteur semble bien représenter la culture du Cours classique, qui structure l'éducation de l'élite intellectuelle dans le Québec d'avant la Révolution tranquille: valeurs chrétiennes, connaissance des éléments du grec et du latin, philosophie aristotélicienne et thomiste, rhétorique classique et belles-lettres françaises. L'article de Daigneault discute principalement des chansons de Félix Leclerc et de Gilles Vigneault, qu'il considère être nos deux meilleurs "poètes mineurs" (209-210). Cela pourra surprendre, mais Daigneault exprime déjà clairement une conception de la chanson poétique en tant que "littérature orale". Certes, le poème est destiné à être mis en musique, mais l'esthétique de prédominance des paroles demeure absolue. Cette chanson poétique est aussi intrinsèquement supérieure aux "airs à danser, à brailler ou à hurler", bref à tout ce que Daigneault assimile aux variétés et au music-hall (207). En termes philosophiques – et même en termes de valeurs chrétiennes –, cette prise de position témoigne d'une certaine élévation de l'esprit, qui doit impérativement avoir le dessus sur la matérialité du corps.

Qualifier Leclerc et Vigneault de "poètes mineurs" n'est pas anodin. Cette analyse paraît résulter de l'application à la chanson d'une grille de lecture créée pour la poésie française. Tout en traduisant un sérieux manque de considération vis-à-vis la chanson moderne, l'épithète dépréciative permet d'esquiver une comparaison de Leclerc à ceux que l'on considérerait comme les 'vrais' poètes contemporains, les surréalistes par exemple. De ce point de vue, la prosodie, les rimes et le rythme des chansons supportent peut-être mal d'être comparés aux écrits des Paul Éluard, Blaise Cendrars et René Char, tous intégrés à la collection *Poètes d'aujourd'hui* des Éditions Seghers. À l'échelle québécoise, il apparaît aussi assez évident que Gaston Miron, Gérald Godin, Paul Chamberland et Gatien Lapointe n'abordent pas la poésie avec les mêmes rimes et vers mesurés que les chansonniers. Cette conception de la chanson en tant que poésie écrite, sans considération pour sa musique et son interprétation, était sans doute réductrice. L'art 'mineur' aurait d'ailleurs son équivalent en musique classique, où les livrets d'opéra et les paroles des *lieder* sont souvent considérés comme de la sous-littérature. Il est également bon de se rappeler que depuis la Contre-Réforme du XVI<sup>e</sup> siècle, le répertoire religieux des sociétés occidentales favorise la clarté des textes sacrés avant la musique.

Le médiéviste Paul Zumthor n'aura donc pas été le premier à parler de "poésie orale" en chanson, mais son essai de 1983<sup>13</sup> a certes contribué de façon notable à la théorisation de cette approche, au Québec du moins. L'auteur se questionne d'abord sur l'antériorité présumée de l'oral (60). Pour lui, l'histoire des traditions orales de tous les peuples de la terre s'entrecroise avec celle de leurs écrits. Il serait ainsi imprudent de poser la supériorité absolue de l'écrit sur l'oral. De même, on peut s'interroger sur toute conception aboutissant à deux linéarités historiques indépendantes, l'une orale et l'autre écrite.

Il importe pour Zumthor de problématiser le texte par-delà son mode d'existence écrit, d'où une insistance sur le concept clé de 'performance', emprunté aux anglo-saxons (32). Le langage vocalisé, émis par une voix humaine, donne lieu à une 'parole' vivante, qu'il faut appréhender comme tel (12). L'auteur s'intéresse relativement peu à la voix dite sans langage – le cri, la vocalise –, une dimension aujourd'hui au cœur des développements de la musicologie. Il insiste en revanche dans sa conception de la "poésie orale" sur la distinction fragile entre la prose et le vers, entre le dit et le chanté (50). Toutes ces manifestations sont des lieux de 'performance' qu'il convient de scruter.

La théorie de la "poésie orale" de Zumthor va plus loin en abordant le rapport entre le langage vocalisé et l'action du corps. Peu importe que le texte soit récité ou chanté, c'est bien la coprésence d'une voix et d'un être humain en mouvement qui constitue son modèle (55). L'auteur se questionne sur le rôle des gestes et de l'expression, sur la gradation du mime jusqu'à la danse, sur celle du dit jusqu'au chanté (199). Un peu comme chez Albert Einstein qui a théorisé l'espace-temps, c'est par le corps physique en mouvement que nous sommes à la fois temps *et* lieu. Ces constats signifient pour Zumthor qu'il est impossible de faire l'histoire de la chanson depuis les années 1920 sans s'intéresser parallèlement à l'histoire de la danse (203).

On pourrait à bon droit reprocher à Zumthor d'être davantage intéressé ici par les rapports entre l'oralité et le théâtre comme acte de 'performance' que par la *poésie* orale et son poète. Il me semble aussi que les auteurs qui se réclament de cette théorie de la "poésie orale" pour l'étude de la chanson n'iront jamais aussi loin dans l'examen de la 'performance' que les propositions de Zumthor ne le suggèrent: rapports entre le texte vocalisé, la musique (chant et accompagnement), le théâtre, les gestes, jusqu'à la danse et à l'expression non-verbale du corps.

Les apports des travaux d'André Gaulin à l'Université Laval, de Bruno Roy à l'UQÀM et de Robert Giroux à l'Université de Sherbrooke n'en sont pas moins fondamentaux pour l'institutionnalisation des études sur la chanson. Les contributions d'André Gaulin ont principalement été publiées dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (DOLQ) de même que dans la revue *Québec français*. Cet auteur a également constitué un important Fonds des archives de presse sur Félix Leclerc, aujourd'hui conservé au Département des littératures de l'Université Laval. Ce projet a mené à l'édition d'un troisième recueil des paroles du chansonnier<sup>14</sup>, plus complet que ceux qui étaient parus chez Seghers (1964) et Fides (1970). On note également la publication d'une anthologie de paroles de chansons québécoises<sup>15</sup>. André Gaulin aura globalement étudié la chanson à texte comme une "poésie sonorifiée", un discours avec ses vers et strophes, ses figures de style, sa ponctuation et ses silences, sans oublier ses liens avec la tropation médiévale.<sup>16</sup>

Bruno Roy a quant à lui rédigé quatre essais (1977, 1978, 1991, 2008), des articles dans les ouvrages collectifs de Robert Giroux, des notices dans l'*Encyclopédie de la musique au Canada*, des préfaces à des recueils de paroles

et, bien sûr, sa thèse de doctorat (1992), l'une des premières vouée à la chanson québécoise. Bien avant que les auteurs-compositeurs ne théorisent leur pratique (voir *BAT* 32), il avait déjà établi que les paroles et la musique dépendent d'une accentuation synchronisée, en plus du jeu des voyelles et des consonnes. Le chant occupe en outre chez Roy un espace oral allégorique, celui de la voix humaine porteuse d'identité nationale. S'il a très attentivement étudié le courant chansonnier québécois, il s'intéressait également aux rythmes chantés du rock en français, particulièrement dans le contexte de l'Osstidcho. Il observait que pour donner une identité sonore au joul, les auteurs-compositeurs ont délibérément intégré la 'syncope' swing, si caractéristique de la langue anglaise chantée. Chez Robert Charlebois, cet ajout transforme de façon audible la répartition des syllabes en fonction des temps forts et des temps faibles de la musique.

Tel qu'évoqué au paragraphe précédent, Robert Giroux a dirigé de nombreux ouvrages collectifs sur la chanson, aux Éditions Triptyque (1984, 1985, 1987, 1993, 1996). On lui doit aussi *Le Guide de la chanson québécoise* (1991, 1996), en plus de multiples articles dans la revue *Moebius*. Il a enfin produit en 1990 une anthologie de ses écrits universitaires, dans laquelle il aborde la chanson selon les termes de l'oralité, de la vocalité, de la rythmique et du poème chanté depuis la Révolution tranquille. Giroux est probablement mieux connu pour sa méthode sémiologique adaptée à l'étude de la chanson populaire – les sémiologies mériteront éventuellement un article dans la présente série sur les théories de la chanson.

Du côté de la France, Stéphane Hirschi a fait paraître en 1995 une refonte de sa thèse de doctorat sur le lyrisme et la rhétorique dans l'œuvre de Jacques Brel<sup>17</sup>. Cette perspective de la chanson porte désormais le nom de 'cantologie'. En préface à un récent ouvrage de synthèse du sujet<sup>18</sup>, lancé en 2008, l'auteur indiquait ses deux principaux objectifs, soit: 1) "écouter" les œuvres et 2) "donner ses lettres de noblesse" à la chanson. On constate que ce programme ne trahit pas l'idéal des chercheurs qui ont défendu l'approche de l'oralité depuis les années 1960. Méthodologiquement, Hirschi se réclame surtout de la sémiologie de la chanson française de Louis-Jean Calvet, mais il ne dénie pas non plus l'apport de Paul Zumthor. Comme ce fut le cas au Québec, l'étude universitaire de la chanson s'est d'abord développée en France par l'intermédiaire de la poésie, les autres paramètres constituant "un simple contexte d'énonciation" (17). L'auteur dédie tout un chapitre de son récent livre à la distinction entre poésie et chanson: "La mise en chanson, écrit-il, recherche un *équilibre* entre les effets de texte et de musique, qui implique d'éventuelles modifications au texte originel." (68)

La définition de la chanson que propose Hirschi insiste – tout comme celle de Mathis – sur la triple présence d'un texte, d'une musique et d'une interprétation vivante. Pour lui, la chanson est par essence "un air fixé par des paroles" (29) Elle est nécessairement de forme brève, limitée par le souffle, ce que l'auteur désigne comme la "structure d'agonie" (20). Elle est facilement mémorisable, notamment grâce à ses répétitions. Un concept très important chez



Hirschi est celui de 'canteur', équivalent en chanson du narrateur dans un roman (20). Chaque chanson du répertoire d'un artiste a ainsi son propre canteur, dont la posture d'énonciation est distincte de celle de la *persona* du chanteur médiatisé – visible dans l'espace public, sans chanter – et du même chanteur dans sa vie privée – invisible dans l'espace public. C'est précisément dans ce contexte qu'Hirschi veut examiner les modulations du "je" lyrique qui chante, ou "posture de l'imposture" (47).

Pour Roy comme pour Hirschi, le corps de la chanson est d'abord vocal. Les dimensions gestuelle et scénique comptent, mais elles sont plus rarement au centre des analyses. Hirschi porte en revanche un soin sans égal à la description des figures de styles rhétoriques en chanson, particulièrement dans son travail sur Brel (1995). Dans une perspective diachronique, il s'arrête également au fait que la chanson se théâtralise au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, avec Yvette Guilbert et les cafés-concerts montmartrois (160). Le répertoire à l'étude dans ses travaux est principalement constitué d'auteurs-compositeurs d'Europe francophone, mais il consacre quelques belles pages à l'application de la 'cantologie' chez Gilles Vigneault et Richard Desjardins.

Luc Bellemare, UQÀM

#### Bibliographie (Auswahl):

- Adorno, Theodor W.: *Introduction à la sociologie de la musique: douze conférences théoriques*. Genève, Contrechamps 2009.
- Dahlhaus, Carl: *L'idée de la musique absolue: une esthétique de la musique romantique*. Genève, Contrechamps 1997.
- Gaulin, André/ Bégin, Denis/ Perreault, Richard: *Comprendre la chanson québécoise: tour(s) d'horizon, analyse de vingt-sept chansons célébrées, documentation*. Rimouski, Éditions GREME 1993.
- Gaulin, André/ Chamberland, Roger (dir.): *La chanson québécoise, de la Bolduc à aujourd'hui: anthologie*. Avec la collaboration de Claude Légaré, Pierre G. Mailhot et Richard Plamondon. Québec, Nuit blanche 1994.
- Gaulin, André: "La Chanson comme discours". Dans: *Études littéraires* 27/3 (hiver 1995), 9-15.
- Gaulin, André/ Boivin, Aurélien/ Chamberland, Roger (dir.): *Tout Félix en chansons*. Québec, Nuit blanche 1996.
- Giroux, Robert (dir.): *Les aires de la chanson québécoise*. Montréal, Triptyque 1984.
- Giroux, Robert (dir.): *La chanson en question(s)*. Montréal, Triptyque 1985.
- Giroux, Robert (dir.): *La chanson dans tous ses états*. Montréal, Triptyque 1987.
- Giroux, Robert: *Parcours: de l'imprimé à l'oralité*. Montréal, Triptyque 1990.
- Giroux, Robert (dir.): *La chanson prend ses airs*. Montréal, Triptyque 1993.
- Giroux, Robert (dir.): *En avant la chanson!* Montréal, Triptyque 1993.
- Giroux, Robert (dir.): *La chanson: carrières et société*. Montréal, Triptyque 1996.
- Giroux, Robert/ Havard, Constance/ Lapalme, Rock: *Le guide de la chanson québécoise*. Montréal, Triptyque <sup>2</sup>1996.
- Lindner, Hermann: "Zwischen schlager und poésie absolue: das 'literarische' chanson in Frankreich". Dans: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 82/2 (1972), 116-140.
- Rieger, Dietmar: *La chanson française et son histoire*. Tübingen, G. Narr 1988.
- Roy, Bruno: *Panorama de la chanson québécoise*. Montréal, Leméac 1977.

- Roy, Bruno: *Et cette Amérique chante en Québécois*. Montréal, Leméac 1978.
- Roy, Bruno: *Pouvoir chanter*. Montréal, VLB 1991.
- Roy, Bruno: *Chanson québécoise: dimension manifestaire et manifestation(s), 1960-1980*. Thèse de doctorat. Sherbrooke, Université de Sherbrooke 1992.
- Roy, Bruno: "Espace et rythme du chanté au Québec". Dans: *Études littéraires* 27/3 (hiver 1995), 61-73.
- Roy, Bruno: *L'Ossidicho ou le désordre libérateur*. Montréal, XYZ 2008.
- Rutkowski, Wolfgang Victor: *Die literarischen Gattungen: Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik*. Berne, Munich, Éditions Francke 1968.
- Scher, Steven Paul (Hg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*, Berlin, Erich Schmidt Verlag 1984.

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Cf. Ursula Mathis-Moser, "L'état des recherches germanophones sur la chanson française", dans: Luc Charles-Dominique – Yves Defrance (Hg.), *L'ethnomusicologie de la France: de l'ancienne civilisation paysanne à la globalisation* (= Ethnomusicologie et anthropologie musicale de l'espace français), Paris, L'Harmattan, 2008, 333-349.
- <sup>2</sup> Ursula Mathis, *Existentialismus und französisches Chanson*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1984.
- <sup>3</sup> Ursula Mathis, "Text + Musik = Textmusik? Theoretisches und Praktisches zu einem neuen Forschungsbereich", dans: *Sprachkunst* 18 (1987), 265-275.
- <sup>4</sup> Sœur Gabriel De L'Addolorata [Colette Bergeron], *L'univers poétique de Félix Leclerc*, Montréal, Université de Montréal, 1964; Carmel Rita Despins, *Les thèmes de Félix Leclerc*, Québec, Université Laval, 1966; Guy Daoust, *Solitude et amour chez Félix Leclerc*, Montréal, Université de Montréal 1968.
- <sup>5</sup> Benoît L'Herbier, *L'univers poétique de Félix Leclerc*, Montréal, Fides, 1967.
- <sup>6</sup> En collaboration, *Chanson d'hier et d'aujourd'hui: dossier de travail*. 2 vols, Québec, Département d'études canadiennes, Université Laval, 1968.
- <sup>7</sup> Marie-Blanche Doyon, *Madame Bolduc et ses chansons*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1969.
- <sup>8</sup> Félix Leclerc, *Cent chansons: texte des chansons précédé d'une interview par M. Jean Dufour et suivi d'une étude par Mme Marie-José Chauvin*, Montréal, Fides, 1970.
- <sup>9</sup> Benoît L'Herbier, *La chanson québécoise*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1974.
- <sup>10</sup> Luc Bérimont, *Félix Leclerc: choix de textes et de chansons, discographie, portraits, fac-similés* (= Poètes d'aujourd'hui 123), Paris, Seghers, 1964.
- <sup>11</sup> Anon., "Jacques Brel avoue devoir son succès à Félix Leclerc", dans: *La Patrie*, 24.-30.01.1963, 26.
- <sup>12</sup> Yvon Daigneault, "La chanson poétique", dans: *Archives des lettres canadiennes* 4 (1969), 205-244.
- <sup>13</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.
- <sup>14</sup> Gaulin – Boivin – Chamberland 1996.
- <sup>15</sup> Gaulin – Chamberland 1994.
- <sup>16</sup> Gaulin 1995, 9-10.
- <sup>17</sup> Stéphane Hirschi, *Jacques Brel: chant contre silence*, Paris, Nizet, 1995.
- <sup>18</sup> Stéphane Hirschi, *Chanson: l'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*. Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2008.

## Ces inconnues de la chanson: VIII. Régine – *gueule de nuit* oder *chanteuse réaliste*?

Dass Régine in Frankreich zu den berühmten Persönlichkeiten der V. Republik zählt, mag zwar auch damit zu tun haben, dass sie als schillernde Figur des Pariser Nachtlebens und als Eigentümerin zahlreicher Nachtlokale rund um den Globus wahrgenommen wird. Was im Zusammenhang mit dem folgenden Porträt jedoch von Bedeutung ist, ist die Tatsache, dass Régine in den 1960er Jahren sozusagen eine zweite Karriere startete, eine Karriere als Interpretin des französischen Chansons, die – wenn auch mit Unterbrechungen – bis ins neue Jahrtausend andauert.

Régine Sylberberg wird am 25. Dezember 1929 im belgischen Anderlecht geboren.<sup>1</sup> Als Tochter eines polnischen Juden wird sie in ihrer Kindheit mit Rassenhass und Deportation konfrontiert und muss sich während des Krieges verstecken, um nicht selbst von den Nazis verschleppt zu werden. Ebenso wie das nicht unproblematische Verhältnis zum Vater wird sie diese Erfahrungen später in ihren Chansons thematisch aufgreifen. Bereits in ihrer Kindheit hört Régine gerne die Chansons der 1930er Jahre von Fréhel, Édith Piaf und Charles Trenet. Nach einer kurzen Karriere als Vertreterin für Dessous wird sie 1952 Pächterin ihres ersten Nachtlokals, das den Namen Whisky à Gogo trägt. Zahlreiche weitere, u. a. das Jimmy's, das New Jimmy's und Chez Régine werden folgen, ehe Régine auch in anderen Metropolen Filialen eröffnet und die meiste Zeit auf Reisen ist. So 'importiert' sie als eine der ersten in Frankreich zu Beginn der 1960er Jahre den Twist. 1963 macht ihr die Sängerin Renée Lebas den Vorschlag, sich im Chanson zu versuchen. Régine nimmt Gesangsunterricht und veröffentlicht 1963, von Charles Aznavour ermutigt, ihre erste Single, die u. a. die Titel "Nonours" und "À chaque fois" enthält. Im Pariser Maxim's folgt 1965 der erste Bühnenauftritt und im Februar desselben Jahres präsentiert Denise Glaser in ihrer legendären Sendung *Discorama* Régine dem Fernsehpublikum. Doch die Schlüsselbegegnung für Régines Karriere steht noch bevor: Sie fragt Serge Gainsbourg, ob er nicht für sie Chansons schreiben würde<sup>2</sup>: "Les petits papiers" und "J'te prête Charlie mais il s'appelle reviens" sind die ersten von vielen Chansons, die Gainsbourg der Interpretin sodann sozusagen auf den Leib schneidert. Dabei entstehen kleine Meisterwerke, deren textliche Zweideutigkeiten und Anspielungen mit der Interpretation und der Direktheit Régines eine perfekte Symbiose eingehen. Régine knüpft hier an eine Tradition des *chanson réaliste* an: "Côté larmoyant en moins, Régine est aussi l'héritière authentique des chanteuses réalistes."<sup>3</sup> Die Single wird auch ein großer kommerzieller Erfolg und es folgen weitere Titel wie "Ouvre la bouche, ferme les yeux", "Capone et sa p'tite Philis", "Pourquoi un pyjama", "Mallo Mallory" und in den späten 1970er Jahren "Les femmes ça fait pédé" bzw. "Tic tac toe", deren Anspielungen sich nicht immer beim ersten Hören erschließen. Neben

Gainsbourg ist es in den Anfangsjahren vor allem Frédéric Botton, der Régine einige Chansons ("Les champions", "Attends-moi", "La java dis donc") maßschneidert, allen voran "La grande Zoa", das zu einem weiteren Markenzeichen der Interpretin wird, vor allem, als sie in Konzerten das Chanson mit einer echten Boa um den Hals interpretiert.

Aber auch Francis Lai und Eddy Marnay schreiben für Régine ("Okazou" und "Patchouli-Chinchilla"), ebenso wie die mit Régine befreundete Schriftstellerin Françoise Sagan ("De toutes manières"), wie Serge Lama und Alice Dona ("Quand il partira", "Toute blanche"), Patrick Modiano ("L'aspire à cœurs"), Michelle Senlis ("Les cafés"), Michel Grisolia ("Kafka c'est dansant") oder Henri Tachan ("Quelque part à Paris"). Selbst die Kollegin Barbara steuert 1967 das Chanson "Gueule de nuit" bei.<sup>4</sup> Immer wieder greifen die Autoren dabei biographische Elemente aus dem Leben Régines auf, wie etwa in "Azoy", wo es um Régines Vater geht, in "Rue des Rosiers", wo vom jüdischen Marais-Viertel in Paris die Rede ist, oder – quasi selbstredend – in "La fille que je suis".

1967 wird Régine von der Académie Charles Cros ausgezeichnet, 1968 ist sie gemeinsam mit Joe Dassin im Rahmen der Sendung *Musicorama* auf der Bühne des Pariser Olympia. Im Oktober 1969 gibt die Interpretin gar in der New Yorker Carnegie Hall ein Konzert und tritt damit in die Fußstapfen Édith Piafs. Gelegentlich nimmt Régine in jenen Jahren ihre Chansons auch in anderen Sprachen auf, so "The little papers" aus dem Jahr 1965 oder "Paris", das 1970 auch in deutscher Sprache auf den Markt kommt, jedoch bleibt dies die Ausnahme. Auch Régines französische Version des italienischen Hits "Azzurro" von Adriano Celentano wird 1969 zu einem Hit.

1973 feiert Régine mit einem Showprogramm im Pariser Bobino einen Höhepunkt ihrer Karriere: "Elle atteint la consécration à Bobino, où on lui reconnaît, outre un sens exceptionnel du music-hall, un véritable talent de chanteuse populaire"<sup>5</sup>. Dennoch aber widmet sie sich in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre fast ausschließlich ihren geschäftlichen Aktivitäten. Zwar erscheint 1978 noch ein weiteres Album, u. a. mit den bereits erwähnten Gainsbourg-Chansons und "On m'appelle l'italienne", "L'Emmerdeuse" und "Moi, mes histoires" mit einem Text von Jean-Loup Dabadie, doch werden ihre Plattenaufnahmen in den Folgejahren sporadischer. Régine wirkt dafür in jenen Jahren auch in einigen Kinofilmen mit, wie etwa in *Les ripoux* von Claude Zidi im Jahre 1984. 1985 erscheint mit *Appelle-moi par mon prénom* eine erste Autobiographie, die später unter dem Titel *Je m'appelle Régine* auch verfilmt wird<sup>6</sup>. 1987 präsentiert sie beim Festival von Ramatuelle ein Konzert mit 26 Chansons und wird vom Publikum gefeiert. 1989 steht Régine schließlich nach 16-jähriger Pause in der *Cigale* erstmalig wieder in Paris mit einem neuen Programm auf der Bühne, ehe 1990 ein Auftritt im Pariser Olympia folgt.

In den 1990er Jahren beschließt Régine auch, sich nach und nach von der Rolle der Geschäftsfrau zurückzuziehen, um sich verstärkt dem Chanson widmen zu können. Erneut ist es Serge Gainsbourg, der ein Projekt Régines anstößt, nämlich ein Programm mit neuen Interpretationen von Klassikern der *chanson*

*réaliste*. Der Tod Gainsbourgs im Jahr 1991 zwingt Régine jedoch, das Projekt alleine zu Ende zu führen. So erscheint 1993 das Album *Mémo mélo*, auf dem sich u. a. “Tel qu’il est”, “La môme catch-catch”, “La java bleue” und “Où sont mes amants” (Fréhel), “Madame Arthur” (Yvette Guilbert), “La guinguette a fermé ses volets” (Damia) sowie “Les roses blanches” (Berthe Sylva) in frischem musikalischen Gewand präsentieren. Im selben Jahr folgt ein entsprechendes Bühnenprogramm, das in den Pariser Bouffes du Nord seine Premiere feiert. Für Aufsehen sorgt im Jahr 2003 sodann die Ankündigung eines Albums mit komplett neuen Liedern, die u. a. aus der Feder von Marc Lavoine und Renaud stammen. “Voici qu’apparaît Régine dans le carré vermeil des grognards de la chanson française qui, comme la garde, ne se rendra pas,”<sup>7</sup> kommentiert denn auch ein Kritiker der Zeitschrift *Le Point*, als das Album *Made in Paname* im Februar 2004 auf den Markt kommt. Es enthält insgesamt dreizehn Chansons, die inhaltlich an die früheren Produktionen Régines anknüpfen: Während “Ma bête noire” und “J’t’adore et d’argent” in humoristischer Weise Themen rund um das Nachtleben aufgreifen und “Les disputes” mit Pierre Palmade das Thema Gewalt in der Ehe anklagt, schlagen das von Renaud getextete “Je viens danser” oder das aus der Feder Marc Lavoines stammende “Il y a un pont” leisere und nachdenklichere Töne an. “Une mère” wiederum will die Interpretin als französisches Pendant zum Chanson “My yiddish môme” von 1967 verstanden wissen, während “Diaspora” und “Le juste (Monsieur Petit)” autobiographische Bezüge zur jüdischen Herkunft der Künstlerin und ihren Erlebnissen während der Kriegszeit herstellen. Dem Album ist zumindest ein Achtungserfolg beschieden, wenngleich Régine in einem ihrer Bücher auf die Schwierigkeiten verweist, dafür eine Plattenfirma zu finden.<sup>8</sup> Das dazugehörige Bühnenprogramm, das von dem Komiker Pierre Palmade inszeniert wird, umfasst mehrere Auftritte im Pariser Foliès-Bergère im Mai 2004 und 26 weitere im Espace Pierre Cardin. Ein weiteres Projekt entsteht 2006: *Gainsbourg fait chanter Régine* versammelt die meisten der von Régine interpretierten Gainsbourg-Lieder, ergänzt um “Les bleus” und eine neue Duett-Version von “Les petits papiers” mit Tomuya. Einmal mehr folgt der Plattenveröffentlichung ein Bühnenprogramm und mit *Moi, mes histoires* erscheint ein weiterer Band mit Erinnerungen der Sängerin. 2009 überrascht Régine mit einem weiteren neuen Album, das den Titel *Régine’s Duets* trägt: Zusammen mit internationalen, aber auch französischen Künstlern und Künstlerinnen interpretiert Régine hier ihre größten Erfolge neu, wie etwa “Les petits papiers” mit Jane Birkin, “Azzurro” mit Paolo Conte, “Gueule de nuit” mit Juliette, “My yiddish môme” mit Fanny Ardant oder “I will survive” mit Julia Migenes.<sup>9</sup> Das in Régines Repertoire einen zentralen Platz einnehmende “Un jour je quitterai tout”, das aus dem Jahr 1970 stammt, setzt, von Régine alleine interpretiert, einen programmatischen Schlusspunkt.

In den 2000er Jahren beherrscht Régine auch anderweitig immer wieder die Schlagzeilen, etwa durch ihre Teilnahme an der Reality-Show *La ferme des célébrités* im Jahr 2005, durch den Tod ihres Sohnes Lionel im Jahr 2006 oder

durch juristische Streitigkeiten rund um ihr Firmenimperium. Anfang 2014 kursieren im Internet Gerüchte, Régine sei wieder im Plattenstudio, um ein neues Album aufzunehmen. Eine Bestätigung hierfür steht derzeit jedoch noch aus.

Sicherlich zählt Régine nicht unbedingt aufgrund ihrer stimmlichen Qualitäten zu den großen weiblichen InterpretInnen des französischen Chansons. Doch sowohl aufgrund ihres Repertoires, ihrer textlich oftmals qualitativ hochwertigen Chansons, als auch wegen der Anknüpfungspunkte mit den *chanteuses réalistes* lohnt es sich, sie wieder zu entdecken: “Héritière de Fréhel ou de Mistinguett, elle a réactualisé, dans la chanson, l’accent du faubourg, la tournure d’esprit et la gouaille parisiennes.”<sup>10</sup>

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

#### Discographie (Auswahl):

- 1993: *Mémo mélo*, Tréma 710423  
 2000: *Le meilleur de Régine* (compilation), ULM/ Universal 013 114-2  
 2000: *Régine* (compilation), ULM/Universal 013 117-2  
 2004: *Made in Paname*, Warner Jazz France 2564-60849-2  
 2006: *Gainsbourg fait chanter Régine* (compilation), Universal 983760-9  
 2009: *Régine’s Duets*, AZ/Universal 531 574 9

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Régine, *Appelle-moi par mon prénom*, Paris, Robert Laffont, 1996, 9. Andere Quellen geben als Geburtsort auch Etterbek an und schreiben den Nachnamen als “Zylberberg”, so z. B. in Louis-Jean Calvet, *100 ans de chanson française*, Paris, L’Archipel, 2006, 406.
- <sup>2</sup> In *Moi, mes histoires* widmet Régine Serge Gainsbourg ein gesondertes Kapitel (Régine, *Moi, mes histoires*, Monaco, Éditions du Rocher, 2006, 135-149).
- <sup>3</sup> Calvet 2006, 406.
- <sup>4</sup> Dies ist insofern bemerkenswert, als Barbara ansonsten nie für Kollegen Chansons schreibt, sondern ausschließlich für sich selbst. Barbara interpretiert “Gueule de nuit” ebenfalls, ändert aber eine wichtige Textpassage ab. Aus “Ah/ J’aurais pu comme vous/ ou comme toi être longue, longue/ Mais c’est foutu c’est classé/ Car Dieu m’a préférée ronde, ronde” wird bei der schlanken Barbara entsprechend “... comme toi être ronde, ronde/ Mais c’est foutu c’est classé/ Car Dieu m’a préférée longue, longue”.
- <sup>5</sup> Pierre Saka – Yann Plougastel (Hg.), *La chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999, 379.
- <sup>6</sup> Die Hauptrollen in diesem Film von Pierre Aknine spielen Claire Keim und Victor Lanoux, doch auch Régine selbst wirkt mit.
- <sup>7</sup> Sacha Reins, “Le retour de la grande Zoa”, in: *Le Point* 1637, 29.01.2004, 81. In jenen Jahren erleben auch andere Künstler wie Henri Salvador oder Juliette Gréco eine musikalische Renaissance.
- <sup>8</sup> Siehe hierzu Régine 2006, 72-74.
- <sup>9</sup> Régine folgt hier einer Tendenz, die sich seit einigen Jahren auf dem Schallplattenmarkt beobachten lässt, nämlich Duos aus mehr oder weniger berühmten Künstlern zusammenzustellen, welche dann die großen Erfolge zusammen neu interpretieren; dieses Phänomen beschränkt sich nicht nur auf Frankreich.
- <sup>10</sup> Eric Zimmermann – Marcel Thomas, *Chanson française. 200 portraits inédits*, Paris, Didier Carpentier, 1997, 180.

## Se nos fue Paco de Lucía

Empieza el llanto  
de la guitarra...  
(F. García Lorca)

En la actual edición de nuestro Boletín se hace obligatorio dedicarle un homenaje al más grande y completo guitarrista que jamás haya tenido el flamenco. El 26 de febrero, en Cancún, falleció a los 66 años Francisco Sánchez Gómez, alias Paco de Lucía.

### Una vida – una carrera de artista

Nació en Algeciras (Cádiz) el 21 de diciembre de 1947. Era el quinto hijo de una familia de artistas donde ya en la cuna respiraba los ritmos flamencos. Y lo marcó nacer en esta familia de músicos: su padre, Antonio, era guitarrista, al igual que su hermano Ramón, y su hermano Pepe, cantaor. Con ocho años le pusieron una guitarra en las manos y a los once años su padre le hizo dejar la escuela para dedicarse totalmente a la guitarra, marcándole así el camino que habría de seguir.

En sus inicios admiraba al famoso guitarrista Niño de Ricardo, un buen amigo de la familia; después descubre la limpieza de sonido y la velocidad inigualables del gran maestro Sabicas. Con gran tesón, va fusionando lo aprendido de uno y otro, apropiándose de lo más esencial de cada uno de ellos, y anda camino creando su propio estilo.

A los catorce años participa, acompañado de su hermano Pepe al cante, en el *Concurso Internacional de Arte Flamenco* de Jerez de la Frontera (1962) y el jurado le otorga a este muchacho el primer premio. Podríamos decir que este galardón, recibido por su temprano dominio de la guitarra, impulsa la carrera de artista de este gran músico. Seguirían nueve meses de gira por América. A su regreso la familia se traslada a Madrid y empiezan a lloverles ofertas para actuar en tablaos y fiestas. Y ya muy pronto empezará a grabar discos: unos como solista, con temas muy flamencos o incluyendo temas populares que habían sido recopilados por García Lorca, otros en cooperación con cantaores de prestigio como Fosforito, El Lebrijano... y con el tiempo llegaría hasta a hacer sus incursiones en el terreno de la música clásica y del jazz.

El año 1967 será un año de gran trascendencia, ya que se produce el encuentro entre Paco de Lucía y Camarón. Estas dos figuras sentarían las bases que han llevado a la renovación que el flamenco ha tenido. Juntos llegaron a grabar un total de trece discos. Pero principalmente la labor de Paco de Lucía se orientó a dar conciertos y grabar discos como solista. Vale la pena mencionar que mientras que el éxito de Camarón se limitó al ámbito nacional, el éxito de

Paco, sin embargo, traspasó las fronteras. Quizás con la guitarra era más fácil llegar a un público internacional.

### Cinco momentos de importancia especial

Y aquí quisiera destacar cinco momentos de especial importancia para mí en su trayectoria profesional, a lo largo de todos esos 36 discos que componen su obra, reservándome la libertad de equivocarme, y no coincidir quizás con la opinión que tengan otros amantes de su obra.

1973: Es el año en que graba *Fuente y Caudal*. Este disco representa mejor que ningún otro el salto a la fama de este guitarrista. Y el tema *Entre dos aguas*, una rumba incluida a última hora en este disco y que presentaba la novedad del acompañamiento de bongos y del bajo eléctrico, acabó convirtiéndose en el tema flamenco más popular de la historia, el clásico que cualquier estudioso de guitarra flamenca, con impaciencia, querría llegar a ejecutar con maestría. Tal vez sea esta rumba la que más haya acercado el flamenco al gran público.

1975: Graba su primer disco en vivo, que será nada más y nada menos que una actuación que realiza acompañado de su hermano Ramón, como segunda guitarra, en el ilustre Teatro Real. La guitarra flamenca, en su expresión más pura, llega al marco más solemne, al templo de la música clásica. ¿Qué mejor reconocimiento se podía esperar para el arte flamenco?

1978: Es el año en que empieza sus incursiones por la música clásica al interpretar temas de Manuel de Falla con esa característica impronta flamenca. Con estos trabajos recibiría muchos elogios por parte del público entendido, pero también le valdrían las protestas de los puristas de la música clásica como el maestro Andrés Segovia, y, años después, de Narciso Yepes, por su personal interpretación del Concierto de Aranjuez (1991)...

1981: Para el disco *Solo quiero caminar* forma un sexteto absolutamente innovador en cuanto a su composición, al incluir instrumentos nuevos en el flamenco, tales como el bajo eléctrico, el cajón peruano, el saxo y la flauta. Esta ampliación instrumental tan poco ortodoxa le acarreó nuevamente fuertes críticas, pero esta vez del sector flamenco más purista. Pero a nivel musical este disco fue una revolución que marcó desde entonces el flamenco que se viene haciendo hasta hoy día. Quisiera resaltar la gran aportación al flamenco que fue en este disco el cajón peruano, instrumento que recogió Paco en una de sus giras. Con ese toque de cajón nació un estilo que es ya universalmente flamenco. Hoy es impensable interpretar unas bulerías, unos tangos o una rumba sin cajón.

1987: Con su disco *Siroco* retornó a lo más esencial del flamenco, demostrando su gran capacidad de creación. Cito las palabras del flamencólogo Félix Grande: “Nadie [...] ha compuesto jamás música tan flamenca como esta...”<sup>1</sup> Simplemente, un disco maravilloso.

Al igual que en sus incursiones por la música clásica, también tuvo en los últimos años sus flirteos con el jazz, explorando las posibilidades del instrumento. Y los resultados se dejan ver: tan solo de su disco *Friday night in San*

Francisco, con John McLaughlin y Al Di Meola, se vendieron más de un millón de ejemplares.

### El lado más humano...

Creo que quizás ha sido el único músico español con el que todos los grandes músicos internacionales habrían querido tocar. No quiero perderme enumerando los numerosos premios que recibió, que van desde el *Premio Príncipe de Asturias de las Artes* (2004), hasta su investidura como doctor honoris causa por el Berkley College of Music. Lo que me interesaría más sería acercarme a la persona del maestro y rescatar algunos comentarios suyos para que apreciemos su carácter, su forma de ser y de pensar – el lado más humano.

Para ello quiero servirme de lo que dice su web oficial – [www.pacodelucia.org](http://www.pacodelucia.org) – en la que se presenta con una sola línea: “Mi nombre es Francisco Sánchez Gómez, Aías Paco de Lucía, y soy guitarrista.”<sup>2</sup> Contamos además con las palabras de su hija Casilda presentándonos cómo es su padre:

...Si le invitases a casa  
 Para comer: Algún plato de cuchara  
 Para beber: Un tinto  
 No le hables de: Guitarra, su pesadilla  
 En la cadena de música: Camarón “el mayor genio que he conocido”  
 Para la sobremesa: Una película de Willy (sic!) Wilder o la trilogía “Blanco, Azul y Rojo” de Kieslowski  
 Un libro para prestarle: Alguno de Oscar Wilde (nada de filosofía porque dice que de tanto leer a Ortega y Gasset, terminó por analizarlo todo y perder el sentido del humor)<sup>3</sup>

“Para poder ser feliz tienes que ser muy desdichado; a más sufrimiento, mayor capacidad de felicidad”, explicaba Paco en un documental de GTRES.<sup>4</sup>

Paco criticaba que en España se valorara poco la música flamenca: “El flamenco siempre ha sido una música de 3ª categoría, de gitanos, por eso ha sido difícil su salida fuera de España. Pero eso ocurre en todos los países, lo autóctono y tradicional está totalmente desacreditado” (declaraciones a la agencia EFE, GTRES).<sup>5</sup>

Como músico se veía *purista*, por respetar la esencia que él pensaba que había que mantener, pero no pecaba de la obediencia fundamentalista, sino que le gustaba explorar cosas nuevas. Y curiosamente este renovador, cuya perdición fuera siempre su afán de perfeccionamiento, antepone el sentimiento a la técnica. Hay que decir también que el maestro, que rebosaba de sencillez, reunía todos los ingredientes del genio y hasta reconocía mantener una relación de amor-odio con la guitarra.

Quiero cerrar este homenaje con sus propias palabras, bien en consonancia con su sencillez y escaso afán de protagonismo, volviendo al tema central, al flamenco: “Yo creo que el flamenco es la cultura más importante que tenemos en España y me atrevo a decir que en Europa. Es una música increíble, tiene una

gran fuerza emotiva y un ritmo y una emoción que muy pocos folklores europeos poseen.”<sup>6</sup> En este sentido, igual que Paco llevó de su mano el flamenco al mundo, espero que ahora haga lo mismo... pero en el cielo.

¡Mi más profundo respeto, maestro!

Mario Soto-Delgado, Universität Innsbruck

Link:

[www.publico.es/culturas/70117/la-guitarra-es-una-hija-de-puta-la-detesto](http://www.publico.es/culturas/70117/la-guitarra-es-una-hija-de-puta-la-detesto)

Anmerkungen:

<sup>1</sup> [www.horizonteflamenco.com/pagina.php?n=paco\\_lucia\\_2](http://www.horizonteflamenco.com/pagina.php?n=paco_lucia_2) (25.03.2014).

<sup>2</sup> [www.pacodelucia.org/paco](http://www.pacodelucia.org/paco) (25.03.2014).

<sup>3</sup> [www.pacodelucia.org/paco](http://www.pacodelucia.org/paco) (25.03.2014).

<sup>4</sup> [www.20minutos.es/fotos/artes/paco-de-lucia-a-traves-de-sus-citas-10291](http://www.20minutos.es/fotos/artes/paco-de-lucia-a-traves-de-sus-citas-10291) (25.03.2014).

<sup>5</sup> [www.20minutos.es/fotos/artes/paco-de-lucia-a-traves-de-sus-citas-10291](http://www.20minutos.es/fotos/artes/paco-de-lucia-a-traves-de-sus-citas-10291) (25.03.2014).

<sup>6</sup> [www.flamenco-world.com/guitar/pacodelucia/interview/eintervie2.htm](http://www.flamenco-world.com/guitar/pacodelucia/interview/eintervie2.htm) (25.03.2014).

## 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!

ISSN 1562-6490