



BAT

Bulletin des Archivs
für Textmusikforschung

Nr. 34 - November 2014

Inhalt

Editorial	3
Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt	4
CDs	4
Andreas Bonnermeier: Emma: <i>Schiene</i>	4
Angelo Pagliardini: Marlene Kuntz: <i>Nella tua luce</i>	6
Publikationen	9
Ursula Mathis-Moser: Dicale, Bertrand/ Souhy, Carène: <i>Paris en 50 chansons /</i> Marcadet, Christian: <i>Paris en chansons</i> . Mit 2 CDs <i>De Montand à Montand</i> und <i>De Paname à Paname</i>	9
Frank Piontek: <i>Reiche Früchte der Wagnerforschungen in Ost und West. Zum</i> <i>Leipziger Wagner-Tagungsband von 2013</i> : Loos, Helmut (Hg.): <i>Richard</i> <i>Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung</i>	11
Ankäufe und Neuerwerbungen	15
Veranstaltungskalender	16
Aktuelles – actualités – novità –novedades	18
Bettina Ghio: <i>Le rap français, un genre à la frontière du littéraire: le cas de la</i> <i>représentation de la banlieue populaire</i>	18
Andreas Bonnermeier: <i>Ces inconnues de la chanson: IX. Françoise Hardy –</i> <i>vom chanson yé-yé zu einer Grande Dame des Chanson</i>	23
Luc Bellemare: <i>Théories de la chanson III: Le folklore, du romantisme à</i> <i>l'ethnologie structuraliste</i>	28
Joachim Bach: <i>Die schwierige Frage der nationalen Identität in Spanien: Wie</i> <i>die canción popular die spanische Historie und Identitätsbildung sowohl</i> <i>abbildend als auch performativ begleitet</i>	35

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik!

Gerade rechtzeitig – angeblich steht ja die ‚besinnliche‘ Zeit des Jahres vor der Tür – erscheint das neue BAT mit neuem Lesestoff und neuen Anregungen für den Hörgenuss. Dabei ist der Bogen der Beiträge diesmal besonders weit gespannt.

Im Bereich der Rezensionen von CDs kommen – die ItalianistInnen werden sich freuen – ausschließlich Stimmen aus Italien zu Wort: zum einen die junge Sängerin Emma Marrone, die erst seit 2010 auf dem Plattenmarkt zu finden ist, zum anderen die Rockband Marlene Kuntz, die 2013 ihr vorläufig letztes Album herausgebracht hat. Es folgt – bei den Rezensionen von Monographien und Sammelbänden – die Besprechung von zwei dem ‚Pariser Chanson‘ gewidmeten Publikationen, die sich gegenseitig ergänzen und insgesamt ein sehr gutes Bild dieses so ausufernden und damit unüberschaubaren Themenbereichs zeichnen. Doch auch ein ganz anderes Feld der Textmusik, die Wagnerforschung, kommt zu Wort, wenn ein aus Anlass des Wagnerjahres 2013 publizierter Sammelband im Hinblick auf diejenigen Beiträge besprochen wird, die ‚die Wagnerforschung effektiv vorantreiben‘ oder ‚das Neue bei Wagner herausarbeiten‘.

Die unter ‚Aktuelles‘ veröffentlichten Kurzbeiträge und Forschungsberichte beginnen mit einem Artikel zum französischen Rap, in dem die Darstellung der *banlieue populaire* beleuchtet wird. Bettina Ghio arbeitet dabei die an den literarischen Text erinnernden stilistischen Mittel wie etwa die Bildlichkeit heraus, die den Rap auf Textebene deutlich als eine ‚écriture fictionnelle‘ ausweisen.

In der Reihe ‚Ces inconnues de la chanson‘ stellt Andreas Bonnermeier einen der großen Namen der Chansonszene der 1960er Jahre vor, Françoise Hardy, die seit ihrem Comeback im Jahre 1999 wieder zu den großen Namen des französischen Chansons zählt.

Die Beiträge von Luc Bellemare und Joachim Bach schließlich berühren sich auf eine ganz besondere Weise: Beide versuchen sich dem Begriff des ‚Volkstümlichen‘ – einmal als *folklore*, einmal als *popular* bezeichnet – zu nähern. Beide wählen eine historische Perspektive, L. Bellemare, wenn er mit Blick auf Québec die wissenschaftliche Beschäftigung mit der *folklore* im 19. und 20. Jahrhundert nachzeichnet, J. Bach, wenn er auf die Frage eingeht, ‚wie die *canción popular* die spanische Historie und Identitätsbildung sowohl abbildend als auch performativ begleitet‘. Bach illustriert seine These anhand von vier Liedern des katalanischen *cantautor* Joan Manuel Serrat.

In der Hoffnung, dass Sie auch diesmal wieder neue Anregungen in BAT finden mögen und sich mit Genuss der Lektüre widmen können, wünsche ich allen Lesern und Leserinnen einen schönen Jahresausklang.

Ihre Ursula Mathis-Moser

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Emma: *Schiena*. 2013 (Universal Group Italia 0602537608096).¹

Die Karriere der italienischen Sängerin Emma ist noch vergleichsweise jung, kann aber schon einige Erfolgsstationen vorweisen: 2010 ging Emma als Siegerin aus der Castingshow *Amici* hervor und belegte 2011 beim Festival von Sanremo zusammen mit der Gruppe Modà den zweiten Platz mit der Canzone „Arriverà“. 2012 gewann sie mit „Non è l’inferno“ das Festival; das dazugehörige Album *Sarò libera* zählte im selben Jahr zu den meistverkauften Platten Italiens. 2014 wurde Emma von der RAI auserwählt, Italien beim *Eurovision Song Contest* in Kopenhagen zu vertreten. Ende 2013 erschien das aktuelle Album *Schiena*, das im Folgenden besprochen werden soll.

Wenngleich die junge Künstlerin stimmliche Assoziationen zu Kolleginnen wie Gianna Nannini oder Irene Grandi weckt, so bedeutet dies keineswegs, dass sie sich ausschließlich rockigen Liedern verschrieben hätte. Im Gegenteil: Neben einigen schnellen und temperamentvollen Canzoni enthält das vorliegende Album auch mehrere Balladen, in denen eine nuancierte Interpretation gefordert ist. Zwei der zwölf Titel stammen aus der Feder von Emma Marrone und damit von der Sängerin selbst, die sich so in die Serie weiblicher ACI in Italien einreihet; bei einem weiteren Titel zeichnet sie in Zusammenarbeit mit zwei Komponisten verantwortlich. Die übrigen neun Canzoni wurden von verschiedenen Autoren geschrieben bzw. komponiert.

Das Album wird mit einem Liebeslied eröffnet: „Amami“ versucht jedoch, die Liebesbeziehung jenseits klischeehafter Bilder zu beschreiben, und vermag es, nicht in den Kitsch abzurutschen. Die Interpretation wechselt zwischen beinahe gesprochenen Passagen, den Strophen, die durch Emmas raue Stimme eine eigene Note erhalten, und dem emotional gesungenen Refrain. Das nachfolgende „La mia felicità“ thematisiert die Schwierigkeiten, sich in die Gedanken eines Partners hineinzusetzen, und wird von Emma nuanciert interpretiert, wobei im Refrain einige sehr energisch gesungene Passagen auffallen. Der Text des folgenden „Dimentico tutto“, der sich nicht gleich beim ersten Hören erschließt, ist ein Plädoyer für das Offenbleiben für neue Dinge und Erfahrungen. Die Canzone weist zudem eine ungewöhnliche Struktur auf: Nach dem zweiten Refrain folgt ein beinahe stakkatoartiger Zwischenteil, der entfernt an Rap oder Hip-Hop erinnert. Auch in dieser Canzone setzt Emma ihre Stimme kraftvoll ein. „Ma che vita fai“ versucht, ein nicht näher bezeichnetes „Du“ aufzurütteln, aus der Passivität zu reißen und zum Handeln zu bewegen, um seine Situation zu verbessern. Der Clou folgt am Ende des Liedes, wenn enthüllt wird,

dass es sich um ein Selbstgespräch handelt und das Du sich auf die Protagonistin selbst bezieht. Einmal mehr interpretiert Emma den Text sehr engagiert, wobei sich leisere und kraftvollere Passagen abwechseln. Bei „Trattengo il fiato“ handelt es sich um eine getragene Ballade, die für einen Moment des Innehaltens in einer Welt, in der viele Dinge geschehen und zerredet werden, plädiert. Im Vergleich zu den vorangegangenen Liedern nimmt sich Emma hier in der Interpretation deutlich zurück. Im Kontrast hierzu wirkt das nachfolgende „1 2 3“ temperamentvoll und energisch. Der Text erinnert an Abzählreime, stellt zugleich aber auch ein Ultimatum. Die Stimme Emmas wirkt hier etwas rauher, die Interpretation bleibt distanzierter bzw. klingt beinahe unterkühlt. „In ogni angolo di me“ ist eine weitere Ballade zum Thema Partnerschaft, in gewisser Weise ein Gegenstück zu „La mia felicità“ bildet. Die Protagonistin versucht mit verschiedenen Mitteln, sich in den Partner hineinzusetzen. Musikalisch zeichnet sich ein Crescendo mit abschließendem Decrescendo ab, dem auch die Interpretation Emmas folgt. Das rockig gehaltene „L’amore non mi basta“ wiederum handelt von einer Beziehung, deren Haltbarkeitsdatum schon abgelaufen scheint: Entsprechend hart im Rhythmus und in der Interpretation präsentiert sich vor allem der Refrain des Liedes. Auch stimmlich verleiht Emma dem Inhalt deutlichen Nachdruck. Mit „Se rinasci“ folgt eine weitere Ballade, die den eigenen Eltern gewidmet ist. Entsprechend stehen leisere Töne im Vordergrund, die mit einer nuancierten und emotionalen Interpretation einhergehen. Einmal mehr wechselt das Album mit dem folgenden „Chimera“ dann in das rockige Genre, wobei sich Emma stimmlich in den Strophen jedoch zurückhält und nur den Refrain kraftvoller interpretiert. Das Titellied „Schiena“ präsentiert sich als getragene Ballade, die eine symbiotische Verbindung zweier Menschen beschreibt und von Emma emotional und nuanciert vorgetragen wird. Die von Emma selbst geschriebene Canzone „La mia città“ bildet dazu den kontrastiven Schlusspunkt des Albums. Die Melodie des temporeichen Liedes weckt Assoziationen zum unruhigen Leben in italienischen Städten, das sich auch in verschiedenen Bildern des Textes findet; dieser beschreibt ein Ich, das ebenfalls ständig in Bewegung ist. Die Interpretation wirkt mitunter kühl-distanziert, vor allem beim Refrain bekommt der Hörer jedoch den Eindruck, dass sich das pulsierende Leben auch in der Stimme Emmas widerspiegelt. Die Tatsache, dass diese Canzone beim *Eurovision Song Contest* nicht über einen 21. Platz hinaus kam, dürfte indes eher einem etwas unglücklich gewählten Bühnenoutfit sowie einer übertriebenen Inszenierung zuzuschreiben sein als den Sangeskünsten Emmas, die auch *live* überzeugen konnten.

Wenngleich die Karriere Emmas noch sehr jung ist, so zeigt ihr Beispiel doch, dass auch die italienische Canzone über vielsprechenden Nachwuchs verfügt. Das Album *Schiena* stellt zusammen mit den Vorgängeralben jedenfalls einen wichtigen Baustein für die weitere musikalische Laufbahn der Künstlerin dar und kann sich im Vergleich mit international aktiven Kollegen wie Eros Ramazzotti oder Laura Pausini durchaus sehen lassen.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Link:

emmamarrone.net (ufficiale Seite der Sängerin)

Anmerkungen:

¹ Bei der besprochenen Ausgabe der CD handelt es sich um eine Sonderauflage, die auf einer zweiten CD die ersten elf Lieder in einer *versione semi-acustica* präsentiert. Bei diesen Versionen, bei denen sich die Instrumentierung meist auf Klavier und Gitarren beschränkt, rücken die Stimme und die Interpretationen mehr in den Vordergrund. Die Canzone „1 2 3“ beispielsweise, die deutlich zurückhaltender interpretiert wird, bekommt durch das neue Arrangement einen anderen Charakter.

Marlene Kuntz: *Nella tua luce*. 2013 (Sony 88883761312).

L'album comprende il cd contenente undici brani e un libro fotografico, il reportage di Simone Cargnoni, dove si racconta, in bianco e nero, il tour *Live 2013* del trio, formato da Cristiano Godano, Luca Bergia e Riccardo Tesio, cui si unisce, in questo album, Davide Arneodo. La presenza dell'album fotografico assume rilievo in relazione con il titolo e contenuto centrale: nelle foto in bianco e nero, in cui si succedono concerti, passeggiate in città, cene in osteria, interni di aereo e di aeroporto, è onnipresente un esasperato contrasto luci/ombre. Un ulteriore elemento che entra in gioco è il desiderio di voler dare impatto da tour *live* allo stesso album, mostrando concretamente gli spostamenti dei tre protagonisti, in linea con il forte desiderio di interagire e di arrivare ad un contatto fisico con il pubblico, che si manifesta anche con la forte presenza dei M.K. nei social network.

Il gruppo si forma nel 1994 „per opera del chitarrista Riccardo Tesio e del batterista Luca Bergia. Non molto tempo dopo vi si unisce il cantante e chitarrista Cristiano Gordiano, proveniente dai disciolti Jack on Fire.“¹ Il tour *Catartica* del 2014 sta celebrando i venti anni dal primo album del gruppo, dall'omonimo titolo. Il nome del gruppo viene fatto risalire alla composizione di un riferimento alla mitica cantante e attrice tedesca Marlene Dietrich, testimone di gran parte del Novecento, morta nel 1992, e alla canzone „Kuntz“ del gruppo Butthole Surfers, tipica del rock alternativo, violento e aggressivo del gruppo texano, titolo che rimanda direttamente all'organo sessuale femminile². Come notato anche in altre recensioni, un elemento notevole che caratterizza la produzione artistica dei M.K. è la lunga durata,³ in quanto da circa un ventennio escono le loro nuove creazioni, in una miscela, a nostro avviso equilibrata, di innovazione e continuità. Se dovessimo cercare tre parole chiave per caratterizzare *Nella tua luce*, potremmo individuarle nelle due coppie poesia e musica, inferno e paradiso, il tutto inserito in una sorta di poema dell'amore.

Secondo lo stile del gruppo, anche in questo caso le tracce comprese nell'album ci presentano da un lato passaggi musicali raffinati e complessi, dall'altro prove esemplari di poesia e di intertestualità letteraria, a partire dal brano eponimo. La prima canzone, che porta lo stesso titolo dell'album, colloca

tutta la raccolta in un arco poetico teso fra la luce stilnovistica e paradisiaca di Dante („Ci sono cose brutte in giro/ e a volte non mi basti più,/ tu sei la mia Beatrice,/ ispirami l'anima,/ tu sei il mio capogiro/ e provo la vertigine/ di sentirti vivo nella tua luminosità“, strofa ripetuta ben tre volte nell'esecuzione) e quella delle *Occasioni* di Montale, ricordato con il nome simbolico della sua amata („E io sono qui,/ rivolgo a te mia Clizia/ che volge al Sole le tue virtù“). La musica accompagna questo esordio poetico di registro elevato con potenti accordi di organo, che subentrano dopo gli esili trilli di sistro che aprono il brano, un crescendo che accompagna l'ascesa mistica tracciata dal testo. Il richiamo a Montale e ai drammi della storia recente è stato esplicitato dall'autore dei testi del gruppo, Cristiano Godano, in un suo post su Facebook: „C'è una magnifica poesia di Montale (*La primavera hitleriana*), che, un giorno della mia creatività sollecitata a lavorare sui testi del disco nuovo, lessi in cerca di bellezza e... chissà... magari... fulminazioni di qualche tipo.“⁴

Questa linea di interazione con la poesia e la letteratura prosegue nella seconda canzone, che nel titolo evoca Oscar Wilde. Ai suoi aforismi⁵ s'ispira il testo per una meditazione fra ‚ingegno‘ e ‚genio‘, alla ricerca di quel *quid* di follia che segna la differenza, contro ogni compromesso con il conformismo („E il buon senso demolire/ così com'è comunemente inteso:/ lo fece Wilde il genio/ con il suo caustico genio“). Ancora un richiamo poetico fa da sfondo a „Su quelle sponde“, dove si evoca il mito delle sirene e del loro canto, ripreso anche nella musica, con un insistente basso elettrico e la costruzione di armonie complesse e disorientanti. Il racconto poetico diventa *epos* nella canzone „Osja amore mio“, in cui si dà voce al canto d'amore di Nadezhda Khazina⁶, moglie del poeta russo dissidente Osip Mandelstam⁷. Per conservare la poesia del marito e amato, bandito da Stalin e riabilitato solo dopo la morte del dittatore, la donna ha memorizzato le sue opere poetiche inedite per poterle pubblicare anche dopo la distruzione delle copie cartacee. Si tratta di un canto d'amore e di amore per la poesia, sottolineato da una marcia maestosa e che scandisce le parole della canzone. Per la celebrazione della musica come arte, il punto più elevato si trova nel brano „Senza rete“, in cui le parole evocano un volo acrobatico fuori da ogni schema e da ogni sicurezza, un volo che è affidato alla narrazione musicale, essendo il brano in gran parte strumentale, con citazioni di atmosfere e ritmi dei primi album (*Catartica* 1994 e *Il vile* 1996).

Parallelo a questo confronto agonistico fra poesia e musica, emerge dai testi una sorta di contrapposizione paradiso/inferno, già a partire dal primo brano, che come abbiamo visto ci riporta al *Paradiso* dantesco e alla sua rilettura di Montale, con l'emergere del suo inferno di solitudini e aspri paesaggi assoluti in „Solstizio“, una ballata che insiste su paesaggi in cui il sole mette a nudo l'incapacità di comprendere il mondo („E no non c'è/ ombra non c'è/ oscurità che/ giustifichi quel che accade a me“). All'inferno del gulag e contemporaneamente al paradiso dell'amore riporta „Osja amore mio“ („fra gli spettri della crudeltà/ che è intorno a noi“, „ogni verso e ogni miracolo/ della tua maestà poetica/ imparero“). Nello scontro fra bene e male si liberano le energie musicali

più forti e dissonanti, come nella già citata „Il genio. L'importanza di essere Oscar Wilde“ e in „Seduzione“, dove si manifesta una forma aggressiva di corteggiamento che si contrappone al lirismo della canzone precedente, quella dedicata alla moglie del poeta russo. La discesa agli inferi si colora con le tinte della cronaca metropolitana nel dialogo con un clochard, in „Catastrofe“, elegia della precarietà contemporanea e della costellazione di vite sulla strada („ai portici“), evocati da nomi e pseudonimi, „il martire“, „Fatima la fotografa“ e il cane che condivide la vita in strada „un cucciolo così tenero e adorabile“. L'inferno della cronaca spegne la luce in „Adele“, dove la musica in accordi sempre più distorti segue la voragine in cui precipita la protagonista, „come le nuvole/ confusa e debole“, e perde a poco a poco tutti gli attributi della sua sicurezza e serenità, „anche la vitalità“, „per colpa di uno stalker“.

Il paradiso si declina dunque alla luce della bellezza come valore assoluto e dell'amore come relazione totale, l'inferno si riempie con i drammi che vanno dai totalitarismi del Novecento ai mali della società contemporanea. Potremmo dire, che con una discontinuità contrastiva stilistica e musicale, in parte sicuramente anche miscela voluta di codici espressivi, *Nella tua luce* costituisce una lettura poetico-musicale dei drammi quotidiani e delle speranze senza tempo, senz'altro ambiziosa nel suo programma, ma efficace e coinvolgente nella realizzazione.

Angelo Pagliardini, Università Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Dalla „Biografia“ sul sito ufficiale del gruppo www.marlenekuntz.com (12.10.2014).

² Cf. Aurelio Pasini, „Artist Biography“, www.allmusic.com/artist/marlene-kuntz-mn0001253368/biography (12.10.2014).

³ Abbiamo consultato la recensione molto positiva, ma equilibrata di Claudio Lancia del 27.08.2013, in: www.ondarock.it/recensioni/2013_marlenekuntz_nellatualuce.htm (08.10.2014) e quella anonima ed entusiastica in: www.onstageweb.com/recensioni-album/marlene-kuntz-nella-tua-luce-recensione (09.10.2014).

⁴ Cf. www.facebook.com/pages/Marlene-Kuntz-fan-club (13.10.2014).

⁵ Oscar Wilde, *Aforismi*, trad. di R. Alex Falzon, Milano, Mondadori, 2000.

⁶ Cf. spartacus-educational.com/RUSkhazina.htm (13.10.2014).

⁷ Osip Emil'evic Mandel'stam, *Poesie 1921-1925*. Trad. it. di Serena Vitale, Parma, Guanda, 1967; Nadežda Mandel'stam, *Le mie memorie con poesie e altri scritti di Osip Mandel'stam*. Trad. it. di Serena Vitale, Milano, Garzanti, 1972.

Publikationen

Dicale, Bertrand/ Souhy, Carène: *Paris en 50 chansons*. Paris, Tana éditions 2012. 144 Seiten.

Marcadet, Christian: *Paris en chansons. Préface de Philippe Meyer*. Paris, Paris bibliothèques, 2012. 208 Seiten. Mit 2 CDs *De Montand à Montand* und *De Paname à Paname*.

Beinahe identisch der Titel, identisch das Jahr der Publikation – doch in Inhalt und Anspruch könnten die beiden Bände kaum unterschiedlicher sein. Bertrand Dicale, Journalist und Spezialist auf dem Gebiet des französischen Chansons und der Populärmusik, veröffentlicht sein *Paris en 50 chansons* gemeinsam mit der jungen Fotografin Carène Souhy, die sich ihrerseits als Porträtistin der städtischen Natur und einer stillen, fast melancholischen Urbanität einen Namen gemacht hat. Christian Marcadet, Wissenschaftler und Buchautor, präsentiert sein *Paris en chansons* anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie des bibliothèques (Paris, 8.3.-29.7.2012) und greift dabei vor allem auf das reiche Quellenmaterial der Bibliothèque historique de la Ville de Paris sowie auf den Fundus der Médiathèque musicale de Paris zurück: Verfügt die Bibliothek über 34 Millionen zumeist gedruckter Dokumente, darunter Zeitungen, Fotografien und Plakate, so haben sich in der Mediathek inzwischen mehr als 8000 78-tours, 100.000 Schallplatten und 50.000 CDs angesammelt, die ein lebendiges Zeugnis von Frankreichs „patrimoine sonore“ ablegen. Beide Publikationen tragen im Übrigen dem Aspekt der Musik Rechnung, wenn auch auf unterschiedliche Weise: Fügt Marcadet dem Band die zwei CDs *De Montand à Montand* und *De Paname à Paname* bei, so verweisen Dicale und Souhy auf den Musikstreaming-Dienst Spotify, dank dessen es möglich ist, die 50 ausgewählten Chansons zu hören.

Worin bestehen nun aber die inhaltlichen Unterschiede, welchen Anspruch verfolgen die Autoren? Im Fall von Dicale und Souhy liegt ein künstlerisch hochwertiger und sinnlich ‚ansprechender‘ Kunstband vor, der knappe Textauszüge von Chansons zum Anlass nimmt für eine Meditation in Farben, Lichteffekten und – oft verschwommenen – Konturen. Im Zentrum stehen dabei Großaufnahmen diverser städtischer ‚Objekte‘: Dachlandschaften, Stiegen, Asphalt, Brücken, aber auch gestapelte Stühle, Kaffeetassen, ein Regenschirm, Himmel. Spiegeleffekte zeigen die Brüchigkeit und zugleich Unergründlichkeit der städtischen Realität, selten sieht man Passanten, nicht oft Monumente und wenn, dann verfremdet, in ungewöhnlicher Perspektive. In diese Bildkompositionen integrieren die Verfasser Textauszüge aus je einem Chanson, die das Bild ‚untertiteln‘ und zugleich vom Bild ‚illustriert‘ werden. Darüber hinaus werden diese Bild-Text-Kompositionen in Verbindung mit dem Hörerlebnis zum Ausgangspunkt eines sinnlichen ‚Nachdenkens‘ über Paris, für das kein Thema tabu sein kann: Paris bei Tagesanbruch, Paris bei Nacht, Paris im Frühjahr und im Winter,

das Paris der Bahnhöfe, Metrostationen, der Bouquinistes und Sprayer von Graffiti, der Einwanderer und der „larmes de la rue“. Zu jedem Chanson verfasst B. Dicale – im Kleindruck – einen Kommentar, in dem der Parisbezug des Chansons und der Zeitpunkt seiner Entstehung skizziert bzw. der jeweilige Chansonier oder Auteur-Compositeur-Interprète kurz vorgestellt werden. Die Chansons reichen von Aristide Bruants „Belleville-Ménilmontant“ (1892) bis hin zu Juliette Grécos „Le petit pont“ (2012) oder Jalis „Mon Paris“ (2011), doch der besondere Reiz des Buches liegt weniger in dieser zeitlichen Breite als vielmehr in seiner Wirkung als Gesamtkunstwerk, für das die Datierung der einzelnen Lieder letztlich sekundär bleibt.

Christian Marcadet verfolgt in *Paris en chansons* ein anderes Ziel. Auch hier überzeugt die graphische Gestaltung, die allerdings mit gänzlich anderen Mitteln bewerkstelligt wird. Die 204 Seiten des Bandes, davon circa zwei Drittel Bildmaterial, liefern ein Musterbeispiel dafür, wie sich Text und Bild auf originelle und vielfältige Weise durchdringen und ergänzen können, ohne dass die wissenschaftliche Qualität darunter leiden muss. Ganzseitige Reproduktionen alter Fotografien mit integriertem Text, Fotografien mit Überschriften und Untertiteln, Liedtexte, Bildkompositionen, integrierte Plakate, *petits formats* und Plattencovers, alles in Farbe, laden zu einer vielgestaltigen und bewegten Reise durch die Geschichte des Chansons ein. Allein diese Bildgeschichte des „Pariser“ Chansons vermag zu überzeugen, macht sie doch auf spielerische und ästhetisch anregende Weise wichtige Bilddokumente für den Forscher, den Liebhaber und den Laien zugänglich, die in der Ausstellung wohl *in natura* zu sehen waren. Dazwischen platziert Marcadet den Text, kenntnisreich und aufwändig, was die Fülle der zitierten Liedtitel betrifft.

Nach drei Abschnitten gliedert – „La chanson dans l’histoire de Paris“, „Les lieux de la chanson/ Les Parisiens“ und „Espaces symboliques et mythologie de Paris“ – sucht der Text unterschiedliche Querverbindungen zwischen dem Chanson und der Stadt Paris herzustellen. Im ersten Teil beschreibt Marcadet das Chanson von und in Paris zunächst als ein informierendes, ein unterhaltendes und vor allem auch ein politisch nicht ‚unschuldiges‘ Lied, wenn man an Aufstände und Revolutionen denkt, die in Paris im Laufe der Jahrhunderte stattgefunden haben. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts – mit der Gründung der SACEM (1851), der Ansiedlung von Musikverlagen, der beginnenden „industrie du spectacle“ und dem unerhörten Aufstieg Paris‘ zur modernen Großstadt – bringt sodann neue Impulse: Zwischen 1865 und 1910 entstehen erstmals in größerem Umfang Chansons, die die Stadt Paris thematisieren, die also als „parisiennes“ par la lettre et par l’esprit“ (22) betrachtet werden können. Die zweite Welle dieser „Paris-Chansons“ situiert Marcadet in den *Années folles*, die dritte unmittelbar nach der *Libération*. Paris wird gefeiert und besungen als strahlende *ville lumière*, in der sich eine ganze Nation wiedererkennt, dann als Metropole und Sitz politischer und wirtschaftlicher Macht, mit einer deutlichen Bevorzugung der „beaux quartiers“ im Westen der Stadt – Saint-Germain-des-Prés, Île Saint-Louis oder auch der Marais –, bevor sich der Fokus allmählich in

Richtung Osten verschiebt und das Chanson ein populäreres, bunteres und ‚revolutionärer‘ Paris besingt. Heute, so der Verfasser, thematisiere das Chanson mehr die Peripherie der Stadt als die Stadt selbst (72).

Wenn der Verfasser in der Folge die Orte des Pariser Chansons näher unter die Lupe nimmt (Straßen, Viertel, die Seine, Brücken, Verkehrsmittel etc.), wenn er anhand der Chansons eine „typologie sociale des Parisiens“ (139) erstellt und die „espaces symboliques“ behandelt (Tageszeiten, Jahreszeiten, Wetter, Natur, Vergnügen, Liebe, Nostalgie, Verlust), so mag sein Text einen ungeheuren Reichtum an zitierten Liedern aufweisen, er verliert dennoch aber an Konsistenz und Präzision: Allein dadurch, dass die Erscheinungsdaten der Chansons nicht im Text, sondern nur im Anhang angeführt werden, entsteht beim Leser ein eigenartig fluktuierendes Gefühl von Ahistorizität. Liest man die Studie dagegen als eine rein motivisch-thematische, so wird sie unweigerlich immer wieder sehr allgemein. Auch die Tatsache, dass der Verfasser über weite Strecken nicht nur eine Geschichte der „chanson de Paris“, sondern eine Kulturgeschichte des Chansons ganz allgemein *und* eine Kulturgeschichte der Stadt Paris zu entwerfen sucht, macht dieses Manko nicht ganz wett.

Dennoch hat die Studie große Qualitäten. Sie ist zum einen exzellent geschrieben, zum anderen besticht sie – jenseits der Fülle der Chansons, die Marcadet bearbeitet hat, und jenseits des großartig in den Band integrierten Bild- und Dokumentationsmaterials – durch den Versuch, Aussagen über die „chanson de Paris“ auf seriöse Beine zu stellen. Alles ist belegt und kann im Index der Chansons nachgeprüft werden. Abgerundet wird die Publikation durch ausführliche Disco-, Biblio- und Videographien, die durchaus auch ältere Publikationen berücksichtigen. Das Bild- und Tonmaterial (CDs) ist im Vergleich zu Dicales und Souhys *Paris en 50 chansons* eher aus der ersten und dem Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewählt, gemeinsam ergeben die beiden Bände jedoch ein überzeugendes Gesamtbild der „chanson de Paris“.

Ursula Mathis-Moser, Universität Innsbruck

Reiche Früchte der Wagnerforschungen in Ost und West. Zum Leipziger Wagner-Tagungsband von 2013: Loos, Helmut (Hg.): *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*. Markkleeberg, Sax-Verlag, 2013. 480 Seiten.

Es war ein beliebter Vorwurf, der im Wagnerjahr 2013 oft zu hören war: dass es zwar außergewöhnlich viele Neuerscheinungen auf dem Wagnerbüchermarkt gäbe, aber doch „wenig Neues“ zutage getreten wäre. Kein Vorwurf – der vermutlich meist von den notorischen Wagnerbüchernichtlesern unter den „informierten“ Kritikern geäußert wurde – hätte falscher sein können. Unter den nicht weniger als 100 Neuerscheinungen ragte ein Band schon durch seinen bloßen Umfang und durch sein Gewicht heraus, aber auch durch die Tatsache,

dass er bereits wenige Tage nach der Tagung, der er seine Existenz verdankt, herauskam. Im Mai 2013 hatten sich knapp 60 Referenten getroffen, um in der Wagnerstadt Leipzig über Wagner zu sprechen; schon im Sommer konnte man die Beiträge *in extenso* lesen.

Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung – der Titel ist offen genug, um alle möglichen Aspekte in den Blick zu nehmen. Der Herausgeber Helmut Loos und die Redakteurin Katrin Stöck haben etwas durchaus Erstaunliches vorgelegt: eine bunte Sammlung absolut logisch, ja dramaturgisch geordneter Beiträge, einen Schnitt durch die aktuelle westliche und östliche Wagnerforschung. Bevorzugt die moderne westliche Wagnerforschung eher die avantgardistische Analyse des harmonischen und dramaturgischen Wagner-Materials und seiner Theorien, so haben sich die östlichen Kollegen fast ausschließlich auf gelegentlich trocken anmutende, doch dokumentarisch wertvolle Darstellungen lokaler Aufführungsgeschichten und Wirkungsdetails beschränkt. Aber was heißt hier „beschränkt“? Wer einmal den Hochmut gegenüber jenen alteuropäischen Ländern abgelegt hat, in denen es Wagner bis heute eher schwer hat, wird die Aufsätze über die eher seltenen Wagneraufführungen der „exotischen“ Länder Osteuropas dankbar studieren.

Es sind sechs Großteile, in die sich die Aufsätze (die alle etwa die selbe Länge haben) einordnen und die unter dem Strich so etwas wie ein Lesebuch der neueren Wagnerforschung bilden: Das Frühwerk – Das Hauptwerk – Kompositorische Aspekte – Der Musikschriftsteller – Rezeptionsgeschichte I (West- und Mitteleuropa) – Rezeptionsgeschichte II (Mittel- und Osteuropa). Werfen wir nur einen Blick auf jene Aufsätze, die die Wagnerforschung effektiv vorantreiben – oder das Neue bei Wagner herausarbeiten.

Das Frühwerk

Alfred Stenger widmet sich einem frühen und einem reifen Klavierwerk, der Fantasie fis-Moll und der As-Dur-Sonate, um festzustellen, dass die sehr genau gearbeiteten Stücke nicht nur motivisch, sondern auch strukturell auf Wagners Großwerke verweisen. Die Coda der Fantasie zählt überhaupt „zu den intensivsten Klangstrecken Wagnerscher Klaviermusik“ (26). Stenger rettet die Fantasie, indem er sie nicht als erweiterte Beethoven-Reminiszenz, sondern als modernes Stück eigenen Rechts interpretiert, das den Vergleich mit Liszts Dante-Sonate und Chopins f-Moll-Fantasie op. 49 nicht scheuen muss. Auch in der Wesendonck-Sonate entdeckt Stenger innovative, präimpressionistische Elemente. Stefan Keym nimmt sich die Enzio-Ouvertüre vor und entdeckt – durch ausgezeichnete Analysen der Harmonik – in der Vermittlung der Moll- und Dur-Sphäre die kompositorische Originalität. Die (zu Unrecht kaum bekannte) Polonia-Ouvertüre lässt die spätere Leitmotivtechnik bereits ahnen. Arne Stollberg entdeckt in den nach wie vor nicht sonderlich bekannten *Feen* Wagners Kunstreligion im Zeichen der Quintenspirale – und eine sehr präzise Tonartendramaturgie, die zur alten Oper wie zum neuen Musikdrama hinweist: „Arindals Gesang vor der versteinerten Ada wäre durchaus im Sinne einer ‚Urzelle‘ dessen zu verstehen, worauf der Komponist sein Oeuvre gründen

sollte“ (48). Womit hoffentlich endgültig der letzten Endes unbegründete wie missverständliche Vorwurf des „Dilettantismus“ gegenüber dem Komponisten der *Feen* ausgeräumt ist.

Das Hauptwerk

Mischa Meier beschreibt die schwierige Entstehung der Normenszene und ihre sehr spezielle Stellung im Rahmen der Tetralogie. Wertvoll ist Meiers Deutung dieser Dramaturgie: „Die dramaturgisch schwerfällige Episode gewinnt ihre Bedeutung zum einen daraus, dass sie eine der Inseln bietet, auf denen dem Publikum Gelegenheit geboten wird, sich zu sortieren und sich die komplexe musikalisch-semantische Struktur des *Rings* zu vergegenwärtigen. Dadurch wird insbesondere die nachfolgende, im Wesentlichen auf der Ebene der Menschen angesiedelte Bühnenhandlung im Gesamtkontext des *Ring*-Mythos verortet. Aus historischer Perspektive jedoch zeigt sich an der Normenszene vor allem, wie sich im Verlauf des Entstehungsprozesses der Tetralogie der Umgang mit dem ‚Schicksal‘ verändert hat“ (75). Die Medientheoretikerin und -praktikerin Johanna Dombois entdeckt in Wagners Schlafszene jede Menge „fremdelnde Charaktere mit chimärenhaften, un- oder überzeitlichen Aufträgen: Träumern und Visionären, Somnambulen und Halluzinanten“ (86), die keine Rand-, sondern Zentralfiguren der Wagnerschen Dramaturgie und der Bayreuther Theaterneuerung sind. „Es zeigt sich, dass mit dem Schlaf der Wagnerschen Figuren die Spaltkraft der Musik in das Drama eindringt und mit ihr unterschiedliche Formen von Sub- und Metatexten“ (88).

Kompositorische Aspekte

Werner Breig bietet einen spannenden Blick in Wagners Werkstatt, wobei er „das wohl früheste Beispiel für die kontrapunktische Verbindung zweier selbstständiger thematischer Gestalten“ (145) (in der zweiten Szene des zweiten *Walküre*-Akts) und die berühmte, komplexe wie gewagte Themenkombination in der ersten Szene des dritten *Tristan*-Akts vorstellt und den vorverweisenden Kontrapunkt im Schusterlied diskutiert. Hartmut Krones zeigt anhand der Faust-Kompositionen, dass Wagner die traditionelle Figurenlehre beherrschte. Eine Quelle (eine Mitschrift aus Theodor Weinligs Unterricht) macht mit diesbezüglichen Details des Wagnerschen Musikunterrichts bekannt. Die Analyse der *Feen* belegt, dass Wagner den Unterschied zwischen Tritonus und Quinta definierte, auch, dass er noch im *Parsifal* auf die frühe Ausbildung zurückgreifen konnte (nur ein Stichwort: *Passus duriusculus*). Christian Thorau rehabilitiert (nun endgültig) gegen Dahlhaus den lange umstrittenen Wotan-Monolog des zweiten *Walküre*-Akts durch eine genaue harmonische und formale Analyse, die die „Ende-Kadenz“ als logischen Zielpunkt definiert – ein Schulbeispiel für die Analyse des überlegt gebauten Dramas durch diffizilste Erörterungen.

Der Musikschriftsteller

Eckart Kröplin entdeckt – folgend seiner neuen Studie zu Wagner und dem Kommunismus – in der Idee des Gesamtkunstwerks und der erhofften Rezeption dieses Kunstwerks kommunistischen Einfluss, der sich „als entscheidend und

originär für Wagners künstlerische Selbstverwirklichung herausstellte und sie zeitweilig sogar dominierte“ (220). Ronald Perlwitz analysiert – mit Rückblick auf die Romantiker – Wagners Indien-Motive, um dessen Mythensynthese und -reflexion im Bild des Grals leuchten zu lassen: „Der christlich-orientalische Mythos – also der Mythos schlechthin für Wagner – leuchtet wieder, nicht etwa weil er nur auf die Bühne gebracht wurde, sondern weil im Gesamtkunstwerk, durch die verschiedenartigsten Reflexionen über Mythen, die immanente Substanz der mythischen Figur freigelegt werden konnte“ (246).

Rezeptionsgeschichte I (West- und Mitteleuropa)

Martin Dürrer bezeichnet den Nachlaß Emil Heckels, des Gründers des Mannheimer Wagnerverbandes und Mitspielers der Festspiele, als erstrangige Quelle, aus der er ein paar schöne Beispiele zitiert, die die Krise des Festspielunternehmens vor dem Hintergrund des Börsenkrachs verständlicher machen. Heckels Einsatz war heldenhaft, blieb aber vergeblich. Richard Klein weist nachdrücklich auf Paul Bekker und sein wichtiges Buch *Wagner. Das Leben im Werke* (Berlin/Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt 1924) hin, um dem Wagner-schen Antisemitismus vor Adorno auf die Spur zu kommen. Wie im Falle Mahlers barg die zeitliche Nähe Bekkers zu Wagner einen interpretatorischen Vorteil: „Bekker rechnet mit einem Publikum, das weiß, was gemeint ist (also noch keine hieb- und stichfesten Beweise fordert, um überzeugt zu sein)“ (273). Für Bekker – und wohl nicht nur für ihn – gab es Gründe, anzunehmen, dass Wagners Antisemitismus nicht nebensächlich, sondern „die schwarze Rückseite des Ganzen“ (273) war. Klein plädiert dafür, die zeitgenössischen Deutungen (auch die Deutung Alfred Einsteins) der Werke ernst zu nehmen. Stephan Mösch erläutert das erste Paradigma der Wagner-Rezeption – die Entschleunigung – an der theatralischen und musikalischen Praxis unter Cosima Wagner, das Paradigma der Beschleunigung am Regietheater. Er vermerkt aber eine seltsame Unabhängigkeit dieses modernen Musiktheaters von den Neuen Medien (trotz Integration von Videos), auch wenn „durch die Neuen Medien [...] der ohnehin hybriden Gattung eine neue Form der Prozessualität zuwachsen [kann]“ (286). Philippe Olivier beschreibt anhand einiger herausragender Vertreter der französischen Gesellschaft die deutsch-französischen Wagner- und Bayreuth-Beziehungen zwischen 1937 und 1966; insbesondere der konservative Paul Boulet (dessen Wagner-Sammlung 2013 in Straßburg und Bayreuth ausgestellt wurde) und der linke Pierre Devraigne geraten ins Blickfeld. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die Figur Richard Wagners in diesen politisch aufgeladenen Zeiten „gebildete Franzosen“ verband, „die keine politischen Affinitäten hatten und die sein künstlerisches und ideologisches Vermächtnis abweichend interpretierten“ (304). Anno Mungen nimmt eine quellenmäßig gut abgesicherte Stimmanalyse Wilhelmine Schröder-Devrients vor, insbesondere anhand der Arie des Adriano aus dem *Rienzi*: Die von Wagner hochverehrte Sängerin kreierte einen eigentümlich zwischen Singen und Spielen changierenden Typus, der starken Einfluss auf Wagners spätere Erfindung seiner metallischen Frauenstimmen hatte.

Rezeptionsgeschichte II (Mittel- und Osteuropa)

Mikhail Saponov präsentiert nicht weniger als acht Briefe aus dem Archiv des St. Petersburger Instituts für Russische Literatur, die Wagners eher glückloser *Parsifal*-Entwerfer Paul von Joukovsky (dessen Skizzen erst von den Gebrüdern Brückner Bühnentechnisch realisiert wurden) 1881 bis 1883 an Alexander Fjodorowitsch Onegin schrieb: Einblicke in eine Figur im letzten Umkreis Wagners, die für den „Meister“ idealistisch tätig war. Außerdem bietet Saporov ein zuletzt 1931 publiziertes Scherzgedicht Richard Wagners (das letzte, das er schrieb), das nicht in den *Gesammelten Gedichten* enthalten ist. Kristel Pappel umreißt die estländische, deutschnationale Aneignung Wagners im Sinne der deutschbaltischen Identität. *Lohengrin* erwies sich deshalb als besonders erfolgreich, da er mit nationalen Mythen parallelisiert werden konnte. Bemerkenswert war der *Lohengrin* vom 15. November 1913: „Keine Opernaufführung hat jemals so gravierend in das kulturelle und politische Leben der Estnischen Gouvernements-Hauptstadt eingegriffen“ (380). Nach dem Ersten Weltkrieg entpuppte sich Hanno Kompus als Vorläufer Wieland Wagners, indem er mehr Bilderfinder als traditioneller Regisseur war.

Und so geht es weiter: Mit genauen Nachzeichnungen der Aufführungsgeschichte(n) Wagners auch in Serbien und Rumänien, in Lettland und in der Ukraine – was zumindest dem deutschen Leser eine durchaus innovative Lektüre verspricht.

Frank Piontek, Bayreuth

Ankäufe und Neuerwerbungen

Bücher

* zur Rezension eingegangene Publikationen

- *Bernhart, Walter/ Kramer, Lawrence (Hg.): *On Voice* (= Word and Music Studies, 13). Amsterdam/New York, Rodopi 2014.
- Butor, Annie: *Comment voulez-vous que j'oublie...* Madeleine et Léo Ferré, 1950-1973. Paris, Phébus 2013.
- Collignon, Mireille: *Alain Souchon. J'veux du léger* (= Cantologie, 4). Paris, Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes 2004.
- Delassein, Sophie: *–M–. Sa vie et ses chansons*. Paris, Seghers 2005.
- Ferré, Léo: *Les chants de la fureur*. Paris, La Mémoire et la Mer/Gallimard 2013.
- Gonot, Jean-Philippe: *Têtes Raides*. Paris, Seghers 2005.
- Isola, Candice: *Noir Désir. Le creuset des nues* (= Cantologie, 3). Paris, Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes 2008.

- Joubrel, Bruno: *Jean Ferrat. De la fabrique aux cimes* (= Cantologie, 1). Paris, Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes 2003.
- Kernel, Brigitte: *Louis Chedid. Sa vie et ses chansons*. Paris, Seghers 2005.
- *Le Blanc, Judith/ Schneider, Herbert (Hg.): *Pratiques du timbre et de la parodie d'opéra en Europe (XVIe – XIXe siècles) / Timbre-Praxis und Opernparodie im Europa des 16. bis 19. Jahrhunderts* (= Musikwissenschaftliche Publikationen, 40). Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag 2014.
- Omble, Alexis: *Manset. Légende de l'Inini* (= Cantologie, 7). Paris, Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes 2010.
- Séchan, Thierry: *Renaud. Sa vie et ses chansons*. Paris, Seghers 2002.
- Valade, Yann: *Léo Ferré. La Révolte et l'Amour* (= Cantologie, 5). Paris, Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes 2008.
- Viau, Jean: *Guidoni & Juliette. Crimes féminines* (= Cantologie, 2). Paris, Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes 2004.

Veranstaltungskalender

Kolloquien, Tagungen, Calls for Papers

Call for Papers: „Cosa resterà degli anni Ottanta?“ La popular music e il jazz in Italia tra il 1980 e il 2000. Convegno IASPM Italiana 2015

Deadline: 31. Dezember 2014
 Info: www.iaspmitalia.net

„Quand auront fondu les banquises“. Colloque en hommage à Allain Leprest

Zeit: 15. bis 16. Jänner 2015
 Ort: Musée d'Aquitaine de Bordeaux
 Info: pascalpistone@gmail.com, jmansionvaquie@gmail.com

Méconnu du grand public, boudé par les médias, Allain Leprest, poète, interprète et parolier de talent, est un artiste reconnu et admiré par ses pairs. Plusieurs fois récompensé par des prix prestigieux, il s'en est allé le 15 août 2011 nous laissant une oeuvre débordant d'humanité. Ce colloque, dédié à ce représentant talentueux de la chanson française, souhaite s'interroger sur l'artiste et son oeuvre ainsi que sur quelques thématiques connexes.

De nombreuses étiquettes ont été accolées à l'auteur: artiste humaniste, poète engagé, chanteur réaliste: autant de qualificatifs qu'il conviendra de valider ou de remettre en question. Peintre des mots, voix du vécu, des résistances et des passions, porte-parole des humbles et des modestes, Leprest manie une écriture exigeante empreinte d'espoir et d'émotion, servie par une interprétation poignante. Comment se dessine ce travail d'artisan? Quelles sont les caractéristiques stylistiques de la plume Leprest, qui fut également parolier pour d'autres chanteurs (Isabelle Aubret, Romain Didier, Enzo Enzo ou Juliette Gréco)?

Quels thèmes récurrents ressortent de son travail? Quels sont les liens que nous pouvons tisser entre Leprest et la nouvelle génération d'auteurs-compositeurs-interprètes? Révélé au public sur scène en 1985 au Printemps de Bourges, mais souvent qualifié de „poète de l'ombre“, il a entretenu avec la scène une relation particulière, qui pourra être étudiée: tout comme son rapport à la peinture, autre passion.

Responsabilité scientifique: ARTES (Université de Bordeaux-Montaigne), CALHISTE (Université de Valenciennes)

Organisation: Stéphane Hirschi, Julie Mansion-Vaquie, Pascal Pistone

Konzerte

Fiorella Mannoia

16.12.14: Teatro Creberg, Bergamo
 19.12.14: Auditorium Del Lingotto, Torino
 27./28.12.14: Parco Della Musica, Roma

Francesco De Gregori

20.03.15: PalaLottomatica, Roma
 23.03.15: MediolanumForum, Assago

Evasion

27.03.15: Adagio, Thionville

Vincent Delerm

08.04.15: Hôtel de Ville, Saargemünd

Florent Pagny

09.04.15: Galaxie, Amnéville

Julien Clerc

10.04.15: Arènes, Metz

Bénabar

11.04.15: Zenith, Nancy

Serge Lama

18.01.15: Arsenal, Metz

Loredana Bertè

24.01.15: Teatro Colosseo, Torino

Véronique Sanson

26.02.15: Theater, Thionville

Salvatore Adamo

03.03.15: Espace Chaudeau, Ludres

Nolwenn Leroy

14.03.15: Hôtel de Ville, Saargemünd

Marcel Adam

19.03.15: Festhalle, Blieskastel

Festivals

Les Transardentes (31. Jänner 2015, Liège)

Information: www.lestransardentes.be

Les Hivernales (26. Feber bis 3. März 2015, Nyon)

Information: www.leshivernales.ch

11. Jubiläums-Chanson-Festival Georges Brassens (7. bis 8. März 2015, Basdorf)

Information: www.brassens-festival.info

Aktuelles – actualités – novità – novedades

Le rap français, un genre à la frontière du littéraire: le cas de la représentation de la banlieue populaire

Depuis sa consécration au sein des musiques actuelles, au début des années 1990, le rap est une composante aussi singulière que curieuse de la scène culturelle française. D'un côté, il est perçu comme l'expression artistique par excellence de jeunes issus des minorités marginales et en révolte contre les valeurs sociales dominantes. D'un autre côté, et même quand les propos de nombre de textes défient les belles formes de la langue française, il est lié à la littérature et entend même s'en approcher. L'idée peut surprendre, mais c'est la conclusion à laquelle m'ont menée six ans de recherches aboutissant à l'écriture d'une thèse de doctorat sur les désirs d'inscription littéraire du rap français¹. En un temps où il est presque de bon ton de dire que la littérature n'existe plus², les textes de rap circulent depuis plus d'une trentaine d'années dans l'espace culturel francophone, en montrant tout le contraire. Non seulement ils mobilisent des références à la littérature classique et scolaire, mais leurs créateurs manifestent, de plus, la volonté de manier la langue par des modèles littéraires³. Il n'est pas rare que des rappeurs revendiquent, par exemple, la figure de Cyrano de Bergerac, comme être de parole, et remontent encore plus loin dans l'histoire de la poésie en se définissant parfois comme des troubadours. Il n'est pas rare non plus qu'ils citent, paraphrasent ou jouent avec des phrases de Molière, de Montaigne ou des vers de Rimbaud. Des rappeurs ont également pu comparer le sort des jeunes de banlieue à celui de Gavroche, tandis que certains morceaux traitent la question sécuritaire et raciale comme le fait le néo-polar. Enfin, il est fréquent que des rappeurs emploient des rimes équivoquées à la façon des grands rhétoriciens du XV^e siècle ou que la verve de certains textes ait quelque chose de l'écriture de Genet, d'Artaud ou de Céline.

Ainsi, les références littéraires, qu'elles soient conscientes ou non, utilisées par les rappeurs, et cela même indépendamment de leur style ou période de production, sont très nombreuses et montrent même une aspiration du rap à la littérature. Je propose dans ce bref article de montrer l'une des formes de cette dynamique qui fait que le rap croise souvent le chemin de la littérature. En dépit de ses plus de trente ans d'existence, et des quelques livres qui lui ont été consacrés, le rap reste mal connu du grand public (même, en un sens, de celui qui l'écoute). On le définit le plus souvent à partir de son défi aux autorités étatiques, notamment par ses *topoi* de la critique du fonctionnement de la police et de la dénonciation de l'état des lieux des banlieues populaires. Mais comment le rap procède-t-il dans son système de représentation? Si nous observons, par exemple, comment il traite de la banlieue, nous allons voir que même si le réel y

est un passage obligé, la poésie littéraire s'impose. Le cas de la banlieue est l'un des nombreux exemples qui montrent à quel point il est impossible de comprendre la singularité du rap français sans faire état de ses rapports avec la littérature.

Banlieue grise, banlieue carcérale ou comment le rap exploite la métonymie et la comparaison.

Le rap français ne parle pas tout simplement de la banlieue, il en rend compte par le biais d'un certain nombre d'images et de figures qui reviennent régulièrement quelle que soit l'année de production du morceau ou le style de l'artiste. Si nous écoutons du rap, par exemple, quelques morceaux de La Cliqua, de NTM, d'IAM, de Sinik, de La Rumeur ou de Casey, et si nous lisons entre-temps des romans ou des nouvelles d'écrivains actuels comme François Bon, Didier Daeninckx, Jean Rolin, Jean-Claude Izzo ou Lydie Salvayre, nous allons voir, à notre surprise, que la banlieue parisienne, les quartiers marseillais ou une cité HLM quelconque, sont représentés dans tous ces textes par la mobilisation des mêmes figures.

Le rap montre la banlieue et les cités comme des lieux dépourvus de toute logique urbaine, des sites à part par leurs caractéristiques architecturales et les conditions de vie qui s'y imposent. Les morceaux insistent sur la laideur monotone des tours, sur la décrépitude, le délabrement et la dégradation des immeubles, ainsi que sur l'inconfort du cadre de vie et le sentiment de claustrophobie qui s'en dégage. Mais deux images rencontrées dans le rap m'ont particulièrement interpellées, car elles rappelaient des romans ou nouvelles évoqués ci-dessus. La première est le recours récurrent à la *métonymie*, et en particulier, le fait de parler des cités par le biais de la matière dont elles sont construites (le ciment, le béton) ou de leur couleur grise. La deuxième est le fait de rendre compte de l'enfermement ressenti par les habitants par des figures renvoyant à l'univers carcéral.

Le béton et les matières qui lui sont associées sont au cœur de la description du milieu de la cité dans le rap. Ils apparaissent dans une grande partie des morceaux et fournissent également le titre de certains textes et albums comme *Rose du béton*, „Rose du bitume“, „Le bitume avec une plume“ ou encore „Le bitume chante“⁴. Nous sommes ici face à une véritable métonymie, car le choix est fait de viser cette matière comme élément le plus représentatif de l'espace urbain que le rap se propose de représenter. Les caractéristiques matérielles des cités (de grands blocs de ciment gris, sans peinture) sont ainsi systématiquement évoquées pour rendre compte de l'état des lieux de ces sites, et deviennent en quelque sorte des métaphores du sentiment de manque d'avenir de leurs habitants. En effet, les matières par lesquelles s'établit la métonymie, renvoient à l'aspect pesant de ces lieux lié au sentiment d'ennui, d'amertume et d'enfermement qu'ils dégagent. C'est dans ce sens, par exemple, que la rappeuse Casey se demande „mais où sont-elles, les couleurs pastel?“ dans „ce marrant cocktail de béton et de ciment“⁵ qui décore son quartier de la banlieue

nord-est parisienne. La matière du béton peut également évoquer le lien entre le rap et la vie dans la cité, comme dans les extraits suivants: „Peu d'élégance dans mes écrits/ Normal pour un mec de Vitry/ Sur ma feuille le béton je retranscris“; „À l'arôme du béton, je colore ce son“; „Extrêmement dur dans mes textes comme sur le pavé“⁶. Comme pour tout emploi métonymique, les auteurs de ces énoncés opèrent le choix de désigner par le béton tout l'imaginaire que l'on peut relier à la cité. Par exemple, l'expression „retranscrire le béton“ signifie évoquer les contraintes socio-économiques dans les cités HLM, le malaise de leurs habitants ou tout type de conflit lié aux banlieues périurbaines. Il s'agit d'un usage métaphorique de la métonymie, largement exploité dans le rap. Le rappeur Booba en a fait même avec le groupe Lunatic, dans ce qui est peut-être l'un de plus beaux énoncés du rap français: „Je suis le bitume avec une plume“⁷ pour désigner son statut de rappeur.

En écoutant ces morceaux de rap et en lisant des textes des écrivains cités précédemment, l'auditeur-lecteur est frappé par les échos et le „déjà vu“ dans les façons de parler de la cité. Je ne peux malheureusement pas évoquer toutes les phrases qui semblent avoir été écrites par une même plume. Je me limiterai à citer un exemple éloquent de ce traitement de la métonymie, le roman de François Bon, *Décor ciment*⁸ dont l'intrigue a lieu dans une tour de cité HLM en banlieue parisienne. Les monologues des personnages, qui se retrouvent au commissariat suite à l'assassinat de l'un de leurs voisins, deviennent en fin de compte un prétexte pour parler de la cité et dire, surtout, l'isolement et l'état sinistré des lieux. La couleur grise et le ciment reviennent dans ce texte de manière récurrente. Ainsi les tours HLM ont-elles de „grosses têtes grises séparées du sol“ (31), ce sont „des cubes de moyenne grise“ (44) ou des „piliers de ciment qui portent vingt étages“ (59), la ville a une „peau de ciment“ (39), et la banlieue est considérée comme une „trouée de bitume“ (79) imprégnée de „l'excès du béton“, dont les habitants vivent dans „un monde de ciment et de pluie“ (83).

En parallèle à l'évocation du béton, le milieu périurbain de la banlieue est conté dans le rap à partir du sentiment de claustration que ses habitants peuvent y éprouver. Tout comme il a recours à la métonymie, le rap exploite d'autres figures de style pour représenter la banlieue, qui servent notamment à établir des analogies, comme la métaphore et la comparaison. Différents propos nous font comprendre que les habitants des grands ensembles se sentent littéralement *coincés* ou enfermés dans ces lieux et pour en rendre compte les textes vont exploiter l'image de la prison. Ainsi la cité est montrée comme elle est vécue: en tant qu'un espace *clos*, par la structure des immeubles, qui métaphoriquement renvoie au sentiment *d'avenir brouillé*. L'ensemble de ses espaces (appartements, escaliers, cours, caves, etc.) sont souvent décrits à l'aide d'un lexique carcéral, et la prison elle-même apparaît parfois comme l'issue logique d'une vie dans la banlieue populaire. Aucune autre image ne rend compte aussi efficacement du cadre de vie dans les grands ensembles et du sentiment de leurs

habitants: y vivre serait une *condamnation* et leurs habitants se sentiraient comme de véritables *prisonniers*.

Par exemple, les quartiers populaires de Marseille sont montrés par le groupe IAM comme un „monde pénal“; les cités sont pour La Rumeur des „cages à plusieurs étages“; et Booba évoque l'avenir brouillé d'un jeune de cité qui passe sa vie „de la crèche au placard“, ce dernier terme compris dans son acception argotique de prison. Dans l'un de ses morceaux, le groupe La Cliqua se réfère à la banlieue populaire comme à „l'amer calvaire des cités bunkers“ et met en scène une conversation téléphonique entre deux jeunes dont l'un est en prison. Cette conversation montre la similitude entre les deux sites, comme en rend compte cet énoncé: „les barreaux de ta taule ressemblent étrangement à ceux de ton ex-piaule“. Mais le ton ironique permet aussi de comprendre que la vie en prison est même préférable à celle en cité: „sans détour, la vie là-bas elle est moins compliquée?“¹⁰ Nous trouvons par ailleurs le même rapprochement et la même ironie sur le monde carcéral dans un grand nombre d'autres morceaux de rap: „Finir ma vie ici [à la cité] ou en prison, aucune distinction“; „Je suis un jeune, j'ai la vingtaine/ La cité m'a mis en quarantaine/ D'origine africaine, je crois que j'ai pris une lourde peine“; „Le jour de l'anniversaire de mes dix-sept ans/ J'ai plongé comme un âne: quatre ans!/ Dedans j'ai vu encore les mêmes têtes/ Et les mêmes vices, la même bête“.¹¹

La prison est alors le *comparant* par excellence de la cité et les rapprocher permet de rendre plus claire cette dernière. Car, rappelons-nous, qu'en tant que figure rhétorique, la *comparaison* permet de faire l'économie de toute une série d'images, en l'occurrence celles qu'il faudrait évoquer ici pour rendre compte de la vie en banlieue, notamment de son univers clos. Comme pour toute comparaison, pour atteindre l'effet recherché, il faut que le *comparant* soit plus connu que l'objet que l'on veut faire connaître et la prison est justement un *topos* bien ancré dans l'imaginaire social. En tant qu'espace périurbain aux antipodes de la ville, la cité est un lieu méconnu pour tous ceux qui n'y ont jamais mis les pieds et moins encore y habité. Le rapprochement imprévu et frappant avec la prison permet alors de présenter à l'imagination l'univers étranger de la banlieue populaire. Encore une fois, le rap emploie des stratégies stylistiques propres à l'écriture fictionnelle que l'on peut trouver dans plusieurs romans et nouvelles. Je me contenterai ici de citer comme exemple *Les Belles âmes* de Lydie Salvayre, roman qui rapproche de façon similaire, et sans aucun complexe d'oser une telle comparaison, l'univers carcéral et les banlieues populaires. Le récit récrée un parcours touristique parmi les banlieues les plus démunies aux périphéries des grandes villes européennes. L'un des jeunes banlieusards qui accompagne les touristes raconte, par les termes suivants, que l'on dirait tirés d'un morceau de rap, que l'un de ses amis de la cité est en prison: „Mais Bruno ne se plaint pas. De la taule. Car la vie en taule est exactement la même que la vie en cité. Les mêmes copains. Les mêmes discussions qui mènent à rien. Les mêmes programmes de télé. Et les mêmes déglingues. Tout pareil [...]“.¹²

Ce bref parcours de la représentation de la banlieue populaire nous permet de constater que les morceaux de rap ne se limitent pas à reproduire le réel „tel quel“, mais qu'ils cherchent à en saisir certaines réalités au prisme de figures littéraires. En s'arrêtant longuement sur les matériaux dont les cités sont bâties ou en insistant sur la comparaison avec la prison, ces textes élaborent une *mimésis* complexe de la réalité des banlieues, touchant les sens et l'intelligence par des procédés stylistiques. Ils empruntent une démarche littéraire similaire à celle de textes de fiction à tel point que l'on aurait du mal à reconnaître à la seule lecture lequel de tel ou tel extrait est issu d'un texte de rap ou de l'un des romans que nous avons évoqués ici. C'est l'un des nombreux aspects par lesquels l'écriture des morceaux de rap peut être envisagée comme un acte de création qui s'élabore notamment sur le terreau de l'écriture fictionnelle. Dans ce sens, tout en appartenant à la scène musicale, le rap français est un genre qui s'étend aux frontières de la littérature.

Bettina Ghio, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3*

* Bettina Ghio est docteure en Littérature et civilisation françaises. Dans sa thèse intitulée *Le rap français: désirs et effets d'inscription littéraire*, soutenue sous la direction de Bruno Blanckeman en 2012, elle a étudié les liens du rap français avec la littérature. Elle est également membre associée de l'équipe de recherche THALIM (UMR 7172) de l'unité Ecritures de la modernité, littérature et sciences humaines à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 où elle enseigne également en tant que chargée de cours.

Elle a publié notamment:

Voix épiques et lyriques du rap français. Actes du colloque *L'intime et le collectif dans la chanson des XXe et XXIe siècles*. Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence [à paraître, 2015].

„Le ghetto: territoire rhétorique du rap français?“. Dans: Horvath, Christina/ Carpenter, Juliet: *Regards croisés sur la banlieue*. Lyon, Presses de l'ENS [à paraître, 2015].

„Le rap français et la langue française, antinomie ou attraction?“. Dans: *Fabula – LHT 12* (mai 2014), www.fabula.org/lht/12/ghio.html (09.10.2014).

„Pratiques culturelles et émancipation: retour sur l'émergence du rap français“. Dans: *Contretemps* (mars 2014), www.contretemps.eu/interventions/pratiques-culturelles-émancipation%C2%A0-retour-sur-émergence-rap-français (14.10.2014).

„Mort aux vaches!“, „Mort aux keufs!“. Continuités du rap français avec la chanson“. Dans: *Revue critique de fixation française contemporaine* 5 (déc. 2012), 97-105, www.revue-critique-de-fixation-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/05.09/635 (14.10.2014).

Anmerkungen:

¹ Bettina Ghio, *Le rap français: désirs et effets d'inscription littéraire*, thèse de doctorat en Littérature et civilisation françaises soutenue sous la direction de Bruno Blanckeman le 12 octobre 2012 à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

² Voir à ce propos „Tombeau de la littérature“ (= *Fabula – LHT 6* [mars 2009]), www.fabula.org/lht/6/ (15.10.2014).

³ Voir Ghio, mai 2014.

⁴ Respectivement: disque du rappeur Bakar (Up Music 825646978724, 2007), titre d'un morceau de Diam's (dans: *S.O.S.*, EMI 50999 68604400, 2009), titre d'un morceau de

Booba (dans: *Temps mort*, 45 Scientific 7432 191816 2, 2002), titre d'un morceau de Rohff (dans: *La vie avant la mort*, Delabel 7243 8 10948 2 2, 2001).

⁵ Casey, „Premier rugissement“, dans: *Libérez la bête*, Ladilafè LADILAFE 013, 2010.

⁶ Respectivement: 113, „Les princes de la ville“, dans: *Les princes de la ville*, Alariana/Double H SMA 496286-2, 1999; La Rumeur, „Non sous titré“, dans: *Du cœur à l'outrage*, La Rumeur Records 6133252, 2007, et *L'ombre sur la mesure*, EMI 7243 5 38786 2 7, 2002.

⁷ Booba, „HLM3“ dans: Lunatic, *Mauvais œil*, 45 Scientific 8573 85530-2, 2000.

⁸ François Bon, *Décor ciment*, Paris, Editions de Minuit, 1988.

⁹ Respectivement: IAM, „Aussi loin que l'horizon“, dans: *Revoir un printemps*, Delabel 7243 5 93578 2 9, 2003; La Rumeur, „Les apparences“, dans: *Volet 3: La bavard et la paria*, EMI 7243 8 89220 2 9, 2000; Booba „Bâtiment C“, dans: *Panthéon*, Tallac Records 981906-5, 2004.

¹⁰ La Cliqua, „Comme une sarbacane“, dans: *Conçu pour durer*, Arsenal Records/Night & Day NDCD013, 1995.

¹¹ Respectivement: Fabe, „La raison“, dans: *Be-Fa surprend ses frères*, Unik/Shaman 528 119-2, 1995; 113, „Les regrets restent“, dans: 113 1999; IAM, „L'aimant“, dans: *Ombre est lumière*, Delabel DE72438 40323 2 6, 1993.

¹² Lydie Salvayre, *Les Belles âmes*, Paris, Seuil, 2000, 73.

Ces inconnues de la chanson:

IX. Françoise Hardy – vom *chanson yé-yé* zu einer Grande Dame des Chanson

Seit ihren Anfängen vor mittlerweile mehr als 50 Jahren ist Françoise Hardy aus der französischen Chansonszene nicht mehr wegzudenken. Dabei ist es ihr nach einem Karrierestart im *chanson yé-yé* und trotz einiger künstlerischer Pausen gelungen, sich auch ein treues Publikum bei der jüngeren Generation zu erobern – und das, obwohl sie seit mehr als 45 Jahren keine Bühnenauftritte mehr absolviert.

Françoise Hardy wird am 17. Januar 1944 in Paris geboren und wächst zusammen mit ihrer Schwester bei der unverheirateten Mutter auf. Bereits mit 16 Jahren macht sie ihr Abitur und schreibt sich auf Drängen der Mutter an der Sorbonne für Politikwissenschaft und ein Jahr später für Germanistik ein. Auch wenn Françoise Hardy selbst ihre musikalische Ausbildung als „des plus succinctes“¹ bezeichnet, erhält sie bereits im Kindesalter Klavierstunden, die sie während des Studiums wieder aufnimmt, und beginnt in der Jugend Gitarre zu spielen. Parallel zu ihrem Studium singt sie im Alter von 16 Jahren bei der Plattenfirma Pathé Marconi vor und wird wenig später in das Petit Conservatoire de la Chanson von Mireille aufgenommen². Im Herbst 1961 erhält sie einen ersten Plattenvertrag bei dem Label Vogue – sehr zum Missfallen ihrer Mentorin Mireille, die dies für verfrüht hält, ihr aber trotzdem zu einem ersten Fernsehauftritt im Rahmen des *Petit Conservatoire* verhilft. Im April 1962 folgen die

ersten Plattenaufnahmen, darunter das von Hardy selbst geschriebene und komponierte „Tous les garçons et les filles“. Das Chanson wird u. a. in der Radiosendung *Salut les copains* vorgestellt; die Single wird innerhalb einiger Monate in mehr als einer Million Exemplaren verkauft und macht seine Interpretin in den folgenden Jahren zu einem der Stars des *chanson yé-yé*. Die junge Frau mit den langen Haaren und der filigranen Stimme wird zu einem der ersten Idole der Teenagergeneration der 1960er Jahre in Frankreich, doch auch im Ausland kann Françoise Hardy rasch Erfolge feiern. So wird „Tous les garçons et les filles“ auch in Großbritannien „All the boys and girls“ (1964) und in Deutschland „Peter und Lou“ (1963) zum musikalischen Markenzeichen der Interpretin. Der renommierte Regisseur Truck Branss³ vom Saarländischen Rundfunk holt die junge Frau für ein Fernsehportrait nach Deutschland, wo die Interpretin mit „Frag den Abendwind“ 1965 einen weiteren Hit landen kann. Auch in Italien wird Hardy mit der italienischen Version ihres ersten Hits („Quelli della mia età“) populär und nimmt 1966 zusammen mit Edoardo Vianello am Festival von Sanremo mit der Canzone „Parlami di te“ teil⁴. Adriano Celentanos Hit „Il ragazzo della via Gluck“ aus demselben Jahr wird auch in der französischen Übersetzung „La maison où j'ai grandi“ für Françoise Hardy ein großer Erfolg. In den Folgejahren landet die junge Sängerin zahlreiche weitere Hits (z. B. „Mon amie la rose“, „Ma jeunesse fout l'camp“ oder „Il n'y a pas d'amour heureux“) und wird in Großbritannien gar als Botschafterin der französischen Haute Couture und Modeikone wahrgenommen, kreieren doch u. a. André Courrèges, Paco Rabanne und Yves Saint-Laurent einen modernen, teilweise sogar avantgardistischen Look für die großgewachsene und schlanke Künstlerin.⁵ Ihre Auftritte führen Françoise Hardy um den halben Erdball, geraten ihr jedoch zunehmend zur Qual, weshalb sie 1968 beschließt, fortan nur noch Schallplatten zu produzieren und keine Bühnenauftritte mehr zu absolvieren. In den späten 1960er Jahren lernt die Sängerin den Kollegen und Schauspieler Jacques Dutronc kennen, den sie schließlich 1981 heiratet. 1968 beginnt auch die Zusammenarbeit mit Serge Gainsbourg, der den französischen Text zu dem englischen Song „It hurts to say good-bye“ schreibt: „Comment te dire adieu“ wird zu einem weiteren Hit und Klassiker im Repertoire Françoise Hardys. Im selben Jahr schneidert ihr Gainsbourg „L'anamour“ auf den Leib, während der Schriftsteller Patrick Modiano „Étonnez-moi Benoît“ beisteuert. Nach dem Album *One Nine Seven Zero* für den englischen Markt gründet die Sängerin eine eigene Produktionsfirma, womit ein Stilwechsel in der musikalischen Produktion einhergeht. Innerhalb von drei Jahren erscheinen drei Alben, *Point* (1970), *La question* (1971) in Zusammenarbeit mit der brasilianischen Sängerin Tuca und *L'éclairage* (1972), die zwar von den Fans und der Kritik sehr gelobt werden, beim breiten Publikum jedoch nur wenig Anklang finden. 1973 wird zu einem weiteren Schlüsseljahr für Françoise Hardy: Im Juni kommt ihr Sohn Thomas Dutronc zur Welt und Michel Berger verhilft mit dem von ihm produzierten Album *Message personnel* der musikalischen Karriere der Künstlerin zu neuem Schwung. Die Produktion wird ein großer Publikumserfolg

und Meilenstein im Repertoire der Interpretin. Neben dem Titelchanson steuert Michel Berger auch „Première rencontre“ bei, Serge Gainsbourg ist mit „L'amour en privé“ ebenso vertreten wie Georges Moustaki mit „L'habitude“. Trotz des Erfolges bezeichnet die Sängerin selbst das Album als „hétéroclite et inégal“⁶. Nach der Single „Je suis moi“ von 1974 endet aufgrund von Meinungsverschiedenheiten die Zusammenarbeit mit Michel Berger. In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre wird es etwas ruhiger um Françoise Hardy, ehe zwischen 1977 und 1982 eine extrem produktive Phase folgt: Sie produziert fünf Alben, *Star* (1977), *Musique saoule* (1978), *Gin tonic* (1980), *Tamalou* (1981) und *Tirez pas sur l'ambulance* (1982), die unter der Leitung des Komponisten und Musikproduzenten Gabriel Yared entstehen. Wie bereits in früheren Produktionen schreibt Françoise Hardy oftmals die Texte selbst, während musikalisch unter anderem die Kollegen Michel Jonasz („Musique saoule“), Louis Chedid („Voyou voyou“, „Moi vouloir toi“), Michel Fugain („Tabou“) oder Pierre Groscolas („Tamalou“) mitwirken und neue Klangfarben in das Repertoire der Sängerin bringen. Doch Françoise Hardy interpretiert auch weiterhin Chansons, die von anderen Autoren geschrieben werden, wie etwa 1982 „Ces petits riens“ von Serge Gainsbourg und „C'est bien moi“ von Alain Souchon oder auch 1981 „Villégiature“, dessen Text von Étienne Roda-Gil stammt.

In der 1980er Jahren werden die musikalischen Produktionen der Interpretin dann sporadischer, was sie u. a. damit begründet, dass es zunehmend schwieriger sei, geeignete Komponisten für die Zusammenarbeit zu finden.⁷ Françoise Hardy baut sich mit der Astrologie ein zweites berufliches Standbein auf und moderiert von 1981 bis 1988 zu diesem Thema regelmäßig die Sendung *Entre les lignes, entre les signes* auf RMC; später veröffentlicht sie auch einige Bücher zu diesem Thema. Das Album *Décalages* von 1988 wird denn auch als Abschiedsalbum angekündigt. Der junge Jean-Noël Chaléat zeichnet für einige Melodien verantwortlich (u. a. „La sieste“ und „Je suis de trop ici“), Françoise Hardy selbst für die Texte, so auch in „Partir quand même“, das von ihrem Ehemann Jacques Dutronc komponiert wird und dafür sorgt, dass das Album ein größerer Verkaufserfolg wird als seine Vorgänger. Das 1989 veröffentlichte „En résumé... en conclusion“ erscheint wie ein programmatischer Schlusspunkt unter der Gesangskarriere Hardys. Dennoch beginnt sie in den 1980er Jahren, auch für Kollegen zu schreiben, u. a. für Guesch Patti, Étienne Daho⁸ und Julien Clerc („Mon ange“, „Pour qui tu t'prends“ von 1987, aber auch „Fais-moi une place“⁹ von 1990). Vereinzelt wirkt die Sängerin in den Folgejahren an Projekten von Kollegen mit (u. a. in dem bereits erwähnten „Mon ange“ von Julien Clerc), produziert das erste Album von Alain Lubrano und nimmt 1993 mit ihm das Duett „Si ça fait mal...“ auf. Lubrano wird rasch zu ihrem musikalischen Wegbegleiter und zeichnet zusammen mit Rodolphe Burger für die Melodien und die Produktion des Albums *Le danger* verantwortlich, das Françoise Hardy 1996 veröffentlicht. Die Texte der 13 Chansons stammen durchwegs von der Sängerin selbst. Einmal mehr wird das Album zwar von den Medien und der

Kritik gelobt, der große Verkaufserfolg bleibt jedoch aus. 1997 nimmt Hardy das Duett „I'll be seeing you“ mit Iggy Pop auf.

Ein aufsehenerregendes Comeback gelingt Françoise Hardy, als sie 1999 zusammen mit Jacques Dutronc „Puisque vous partez en voyage“ aus der Feder von Mireille und Jean Nohain einsingt. Das aus den 1930er Jahren stammende Duett zeugt von der Zeitlosigkeit mancher Chansons und wird in einem entsprechenden Video-Clip verkaufsfördernd umgesetzt. Von diesem Moment an ist Françoise Hardy wieder auf den vorderen Rängen der französischen Hitparade zu finden. Im Jahr 2000 wird das Album *Clair-obscur* veröffentlicht, bei dem zum ersten Mal Hardys Sohn Thomas musikalisch mitwirkt; er wird auch bei allen zukünftigen Produktionen seiner Mutter mit von der Partie sein. Das Album, das gute Verkaufszahlen erzielt, enthält neben neuen Chansons auch eine Reihe von Coverversionen, u. a. von Eric Clapton („Contre vents et marées“) und der spanischen Gruppe Mecano („Un homme est mort“) sowie ein Duett in englischer Sprache „So sad“ mit Étienne Daho. 2004 folgt das Album *Tant de belles choses*, dessen Titelchanson ein weiterer Hit wird und das den Beginn der Zusammenarbeit mit Komponisten und Arrangements der jungen Generation markiert, u. a. Pascale Daniel, Jacno und Thierry Stemler; aber auch Benjamin Biolay steuert ein Chanson bei („À l'ombre de la lune“). Das Album enthält, wie sein Vorgänger und seine Nachfolger, auch einige Titel in englischer Sprache. 2006 veröffentlicht Françoise Hardy das Duett-Album *Parenthèses*, in dem sie u. a. mit Kollegen wie Alain Bashung, Julio Iglesias, Henri Salvador, Alain Souchon und Alain Delon Klassiker des Chansons wie „Que reste-t-il de nos amours“ neu interpretiert und damit einen weiteren Erfolg feiern kann. 2008 erscheint die von Fans lang ersehnte Autobiographie *Le désespoir des singes et autres bagatelles*, in der Hardy neben ihrer künstlerischen Laufbahn auch Privates thematisiert. 2010 veröffentlicht Françoise Hardy das Album *La pluie sans parapluie*, bei dem sie einmal mehr mit jungen Kollegen wie Calogero, La Grande Sophie oder Arthur H zusammenarbeitet. Auch diesmal lässt der Verkaufserfolg nicht auf sich warten und zeigt, dass sich Françoise Hardy ein verjüngtes Publikum erobert hat. 2012 erscheint die bislang letzte Neuproduktion, *L'amour fou*, das u. a. ein Chanson aus der Feder von Julien Doré („Normandia“)¹⁰, aber auch ein vertontes Gedicht von Victor Hugo („Si vous n'avez rien à me dire“) enthält. Das Titelchanson im Retro-Stil erinnert hingegen an das Chanson „Puisque vous partez en voyage“. Zeitgleich zur CD erscheint auch ein Roman mit dem Titel *L'amour fou*. 2013 wird schließlich das Album *Message personnel* in einer erweiterten Auflage neu veröffentlicht, die u. a. auch die deutsche Version von *Première rencontre* („Ich“) und einige englische Versionen enthält.

Trotz ihrer inzwischen selten gewordenen öffentlichen Auftritte hat Françoise Hardy verschiedene Modeerscheinungen überdauert: „Échappant aux modes, elle est l'une des pièces maîtresses de la chanson hexagonale, mais aussi un modèle de pop à la française.“¹¹ Ihre Stimme ist dabei ebenso zu einem unverwechselbaren Markenzeichen geworden wie auch ihr Look: „Aujourd'hui,

Françoise Hardy est devenue une référence. Cheveux courts et blancs, élégante, elle partage sa vie entre la musique et sa passion pour ... l'astrologie“.¹² Sie darf also mit Fug und Recht den Status einer *grande dame* des Chansons für sich beanspruchen.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Discographie (Auswahl):

1996: *Le danger*, Parlophone/ Warner Music France 724384166120
 2000: *Clair-obscur*, Virgin France 724384920326
 2004: *Tant de belles choses*, Virgin/ Emi Music France 86397423
 2010: *La pluie sans parapluie*, Virgin/ Emi Music France 5099962764322
 2012: *L'amour fou*, Virgin/ Emi Music France 5099997278726
 2013: *Message personnel* (reedition), WEA 53105894925

Link:

www.francoise-hardy.com (offizielle Homepage)

Anmerkungen:

- ¹ Françoise Hardy, *Le désespoir des singes et autres bagatelles*, Paris, J'ai lu, 2009, 38.
- ² Das Petit Conservatoire de la Chanson wird von der Sängerin und Komponistin Mireille in den 1950er Jahren gegründet, um den künstlerischen Nachwuchs im Chanson zu fördern. Bis 1975 wird einmal im Monat eine Sendung mit demselben Titel im Fernsehen übertragen, in der die neuen Talente vorgestellt werden. Zu den Schülern des Petit Conservatoire zählen u. a. Alice Dona (siehe BAT 30), Yves Duteil, Pascal Sevran und Hugues Aufray.
- ³ Truck Branss macht sich zu Beginn der 1960er Jahre einen Namen mit seinen für die damalige Zeit ungewöhnlichen Sängerportraits, in denen er die Künstler in oftmals ungewöhntem Ambiente oder modernen Bühnenbildern in Szene setzt, wie z. B. Hildegard Knef 1963 oder Alexandra 1969. Darüber hinaus holt er Gilbert Bécaud für erste große Fernsehshows nach Deutschland. Françoise Hardy beschreibt die Begegnung mit Branss in ihrer Autobiographie (Hardy 2009, 67).
- ⁴ In den Jahren 1964 bis 1966 ist es beim Festival von Sanremo üblich, dass jeder Wettbewerbsbeitrag sowohl von einem italienischen als auch einem ausländischen Interpreten präsentiert wird. Hardy und Vianello scheiden jedoch schon in der Vorrunde aus. Ebenfalls 1966 tritt Adriano Celentano mit „Il ragazzo della via Gluck“ an, das jedoch auch nicht für das Finale zugelassen wird.
- ⁵ Yves Borowice (Hg.), *Les femmes dans la chanson. Deux cents portraits (1859-2010)*, Paris, Textuel, 2010, 114.
- ⁶ Hardy 2009, 168.
- ⁷ Hardy 2009, 271.
- ⁸ Étienne Daho ist bekennender Fan von Françoise Hardy und widmet ihr 1986 sogar eine Biographie *Françoise Hardy – Superstar et ermite*, Paris, Grancher, 1986.
- ⁹ Von diesem Chanson existiert auch eine von Françoise Hardy interpretierte Version aus dem Jahr 1989.
- ¹⁰ Françoise Hardy wirkt im Gegenzug mit dem Chanson „BB Baleine“ (Sony Music 88697866632) an einem Duett auf Julien Dorés Album *Bichon* von 2012.
- ¹¹ Pierre Saka – Yann Plougastel, *La chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999, 273.
- ¹² Borowice 2010, 115.

Théories de la chanson III: Le folklore, du romantisme à l'ethnologie structuraliste.

Le XIX^e siècle est déterminant pour l'établissement de la discipline scientifique dont l'objet consiste en la cueillette et le classement des faits relatifs à la culture traditionnelle des peuples, incluant leurs chansons et contes. Les méthodes de travail des chercheurs en ce domaine ne vont toutefois se développer que progressivement. Elles empruntent à la fois à l'histoire, à la musicologie, à la littérature et à la linguistique, à la sociologie, à l'anthropologie, à l'ethnologie... et même aux sciences naturelles.

L'élan de préservation des cultures populaires qui balaie l'Occident paraît en premier lieu tributaire de l'invention des nations politiques au sens moderne, dans le sillage de la Révolution française et de la Guerre d'indépendance des États-Unis. Les écrits philosophiques de Voltaire et de Rousseau nourrissent indéniablement l'idéal républicain en clamant haut et fort la liberté des peuples à décider pour eux-mêmes. C'est là tout le principe de la démocratie.

Parmi les auteurs récents qui ont théorisé cette „invention des nations“, on peut certainement citer Eric Hobsbawm ([1983] 2006), Benedict Anderson ([1991] 2002) et Anne-Marie Thiesse (1999). Afin d'illustrer l'idée, prêtons attention aux propos de cette dernière:

Les nations modernes ont été construites autrement que ne le racontent leurs histoires officielles. Leurs origines ne se perdent pas dans la nuit des temps, dans ces âges obscurs et héroïques que décrivent les premiers chapitres des histoires nationales. [...] La véritable naissance d'une nation, c'est le moment où une poignée d'individus déclare qu'elle existe et entreprend de le prouver. Les premiers exemples ne sont pas antérieurs au XVIII^e siècle: pas de nation au sens moderne, c'est-à-dire politique, avant cette date. [...] On sait bien aujourd'hui établir la liste des éléments symboliques et matériels que doit présenter une nation digne de ce nom: une histoire établissant la continuité avec les grands ancêtres, une série de héros parangons des vertus nationales, une langue, des monuments culturels, *un folklore* [c'est moi qui souligne], des hauts lieux et un paysage typique, une mentalité particulière, des représentations officielles – hymne et drapeau – et des identifications pittoresques – costume, spécialités culinaires ou animal emblématique. (Thiesse 1999, 11-14)

Au début du XIX^e siècle, la littérature et les arts romantiques vont volontiers s'inspirer des patrimoines nationaux de contes, chansons et autres croyances populaires: Johann Gottfried Herder publie ses *Voix des peuples, poésies populaires* (1778), les frères Grimm leurs *Contes de l'enfance et du foyer* (1812), Walter Scott écrit *Ivanhoé* (1819), Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831) et ainsi de suite. Des œuvres littéraires de ce temps sont transformées en opéras, en poèmes symphoniques, en peintures.

Les traditions populaires deviennent pour les créateurs un moyen privilégié d'accéder à l'âme des peuples. On cultive ce faisant une fascination pour le Moyen Âge, en particulier pour le répertoire historique de la chanson du dernier

millénaire et on admire aussi la figure mythique des troubadours, trobairitz et trouvères (France), des *Minnesänger* et *Meistersänger* (Allemagne), des *gleemen*, *minstrels* et *harpers* (Angleterre, Écosse). Une certaine filiation entre les troubadours médiévaux et les artistes du XX^e siècle – Georges Brassens, Félix Leclerc, Bob Dylan, etc. – perdure d'ailleurs encore de nos jours. J'y reviens plus loin.

De leur côté, les chercheurs entretiennent un temps l'espoir de retrouver au Moyen Âge l'origine perdue des traditions anonymes. Leur discipline scientifique de collecte et de classification des chansons dépend fondamentalement du nouveau concept de *folklore*. Le terme est né d'un besoin de formaliser des corpus de pratiques culturelles nationales qui, par nature, sont assez insaisissables: sans date, sans auteur(s), sans origine déterminée, produits de mutations successives dans l'oralité et dans l'écrit.

Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, les Français parlaient de *chanson* ou *poésie populaire*, les Allemands de *Volkslieder* ou de *Volkskunde*, les Anglais de *Popular Antiquities* ou de *Popular Literature*.¹ C'est le Britannique William Thoms qui, en 1846, propose le terme *folklore*², un mot justement forgé pour nommer les traditions du peuple. L'expression met un certain temps à se généraliser, mais les nouvelles associations finissent par l'adopter:

- la Folklore Society britannique (1878) et sa revue *Notes and Queries*
- l'American Folklore Society (1888) et son *Journal of American Folklore*
- la Deutsche Gesellschaft für Volkskunde, autrefois nommée Verein für Volkskunde (1891) et sa revue *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*
- la Société belge de folklore (1891) et son *Bulletin de folklore*, etc.

Au Québec, des auteurs de contes littéraires intègrent à la fin du XIX^e siècle une branche de l'American Folklore Society. Marius Barbeau, le pionnier canadien-français de la science du folklore, publie en 1916 ses premiers travaux de collecte dans le *Journal of American Folklore*.

Les différents corpus nationaux de folklore ne se constituent évidemment pas en un jour. Jean-Baptiste Weckerlin (1880, i) affirme que les collectes en France ont débuté vers 1835. Conrad Laforte (1993, 11-12) soutient pour sa part que la toute première classification du répertoire français, celle de Jean-Jacques Ampère, date de 1852-1853. Dans les travaux qui vont suivre, on couvre parfois assez généreusement l'histoire littéraire médiévale (Paris 1909) ou l'histoire de la musique classique (Chappell s.d., Tiersot 1889). On voit ainsi se côtoyer dans les études la chanson de geste, les troubadours, le chant grégorien, la chanson polyphonique, la musique élisabéthaine, les Mazarinades, le vaudeville et les chants patriotiques du XVIII^e siècle, le caveau et les goguettes. Comme on le voit, les limites de la discipline du „folklore“ restent à baliser. Et pourtant, partout en Europe, des enquêtes de terrain vont se multiplier pour enrichir les fonds auprès d'anciens des villages, que l'on nomme *informateurs*. La masse des données recueillies permet éventuellement de constituer des collections

d'archives nationales, à la Library of Congress de Washington ou à la Bibliothèque nationale de France à Paris, par exemple.

Le collectage se veut aussi fidèle aux sources que faire se peut, avec la transcription rigoureuse de tous les faits que le chercheur entend et observe. Aussi est-il impérieux de gagner la confiance des hôtes pour s'assurer que la présence des scientifiques ne travestisse pas le répertoire. On croit que folklore recueilli demeure une voie d'accès aux mœurs des communautés, d'où le recours au terme *populaire* (Gennep 1924, 15). On sent encore ici la parenté au paradigme des nations, reflet de l'âme collective des peuples, et non des seuls individus. Plus concrètement, les chansons sont d'abord transcrites sur le papier, paroles et mélodies, incluant les variantes. Or, malgré toute la bonne volonté des chercheurs, cette méthode demeure très imparfaite à l'étude des micro-variations expressives du chant, à sa „mise en scène“. Mais voilà qu'en 1877, l'invention du phonographe d'Edison va venir bouleverser notre rapport à l'objet d'étude. On constate aussi rapidement que l'enregistreuse peut intimider les interprètes, miner leur mémoire et corrompre la performance.

Dans les études publiées à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, les approches de classement sont encore fréquemment thématiques, fondées sur les sujets des paroles de chansons ou sur les usages sociaux du répertoire. Chez Julien Tiersot (1889), par exemple, on retrouve des chansons narratives, des chansons d'amour, des chansons de danse, des berceuses, des chansons de fêtes, des chansons de métiers, des cantiques, des chants religieux ou nationaux.

D'autres chercheurs en folklore comme Georges Doncieux ou John Avery Lomax vont transformer leur méthode sous l'influence du positivisme d'Auguste Comte. Cette philosophie d'interprétation comparative des faits s'oppose à la méthode historique. Elle est plutôt calquée sur celle des sciences naturelles, dont l'objet est le recensement et le classement de tous les arbres, des plantes, des animaux et des insectes (Gennep 1924, 21).

Examinons le cas de Doncieux, en rupture avec la recherche métaphysique qui prévalait chez Champfleury.³ Dans la préface à son *Romancero populaire de la France*, il clame sans hésitation qu'„un chant populaire possède toujours une date, un auteur, une patrie“. Pour chaque titre, il discute des thèmes, de l'origine et du lieu de collecte, des transformations documentées, de la parenté avec d'autres chants traditionnels partout en Europe. En analysant la poésie, il aborde la rythmique, la versification et le syllabisme, la longueur des strophes. En musique, il discute des modes mélodiques, de la métrique (binaire, ternaire), de la forme. Lorsqu'il le peut, il commente également l'état des sources et le profil social de son informateur. Toutes ces précautions scientifiques me semblent toutefois perdre énormément de lustre lorsque Doncieux crée de toute pièce une version „critique“ de chaque chanson en fusionnant des fragments collectés.

De son côté, Cecil Sharp rapporte de ses entrevues avec des informateurs que les paroles des chansons sont généralement considérées plus importantes que la mélodie, car les paysans sont le plus souvent incapables de distinguer deux airs de musique (Sharp 1907, 18). Il ajoute que les variantes textes-

musiques observées incluent de l'ornementation et de l'improvisation, des ajouts et des omissions, des chansons asymétriques, des adaptations dans une métrique ou un mode mélodique différent.

Tandis que les collections de folklore de cette époque étaient considérées comme un répertoire „objectif“ à analyser, le point de vue actuel commande plutôt de questionner la subjectivité de la méthode, la soi-disant authenticité. Julien Tiersot, qui intervient en préface à l'ouvrage de Doncieux, anticipe déjà un peu cette posture en précisant que toute la difficulté est justement... de déterminer l'auteur, la date et la patrie de chaque chanson.

L'approche positiviste a donc ses limites. En effet, et contrairement à ce qui se fait en sciences naturelles, c'est une pure utopie que de vouloir répertorier toutes les chansons folkloriques existantes, leur date et leur origine, leur texte et leur mélodie exacte, le tout avec l'idée d'en donner une version critique définitive.⁴ Et il est tout aussi illusoire de chercher la version originale d'une chanson folklorique.

En principe, il ne doit jamais être exclu non plus que les chansons anonymes soient le travail de plusieurs générations d'auteurs, tant pour le texte que pour la musique. Prenons le cas des chansons folkloriques sur des *timbres*, ou création de paroles originales sur des mélodies existantes. Leur nombre est incalculable. Il comprend à tout le moins des versions anonymes – l'informateur ne connaissant pas toujours l'origine de sa chanson –, des chansons d'actualité publiées dans la presse, des airs de vaudevilles pour le théâtre, des chansons patriotiques et révolutionnaires, des chansons littéraires, jusqu'aux chansons de Béranger. Par la comparaison des mélodies et de l'indication „sur l'air de“ dans maints recueils, on arrive parfois à retracer le timbre dans la *Clé des chansonniers* (1717) de Christophe Ballard ou dans *La Clé du caveau* (1811) de Pierre Capelle.

Au XX^e siècle, l'étude scientifique du folklore connaît un renouveau sous l'influence du structuralisme. La méthode découle d'une application du *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure à l'interprétation des faits ethnologiques. Dans les années 1920, Vladimir Propp propose ainsi une lecture paradigmatique d'un corpus de contes folkloriques, où il met en évidence un simple schéma d'actions narratives récurrentes, peu importe les noms de personnages et de lieux variables dans les versions recueillies. Claude Lévi-Strauss pousse cette approche à un autre niveau afin d'identifier les mythes fondateurs de sociétés de tradition orale en Amérique du Sud.

Au Québec, Luc Lacourcière (1960) utilise une méthode apparentée afin d'expliquer l'origine déformée de certains mots d'une version de la chanson folklorique „Le Rapide-blanc“, popularisée par Oscar Thiffault. À sa suite, Conrad Laforte ([1976] 1993) va systématiser le classement structuraliste des chansons traditionnelles de langue française en proposant une poétique à six catégories: 1) chanson en laisse, 2) chanson strophiques, 3) chansons en dialogue, 4) chansons énumératives, 5) chansons brèves et 6) chansons sur des timbres. Par la comparaison des structures d'un corpus de dizaines de milliers de

chansons anonymes à des textes littéraires bien datés, il aura su démontrer que des chansons en laisse qui nous sont parvenues possèdent à tout le moins une poétique de survivance médiévale. Dans des travaux subséquents, un très grand nombre de timbres collectés ou tirés de journaux d'époque permet de dresser un portrait de la culture, des préoccupations, du mode de vie, voire des enjeux politiques d'actualité en société (Carrier et Vachon 1979, Béland 1982). En un mot, de l'anthropologie.

Deux grandes thèses s'affrontent au Québec depuis le XIX^e siècle quant à l'origine médiévale de l'ensemble du folklore, mais à mon sens, ni l'une ni l'autre n'a encore pu être validée de façon tout à fait satisfaisante. Au surplus, chacune me paraît auréolée d'une conception romantique du Moyen Âge. La première thèse voudrait que le folklore provienne directement du répertoire des troubadours et trouvères, du XII^e au XIV^e siècle. Bruno Roy écrit par exemple: „Certains chansonniers reprennent avec un grand bonheur cette prosodie de chansons de gestes dont Félix Leclerc et Gilles Vigneault s'inspirent plus particulièrement et qui remonte au Moyen Âge. Même certaines chansons du Soldat Lebrun [un chanteur country-western local] conservent ce caractère médiéval répandu par les trouvères.“⁶⁵ Ma propre lecture est que cette prosodie du décasyllabe ancien se retrouve tout autant chez Villon, Chaucer, Lafontaine, Verlaine et bien d'autres auteurs. Autrement dit, l'inspiration n'est pas forcément médiévale. On peut certainement admettre que des mots anciens ou des modes mélodiques donnent parfois une couleur médiévale à des chansons modernes de Vigneault, mais ces seuls critères restent insuffisants à assimiler totalement le troubadour au chansonnier contemporain. Rappelons encore que le troubadour chante en langue d'oc et le trouvère en langue d'oïl. Le troubadour est un chanteur itinérant qui se produit essentiellement dans les cours, pour un public aristocratique. Ses thèmes de prédilection sont la poésie courtoise et la vie des chevaliers.

Il m'apparaît tout aussi périlleux de rattacher les chansonniers aux genres de la chanson médiévale: pastourelle, canso, sirventès, plahn, chanson de croisade, chanson de toile, aube, estampie, carole, ballade, rondeau, lai et virelai. Les quatre derniers genres sont les seuls à obéir à une structure déterminée, mais ils sont aujourd'hui devenus rares. L'usage médiéval le plus commun demeure la chanson strophique, parfois avec un refrain fondu au couplet que l'on nomme „laisse“, comme on l'a vu. Musicalement, toute progression tonale d'accord est parfaitement anachronique chez les troubadours. Et on ne parle pas de l'invraisemblance des accords de septième de dominante ou de septième diminuée, du chromatisme ou de la modulation, des rythmes de valse, jazz et tango, ce qui exclut l'essentiel du répertoire de Brassens, Leclerc et Dylan.

L'autre grande thèse voudrait que le folklore prenne racine dans le répertoire du chant grégorien, depuis l'époque de l'Abbaye bénédictine de Saint-Gall, au IX^e siècle. Chez Ernest Gagnon, dont l'ouvrage *Chansons populaires du Canada* a été publié pour la première fois en 1865, le rapprochement entre folklore et chant grégorien intervient dès la préface: „Les premiers chants que le

petit Canadien entend au berceau, sont, presque toujours, à part les improvisations, des chansons qui nous viennent de France [...] Simultanément, et avant même qu'il puisse aller à l'église, il entend des cantiques, puis des psaumes, des hymnes et en général des chants de la grande mélodie grégorienne.“⁶⁶ À ma connaissance, aucune étude n'a encore cherché à identifier des traces documentées de chant grégorien dans le répertoire folklorique ou chansonnier. Je ne connais qu'un seul vrai cas, celui de la chanson „Les Rogations“ de Félix Leclerc.

Contrairement aux apparences, le chant grégorien n'est pas un répertoire homogène. Il se fonde sur plusieurs foyers médiévaux, à Rome et à Milan, en France et en Espagne, suivis des siècles de transformations du plain-chant de Contre-Réforme, au XVI^e siècle. Avant l'invention de la notation musicale par Guido d'Arezzo, le chant grégorien est noté par des neumes, signes semblables à de la ponctuation et qui renvoient à un geste ou à un mouvement de la voix. Nous n'en avons qu'une connaissance approximative. Avec la notation musicale carrée, le chant grégorien demeure toujours non mesuré. Son rythme suit une déclamation syllabique (une syllabe, une note), neumatique (une syllabe, quelques notes) ou mélismatique (une syllabe, plusieurs notes). Les formes des mélodies grégoriennes sont en style récitatif, strophique ou libre. Les modes authentiques et plagaux du chant grégorien me semblent tout aussi étrangers aux chansonniers modernes, qui écrivent avant tout en majeur et en mineur. Même le concept d'accord ou d'harmonie n'existe pas en chant grégorien. S'il y a par ailleurs une similitude entre le chant grégorien restauré par l'Abbaye de Solesmes au XIX^e siècle, souvent accompagné à l'orgue, et les mélodies de chansonniers, autant concéder qu'il s'agit d'une sorte d'„invention de la tradition“, au sens romantique.

Il va sans dire que tout le répertoire grégorien officiel est en latin. Il existe une multiplicité de genres sacrés, dépendant essentiellement du texte chanté: oraison, hymne, cantique, séquence, prose, antienne, kyrie, gloria, credo, sanctus, agnus dei, offertoire, introït, graduel, etc. Seules l'hymne et la séquence possèdent une forme fixe. Il est cependant à noter que des hymnes ou cantiques modernes en français sont parfois ajoutés aux manuels de chants sacrés, des airs de Noël, par exemple. L'exécution du chant grégorien se pratique soit en solo pour le chantre au lutrin, soit en deux groupes à l'unisson pour l'antiphonaire, soit avec un soliste et un chœur qui se répondent pour le chant responsorial. De là à dire que les chansons à répondre du folklore viennent du grégorien, la preuve reste à faire.

Luc Bellemare, UQAM

Bibliographie (Auswahl):

Anderson, Benedict: *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris, La Découverte/Poche 2002 [1991].

- Ballard, Jean-Baptiste-Christophe: *La clé des chansonniers, ou recueil des vaudevilles depuis cent ans & plus, notés et recueillis pour la première fois*. Paris, [Imprimeur du Roy, Chapelle de sa Majesté] 1717.
- Barbeau, Marius: „Contes populaires canadiens“. Dans: *Journal of American Folklore* 29, 111 (janvier-mars 1916), 1-136, 153-154.
- Béland, Madeleine: *Chansons de voyageurs, coureurs de bois et forestiers*. Québec, Presses de l'Université Laval 1982.
- Capelle, Pierre: *La clé du caveau, à l'usage de tous les chansonniers français, des amateurs, auteurs, acteurs du vaudeville & de tous les amis de la chanson*. Paris, Capelle et Renand 1811.
- Carrier, Maurice/ Vachon, Monique: *Chansons politiques du Québec*. 2 vols. Montréal, Leméac 1977, 1979.
- Chappell, William: *Popular Music of the Olden Times: A Collection of Songs, Ballads and Dance Tunes, Illustrative of the National Music of England*. 2 vols. Londres, Cramer, Beale & Chappell [s.d.]
- Coirault, Patrice: *Notre chanson folklorique. Étude d'information générale. L'objet et la méthode, l'inculte et son apport, l'élaboration, la notion*. Paris, Auguste Picard 1942.
- Coirault, Patrice: *Formation de nos chansons folkloriques*. Paris, Éditions du Scarabée 1953.
- Doncieux, Georges: *Romancero populaire de la France*. Paris, Bouillon 1904.
- Gagnon, Ernest: *Chansons populaires du Canada, recueillies et publiées avec annotations, etc.* Québec, Imprimerie Darveau 1900 [1865].
- Gastoué, Amédée: *L'art grégorien*. Paris, Félix-Alcan éditeur 1911.
- Gennep, Arnold van: *Le folklore. Croyances et coutumes populaires françaises*. Paris, Librairie Stock 1924.
- Hobsbawm, Eric J./ Ranger, Terence O.: *L'invention de la tradition*. Traduit de l'anglais par Christine Vivier. Paris, Éditions Amsterdam 2006 [1983].
- Lacourcière, Luc: „Les transformations d'une chanson folklorique: du Moine Tremblant au Rapide-blanc“. Dans: *Recherches sociographiques* 1, 4 (1960), 401-434.
- Lacourcière, Luc: „L'étude de la culture: le folklore“. Dans: *Recherches sociographiques* 3, 1-2 (1962), 253-262.
- Laforte, Conrad: *La chanson folklorique et les écrivains du XIX^e siècle en France et au Québec*. Montréal, Éditions Hurtubise HMH 1973.
- Laforte, Conrad: *Poétiques de la chanson traditionnelle française*. Québec, Presses de l'Université Laval²1993 [1976].
- LaRue, François-Alexandre-Hubert: „Les chansons populaires et historiques du Canada“. Dans: *Le Foyer canadien. Recueil littéraire et historique*. Tome 1. Québec, Bureaux du „Foyer canadien“ 1863, 321-384.
- Levy, Kenneth et al.: „Plainchant“. Dans: *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com (03.11.2014).
- Lomax, John Avery: *Cowboys Songs and Other Frontier Ballads*. New York, Sturgis & Walton 1917.
- Mocquereau, R. P. Dom André: *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne: théorie et pratique*. Tome 1. Rome/Tournai, Desclée 1908.
- Paris, Gaston: *La littérature française au Moyen Âge, XI^e-XIV^e siècle*. 4^e édition, revue, corrigée et augmentée. Paris, Librairie Hachette 1909.
- Pegg, Carole et al.: „Ethnomusicology“. Dans: *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com (03.11.2014).
- Propp, Vladimir: *Morphologie du conte*. Paris, Seuil 1970 [1928].
- Roy, Bruno: *Et cette Amérique chante en québécois*. Montréal, Leméac 1978.
- Sharp, Cecil J.: *English Folk-Song: Some Conclusions*. Londres, Simpkin & Co 1907.
- Thiesse, Anne-Marie: *La création des identités nationales: Europe XVIII^e – XX^e siècle*. Paris, Seuil 1999.

- Tiersot, Julien: *Histoire de la chanson populaire en France*. Paris, E. Plon/Nourrit 1889.
- Weckerlin, Jean-Baptiste: *La chanson populaire*. Paris, Librairie de Firmin-Didot 1886.

La majorité des ouvrages anciens cités ici est maintenant accessible gratuitement en ligne au format PDF, sur *Internet Archive*, archive.org/index.php

Anmerkungen:

- ¹ Lacourcière 1962, 254-255.
- ² Sharp 1907, 3; Gennep 1924, 9.
- ³ Doncieux 1904, ix.
- ⁴ Sharp 1907, 8.
- ⁵ Roy 1978, 97.
- ⁶ Gagnon 1900, vii-viii.

Die schwierige Frage der nationalen Identität in Spanien: Wie die *canción popular* die spanische Historie und Identitätsbildung sowohl abbildend als auch performativ begleitet

Die spanische nationale Identität ist schon seit jeher kontrovers diskutiert worden. Es bestehen zahlreiche historisch aufgebaute Spannungsfelder, die bis heute eine komplexe und brisante gesellschaftliche Konfliktsituation bilden. Neuzzeitliche Entwicklungen zur Europäisierung und Globalisierung der modernen Gesellschaften rückten Spanien in den Mittelpunkt des Interesses. Bis heute wurde der Bereich des „populären Liedgutes“ in dieser Hinsicht allerdings nur sehr wenig beachtet. Der folgende Artikel soll diesen Punkt näher thematisieren.

Populäre Liedliteratur ist ein bedeutender Faktor identitärer Prozesse in der Geschichte einer Gesellschaft, da das Lied in der Kombination von Musik und Text sich in besonderer Weise dazu eignet, gemeinschaftliche Identität zu schaffen und auch ein nationales Gemeinschaftsgefühl zu induzieren. Dafür gibt es viele Beispiele und mehrere Gründe.¹

„Everything we do is music“, sagt John Cage und spricht die psychotrope Wirkung von Musik an, die eine „magische“ Macht ausübt.² Die Macht der Musik besitzt eine Unwiderstehlichkeit, gegen die man sich nicht aktiv wehren kann, selbst wenn man es möchte. Gerade dadurch eignet sie sich aber als Transportmittel von ‚Mitteilungen‘ und erreicht mit diesen eine große Menge von Empfängern, womit sich ihre Wichtigkeit bei der Bildung von Gruppenidentitäten erklären lässt.³ Neben den offiziellen Nationalhymnen gibt es auch in der Populärmusik Lieder mit eindeutig nationalidentitärem Bezug. So spielt gerade in Spanien die *canción popular* eine wichtige Rolle bei der Bildung nationaler und transnationaler Identität. Die Entwicklung der nationalen, regionalen und transnationalen Identität Spaniens im Liedgut der *canción popular* kann in drei Phasen der spanischen Geschichte, der Franco-Diktatur (*franquismo*), der Über-

gangszeit (*transición*) und der zeitgenössischen Demokratie (*actualidad*), sehr unterschiedlich nachgewiesen werden. Wechselwirkungen zwischen Musik/Lied einerseits und der politischen Lage andererseits sind in zahlreichen spanischen Volksliedern innerhalb der traditionellen Musikstile *copla*, *cuplé*, *pasodoble* und *flamenco* ebenso zu erkennen wie in der Rock- und Popmusik. Dabei springen wichtige Eckpunkte der spanischen Musikentwicklung wie beispielsweise die kritischen Liedermacher bzw. *cantautores* (Joan Manuel Serrat u. a.) während der Franco-Zeit, die innovativen Gruppen der *movida madrileña* (Radio Futura u.a.) während der Übergangszeit oder die transkulturelle *mestizo*-Bewegung (Manu Chao u. a.) in der Phase der zeitgenössischen Demokratie, in der Zeit von Europäisierung und Globalisierung, besonders ins Auge.⁴

Nationalidentitäre Lieder können mit Hilfe eines Rasters klassifiziert werden,⁵ wobei es in einigen Fällen durchaus fließende Übergänge gibt. Wenn man dieses Modell anschließend auf die nationalidentitären Lieder der drei Epochen der spanischen Geschichte anwendet, lässt sich als Ergebnis eine Häufung unterschiedlich klassifizierter Lieder in jedem Zeitabschnitt nachweisen, wodurch wiederum Rückschlüsse auf die nationale Einstellung des Staates zu der jeweiligen Zeit gezogen werden können.

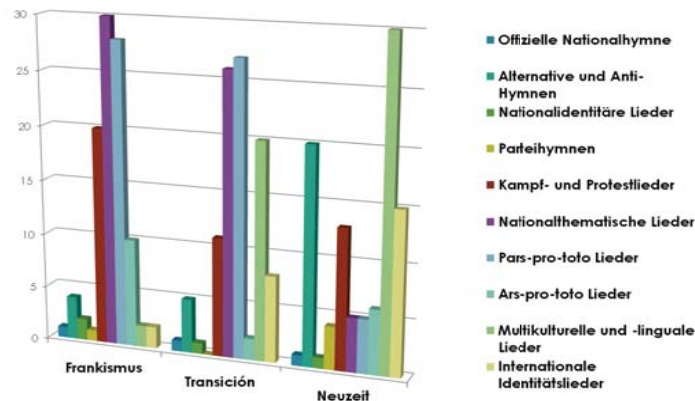


Abbildung 1: Quelle: Eigene Ausarbeitung auf Basis von 300 untersuchten Liedern.

Als erstes Ergebnis lässt sich dabei Folgendes feststellen: Überwiegen während der Diktatur Lieder mit eng nationalbezogenem Inhalt, so spielen während der *Transición* der Freiheitsgedanke und vor allem die persönliche Verwirklichung ohne Rücksicht auf äußere Zwänge eine herausragende Rolle. In aktuellen Liedtexten dagegen zeigt sich eine Schwerpunktsetzung auf Inhalte mit internationalem Bezug, wodurch der interkulturellen Mischung und Öffnung der spanischen Gesellschaft Rechnung getragen wird. In den drei untersuchten Geschichtsepochen hat sich die identitäre Verknüpfung der Spanier mit ihrem

Land verändert. Die frühe Teilung der Gesellschaft in die *dos Españas* und die lang andauernden Auseinandersetzungen mit den peripheren *Autonomías* sind dabei wichtige und interessante Erscheinungen, die die komplizierte und ambivalente Struktur eines Nationalstaates gerade in Hinblick auf eine „nationale Identität“ unterstreichen.⁶

Einer der herausragenden Künstler Spaniens, der katalanische *cantautor* Joan Manuel Serrat, dient als gutes Beispiel für spezifisch nationalidentitäre Lieder in jeder der drei untersuchten Geschichtsepochen, da er während des gesamten Zeitraums aktiv und erfolgreich war. Vier seiner Lieder können als repräsentative Symbole der jeweiligen Zeit gedeutet werden: „La, la, la“ (1968), „Para la libertad“ (1972), „Te guste o no“ (1994) und „Che pykasumi“ (2000).

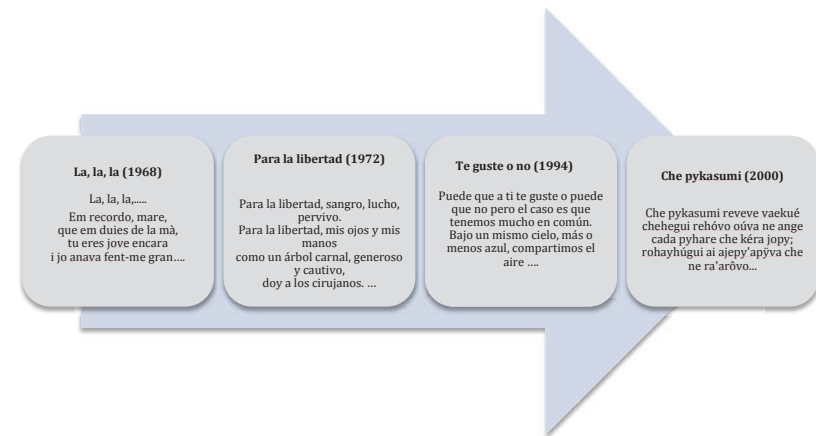


Abbildung 2: Quelle eigene Ausarbeitung.

Die Diktatur Francos nutzte Musik und Texte in allen Bereichen, um eine Identifizierung des Volkes mit der eigenen Ideologie zu erreichen. Die klischeehaften Nationalsymbole wurden innerhalb dieses Nationalfolklorismus aktiv unterstützt und alles Hinderliche, wie fremdsprachige Lieder, durch die Zensur blockiert. Im Verlauf dieser Entwicklung wurde die *copla española* als *ars pro toto* entwickelt, um unumstößliches Nationalsymbol zu werden. Außerdem wurden in dieses Konzept passende Lieder wie die leichten *Pasodobles* von Manolo Escobar so weit politisch unterstützt und gefördert, bis sie im Volke die Funktion von populären nationalidentitären Hymnen annahmen. Aber auch die Opposition versuchte in Liedern verdeckte Kritik und Protest auszudrücken, wobei gerade die verbotenen Sprachen der peripheren *Autonomías* wichtige Symbole der Abgrenzung vom zentral orientierten Nationalstaat wurden. Die Zensur verhinderte jedoch lange Zeit eine allzu weite Verbreitung dieser Protesthymnen und nahezu aller multikulturellen und multilingualen wie auch trans- und supra-

nationalen Lieder. Ein gutes Beispiel dafür ist Serrats Lied „La, la, la“, welches der katalanische Sänger trotz Drucks des Regimes während des *Grand Prix Eurovision de la Chanson* im Jahre 1968 auf Katalanisch vortragen wollte. Letztendlich wurde seine Version zensiert und die Sängerin Massiel trat mit „La, la, la“ und einem spanischen Liedtext an und gewann sogar den Wettbewerb, was aber noch heute der direkten Einflussnahme des Diktators zugeschrieben wird.⁷

Ist die Funktion der Liedtexte und deren direkte Einflussnahme auf die nationale Identität während des *Franquismo* offensichtlich, so ist eine wissenschaftliche Betrachtung der chronologisch nachfolgenden *Movida madrileña* schwieriger. Das liegt vor allem daran, dass nach einer unsicheren Phase des Übergangs – während derer sich noch viele kritische Lieder etablierten, die sich hauptsächlich mit der Angst befassten, das Ende von Diktatur und Unterdrückung wäre noch nicht endgültig besiegelt – die nationale Frage in den Liedtexten keine so große Wichtigkeit mehr hatte. Die Veränderung der Gesellschaft wurde begleitet von dem Wunsch nach persönlicher Befreiung und kollektive Identitätsvorstellungen wurden vielfach von nationalen Faktoren losgelöst und als Suche nach persönlichen Identitäten ausgelebt. In dem Moment, als die Beschränkung durch das autoritäre Regime glaubhaft beendet war, entwickelte sich eine neue, sich rasch von den vorgeformten Ideen befreiende Generation. Das Lied „Para la libertad“ von Joan Manuel Serrat fällt in diesen Zeitabschnitt und spiegelt den größten Wunsch der Menschen während der *transición* wider: Freiheit. Außerdem wird hier eine Verbindung zwischen ‚traditioneller‘ Literatur und Liedtext geschaffen, da es sich um die Vertonung des Gedichts „El herido“ des Poeten Miguel Hernández handelt.⁸

In Bezug auf die jüngste untersuchte Epoche kann festgestellt werden, dass Liedtexte aktiv die weitere Entwicklung hin zu einer multikulturellen Gesellschaft in Spanien begleiten und auch die transnationale Einbettung des Nationalstaates in übergreifende Strukturen positiv beeinflussen. Die zunehmende Multikulturalität gerade auch in den spanischen Großstädten und die Vermischung der entsprechenden Gesellschaftsgruppen bilden eine Grundlage für neue Musikformen, die künftig eine wichtige Rolle bei der Schaffung nationaler bzw. transnationaler Identität spielen werden; dabei sind aber immer auch die Rückbesinnung auf eine konkrete Anbindung an wirkliche Lebenswelten und eine regionale Bezugnahme entscheidend, wie es das Lied „Te guste o no“ von Serrat anschaulich thematisiert.⁹ Ein wichtiges Instrument zur Darstellung dieser neuen und weltoffenen Identität ist die Sprachenmischung, so auch im gewählten Beispiellied von Serrat „Che pykasumi“. Das Lied enthält Textzeilen sowohl in Spanisch als auch in der südamerikanischen Minderheitensprache Guaraní und setzt sich damit bewusst über nationale Grenzen hinweg.¹⁰ Paradebeispiel dieser musikalischen Entwicklung ist der Vorreiter der Mestizo-Bewegung Manu Chao,¹¹ der Inbegriff des supranationalen Weltbürgers und ein Anhänger des „Babylonischen Sprachengewirrs“¹² in seinen Liedern.¹³

Durch die Regierungs- und Finanzkrise in Europa hat sich die nationale Entwicklung hin zu transnationalen Verknüpfungen deutlich verlangsamt und teilweise werden die Konstruktionen, die noch vor kurzer Zeit die einzigen Wege in eine positive Zukunft der Nationengemeinschaften zu sein schienen, offen in Frage gestellt und kontrovers diskutiert. Dass der Prozess der identitären Findung der spanischen Gesellschaft noch lange nicht abgeschlossen ist, daran sollte nach wie vor kein Zweifel bestehen.

Joachim Bach, University of Applied Sciences Schmalkalden

Bibliographie:

- Álvarez Junco, José: *Mater Dolorosa*. Madrid, Taurus/Alianza 2001.
- Attali, Jacques: *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid, Siglo XXI de España Editores 1995.
- Bach, Joachim: *Nationale und transnationale Identität in der spanischen Canción popular*. Hamburg, Dr. Kovač 2014.
- Bernecker, Walther L./ Brinkmann, Sören: „Spaniens schwierige Identität. Geschichte und Politik zur Jahrtausendwende“. In: Bernecker, Walter L./ Dirscherl, Klaus (Hg.): *Spanien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main, Vervuert 2004, 123-144.
- Boyle, Catherine: „The Politics of Popular Music: On the Dynamics of New Song“. In: Graham, Helen/ Labanyi, Jo (Hg.): *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Oxford/New York, Oxford University Press 1995.
- Cruces, Francisco: „Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos“. In: *Trans – Revista Transcultural de Música* 6 (2002), www.sibetrans.com/trans/articulo/225/niveles-de-coherencia-musical-la-aportacion-de-la-musica-a-la-construccion-de-mundos (03.11.2014).
- Fouce, Hector: *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural*. Madrid, Velicios Editores 2006.
- Frith, Simon: „Towards an aesthetic of popular music“. In: Leppert, Richard/ McClary, Susan (Hg.): *Music and Society. The Politics, of Composition, Performance and Reception*. Cambridge, Cambridge University Press 1987.
- Gärtner, Christian: „Mi vida va prohibida. El sonido de la Migración – Klänge aus Spanien und Lateinamerika zwischen Popkultur und politischer Relevanz“. In: *Matices. Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal* 53 (Frühling 2007), 20-23.
- Gallero, José Luis: *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid, Ediciones Ardora 1991.
- García Gil, Luis: *Serrat, canción a canción*. Madrid, Ronsel 2005.
- Irles, Gerardo: *¡Sólo para fans! La música ye-yé y pop española de los años 60*. Madrid, Alianza Editorial 1997.
- Kamen, Henry: *Imagining Spain. Historical Myth & National Identity*. New Haven/London, Yale University Press 2008.
- Knauth, K. Alfons: „Identità nazionale e sopranazionale nella canzone europea e latinoamericana“. In: De Matteis, Mario/ Vaccaneo, Franco (Hg.): *I giovani per l'Europa*. Torino, Omega 2005, 145-177.
- Lahusen, Christian: „Unsere Stimme erwacht. Populäre Musikkultur und nationale Frage im heutigen Spanien“. In: Bernecker, Walther L./ López-Casero, Francisco/ Waldmann, Peter (Hg.): *Forschungen zu Spanien*, Band 5. Saarbrücken/Fort Lauderdale, Verlag für Entwicklungspolitik 1991.

Martínez Sallés, Matilde: „Mirada ética, aliento poético. (Los últimos años de la historia de España a través de los cantautores)“. In: Ministerio de Educación y Ciencia del Reino de España, Consejería de Educación en Bélgica, Países Bajos y Luxemburgo (Hg.): *Mosaico 8, Revista para la Promoción y Apoyo a la Enseñanza del Español* (Junio 2002), 17-22.

Middleton, Richard: *Studying Popular Music*. Milton Keynes, Open University Press 1990.

Pérez Villalba, Esther: *How Political Singers Facilitated the Spanish Transition to Democracy, 1960-1982. The Cultural Construction of a New Identity*. Lewiston/New York, Edwin Mellen 2007.

Robecchi, Alessandro: *Manu Chao. Musik und Freiheit*. Übersetzung aus dem Italienischen von Brigitte Lindecke. München, Ullstein 2001.

Vázquez Montalbán, Manuel: *Cancionero general del Franquismo*. Barcelona, Crítica 2000.

Anmerkungen:

¹ Vgl. Cruces 2002, 22.

² Vgl. Knauth 2005, 145.

³ Vgl. Attali 1995, 19.

⁴ Vgl. Bach 2014, 175ff.

⁵ Vgl. Bach 2014, 435-436.

⁶ Vgl. Bernecker – Brinkmann 2004, 123-144.

⁷ Vgl. García Gil 2005, 58ff.

⁸ Vgl. Bach 2014, 201.

⁹ Vgl. Bach 2014, 409.

¹⁰ Vgl. Bach 2014, 385.

¹¹ Martínez Sallés 2002, 15.

¹² Knauth 2005, 171.

¹³ Vgl. Robecchi 2001, 353.

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!