



BAT

Bulletin des Archivs
für Textmusikforschung

Nr. 35 - April 2015

Inhalt

Editorial	3
Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt	4
CDs.....	4
Beate Burtscher-Bechter: Lili Boniche: <i>Anthologie</i>	4
Frank Piontek: Vee Speers: <i>Bordello</i>	6
Andreas Bonnermeier: Giusy Ferreri: <i>L'attesa</i>	11
Saverio Carpentieri: Fabi Silvestri Gazzè: <i>Il padrone della festa</i>	13
Karin Mühlbacher: La Habitación Roja: <i>La Moneda en el Aire</i>	15
Publikationen.....	19
Renate Klenk-Lorenz: Bernhart, Walter/ Kramer, Lawrence (Hg.): <i>On Voice</i> (= Word and Music Studies, 13).....	19
Fritz Schweiger: Gier, Albert: Wär' es auch nichts als ein Augenblick. <i>Poetik und Dramaturgie der komischen Operette</i> (= Romanische Literaturen und Kulturen, 9).....	22
Ankäufe und Neuerwerbungen.....	24
Veranstaltungskalender	25
Aktuelles – actualités – novità – novedades	27
Gerhild Fuchs: <i>Internationale Tagung „Cosa resterà degli anni Ottanta?“ La popular music e il jazz in Italia tra il 1980 e il 2000</i>	27
Ludger Scherer: <i>Mefistofele – Arrigo Boitos zerzauste Faustoper</i>	31
Andreas Bonnermeier: <i>Ces innconnues de la chanson: X. Hélène Ségara – von Esmeralda zur chanteuse populaire</i>	37
Luc Bellemare: <i>Théories de la chanson IV: Sémiologie(s)</i>	41

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik!

Heft 35 ist erschienen und bietet eine große Fülle an interessanten Neuheiten, die es sich zu entdecken lohnt...

So setzt etwa der Rezensionsteil mit zwei bemerkenswerten Anthologien ein: die eine dem Lebenswerk von Lili Boniche gewidmet, der wie kein Zweiter die französisch-arabische Musiktradition verkörpert, die andere – auf den ersten Blick ‚nur‘ auf die Liebe fokussiert – in Wahrheit ein beeindruckender Querschnitt durch das französische Chanson von 1926 bis 1951, mit 45 InterpretInnen, 60 TexterInnen und 58 KomponistInnen. ‚Chanson‘, so der Verfasser, ‚ist bekanntlich alles, was sich zwischen dem literarischen Chanson und dem Schlager tummelt‘...

Für das Italienische stehen die erste Plattenproduktion der stimmlich vielversprechenden italienischen Sängerin Giusy Ferreri, einer Vertreterin jener Generation, die sich bei Castingshows und nicht mehr in Musiklokalen oder Festivals entdecken lässt, und das Studioalbum *Il padrone della festa* von den Cantautori Niccolò Fabi, Daniele Silvestri und Max Gazzé. Eine ausführliche Besprechung der spanischen Gruppe La Habitación Roja und ihres Albums *La moneda en el aire* – ein Zeitporträt aus der Haltung eines ‚compromiso moral y ético‘, nicht jedoch ‚político‘ – schließt diesen Teil des Heftes ab.

Die Buchpublikationen sind dieses Mal nicht der Populärmusik gewidmet, sondern so spannenden Feldern der Textmusik wie der Stimme – mit dem neuesten von der WMA herausgegebenen Sammelband *On Voice* – oder der komischen Operette – mit Albert Giers Neuerscheinung *Poetik und Dramaturgie der komischen Operette*. Wie immer bietet der Mittelteil des Heftes zahlreiche Hinweise auf Konzerte, internationale Kongresse oder Neuanschaffungen durch das Archiv.

Unter ‚Aktuelles‘ findet sich schließlich ein ausführlicher und produktiv-kritischer Bericht der in Parma im Februar 2015 veranstalteten Tagung *La popular music e il jazz in Italia tra il 1980 e il 2000*. Einer italianistischen Thematik spürt auch der dem Verdi-Librettisten Arrigo Boiti gewidmete Beitrag nach, in dem es um Boitis *Mefistofele* und die avantgardistische Reformpoetik des Dichters, Komponisten und Aktivisten geht. Unser inzwischen zehntes Sängerpporträt gilt mit Hélène Ségara einer ‚chanteuse populaire der neuen Generation‘, die sich in 20 Jahren Bühnenarbeit einen ‚künstlerischen Wiedererkennungswert‘ erworben hat. Der inzwischen vierte Beitrag aus Québec, diesmal auf die ‚Applications musicologiques‘ der ‚Sémiologie(s)‘ im Chanson fokussiert, rundet Heft 35 ab.

Dass Sie an dieser Nummer Spaß haben mögen, wünscht Ihnen wie immer

Ihre Ursula Mathis-Moser

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Lili Boniche: *Anthologie*. 2012 (World Village/Harmonia mundi WVF479071).

Auch wenn Lili Boniche in unseren Breitengraden weniger bekannt ist, so zählt der 2008 verstorbene Sänger und Musiker doch zu den ganz Großen der jüdisch-arabischen Gesangstradition. Lili Boniche wurde 1921 in Algier geboren und stammte aus einer einfachen jüdischen Familie; er wuchs in der Kasbah auf und entdeckte schon in jungen Jahren seine musikalische Begabung und vor allem seine Leidenschaft für die Musik. Mit nur zehn Jahren wurde er in das Orchester von Saoud l'Oranais aufgenommen, einem der bekanntesten Vertreter der arabisch-andalusischen Musik der damaligen Zeit, und erhielt dort eine Art ‚Ausbildung‘. Als Fünfzehnjähriger sang Lili Boniche bei Radio Alger vor und bekam auf Anhieb eine eigene Sendung, die wöchentlich in ganz Algerien ausgestrahlt wurde. Damit begann im Jahr 1936 die Karriere des Ausnahmetalents. Innerhalb kürzester Zeit war Lili Boniche im ganzen Land bekannt, er sang auf jüdischen und muslimischen Festen und mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges auch vor Widerstandskämpfern und amerikanischen Soldaten. Zu dieser Zeit begann Boniche, sein Repertoire zu erweitern. Er nahm aus Amerika und der Karibik stammende Rhythmen in seine Lieder auf, verband diese Einflüsse mit der arabisch-andalusischen Tradition und erweiterte sein Repertoire auch sprachlich, indem er neben dem Arabischen auch das Französische in seine Lieder integrierte. Bald eroberte er mit dem von ihm geschaffenen ‚style francarabe‘ auch die andere – französische – Seite des Mittelmeers. 1946 trat er erstmals in Paris auf. In den 1950er Jahren zog sich Boniche aus dem Musikgeschäft zurück. Er lebte bis kurz vor dem Ende des Algerienkrieges in Algier, danach ließ er sich erneut in Paris nieder. Erst Anfang der 1990er Jahre wurde Lili Boniche wieder entdeckt. Der betagte Sänger begann eine zweite Karriere und bestritt bis zu seinem Tod im Jahr 2008 Konzerte und Tourneen auf der ganzen Welt.¹ Begleitet wurde er dabei von seiner Tochter Karina Feredj. Sie hat die letzten zehn Lebensjahre ihres Vaters mit ihm zusammen gearbeitet und auch das vorliegende Album zusammengestellt. Die 2012 erschienene *Anthologie* umfasst sowohl die großen Erfolge des Sängers (z.B. „Alger, Alger“) als auch bislang unveröffentlichtes Material. Insgesamt geben die 15 Titel der CD einen exzellenten Überblick über das musikalische Lebenswerk von Lili Boniche und damit über ein halbes Jahrhundert französisch-arabischer Musiktradition.

Eröffnet wird das Album mit „Ya Yemma“, einer arabischen Adaption von „La Mamma“ von Charles Aznavour. Dieser gelungene Einstieg in das Schaffen

von Lili Boniche gibt einerseits einen Eindruck von der Leidenschaft, aber auch vom Pathos, mit denen Boniche seine Lieder vorträgt, sowie von der Virtuosität, mit der er sich auf der Gitarre begleitet. Andererseits verdeutlicht das Eröffnungschanson, mit wieviel Feingefühl der Sänger und Musiker in seinen Chansons die arabisch-andalusische und französische Musiktradition miteinander zu verbinden weiß, denn „Ya Yemma“ wird nicht nur in arabischer Sprache vorgelesen, sondern auch musikalisch (z.B. durch die Wahl der begleitenden Instrumente) adaptiert. Dadurch erhält die von Aznavour stammende Hommage an die Mutter über sprachliche und kulturelle Grenzen hinweg eine universelle Bedeutung und zeugt gleichzeitig von der Offenheit des multikulturellen Algeriens und des nordafrikanischen Judentums, für die die Lieder Boniches stehen. Fünf der insgesamt 15 Titel der CD werden von Lili Boniche ganz oder teilweise in französischer Sprache gesungen. Neben „Alleche tu ne m'aimes pas“, einem Liebeslied, das eine unerhörte Liebe ins Zentrum stellt, fordert Boniche in „N'oublie jamais tes parents“ eindringlich dazu auf, den Eltern Achtung entgegen zu bringen und ihre Fürsorge richtig zu verstehen. Die melancholische Grundstimmung des Chansons erinnert an Fado oder Tango und zeigt erneut, wie breit das musikalische Spektrum des Ausnahmemusikers ist. Die Traurigkeit, die Boniche in „N'oublie jamais tes parents“ stimmlich zum Ausdruck bringt, wird durch den Einsatz von Streichern zusätzlich betont. In einer gelungenen und vor allem passenden Mischung aus Französisch und Arabisch besingt Boniche in „Alger Alger“, das zu den bekanntesten Liedern des Interpreten zählt, seine Heimatstadt Algier. Neben der sprachlichen Fusion werden auch musikalische Elemente des französischen Chansons (z.B. der Einsatz eines Akkordeons) aufgenommen und bereichern die schmachtende Liebeserklärung an Algier, die zusätzlich von der Nostalgie des Exils genährt wird. Auch in „Il n'y a qu'un seul Dieu“ greifen das Französische und das Arabische gekonnt ineinander und verleihen dieser Hymne an die Brüderlichkeit, diesem beschwingten und von musikalischer Leichtigkeit geprägten Aufruf zu Toleranz und Akzeptanz des Andersgläubigen noch mehr Gewicht. Den Abschluss der CD bildet das programmatische Lied „Je chanterai toujours la musique orientale“, wobei sowohl der Stil des Liedes als auch die neuerliche Mischung aus Arabisch und Französisch darauf schließen lassen, dass Boniche trotz seiner eindeutigen Verortung in der arabisch-andalusischen Musiktradition auch mit diesem Chanson mit Augenzwinkern darauf aufmerksam macht, wie bereichernd die Begegnung mit Neuem und die Aufnahme des Anderen ist. Bei aller Offenheit ist Lili Boniche Zeit seines Lebens der arabisch-andalusischen Musiktradition treu geblieben und gilt bis heute als einer ihrer bedeutendsten Vertreter. Auch dieser Facette des Sängers und Musikers wird das vorliegende Album gerecht, das z. B. mit „Amir le gheram“ und „Elli ghir“ zwei Lieder von Lili Boniche enthält, die dieser Tradition zuzuordnen sind.

Die für Lili Boniche so wichtige Verbindung des Französischen und des Arabischen einerseits, aber auch die Betonung seiner algerischen Wurzeln andererseits spiegeln sich auch in der Gestaltung des Covers, das den betagten Sän-

ger in einem dunklen Jackett, mit rotem Hemd, die rechte Hand an seiner Gitarre, vor einem grünen Hintergrund zeigt. Der Vorname, Lili, hebt sich vor dem grünen Hintergrund rot, der Nachname, Boniche, schwarz ab. Während für den Namen eine sehr klare moderne Schrift gewählt wurde, ist der weiße Schriftzug des Titels *Anthologie* verspielter und erinnert angesichts der zusätzlich eingefügten Punkte eindeutig an arabische Schriftzeichen. So verschmelzen auch auf dem Cover östliche und westliche Traditionen; parallel dazu ist das dominante Grün, gepaart mit dem weißen Schriftzug des Titels und der roten Prägung des Vornamens sowie dem roten Hemd eindeutig als Hinweis auf die Farben der algerischen Flagge zu lesen und somit als Hommage an die algerische Heimat des Sängers.

Mit *Anthologie* von Lili Boniche ist nicht nur eine sehr geglückte Liedauswahl von großem historischem Wert erschienen, sondern auch eine wichtige CD, deren Lieder gerade in der heutigen Zeit daran erinnern, wie bereichernd das Zusammenleben zwischen Juden, Christen und Moslems, zwischen Arabern und Franzosen sein kann, wie gut dieses Zusammenleben einst in Algerien funktioniert hat und welche Rolle dabei Respekt, Humor und Lebensfreude gespielt haben.

Beate Burtscher-Bechter, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Cf. die detaillierten Ausführungen von François Besignor zum Werdegang von Lili Boniche im Booklet der CD: „Retrospective. Hommage à Lili Boniche (1921-2008)“, 6-13.

Vee Speers: *Bordello* (mit 4 CDs mit französischen Chansons). Hamburg, Edel Classics-Ear Books 2006. 120 Seiten.

Natürlich haftet dem Band auf den ersten Blick etwas Geschmäckerliches an: ein Foto-Bildband mit erotischen Fotos, die die Ästhetik der 1920er Jahre in Erinnerung rufen sollen, versehen mit dem deutlich-knalligen Titel *Bordello*. Dazugegeben: viermal 20 französische Chansons, vor allem aus den 1930er und 1940er Jahren, die offensichtlich einen Easy-Listening-Background während der Betrachtung der Fotos bieten sollen. Das Konzept ist bekannt: Die lange Reihe der „ear-Books“ zeichnet sich ja bei den Landschafts- wie bei den Städte- und Kulturbänden durch eine großzügige wie -formatige Optik aus, die mit mehr oder weniger populären Musikstücken gekoppelt wird. Insofern bietet auch dieser Band dem Chansonfreund scheinbar nicht mehr als eine Mixtur aus zwei Elementen, die mehr oder weniger zusammengehören, denn dass das französische Chanson hier offensichtlich zwanglos mit der Liebe, also dem käuflichen *plaisir d'amour* verbunden wird, ist zugleich überspitzt wie tiefgründig. Um die Abgründe der sogenannten Liebe geht es schließlich in den meisten der Chansons, die diese Kompilation bietet.

Die Interpreten und ihre Titel¹

Interpret		Einzeltitle	Zeitraum
Charles Aznavour	1	Jézébel	1951
Josephine Baker	2	La petite tonkinoise J'ai deux amours	1930
Lucienne Boyer	3	Mon coeur est un violon Parlez-moi d'amour Si petite	1930-1945
Maurice Chevalier	5	Quand l'amour meurt u.a.	1928-1938
André Claveau	3	J'ai pleuré sur tes pas Cerisiers rose et pommiers blancs Domino	1943-1950
Damia	3	Celui qui s'en va J'suis dans la dèche Tout le jour, toute la nuit	1933-1937
Danielle Darrieux	1	Premier rendez-vous	1941
Suzy Delair	1	Avec son tralala	1947
Lucienne Delyle	2	Mon amant de Saint-Jean Sérénade sans espoir	1939-1942
Marlene Dietrich	1	Quand l'amour meurt	1930
Lucienne Dugard	1	Un jour mon prince viendra	1938
Florelle	1	La complainte de Mackie	1932
Fréhel	2	Où sont tous mes amants	1935
Les Frères Jacques	1	Barbara	1949
Henri Garat	1	C'est un mauvais garçon	1936
Lys Gauty	2	Le chaland qui passe A Paris, dans chaque faubourg	1933
Yvette Giraud	2	La danseuse est créole Mademoiselle Hortensia	1946
Fred Guoin	1	Ramona	1929
Georges Guétary & Bourvil	1	La vie de bohème	1952
Yvette Guilbert	1	Madame Arthur	1934
Jacques Hélian	1	Fleur de Paris	1945
Rina Ketty	2	J'attendrai La madone aux fleurs	1936-1938
Renée Labas	1	Insensiblement	1942
Francis Lemarque	1	A Paris	1933
Jean Lumière	1	Le temps des cerises	1946

Marie-José	1	Au bar de l'escadrille	1942
Lina Margy	1	A Paris, dans chaque faubourg	1943
Léo Marjane	2	Seule ce soir Attends-moi, mon amour	1941
Mistinguett	1	Mon homme	1926
Yves Montand	4	Les feuilles mortes Les grands boulevards Une demoiselle sur une balançoire C'est si bon	1948-1951
Mouloudji	1	Comme un petit coquelicot	1952
Edith Piaf	7	Les amants de Paris u.a.	1946-1951
Pills et Tablet	1	Couchés dans le foin	1932
Albert Préjean	2	Sous les toits de Paris Comme de bien entendu	1931-1939
Yvonne Printemps	1	Plaisir d'amour	1939
Liline Renaud	1	Où vas-tu Basile?	1949
Tino Rossi	1	Tristesse	1939
Jean Sablon	1	Vous, qui passez sans me voir	1937
Jean et Germaine Sablon	1	Un amour comme le nôtre	1935
Henri Salvador	2	Saint-Germain-des Prés Le petit souper aux chandelles	1948-1949
Suzy Solidor		Escale Lily Marlène	1938-1942
Berthe Sylva	2	On n'a pas tous les jours vingt ans Les roses blanches	1934-1937
Charles Trenet	5	Boum! u.a.	1938-1942
Georges Ulmer	1	Pigalle	1947
Ray Ventura	1	Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux?	1938
45	80		1926-1951

Tatsächlich handelt es sich bei den 80 ausgewählten Chansons um eine durchaus gelungene Kollektion. Zwar dürfte kein einziges der Werke dem Chansonkenner unbekannt sein, da in Zeiten der bekannten Internetplattformen, verdienstvoller CD-Editionen und preiswerter CD-Boxen der reiche Schatz des französischen Chansons ausgesprochen gut erschlossen wurde. Inzwischen gibt es von fast jedem der *Bordello*-Sänger Einzel-CDs, die uns die seltensten Aufnahmen beschert haben – und doch muss man die Sammlung im Vergleich zu den vorliegenden Chansonanthologien und Einzel-Produktionen loben. Freilich weniger aus rein philologischen Gründen: Ein Booklet existiert nicht, mehr als

die Titel, die Interpreten, das Aufnahmedatum und die Nachnamen der Komponisten und Autoren erfährt man nicht; zudem haben sich bei den Namen kleine Fehler eingeschlichen. Es verschlägt nichts: Wer sich für die einzelnen Chansons interessiert, kann inzwischen in den Weiten des *world wide web* die meisten Texte im Original nachlesen und er erhält, hat er erst einmal die gesamten Namen der Interpreten und ihrer Autoren gefunden, die Möglichkeit, in den Sachartikeln des bekannten Internetlexikons weitere Informationen einzuholen, die uns über den Werdegang und die künstlerische Vernetzung der Chansoniers, Komponisten und Dichter informieren.

Bordello verführt also weniger über philologische Dignität als über den Charme einer ziemlich ‚runden‘ Übersicht über eine Epoche. 80 Stücke von 58 Komponisten und 60 Textern, die von 45 Sängern (oder Sängerduos) interpretiert werden, aus genau 25 Jahren: Mit dieser Sammlung, die 1926 anhebt und mit dem Jahr 1951 schließt, liegt der Schwerpunkt auf den 1930er und 1940er Jahren – 1926 beginnend mit der legendären Mistinguett, 1951 endend mit Charles Aznavour. Um nur die ersten Künstler zu nennen, die – nach dem Grammophonzeitalter, das Persönlichkeiten wie Aristide Bruant für die Nachwelt festgehalten hat – von der Schallplatte profitierten: Maurice Chevalier ist mit einer Aufnahme aus dem Jahre 1928 vertreten, Fred Guoin folgte 1929. 1930 erlebte man Lucienne Boyer, Marlene Dietrich und Josephine Baker an der schwarzen Scheibe, 1931 Albert Préjean. Allerdings führt eine relativ späte Aufnahme wie die von Yvette Guilbert, die die „Madame Arthur“ unsterblich gemacht hat, zumindest kompositorisch noch etwas weiter zurück: in die Zeit um 1900 (von „Plaisir d'amour“ ganz abgesehen, das auf ein Chanson des späten 18. Jahrhunderts zurückgeht). Bei der Auswahl der Aufnahmen hat man den hierzulande bekanntesten Chansoniers die prominentesten Plätze eingeräumt: Spitzenreiter ist mit sieben Aufnahmen die Piaf, Charles Trenet und Maurice Chevalier bringen es auf jeweils fünf Nummern, Yves Montand ist mit vier Aufnahmen dabei. Bleiben immerhin noch 59 Aufnahmen, die für jene 41 Künstler reserviert wurden, die, abgesehen von Charles Aznavour und Marlene Dietrich, hierzulande im Schatten der bekannten Sänger und Sängerinnen stehen, auch wenn der CD-Markt in den letzten Jahren viel für sie getan hat: für Damia und Léo Marjane, für André Claveau und den unendlich fleißigen Tino Rossi, für Rina Ketty und Lucienne Boyer. Wer also eine akustische Einführung zumal in das Chanson der 1930er und 1940er Jahre erwerben will, erhält mit dieser Auswahl eine ausgezeichnete Möglichkeit.

Ein wenig geschmälert wird das Vergnügen nur dort, wo eine Coverversion wie die von den (an sich nicht schlechten) Frères Jacques gesungene „Barbara“ eben nicht von Yves Montand interpretiert wird. Aber Covern gehörte seinerzeit auch schon zum Geschäft eines Chansonsängers... Kommt hinzu, dass es sich bei einigen der 80 Nummern nicht um Originale, sondern um Adaptionen handelt, die auch einmal den Platz des Originals einnehmen konnten. Im Radikalfall hat man eine völlig fremde Musik (ein Klavierstück Chopins) benutzt, um ein Chanson daraus zu basteln: Jean Loysel schrieb 1939 den Text zu „Tristesse“

auf Chopins Musik. Ob die französische Fassung „Un jour mon prince viendra“ des berühmten Filmschlagers „Some day my prince will come“ aus dem Disney-Film *Snow White and the Seven Dwarfs* noch zur Gattung gehört, ist vielleicht nur eine akademische Frage, denn Chanson ist bekanntlich alles, was sich zwischen dem literarischen Chanson und dem Schlager tummelt. Daher gehören auch Nummern aus Filmen und Operetten wie Francis Lopez' „La route fleurie“ (1952), übrigens mit dem unvergesslichen Bourvil, so gut zum Chanson wie das noch aus dem Rokoko stammende „Plaisir d'amour“ und die französische Fassung des Mackie-Messer-Songs oder des Weltschlagers „Lili Marleen“, der wie kaum ein zweites Lied über die Grenzen zu wirken vermochte.

Es ist eine ungeheure Fülle von Musikern und Textern, die für das französische Chansonwunder einstehen, das auch ein Produkt der Kulturindustrie war. So zufällig, wie die Auswahl der vier CDs auch anmutet, so sehr bekommt man Schwerpunkte der französischen Chanson-Unterhaltung geliefert: Sie werden musikalisch von den Namen Charles Trenet, Charles Borel-Clerc, Marcel Louiguy, Leo Ferré und Paul Misraki dominiert – eine Liste, die mit Trenet und Ferré an der Spitze wenigstens einige der prägenden Figuren der Szene präsentiert, die alles konnten: *valse musettes*, foxtrottartige und tangohafte, schnelle und pathetische Nummern, die gelegentlich ganz von fern von dem angehaucht wurden, was damals unter ‚Jazz‘ verstanden wurde. Wer sich andererseits für die Wortlieferanten interessiert, begegnet mit den Namen Charles Trenet (damals ein seltener Fall eines selbstschreibenden und -komponierenden Chansonniers), Albert Willemetz, André Hornez, Jacques Plante und Louis Poterat den Autoren von einigen Welterfolgen. Wer weiß schon, dass André Hornez „C'est si bon“ gedichtet und Eddy Marnay den Text zu Piafs „Les amants de Paris“ und der aus Würzburg stammende, ins Exil getriebene Norbert Glanzberg die Worte zum Walzerchanson „Padam... padam“ gedichtet hat? Wem ist bewusst, dass er, wenn er Chevaliers „Ma pomme“ lauscht, zugleich einen Text von Georges Fronsac hört? Und wer würde sich noch an Georges Millandy erinnern, wenn nicht ein gewisser Octave Crémieux „Quand l'amour meurt“ komponiert und Marlene Dietrich diese Nummer 1930 mit ihrem unverwechselbaren Timbre eingespielt hätte? Die Dietrich, die später, nach Lale Andersen, ihre Version von „Lili Marleen“ auch in Frankreich präsentierte?

Apropos „Lily Marlène“: Der Kompilator Holger Müssener hat dieses bedeutende Lied in die vierte Abteilung – „C'est si bon“ – verfrachtet. Die ersten drei Abteilungen heißen „Les amants de Paris“, „J'attendrai“ und „Tout le jour, toute la nuit“, doch bei genauerem Hinhören erweist sich die durchaus charmante Segmentierung als äußerlich, denn das Grundthema dieser Chansons ist derart bestimmend, dass die Sammlung auch einfach *L'amour (dans la chanson)* heißen könnte: als Ankoppelung an die Bilder des Fotokünstlers, der mit seinen Ansichten ein sogenanntes ‚verruchtes‘, betörend künstliches Paradies geschaffen hat, während die Chansons uns an die Zeit erinnern, in der die *pin-ups* und die Revuen in den Music-Halls der Welthauptstadt des Vergnügens

populär waren, auch an die Fotos eines Robert Doisneau, der seit den 1940er Jahren die *vie parisienne* so festhielt wie die Tonstudios ihre Künstler.

Frank Piontek, Bayreuth

Anmerkungen:

- 1 Da die am häufigsten auf den CDs auftretenden Interpreten am bekanntesten sind, verzichtet diese Liste in diesen wenigen Fällen auf die Nennung aller ihrer Titel.

Giusy Ferreri: *L'attesa*. 2014 (Sony Music Italia 88843037882).

Die 1979 in Palermo geborene Sängerin Giusy Ferreri gehört wie Emma (siehe Rezension in BAT 34) oder Marco Mengoni zu der jungen Garde der italienischen Canzone, die im Umfeld von Fernseh-Castingshows wie *Amici* oder *X-Factor* einem breiten Publikum bekannt wurden und im Anschluss durch eine oder mehrere Teilnahmen am Festival von Sanremo ihren Durchbruch geschafft haben.

Giusy Ferreri beginnt ihre Karriere zu Beginn des neuen Jahrtausends, zunächst mit der Band AllState51, dann unter dem Pseudonym Gaetana, und orientiert sich an Stilrichtungen des Rock und Blues, aber auch an Bands wie Marlene Kuntz (siehe ebenfalls BAT 34). Erst als sie 2008 an der Castingshow *X-Factor* teilnimmt und dort mit „Non ti scordar di me“, das von Roberto Casalino und Tiziano Ferro für sie geschrieben wurde, den zweiten Platz belegt, wird Giusy Ferreri bekannt. Im selben Jahr erscheint eine EP-Single mit fünf Canzoni (u.a. „Che cosa c'è“ von Gino Paoli und „La bambola“ aus dem Repertoire Patty Pravos), ehe dann 2009 das erste Album *Gaetana* veröffentlicht wird. Erneut zählen Roberto Casalino und Tiziano Ferro, aber auch Sergio Cammariere und Giusy Ferreri selbst zu den Autoren und Komponisten. Noch im selben Jahr erscheint ein weiteres Album, *Fotografie*, das zehn Coverversionen internationaler Titel, die von Tiziano Ferro ins Italienische übertragen wurden, aber auch Nummern von italienischen Cantautori beinhaltet, in denen Ferreri ihr Talent als Interpretin zeigen kann. 2011 folgt das rockiger gehaltene Album *Il mio universo*. 2014 nimmt Giusy Ferreri mit „Ti porto a cena con me“ und „L'amore possiede il bene“ am Festival von Sanremo teil, kommt allerdings am Ende nicht über den neunten Platz hinaus. Kurze Zeit später folgt das Album *L'attesa*, das im Folgenden besprochen werden soll.

Das vorliegende Album enthält – nebst einem *Ghost Track* ohne Titel – elf Canzoni, von denen mehrere von Roberto Casalino und Giusy Ferreri selbst stammen; daneben zeichnet die Cantautrice aber auch zusammen mit Linda Perry für eine Reihe von Titeln verantwortlich; zwei weitere sind zusammen mit Yoad Nevo entstanden. Die charakteristische, etwas raue und kraftvolle Stimme Giusy Ferreris, die manchmal an Kolleginnen wie Irene Grandi oder Gianna

Nannini erinnert, verleiht einzelnen Liedern der CD eine rockige Note, zeigt jedoch in einigen Balladen auch andere Facetten.

Das Album eröffnet das Lied „Inciso sulla pelle“, das von einer gescheiterten Liebe handelt, die mit den Spuren einer Tätowierung auf der Haut verglichen wird, die dauerhaft bleiben. Dennoch ist die Protagonistin aus Gründen der Bequemlichkeit nicht bereit, diese Liebesbeziehung wiederzubeleben. Die Interpretation ist energisch, jedoch gerade zu Beginn der einzelnen Strophen durchaus auch nuanciert. Das folgende „Nessuno come te mi sa svegliare“ zeigt eine noch größere Bandbreite beim Stimmeinsatz, da die Interpretin vor allem im Refrain viel Stimmvolumen in ihren Gesang legt. „L’amore possiede il bene“, der erste der beiden Wettbewerbstitel in Sanremo, weist eine interessante musikalische Struktur auf: Während die Melodie in den Strophen eher getragen ist, legt sie im Refrain deutlich an Tempo zu. Auch in dieser Canzone geht es um das Thema Liebe, diesmal in Form einer langjährigen Beziehung und um das Bewusstwerden, wie viel diese Beziehung bedeutet und dass eine tiefe Verbundenheit entstanden ist. Die nuancierte Interpretation unterstreicht in wirksamer Weise den Text der Canzone. Auch das folgende „Ti porto a cena con me“, der zweite Sanremo-Titel, wird von einer gelungenen Interpretation getragen: Die Interpretin setzt in dieser Ballade ihre Stimme geschickt ein, um einzelne Passagen des Textes hervorzuheben, wobei die Interpretation gegen Ende des Liedes deutlich energischer wird. Inhaltlich setzt diese Canzone den Kontrapunkt zu der vorausgehenden Nummer, wird doch über die beste Möglichkeit sinniert, eine Beziehung zu beenden. Auch „L’anima“ lebt vom stimmlichen Kontrast zwischen Strophen und Refrain – bis zu angedeuteten Koloraturen im Refrain – und handelt davon, dass die menschliche Seele trotz mancher Rückschläge nicht unterzukriegen ist. Gerade in diesem Lied sind die Parallelen zur italienischen Rockmusik deutlich, während die nachfolgende Ballade „Per dare di più“ es durchaus mit internationalen Pop-Produktionen aufnehmen kann. Einmal mehr setzt die Interpretin auch bei dieser Canzone ihre Stimme wirkungsvoll ein, um bestimmte Passagen hervorzuheben. „Victoria“ schließlich schlägt erneut rockige Töne und einen schnellen Rhythmus an. Dem Hörer erschließt sich jedoch nicht sofort, um wen oder worum es sich bei Victoria handelt: „Per molti zingara, giudizi e fantasia/ Strega, fata di’ invisibile fragilità“. Erst bei genauem Zuhören stellt sich heraus, dass es sich um eine Akrobatin handelt, die sich ihre eigene Freiheit erarbeitet hat. Einmal mehr folgt im Anschluss mit „Neve porpora“ eine Ballade, die rockig eingefärbt ist. Es fällt vor allem in den Strophen auf, dass die Interpretin eine gewisse Kühle in ihre Stimme legt und so stimmlich eine Parallele zum Thema Schnee herstellt. Dies passt auch insofern, als der Text in der Nacht bzw. im Winter angesiedelt ist und auch das musikalische Arrangement und die Wahl der Instrumente diesen kalten Effekt untermalen. Der folgende Titel „La bevanda ha un retrogusto amaro“ greift ein (leider) aktuelles und ernstes Thema auf, nämlich das Verabreichen von sog. K.O.-Tropfen, die – von den Opfern unbemerkt – in Getränke gemischt werden. Bereits die erste Zeile „Sul divano in discoteca credo di avere dormito“ kündigt

das Thema dieser Canzone an, die durch einen harten Rhythmus und eine vergleichsweise aggressive Interpretation zum einen das Ambiente moderner Diskotheken nachzeichnet, zum anderen aber auch die Haltung der Interpretin zu diesem gesellschaftlichen Phänomen zum Ausdruck bringt. Des Weiteren werden im Text auch einige chemische Substanzen sowie der Ausdruck „stupratore“ genannt, sodass die Hörer erahnen können, dass dieser Abend nicht folgenlos geblieben ist. Das deutlich getragener „Lacrime“, das sich dieser Canzone anschließt, ist ein Plädoyer für die Emotion des Weinens, die nicht länger verdrängt werden sollte, sondern in verschiedenen Situationen durchaus ihre Berechtigung hat. Giusy Ferreri setzt auch hier ihre Stimme kraftvoll ein und unterstreicht dabei einzelne Passagen durch emotionale Töne auch im Gesang, ohne jedoch ins Pathetische abzugleiten. Als letztes ‚reguläres‘ Lied beschließt der Titel „Qualunque vita è straordinaria“, den die Sängerin im Booklet ihrem Vater und ihrem Bruder widmet, das Album. Es handelt sich hierbei um eine Ballade, die Mut machen will, im Leben, das u. a. mit dem Bild eines Marathons verglichen wird, nach vorne zu schauen und in sich selbst neue Kraft zu schöpfen und weiterzugehen. Giusy Ferreri setzt hier auf eine zurückhaltende, nuancierte Interpretation und legt eine gewisse Wärme in ihre Stimme. Der Ghost-Track schließlich, dessen Titel nirgends auf der CD vermerkt ist, schlägt dann noch einmal rockig-kühle Töne an. Die Sängerin berichtet von „un’incantevole storia“ und spielt einmal mehr ihre interpretatorischen Möglichkeiten aus: Über weite Strecken wirkt der Gesang kühl und distanziert und ähnelt an manchen Stellen beinahe schon einem Sprechgesang, gewinnt aber in einzelnen Passagen dann deutlich an Nachdruck und wirkt manchmal beinahe aggressiv, wie etwa in der Schlusspassage.

Die Kombination aus kraftvoller Stimme und intensiven Interpretationen macht aus den Canzoni des Albums *L’attesa* ein gelungenes Ganzes. Es zeigt sich einmal mehr, dass die modernen Castingshows – zumindest in Italien – nicht nur musikalische Eintagsfliegen hervorbringen, sondern Nachwuchstalente durchaus eine Plattform bieten, die früher von Musiklokalen und Musikfestivals gestellt wurde. Die ersten Plattenproduktionen Giusy Ferreris sind jedenfalls eine gute Gelegenheit, diese noch junge Stimme der italienischen Canzone zu entdecken.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Link:

www.giusyferreroofficial.it (offizielle Seite der Sängerin)

Fabi Silvestri Gazzè: *Il padrone della festa*. 2014 (Sony 8843094642).

Nella storia della musica italiana le collaborazioni tra cantautori si possono contare sulle dita della mano. Tra i momenti più importanti ricordiamo il progetto *Banana Republic* di Lucio Dalla e Francesco De Gregori, che iniziò nel

1979 con la composizione della canzone „Ma come fanno i marinai“ e proseguì con un tour di grandissimo successo e la pubblicazione su disco dei concerti dal vivo; altra tappa significativa è l'incontro tra Fabrizio De André ed Ivano Fossati, concretizzatosi nella partecipazione di De André al disco *La pianta del tè* (1988) di Fossati e di quest'ultimo agli album *Le Nuvole* (1990) ed *Anime Salve* (1996) di De André.

Con la pubblicazione del CD *Il Padrone della Festa* nel corso del 2014 è nato un altro interessante esperimento di questo tipo. Frutto di una collaborazione tra tre cantautori italiani, Max Gazzè, Daniele Silvestri e Nicolò Fabi, l'idea del disco nasce dopo un viaggio in Sud Sudan fatto dai tre su proposta di Fabi, attivista della NGO Medici con l'Africa CUAMM¹. Il viaggio ha cementato un rapporto di amicizia nato già negli anni Novanta, quando i tre si frequentavano nella scena musicale della scuola romana dei cantautori e del Folkstudio². L'album è stato premiato con il *Disco d'oro* e ad esso è seguita una tournée europea di grande successo.

Nel disco sono presenti gli influssi di tutti e tre gli artisti, che riescono a mettersi in gioco in maniera divertita e professionale allo stesso tempo; il tutto in compagnia di ottimi musicisti, tra cui Paolo Fresu e José Ramón Caraballo Armas. L'esperienza e la sensibilità dei tre cantautori hanno fatto il resto; la voce graffiante e ironica di Silvestri, quelle più stravaganti e romantiche di Gazzè e Fabi si sono unite come le radici intrecciate dell'albero presente sulla copertina del disco. Un lavoro di gruppo, insomma, di una band che guarda al risultato d'insieme come unione di tre individualità eccellenti ed in cui le canzoni arrivano e ci chiedono di più di un ascolto superficiale per comprendere la forza che all'interno di esse risiede.

L'album si apre con la traccia „Alzo le mani“, che suona come una dichiarazione di intenti. In essa i tre sono consapevoli dei propri limiti come musicisti ed intrattenitori: con le loro canzoni riescono ad emozionare e coinvolgere, ma non potranno mai comporre suoni paragonabili al „rumore della pioggia nel pomeriggio/ le cicale a luglio in un campeggio/ Il suono del tragheto che entra in porto“ ecc. La seconda canzone „Life is sweet“ è una ballata molto ritmica, il cui contenuto riguarda l'esperienza dei tre artisti in Africa. Il pezzo successivo „L'amore non esiste“ è incentrato sul rapporto di coppia, inteso però in un modo lontano dai conformismi e dalle convenzioni sociali. Segue „Canzone di Anna“, un delicato ritratto di donna arricchito da una straordinaria tromba di Paolo Fresu. Le armonie di fiati della canzone „Arsenico“ e i ritmi quasi tropicali di „Spigolo tondo“ ci trasportano in un'atmosfera più sognante, dalla quale si esce con le frasi incisive „Chi vuole ridere impari prima a piangere/ Chi vuol capire prima deve riuscire a domandare“ del pezzo „Come mi pare“, che pur nella loro apparente ovvietà risultano verità non semplici da praticare.

Nella parte finale del disco spiccano i brani „Il dio delle piccole cose“ e „Il padrone della festa“ che dà anche il titolo al disco. La prima, al cui testo ha collaborato anche il giovane cantautore Gae Capitani è un brano dedicato alle cose che spesso non vengono considerate importanti ma che sono elementi

essenziali e caratterizzanti della nostra vita quotidiana. La canzone finale, „Il padrone della festa“, che dà anche il titolo all'album è un invito a rispettare e a preservare il pianeta sul quale viviamo (è lui „il padrone“) e di cui non siamo proprietari ma solo ospiti.

Il Padrone della Festa è un disco molto poetico che affronta argomenti essenziali senza mai cadere nel banale. Anche se dal punto di vista musicale non sono presenti particolari innovazioni, rappresenta in ogni caso un'interessante testimonianza della vivacità e originalità della canzone d'autore italiana.

Saverio Carpentieri, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Medici con l'Africa Cuamm è una tra le maggiori organizzazioni non governative italiane per la promozione e la tutela della salute delle popolazioni africane.

² Il Folkstudio è un locale nato nel 1960 nel quartiere romano di Trastevere e diventato punto d'incontro di pittori e musicisti.

La Habitación Roja: *La Moneda en el Aire*. 2014 (Mushroom Pillow Music 8429006013012).

En aquel entonces pensaba que era yo el que escuchaba la música, pero con el tiempo caí en la cuenta de que es la música la que te escucha a ti, como ese amigo fiel que está a tu lado, a que puedes ir a contarle tus penas.

Jorge Martí, La Habitación Roja

La Habitación Roja¹ está viviendo uno de los mejores momentos de su carrera. En 2015 acaban de cumplir 20 años de trayectoria discográfica, los que han celebrado con la publicación de un disco recopilatorio (*Veinte años de canciones 1995/2015*), y en 2014 presentaron con *La moneda en el aire* su noveno álbum, llegando con éste, según los críticos, al hasta ahora culmen de su carrera. Actualmente, el grupo de pop independiente está formado por Jorge Martí (voz, guitarra, letrista y líder del grupo), José Marco (batería), Marc Greenwood (bajo), Jordi Sapena (teclados y guitarra) y Pau Roca (guitarra). Se conoce La Habitación Roja por su pop „marca de la casa“, con letras poéticas y profundas, lejos del *mainstream*; y sigue con esta línea también en el noveno álbum, grabado en los famosos estudios Rockfield en Gales. Para el grupo valenciano es importante que su música sea honesta, exprese sentimientos auténticos (por eso escriben en castellano) y sobre todo, que contenga compromiso. Sin embargo, esto no se refiere a un compromiso político (aunque el grupo no tenga miedo a posicionarse políticamente), sino más bien a un „compromiso con la vida“, un compromiso moral y ético, ya que, según Martí, „[a]ntes que músico, eres ciudadano“ (Martí 2014a).

En general, se puede decir que los miembros del grupo son unos amantes de la música, que la viven con pasión e incluso la consideran vital. Para ellos la

música también tiene capacidades terapéuticas y consoladoras; la sienten como una válvula de escape que les permite liberarse de las emociones negativas que se acumulan en la vida. Por eso las letras están muy marcadas por las experiencias personales y la realidad social del conjunto musical (sobre todo del letrista); además, Martí encuentra ulterior inspiración para sus letras en libros y películas. Resulta interesante que al grupo le gusta hacer canciones que combinan un cierto contraste: o cuentan historias tristes con una melodía alegre o viceversa, lo cual permite que las letras estén siempre abiertas a que el oyente las interprete a su manera.

El nombre del álbum, *La moneda en el aire*, que también es el título de uno de los temas, da pie a muchas interpretaciones. El proceso de grabación fue un período inseguro para La Habitación Roja, porque en aquel momento no tenían un contrato cerrado con un sello discográfico (al final repitieron con Mushroom Pillow), así que el disco estaba „en el aire“. Además, el grupo extiende esa imagen de la „moneda en el aire“ también a la situación actual en España, donde, ante la crisis y un futuro incierto, no se sabe aún qué cara va a salir (cf. Martí 2014b). Considerando que el grupo es también muy aficionado al fútbol, el título también puede hacer referencia a este contexto, al momento en el que el árbitro lanza una moneda al aire a la hora de sortear el campo: compara el momento del comienzo del partido con el del disco.

El primer tema, que es precisamente „La moneda en el aire“, abre el disco diciendo „El futuro no puedes controlar, te sorprende, para bien, para mal“, refiriéndose a la imprevisibilidad del futuro y de la vida en general. La moneda lanzada al aire no se puede controlar, es cuestión de azar, no se sabe si va a salir cara o cruz. Para el autor, este aspecto incontrolable e inesperado es una característica de la vida (cf. Martí 2014c); la moneda está siempre en el aire. Sin embargo, la canción también comunica un fuerte mensaje de *carpe diem* („Cada momento hay que apreciarlo, cada segundo es vital“), así como de esperanza y pensamiento positivo. La vida hay que vivirla y disfrutarla, si no, a uno se le escapan los momentos más preciosos. A esto se le suman unas fuertes ganas de vivir, combinadas con la amarga consciencia del carácter efímero de la vida y del hecho de que los momentos de ésta sólo se pueden vivir una vez, y si se nos escapan están perdidos para siempre. No obstante, „La moneda en el aire“ es una canción con dos caras; también cuenta una historia de amor en la cual el protagonista está dispuesto a dar su vida por la persona que quiere; no para hacer algún sacrificio romántico, sino como fruto de un amor incondicional y generoso (cf. Martí 2014d).

El disco continúa con „De cine“, un tema bailable que el grupo actualmente identifica como uno de los momentos culmen en sus conciertos. Se trata de una (nostálgica) mirada retrospectiva a los tiempos de la adolescencia y al primer amor, a un tiempo con pocas responsabilidades. También se puede identificar una crítica socio-política (por ejemplo „Me han robado el futuro“), que, como veremos más adelante, es un hilo recurrente en el disco.

„Tanto por hacer“ es el primer tema en el disco que aborda la enfermedad autoinmune e incurable de la mujer de Martí, la cual padece desde hace un par de años. La canción habla de cómo sobrellevar la enfermedad entre los dos. Sin embargo, también es una canción llena de esperanza, que cuenta que lo imposible puede ser superado (y a veces incluso con facilidad).

Con „Si tú te vas (Magnífica Desolación)“, el primer single del disco, y „No quiero ser como tú“ el álbum sigue con estas canciones inspiradas ambas en la vida de Buzz Aldrin, el segundo astronauta en pisar la Luna. Su interés en la biografía de Aldrin motivó a Martí a dedicar dos temas a la gente que está en „segunda fila“; con éstos el músico quiere destacar el papel y el „heroísmo“ de la gente anónima que prefiere estar en segundo plano y no venderse a sí mismos y sus principios para poder asumir un papel de protagonista („No todo el mundo quiere ser lo más“). Martí ve semejanzas entre las experiencias de Aldrin (al alunizaje siguieron depresión y alcoholismo) y la situación actual de crisis en España por un lado y su vida personal por el otro: antes de que su mujer enfermara, él estaba viviendo una época muy positiva. Sin embargo, de repente se sentía „como un astronauta al que hubieran dejado abandonado en la Luna [...] tras haber tocado la gloria“ (Martí 2015). Efectivamente, el subtítulo en paréntesis „Magnífica Desolación“ hace referencia a unas de las primeras palabras de Aldrin en la Luna, con las cuales describió el paisaje lunar („magnificent desolation“). Las letras de „Si tú te vas (Magnífica Desolación)“ se inspiran en el vocabulario astronómico y astronáutico y describen en palabras poéticas y emotivas la pérdida de la ilusión y de las ganas de vivir (cf. Martí 2014c), siendo estas últimas el „tú“ que se va.

A estos temas sigue „La casa en silencio“, una canción comprometida que denuncia la pasividad y la ignorancia de la gente ante las injusticias en el mundo. El autor critica también el manifestarse silenciosamente desde una „casa en silencio“, desde donde uno pone un „me gusta“ anónimo en Facebook o Twitter para calmar su conciencia. Sin embargo, para Martí la sociedad no es inocente y libre de cualquier responsabilidad; al contrario, el ciudadano es el primero que debería hacerse responsable del cambio. Según el letrista, el tema también es „un homenaje a esa gente sin voz que lucha contra las adversidades con coraje y determinación“ (Martí 2014d). La siguiente canción, „Donde no exista el miedo“, recoge este hilo, pero lo persigue en otra dirección. El tema invita a una fuga de la actual situación socio-política, de „este círculo vicioso“ a un lugar „donde no exista el miedo“. Se trata de una fuga secreta y de noche, en la cual también se huye de una sociedad aturdida y del miedo „que hicieron nuestro“.

Con „Quedas tú“ el disco vuelve a un rumbo más vitalista, habla de una „llama [...] que nos sacará de aquí“, un „aquí“ que en la canción se define como „enfermedad, líos, bancos, guerras, soledad“. Según Martí, este tema se refiere a la vitalidad y a la pureza que poseen los niños (hace también referencia a sus hijas) que todavía tienen „la mirada limpia“ (cf. Martí 2014d).

Por el contrario, „Carlos y Esther (Al mirar hacia otro lado)“ es „una canción vomitada y escrita con el corazón y con mucha rabia“ (Martí 2014d), que

aborda temas de la actualidad como la crisis, el paro, la falta de perspectivas, la mala asistencia sanitaria, la supremacía del dinero, la corrupción, problemas personales y también acontecimientos como los que suceden en Ucrania y Egipto. La canción denuncia con vehemencia la ignorancia y el „mirar hacia otro lado“. Al igual que „La casa en silencio“, el tema además critica la actitud descuidada de la gente hacia los valores conquistados por la sociedad moderna (como por ejemplo la libertad, la democracia, el derecho a voto), los cuales, según el autor, la gente ya no sabe apreciar. La canción manifiesta que „al final/ No tendremos más salida que estallar“ y pregunta con una mezcla de desesperación, perplejidad y rabia, „¿Quién responde?, dime, ¿quién va a responder?“

Con „En busca del tiempo perdido“, título que nos recuerda a la novela de Marcel Proust, volvemos de nuevo a una actitud más optimista; se trata de un tema lleno de esperanza, descrito en imágenes primaverales, aunque deje traslucir las cicatrices infligidas por la vida. Además, la canción insinúa que los períodos llenos solo de buenos momentos son „tiempo malgastado“, porque se aprende mayormente del sufrimiento, ya que, en épocas felices, no se estima necesario desarrollar la personalidad. En las fases prósperas también se deja aparte la valoración crítica de lo que está pasando (por ejemplo desde un punto de vista político o social).

El disco cierra con un tema sobre la muerte, puesto conscientemente al final del álbum. La melodía y la interpretación bastante ligera de „A dos metros bajo tierra“ contrastan con las letras que describen en imágenes crudas y delicadas a la vez el dolor provocado por la inevitabilidad de la muerte y del tener que dejar a las personas queridas. Sin embargo, aparte de esta tristeza profunda, también transmite una esperanza capaz de superar la eternidad – en este caso son las canciones las que quedarán para siempre (y con ellas también sus cantantes y los recuerdos de éstos). Además, el tema también se ocupa de la pregunta de cómo será la vida después de la muerte.

En resumen conviene constatar que *La moneda en el aire* retrata la época social que estamos viviendo; aun así lo hace sin carácter de reproche. Las letras profundas llegan con facilidad al corazón del oyente y consiguen que uno se pueda identificar con ellas. Además cabe destacar que, a pesar de los argumentos serios, se trata de un álbum con un enfoque optimista y positivo. Se puede decir que el disco cumple con las metas que se propuso el grupo: „Queríamos grabar un disco vitalista y romántico, que transmitiera la energía, la rabia y la fuerza que sentimos“ (La Habitación Roja 2014).

Karin Mühlbacher, Universidad de Innsbruck

Bibliographie:

- La Habitación Roja: „La Habitación Roja y su nuevo álbum *La Moneda En El Aire*“. En: *Me hace ruido* (2014), <http://www.mehaceruido.com/2014/01/la-habitacion-roja-y-su-nuevo-album-la-moneda-en-el-aire> (28.03.2015).
- Martí, Jorge: „Jorge Martí: ‚En La Habitación Roja no hay pudor a decir lo que se siente‘“. En: *Lecturas Sumergidas* (2014a), http://lecturassumergidas.com/2014/04/24/lahabitacionroja_jorgemarti (28.03.2015).

- Martí, Jorge: „Entrevista: La Habitación Roja“. En: *El Giradiscos* (2014b), <http://www.elgiradiscos.com/2014/02/entrevista-la-habitacion-roja.html> (28.03.2015).
- Martí, Jorge: „La Habitación Roja“. En: *Muzikalia* (2014c), <http://muzikalia.com/leerentrevistas.php/700/entrevista/la-habitacion-roja> (28.03.2015).
- Martí, Jorge: „La Habitación Roja: ‚Hemos aguantado contra viento y marea‘“. En: *Blog Música Independiente* (2014d), <http://www.elperfildelatostada.com/2014/02/la-habitacion-roja-entrevista.html> (28.03.2015).
- Martí, Jorge: „Todo lo hemos hecho con honestidad y naturalidad, por eso estamos donde estamos a estas alturas de la jugada“. En: *Creation* (2015), <http://www.creation.com.es/es/sessions-la-habitacion-roja> (28.03.2015).

Anmerkungen:

- ¹ El nombre del grupo se inspiró en el salón rojo de la casa donde el cantante vivió por primera vez lejos de su familia, un período, según él, muy importante en su vida.

Publikationen

Bernhart, Walter/ Kramer, Lawrence (Hg.): *On Voice (= Word and Music Studies, 13)*. Amsterdam/New York, Rodopi 2014. 229 Seiten.

Die Bücherreihe *Word and Music Studies* ist das zentrale Organ der 1997 gegründeten International Association for Word and Music Studies (WMA). Der vorliegende Band entstand aus den Vorträgen der 8. Internationalen Konferenz der WMA und beschäftigt sich in der Einführung und in weiteren vierzehn Beiträgen auf breitgefächerte Weise mit dem Phänomen der Stimme in Oper, Oratorium, Literatur und Fernsehen (*The Simpsons*).

Lawrence Kramer, Musikwissenschaftler und Komponist, führt in das äußerst anregende Buch ein. Gleich zu Beginn spannt er einen weiten Bogen: „If the field of Word and Music Studies has an alpha and omega, voice must be it“ (vii). Stimme, präsentiert in unterschiedlicher Klangfarbe, Betonung und manigfachem Rhythmus, entsteht seiner Auffassung nach am Kreuzpunkt zwischen Wort und Musik. Der Stimme immanent sei dabei ihre grammatikalisch nur schwer zu markierende „mehrzahlförmige“ Verfasstheit. Wenn das vorliegende Buch, so der Herausgeber, auch keine klar formulierte These aufweise, so demonstriere es in allen seinen Beiträgen doch genau jene Grunddisposition der Stimme: ihre ihr wesenseigene Pluralität. Das offenbare sich bereits im Sammelband selber, nämlich nicht nur in den einzelnen Kapiteln, die *über* die Stimme reflektierten, sondern auch in den Stimmen, die *aus* jedem Kapitel sprächen.

Kramer geht noch weiter und betont: „[T]here is no voice. There is no single thing designated by the terms voice, voix, Stimme, vox, voz, voce, and so on“ (viii). Stimme, so der Autor, sei vielmehr ein Summen („hum“), eine Stimm-Welt, positioniert zwischen Wort und Ton, Musik und Sprache. Zwischen (irgendeiner) Stimme und (irgendeiner) anderen Stimme bestehe eine Ruf-

Beziehung („relationship of calling“) im Heidegger’schen Sinne, ein „calling into presence“¹. Der Resonanzraum der Stimme werde von den Wesen bewohnt, die in Sprache lebten. Dies sei der Raum, in dem wir lebten.

Seine Ausführungen, die weniger die Frage stellen „Was ist Stimme?“, sondern nach Beziehungen in dem genannten Resonanzraum suchen, unterlegt Kramer mit der These, dass ein Subjekt nicht identisch sei mit einem Individuum oder einer Person, sondern die Art und Weise und den Weg bezeichne, eine Person zu sein bzw. zu werden. Der Ort des Seins („place of being“) werde dabei niemals erreicht. Was aber an diesen Ort gelange, sei die Stimme. Nach Kramer ist die Stimme beides: Sie ist und ist nicht die Stimme des Subjekts, ist und ist nicht die Markierung der Ankunft des Subjekts. Stimme müsse, wie eingangs betont, grundsätzlich im Plural gedacht werden. Sie sei das Medium des Singulären, aber nicht des Einen. Das Subjekt könne nur in seiner Gänze erscheinen, „until and unless it is voiced“ (x). In Bezug auf ein Gegenüber, sei es ein sprechender Mensch oder seien es z. B. Töne aus klassischer Musik, gerate der Akt des Hörens zur zentralen Erfahrung des Subjekts. Beim Hören von Musik ordne das Subjekt – ähnlich wie in einer Unterhaltung – der Musik eine Art Stimme zu, der es lausche. Dabei würden z. B. *heightened voices*, d. h. erhöhte Stimmen wie Opernstimmen, wahrgenommen, als seien sie singular. Sie seien aber lediglich (im Aristotelischen Sinne des Verteilens und des Stiftens von Gemeinschaft als „politische“ Dimension) Stimmen eines „general concern“ und letztendlich „voice of a concern as such“ (xi).

Auf die Frage, wie sich Stimme, so variabel sie sei, überhaupt beschreiben lasse, antwortet Kramer, dass das Verstehen einer Stimme nicht mit der Beobachtung von Stimmen *be g i n n e*, sondern das Beobachten von Stimmen selber sei. Wir sollten unsere akustische Umgebung begreifen: Sie sei kontinuierlich erfüllt von Musik und dem Sprechen von Stimmen. Um die Beobachtungen zur Stimme voranzutreiben, müsse die Schnittstelle von Wort und Musik gesichtet werden, eine Aufgabe, der sich sämtliche Autoren des vorliegenden Bandes an unterschiedlichsten Beispielen gewidmet haben.

Kramer selbst stellt zur Illustration solch einer möglichen Schnittstelle einen Textauszug aus Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) an den Schluss seiner Einführung. In der Passage geht es am Beispiel einer Frauenfigur, die zunächst nur unter Zwang und dann aber freiwillig singt, um den schwierigen Zusammenhang von Stimme und Identität. Hier wird das komplizierte Unterfangen, in einem literarischen Werk² mit eingesetzter Erzählerfigur Stimmen zu interpretieren bzw. zu identifizieren, schön deutlich und die reizvolle Vielschichtigkeit des Themas offensichtlich.

Kramers Einführung verheißt ein weites Spektrum an Untersuchungsfeldern. Tatsächlich begeben sich die AutorInnen der folgenden vierzehn Aufsätze an sehr unterschiedliche „places of being“: zur Oper an sich wie Lawrence Kramer (New York, NY; „The Voice of/in Opera“), zu Einzelopern wie Jessie Fillerup (Richmond, VA; „Composing Voices and Ravel’s *L’Heure Espagnole*“) und David Francis Urrows (Hong Kong; „*La Castrata* and the Voices in my

Head“), zu Opernadaptionen von literarischen Werken wie Michael Halliwell (Sydney, NSW; „Her throat, full of aching, grieving beauty‘: Reflections on Voice in the Operatic Adaptions of *The Great Gatsby* and *Sophie’s Choice*“), zu einzelnen Opernsängern wie Simon Williams (Santa Barbara, CA; „The Vocal Persona of Jussi Björling“) und Laura Walfors (Helsinki; „Resonances and Dissonances: Listening to Waltraud Meier’s Envoicing of *Isolde*“) sowie zu Oratorien wie Gerold W. Gruber (Wien; „Voice and Voices in Oratorios: On Sacred and Other Voices“) und zur Instrumentalmusik wie Robert Samuels, (Milton Keynes; The Open University, UK; „Schubert’s Instrumental Voice: Vocality in Melodic Construction in the Late Works“).

Im literarischen Feld fassen Charity McAdams (Edinburgh; „Indefiniteness, Ethereality, and Unarticulated Meaning: Breath, Music and the Problem of ‚Voice‘ in Poe’s *Ligeia*“) und Delia da Sousa Correa (Oxford; „Voice and Vocation in the Novels of George Eliot“) ihre bisherigen Studien zusammen, im Zwischenbereich von Literatur und Musik Brigitte Stougaard Pedersen (Aarhus; „Voice and Presence in Music and Literature: Virginia Woolf’s *The Waves*“) und Axel Englund (Stockholm; „The Mahlerian Mask: On Heine’s Voice and Visage in Post-War Germany“). Schließlich beendet Albrecht Riethmüller (Berlin), der sich in seinem ersten Beitrag um Ordnung in der Terminologie rund um die Stimme bemüht („From *Vox* alias *Phoné* to Voice: A Few Terminological Observations“), den Sammelband mit einem Aufsatz zur TV-Kultserie *The Simpsons*, („Homer Simpson’s ‚Doh!‘: Singsong between Music and Speech“), womit er der Pop-Kultur an einem nicht unpointierten Platz eine Stimme verschafft.

Zusammenfassend gesagt, öffnet das Buch Augen und Ohren: Es behandelt die geschriebene, gesprochene, gesungene, die beschriebene, besprochene, besungene Stimme, die Stimme im Kopf, im Buch, im Fernsehen, auf der Bühne, den Schrei und die Stille. Allen Autoren geht es um eine Annäherung an die offensichtlich (zu) weite Frage „Was ist Stimme?“. *On Voice* begibt sich an die Kreuzpunkte von Wort und Musik und gibt eine Fülle von Antworten und Anregungen, die den Leser voller Neugierde auf weitere „places of being“, Orte also, zu denen die Stimme gelangt, zurücklässt.

Renate Klenk-Lorenz, München

Anmerkungen:

¹ = ein „ins Anwesen Rufen“ (Anm. d. Verf.).

² Rilkes Werk ist ein Roman in Tagebuchform.

Gier, Albert: Wär' es auch nichts als ein Augenblick. Poetik und Dramaturgie der komischen Operette (= Romanische Literaturen und Kulturen, 9). Bamberg, University of Bamberg Press 2014. 428 Seiten.

Um es vorweg zu sagen: Dieses Buch ist eine willkommene Bereicherung der Literatur über die (nach Volker Klotz) „unerhörte Kunst“ der Operette. Wie der Autor auf Seite 10 ausführt, ist dieses Buch einem bestimmten Typus von Operette gewidmet, „der dem musikalischen Lachtheater zuzurechnen ist und den wir hier als ‚komische Operette‘ bezeichnen wollen.“ Wie viele kunsttheoretische Abgrenzungen ist dieser Typ unscharf und viele der zahlreichen Beispiele, die angeführt werden, lassen sich nicht als musikalisches Lachtheater verstehen, ein Wort, welches eher an einen Schwank denken lässt oder vielleicht an eine Vaudeville-Operette. Aber nicht zufällig ist die französische Operette ein Schwerpunkt des Buches. Die komische Operette bewegt sich zwischen den im Buch näher ausgeführten Polen Uneigentlichkeit und Unmittelbarkeit (53). Auch diese Charakterisierung erfordert viele Beispiele, aber man soll nicht vergessen, in wie vielen Facetten sich die Operette realisiert hat, wo auch Bewertungen von Karl Kraus oder Theodor W. Adorno nur Streiflichter sind. Die Schwierigkeiten einer typenmäßigen Abgrenzung verschwinden aber rasch, wenn man in diesem reichhaltigen Buch weiterliest. Die Leitlinien sind vor allem Text und Handlung, die für eine Operette unverzichtbare Musik wird nur gestreift.

Als Merkmale der komischen Operette werden sechs Momente genannt, denen je ein Kapitel gewidmet ist: „Uneigentlichkeit“, „Intertextualität“, „Märchen/Kolportage“, „Erotik“, „Komik“ und „Zeitgenössische Realität und Karneval“. Sind Uneigentlichkeit und Intertextualität eher kulturtheoretische Begriffe, so sind die anderen Überschriften weitgehend selbsterklärend. Zur Überschrift Märchen/Kolportage sagt Gier, dass Kolportage die zeitgenössische Form des Märchens sei. Da Kolportage aber eher literarisch minderwertige Texte bezeichnet, ist diese Begriffsbestimmung etwas fragwürdig.

Da in jedem dieser Kapitel mindestens eine sogenannte Beispielanalyse vorgestellt wird, sollen diese kurz beleuchtet werden. Reynaldo Hahns *Ciboulette* (1923) illustriert die Uneigentlichkeit. Ein märchenkundiges Publikum rechnet damit, dass *Ciboulette* drei bizarre Bedingungen, die notwendig sind, um Antonin zu erobern, nur schwierig erfüllen könnte. Aber es kommt eben alles anders. Die Intertextualität wird durch *Joséphine vendue par ses soeurs* (1886) von Victor Roger, eine Parodie auf die biblische Josephslegende, und durch das Stück *Der Petroleumkönig oder Donauzauber. Musteroperette in vier Bildern* (1908) von Egon Friedell und Alfred Polgar, wo Operettenklischees aufs Korn genommen werden („Ein wahrer echter Weaner, ist niemals ein Moderner“), dargestellt. Franz Lehárs Operette *Eva* (1911), welcher der Titel des Buches entnommen ist, dient als (allerdings zu hinterfragende) Umformung des Märchens vom Aschenbrödel. Für Erotik steht *Pas sur la bouche* (1925) von Maurice Yvain. In dieser turbulenten Geschichte geht es letztlich um den Kuss,

den die ältere Arlette und der Amerikaner Eric austauschen: „O Sam! O Sam! Oh recommencez, dites.“ Die Komik wird an Arthur Sullivans *The Pirates of Penzance, or, The Slave of Duty* (1880) vorgeführt. Frederic ist Piratenlehrling, aber altert scheinbar langsam, denn er ist am 29. Februar geboren. Dass dieser Tag gar nicht Schalttag ist, wie das Französische mit *année bissextile* belegt, sei nur angemerkt. Frederics Vater wollte, dass er *pilot* (Seelotse) werde, aber das Kindermädchen hat *pirate* (Seeräuber) verstanden, und so geht es in dieser Operette weiter. Letztlich werden zeitgenössische Realität und Karneval an Jacques Offenbachs *Les Brigands* (1869) illustriert. Staatsgewalt steht für Ordnung, Verbrechen für Chaos? Hier eben nicht. *Les Brigands* wurde auch schon im einleitenden Kapitel mit dem verheißungsvollen Titel „Eine Gattung wird besichtigt“ besprochen.

Man sollte keineswegs meinen, dass der Inhalt sich auf diese wenigen Werke beschränkt. Es werden rund 400 Operetten herangezogen, um in unterhaltsamer, aber sehr kundiger Weise eine Fülle verschiedener Themen darzustellen (und man kann die Beispiele noch unschwer vermehren). Mit den zeitgenössischen Regisseuren geht Gier sehr mild um, wenn er auf Seite 44 Anmerkung 91 schreibt: „Wie fremd uns diese letzte Vorstellung [einer poetischen Gerechtigkeit] geworden ist, zeigt sich daran, dass Regisseure das glückliche Ende älterer Stücke regelmäßig verändern oder irgendwie problematisieren.“ Die vielen Eingriffe in Text und Handlung müssten ihn als Librettoforscher wohl beunruhigen! Nur im Anhang, der auch eine Liebeserklärung an Fritz Massary enthält, nennt er ‚abschreckende Beispiele‘ (aus den Jahren 1962 und 1968), aber Umdeutungen und Bearbeitungen (eher meist Verschlechterungen) neueren Datums werden nicht erwähnt. Manchmal muss man auch dem Autor ein wenig widersprechen. Auf Seite 57 schreibt er: „Die rückhaltlose Bejahung des an die Stelle der romantischen Liebe getretenen triebhaften Begehrens [...] findet sich dagegen erst in der Operette.“ Da wäre wohl *Tosca* mit Scarpia der Operette sehr nahe! Oder auf Seite 126: „Puccini hat eben nicht nur Lehár alles vorgeöffit.“ Ist dies eine Kritik an Puccini oder an Lehár? Beides ist wohl nicht gemeint.

Eine kleine Ergänzung sei gestattet: Abweichend von der Romanliteratur sind Fortsetzungen im Musiktheater selten, aber es wäre vielleicht Carl Alexander Raidas Operette *Prinz Orlofsky* (1882) als Fortsetzung der *Fledermaus* erwähnenswert, die ein weiteres *lieto fine* durch die Vermählung des Prinzen mit Adele inszeniert.

Aber von diesen oder anderen kleinen Anmerkungen abgesehen, ist dieses Buch lesenswert. Neben vielen anderen Meriten füllt vor allem die Einarbeitung zahlreicher im deutschen Sprachraum eher unbekannter französischer Operetten eine Lücke in der Musikkultur.

Fritz Schweiger, Universität Salzburg

Ankäufe und Neuerwerbungen

Bücher

* zur Rezension eingegangene Publikationen

- Almamegretta: *Frammenti rock*. Padova, Arcana Editore 1996.
 Bandirali, Luca: *Nuovo rap italiano. La rinascita*. Viterbo, Stampa Alternativa/ Nuovi Equilibri 2013.
 Calvet, Louis-Jean: *Chansons. La bande-son de notre histoire*. Paris, L'Archipel 2013.
 Gier, Albert: Wär' es auch nichts als ein Augenblick. *Poetik und Dramaturgie der komischen Operette* (= Romanische Literaturen und Kulturen, 9). Bamberg, University of Bamberg Press 2014.

CDs

- Baustelle: *La moda del lento*, Sony 88843020182, 2013
 Belli, Andrea/ Pietropaoli, Franco: *Paradossi a parte. Georges Brassens in italiano*, Belli/Pietropaoli 888174270548, 2013
 Bénabar: *Inspiré des faits réels*, Sony 8887500672, 2014
 Black M: *Le monde plus gros que mes yeux* (2 CDs), Wati B 88875012362, 2014
 Boniche, Lili: *Anthologie*, World Village/Harmonia mundi WVF479071, 2012
 Boulay, Isabelle: *Merci Serge Reggiani*, Disques Chic Musique 378 3434, 2014
 Brigitte: *A bouche que veux-tu*, B. Records/Columbia 8887502732, 2014
 Bruel, Patrick: *Lequel de nous*, 14 Productions 8675430652, 2012
 Brunori Sas: *Vol Uno*, Picicca 88843047732/PIC02, 2014
 Calogero: *Les feux d'artifice*, Rapas 379 227-4, 2014
 Christine and the Queens: *Chaleur humaine*, Because BEC5161841, 2014
 Consoli, Carmen: *Per niente stanca* (2 CDs), Universal 0600753308844, 2010
 Cremonini, Cesare: *Logico*, Trecuori 0602537826704, 2014
 D'Amico, Dargen: *D'io*, Universal 0602547202208, 2015
 Diodato: *A ritrovar bellezza*, La Narcisse 88875037642, 2014
 Fabi Silvestri Gazzè: *Il padrone della festa*, Sony 8843094642, 2014
 Fabri Fibra: *Guerra e pace*, Universal 0602537276028, 2013
 Fabri Fibra: *Mr. Simpatia*, Saifam 8032484091702, 2004
 Fakoly, Tiken Jah: *Dernier appel*, Barclay 378 084-9, 2014
 Féloche: *Silbo*, ¡Ya basta! Records 5099943162222, 2013
 Ferreri, Giusy: *L'attesa*, Sony 88843037882, 2014
 Formell, Juan y Los Van Van: *La Formellmanía. Antología*, Bis Music CD959, 2013
 François & The Atlas Mountains: *Piano ombre*, Domino WIGGCD321, 2014

- Gainsbourg, Serge: *Les 50 plus belles chansons* (3 CDs), Mercury 984 9811, 2007
 Gazzè, Max: *Sotto casa*, EMI 50999 928246 2 1, 2013
 Ghemon: *Orchidee*, Macro Beats MB 1401, 2014
 Hallyday, Johnny: *Rester vivant*, Warner 0825646231454, 2014
 Hevia, Liuba María: *Alguien me espera*, Bis Music CD 751, 2008
 Hevia, Liuba María: *Nueva trova con sabor*, Bis Music CD 756, 2008
 Higelin, Jacques: *Beau repaire*, Sony 88765498872, 2013
 Indila: *Mini world*, Capitol Music 377 229-2, 2014
 Jóvenes Clásicos del Son: *Cantan en llano*, Colibrí CD 247, 2012
 Le Forestier, Maxime: *Le cadeau*, Incidences 373 404-0, 2013
 Le Forestier, Maxime: *Restons amants*, Incidences 530811-3, 2008
 Lucía, Paco de: *Canción Andaluza*, Universal 0602537814923, 2014
 Maraca: *Tremenda Rumba!* (sic!), Ahí-Namá Music AHI-1034, 2002
 Marracash: *Fino a qui tutto bene*, Universal 0602527449906, 2010
 Marracash: *King del Rap / Roccia Music II* (2 CDs), Universal 0602527867335, 2011
 Marracash: *Status*, Universal 060254780506, 2015
 Ochoa, Kelvis: *Dolor con amor se cura*, Bis Music CD 899, 2013
 Reggiani, Serge: *Les 50 plus belles chansons* (3 CDs), Polydor 530 090-5, 2007
 Rivière Noire: *Rivière Noire*, Atmosphériques 88883766052, 2014
 S.A.L.M.O.: *Documentary*, Tanta Roba/Lebonski 88843086012, 2014
 Soprano: *Cosmopolitanie*, Parlophone/Warner 0825646250530, 2014
 Subsonica: *Una nave in una foresta*, Universal 0602537972081, 2014
 Sylvestre, Anne: *Les arbres verts*, EPM 1972052, 1998
 Tre Allegri Ragazzi Morti: *Mostrì e normalì*, BMG Ricordi 74321668362, 1999
 Vianney: *Idées blanches*, tôt Ou tard 3313092, 2014

Veranstaltungskalender

Kolloquien, Tagungen

„*Chansons. Les ondes du monde*“. CAER - CIELAM - LESA, Workshop

Zeit: 1. bis 2. Juni 2015

Ort: Aix Marseille Universität, Aix-en-Provence

Keep it simple, make it fast! Crossing borders of underground music scenes.
 KSMIF International Conference 2015

Zeit: 15. bis 17. Juli 2015

Ort: Porto (Portugal)

Info: kismif.eventqualia.net/en/2015/home

Konzerte

Café Quijano

07.05.15: Auditorio Municipal, Ourense

Il Cile

15.05.15: Spazio Alfieri, Florenz

Alain Souchon/Laurent Voulzy

20.05.15: Galaxie, Amnéville

08.10.15: Zenith, Nancy

Fabi Silvestri Gazzè

22.05.15: Arena, Verona

Pippo Pollina

26.05.15: Republic, Salzburg

07.06.15: Expo, Mailand

14.08.15: UFA Fabrik, Berlin

Lynda Lemay

10.06.15: Olympia Hall, Paris

La Habitación Roja

12.06.15: The Paper Club, Las Palmas de Gran Canaria

13.06.15: Espacio Cultural Agüere, Santa Cruz de Tenerife

Isabelle Boulay

17.11.2015: Le Silo, Marseille

23.11.2015: Théâtre Antoine, Paris

Johnny Hallyday

02.07.15: Place des Arènes, Nîmes

17.07.15: Stade Aguilera, Biarritz

03.10.15: Nikaia Palace, Nizza

17.11.15: Galaxie, Amnéville

Festivals

Festival Perspectives (21. bis 30. Mai 2015, Saarbrücken)

Information: www.festival-perspectives.de

Festival Papillons de Nuit (22. bis 24. Mai 2015, Saint-Laurent-de-Cuves)

Information: papillonsdenuit.com

Les Francolies de Montréal (11. bis 20. Juni 2015, Montréal)

Information: www.francofolies.com

Les Eurockéennes (3. bis 5. Juli 2015, Belfort)

Information: www.eurockeenes.fr

Francofolies de La Rochelle (10. bis 14. Juli 2015, La Rochelle)

Information: www.francofolies.fr

Paléo Festival (20. bis 26. Juli 2015, Nyon)

Information: www.paleo.ch

Francofolies de Spa (17. bis 20. Juli 2015, Spa)

Information: www.francofolies.be

Low Festival (24. bis 26. Juli 2015, Benidorm)

Information: lowfestival.es

Santander Music Festival (30. Juli bis 1. August 2015, Santander)

Information: www.santandermusic.es

Festival international de la chanson de Granby (19. bis 29. August 2015, Granby)

Information: www.ficg.qc.ca

Aktuelles – actualités – novità – novedades

Internationale Tagung ,Cosa resterà degli anni Ottanta?‘ La popular music e il jazz in Italia tra il 1980 e il 2000 (Parma, 13.-14. Februar 2015)

Die wissenschaftliche Annäherung an das Phänomen der Populärmusik ist in Italien – und wohl auch im Rest Europas – tendenziell eine akademische Nischenaktivität, insbesondere dann, wenn das ins Visier genommene Spektrum der Populärmusik neben dem Autorenlied, das ja durch die Deckungsgleichheit von Autor(in), Komponist(in) und Interpret(in) eine gewisse künstlerische Adellung besitzt, auch populärmusikalische Formen wie den Schlager mit einschließt, deren Erfolg sich also eher an marktwirtschaftlichen als an künstlerischen Maßstäben bemisst. Eben dieser breite Zugang zur ‚popular music‘ wurde auf der Tagung in Parma, die vom dortigen Konservatorium Arrigo Boito gemeinsam mit dem Verein IASPM (International Association for the Study of Popular Music¹) organisiert wurde, bereits durch den Call for Papers bewusst eingefordert. So stand neben der eher marginal vertretenen ‚canzone d’autore‘ und neben dem ganz speziellen Phänomen des italienischen Jazz vor allem der Schlager, insbesondere der für das Festival von San Remo produzierte, im Mittelpunkt des Interesses. Die Fokussierung der Themenstellung wurde durch eine zeitliche Einschränkung gewährleistet, nämlich auf die Musikszene der 1980er und 1990er Jahre, die – im Unterschied zu den Sechzigern und Siebzigern mit ihrer Blütezeit der ‚canzone d’autore‘ – als zusammenhängender Untersuchungsgegenstand bislang noch nicht eingehend beleuchtet wurde. Durch das reichhaltige Tagungsprogramm,² das sich über zwei sehr dichte Tage erstreckte, wurde ein breites und multidisziplinäres Spektrum an wissenschaftlichen und methodologischen Zugriffen abgedeckt, denn es versammelte internationale Vortragende aus diversen einschlägigen Fachdisziplinen, von der Musikwissenschaft über die Musiksoziologie und die Medienwissenschaft bis hin zur Literatur- und Kulturwissenschaft.

Die Tagung startete mit zwei Überblicksvorträgen zur Spezifik der ‚popular music‘ in den achtziger und neunziger Jahren. Alessandro Carrera, Professor an der University of Houston, wo er sich u. a. als amerikaweit anerkannter Bob Dylan-Spezialist profiliert hat, und im Bereich der italienischen Populärmusik Autor einer wichtigen Publikation zur Zeitspanne von den 1960er bis zu den 1980er Jahren,³ zeigte durch den exemplarischen Vergleich des Songs „State of Independance“ von Jon & Vangelis (1981) mit dessen Cover-Version von Donna Summer (1982), wie es am Beginn der 1980er Jahre, gemeinsam mit dem umfassenden Durchbruch der Postmoderne, in der Musik zum Übergang vom

Rock zum Pop kommt. Lucio Spaziante, einer der Pioniere der musiksemiotischen Studien zu Rock und Pop in Italien, vervollständigte das Bild, indem er für den Beginn der 1980er Jahre, unter Rückgriff auf Foucault, die Durchsetzung einer neuen Episteme festhielt, deren wichtigste Merkmale für den Bereich der Populärmusik die Eigenwertigkeit von Diskontinuität und Fragmentarität sowie die neue Herrschaft des Bildes sind. Letztere manifestiert sich laut Spaziante in der seit den frühen achtziger Jahren anwachsenden Bedeutung des Videoclips und entsprechender TV-Programme, in deren Kontext überdies das Diktat eines (von italienischem Modedesign zumindest mit-geprägten) ‚Looks‘ festzustellen ist. Eine überblickshafte Besprechung der Musikproduktion in den besagten zwei Jahrzehnten boten am ersten Tagungstag auch Errico Pavese und Paolo Talanca, wobei ersterer die Entwicklungen der Populärmusik mit den soziologischen Umbruchskategorien dieser Phase korrelierte, während letzterer über die vor dem Jahrtausendwechsel neu in Erscheinung getretenen ‚cantautori‘ referierte und neue Tendenzen beispielhaft am Werk von Max Manfredi und Marco Ongaro aufzeigte.

Die Einzelstudien zu bestimmten Cantautori bzw. Sängern/Sängerinnen und Gruppen oder auch zu ausgewählten Songs waren auf der Tagung insgesamt eher in der Minderzahl, boten jedoch zweifellos ebenso repräsentative Einblicke in die Beschaffenheit der italienischen Populärmusik im untersuchten Zeitraum. In zwei Vorträgen war die Rede vom Rap, der in Italien als Phänomen vor allem der 1990er Jahre zu betrachten ist: Alessandro Giovannucci sprach allgemein über das Phänomen der ‚posse‘, das in Italien deutlich politisch geprägt ist und in den meisten Städten mit der Entstehung stark links gerichteter Jugendzentren (‚centri sociali‘) in Zusammenhang steht, während die Verfasserin des Tagungsberichts am Beispiel der neapolitanischen Gruppe Almamegretta über die Tendenz zu einer ‚mediterranen Hybridisierung‘ in den Rap- und Raggamuffin-Gruppen Süditaliens referierte. In die Richtung einer musikalischen Hybridisierung geht auch die Musikproduktion Franco Battiatos, welcher sich Roberto Bolelli mit einem Schwerpunkt auf der Frage des musikalischen Genres widmete. Von den drei Phasen, die er bei Battiato unterschied, ist es nach der experimentellen und der Pop-Phase insbesondere die Einbeziehung multiethnischer Musikstile in den 1990er Jahren, durch die Battiato sich in die ‚hybride‘ Tendenz der World Music einschreibt. Auf die Verbindung von Populärmusik und Literatur ging (als einziger im Rahmen dieser Tagung) Giacomo Giuntoli ein, und zwar am Beispiel des früh verstorbenen emilianischen Autors Pier Vittorio Tondelli, dessen fast obsessives Interesse für Musik sich in Rezensionen und Interviews, fikionalisiert aber auch in einigen seiner Erzählungen niederschlug. Jacopo Tomatis von der Universität Turin (er war gemeinsam mit dem ebenfalls anwesenden Franco Fabbri, einem Doyen der italienischen Populärmusikforschung,⁴ und dem jungen Turiner Kollegen Jacopo Conti einer der Organisatoren der Tagung) präsentierte äußerst reichhaltige Überlegungen über 883 (i. e. ‚Otto otto tre‘), eine der kommerziell erfolgreichsten italienischen Gruppen überhaupt. Tomatis fokussierte einerseits den ‚Generationeneffekt‘, der den 883

anhaftet, da die Teenager-Jugend eines ganzen Jahrzehnts, der 1990er Jahre, von der Gruppe nachhaltig geprägt und mit dem ‚noi‘ der Texte und den jargonhaften Einschüben unmittelbar angesprochen wurde; andererseits zeigte Tomatis die kommerziellen Konstellationen auf, die der Gruppe zu ihrem Erfolg verhalfen, von der Rolle des Radio-DJs Claudio Cecchetto bis hin zu den über Canale 5 Music und RTI Music verlaufenden Verquickungen mit Berlusconi's Fininvest. Nicht zuletzt war auch von den vielen musikalischen Anleihen die Rede, die 883 bei den internationalen Erfolgsgruppen der 1980er Jahre wie Queen oder Tears for Fears machten. Die Frage nach den für Populärmusik üblichen Anleihen bei vorausgehenden Werken war auch im Vortrag Luca Marconis vom Conservatorio di Pescara zentral. Er konzentrierte seine Ausführungen auf die von Tullio Ferro stammende Musik des Kultsongs ‚Vita spericolata‘ (1983), der bekanntlich mit dem Text und in der Interpretation Vasco Rossis berühmt wurde, und zeigte u. a. auf, wie sich darin der auch in viele andere Popsongs eingeflossene ‚Kanon in D‘ des Barock-Komponisten Johann Pachelbel widerspiegelt. Tatsächlich kann der Übergang des Rocks zum Pop, wie Alessandro Carrera in der anschließenden Diskussion betonte, auch an dieser Wiederkehr musikalischer Schemata aus dem Barock abgelesen werden.

Eine recht große Anzahl von Vorträgen war den Verbreitungs- und Kommerzialisierungsmedien der Populärmusik im besagten Zeitabschnitt gewidmet, vor allem speziellen Radio- und TV-Sendungen sowie Lied-Festivals wie jenem von San Remo, dem wohl berühmtesten und wichtigsten der vielen italienischen Festivalaktivitäten rund um die ‚canzone‘. Um die serielle Reproduktion bestimmter eingängiger Tonsequenzen in San Remo-Songs ging es in dem beeindruckenden Vortrag des jungen Turiner Forschers Jacopo Conti, der damit teilweise an die Ausführungen von Luca Marconi anknüpfte. Conti verglich die Refrains sämtlicher zwischen 1980 und 1989 beim Festival von San Remo präsentierten Songs und konnte darin erstaunliche Parallelen, insbesondere die Wiederkehr einer bestimmten, als ‚loop vamp‘ bezeichneten Tonabfolge (DO – LA_m – FA – RE_m – SO), feststellen. Wie in diesem Vortrag ebenfalls zu erfahren war, fällt der genannte Zeitraum für das Festival von San Remo mit einem enormen Zuwachs zusammen, da sich die TV-Ausstrahlung in den 1980er Jahren auf drei bis vier Abende zu erstrecken begann und mit diversen Zugaben, etwa auch Gästen aus der internationalen Rock- und Pop-Szene, eine größere Einbeziehung des jungen Publikums versucht wurde. San Remo stand auch im Vortrag von Paola Siragna im Mittelpunkt, die einen eklektischen Streifzug durch die musikalischen Tendenzen und Neuerungen, durch Polemiken und Skandale im Kontext dieses Festivals darbot. Einen interessanten Aspekt der Kommerzialisierung von Musik nahm Guido de Rosa ins Visier, indem er anhand der von 1964 bis 2007 ausgestrahlten TV-Sendung *Festivalbar* aufzeigte, wie sich darin in den 1980er Jahren der Übergang von der Jukebox hin zu den Musikvideos auf Youtube widerspiegelt, da die in der Sendung gezeigten Videos auf Basis der ‚gettonature‘, also der in den Jukeboxes am häufigsten angewählten Titel, ausgewählt wurden. Youtube stand gänzlich im Mittelpunkt des kollektiven Vor-

trags der drei jungen Forscher Massimo Airoidi, Davide Beraldo (beide Universität Mailand) und Alessandro Gandini (Middlesex University), die über eine gerade erst gemeinsam mit noch weiteren ForscherInnen begonnene soziologische Studie zur Präsenz italienischer Populärmusik der 1980er Jahre auf diesem Videportal berichteten. Ein besonderes Augenmerk wird im Rahmen dieser Studie auf das für Youtube spezifische ‚recommender system‘ gelegt, welches zu den abgefragten Titeln jeweils ‚related videos‘ anzeigt. Um weitere spezifische Phänomene der italienischen Musik- und Medienlandschaft ging es in den Vorträgen Simone Garinos, Alice Fumeros und Filippo Arris. Während Simone Garino die auf diversen popmusikalischen Anleihen basierenden Lieder analysierte, die in der TV-Show *Striscia la notizia* von der Kunstfigur des Gabibbo dargeboten wurden, beschäftigte sich Alice Fumero mit dem erstaunlichen Phänomen der Kinderlieder von *Fivelandia*. Es handelt sich dabei um eine kommerziell äußerst erfolgreiche diskographische Produktreihe von Five Records, in deren Alben beliebte Titelmelodien und Filmsongs der auf den Fininvest-Kanälen im Kinderprogramm ausgestrahlten Trickfilme zusammengestellt wurden. Einige dieser Alben gehören zu den meistverkauften italienischen CDs überhaupt und werden aktuell auf Ebay um beträchtliche Summen gehandelt (*Fivelandia* 6 etwa um 5000 Euro). Filippo Arri schließlich widmete seine Ausführungen dem bekannten TV-Moderator und Musiker Renzo Arbore, der mit seiner ab 1985 für einige Jahre ausgestrahlten Sendung *Quelli della notte* durch die improvisierte Darbietung per Telefon bestellter Musiktitel, aber auch durch satirische Interpretationen bekannter Songs einige durchaus auch experimentelle und innovative Akzente setzte.

Die fruchtbare wissenschaftliche Beschäftigung mit ansonsten von der Akademie eher gemiedenen künstlerisch-kulturellen Phänomenen, die man als wohlthuende Besonderheit dieser Tagung bezeichnen kann, schlug sich schließlich auch in einer eigenen Nachmittagssektion zum italienischen Jazz der 1980er und 1990er Jahre nieder. Renommiertere italienische Jazz-Experten wie Maurizio Franco, Alceste Ayroldi, Luigi Onori und Francesco Martinelli referierten hier über die Vielzahl an neuen (teilweise auch interkulturellen und interethnischen) Tendenzen in diesem Bereich der Populärmusik, über die Bedeutung der wichtigsten italienischen Jazz-Festivals und -Labels sowie über die deutliche Zunahme von einschlägigen Radio- und TV-Sendungen in ebendieser Zeitspanne.

Gerhild Fuchs, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Siehe <http://www.iaspmitalia.net>.

² Derzeit noch über <http://www.iaspmitalia.net> abrufbar.

³ *Musica e pubblico giovanile. L'evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta agli anni Ottanta*, Odoja, 2014.

⁴ Vgl. insbesondere folgendes Standardwerk: Franco Fabbri, *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Torino, UTET, 2008.

Mefistofele – Arrigo Boitos zerzauste Faustoper

Arrigo Boito (1842-1918)¹ ist wohl nicht zuletzt als Librettist Giuseppe Verdis bekannt.² Er war jedoch darüber hinaus als Dichter und Komponist, als Übersetzer und Aktivist der Mailänder Scapigliatura eine wichtige Größe in der italienischen Kultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. An dieser Stelle soll es um seine Faustoper *Mefistofele* gehen, die 1868 bei ihrer Premiere an der Mailänder Scala eklatant durchfiel und erst nach Überarbeitungen für Aufführungen in Bologna (1875) und Venedig (1876) in der neuen Fassung 1881 auch dort zu einem Erfolg wurde.³ Im Mittelpunkt dieser Miscelle soll dabei die Frage nach der Relation von Boitos Faustoper zu seiner avantgardistischen Reformpoetik stehen.

Das weltbekannte und künstlerisch außerordentlich fruchtbare Faust-Thema⁴ ist in Italien – im europäischen Vergleich – spät und recht spärlich produktiv rezipiert worden.⁵ Boitos *Mefistofele* stellt dabei einen besonderen Fall dar, beschäftigte sich der Autor und Komponist doch seit den 1860er Jahren intensiv mit Faust und betrieb umfangreiche philologische Studien zum Thema und insbesondere zu Goethes zweiteiliger Tragödie, an die sich sein Libretto eng anschließt.⁶ Boito bewältigte die Last der säkularen Faust-Tradition demnach äußerst reflektiert mit einer intermedialen Transformation auf die Opernbühne. Das anfängliche Scheitern dieses Projekts hat kontingente, zeitgebundene Gründe, spricht jedoch auch für eine avantgardistische Unzeitgemäßheit des *Mefistofele*. Nicht nur das Mailänder Opernpublikum, auch weite Teile der italienischen Kultur waren 1868 noch nicht in der Lage, Boitos Reformwerk adäquat zu rezipieren. Aus dem Zusammentreffen des ‚nordischen‘ Faust-Themas und der italienischen *Bohème*-Ästhetik zur Zeit des *Risorgimento* entstand eine einzigartige Oper, die musikalisch und textlich Anstoß erregen musste.

Der *Mefistofele* steht nämlich im Kontext der dualistischen Poetik der Scapigliatura: Diese Gruppierung entstand als italienische *Bohème* in den kulturell und industriell prosperierenden Großstädten Milano und Torino der 1860er Jahre, zur Zeit der Gründung des italienischen Nationalstaats also. Der Name der (wörtlich ‚zerzausten‘) *scapigliati* geht auf den Roman *La Scapigliatura e il 6 febbraio* (1862) von Cletto Arrighi (Anagramm von Carlo Righetti) zurück, von den zahlreichen Künstlern seien neben den Brüdern Arrigo und Camillo Boito beispielhaft Giovanni Camerana, Carlo Dossi, Emilio Praga und Iginio Ugo Tarchetti genannt. Für das Verständnis dieser ersten italienischen Avantgarde⁷ sind die zeitgenössischen soziokulturellen Rahmenbedingungen von Bedeutung. Der vorläufige Abschluss des *Risorgimento* brachte neben ökonomischen und sozialen auch weitreichende Veränderungen im literarischen Feld mit sich, die sich auf die Stellung des Schriftstellers in der merkantilisierten Gesellschaft auswirkten und eine antibürgerliche Revolte im Bewusstsein der Krise entstehen ließen. Zudem führte das Gefühl der nationalen Verspätung dazu, dass sich die *scapigliati* verstärkt an ausländischen Vorbildern orientierten, neben

England und Deutschland vor allem an Frankreich,⁸ was im patriotischen Klima der Zeit durchaus problematisch war. Die vom Ergebnis der *unità d'Italia* enttäuschten Intellektuellen, die sich mehrheitlich im Befreiungskampf engagiert hatten, rebellierten gegen die Väter-Generation, gegen die bürgerlichen Werte, gegen die immer noch starke Stellung der Kirche und auch gegen eine oberflächliche Konsumliteratur. Auf der Suche nach neuen literarischen Formen und Inhalten gerieten die Nachtseiten der Romantik und das Hässliche vermehrt in den Blick der Autoren, für die nicht zuletzt Baudelaire zur Schlüsselfigur der Moderne wurde. Diese Konfrontation mit dem Neuen führte zu einer polemischen Auseinandersetzung mit der nationalen Tradition, für die im *Ottocento* dominierend Alessandro Manzoni steht,⁹ im Bereich der Oper natürlich Giuseppe Verdi. So rebelliert Emilio Praga in seinem programmatischen Gedicht *Preludio* (1864) mit drastischen Worten gegen die künstlerische Vätergeneration, namentlich gegen den „Casto poeta che l'Italia adora“.¹⁰ Die kollektiv mit dem Pronomen „Noi“ angesprochenen „figli dei padri ammalati“¹¹ stellen der überkommenen bürgerlichen romantisch-risorgimentalen Kunst die „Noia“¹² und ihre Suche nach Wahrheit („canto il vero“)¹³ entgegen, das angestrebte Ideal wird jedoch modern als kontaminiertes, unerreichbares geschildert: „l'Ideale che annega nel fango“.¹⁴

Die Scapigliatura stellt also eine Gruppierung antibürgerlicher Erneuerer dar, die durch persönliche Kontakte und Freundschaften verbunden sind und mit manifestartigen Texten die Konventionen und Traditionen der Kunst in Frage stellen. In diesem Zusammenhang ist auch Arrigo Boitos polemische Ode *All'arte italiana* (1863) zu sehen,¹⁵ die zu einer langjährigen Verstimmung Verdis führte. Bei den *scapigliati* sind, neben Arrigo Boito, zahlreiche weitere künstlerische Doppelbegabungen auszumachen, die als *Bohémiens* nicht nur die Grenze zwischen Kunst und Leben, sondern auch zwischen den einzelnen Künsten überschritten. Ein wichtiges Kennzeichen der Scapigliatura ist nun die Zerrissenheit der modernen Künstlerexistenz, der Dualismus von Ideal und Wirklichkeit, wie er in programmatischen Gedichten wie Pragas bereits angesprochenem *Preludio* (1864) und Boitos *Dualismo* (1863) zum Ausdruck kommt.

Son luce ed ombra; angelica/ farfalla o verme immondo,
sono un caduto ch'èrubo/ dannato a errar sul mondo,
o un demone che sale./ affaticando l'ale,
verso un lontano ciel.¹⁶

Die erste Strophe aus Boitos Gedicht *Dualismo* enthält in spannungsreichen Oppositionen zentrale Aspekte ‚zerzauster‘ Poetik. Zwischen „Arte eterea“¹⁷ und „Arte reprobata“¹⁸ verbleibt das neue Dichten in der Schwebe: „librato/ fra un sogno di peccato/ e un sogno di virtù“.¹⁹ In eindringlichen antithetischen Bildern behandelt das Gedicht die ungelöste Spannung zwischen einer reinen absoluten idealistischen und einer rebellischen hässlichen realistischen Kunst, zwischen der bürgerlichen Romantik, deren Klischees dekonstruiert werden, und der

banalen Lebenswirklichkeit, deren inhumane Verwissenschaftlichung kritisiert wird. Mit ihrer Verschmelzung von (nationaler und internationaler) Tradition und Innovation positionieren sich die *scapigliati* als eigenständige Künstler, deren dualistische Zerrissenheit zwischen Idealismus und Realismus, wie gesehen, bewusst ausgestellt und ausgehalten wird. Auch in anderen Gedichten des Faustkenners Arrigo Boito, *Lezione d'anatomia* (1865) beispielsweise, steht die Opposition von reiner absoluter Kunst des Ideals und rebellischer hässlicher Kunst des ‚Realismus‘ dabei im Zeichen der *coincidentia oppositorum*, was durchaus im alchimistischen Sinne gedacht ist und eine Beschäftigung mit hermetisch-gnostischem Gedankengut verrät.²⁰

Das Libretto von Boitos *Mefistofele* enthält nun, wie auch seine übrigen Operntexte, zahlreiche Passagen, die im Sinne der *Scapigliatura* gelesen werden können. So pfeift Mefistofele in seiner berühmten Arie aus der zweiten Szene des ersten Aktes auf die Schöpfung Gottes:

Son lo Spirito che nega/ Sempre, tutto; l'astro, il fior.
Il mio ghigno e la mia bega/ Turban gli ozi al Crèator./ Voglio il Nulla e del Creato
La ruina universal./ È atmosfera mia vital,
Ciò che chiamasi peccato./ Morte e Mal.
Rido e avvento questa sillaba: ‚No!‘
Struggo, tento./ Ruggo, sibilo: ‚No!‘
Mordo, invischio./ Fischio! fischio! fischio!
(Fischia violentemente colle dita fra le labbra.)
Parte son d'una latèbra/ Del gran tutto: Oscurità.
Son figliuol della Tenèbra/ Che Tenèbra tornerà.
S'or la luce usurpa e afferra/ Il mio scettro a rebellion,
Poco andrà la sua tenzon:/ V'è sul Sole e sulla Terra,
Distruzion!/ Rido e avvento questa sillaba: ‚No!‘
Struggo, tento./ Ruggo, sibilo: ‚No!‘
Mordo, invischio./ Fischio! fischio! fischio!²¹

Als Verkörperung des bösen Urprinzips hält der Teufel dem Idealbild göttlicher Schöpfung die hilflos wimmelnde Menschenschar entgegen, „Boriosa polve! tracotato atòmo!/ Fantasima dell'uomo“,²² deren „Ragione“ lediglich eine „ebra illusione“ darstelle.²³ Den blinden Materialismus der Welt und ihrer Bewohner zu beweisen, dient der Pakt, den der *Chorus Mysticus* im Namen Gottes mit Mefistofele schließt. Die Erlebnisse des verjüngten unbefriedigten Gelehrten Faust im weiteren Verlauf von Boitos Oper und Goethes Faust-Drama sind dadurch als teuflische Inszenierung markiert, in der Faust zum Objekt wird.²⁴ Das Streben nach dem Ideal kann demnach im teuflischen Spiel gar nicht gelingen.

Am Schluss der Oper resümiert nun Faust im *Epilogo*, der in der ersten Fassung den fünften Akt gebildet hatte, seine von Mephisto arrangierten Begegnungen mit Margherita und Elena mit den Worten:

Ogni mortal
Mister conobbi, il Real, l'Ideale,
L'Amore della vergine, e l'Amore

Della Dea... Sì. Ma il Real fu dolore
E l'Ideal fu sogno...²⁵

Kommt darin das Eingeständnis eines Scheiterns zum Ausdruck, so ist es doch arg verfehlt, dies mit der eingestanden Unfähigkeit des Autors und Komponisten, das angestrebte Ideal zu erreichen, gleichzusetzen.²⁶ Faust, der bereits bei Goethe ja keineswegs mit dem Autor zu identifizieren ist, scheitert an der irdischen Liebe zu einem einfachen Mädchen und an der vorgegaukelten Liebe zum klassischen Ideal der Schönheit. Am Ende jedoch erschafft er sich eine eigene Welt:

Re d'un placido mondo,/ D'una spiaggia infinita,
A un popolo fecondo/ Voglio donar la vita.
Sotto una savia legge/ Vo' che surgano a mille
A mille e genti e gregge/ E case e campi e ville.
Voglio che questo sogno/ Sia la santa poesia
E l'ultimo bisogno/ Dell'esistenza mia.²⁷

Im Tod und unter „Rückbesinnung auf die eigene Phantasie“²⁸ findet Faust einen Ausweg aus der dualistischen Spannung des unbefriedigten Lebens in der dichterischen Imagination. Der Schluss des *Mefistofele* ist also keineswegs als Regression zu manzonianischer Religiosität zu deuten oder als Überwindung der Scapigliatura zu sehen,²⁹ sondern angemessene künstlerische Umsetzung des Dualismus und seiner ‚Aufhebung‘ in der Kunst. Das Faust-Projekt begleitete Boito bekanntlich lange Jahre und die verschiedenen Textfassungen zeigen keine Lösung von seiner avantgardistischen Poetik, so wie auch die späteren Libretti eng mit dieser verknüpft sind. Als Beispiel mag an dieser Stelle der berühmte Monolog des Jago aus dem zweiten Akt des von Verdi vertonten *Otello* (1887) genügen, in dem ebenfalls wesentliche Elemente der Scapigliatura zu finden sind:

Credo in un dio crudel che m'ha creato/ Simile a sé, e che nell'ira io nomo.
Dalla viltà d'un germe o d'un atomo/ Vile son nato.
Sono scellerato/ Perché son uomo;
E sento il fango originario in me./ Sì! quest'è la mia fé!
Credo con fermo cuor, siccome crede/ La vedovella al tempio,
Che il mal ch'io penso e che da me procede./ Per mio destino adempio.
Credo che il giusto è un istrion beffardo./ E nel viso e nel cuor,
Che tutto è in lui bugiardo: Lagrima, bacio, sguardo,
Sacrificio ed onor./ E credo l'uom gioco d'iniqua sorte
Dal germe della culla/ Al verme dell'avel.
Vien dopo tanta irrision la morte./ E poi? – La Morte è il Nulla
È vecchia fola il Ciel.³⁰

Während die Rebellion der archetypisch bösen Figur Jago und der *fishio* des *Mefistofele* lediglich eine Seite der dualistischen Poetik der Scapigliatura aktualisieren, finden sich in den programmatischen Texten der Gruppe und insbesondere in der Schlussynthese von Arrigo Boitos ‚zerzauster‘ Faustoper

Mefistofele eine Lösung der unhintergehbaren Spannung der menschlichen Existenz im Reich der Kunst angedeutet.

Ludger Scherer, Universität Bonn

Anmerkungen:

¹ Zu Arrigo Boito vgl. Edoardo Buroni, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica. La forma ideal, purissima del melodramma italiano*, Firenze, Cesati, 2013; Mariella Busnelli (Hg.), *Arrigo Boito. Musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986; Emanuele D'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio, 2010; Domenico DelNero, *Arrigo Boito. Un artista europeo*, Firenze, Le Lettere, 1995; Emerico Giachery, „Boito, Arrigo“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 11, Roma, Treccani, 1969, *sub voce*; Hanno Helbling, *Arrigo Boito. Ein Musikdichter der italienischen Romantik*, München, Piper, 1995; Arnold Jacobshagen, „Boito, Arrigo“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 3*, Kassel, Bärenreiter, ²2000, 281-287; Costantino Maeder, *„Il real fu dolore e l'ideal sogno“. Arrigo Boito e i limiti dell'arte*, Firenze, Cesati, 2002; Vinicio Marini, *Arrigo Boito tra Scapigliatura e classicismo*, Torino, Loescher, 1968; Giovanni Morelli (Hg.), *Arrigo Boito. Atti del Convegno Internazionale di Studi Dedicato al Centocinquantenario della Nascita di Arrigo Boito*, Firenze, Olschki, 1994; Piero Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Verona, Mondadori, 1942; Wolfgang Pöschl, *Arrigo Boito, ein Vertreter der italienischen Spaetromantik*, Berlin, Ebering, 1939; Riccardo Viagrande, *Arrigo Boito. „Un caduto ch'erubo“, poeta e musicista*, Palermo, L'Epos, 2008.

² Arrigo Boito schrieb im Auftrag Verdis den Text des *Inno delle nazioni* für die Londoner Weltausstellung 1862, provozierte den anerkannten Komponisten anschließend mit seiner Ode *All'arte italiana* (1863), was zum Bruch führte, überarbeitete nach der Aussöhnung mit Verdi den *Simon Boccanegra* (1881) nach Francesco Maria Piave und schrieb *Otello* (1887) und *Falstaff* (1893). Zum wechselvollen Verhältnis der beiden Künstler vgl. den Überblick bei Jacobshagen 2000 und ausführlich beispielsweise Riccardo Viagrande, *Verdi e Boito. „All'arte dell'avvenire“. Storia di un'amicizia e di una collaborazione artistica*, Monza, Eco, 2013.

³ Vgl. beispielsweise Antonio Borriello, *Mito, poesia e musica nel Mefistofele di Arrigo Boito*, Napoli, Guida, 1950, und die in Anmerkung 1 aufgeführte Sekundärliteratur; die einzelnen Textfassungen sind beispielsweise in folgenden Publikationen greifbar: Arrigo Boito, *Il primo Mefistofele*, a cura di Emanuele d'Angelo, Venezia, Marsilio, 2013 (1. Fassung von 1868); Arrigo Boito, *Opere*, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Garzanti, 1979, 159-206 (2. Fassung Bologna); William Ashbrook – Gerardo Guccini (Hg.), *Mefistofele di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, 1998 (anastatischer Abdruck des Textbuchs Mailand 1881 [19-32], umfangreiches Material zur Aufführung und eine ausführliche Studie von Gerardo Guccini zu „I due Mefistofele di Boito“ [147-313]).

⁴ Vgl. die angegebene Primär- und Sekundärliteratur bei Ludger Scherer, *Faust in der Tradition der Moderne. Studien zur Variation eines Themas bei Paul Valéry, Michel der Ghelderode, Michel Butor und Edoardo Sanguineti, mit einem Prolog zur Thematologie*, Frankfurt/Main, Lang, 2001.

⁵ Vgl. Andreas Meier, *Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen*, Frankfurt/Main, Lang, 1990, bes. 280-307.

⁶ Vgl. Matthias Henneberger – Rein A. Zondergeld, „Der Traum von Perfektion. Arrigo Boito, Librettist und Komponist“, in: Jens Malte Fischer (Hg.), *Oper und Operntext*, Heidelberg, Winter, 1985, 117-130; Andreas Meier, „„Una immensa unità“: Arrigo Boitos

Libretto ‚Mefistofele‘. Der Wendepunkt der italienischen Faust-Interpretation am Beginn der europäischen Moderne“, in: *Arcadia* 28 (1993), 24-46.

⁷ Vgl. Sabine Schrader, „L'Umorismo è la letteratura dello scetticismo“ (Dossi) – Humor, Parodie und Absurdes in der Literatur der *Scapigliatura*“, in: Ludger Scherer – Rolf Lohse (Hg.), *Avantgarde und Komik*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2004, 37-54.

⁸ Zur *Scapigliatura* vgl. Massimo Arcangeli, *La Scapigliatura poetica milanese e la poesia italiana fra Otto e Novecento. Capitoli di lingua e di stile*, Roma, Aracne, 2003; Giuseppe Farinelli, *La Scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Roma, Carocci, 2003; Alessandro Ferrini, *Invito a conoscere la scapigliatura*, Milano, Mursia, 1988; Eugenio Gara – Filippo Piazza (Hg.), *Serata all'osteria della Scapigliatura. Trent'anni di vita artistica milanese attraverso le confessioni e i ricordi dei contemporanei*, Milano, Lampi di Stampa, 2004 (1945); Edoardo Gennarini, *La Scapigliatura milanese. Con app. di testi commentati*, Napoli, Scalabrini, 1961; Enrico Ghidetti, *Tarchetti e la Scapigliatura lombarda*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1968; Elio Gioanola, *La scapigliatura. Testi e commento*, Torino, Marietti, 1975; Gaetano Mariani, *Storia della Scapigliatura*. Caltanissetta/Roma, Sciascia, 1967; Jørn Moestrup, *La scapigliatura. Un capitolo della storia del Risorgimento*, Copenhagen, Munksgaard, 1966; Piero Nardi, *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, Milano, Mondadori, 1968 (1924); Francesco Ogliaresi – Susanna Federici, *La Milano della Scapigliatura. Letteratura, arte, storia e costume*, Pavia, Selecta, 2006; Sabine Schrader, *La Scapigliatura. Schreiben gegen den Kanon. Italiens Weg in die Moderne*, Heidelberg, Winter, 2013; Claudio Cesare Secchi, *La Scapigliatura milanese*, Milano, Motta, 1970; Roberto Tessari (Hg.), *La scapigliatura. Un'avanguardia artistica nella società preindustriale*, Torino, Paravia, 1975.

⁹ Zum Verhältnis der *Scapigliatura* zu Manzoni vgl. beispielsweise: Renzo Negri (Hg.), *Il ‚Vegliardo‘ e gli ‚Antecristi‘. Studi su Manzoni e la Scapigliatura*, Milano, Vita e pensiero, 1978.

¹⁰ Emilio Praga, „Preludio“, in: Roberto Carnero (Hg.), *La poesia scapigliata*, Milano, BUR, 2007, v. 13, 109; vgl. die berüchtigte Strophe im Kontext: „Casto poeta che l'Italia adora./ vegliardo in sante visioni assorto./ tu puoi morir!... Degli antecristi è l'ora!/ Cristo è rimorto!“ (v. 13-16, 109-110).

¹¹ Praga 2007, v. 1, 108.

¹² Praga 2007, v. 17, 110.

¹³ Praga 2007, v. 32, 111.

¹⁴ Praga 2007, v. 26, 111.

¹⁵ Vgl. Viagrande 2013, 5-15.

¹⁶ Arrigo Boito, „Dualismo“, in: Roberto Carnero (Hg.), *La poesia scapigliata*, Milano, BUR, 2007, 179.

¹⁷ Boito 2007, v. 71, 183.

¹⁸ Boito 2007, v. 92, 184.

¹⁹ Boito 2007, v. 110-112, 184.

²⁰ Vgl. Ludger Scherer, „Vivisektion der Romantik: Arrigo Boitos *Lezione d'anatomia*“, in: *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur* 69 (2013), 93-100.

²¹ Boito 1979, 173-174; keine relevanten Veränderungen im Vergleich zur ersten Fassung, vgl. Boito 2013, 82-83.

²² Boito 1979, 162.

²³ Boito 1979, 162.

²⁴ Vgl. Maeder 2002, 556.

²⁵ Boito 1979, 203; in der ersten Fassung ist lediglich der Anfang leicht variiert: „Tutto conobbi: il real, l'ideale“ (Boito 2013, 132).

²⁶ Vgl. Henneberger – Zondergeld 1985, bes. 120.

²⁷ Boito 1979, 203.

²⁸ Maeder 2002, 557.

²⁹ Vgl. Meier 1993, 42.

³⁰ Giuseppe Verdi, *Otello. Dramma lirico in quattro atti. Otello. Musikdrama in vier Akten. Textbuch Italienisch / Deutsch. Libretto von Arrigo Boito*, übers. und hg. v. Henning Mehnert, Stuttgart, Reclam, 1996, II.2, 38.

Ces inconnues de la chanson:

X. Hélène Ségara – von Esmeralda zur *chanteuse populaire*

Hélène Ségara, die bereits auf eine knapp zwanzigjährige Karriere zurückblicken kann, ist in der französischen Chansonlandschaft ein Beispiel für die Generation von Interpretinnen und Interpreten, die ihren musikalischen Durchbruch einem Engagement im Bereich der *comédie musicale* verdanken und die sich in der Folgezeit eine Karriere im Chanson aufzubauen vermochten. In der Karriere Hélène Ségaras ist dabei eine kontinuierliche Weiterentwicklung zu beobachten.

Als Tochter einer armenischen Mutter und eines italienischstämmigen Vaters wird Hélène Rizzo 1971 in Six-Fours-les-Plages im Département Var geboren.¹ Da die Eltern sich trennen, als sie acht Jahre alt ist, wird der Großvater zur Bezugsperson im Hinblick auf eine musikalische Karriere. Nachdem Hélène mit vierzehn Jahren einen Musikwettbewerb gewonnen hat, geht sie bald von der Schule ab, um sich ihrer Leidenschaft für die Musik zu widmen. Bereits im Alter von 16 Jahren singt die junge Frau in verschiedensten Pianobars, Hotels und Cabarets an der Côte d'Azur und sammelt in dieser Zeit erste Bühnenerfahrungen. Im Laufe der Jahre kommt ein Repertoire von über 1000 Liedern (u. a. von Claude Nougaro, Francis Cabrel, Liza Minelli und Whitney Houston) zusammen, die die junge Hélène in mehreren Sprachen interpretiert, darunter Italienisch, Spanisch, Arabisch und Englisch. Nach diesen Lehrjahren beschließt Hélène, inzwischen junge Mutter, ihr Glück in Paris zu versuchen, wo sie zunächst in einem winzigen Zimmer im Quartier Les Batignolles unterkommt. Eine erste Single mit dem Titel „Loin“ von 1993 bleibt weitgehend unbeachtet. 1994 erfolgt ein erster Fernsehauftritt im Rahmen der von Pascal Sevran moderierten Sendung *La chance aux chansons*; wichtiger für die zukünftige Karriere ist jedoch die Tatsache, dass der Produzent Orlando, Bruder der 1987 verstorbenen Interpretin Dalida, auf sie aufmerksam wird. Er erkennt in der jungen Frau das Potential zur Interpretin und beschließt, sie als Nachfolgerin Dalidas aufzubauen; in den Folgejahren produziert er mit ihr mehrere Alben². 1996 erscheint die erste Produktion, „Je vous aime adieu“, auf die ein Jahr später das zweisprachige Duett „Vivo per lei/ Je vis pour elle“ mit dem in jenen Jahren sehr populä-

ren italienischen Tenor Andrea Bocelli folgt. Ebenfalls 1996 wird das erste Album *Coeur de verre* veröffentlicht, das u. a. auch den Erfolg „Les vallées d'Irlande“ und das Chanson „Auprès de ceux que j'aimais“ enthält. Für mehrere Chansons zeichnen Christian Loigerot und Thierry Geoffroy verantwortlich, die der Interpretin auch in späteren Jahren noch Chansons auf den Leib schneiden, doch auch Héléne Ségara selbst schreibt mehrere Texte. 1997 interpretiert sie zudem das Titellied „Loin du froid de décembre“ aus dem Walt-Disney-Film *Anastasia*.

Das Jahr 1998 bringt für die junge Interpretin den künstlerischen Durchbruch, als sie kurzfristig bei der Musicalproduktion *Notre-Dame de Paris* für die israelische Sängerin Noa in der Rolle der Esmeralda einspringt. In jenen Jahren ist ganz Frankreich im Musicalfieber und so wird auch das von Luc Plamondon und Richard Cocciante geschriebene *Notre-Dame de Paris* zu einem immensen Erfolg, von dem vor allem seine Hauptdarsteller – Garou, Daniel Lavoie oder eben Héléne Ségara – profitieren. Die Produktion begeistert in kürzester Zeit mehr als 550 000 Zuschauer – davon 450 000 in Paris –, von der Studioproduktion des dazugehörigen Albums werden 3 Millionen Exemplare verkauft, von der Live-Produktion nochmals 900 000 Stück.³ Auch Ségaras Album *Coeur de verre* erscheint in einer von drei Titel angereicherten Neuauflage, die u. a. das Titelchanson „Vivre“ aus *Notre-Dame de Paris*, aber auch das Duett mit Andrea Bocelli enthält. Doch der Erfolg hat eine Schattenseite: Aufgrund der täglichen Aufführungen und Proben zieht sich die junge Sängerin ein Problem mit ihrer Stimme zu und muss schließlich für einige Zeit eine Gesangspause einlegen.

Ende 1999 kommt eine neue Produktion von Héléne Ségara auf den Markt, „Il y a trop de gens qui t'aiment“, die es in allen frankophonen Ländern auf Platz eins der Hitparaden schafft. Das Chanson bildet einen Vorgeschmack auf das im Jahr 2000 veröffentlichte Album *Au nom d'une femme*, das sich in einer Auflage von 1,5 Millionen Exemplaren verkauft und mit einer diamantenen Schallplatte ausgezeichnet wird. Weitere Titel des Albums sind „Tu vas me quitter“, „Mrs Jones“ und das opulente „Elle, tu l'aimes“, das in einem Videoclip entsprechend in Szene gesetzt wird. Im Jahr 2002 erscheint das Album *Héléne*, das überwiegend in spanischer Sprache interpretiert wird und sieben spanische Versionen von Chansons aus *Au nom d'une femme* sowie von „Coeur de verre“ und „Les larmes“ enthält. Hinzu kommen die beiden bereits bekannten Chansons „Vivre“ aus *Notre-Dame de Paris* sowie „Il attend la pluie“. Auch das nachfolgende Album *Humaine* aus dem Jahr 2003 kann an die Verkaufserfolge der Vorgänger anknüpfen. Neben Christian Loigerot und Thierry Geoffroy wirken weitere namhafte Autoren und Komponisten mit, wie etwa Maxime Le Forestier bei „Je n'oublie que toi“, Lionel Florence bei „Regarde“, Luc Plamondon und Romano Musumarra bei „L'Amour est un soleil“ oder Julie Daroy bei „Petite vie“. Einige Texte stammen wiederum von der Interpretin selbst und auch eine erneute italienisch-französische Koproduktion darf nicht fehlen: Zusammen mit Laura Pausini interpretiert Héléne Ségara das Duett „On n'oublie jamais rien, on vit avec“, das sich ebenfalls in verschiedenen Hitparaden etablieren kann.

Nach einer künstlerischen Pause, in der sich die Interpretin ihren Kindern widmet, wird mit dem Album *Quand l'éternité*, das im Herbst 2006 erscheint, eine musikalische Weiterentwicklung erkennbar. Zwar wird auch dieses Album von Orlando produziert, doch wirkt an der Entstehung der Chansons zum ersten Mal Mathieu Lecat mit, der bei zukünftigen Produktionen eine tragende Rolle spielen und auch im Privatleben der Mann an Héléne Ségaras Seite wird. Einige Chansons des Albums nehmen Anleihen aus Rock und Pop wie etwa „Méfie-toi de moi“, „Rien n'est comme avant“ oder „Quel est ton nom“. Auch die Palette der besungenen Themen wird breiter; so thematisiert Ségara in „Dans nos souvenirs“ die armenischen Wurzeln ihrer Mutter und in dem getragenen „Father“ den frühen Tod ihres Vaters, aber auch ihre Rolle als moderne Frau in „Femme“. Mehrere Chansons wie „Je te retiens“ oder „Quand l'éternité“ stammen aus der Feder von Héléne Ségara und Mathieu Lecat. Bei ihren Konzerten bevorzugt die Interpretin inzwischen kleinere Konzertsäle, die ihren Auftritten einen intimeren Rahmen geben als die großen Hallen aus früheren Jahren.

Ein äußerst ambitioniertes Projekt verwirklicht Orlando im Jahr 2008 mit der Interpretin, als das Album *Mon pays c'est la terre* auf den Markt kommt. Die 16 Chansons des Albums, bei denen es sich zum Großteil um Coverversionen handelt, haben ihren Ursprung in 16 verschiedenen Ländern der Erde und werden für das Album mit einem französischen Text versehen. Neben „Mon pays c'est la terre (En Aranjuez con tu amor)“, „Apprends-moi (Amazing Grace)“ oder „D'ici (Greensleeves)“ finden sich unbekanntere Traditionals aus dem Yemen „Où que j'aïlle (Im Nin Alu)“ oder „Dele Yaman“ aus Armenien, aber mit „Illumination (E lucevan le stelle)“ von Giacomo Puccini auch ein Ausflug in die italienische Oper. Frankreich ist mit dem Chansonklassiker „La complainte de la butte“ vertreten. Die Arrangements der Chansons stammen von Mathieu Lecat und Frédéric Helbert⁴.

Nach diesem Ausflug in den Bereich der World Music meldet sich die Interpretin 2011 mit einem neuen Chansonalbum zurück, *Parmi la foule*. Letztendlich obliegt die Leitung der Produktion Orlando, während ein Großteil der Chansons wiederum von Héléne Ségara und Mathieu Lecat stammen. Heitere Chansons wie „La vie avec toi“ oder „À la renverse“ wechseln sich dabei mit ernstesten Themen ab, wie etwa den Flugzeugattentaten des 11. September 2001, die in dem Chanson „Onze septembre“ als Hintergrundfolie dienen. Daneben finden sich von der Struktur ungewöhnliche Chansons wie „Quoi? Rien“, das sich in Form eines Dialoges präsentiert, von dem der Hörer aber nur die Hälfte miterlebt und das von der Interpretin im Booklet der CD als „OVNI sublime“ bezeichnet wird, oder das dramatisch wirkende „Lame de fond“. Mit „Le monde à l'envers“ enthält das Album auch wieder ein Duett, diesmal mit dem Sänger Raf. In seiner Gesamtwirkung präsentiert sich dieses Album deutlich anders als die frühen Produktionen Héléne Ségaras und illustriert damit die musikalische Weiterentwicklung der Sängerin.

Überraschend ist auch das nächste Album der Interpretin, das 2013 veröffentlicht wird. *Et si tu n'existais pas* enthält dreizehn Chansons aus dem Reper-

toire des in Frankreich immer noch sehr populären Joe Dassin, die von Dassin und Ségara in virtuellen Duetten und neuen Arrangements interpretiert werden. Wie im Booklet zu lesen ist, geht die Idee des Albums auf die beiden Söhne des 1980 verstorbenen Dassin zurück. Neben Klassikern wie „Les Champs-Élysées“, „Salut“, „L'été indien“ und „Salut les amoureux“ finden sich auch weniger bekannte Chansons wie „Dans les yeux d'Émilie“, „Il était une fois nous deux“ oder das über acht Minuten dauernde „Le jardin du Luxembourg“. In der Folge zwingen gesundheitliche Probleme, über die in den französischen Medien viel spekuliert wird, deren Ursache jedoch rätselhaft bleiben, die Sängerin zu einer erneuten Pause. Sie meldet sich jedoch im Jahr 2014 zurück und veröffentlicht im Dezember desselben Jahres das neue Album *Tout commence aujourd'hui*. Wengleich die meisten Chansons wieder aus der Feder von Hélène Ségara und Mathieu Lecat stammen, so werden diese durch die Zusammenarbeit mit einigen anderen bekannten Namen des Chansons ergänzt: Jean-Jacques Goldman steuert den Text des Titelchansons „Tout commence aujourd'hui“ bei, Zazie zeichnet zusammen mit Hélène Ségara für die Texte von „Genre humain“ und „Je te pardonne“ verantwortlich und auch Luc Plamondon ist mit „Suivre mon étoile“ vertreten. Wie es bei vielen Alben der Sängerin Tradition ist, fehlt auch diesmal ein Duett mit einem italienischen Kollegen nicht: Zusammen mit Biagio Antonacci interpretiert Hélène Ségara den Titel „Quand tu dis mon nom“. Musikalisch und stilistisch hebt sich auch dieses Album von seinen Vorgängern ab.

Wengleich Hélène Ségara entgegen der Prognosen ihres ersten Produzenten Orlando zu keiner neuen Dalida wurde, so zeigt ihr Karriereweg dennoch, dass sie sich als *chanteuse populaire* der neuen Generation etabliert hat und sich trotz diverser musikalischer Wandlungsprozesse durch ihre Stimme und ihre Interpretationen einen künstlerischen Wiedererkennungswert aufgebaut hat: „Sa fragilité et sa sensibilité féminine exacerbée touchent un public qui la sent proche, sympathique et naturelle [...] Hélène décline l'amour et ses états d'âme sur tous les tons.“⁵

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Discographie (Auswahl):

- 1998: *Cœur de verre*, Orlando/ East West France 3984 24576-2
 2000: *Au nom d'une femme*, Orlando/ East West France 8573 81454 2
 2003: *Humaine*, BG Productions/ East West France 0927 49727 2
 2006: *Quand l'éternité...*, BG Productions/ Mercury 984 116 4
 2008: *Mon pays c'est la terre*, BG Productions/ Mercury 00753 13175 6
 2011: *Parmi la foule*, Orlando Productions/ Mercury 276 777-1
 2013: *Et si tu n'existais pas*, Smart/ Sony Music France 88883758182
 2014: *Tout commence aujourd'hui*, Smart/ Sony Music France 88875022462

Link:

www.helene-segara.fr (offizielle Homepage)

Anmerkungen:

- ¹ Zum Geburtsjahr Hélène Ségaras finden sich je nach Quelle verschiedene Angaben. Während mehrheitlich 1971 vermerkt ist, nennen Saka – Plougastel in ihrem *Guide de la chanson française et francophone* das Jahr 1970 (Pierre Saka – Yann Plougastel, *La chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999, 398), während in Daniel Lesueurs *F... comme femme* das Jahr 1973 genannt wird (*F... comme femme. La Chanson française au féminin*, Lyon, Aléas, 2010, 171).
- ² Diese Tatsache ist insofern bemerkenswert, als sich Orlando (alias Bruno Gigliotti) im Wesentlichen der Pflege des künstlerischen Erbes seiner Schwester Dalida verschrieben hat und nur in sehr wenigen Fällen als Produzent anderer Künstler in Erscheinung tritt.
- ³ Siehe hierzu Pierre Achard, „Hélène Ségara: La force du destin“, in: *Notes – La revue de la SACEM – Histoires d'écrire* 154 (1999), 153.
- ⁴ Frédéric Helbert hatte beispielsweise auch bei Ségaras Kollegin Patricia Kaas bei deren Projekt *Kabaret* von 2009 die künstlerische Leitung.
- ⁵ Yves Borowice (Hg.), *Les femmes de la chanson. Deux cents portraits (1850-2010)*, Paris, Textuel, 2010, 226.

Théories de la chanson IV: Sémiologie(s)

La sémiologie, ou étude des signes, a exercé une influence prépondérante sur le développement des sciences humaines depuis le tout début du XX^e siècle. De la linguistique à la littérature et à la musicologie, en passant par l'ethnologie, la philosophie et la psychanalyse, le rayonnement de cette approche est vaste. Aussi serait-il utopique de penser en donner ici un portrait exhaustif. J'essaierai donc de poser simplement les principes théoriques à la base de la sémiologie, en insistant en premier lieu sur des applications en littérature et en musique. Cela me permettra ensuite d'arriver à la chanson, domaine singulier de la sémiologie, essentiellement exploré au cours de ces 35 dernières années.

Avant toute chose, une précision terminologique paraît utile. Que l'on traite de *sémiologie* ou de *sémiotique*, les deux termes sont aujourd'hui le plus usuellement entendus comme des équivalents. En toutes disciplines, le point de convergence des analyses demeure l'examen d'un système de signes placés en relations les uns avec les autres. Chaque système se veut cohérent en lui-même, mais il génère inévitablement une pluralité de significations externes, en fonction des différentes perceptions de chacun. Autrement dit, l'analyse porte a priori sur les constituants d'un *texte*, au sens large – en chanson, les paroles, les notes et les sons, les voix et l'instrumentation, les images, les gestes et les décors –, mais les significations du *texte* dépendent toujours d'un *contexte*.

L'explication des principes élémentaires de la sémiologie qui suit apparaîtra sans doute superflue aux chercheurs universitaires établis. Un bref survol me semble néanmoins nécessaire afin de bien suivre les applications à la littérature, à la musique et à la chanson.

Les débuts de la sémiologie

C'est généralement au linguiste Ferdinand de Saussure (1857-1913) que l'on attribue la paternité de la sémiologie en tant qu'étude de la langue fondée sur un système de signes. Sa pensée nous est parvenue grâce au *Cours de linguistique générale* (1916), une synthèse posthume de ses travaux, colligée à partir des notes de cours de deux de ses étudiants. Saussure se distingue de ses prédécesseurs philologues et folkloristes, qui étaient à la poursuite de l'origine perdue des choses, au sens d'un arbre généalogique.¹

Saussure pose une première distinction fondamentale entre la *langue* et la *parole*. Tandis que la *langue* désigne l'ensemble des signes d'un langage donné, la *parole* consiste en la capacité de s'exprimer au moyen des signes d'une langue. La langue est donc un grand répertoire de tous les mots, comme un dictionnaire. La parole inclut quant à elle tous les discours, les textes et les livres individuels, constitués à partir du répertoire des mots d'une langue.

Autre point notable chez Saussure, chaque signe d'une langue se compose d'un *signifiant* – l'image acoustique d'un mot – et d'un *signifié* – le concept, la représentation mentale d'une chose –, unis à l'intérieur d'un système clos. Par exemple, le signifiant „table“ désigne un signifié assez précis, soit la représentation mentale de cet objet physique composé d'une surface plane, fixée sur un nombre variable de pattes, généralement quatre.

Un troisième et dernier élément clé de la théorie de Saussure est la distinction entre la *synchronie* et la *diachronie*. En *synchronie*, on renvoie aux signes étudiés à un instant précis, par exemple dans une œuvre artistique donnée. L'analyse est ainsi cadrée d'un point de vue vertical, ou paradigmatique, comme l'établiront les successeurs de Saussure. En *diachronie*, on convoque plutôt la succession des signes dans le temps, selon un ordre historique. C'est le point de vue horizontal, ou syntagmatique.

Charles Sanders Peirce (1839-1914), un contemporain de Saussure, a traité de questions analogues, mais en nommant plutôt sa discipline *sémiotique*. La théorie de Peirce diffère de celle de Saussure par la division des phénomènes de médiation en trois catégories qu'il nomme *thirdness*: le *signe*, l'*objet* et l'*interprétant*. En clair, le *signe* verbal – ou signifiant –, qui représente un *objet* physique du monde ou un concept – ou signifié –, est obligatoirement soumis au point de vue d'un *interprétant*.

Applications littéraires

Au milieu du XX^e siècle, Roland Barthes (1915–1980) va s'imposer comme l'un des piliers de la sémiologie. Ses essais *Le degré zéro de l'écriture* (1953) et *Mythologies* (1956) constituent une première tentative de synthèse de ses idées. Le lecteur est toutefois prié de noter que je me réfère ici surtout à l'ouvrage posthume *L'aventure sémiologique* (1985).

Barthes se fonde sur la distinction fondamentale de Saussure entre langue et parole. Pour lui, la langue est en soi un système de valeurs sociales bien codi-

fiées et partagées, alors que la parole est toujours un geste individuel d'actualisation de la langue (20-21). Avec cette prémisse, son projet intellectuel global vise à circonscrire des valeurs sociales codifiées dans la littérature et dans la culture françaises. Pour ce faire, Barthes postule dans ses travaux l'existence d'un „degré zéro de l'écriture“, ou *niveau neutre*. Dans l'analyse du style littéraire, il dira que toute œuvre possède une *forme* – le signifiant – et une *substance* – le signifié (39). La relation entre signifiant et signifié détermine un troisième terme qu'il nomme *signe*. En gardant ce système à trois composantes, Barthes conçoit le signe résultant comme un *mythe* – citation, image, photo, cinéma, drapeau, etc. –, lui-même formé d'un signifiant, d'un signifié et d'un signe à déchiffrer. Il affirme que ce *mythe* est une *parole*, au sens d'un système de valeurs sociales codifiées. Ses analyses portent sur la synchronie et la diachronie des *textes* étudiés.

Barthes propose aussi dans *L'aventure sémiologique* une histoire de la rhétorique, art de la persuasion pratiqué de l'Antiquité jusqu'au XX^e siècle. Il explique bien en quoi la joute oratoire antique exploitait déjà des idées modernes de la sémiologie. Pour lui, l'*ethos* fait référence aux attributs de l'auteur – assimilés au signifiant – et le *pathos*, aux affects chez celui qui écoute (146). Or, Barthes observe que la rhétorique du XIX^e siècle a perdu sa dimension proprement oratoire. Petit à petit, elle serait devenue un art stérile d'organisation des figures de styles dans le *texte* rédigé. L'art oratoire dépouillé de sa dimension performative, nommée *actio* en rhétorique, „ne survit qu'artificiellement“ (118). Cette observation aura son importance pour la sémiologie de la chanson.

En Italie, le sémiologue Umberto Eco se passionne tout autant pour l'avant-garde musicale que pour la culture populaire. Dans *La structure absente: introduction à la recherche sémiotique* ([1968] 1972), il met de l'avant une conception de la sémiologie en tant que théorie de la communication (13), avec *émetteur*, *message* et *récepteur*. On retrouve là presque intégralement les trois catégories des phénomènes de médiation identifiés par Peirce. Eco partage également l'intérêt de Barthes pour le *mythe* en tant que système de valeurs sociales codifiées. Parallèlement au déploiement à grande échelle des *Cultural Studies* britanniques et américaines, Eco analyse les codes visuels de la publicité, des médias et de la culture populaire.

Applications musicologiques

Pour la francophonie, ce sont curieusement des chercheurs littéraires qui, les premiers, proposent d'appliquer la sémiologie à la musicologie. Dans les années 1960, Nicolas Ruwet (1933–2001) crée le premier une petite révolution en appliquant la technique de lecture paradigmatique à des fragments de partitions musicales. Concrètement, il prend de courts segments d'une œuvre donnée et les superpose à la verticale, de façon à démontrer sans équivoque leurs similitudes et leurs variations. Il développe plus avant cette méthode dans son livre *Langage, musique, poésie* (1972), alors qu'il dirige la thèse de doctorat du musicologue Jean-Jacques Nattiez (né en 1945).

Le littéraire Jean Molino a également apporté une contribution notable à la sémiologie musicale. Son apport principal est d'avoir défini une tripartition qui n'est pas totalement sans rappeler ce que nous avons vu chez Pierce, Barthes et Eco: 1) toute phrase, tout texte, tout film, toute musique sont accessibles à nos sens par une trace matérielle; 2) ces traces sont le résultat de processus de production et d'invention, car leur surgissement fait intervenir quelque chose qui n'existait pas auparavant; et 3) elles sont le point de départ de processus de perception ou de réception, également qualifiés de stratégies de reproduction, pour souligner le caractère constructeur, spécifique et autonome des conduites perceptives.

Molino nomme ces trois catégories *niveau neutre* – l'œuvre en soi, ou la trace matérielle –, *stratégies poïétiques* – la production, l'invention, la création – et *stratégies esthétiques* – la réception, la perception (2009, 13). À propos de la musique classique occidentale composée entre les XVI^e et XIX^e siècles, il pose les choses d'une façon limpide: "il y a des partitions, un compositeur et des auditeurs" (2009, 116). Pour les musiques extra-européennes étudiées en ethnomusicologie, les créations contemporaines comme la musique électroacoustique et la chanson destinée aux médias de masse, c'est aujourd'hui plus fréquemment l'enregistrement sonore ou audiovisuel qui tient lieu de trace matérielle principale, et non plus la partition imprimée.

Le musicologue Jean-Jacques Nattiez a donné dans l'ouvrage *La musique, la recherche et la vie* (1999) un résumé très accessible de sa propre sémiologie musicale, développée depuis les années 1970. Il fait dans ses travaux la synthèse: 1) de l'analyse chez Ruwet des fragments d'une partition, placés les uns au-dessus des autres; 2) de la tripartition de Molino, avec le *poïétique*, le *neutre* et l'*esthétique*; 3) et de la symbolique musicale ou sémantique, principalement à partir de l'œuvre de Wagner, dont il est un spécialiste.

Comme chez Barthes, le signe se définit tout simplement chez Nattiez par ce qui renvoie à quelque chose. Ce renvoi peut être intrinsèque, lorsque la musique se réfère à elle-même, dans le *texte*. C'est ce qu'il appelle le niveau neutre ou immanent. Le renvoi peut aussi être extrinsèque, ou relatif au *contexte*, lorsqu'il relève de la conception du compositeur – le *poïétique* – ou de la réception – l'*esthétique* (Nattiez 1999, 42, 65; Molino 2009, 115).

Nattiez insiste sur le fait que la musique possède bien une dimension sémantique, contrairement à ce que croyaient les structuralistes radicaux comme le compositeur d'avant-garde Pierre Boulez (né en 1925). Le musicologue réserve toutefois „le terme de sémantique à cette partie de la sémiologie musicale qui traite des associations verbales et conceptualisées avec la musique, tant pour le compositeur que pour l'interprète ou l'auditeur“ (Nattiez 1999, 53) [c'est lui qui souligne]. La musique, dit-il, ne peut pas raconter par elle-même une histoire comme un texte littéraire peut le faire (Nattiez 1999, 46).

Il est tentant à ce point-ci de ramener les conceptions à trois catégories des Pierce, Barthes, Eco, Molino et Nattiez à une lecture sémiologique paradigma-

tique, perspective que l'on peut même décliner en davantage d'exemples afin de faire le pont vers la chanson dans les médias de masse:

<i>Pierce</i>	Signe	Objet	Interprétant
<i>Barthes</i>	Signifiant	Signe	Signifié
<i>Eco</i>	Émetteur	Message	Récepteur
<i>Molino/Nattiez</i>	Compositeur/ Poïétique	Trace matérielle/ Niveau neutre	Réception/ Esthétique
<i>Littérature</i>	Auteur	Roman/Poème	Lecteur
<i>Musique classique</i>	Compositeur	Partition	Auditeur
<i>Médias imprimés</i>	Critique/ Chroniqueur	Journal/ Magazine	Lecteur
<i>Médias électroniques</i>	Animateur/Artiste (Radio, Télé, Web)	Reportage/Œuvre (CD, Vidéo, YouTube)	Auditeur/ Spectateur
<i>Marketing</i>	Positionnement de compagnie	Produit commercial	Marché ciblé/ Valeur ajoutée

Le cas de la chanson circulant dans les médias de masse me paraît particulier, car les constituants de la tripartition sont tous démultipliés. L'attention du sémiologue peut en effet tout aussi bien être portée sur l'auteur-compositeur, l'interprète et/ou l'industrie de la musique, sur des traces matérielles accessibles dans l'espace public – musique enregistrée, vidéoclip ou reportage, peu importe le type de support – et sur les perceptions de publics ciblés – communautés d'amateurs d'un style musical particulier, régions géographiques, groupe d'âge, profil social, situation actuelle comparée à un autre point de la flèche du temps, etc.

Contrairement à ce que les variantes anonymes du répertoire imposent en ethnologie, la sémiologie s'exerce en principe à partir d'un corpus bien déterminé: une seule chanson enregistrée ou un vidéoclip, un disque ou des œuvres complètes, etc. Autre différence épistémologique notable, on connaît bien en sémiologie l'identité de l'auteur et le contexte de production, ce qui permet d'interroger le *poïétique* tout aussi bien que l'*esthétique*. Le recours à des entrevues avec les créateurs ou avec les auditeurs fait donc partie des outils à la disposition du chercheur, mais une partie importante du travail d'analyse sémiologique s'effectue à partir des traces matérielles: recueils de textes, partitions, disques, vidéoclips et documentaires, coupures de presse, etc. Évidemment, l'ethnologie n'a pas évolué en vase clos. Mon dernier article mettait d'ailleurs en évidence que des chercheurs comme Vladimir Propp et Conrad Laforte se sont servis des apports du structuralisme pour classer des documents collectés auprès d'informateurs.²

Parce qu'il a bien fallu choisir seulement quelques auteurs ayant contribué aux pratiques de la sémiologie de la chanson, je me suis attardé plus particulièrement pour conclure aux travaux de Louis-Jean Calvet en France, de Robert Giroux et Jacques Julien au Québec ainsi que de Philip Tagg et Bob Clarida, en Grande-Bretagne et en Suède.

Applications à la chanson

Que l'on aborde la sémiologie de la chanson du point de vue de la littérature ou de la musicologie, les chercheurs nommés ont tous eu a priori tendance à adopter une posture de défense contre des opposants à leur approche. Ces prises de position dénoncent tout autant la superficialité générale de la critique de la chanson dans les grands médias (Calvet 1981, 8; Giroux 1993, 159) que l'hégémonie exercée par des courants littéraires et musicologiques qui ne prêtent que peu d'intérêt à la chanson. Comme d'autres avant lui, Calvet déplore que l'on réduise encore trop souvent les paroles de chansons à un simple *poème*, en ignorant la musique, l'orchestration et la gestuelle, entre autres (20).

Philip Tagg conçoit pour sa part l'ensemble de la musique classique comme un instrument de la classe bourgeoise. Toute l'institution universitaire occidentale excelle selon lui à l'analyse musicologique des structures de composition, mais beaucoup moins au déchiffrement de leurs significations à la réception (Tagg – Clarida 2003, 28). Il déplore ainsi l'insistance sur la notation musicale des partitions, qu'il nomme "notational centrality". Dans une longue critique, Tagg s'en prend au logocentrisme des mots et du chiffrement, tant pour l'analyse de l'harmonie que pour celle des intervalles musicaux (7). Nous avons vu plus haut que Roland Barthes critiquait un peu dans les mêmes termes la concentration sur le seul *texte* rédigé et ses figures de style depuis la relative disparition de l'*actio* rhétorique, au XIX^e siècle. Qu'il s'agisse d'un poème ou d'une partition imprimée, il semble que la sémiologie de la chanson se pose d'emblée contre la limitation des analyses aux seules traces matérielles écrites.

Afin d'élaborer une analyse plus soutenue de la chanson, Calvet commence par établir un premier rapport paradigmatique entre *langue* et *mélodie*, non sans rappeler la distinction fondamentale entre *langue* et *parole* de Saussure. Il s'agit chez Calvet d'une première réduction volontaire, que j'interprète comme l'équivalent du *niveau neutre* de la partition chez Molino et Nattiez. Calvet étend ensuite son analyse à la voix, aux instruments et à l'orchestration pour l'étude du *poiétique*. Dans une formule bien tournée, il avance que l'élaboration des paramètres relevant de la gestuelle du chanteur doit „rendre patent le latent du texte“ sémiologique (47). En marge des traces sonores et visuelles de la chanson, il mène enfin certains tests de perception auprès de ses étudiants. La tripartition revient donc en totalité dans ses travaux, mais sous forme de *chanson chantée*, de *chanson écrite* et de *chanson reçue* (34).

La distinction fondamentale entre *langue* et *parole* de Saussure devient chez Robert Giroux une opposition entre *la chanson* en général et *une chanson* particulière (160-161). Inspiré par le sociologue Pierre Bourdieu, Giroux exprime une volonté de tenir compte des influences musicales, des circuits de distribution de la chanson, des lieux de ses manifestations, des supports matériels, de la scénographie et de la sonorisation. Comme Calvet, il situe un premier niveau paradigmatique entre les paroles et la mélodie. En suivant le schéma du signifiant et du signifié, il divise ensuite son analyse de façon détaillée. Une première branche est réservée à l'expression (métrique, gramma-

ticale, harmonique), pour l'étude du *poiétique*. Une autre branche est consacrée à la sémantique, pour l'étude de l'*esthétique*.

Jacques Julien m'apparaît globalement partager la conception sémiologique de son collègue Giroux. Il propose dans sa thèse de doctorat, publiée aux éditions Triptyque (1987), une application concrète au cas de l'œuvre de Robert Charlebois. Du côté *poiétique*, son corpus se compose des 15 disques enregistrés par le rockeur entre 1965 et 1983. Et du côté *esthétique*, il a choisi de scruter les articles de la presse francophone consacrés à Charlebois entre 1967 et 1984. Julien exprime sa volonté de rendre compte de la paralinguistique, des mouvements corporels, du comportement vestimentaire, en un mot, de „quitter la transcription morte [le *niveau neutre*] et [de] se rapporter à la situation de communication vive: la performance en direct“ (1987, 13). Il se montre aussi sensible à l'enjeu du vidéoclip, qui devenait un tout nouvel objet d'étude au tournant des années 1990.

Chez Philip Tagg et son collaborateur Bob Clarida, la méthode d'analyse est primordialement fondée sur la sémiotique de Charles Sanders Peirce. Tagg et Clarida critiquent vivement les approches qui visent à retrouver l'essence de la musique sans recourir à des traces matérielles, comme c'est normalement le cas en analyse schenkérienne ou en théorie des ensembles (*set theory*), version musicologique. Pour eux, on doit impérativement accepter la nécessité de valider empiriquement les analyses par des questionnaires soumis à des auditeurs. L'ouvrage de Tagg et Clarida donne ainsi la transcription exhaustive des questions et réponses soumises à des classes d'étudiants britanniques et suédois.

Les auteurs insistent énormément sur le fait que les sons et les images sont les traces les plus significatives dans la perception des phénomènes culturels, d'où l'intérêt pour le non-verbal, le bruit et les gestes. Selon leur conception sémiologique, il est souhaitable d'établir des liens entre 1) le sonore et ses images, 2) la structure musicale notée sur papier et 3) les significations perçues par chacun:

It should be clear from the last few paragraphs that semiotics has at least the *potential* to bridge the gap between conventional muso formalism (MUSIC AS MUSIC – The TEXT) and conventional social or cultural theory (EVERYTHING ABOUT MUSIC EXCEPT THE MUSIC – The CONTEXT). Indeed, the semiotics of music, in the broadest sense of the term, is surely concerned with relations between, on the one hand, the sounds we call musical, including their manner of internal organisation, and, on the other, the functions, uses, effects, values and “meanings” of those sounds. (Tagg – Clarida 2003, 47) [Ce sont les auteurs qui soulignent]

Pour mener ce projet sémiologique, Tagg et Clarida appliquent la méthode paradigmatique non plus aux fragments de partition du *niveau neutre*, mais directement aux sons isolés, qu'ils nomment *musèmes*. L'analogie sous-entendue est que le musème est à la musique ce que le phonème est à la linguistique, à savoir une *unité minimale de sens musical* – „minimal unit of musical meaning“ (Tagg – Clarida 2003, 94).

Afin d'évaluer auprès d'auditeurs l'appartenance d'un musème à une famille de significations, Tagg et Clarida notent scrupuleusement les centaines

de mots évoqués lors des tests de réception auprès des étudiants. Ces termes sont ensuite classés en *Visual-Verbal Associations (VVA)*: 1) attributs affectifs (ex: abstrait, dramatique, joyeux); 2) êtres et objets (ex: animal, enfant); 3) scénarios (ex: rural, africain, industriel); 4) mouvement (ex: rapide, lent); 5) musique (folklore, classique, pop); et ainsi de suite (Tagg – Clarida 2003, 127–128).

Pour valider les associations sémantiques perçues par les étudiants, Tagg et Clarida procèdent enfin à des substitutions hypothétiques, qu'ils nomment *Inter-Objective Comparison Material (IOCM)*. Paramètre par paramètre, ils apportent des changements au musème original afin de savoir si l'effet perçu demeure le même chez les auditeurs. Ils arrivent ainsi à isoler de façon aussi précise que convaincante la trace matérielle de la chanson et les significations musicales identifiées par les étudiants.

Luc Bellemare, UQAM

Bibliographie (Auswahl):

- Barthes, Roland: *L'aventure sémiologique*. Paris, Seuil 1985.
 Calvet, Louis-Jean: *Chanson et société*. Paris, Payot 1981.
 Eco, Umberto: *La structure absente: introduction à la recherche sémiotique*. Traduit de l'italien par Uccio Esposito-Torrigiani. Paris, Mercure de France 1972.
 Giroux, Robert: „De la méthodologie dans l'étude de la chanson populaire“. Dans: Giroux, Robert (dir.): *La chanson prend ses airs*. Montréal, Triptyque 1993, 159-182.
 Julien, Jacques: *Robert Charlebois: l'enjeu d'ordinaire*. Montréal, Triptyque 1987.
 Molino, Jean: *Le singe musicien: essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*. Arles, Actes Sud/INA 2009.
 Nattiez, Jean-Jacques: *La musique, la recherche et la vie: un dialogue et quelques dérives*. Montréal, Leméac 1999.
 Pierce, Charles Sanders: *Écrits sur le signe*. Textes rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle. Paris, Seuil 1978.
 Tagg, Philip/ Clarida, Bob: *Ten Little Title Tunes: Toward a Musicology of the Mass Media*. New York/Montréal, Mass Media Music Scholars' Press 2003.

Anmerkungen:

- ¹ Sur la question du folklore en chanson, cf. *BAT* 34, 28-35.
² Voir *BAT* 34.

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: 250 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!