



BAT

Bulletin des Archivs
für Textmusikforschung

Nr. 36 - Dezember 2015

Inhalt

Editorial	3
Rund um das Archiv für Textmusikforschung	5
Gerhild Fuchs: <i>Die Peter-Blaikner-Band und zwei hochkarätige Vorträge: ein „Abend mit Georges Brassens“ für Ursula Moser</i>	5
Wolfgang Pöckl: <i>Der „schlichte Troubadour“ – Georges Brassens auf Deutsch Festrede anlässlich der Verabschiedung von Univ.-Prof. Dr. Ursula Moser am 1.7.2015</i>	8
Véronique Hannover/ Jacques Osbert: <i>Un concert inoubliable: Les Dièses</i>	13
Carla Festi: <i>La Settimana della lingua italiana nel mondo 2015 all’insegna della musica</i>	15
Rezensionen: Neu auf dem Plattenmarkt	19
Mario Soto Delgado: Paco de Lucía: <i>Canción andaluza</i>	19
Angelo Pagliardini: Cesare Cremonini: <i>Logico</i>	20
Andreas Bonnermeier: Rose Laurens: <i>A.D.N.</i>	23
Frank Piontek: Zaz: <i>Paris</i>	26
Robert Proulx: <i>À Paradis City avec Jean Leloup: enfer ou paradis?</i> Jean Leloup: <i>À Paradis City</i>	29
Frank Piontek: Hans Martin Gräbner: <i>Solang du lebest, ist es Tag. New songs from old poetry</i>	32
Ankäufe und Neuerwerbungen	34
Veranstaltungskalender	36
Aktuelles – actualités – novità –novedades	37
Albert Gier: <i>Paris, die Eisenbahn und die Wendehälse. Randbemerkungen zu Jacques Offenbachs Roi Carotte</i>	37
Joël July: <i>„Göttingen“, de la réticence à l’évidence</i>	40
Andreas Bonnermeier: <i>Ces innconnues de la chanson: XI. Lara Fabian – in der Tradition der chanteuses à voix</i>	48

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik,

Das letzte Heft des Jahres, BAT Nummer 36, ist ein ganz besonderes: Es beschließt eine lange Geschichte und markiert zugleich einen Neubeginn, der neue Perspektiven eröffnen soll. Gestatten Sie daher, dass ich in der gebotenen Kürze einen Blick auf die Arbeit der letzten Jahre werfe.

BAT – eine Erfolgsgeschichte

BAT ist seit seinen Anfängen aufs engste mit dem bereits 1985 an der Universität Innsbruck eingerichteten Archiv und Forschungsschwerpunkt Textmusik in der Romania verbunden und nimmt seit Jahren auf der Homepage des Instituts für Romanistik einen prominenten Platz ein (cf. www.uibk.ac.at/romanistik/institut/textmusik-in-der-romania/bat). Das Archiv wurde zu einem Zeitpunkt gegründet, als in den deutschsprachigen Ländern die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Phänomen der Textmusik ganz allgemein und insbesondere mit dem französischen Chanson in den universitären Kanon Eingang fand, ja sich als einer der ersten Schauplätze eines interdisziplinären und intermedialen Forschungsinteresses profilierte.

Dreizehn Jahre später, im März 1998, erschien sodann das erste Heft unseres Bulletins, um der Arbeit des Innsbrucker Archivs für Textmusikforschung Textmusik in der Romania eine Stimme zu verleihen. BAT erschien zweimal pro Jahr, zeigte sich anlässlich seines zehnjährigen Bestehens im Jahre 2007 optisch verjüngt mit neuem Cover und hat heute den Punkt erreicht, an dem es – somit ist der Schleier gelüftet – online geht.

Was ist in den 18 Jahren Redaktionsarbeit geschehen? BAT hatte es sich zum Ziel gesetzt, als „Forum des Gedankenaustauschs zwischen Experten und Liebhabern romanischer Textmusik“ die „so vielgestaltigen und in den deutschsprachigen Ländern oft nur wenig beachteten ‚Ereignisse‘ der romanischen Textmusik“ (BAT 20 [2007], 3) einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Dies geschah in Rezensionen neuer CDs und Publikationen, in diversen Themenheften, vor allem jedoch in der Rubrik „Aktuelles – actualités – novità – novedades“, in der neben zahlreichen Künstlerporträts auch Überlegungen zu den historischen Formen der Textmusik, zu besonders populären Gattungen, zur Übersetzung romanischer Textmusik ins Deutsche und nicht zuletzt zu Fragen der Theorie ihren Platz fanden. In den bis Ende 2015 erschienenen 36 Heften wurden auf diese Weise 111 Monographien/Sammelbände zum Thema Textmusik und nicht weniger als 159 Besprechungen neuer CDs veröffentlicht. Die Artikel nahmen nicht nur inhaltlich auf die gesamte Romania Bezug, sondern wurden grundsätzlich in den Sprachen Deutsch, Französisch, Italienisch und Spanisch redigiert. Die Titel der rezensierten CDs und Publikationen sowie die Namen der inzwischen 88 RezensentInnen und MitarbeiterInnen des Bulletins

sind auf der oben genannten Homepage des Archivs zu finden. Letzteren und besonders meiner langjährigen Mitarbeiterin MMag. Birgit Steurer sowie meiner Kollegin A. Univ.-Prof. Mag. Dr. Gerhild Fuchs, die die Leitung des Archivs für Textmusikforschung übernimmt, sei an dieser Stelle sehr herzlich gedankt.

Das neue digitale BAT

Wie jedoch sieht das neue BAT aus, das möglicherweise seinen Titel leicht verändern wird? Das neue digitale Format der Zeitschrift, die im September 2016 zum ersten Mal erscheinen soll, bleibt auch in Zukunft der Politik der Mehrsprachigkeit verpflichtet. Die Beiträge können auch weiterhin in Deutsch, einer der romanischen Sprachen oder gegebenenfalls in Englisch verfasst sein, wobei die Zeitschrift selbst bzw. ihr Nebentext – Editorial, Inhaltsverzeichnis, Titel der Kapitel – zweisprachig in Deutsch und Französisch abrufbar sind.

Inhaltlich werden sich die Beitragsformate sowie die Namen der einzelnen Rubriken etwas verändern. Als wichtigste und attraktivste Neuerung ist jedoch geplant, die in den wissenschaftlichen Beiträgen und Rezensionen enthaltenen Verweise auf musikalische Beispiele oder Belege in Form von tatsächlich „anklickbaren“ Hörzitataten zu integrieren. Mit der Prüfung der technischen und urheberrechtlichen Bedingungen dieser Möglichkeit, die der Textmusikforschung eine neue Dimension eröffnen könnte, sind wir derzeit noch beschäftigt. Es sieht aber, soviel sei schon verraten, sehr danach aus, dass es klappen wird. Auf diese Weise würde auch das interdisziplinäre Selbstverständnis der Innsbrucker Textmusik noch deutlicher sichtbar.

Eine weitere Neuerung besteht darin, dass das bisherige interne Gutachterboard durch FachkollegInnen aus dem europäischen und nordamerikanischen Raum ergänzt werden soll. Da sich der Weg von der Textabgabe bis zum effektiven Erscheinen des Beitrags auf diese Weise nicht unwesentlich verlängert, ist auch ein strikterer Zeitplan erforderlich: Der Abgabetermin aller Beiträge ist – nach einem spätestens zu Jahresbeginn veröffentlichten Call for Papers – mit Ende Mai des jeweiligen Jahres festgesetzt, damit das Heft im September online gehen kann. Da die Zeitschrift somit künftig nur noch einmal (statt wie bisher zweimal) pro Jahr erscheint, werden die einzelnen Nummern in Zukunft deutlich umfangreicher ausfallen, wobei auch Themenhefte vorstellbar sind.

Und dieses Heft?

Große Pläne, sicher viel Arbeit und doch: Wer hätte gedacht, dass BAT nach beinahe 20 Jahren immer noch so lebendig ist und einen so großen Leserkreis hat... Das Stichwort ‚lebendig‘ ist auch der Schlüssel zum vorliegenden und letzten Heft in Papierversion. Wie immer beginnen wir mit Aktivitäten „rund um das Archiv für Textmusikforschung“, die sich im letzten Halbjahr als besonders vielfältig erwiesen haben: zwei großartige Konzerte mit Peter Blaikner aus Salzburg und Les Dièses aus Frankreich sowie Veranstaltungen „all’insegna della musica“ anlässlich der Woche der italienischen Sprache; dazu

begleitend ein inspirierender Festvortrag zu Georges Brassens. Es folgen Rezensionen zu Paco de Lucía, Cesare Cremonini, Rose Laurens, Zaz und Jean Leloup aus Québec sowie – unter „Aktuelles“ – ein historischer Beitrag zu Jacques Offenbach und – mit Barbara und Lara Fabien – zwei Beiträge zu Klassikerinnen des französischsprachigen Chansons. Wie immer finden Sie im Mittelteil die Neuerwerbungen des Archivs, die nach wie vor entlehnt werden können oder als Arbeitskopien zur Verfügung stehen, und den Veranstaltungskalender. Alles in allem, so denke ich, ein Heft, das eine lange Tradition zu einem guten vorläufigen Abschluss bringt.

Zu guter Letzt bleibt mir noch, unseren LeserInnen für ihre Treue zu danken, und dabei ganz besonders jenen, die über die letzten Jahre mit einem kleinen Obolus die Drucklegung unterstützt haben. Dank gilt auch der Hypo Tirol Bank Innsbruck, die uns über ihre Einschaltungen regelmäßig finanziell unter die Arme gegriffen hat. Das Betreiben der Online-Version wird auch weiterhin gewisse Kosten mit sich bringen – es gilt also heute wie vor 18 Jahren: SponsorenInnen sind erwünscht...

In diesem Sinne verabschiede ich mich von Ihnen und wünsche Ihnen eine gute Lektüre,

Ihre Ursula Mathis-Moser

Rund um das Archiv für Textmusikforschung

Die Peter-Blaikner-Band und zwei hochkarätige Vorträge: ein „Abend mit Georges Brassens“ für Ursula Moser

Am 1. Juli 2015 veranstaltete das Institut für Romanistik der Innsbrucker Leopold-Franzens-Universität als „kollektives Dankeschön“ für seine langjährige Ordinaria (und zuletzt auch Institutsleiterin) Ursula Moser, deren Pensionierung kurz bevorstand, einen Konzertabend mit deutschsprachigen Brassens-Liedern in der Übersetzung und Interpretation von Peter Blaikner mit Band, eingeleitet von zwei Vorträgen zu Brassens-Übersetzungen ins Deutsche (Wolfgang Pöckl) und Italienische (Perle Abbrugiati). Diese Veranstaltung gleich vorab als denkwürdig zu bezeichnen ist sicherlich nicht übertrieben, bewirkte doch die Güte der Darbietungen bei dem über 200 Personen zählenden Publikum, das sich zu Ehren Ursula Mosers versammelt hatte, eine im Verlauf des Abends stetig zunehmende Stimmungssteigerung, die sich angesichts von Blaikers

wunderbar kecken Brassens-Chansons immer wieder in Lachsalven und begeisterten Applaus entlud. Einen wesentlichen Anteil an der so entstandenen Feierstimmung, die sich im Anschluss noch weit in die Sommernacht hinein fortsetzte, hatte auch – das sei ebenfalls vorweg betont – der kongeniale Veranstaltungsort, Die Bäckerei-Kulturbackstube mit ihrem jungen, großzügigen und höchst professionellen Management.

Doch warum gerade Brassens? Mit diesem für eine ganze Epoche des französischen Chansons repräsentativen Liedermacher sollte eine symbolische Klammer hergestellt werden zu jenem Forschungsgebiet, mit dem die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Ursula Moser in den 1980er Jahren an der Innsbrucker Romanistik den ersten ihrer zahlreichen innovativen Akzente setzte, eben die Beschäftigung mit dem französischen Chanson und der Textmusik-Forschung. Dem Wiederaufflammen dieses Forschungsinteresses in den vergangenen Jahren war denn auch die Anwesenheit der französischen Referentin des Abends zu verdanken, hatte doch Ursula Moser im Rahmen einer von ihr initiierten Forschungskoooperation den Kontakt zum Überraschungsgast Perle Abbrugiati, Professorin für romanische Literaturwissenschaft an der Universität Aix/Marseille, selbst hergestellt. Der Vortrag Frau Abbrugiatis, der sich in differenzierten philologischen Termini mit den Übersetzungen von Brassens-Liedern ins Italienische befasste, bezog seine hohe Prägnanz und Eindringlichkeit vor allem aus zwei sehr glücklich gewählten Vortragsstrategien. Die eine bestand in der Konzentration auf *ein* spezifisches Brassens-Chanson, dem somit ein exemplarischer Stellenwert zukam, nämlich „Dans l'eau de la claire fontaine“ in den Übersetzungen von Fabrizio De André, Pardo Fornaciari sowie Piero d'Ostra, dem als Dichter und Liedermacher tätig gewesenen Vater der Vortragenden. Für besondere Nachhaltigkeit sorgte zum anderen die Tatsache, dass einige Strophen des Liedes und seiner italienischen Übertragungen von Perle Abbrugiati (die neben ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit tatsächlich auch selbst als Brassens-Interpretin und -Übersetzerin tätig ist) gesanglich dargeboten wurden.

Womit Wolfgang Pöckl, Professor am Innsbrucker Institut für Translationswissenschaft, in seinem Vortrag über die Schwierigkeiten von Brassens-Übersetzungen ins Deutsche in erster Linie begeisterte, war die humorvoll-ironische Note seiner Betrachtungen – die dadurch aber keinesfalls an Informationsgehalt und Tiefgang einbüßen.¹ So wurde an etlichen Beispielen deutlich, dass die Abstimmung zwischen Text- und Kulturtransfer, die beim Übersetzen zu leisten ist, im Fall von Brassens eine besondere Herausforderung darstellt, da dieser seine umfangreiche Kenntnis der Lyriktradition hinsichtlich Gedicht- und Strophenform, Metrik und Lexik ebenso in die Liedtexte einfließen ließ wie etwa den Rückgriff auf Elemente des Substandards. Mit einem „schlichten Troubadour“, als den Brassens sich einst selbst bezeichnete, hat man es, wie Wolfgang Pöckl verdeutlichte, keinesfalls zu tun.

Wenn Peter Blaikner (wie am 1. Juli in Innsbruck) ein Konzert mit Brassens-Chansons bestreitet, macht auch er sich diese Rolle des scheinbar

schlichten, bodenständigen Liedinterpreten, der das Publikum genüsslich mit deftigen oder frivolen Inhalten konfrontiert, gekonnt und vollkommen authentisch zu eigen. Gleichzeitig versetzt jedoch auch er dieses Publikum ganz unweigerlich ins Staunen ob der Tatsache, dass man es in Wahrheit mit komplexen Kunstprodukten zu tun hat. Dies springt vor allem angesichts der vers- und reimtechnischen Virtuosität, stilistischen Geschliffenheit und semantischen Vielschichtigkeit seiner deutschen Textübertragungen ins Auge; tatsächlich kann den Brassens-Übersetzungen Blaikers, die 1989 im Suhrkamp-Verlag erschienen sind,² mit Blick auf das von Wolfgang Pöckl betonte Doppelkriterium von sprachlichem und kulturellem Transfer eine äußerst hohe Treffsicherheit zugesprochen werden. Wesentlichen Anteil am besagten Eindruck von Komplexität hat aber unbedingt auch die hochversierte musikalische Umsetzung der Chansons, die neben Peter Blaikner selbst (Gesang und Gitarre) von den beiden exzellenten Musikern Reinhold Kletzander (Gitarre) und Ben Pascal (Bass) bestritten wurde. Nicht zuletzt dürfte schließlich auch die jahrelange Kabarett- und Theatererfahrung Blaikers mit dazu beitragen, dass er – wie in Innsbruck der Fall – sein Publikum auf Anhieb in den Griff bekommt und Lied für Lied stetig mehr auf „seine Seite“ zieht, bis es die von Brassens entlehnte (aber eben auch Blaikner kongeniale) Haltung des zugleich schelmischen und aufsässigen „Voyou“ mit ihm teilt. Die Wahl des Liedrepertoires ist an diesem Mechanismus freilich ebenfalls beteiligt, schlägt sich die skizzierte Haltung doch in Chansons wie „Ich bin ein Lump“ („Je suis un voyou“), „Massaker“ („Hécatombe“), „Das Gewitter“ („L'orage“), „Der Gorilla“ („Le gorille“) oder „Die Posaunen der Öffentlichkeit“ („Les trompettes de la renommée“) besonders deutlich nieder. Mit großer Begeisterung nahm das Publikum aber auch die lyrisch-zarte Darbietung von „Im glasklaren Wasser des Brunnens“ („Dans l'eau de la claire fontaine“) auf, das von der Peter-Blaikner-Band mit Blick auf Perle Abbrugiatis vorangegangene Ausführungen zu diesem Chanson ins Konzertrepertoire aufgenommen wurde.

Für die Innsbrucker Romanistik und insbesondere für Ursula Moser besaß das Konzert von Peter Blaikner und Band, darauf sei abschließend hingewiesen, noch eine zusätzliche und durchaus ein wenig sentimentale Bedeutung. Blaikers erstes Konzert in Innsbruck hatte nämlich ziemlich genau zweiundzwanzig Jahre zuvor, am 13. Juli 1993 stattgefunden, und zwar im Rahmen jenes großen, sich über fünf Tage (12.-16.7.1993) erstreckenden Symposiums, das Ursula Moser unter dem Titel *Université d'été de la chanson* auf die Beine gestellt hatte. Auch damit schloss der Brassens-Abend am 1. Juli 2015 somit die Klammer zur ersten Blüte der Textmusik-Forschung an der Universität Innsbruck.

Gerhild Fuchs, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Siehe dazu den gleich anschließenden Abdruck seines Festvortrags in dieser BAT-Nummer.

² Georges Brassens, *Ich bitte nicht um deine Hand. Chansons*, hgg. u. übersetzt von Peter Blaikner, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989.

Der „schlichte Troubadour“ – Georges Brassens auf Deutsch

Festrede anlässlich der Verabschiedung von Univ.-Prof. Dr. Ursula Moser am 1.7.2015

Es ist mir eine große Ehre, als Vertreter einer Schwesterdisziplin der Romanistik bei der heutigen Veranstaltung einige Worte sagen zu dürfen. Der Hauptinhalt des Abends ist natürlich die künstlerische Darbietung, aber die akademische Tradition will bekanntlich, dass man sich den ästhetischen Genuss zuvor redlich verdienen muss. Ich werde mich bemühen, die Zeit bis zum Auftritt von Peter Blaikner und seiner Band nicht zur Geduldsprobe werden zu lassen und mit dem Jargon sowie den Weisheiten meines Fachs sparsam umzugehen.

Eine seriöse Einführung in das Werk von Georges Brassens kann ich in der mir zur Verfügung stehenden Zeit natürlich nicht geben. Das wäre mittlerweile Stoff für eine Semestervorlesung. Brassens hat einmal den Wunsch geäußert, sein Werk möge Gegenstand einer an der Sorbonne verteidigten Dissertation sein, also jener Institution, über die er in seinen Liedern gelegentlich gespottet hat (so auch in der Nr. 3 des Programms *Der reumütige Lump*). Wenn er heute von seinem himmlischen Schreibpult aus einen wohlgefälligen Blick auf die inzwischen existierende immense Bibliographie werfen sollte, wird er mir nachsehen, dass ich mich auf einige Fakten und Charakteristika beschränke und sie dort einstreue, wo sie im Rahmen meiner übersetzungsbezogenen Überlegungen hinpassen. Wobei ich ihm, was seinen derzeitigen Aufenthaltsort betrifft, mutig widerspreche, weil ich nicht glaube, dass, wie er im letzten Chanson des heutigen Programms behauptet, der Teufel seine Seele hat. Das ist eine kokette Irreführung des Publikums, doch dazu noch ein Satz am Schluss.

Sie erwarten wahrscheinlich, dass ich nun gleich auf die Texte und ihre Übersetzungen lossteuere. Worüber sonst sollte jemand reden, der sich professionell mit Übersetzungen befasst. Aber ich kann jetzt gar nicht anders als mit einem Lehrsatz meines Fachs zu beginnen, der da lautet: Übersetzen ist nicht nur Texttransfer, sondern auch Kulturtransfer. Manche Schulen meinen sogar, letzteres sei es in erster Linie. Ich selber halte mich als gelernter Linguist aber doch hauptsächlich an die Texte. Gleichwohl ist es angebracht, vor einem konkreten Übersetzungsvergleich bzw. einer Übersetzungskritik immer darüber

nachzudenken, in welchen soziokulturellen Hintergrund künstlerische Produkte eingebettet sind.

Die erste Aufgabe, die ich mir aber sowohl aus Kompetenz- als auch aus Zeitgründen versagen muss, bestünde wahrscheinlich darin, einige wesentliche Unterschiede zu thematisieren, die zwischen Frankreich und Österreich, in der Nachkriegszeit sicher stärker als heute, bestanden haben bzw. bestehen in Bezug auf das Verhältnis zwischen Künstler und Gesellschaft einerseits und zwischen Bürger (im Sinn von französisch *citoyen*) und staatlichen wie religiösen Autoritäten andererseits. Die Globalisierung mag auch hier vieles eingeebnet haben, was nicht heißt, dass auch die Stereotype verschwunden wären. Die Zivilgesellschaft tendiert in Frankreich (und tendiert wohl noch) viel mehr als hierzulande dazu, *aktiv* einen scharfen Trennstrich zwischen sich und den Repräsentanten jedweder Ordnungsgewalt zu ziehen. Bürgerproteste haben mehrfach zu Rücktritten von Regierungen geführt. Manche Texte von Brassens, die man aus unserer Perspektive vielleicht einfach seinen anarchistischen Neigungen oder einem billigen Autoritätenbashing zuschreiben würde, sind mindestens ebenso adäquat zu interpretieren als Verteidigung der Sphäre des Individuums (im Deutschen charakteristischerweise laut Duden nur bildungssprachlich in der Bedeutung „Einzelwesen“, gemeinsprachlich aber ein Schimpfwort), wobei besondere Wachsamkeit erwartet und eingefordert wird von den Intellektuellen (im Französischen ein Hochwertwort, im Deutschen ebenfalls lange Zeit, und eigentlich noch immer, pejorativ konnotiert).

Ich bin kein Soziologe, daher möchte ich diese – zugegeben extrem schematische – Gegenüberstellung nur anekdotisch mit einem persönlichen Erlebnis illustrieren. Ich war Anfang der siebziger Jahre Lektor an einer kleinen französischen Universität und hatte, weil auch für Landeskunde zuständig, mit Kollegen anderer Fächer zu tun. Eines Tages nahm mich ein älterer Geograph zur Seite, er müsse mir etwas erzählen und mich dringend etwas fragen: Ob es denn wirklich sein könne, was er in Wien in einer Mensa erlebt habe. Er berichtete das, als hätte er Angst, einer Fata Morgana erlegen zu sein. Da hätten, an einem eigenen Tisch zwar, aber von den Studierenden völlig unbehelligt, Polizisten, *des flics quoi*, in aller Selbstverständlichkeit zu Mittag gegessen, und das nicht nur einmal, er habe das eine ganze Woche verfolgt. Das wäre in Frankreich auch schon vor 1968 völlig undenkbar gewesen, die Polizisten wären von den Studenten niemals bis zur Essensausgabe vorgelassen worden. Da ich an meiner Heimatuniversität auch schon Polizisten in der Mensa erlebt hatte, konnte ich das Skandalträchtige des Vorgangs nicht unmittelbar nachvollziehen und habe daher wahrscheinlich zur Verfestigung des französischen Heterostereotyps über ‚die Deutschen‘ als obrigkeitshöriges, in jahrhundertalter Untertanenmentalität geübtes Staatsvolk beigetragen.

Für den Übersetzer ist es natürlich schwer, Signale zum Verständnis solcher Kulturunterschiede zu setzen. Sie sind, wie Sie eben an meinen Ausführungen bemerkt haben, ja nicht einmal in einem ausführlichen Paratext so einfach zu erklären.

Ein zweiter, schon etwas konkreterer Aspekt des Kulturtransfers ist die Frage, in welche Tradition Übersetzungen in einem Zielland eingepasst werden. Wonach sollen sie klingen? Wo soll, in der Zielkultur, ihr ‚Sitz im Leben‘ sein? Die Frage ist klar, die Antwort aber ist, im vorliegenden Fall, schwer zu geben. Nicht zufällig wurde im Österreichischen Rundfunk 30 Jahre lang, von 1969 bis 1999, die Sendung *La Chanson* ausgestrahlt, und zwar (die meiste Zeit) auf Ö1, also dem Kultursender. Ihre Aufgabe bestand darin, in Österreich eine Kunstform bekannt zu machen, die im deutschsprachigen Raum wohl kein echtes Pendant hat. Reinhard Mey war etwas zu gefällig und zu wenig poetisch, Franz Josef Degenhardt zu einseitig klassenkämpferisch, Wolf Biermann zu polternd, um als Vergleich dienen zu können. Natürlich hat gerade auch das französische Chanson seine unterschiedlichsten individuellen Ausprägungen. Wenn man etwa, im Sinn einer überzeitlichen Typologie, Klassiker und Romantiker unterscheiden wollte, so gehört Brassens eindeutig zu den Klassikern, er ist ihr Hauptvertreter. Auf die Seite der Romantiker würde man Jacques Brel oder Barbara stellen, um nur die bekanntesten Namen zu nennen.

Warum Klassiker? Brassens ist einer, der sich ganz ostentativ in eine historische Reihe stellt und diese Bezüge auch immer wieder ausdrücklich betont. Deshalb habe ich als Titel für meinen kleinen Beitrag auch die Selbstcharakterisierung „schlichter Troubadour“ (aus der *Supplique*, der *Bittschrift*, die wir hören werden) gewählt.

Vagantendichter, Troubadours, Trouvères, Minnesänger sind die ersten in der europäischen Literaturgeschichte dokumentierten ACIs, *auteurs-compositeurs-interprètes*. Mit François Villon im Spätmittelalter, mit Pierre-Jean de Béranger unter Napoleon und in der Restaurationszeit (er allerdings weniger *compositeur* als *auteur* und *interprète*) und mit vielen anderen, weniger prominenten Multitalenten ist diese Tradition in Frankreich nie ganz verschwunden und nach dem Zweiten Weltkrieg zu neuer Blüte erwacht. Brassens kennt und zitiert die Texte seiner Vorläufer, er studiert und verwendet aber auch generell die Gedicht- und Strophenformen der großen Dichter und ist ein intimer Kenner der Regeln des französischen Versbaus, ein versierter Metriker, was bei einem Autodidakten besonders verwundert ... ein Meister der Form, der sich Regeln unterwirft und sich nur selten poetische Freiheiten erlaubt (wie übrigens auch sein Vorbild François Villon, der ein rigoroser Formalist war ... Wenn Sie jetzt an die Nachdichtung von Paul Zech denken und an Klaus Kinski und den Erdbeermund und so weiter und so fort... das ist alles nicht Villon, sondern höchst expressionistischer egomanischer Paul Zech und in jedem Punkt so ziemlich das exakte Gegenteil des französischen Originals).

Der Übersetzer, der seine Brassens-Versionen auch singen können will, hat somit strenge Vorgaben. Er darf sich keine Unebenheiten in der Form und im Rhythmus erlauben, wenn es nach Brassens klingen soll. Dann schon lieber eine kleine Weglassung oder Hinzufügung (z. B. im Chanson „Massaker“, das als Nr. 6 auf dem Programm steht, zusätzlich zu den *Zwiebeln* das *Kraut*, das den Vorteil hat, dass sich dazu auch mehr Reimwörter finden lassen). Im Notfall

Verzicht auf den Reim, wie in der schon erwähnten *Bittschrift*, auch wenn dadurch die Struktur der Schweifreimstrophe verwischt wird, der *strophe couée* – in Frankreich in der Höhenkammlryik von Ronsard bis Baudelaire geläufig, bei uns eher in Volksliedern verwendet (z. B. in „Innsbruck, ich muss dich lassen“). Aber das Reimen – auch das muss in Erinnerung gerufen werden – ist im Deutschen nun einmal viel schwerer als in den romanischen Sprachen, wo oft auch schon die Flexionsmorpheme oder Wortbildungssuffixe Reime erzeugen: *enterrement – testament* (aus der *Bittschrift*) etwa: Es reimt sich lediglich das Suffix *-ment*, im Deutschen wäre das ein fehlerhafter Reim, im Französischen dagegen ist es sogar eine *rime riche*, ein reicher Reim.

Ein ‚schlichter‘ Troubadour ist Brassens also natürlich nicht, nicht einmal im konkreten Kontext des direkten Vergleichs mit Paul Valéry, sondern ein höchst raffinierter, zumindest was den Text betrifft. Auf die musikalische Ausgestaltung mag das Adjektiv eher zutreffen, aber dazu etwas Kompetentes zu sagen bin ich nicht berufen, dazu könnte uns die *championne* der Textmusik aufklären, aber die ist heute ja zum Zuhören verurteilt. Aus meinem Fach kann ich zu dem Thema auch nicht viel mehr als sehr allgemeine Modelle anbieten, aber mir ist nur zu bewusst, dass solche Angebote dem Übersetzer bei der konkreten Arbeit sowieso recht wenig helfen.

Vieles gibt es über die Sprache zu sagen. Und fast alles davon interessiert den Übersetzer nicht nur, es treibt ihn wohl auch oft zur Verzweiflung, zur Resignation – oder zum genialen Einfall. Vermutlich kann man sich nicht hinsetzen und sich vornehmen: Heute übersetze ich zwei Lieder von Brassens. Ich denke, jeder einzelne Text braucht Wochen der Inkubationszeit, bis er die Gestalt hat, in der ihn der Übersetzer als fertig erachtet, wenn das Produkt kleinkunsttauglich sein soll. Übrigens war das bei Brassens selbst nicht anders. Der Schriftsteller René Fallet hat von Brassens die Vorstufen des Lieds „La Marguerite“ (das wir heute nicht kennenlernen) geschenkt bekommen: Nicht weniger als vierzig Seiten haben die Entwürfe und Korrekturen umfasst.

Brassens zieht – und zwar im allerwörtlichsten Sinn – alle Register. Er demonstriert, dass er sich in der französischen Literatur auskennt, vom Mittelalter an. Er streut gern einen Archaismus ein und holt sich Wörter aus den entlegensten Winkeln des fachsprachlichen Wortschatzes. Ich vermute fast, die Académie Française hat ihm ihren *Grand Prix de la Poésie* 1967 deswegen verliehen, weil seine Texte die Bewahrung vieler schöner alter Wörter in ihrem Wörterbuch legitimiert haben.

Um die Aura einer altertümlichen Sprachgebung zu erhalten, könnte sich ein Übersetzer damit behelfen, ein Archaismen-Wörterbuch auf brauchbare Bausteine hin abzufragen, die man kompensatorisch an den passenden Stellen einfügt.

Auch der *subjonctif de l'imparfait*, das vielgescholtene Relikt einer gepflegten Schriftlichkeit vergangener Jahrhunderte, blitzt immer wieder einmal auf, und zwar ohne jede Ironie. Auf der morphologischen Ebene haben wir im Deutschen da gar nichts Vergleichbares, höchstens ein paar obsolete aber noch

verständliche Verbformen wie *früge* von *fragen* oder *kömmt* für *kommt*, das wir ja noch aus unseren Klassikern kennen.

Und auch von der aus dem Versdrama des 17. und 18. Jahrhunderts bekannten Wortstellungslizenz, bei der das Präpositionalattribut des Objekts gern vorgezogen wird, macht Brassens ebenfalls verschiedentlich Gebrauch: „De la Madone tu es le portrait“ heißt es in „Je suis un voyou“, statt, wie es in ungebundener Sprache lauten müsste: „Tu es le portrait de la Madone“. Wenn man diesen Stilzug nicht ganz ignorieren möchte, könnte man – an anderer Stelle natürlich – den vorgezogenen Genitiv einsetzen: (ein erfundenes Beispiel) „des Dichters unerfüllter Traum“ statt „der unerfüllte Traum des Dichters“.

Mit Neologismen – sofern sie nicht Wortspielen entspringen – hat der Übersetzer dagegen keine Probleme, denn sie kommen praktisch nicht vor. In dieser Hinsicht steht die Sprache im Einklang mit der Welt der Dinge in den Texten. Man hat nämlich den Eindruck, dass es im Universum von Brassens kein Telefon, kein Fahrrad, keinen Kühlschrank, keine Schreibmaschine gibt. Man wundert sich nachgerade, dass er seinen Leichnam in einem Schlafwagen des Mittelmeer-Express nach Sète transportiert haben möchte und nicht mit einer Pferdekutsche oder einem Eselsgespann.

Quantitativ sehr viel reicher als mit poetisch-archaisierend gefärbten Wörtern und Ausdrücken bestückt sind die Chansons von Brassens mit Elementen aus dem Substandard. Und da wird es für den deutschsprachigen Übersetzer so richtig schwierig und ungemütlich. Denn das Französische ist eine Sprache mit einer einheitlichen und klaren soziokulturellen Schichtung. Unterhalb der Standardsprache gibt es die Ebenen *familier* / *populaire* / *vulgaire* / *argot*. Von Brest bis Nizza, von Calais bis Toulouse haben die Wörter in der Regel dieselben soziokulturellen Markierungen. Ein Wort wie *bouquin* für *livre* wird von allen Französischsprechern verwendet und als *familier* eingestuft, egal ob man es, wie Brassens, mit einem leichten südfranzösischen Akzent ausspricht oder wie ein Pariser Bildungsbürger.

Im Deutschen funktioniert das ganz anders. Da gibt es keinen gesamtdeutschen Substandard. Soziolektale Wörter und Wendungen sind fast immer auch regional markiert. Daher klingen Übersetzungen mit Nicht-Standard-Elementen generell nach einer bestimmten Sprachlandschaft. Um diesbezüglich nicht allzu auffällige Duftmarken zu setzen, neutralisieren Übersetzer solche Komponenten häufig. Was sollte man auch tun? Ein österreichischer oder ein bayrischer Brassens wäre doch ein seltsam hybrides Wesen. Dennoch: Wer die ganze Problematik erlauben will, möge die Übersetzung von Peter Blaikner – erschienen bei Suhrkamp in Frankfurt und nicht etwa im Salzburger (inzwischen St. Pöltener) Residenz-Verlag – mit jener des Rheinländers Gisbert Haefs unter diesem Gesichtspunkt vergleichen.

Und noch ein Aspekt, der im heutigen Programm etwas weniger sichtbar ist: Brassens als *poeta doctus*. Anspielungen auf geschichtliche Ereignisse, auf historische Persönlichkeiten, auf berühmte Bilder, auf literarische Texte; Verdrehungen von geflügelten Worten, Ironisierung von Bildungszitaten ... Man

kann nicht sagen, dass diese Ingredienzien richtiggehend hermetisch wären, aber sie sind allesamt auf einen sehr französischen Bildungshorizont zugeschnitten. Da tröstet es den Übersetzer nur bedingt, dass er sie gleich erkannt hat, er muss sie ja umsetzen. Eine philologische Übersetzung – und eine solche sollte es vielleicht auch geben – käme nicht ohne umfangreichen Kommentar aus.

Zum Abschluss, wie angekündigt, noch ein Wort zur Selbstdarstellung des Chansonniers. Das wahrscheinlich bekannteste Lied, in Frankreich wie bei uns, ist das allererste auf der ersten LP, „La mauvaise réputation“, „Der schlechte Ruf“. Das letzte Chanson, das wir heute hören werden, ist betitelt „Ich bin ein Lump“. In unserem Kulturkreis ist eine schlechte Nachrede in Bezug auf seine bürgerlichen Tugenden für den Künstler ein symbolisches Kapital, weshalb es Brassens in seinen Liedern auch recht sorgsam pflegt. (bei Professoren und ganz besonders bei ProfessorINNEN ist das natürlich ganz anders, wie wir nicht erst seit Bourdieu wissen). Doch bei den Chansontexten handelt es sich bekanntlich ja um Rollenlyrik und nicht um eine autobiographische Dokumentation. Abgesehen von einem – allerdings mit Schulverweis geahndeten kleinen Eigentumsdelikt – hat Brassens zeitlebens einen sehr unspektakulären und vor allem öffentlichkeitsscheuen Lebenswandel geführt. Prominent, aber kein Objekt der Klatschpresse. Vielleicht war er auch deswegen laut einer Umfrage Ende der 1960er Jahre die beliebteste Identifikationsfigur der Franzosen.

Wolfgang Pöckl, Universität Innsbruck

Un concert inoubliable: Les Dièses

„Le Roi est mort, vive le Roi“ avaient l’habitude de dire les Français au temps de la monarchie. Si l’Institut français a fermé ses portes en avril 2015, une association s’est montée dans la foulée pour faire perdurer les échanges culturels entre le Tyrol et la France: l’Institut franco-tyrolien d’Innsbruck (IFTI).

Grâce à Béatrice Gaigg soutenue par une équipe de bénévoles et grâce au soutien de la ville d’Innsbruck, la culture française reste au pied de chez vous. La mairie a mis à disposition de l’institut un de ses locaux du Stadtturm, idéalement localisé en plein centre-ville. Vous pouvez bénéficier d’une petite bibliothèque avec des livres francophones et germaniques pour petits et grands; des auteurs francophones viennent vous présenter des livres; des séjours sont organisés en France. Mais aussi de nombreuses autres animations sont mises en place: activités ludiques en français, conférences thématiques, soirées cinéma, soirées dansantes, expositions... et concerts.

Et pour sa toute première grande manifestation, l’Institut franco-tyrolien d’Innsbruck a choisi de vous faire découvrir Les Dièses! „Les dièses? Quel rapport avec la France? Ce sont des altérations de notes de musique!“: C’est vrai qu’au pays de Strauß où la musique fait partie du quotidien, il serait difficile de vous contredire...

Mais Les Dièses, c'est aussi un groupe de musique originaire d'une magnifique région sur les bords de l'Atlantique, la région Poitou-Charentes: cinq musiciens, et leurs chansons françaises du monde, qui sont entourés d'une multitude de valises et d'instruments, parfois inventés comme „Lison“ la machine à sons. Ils vous plongent dans un univers riche, festif et parfois intimiste où les rythmes se mêlent aux courants d'air celtique, cajun, à la respiration des Balkans, de la Méditerranée, de l'océan Indien. Entre récits de voyage et chansons à texte... ils en ont des choses à dire, à chanter, à revendiquer, à rêver...

Ils tirent leur inspiration de textes et de musiques à travers leurs voyages, à travers leurs rencontres. Aussi leurs créations sont-elles riches d'influences très variées, à la croisée des chemins de la chanson française et des musiques folk et traditionnelles du monde, avec un attachement particulier pour l'univers celtique. Ces artisans-migrateurs aiment prendre le temps d'écrire et de composer sur la route. Ils ont posé régulièrement leurs valises dans une douzaine de pays (Europe, États-Unis, Québec, océan Indien...) pour des centaines de concerts et des étapes importantes en France (Trianon de Paris, *Francofolies*, 1^{ère} partie à l'Olympia...).

Très loin du show-biz, les paroles de leurs chansons sont travaillées sérieusement, avec un peu de profondeur et beaucoup de légèreté. Leur musique vous plonge dans un voyage. Vous ne pouvez que vous laisser entraîner: à les accompagner par les battements de vos mains, à chanter avec eux, à danser.

Pour permettre aux petits et grands de découvrir cette musique, l'Institut franco-tyrolien d'Innsbruck a organisé le jeudi 23 octobre au Livestage trois présentations du spectacle *Croquer le monde* du groupe Les Dièses: deux en matinée pour les scolaires, un en début de soirée pour les étudiants et adultes. Plus de 270 enfants ont répondu présents à l'appel. Cela a été l'occasion pour leurs professeurs de réaliser des travaux pédagogiques sur la thématique de la France et de la musique française. Ce travail préparatoire, non négligeable, a permis à nos chères petites têtes blondes de passer un excellent moment... bien que ne maîtrisant pas la langue de Molière. Première mission accomplie pour l'Institut franco-tyrolien d'Innsbruck: des petites graines de culture française ont été semées dans la génération suivante.

Le soir le spectacle a été grandiose. Les musiciens nous ont donné un récital de qualité qui a duré presque deux heures, se dépensant sans compter, pour notre plus grand bonheur. Quelle vitalité sur cette petite scène du Livestage! Le public a été, dès la première chanson, totalement conquis et l'a montré par ses applaudissements fournis. Ce fut, pour la cinquantaine de spectateurs qui ne connaissaient pas ce groupe, une belle soirée et les absents ont manqué quelque chose. Après le concert, nous avons pu avoir le plaisir de retrouver ces sympathiques artistes autour d'un buffet organisé par les adhérents de l'Institut franco-tyrolien d'Innsbruck.

Prenez vos agendas, le groupe devrait revenir en 2016/2017! À ne pas manquer sous aucun prétexte: vous „croquer(ez) le monde“ avec eux, et ne le regretterez pas.

Un grand merci à tous ceux qui ont permis la réalisation de ce spectacle (les bénévoles, le Land Tirol, la ville d'Innsbruck, l'Institut für Romanistik, l'écrivain Valère Staraselski, qui a été invité le 10 octobre à l'IFTI pour présenter son roman *Sur les toits d'Innsbruck*) et SURTOUT à tous ceux qui sont venus découvrir ce spectacle et permettent ainsi de continuer à faire vivre les échanges culturels entre la France et le Tyrol.

Pour plus de renseignements, vous pouvez regarder les sites internet suivants: franco-tyrolien.at/wordpress/, www.lesdieses.com/

Véronique Hannover et Jacques Osbert, IFTI



Fotos: Béatrice Gaigg

La Settimana della lingua italiana nel mondo 2015 all'insegna della musica

Il Belpaese del bel canto... probabilmente a questo hanno pensato gli organizzatori della *Settimana della lingua italiana nel mondo 2015*. La settimana di iniziative dedicate alla lingua di Dante (ma non solo), promossa come ogni anno dalla Famesina, è stata anche uno dei temi conduttori della presenza italiana alla Fiera del Libro di Francoforte. Ad Innsbruck l'Italien-Zentrum e l'Associazione culturale INNcontri in cooperazione e con il sostegno di Institut für Romanistik e Institut für Translationswissenschaft dell'università hanno proposto tre appuntamenti che, nella tematica e nei titoli, declinano in tre modi diversi il leitmotiv di quest'anno: l'italiano della musica e la musica dell'italiano.

La prima serata che il 19 ottobre è stata ospitata nel Kulturgasthaus Bierstindl ha dato spazio alla poesia il cui codice linguistico è quello che tra tutti i generi letterari forse più si avvicina alla musica. Ritmo, metro, assonanze sono valori fonosemantici che la poesia rivendica per quella funzione poetica che rappresenta l'apice del discorso linguistico. Si è data „parola“ a grandi voci del Novecento italiano, da Cesare Pavese ad Antonia Pozzi, da Luisa Morante e Pasolini ad Erri de Luca e Roberta Dapunt all'interno di un recital in cui il suono dello strumento e quello della voce recitante si sono splendidamente completati. Il duo ha il nome di Gianluca Paciucci (Rieti) e Adriana Giacchetti (Trieste) e ha già proposto questo recital lirico-musicale a Sarajevo, a Fiume e in Italia. La serata è stata moderata da Federico Celestini, direttore dell'Istituto di Musicologia di Innsbruck.

„Scenderemo nel gorgo muti“, il verso finale di una celebre poesia di Cesare Pavese, è il titolo di un concerto-lettura, un mix di percussioni, recitazione, canto popolare e religioso, curato dalla studiosa di canto popolare Adriana Giacchetti. La formula è quella di un „pensiero poetante-cantante“ che indaga sull'uomo, grande sconfitto della vita e della storia. „Anche i versi sono contenti quando le persone si incontrano“ ha ricordato Paciucci citando un suo poeta amato. E sono stati soprattutto versi controcorrente, „carsici“ e non quelli della poesia canonica ad animare questa serata, che nell'accompagnamento di Adriana Giacchetti ha fatto suonare anche le parole del dialetto, pugliese o siciliano – un'ulteriore dimensione tonale in aggiunta a quella della parola poetica e della musica.

Un approfondimento teorico sulla musica leggera italiana è stato oggetto della serata di mercoledì 21 ottobre. Stefano Telve, docente di linguistica italiana all'Università della Tuscia e accademico della Crusca, si è avvicinato al tema da un'angolatura linguistica: quali parole italiane entrano nella musica internazionale? Un tema che Telve ha trattato nella pubblicazione *That's amore. La lingua italiana nella musica leggera straniera* (Bologna, Il Mulino 2012). Accanto all'italiano delle canzoni di Caruso e Modugno o anche di Laura Pausini, Tiziano Ferro e Andrea Bocelli, le cui canzoni hanno fatto il giro del mondo, si registra infatti una diffusione della nostra lingua nelle canzoni straniere trasversalmente a epoche e generi musicali. Da Dean Martin ed Elvis Presley fino all'hip hop di Chamillionaire e Tupac Shakur, al post-punk dei Tuxedomoon, all'heavy metal degli Haggard, italianismi e pseudoitalianismi sono entrati nella musica leggera straniera espandendo in tal modo l'immagine dell'Italia. Le tipologie sono diverse: Telve parte dai cantanti storici come Caruso che, soprattutto nel primo Novecento, portarono la voce dell'Italia nelle Americhe, per arrivare ad anni più vicini a noi, quando non solo cantanti stranieri si cimentano con testi parzialmente o integralmente in italiano (pensiamo per l'Austria al brano „Strada del sole“ che Reinhard Fendrich canta nel 1981), ma molti artisti italiani hanno successo all'estero. I nomi? Accanto ai big come Raffaella Carrà, Toto Cotugno, Loredana Bertè, Matia Bazar, Zuccherò, Eros Ramazzotti, Gianna Nannini, Angelo Branduardi, Paolo Conte o Pippo Pollina,

troviamo nomi poco conosciuti in Italia – e assai più noti all'estero – come Paolo Fornaro, Domenico Protino, Piero Mazzocchetti e un „italiano di ritorno“ dal nome Filippo Voltaggio. Nella rassegna non potevano mancare i pezzi che hanno reso celebre all'estero l'Italia. Stiamo parlando di „O sole mio“, un testo del 1898 che però affascina Elvis Presley al punto tale da riproporlo in inglese con grandissimo successo („It's now or never“) e in un arrangiamento perfettamente consona allo spirito degli anni sessanta. Passando per „Mambo italiano“ proposto nella versione americana di Rosemarie Clooney (ma ricordiamo anche quella, deliziosa, di Sofia Loren in coppia con De Sica), si arriva al successo di Rocco Granata, „Marina“ del 1959, e con un grande salto al 1988, quando Lucio Dalla e Luciano Pavarotti tentano una fortunata commistione di classico-dialettale dal titolo „Caruso“, dietro al quale riconosciamo „Te voglio bene assaje“, capolavoro della canzone napoletana che risale al lontano 1835. Non solo il giovane Nevio Passaro sceglie di cantare in italiano in terra tedesca (ricordiamo „Sento“ del 2008). Ci prova anche Josh Groban, un americano con voce baritonale ed interprete dell'operatic pop, che recentemente ha cantato in duetto con Laura Pausini e che compone testi originali in italiano („L'ora dell'addio“ nel suo *Illuminations* del 2011). Sono due artisti che cercano di dare un volto e una voce alla sensibilità italiana – con risultati assai diversi tra di loro soprattutto per quanto riguarda la profondità dei testi e la credibilità dell'esecuzione.

Telve ha proposto questo viaggio musicale servendosi di video con spezzoni di canzoni, alcune delle quali sono state presentate anche dal vivo nell'interpretazione alla chitarra di Leo Scola e che hanno reso una dotta conferenza di linguistica una piacevole carrellata nel mondo della musica italiana di casa nostra e d'oltreoceano. Il *fazit* del libro di Telve: la lingua italiana non rappresenta un ostacolo alla comprensione e al successo del pezzo, ben più importante è „la forza melodica, la capacità di trasmettere un'emozione“ (218) che sia genuinamente italiana.

La *Settimana della lingua italiana nel mondo 2015* è proseguita a Innsbruck in modo altrettanto piacevole e questa volta con molte risate con uno spettacolo teatrale che ha focalizzato il tema „lingua della musica – musica della lingua“ nello specifico del linguaggio teatrale. Il pezzo è andato in scena al Bogentheater di Innsbruck il 24 ottobre. Polifonia di voci, quindi, e di costumi e travestimenti, di gestualità ed espressioni, di dialettismi e regionalismi, registri alti e bassi, per una commedia degli intrighi e dei malintesi, incentrata sul tema della crisi economica in Italia, che ricorda la commedia napoletana dei celeberrimi De Filippo. Il Condominio di Viale dei Quattroventi porta la firma, per i testi e la regia, di Paolo Pace, giovane musicista, attore, autore, fondatore e direttore artistico della Compagnia La Giostra. Pace ha alle spalle una formazione musicale di spessore, ha studiato pianoforte e percussioni, musica corale sacra e da camera fino al tardo Settecento. Vanta una collaborazione con i Scharamella, gruppo musicale svedese specializzato in musica antica. Ha partecipato a diversi concorsi musicali nazionali e internazionali. Il gruppo amatoriale è composto da ragazzi italiani che vivono a Vienna e che considerano il lavoro di palcoscenico

come la possibilità di combinare la parola con la musica. Il modello didattico di riferimento è quello del glottodramma, centrato sulla competenza del „saper fare“, un approccio linguistico derivato dal metodo comunicativo che dà importanza al momento concreto e pragmatico del „fare“ con la lingua. La Compagnia, in collaborazione con il Kulturverein EtArcadia, offre infatti alle scuole austriache la possibilità di un workshop teatrale, dove fare teatro non significa tanto imparare un ruolo e interpretarlo nel modo migliore possibile, ma usare la propria lingua per esprimere la propria creatività partendo da un canovaccio. Per ragioni organizzative la Compagnia non ha potuto offrire uno specifico workshop a Innsbruck, ma sarebbe un'opportunità didattica da cogliere in futuro sotto forma di seminario o progetto.

E cosa ne pensano i direttamente interessati, ossia gli studenti di italiano che con le loro numerose presenze hanno testimoniato l'interesse per la lingua che studiano anche al di fuori delle lezioni seminariali? Ecco due voci:

Secondo me la conferenza del professor Telve è stata interessante perché non si sentivano soltanto delle canzoni da internet, ma anche dal vivo da parte di un chitarrista e cantante molto bravo come Leo Scola. Inoltre ho imparato che ci sono tante canzoni di tutto il mondo che usano delle parole italiane – alcune di queste le conoscevo già. (Katharina Czermak)

Ho trovato le due serate [i. e. quelle del 21 e del 24 ottobre] interessanti, essendo istruttive in modo piacevole e divertente; ho avuto l'occasione di ridere molto. La serata musicale è stata speciale soprattutto perché era caratterizzata da una buona combinazione tra musica *live* e una conferenza interessante ma non troppo lunga. Inoltre ho trovato molto carina l'idea di coinvolgere il pubblico. Il teatro è stato a dir poco sorprendente, non solo grazie allo spettacolo di per sé, ma anche grazie agli attori secondo me molto bravi. Ho trovato la trama davvero coinvolgente, da un lato mi è piaciuto molto l'accento del Sud, che d'altra parte non facilitava la comprensione del pezzo teatrale, rendendolo più complicato soprattutto per le persone germanofone. Concludendo vorrei fare anche un complimento a coloro che hanno organizzato le serate con tanta cura; penso siano state adatte agli interessi e in generale anche al livello linguistico degli studenti. (Julia Vigl)

Dato il successo, gli organizzatori hanno deciso di ripetere l'esperienza. Ci diamo appuntamento alla prossima *Settimana della Lingua Italiana nel Mondo!*

Carla Festi, Universität Innsbruck

Rezensionen: Neu auf dem Plattenmarkt

CDs

Paco de Lucía: *Canción andaluza*. 2014 (Universal 0602537814923).

¿Quién no conoce al guitarrista gaditano Paco de Lucía – que en gloria esté –, que seguramente ha sido quien le haya dado hasta el día de hoy al flamenco su proyección más internacional?

Lamentablemente el maestro nos dejó a finales de febrero de 2014 tras sufrir un infarto; y no ocurrió en una de sus ajetreadas giras internacionales, sino mientras jugaba allá en Playa del Carmen (Yucatán), en su retiro mexicano. Después de haber presentado y paseado su arte durante 52 años por los escenarios de todo el mundo, de haber innovado instrumentalmente el flamenco, de combinar su más pura esencia con los estilos musicales más variados (música clásica, bossa, jazz...), con el disco que hoy nos ocupa parece que quiso volver a sus orígenes, cerrando así el círculo.

Ya se hablaba allá por los años 2008, 2009..., bastante después de salir su disco (2004), de que el maestro estaba trabajando en un disco de copla... de que quería hacer algo en esta dirección. Pero en realidad tardó mucho más en iniciar este proyecto, fue allá a finales de 2012. Y le llevó todo un año el grabar en la soledad de su estudio los ocho temas de este disco. Hay quien dice que el disco posiblemente, no solo por su duración, se quedó incompleto; que ocho temas son pocos. Lo que sí es verdad es que, oyéndolo, uno se queda con ganas de más, el disco se hace corto.

Para mí, de alguna forma, se trata de un regreso a casa, a ese género que Paco escuchaba fanáticamente de niño (la copla española, que solía oír cantada por Marifé de Triana, su artista favorita) y al que dedicó dos trabajos ya en su trayectoria musical: en 1966, el disco *12 éxitos para dos guitarras flamencas*, y en 1967, *Canciones andaluzas*. Los ocho temas de esta producción son todos archiconocidos. Comienza el disco con las conocidas „Maria de la O“ y „Ojos verdes“, dos clásicos, para ir pasando por temas y ritmos muy variados (flamenco, pasodoble, bolero) que se cierran con „Señorita“ versionado a ritmo de salsa.

En conclusión, esta obra no deja de ser una sorpresa: aunque para algunos haya sido casi una decepción al no reconocer al Paco de Lucía de los conciertos, al Paco de discos anteriores; para otros, en cambio, es una agradable sorpresa que nos ha hecho redescubrir la copla, o mejor dicho, la canción andaluza, como él prefería llamarla. Una labor realizada por el maestro que merece todo el respeto, porque con su conocido perfeccionismo una vez más, como en cada uno de sus anteriores producciones, podemos estar seguros de que nos brinda lo

mejor de su arte, aunque esta vez es algo diferente. Escuchen este trabajo y háganse su propia opinión.

Mario Soto Delgado, Universität Innsbruck

Cesare Cremonini: *Logico*. 2014 (Trecuori 0602537826704).

Dopo il gioco con la fisica all'origine del titolo nell'album precedente, *La teoria dei colori*, preso a prestito da un trattato di Wolfgang Goethe, l'ex leader e fondatore dei Lunapop trae dalla matematica i segni e le parole per questo album. Il binomio ragione/sentimento struttura tutto l'album e viene declinato nelle dieci canzoni e nell'introduzione strumentale sia formalmente sia concettualmente: alternanza di musica elettronica sintetizzata e strumentazione acustica, uso dei simboli matematici come lettere dell'alfabeto all'interno dei testi nel libretto che accompagna l'album (ad esempio „Al Pacino“ o „Σastwood“)¹, sintesi concettuale ed effusione del sentimento nei testi. L'autore dichiara in un'intervista che si tratta del primo lavoro in cui ha voluto affrancarsi dal suo passato di leader dei Lunapop e dalle varie collaborazioni, per mettersi da solo al centro della ribalta: „Devo dirti la verità, dopo aver cantato insieme a Max Pezzali e a Luca Carboni, dopo aver collaborato con Lorenzo che era uno dei miei idoli e con Malika Ayane che era la mia fidanzata, sentivo l'esigenza di creare un disco che potesse essere accomunabile unicamente a me“².

L'album si apre con un'introduzione strumentale su un ampio arpeggio, un proemio sonoro alle dieci canzoni che lo compongono, secondo un preciso equilibrio di numeri, come dichiarato dall'autore nella citata intervista (anche l'album *La teoria dei colori* comprendeva undici tracce). Logica, sentimento e presenza femminile sono gli elementi che compongono la prima canzone, incentrata sull'impossibilità di una risposta logica alle domande della vita. In questa canzone, che costituisce il cavallo di battaglia della raccolta a cui dà anche il titolo, il ritmo riprende e amplifica quello dell'introduzione strumentale e si accavallano riferimenti intertestuali, con tre titoli di canzoni dei Beatles („Mind Games“; „All you need is love“; „And I love her“) che richiamano i tre poli tematici cui abbiamo fatto riferimento. La seconda canzone, dal nome di una vodka francese (Grey Goose), fortemente ritmata su batteria e basso, risulta facilmente cantabile. Si racconta di una notte d'amore occasionale, messa problematicamente in relazione con il fluire del tempo e il bisogno di un amore vero e stabile. Cremonini l'accosta al primo successo dei Lunapop, *50 Special*, come canzone simbolo destinata ad essere facilmente imparata e cantata (si fa riferimento alla citata intervista). All'amore appassionato e romantico, al ricordo struggente di un amore perduto è dedicata la terza canzone, *Io e Anna*, il cui filo conduttore è la chitarra acustica che ci guida in questa storia d'amore infelice. La struttura della canzone insiste sul ritmo spezzato in cui si alternano sillabe velocissime e sillabe lunghe e insistite, fra cui i „se“ delle ipotesi irrisolte („se

già ci apparteniamo“; „se già ti porto dentro“) e si ripetono, da parte della voce solista e del coro, le domande senza risposta („È questo che vuoi Anna?“). Per esplicita dichiarazione dell'autore si tratta di un omaggio a Lucio Dalla, in quanto costituisce il seguito narrativo della canzone „Anna e Marco“, compresa nell'album Lucio Dalla del 1979, sui dubbi e le angosce di una coppia di adolescenti („Anna che vorrebbe andar via“)³.

Cambio di ritmo, con il timone che passa dalla chitarra alla batteria nella quarta traccia, „John Wayne“. Come in un gioco, Cremonini esalta qui con ironia la messa in scena del proprio istrionismo in occasione della propria esperienza cinematografica, da protagonista maschile nel film di Pupi Avati *Il cuore grande delle ragazze*⁴. Nella canzone un giovane attore si rivolge al regista, cui chiede attenzione, paragonandosi ai miti del cinema western e hollywoodiano: „Come Al Pacino farò esplodere il set“; „Avrò le rughe di Eastwood“, con una parallela riflessione filosofica sul confronto fra vita reale e finzione cinematografica („La vita reale ci insegna a cambiare tu prova a spiegare il mio ruolo qual è“). La batteria dialoga serratamente con la chitarra elettrica, fino alla chiusa in cui, all'ultimo colpo di bacchette che sfiorano i piatti, risponde una sonora stoppata delle corde della chitarra. La levità aerea dei cori introduce il secondo brano filosofico, „Fare e disfare“, la sesta traccia, che fa da pendant a „Logico“, la prima canzone dell'album. La canzone contiene domande e tracce di un percorso senza direzione e senza risposta, fra cori e gorgheggi di voce solista („Ho camminato scarpe piene di rabbia“): l'esteso e articolato assolo di tromba finale come muta e ambigua conclusione. Per inciso ricorderemo qui che nell'album *Logico* l'unica voce, anche quella che compone i cori, è di Cesare Cremonini.

Nella seconda parte dell'album la narrazione diventa romanzo familiare, con il brano „Vent'anni per sempre“, sui miti e sulle disillusioni di un'eterna giovinezza che molti vogliono prolungare artificialmente. Con un ritmo leggero su toni temperatamente gnomici, si attaccano le scelte di chi non vuol crescere e rifiuta le responsabilità della vita adulta: „È stupido eliminare lo zucchero, fare a meno di un figlio, di un posto fisso, di un conto in banca“. A questo brano programmatico e riflessivo segue la canzone dedicata al padre, cui si rivolge direttamente nel testo („Non interessa a nessuno tranne che un poco a te“). Nella citata intervista a *Sorrisi e canzoni TV*, l'autore dichiara esplicitamente la dedica al padre, definito nella canzone „Barbone ricco di sogni e di fumo“. Dal punto di vista musicale è presente un ritmo di ballata triste, con un delicato arpeggio in sottofondo e un discreto accompagnamento ritmico delle percussioni. La presenza anonima del padre in questa canzone diventa esplicita nella successiva „Se c'era una volta l'amore (ho dovuto ammazzarlo)“, dove dichiara „Io conosco mio padre“. La canzone è un'ardua riflessione sulla separazione dei genitori, non ancora metabolizzata e richiamata per analogia nel titolo, tratto dal romanzo omonimo dello scrittore colombiano Efraim Medina Reyes, una storia ambientata nel mondo del rock⁵. Dopo „Padremadre“, dedicata da Cremonini allo stesso tema nel 2003⁶, il cantautore torna a riflettere a più di dieci anni di distanza sulla

vicenda come per sublimare la ferita ancora aperta e di lì passare come attraverso un varco verso la propria età adulta. La madre è accostata per analogia alla biblica Eva („e da sempre il serpente ha la meglio su Adamo“) e le si attribuisce un ruolo non capito dal figlio („Ogni donna ha un segreto“). La musica accompagna questo passaggio duro ma necessario per l'autore, con inserti vocali striduli e acuti, alternati ad arpeggi più dolci imbastiti su un ritmo faticoso e stentato, sciolto dal suono delle trombe finali che preannunciano il superamento del trauma⁷.

Il tema dell'amore impossibile viene declinato anche sulle note tristi e malinconiche della canzone successiva, „Cuore di cane“, in cui l'amante si rivolge all'amata, che è moglie di un altro. L'equilibrio armonico instabile del ritornello, accompagnato da un tappeto di archi, riflette la domanda di fondo del protagonista, cui risponde una domanda ancora più amara: „Si può essere più felici di così?“, „Ma chi siamo noi per perderci?“. Il titolo del brano coincide con quello di un romanzo di Mikhail Bulgakov e con quello di una canzone composta da Francesco De Gregori per Fiorella Mannoia, ma secondo l'autore si tratta di coincidenze casuali⁸. Le note ritmiche di uno scacciapensieri introducono l'ultimo brano, „Che cos'hai nella testa?“ che costituisce il finale aperto di questa autobiografia di un trentaquattrenne. La cadenza ritmica lenta e coinvolgente viene sottolineata da sonorità molto varie, dal pianoforte, alle tastiere, alla batteria, al battito di mani. Nel testo ritorna la domanda del titolo, fra risposte surreali e auguri per il futuro („volando nel bene e nel male ti fermi a guardare una stella“, „Buona fortuna!“). Dopo le canzoni in cui l'io lirico si rivolgeva al padre o alla donna amata, troviamo nell'ultimo brano un „tu“ straniante rivolto a se stesso, come a chiudere la circolarità di questo percorso autobiografico. Alla solenne e scandita introduzione filosofica presente in „Logico“, la canzone che apre e dà il titolo all'album, si contrappone questa chiusa in sordina, con il finale del brano in cui suono e battito di mani sfumano e si eclissano. Possiamo forse rimpiangere il Cremonini gioviale e strampalato dei Lunapop. Ma dobbiamo ammettere che questo album costituisce un preciso messaggio dell'autore, che ci invita a considerarlo, a questo punto del suo percorso, un artista maturo e ci esorta a seguirlo nel suo nuovo cammino.

Angelo Pagliardini, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Per motivi di chiarezza nella recensione useremo la grafia normale per le citazioni dai testi delle canzoni.

² Da „Cesare Cremonini racconta il nuovo album *Logico*. Intervista integrale“, in: *Sorrisi e canzoni TV*, 09.05.2014, www.sorrisi.com (23.11.2015).

³ Lucio Dalla, *Lucio Dalla*, RCA Italiana PL 70153, 1979.

⁴ Pupi Avati, *Il cuore grande delle ragazze*, Italia, 2011, 85'.

⁵ Efraim Medina Reyes, *Se c'era una volta l'amore (ho dovuto ammazzarlo)*, trad. di Gina Maneri, Milano, Feltrinelli, 2002. [titolo originale: *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* (2001)]

⁶ La canzone fa parte di Cesare Cremonini, *Bagus*, Warner Music 5050466952127, 2003.

⁷ Da un'altra intervista rilasciata a Egidio Arcidiacono su *Famiglia cristiana*, 25.06.2014, www.famigliacristiana.it/articolo/cremonini.aspx (25.11.2015), apprendiamo la centralità della figura paterna in questo album e in particolare il rapporto dell'autore con il padre novantenne: „Provo per lui una tenerezza e una stima immense. Allo stesso tempo la sua età mi impone di pensare continuamente a quando non ci sarà più.“

⁸ Cfr. Luca Dondoni, „Cremonini: con *Logico* ricomincio daccapo“, in: *La Stampa*, 06.06.2014, www.lastampa.it (26.11.2015).

Rose Laurens: A.D.N. 2015 (Katzele Productions 3322292).

Nach knapp 20 Jahren – das Vorgängeralbum *Envie* erschien 1996¹ – veröffentlichte die französische Sängerin Rose Laurens im April 2015 ein neues Album. Europaweit bekannt geworden war die Interpretin mit ihrer dunklen und kraftvollen Stimme, die noch heute unverwechselbar ist, Anfang der 1980er Jahre, als sie mit dem Chanson „Africa“ in mehreren Ländern 1982/83 Spitzenplätze in den Hitparaden belegte². Es folgten einige weitere Erfolge wie „Mamy Yoko“ und „Vivre“ (beide 1983), „Zodiacale“ (1984), „Cheyenne“ (1985) sowie „La nuit“ und „Quand tu pars“ (beide 1986) sowie drei Langspielplatten³, zu denen u. a. renommierte Autoren wie Yves Simon, Yves Duteil und Francis Cabrel Texte beisteuerten. 1986 trat die Sängerin zum ersten Mal als *vedette* in Pariser Olympia auf.⁴ Dennoch gelang es ihr nicht, sich eine dauerhafte Karriere im Chanson aufzubauen. Das Album *J'te prêterai jamais* aus dem Jahr 1990⁵ stieß trotz der Mitwirkung von Jean-Jacques Goldman und Francis Cabrel auf ein ebenso geringes Echo auf dem Schallplattenmarkt wie schon zuvor die Single *Où vont tous ceux qu'on aime* von 1987 und das bereits erwähnte Album *Envie* aus dem Jahr 1996. Die Sängerin kehrte daraufhin zu ihren Wurzeln im Musical⁶ zurück und wirkte in diesem Rahmen an mehreren Produktionen mit, so u. a. 2001 in *L'ombre d'un géant*, dem allerdings ebenfalls kein großer Erfolg beschieden war⁷.

Das nun erschienene Album *A.D.N.*, das im Folgenden besprochen werden soll, enthält insgesamt zehn Chansons, von denen das Eingangschanson „Si j'pars sur une île“ in einer zweiten Version, dann als „version rock“, vertreten ist. Sämtliche Texte des Albums wurden von dem französischen Komiker und Schauspieler Pierre Palmade verfasst, der sich hier von einer neuen Seite zeigt. Bereits beim ersten Anhören lässt sich feststellen, dass die Stimme der Interpretin immer noch genauso kraftvoll und markant klingt wie vor 30 Jahren, musikalisch und von den Textinhalten her jedoch eine deutliche Weiterentwicklung zu beobachten ist. Die Melodien stammen außer von Palmade u. a. von François Bernheim und aus dem Nachlass von Jean-Pierre Goussaud⁸. Die künstlerische Gesamtleitung liegt bei der Interpretin selbst.

Das erste Chanson des Albums, das zugleich als erste Singleauskopplung vorgestellt wurde, trägt den Titel „Si j'pars sur une île“ und präsentiert sich im

Stil von Jazz und Swing. Die Interpretation wirkt spielerisch und leicht, beinahe improvisiert, und folgt mühelos der Melodie, die vor allem von Gitarren dominiert wird. Der Text des Chansons, das von all den Dingen handelt, die man auf eine einsame Insel mitnehmen würde, hat eine humorvollen Dimension, vor allem was den Partner der Protagonistin angeht. Deutlich getragener ist das nachfolgende „J't'aime moins“, das von einer verblassenden Liebe handelt, die aber noch nicht erloschen ist. Die Sängerin interpretiert den Text zurückhaltend und emotional, indem sie einige Passagen besonders nuanciert vorträgt. Das Arrangement bringt durch den Einsatz der Klarinette und der Violine eine neue Klangfarbe ins Spiel, die Anleihen im südosteuropäischen Raum nimmt. „Si Dieu était une femme“, dessen Text von Pierre Palmade auf eine Melodie von Jean-Pierre Goussaud geschrieben wurde, ist vom Thema her nicht neu, vermag jedoch durch einen ausgefeilten Text zu bestechen, der den Hörern einiges an (zeit)geschichtlichem und kulturellem Hintergrundwissen abverlangt, um ihn verstehen zu können: So werden neben der römischen Kaisergattin Messalina und Cleopatra die ‚mythischen‘ Paare Simone Signoret – Yves Montand und Simone de Beauvoir – Jean Paul Sartre ebenso erwähnt wie auch das letzte Abendmahl und Maria Magdalena aus der Bibel. Hinzu kommen diverse Wortspiele wie „Et des fleurs/ Crises en thème“, „Paradis, par hasard“ oder auch „Et puis cette sacrée Cène/ Où les Treize ont oublié Marie Madeleine“. Hat der Hörer diese Hürde beim Verstehen des Chansons überwunden, wird ihm die zurückhaltende Interpretation Rose Laurens' auffallen, die allein durch ihre Stimme in den Strophen und im Refrain eigene Akzente setzt. Das nachfolgende „A.D.N.“ vergleicht das eigene Leben von früher mit dem Leben von heute und kommt zu dem Schluss, dass man das Leben besser genießen kann, wenn man sich nicht ständig darum bemüht, das eigene Wesen zu verstehen bzw. zu ergründen. Das Chanson kommt schließlich (im wahrsten Sinne wortspielerisch) zu der Quintessenz „Et que jamais, nos gênes nous gênent“. Die Interpretin trägt das Chanson mit einer deutlich hörbaren Leichtigkeit in der Stimme vor und wird im Refrain von einem Kinderchor unterstützt, was das Chanson von den übrigen Titeln des Albums abhebt. Das leise „Je valse seule“ bildet erneut einen Kontrast, indem sich die Interpretin stimmlich zurücknimmt und damit einer getragenen Melodie und einem nachdenklichen Text Rechnung trägt. „Comme dans ‚César et Rosalie‘“ greift im Anschluss eine Grundkonstellation aus dem gleichnamigen Film von Claude Sautet aus dem Jahr 1972 mit Romy Schneider und Yves Montand in den Hauptrollen auf. Wie im Film steht eine Frau zwischen zwei Männern, möchte aber auf keinen der beiden verzichten: „Et ces deux hommes sont toute ma vie/ Je crois qu'ils ont compris/ Qu'il faut me partager“. So ist es in diesem Chanson die Frau, die sich emanzipiert und eine Rolle einnimmt, die oftmals den Männern vorbehalten ist.⁹ Musikalisch dominieren erneut Elemente aus dem Jazz, jedoch ist die Interpretation getragener und weniger spielerisch als in „Si j'pars sur une île“. „Peindre les murs en rouge“, bei dem Rose Laurens selbst an der Melodie mitgewirkt hat, präsentiert sich wiederum in einer fröhlichen Grundstimmung und fordert dazu auf, im Leben

öfter das zu tun, worauf man gerade Lust hat, und sich treiben zu lassen – und sei es nur für einen Moment: „Laissez-nous délirer/ On s'ra pile à l'heure/ Au pire en retard d'un quart d'heure“. Einmal mehr passen sich Interpretation und Stimme dem Inhalt an und fallen durch eine besondere Leichtigkeit auf. Es schließt sich die „version rock“ von „Si j'pars sur une île“ an, in der jedoch in erster Linie die Swing-Elemente verstärkt wurden. Das Chanson wirkt dadurch noch einmal dynamischer, wobei jedoch die Stimme der Interpretin auch in diesem neuen Arrangement trägt und nicht in der Begleitmusik untergeht. Als vorletztes Chanson auf dem Album präsentiert sich „À part ça tout va bien“ mit einer ebenfalls jazzigen Note. Auch hier unterstreicht die Interpretation einzelne Passagen des Textes, wobei Rose Laurens einmal mehr unter Beweis stellt, dass sie ihre Stimme zu modulieren versteht. „Je vertige“, bei dem sowohl Text als auch Musik von Pierre Palmade stammen, schließt das Album ab und fällt durch seine Kürze auf, die bei ca. zwei Minuten liegt. Das Leitmotiv „Si je meurs demain“ zieht sich dabei wie ein roter Faden durch das gesamte Chanson. Zu Beginn und am Ende des Chansons ist die Stimme der Interpretin *a cappella* zu hören, wobei sie sehr zurückgenommen wird und nur dann an Volumen zunimmt, wenn die begleitende Melodie zu hören ist. Das Chanson wirkt dadurch beinahe wie ein Schlaf- oder Wiegenlied, das sich an „Mon amour d'ami [...] Mon ami d'amour“ richtet. Das Album schließt also mit sehr ruhigen Tönen, die zum Nachdenken anregen.

Mit *A.D.N.* ist Rose Laurens ein überzeugendes Album gelungen: Einerseits versteht es die Sängerin, durch ihre Interpretationen und ihre Stimme den Chansons einen eigenen Stempel aufzudrücken, andererseits wird auf musikalischer und textlicher Ebene deutlich, dass sie nicht krampfhaft versucht, durch das Kopieren der Erfolge von vor 30 Jahren ausschließlich auf hohe Verkaufszahlen zu hoffen. So gesehen wäre es Rose Laurens zu wünschen, dass das neue Album den Anfang für einen neuen Karriereabschnitt in reiferen Jahren bildet.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Link:

www.roselaurens.com (offizielle Seite der Sängerin)

Anmerkungen:

¹ Rose Laurens, *Envie*, Katzele Productions/Polygram 191 592-2, 1996.

² Erheblich zu diesem Erfolg beigetragen hat die Tatsache, dass Rose Laurens mehrere ihrer Chansons auch in englischer Sprache eingesungen hat. Neben „Africa“ und „Mamy Yoko“ sind vor allem „Night Sky“ (englische Version von „Zodiacale“) und „Americian Love“ („Quand tu pars“) zu nennen. In den 1980er Jahren ist die Sängerin z. B. in mehreren seinerzeit populären Fernsehshows in Deutschland zu Gast.

³ *Déraisonnable* aus dem Jahr 1982, *Vivre* von 1983 und *Écris ta vie sur moi* von 1986.

⁴ Christian Dureau, *Dictionnaire mondial des chanteurs*, Paris, Vernal/Philippe Lebaud, 1989, 202.

⁵ Auf der Homepage der Sängerin wird als Erscheinungsjahr fälschlicherweise das Jahr 1988 angegeben.

- ⁶ Größere Bekanntheit hatte Laurens 1980 in der Rolle der Fantine in dem Musical *Les misérables* von Robert Hossein erreicht.
- ⁷ Diese James Dean gewidmete *Comédie musicale* wird nach nur 42 Aufführungen abgesetzt (siehe Daniel Lesueur, *F... comme femme. La chanson française au féminin*, Lyon, Aleas, 2010, 145). In anderen Nachschlagewerken findet sich als Premierenjahr das Jahr 2003, so z. B. in Gilles Verlant, *L'Odyssee de la chanson française*, Paris, Hors Collection, 2006, 242.
- ⁸ Goussaud hatte die junge Sängerin einst entdeckt und mit ihr 1979 eine erste Single mit dem Titel *Survivre* produziert. Darüber hinaus zeichnete er für die gesamte musikalische Produktion Laurens' in den 1980er Jahren verantwortlich, mit der er bis zu seinem Tod 1990 auch privat ein Paar war.
- ⁹ Man denke in diesem Zusammenhang an die „klassische“ Konstellation Mann mit Ehefrau und Geliebter, die bereits der Film *César et Rosalie* ins Gegenteil verkehrt hatte.

Zaz: Paris. 2014 (Play on 5054196339524).

Zaz ist ein Phänomen. Seit einiger Zeit tourt die Chansonette auch durch Deutschland, wo sie die Zuschauer und -hörer in ihren Bann zieht. Geht es um das Wort/Ton-Verhältnis, so muss bei Zaz noch ein drittes Element auf die Rechnung gesetzt werden: die Aufführung, auf Neudeutsch: die Performance. Gilt dies für ausnahmslos alle Chansons, die im Konzertsaal oder im Theater gemacht, ja selbst am reinen Audio-Reproduktionsgerät wahrgenommen werden, so in besonderem Maß für den Stil jener Interpreten, den man mit dem so unklaren wie treffenden Wort vom „gewissen Etwas“ umschreiben könnte. Zaz ist, wie gesagt, ein Phänomen: eine Erscheinung der Bühne, als solche eine so typische wie unverwechselbare Exponentin der *nouvelle chanson*. Deren Widerspruch besteht nicht zuletzt im Umstand, dass sich das Repertoire der Sängerin zum größten Teil aus Klassikern zusammensetzt.

Zaz – mit bürgerlichem Namen Isabelle Geffroy – wurde am 1. Mai 1980 in Tours geboren. Bereits 1987 gewann sie in einem Casting des französischen Radios den zweiten Platz – wohlgemerkt: nicht unter Gleichaltrigen, sondern unter Kandidaten jeden Alters. Ab 2000 studierte sie am Centre d'Information et d'Activités Musicales (CIAM) in Bordeaux; Auftritte in der Band Do Diego (Stilrichtung: Latin Rock) verschafften ihr bald erste Konzertauftritte, u. a. beim *Festival Musiques Mémoires d'Angoulême*. In Paris trat sie im Cabaret des Restaurants Les trois maillets in der Rue Galande auf; danach sah Montmartre die Chansonette auch als Straßenmusikerin. Gleichzeitig komponierte sie zusammen mit dem Produzenten Kerredine Soltani ihren ersten Hit „Je veux“. Danach ging es aufwärts: Beim Talentwettbewerb *Réservoir Generation* gewann sie im Olympia den ersten Preis, 2010 erschien ihr erstes Soloalbum *Zaz*, das sogleich an die Spitze der französischen Charts vorstieß und dort ein halbes Jahr verblieb. Dieses Debütalbum verschaffte ihr im folgenden Jahr die Nominierung als „Newcomer des Jahres (international)“ beim renommierten *Echo*-Preis. 2012

schaffte sie es ein zweites Mal, diesmal in der Kategorie „Künstlerin International Rock/Pop“, auf die Liste zu kommen. Ging sie hier (noch...) leer aus, errang sie doch 2011 den *European Border Breakers Award*. Auftritte bei den Festivals *Montauban Alors Chante*, dem *Kuala Lumpur French Art Festival*, bei den *Francofolies* in La Rochelle und beim Festival *Jazz Musette des Puces* in Saint-Ouen gingen über die Bühnen, nachdem sie bereits als Interpretin eines Edith Piaf gewidmeten Sets von „Größten Erfolgen“ in Sibirien aufgetreten war. Nicht ganz unwichtig: In Martin Scorseses Filmkunstwerk *Hugo Cabret* (2012) kann man Zaz mit „Cœur volant“ im Abspann hören.

Kurz vor Weihnachten 2011 erschien ihr Live-Album *Sans Tsu Tsou*, 2013 das zweite Studioalbum *Recto verso*. Es passt zur Künstlerin, dass sie, die zurecht als „Energiebündel“ bezeichnet wird, zwischendurch zusammen mit einem Gitarristen und einem Bassisten den Mont Blanc bestieg, wo sie auf dem Gipfel, nur in Anwesenheit der Bergführer, spielte. Wer Aktionen wie diese für PR-Gags hält, irrt: Musik ist Zaz wenn nicht alles, so doch viel, und die Musik gilt ihr auch als Transportmittel für soziale Anliegen. Sie veranstaltete Gratis-Konzerte in kolumbianischen Salzminen, so wie sie – darauf weist sie bei ihren Auftritten stets hin – sich bei Colibri engagiert, einer basis-ökologischen Bewegung, der alle Merchandising-Einnahmen der Gruppe zugute kommen. Das Chanson als Werkzeug tätiger Menschenfreundschaft – auch diese Praxis steckt in der höchst unterhaltsamen Chanson-Kunst der kleinen, quirligen Person, die ihr Publikum wie eine Schwester und Verbündete zu begeistern pflegt.¹

Bereits 2014 kam ihr drittes Studioalbum *Paris* heraus, an dessen Produktion zwei nicht ganz unbekannte Musiker beteiligt waren: Quincy Jones und John Clayton. Es besteht fast ausschließlich aus klassischen Chansons – und programmatischer als mit „Paris sera toujours Paris“ kann das Album nicht beginnen. Im November 1939 hat Maurice Chevalier dieses Chanson erstmals aufgenommen: eine *pièce de resistance* gegen die Trübsal, die der gerade gegen Frankreich gewonnene Krieg der Nazis ausgelöst hatte. „Paris verkörpert“, so Isabelle Geffroy, „den unbeugsamen Geist der Freiheit, wie Maurice Chevalier es in seinem Chanson ‚Paris sera toujours Paris‘ gesungen hat. Selbst in den dunkelsten Stunden seiner Geschichte ist Paris immer die Stadt des Lichts gewesen.“² Und so geht es weiter mit einigen Klassikern des Genres: mit „Sous le ciel de Paris“ (von Jean Dréjac und Hubert Giraud), der witzigen „Parisienne“ (von Michel Grisolia, Françoise Mallet-Joris und Marie-Paule Belle) von 1976, die hier klingt, als sei sie in den 1930er Jahren erdacht worden. Bei Zaz klingen einige Klassiker wie instrumental übermalte, durch Jazzriffs variierte Versionen der einstigen Fassungen, was auch als Hommage an die großen Chansoniers des geliebten Paris aufgefasst werden kann. Charles Trenets und Léon Chauliacs „La romance de Paris“, „J'ai deux amours“ (von Georges Konyon, Henri Vantard und Vincent Baptiste Scotto), dem man in Zaz' Version das Kompositionsdatum 1931 nicht mehr anhört, Léo Ferrés „Paris Canaille“ und Jean Renoirs und Georges Van Parys' „La complainte de la butte“ ergänzen das nostalgische Angebot, das meist im Stil eines unkomplizierten Populärjazz arrangiert wurde.

Freilich gehorcht die Instrumentation einem schlichtweg betörenden Prinzip der Farbigkeit. Bleibt Zaz' Ton auch immer so gut wie gleich – sie singt wie gehabt mit rauem Stimmband und einem schier unwiderstehlichem *élan vital* –, so bringen die Musiker ihrer Combo die alten Chansons in eine Gegenwart, die nicht ganz von heute, doch auch nicht von gestern ist: eine Straßenmusik auf hohem Niveau. Guillaume Jubel (Gitarre), Bertrand Commere (Akustikgitarre), Ilan Abou (Bass), Pierre François Dufour (Schlagzeug und Violoncello), Eric Seva (Tenorsaxophon), Claude Egea (Trompete), Stéphane Chausse (Klarinette), Thierry Faure (Klavier), Didier Ithursarry (Akkordeon), Christoph Cravero (Swingvioline) und Jean-Philippe Motte (Schlagzeug und „utensiles de cuisine“) bilden wechselnde Formationen; das Akkordeon wird sparsam (in „Sous le ciel de Paris“ und „La complainte de la butte“) eingesetzt. Auf der rein instrumentalen Ebene gibt es denn doch nicht soviel Paris. Kommen hinzu ein paar Choristen, die ein bisschen wie die King's Singers agieren – und das Orchester The Amazing Keystone Big Band. Von Isabelle Geffroy und ihren Kollegen stammen immerhin zwei Chansons („Dans mon Paris“ und „Paris, l'après-midi“), die das Licht, die Boulevards und die Viertel der geliebten Stadt mit den Mitteln einer musikalischen Moderne einfangen, die vor 50 bis 60 Jahren neu war – und heute noch gut unterhält.

Auf die Frage, warum Ihre Musik so populär sei, hat Isabelle Geffroy einmal geantwortet: „Ich sehne mich ja danach, in einer besseren Welt zu leben. Diesen Wunsch spiegeln einige Lieder recht deutlich wider. Vielleicht können sich meine Fans damit identifizieren.“³ Womit auch der Grundcharakter und die Auswahl ihrer Chansons, anders als beim Album *Recto verso*, genau charakterisiert werden: *Paris* kommt bewusst als Gute-Laune-Sammlung daher. Es stimmt schon, was eine Nina Hortig anlässlich der Veröffentlichung der DVD *Sans Tsou Tsou* schrieb: „Die Stimmung, welche die zierliche Französin selbst bei Regen auf die Festivalbühnen zaubert, können die verschlafenen Kamerafahrten leider nicht wiedergeben. [...] Zaz überlegt nicht, wie sie wirkt, sie ist einfach da, ganz natürlich und ungeschönt.“⁴ Eben dies verleiht ihren Auftritten immer noch größte Unmittelbarkeit, die letztlich das Wesen ihrer Chanson-Interpretation ausmacht. Wieder einmal wird klar, dass es streng genommen ‚originale‘ und unveränderliche Chanson-Interpretationen nicht gibt. Mögen Chevalier, Trenet und Aznavour auch bestimmte Chansons ‚kriert‘ haben, so werden sie in der Interpretation von Zaz und ihrer Combo gleichsam zu neuen Standards. Voilà, das Chanson lebt. Zaz gehört zu denen, die es zum größten Teil mit herkömmlichen Mitteln (wie dem sparsam eingesetzten Jazz-Gesang auf wilde Vokalisieren) neu erfinden. Freilich nicht als Experiment, sondern als gediegenste Unterhaltung.

Apropos Aznavour: „J'aime Paris au mois de mai“ ist zwar nicht das letzte Stück des dreizehn Nummern umfassenden Albums, aber gleichsam das historisch wichtigste. Es ist schlicht und einfach bewegend, einen der prägenden Vertreter des klassischen Chansons der Nachkriegszeit zusammen mit dem neuen Stern der *nouvelle chanson* zu hören. Der Altmeister, der mit den Mitteln

der 1960er Jahre in die unmittelbare Gegenwart kommt, die junge Sängerin, die sich auf die Tradition besinnt und in ihr ihre Wurzeln entdeckt – dieser Zusammenhang macht aus der schönen Sammlung auch eine diskographische Kostbarkeit.

Frank Piontek, Bayreuth

Anmerkungen:

- ¹ Der Rezensent weiß, wovon er spricht: Am 4. Juli 2015 konnte er Zaz in einem hinreißenden Open Air in der Spandauer Zitadelle erleben.
- ² www.warnermusic.de/news/2014-09-10/Zaz-oeffnet-die-studiotueren-seht-das-making-of-des-neuen-albums-paris (08.11.2015).
- ³ www.fr-online.de/leute/Zaz--zusammen-sind-wir-stark-,9548600,22718434.html (08.11.2015).
- ⁴ www.stimmt.de/news/musicandmore/cds/2011/dezember/art3613,32556 (08.11.2015).

À Paradis City avec Jean Leloup: enfer ou paradis?

Jean Leloup: *À Paradis City*. 2015 (Disques Grosse Boîte DTCCD-4445).

Des dix chansons qui composent le dernier album de Jean Leloup se dégage une forte odeur de désespoir. On y trouve des personnages brisés par la vie qui frôlent la mort, certains même la désirant ardemment et s'y abandonnant. Et pourtant...

Le disque s'ouvre sur l'histoire du „vieux Willie“ qui fait le bilan et conclut qu'il „a raté [sa] vie“ et se suicide en s'immolant dans sa „maison en flammes“. Le vieil alcoolique est seul et „lègue à sa bouteille de whisky [sa] tristesse et [ses] ennuis“, „au vent [sa] philosophie et aussi toutes [ses] idées de génie“ et „enfin à toi, le passant qui passera ... ma Ford Nova“. Amer et amoché, il n'a plus la force de se battre et appelle la mort: „Tous mes os me font mal/ Ils m'attaquent en chacals/ En combat inégal/ Un peuple de démons, de fantômes en sommeil/ Se cacherait-il au fond de toutes mes bouteilles/ [...] Pour ma part, il me tarde de partir en voyage/ Quitter cette famille de terreurs qui fourmillent“. Philosophe désespéré aux amours malheureuses que „le destin esquinte“, le vieux Willie livre son ultime message: „L'amour n'existe pas“.

Et pourtant... „Même quand c'est noir, c'est lumineux“ écrit à juste titre le critique Sylvain Cormier dans *Le Devoir*. Et dès la deuxième chanson, „Les flamants roses“, Leloup nous invite à nous élever comme ces oiseaux majestueux au-dessus de la mêlée, de la violence d'une cour d'école ou des atrocités des champs de bataille:

Sur le chemin de terre ils avaient alignés les corps
Et les vautours faisaient des cercles autour
Dans la cour de l'école on bastonnait les dissidents
Pendant que regardaient en rang, les étudiants
Dans les maisons pleuraient les pères et mères

Les camions verts transportaient les militaires
 Les flamants roses volent dans le ciel encore
 Et rien n'arrête l'arrivée de l'aurore
 Les flamants roses volent dans le ciel encore
 Et rien n'arrête l'arrivée de l'aurore
 Malgré les morts gisant dans la poussière
 Les flamants roses éclatent de lumière
 Comme des montagnes s'allument dans le noir

Sous la lueur lunaire dans la neige du soir
 Quand les corbeaux se meurent pour un bout de terreur
 Les flamants roses s'en vont vers le soleil
 Les flamants roses volent dans le ciel encore
 Et rien n'arrête l'arrivée de l'aurore
 Comme ton cœur qui s'envole pareil
 Tache de sang sur la terre vermeille
 Les flamants roses s'en vont vers le soleil
 Vole avec eux mon enfant sans sommeil

Ainsi, la beauté des flamants roses vaincra „la terreur“ et la laideur des „corbeaux“ et des „vautours“ et l'espoir, symbolisé par le retour inéluctable de l'aurore, peut renaître.

„Petit Papillon“ est le surnom d'une „belle fille sage“ qui, suite à une grande peine d'amour, tente tous les suicides, et finit par poignarder la mort et s'unir à elle: „Petit Papillon s'en va chercher la mort/ Pour lui dire deux mots: „Donne-moi mon passeport/ Mais dans son sac de poubelle, la mort la trouve tellement belle/ Qu'elle lui roule une grosse pelle, lui jure un amour éternel“.

Dans „Paradis City“, on trouve des perles qui dénoncent la laideur de la guerre et clament la victoire de la lumière:

Tous les chemins mènent en enfer
 Et rien de rien ne t'appartient
 Que les couleurs du ciel immense
 Un jour de mai tout recommence
 Tendre est la nuit, les illusions qui meurent, les idées de bonheur
 Je suis un voleur d'éternité dans un monde blessé
 [...]

Tous les chemins mènent en enfer
 Pendant que le cœur dans les airs
 S'accroche au sommet des éclairs

„Les Bateaux“ se présente sous la forme d'un dialogue entre des anciens amoureux séparés par le séjour en prison de deux ans de celui qui revient inopinément et essaie de reprendre contact. L'échec de leur relation est décrit poétiquement et ... relativisé: „Le voilier est sur le quai; l'océan est sous le vent; nous ne sommes pas partis/ [...] Mais nous sommes encore en vie; c'est toujours ça de pris“. Il sert même un conseil en finale: „Ne regarde pas trop les bateaux/ Qui voguent sous la lune étrangement beaux/ Ce sont tes rêves tombés à l'eau/ Qui continuent de courir sans capitaine ni matelots“.

Dans la magnifique „Feuille au vent“, un autre narrateur fragile à la mémoire vacillante s'identifie humblement à une feuille. Il „erre au gré des éléments“, „se balance au vent“ et voit „le Désespoir et l'Espoir“ marcher main dans la main.

„Voyageur“ présente un routard qui prend son dernier train: „Il ne te reste plus que quelques heures, voyageur, bientôt tu meurs, bientôt tu meurs“. Au terme de sa vie, il voit „la mort qui grimace“ et dans sa „sombre solitude“ il avoue lucidement que „celle qu'il cherche n'existe pas“. Un autre échec amoureux, une autre vie qui meurt tristement.

„Retour à la maison“ raconte la énième sortie d'une institution psychiatrique d'un homme qui „a l'impression d'avoir toujours été un malade à soigner“. Il avoue avoir „été trop loin“ et brosse son autoportrait saisissant de vérité: „Je revois ma silhouette sans gloire saoule sur les trottoirs/ Alcoolique ou narcomane, il y a quelqu'un qui rit dans mon cerveau en panne“. Leloup nous présente un autre être vulnérable mais lucide qui s'accroche à la vie malgré tout: „Que dire de plus, une maladie, un défaut de fabrication, à quoi bon/ On m'assure qu'il y a encore espoir/ Je veux tellement y croire, je veux tellement y croire/ Mais mon âme est si noire, mais mon âme est si noire“.

„Le Roi se meurt“ est une fable qui reprend les thèmes développés dans les autres chansons. On y trouve „les pleurs, la douleur“ et la mort, „cet autre univers“ où „retournent les grains de poussière“.

L'album se termine sur la chanson intitulée „Zone zéro“, chanson-testament qui clôt avec une terrible lucidité le destin d'une autre existence tragique: „Je bois du vin/ Je tue le temps perdu/ À boire le vin/ De l'amour éperdu/ Il est trop tard mon miroir/ Et je ne peux rien faire/ Car le chemin derrière/ C'est le mien“. Reconnaisant ses erreurs, le personnage n'a plus d'illusion et affirme: „Monde parfait je ne te cherche plus/ Et j'ai cassé le miroir en morceaux/ Et ce sourire qui me sert de tombeau“. En finale, Leloup décrit cette „zone zéro“, ce point de non-retour: „Zone zéro l'endroit où tu pleures et tu penses que tu ris/ Zone zéro l'endroit où tu meurs et tu penses que tu vis/ Zone zéro l'endroit où t'as peur et tu penses que tu pries“.

Force est de constater que la mort plane partout dans ce dernier Leloup: suicide, dépression, peine d'amour, maladie mentale, solitude et sentiment d'échec, voilà les maux dont souffrent les personnages écorchés qu'il nous présente et qui lui ressemblent tous un peu. Car, comme lui, ses personnages ont en commun d'être allés trop loin, mal adaptés dans un monde dur, militarisé qui n'accepte pas la dissidence ni même la différence: „On ne connaît pas le grand mystère/ Arrivent les hélicoptères“. Pourtant certains de ces personnages blessés tentent de résister avec courage et lucidité. Et c'est dans cette lucidité et cette capacité qu'ils ont encore de rêver qu'ils arrivent à voir la beauté et à y aspirer. Le combat s'engage alors entre les forces noires des „terreurs“ et la beauté éternelle de „l'aurore“. Combat inégal peut-être entre les „vautours“ et „les flamants roses“, entre „les corbeaux“ et „les „hirondelles“, mais les images déchirantes de beauté, même tristes, élèvent l'auditeur au-dessus des chaos personnels et

planétaires, et réussissent à apaiser l'âme. La belle voix de Leloup, qui a conservé son timbre unique, ainsi que sa musique inspirée contribuent grandement à cet effet et, paradoxalement, on se sent bien à l'écoute d'un disque si noir. Voilà le tour de force qu'accomplit cette œuvre puissante dont la poésie fulgurante expose le désespoir sans tout à fait y sombrer. Oui, *À Paradis City* on frôle souvent l'enfer, mais subsiste encore l'espoir et, comme le personnage de „Retour à la maison“, on „veut tellement y croire“. Pas étonnant donc que le disque ait déjà trouvé plus de 100 000 preneurs; en ce temps de crise, c'est tout un exploit! Un succès commercial inespéré et probablement inattendu de l'auteur lui-même qui doit aujourd'hui contempler avec un mélange de frayeur et de fébrilité la série de spectacles à guichets fermés qu'il entamera cet automne à Montréal, Québec et Ottawa, et qui le mènera sur toutes les routes du Québec. Bravo et merci Leloup! Tu nous as bien eus, encore une fois!

Robert Proulx, Acadia University

Articles consultés sur *À Paradis City*:

- Brunet, Alain: „Jean Leloup retrouvé vivant à Paradis City“. Dans: *La Presse.ca*, 03.02.2015, blogs.lapresse.ca/brunet/2015/02/03/jean-leloup-retrouve-vivant-a-paradis-city.
- Cormier, Sylvain: „Marcher avec Jean Leloup jusqu'à Paradis City“. Dans: *Le Devoir*, 31.01.2015, www.ledevoir.com/culture/musique/430397/marcher-avec-jean-leloup-jusqu-a-paradis-city.
- Deschênes, Claude: „D'Alger à Paradis City: un maudit beau voyage avec Jean Leloup“. Dans: *Le Huffington Post Québec*, 04.02.2015, quebec.huffingtonpost.ca/claude-deschenes/jean-leloup-paradis-city_b_6613610.html.
- Dunlevy, T'Cha: „Jean Leloup returns with new album, *À Paradis City*“. Dans: *Montreal Gazette*, 30.01.2015, montrealgazette.com/entertainment/music/jean-leloup-returns-with-new-album-a-paradis-city.
- Labrèche, Louis-Philippe: „Jean Leloup – *À Paradis City*“. Dans: *le canal auditif*, 03.02.2015, lecanalauditif.ca/jean-leloup-paradis-city.
- Mongrain, Marc-André: „Critique Album: Jean Leloup – *À Paradis City*“. Dans: *Sors-tu?*, 03.02.2015, www.sorstu.ca/critique-album-jean-leloup-a-paradis-city.
- Pelletier, Mélissa: „*À Paradis City*“ de Jean Leloup: Petit brin de folie sur fond d'exotisme (Entrevue Vidéo). Dans: *Le Huffington Post Québec*, 31.01.2015, quebec.huffingtonpost.ca/2015/02/01/a-paradis-city-jean-leloup-entrevue-video_n_6579760.html.

Hans Martin Gräbner: *Solang du lebest, ist es Tag. New songs from old poetry*. 2015 (TYXart 15053).

Zugegeben: Der Klang tönt ein wenig aus jener Vergangenheit her, die der aus Bayreuth stammende und in Bayreuth (beim Off-Theater Studiobühne) zu erstem künstlerischem Ruhm gekommene Pianist, Schauspielmusikkomponist und Liedbegleiter Hans Martin Gräbner auch schätzt: aus der Welt der vorletzten Jahrhundertwende. Vor einigen Jahren spielte Gräbner Lieder von Erich J. Wolff, Erich Wolfgang Korngold und Alexander Zemlinsky ein, nun erinnern

seine eigenen Lieder an die Welt Alban Bergs: eine Welt der kristallinen Klarheit und des Ernstes.

Solang du lebest, ist es Tag – so heißt das erste Album, das er als Komponist herausgab und zusammen mit seiner Lebensgefährtin Gesche Geier produzierte. *New songs from old poetry*, so neudeutsch kommt der Untertitel daher. Ein zwölfteiliger Liederzyklus „romantischer“ Poesie, drei Petrarca-Sonette und „Drei mal Drei Lieder“ auf Texte der Freimaurer Tucholsky, Heine und Goethe – die Sammlung legt den Schwerpunkt auf das 19. Jahrhundert. Musikalisch ist sie der frühen Moderne verpflichtet. Müsste der Musikfreund den kompositionsgeschichtlichen Zeitpunkt dieser Vertonungen berechnen, so käme er auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts.

„Darf“ man das? „Darf“ man Goethe, Heine, Tucholsky und Petrarca so vertonen, als bewege man sich, mit Theodor W. Adornos Betrachtung von Bergs Liedern op. 2 zu sprechen, durch eine „historische Landschaft, die der späten und neuen Romantik“? Man darf – denn erlaubt ist, was gefällt. Gräbner liebt die leicht verspielte Struktur und den klaren, wenn auch feste Tonarten nur umkreisenden Ton. Unter dessen Herbheit verbirgt er die tiefsten Emotionen, die der Sopran in seine Empfangsamkeit ausstrahlende, betont helle Stimme legt. Darf man das – nach Liszt noch einmal drei Petrarca-Sonette vertonen? Man darf, wenn der Ton weniger anheimelnd als in den drei bekannten Vertonungen des Altmeisters aus dem 19. Jahrhundert anmutet.

Gräbner ist nicht der Erste, der sich der Texte aus dem *Canzoniere* annahm, doch blieben Lieder nach Petrarca in den letzten beiden Jahrhunderten die Ausnahme. Franz Schubert hat 1818, in den Übersetzungen von August Wilhelm Schlegel und Johann Diederich Gries, drei Sonette komponiert, nachdem Johann Friedrich Reichardt ariose Vertonungen vorgelegt hatte. Er bewältigte, wie Dietrich Fischer-Dieskau schrieb, die Schwierigkeit der Sonettvertonung, indem er „alle metrischen Verformungen durch harmonisch oder rhythmisch überraschende Gedankensprünge unterstreicht“. ² Bekanntster wurden Franz Liszts *Tre Sonetti del Petrarca* von 1838/39: emphatische Vertonungen, die Petrarca mit melodischem Sentiment anreicherten. 1904 vertonte Arnold Schönberg dann drei weitere Petrarca-Sonette (in den Orchesterliedern op. 8), schließlich das Sonett Nr. 217 in seiner Serenade op. 24 von 1920/23 (beide Male in den deutschen Übersetzungen Karl August Försters). Der 1966 geborene Akos Banlaky gehört zu den wenigen Komponisten der jüngsten Zeit, die sich des *Canzoniere* angenommen haben.

Nun also Gräbner: Seine Vertonungen der Sonette 33 („Già fiammeggiava l'amorosa stella“), 167 („Quando Amor i belli occhi a terra inchina“) und 274 („Datemi pace, o duri miei pensieri“) folgen, ohne gänzlich auf die Form zu verzichten, eher dem unmittelbaren Wortsinn: bis zur Auskostung lieblicher und schroffer Stellen. „Chiara, soave, angelica, divina“ ist in 167 betont lyrisch, der Eingang von 274 betont robust. Wiederkehrende Muster akzentuieren die Text-Musik-Kompositionen, ohne ihnen eine formale Gestalt zu geben, die im Sinne der festgefühten Struktur des Sonetts leicht wie öde Wiederholungen anmuten

könnten. So eignet den Vertonungen so gut ein improvisatorisches Element wie eine Form, deren Bau sich aus den erzählten Geschichten ergibt. Sie allein sind variabel genug, um aus den Liedern spannende Gebilde eigenen Rechts zu machen, denn jede Vertonung – gleich welcher Gestalt – ist autonom gegenüber vorgegebenen Texten. Auch Gräbners Petrarca-Fassungen sind *per se* richtig, weil die Bruchstücke der lyrischen Konfession mit jenen Klängen gemalt werden, die unmittelbar zu uns sprechen: im Sonett 33 etwas kühl, im Fall von Sonett 274 betont kräftig, im Sonett 167 leidenschaftlich, aber vorsichtig genug, um das Bild des Todes zu legitimieren.

Nicht, dass Gräbner nicht wüsste, dass die Zeit der ‚Romantik‘ vorbei ist – er beharrt doch auf dem guten Recht, heute noch lyrische Gebilde, deren Gehalt unabgeltbar ist, in Musik zu fassen. Liebe und Sehnsucht, Schmerz und Trauer sind schließlich immer. Gräbner aber kleistert die hochstimmigen und poetisch genauen Texte zumal Mörikes, Storms und Petrarca nicht mit Zuckerakkorden zu. Seine Interpretationen entstammen dem Geist einer musikalischen Welt, die den „Blättern aus sommerlichen und winterlichen Tagen“³ mit Herbheit bekommt.

Frank Piontek, Bayreuth

Anmerkungen:

- ¹ Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995, 94.
- ² Dietrich Fischer-Dieskau, *Franz Schubert und seine Lieder*, Frankfurt am Main/Leipzig, Insel Verlag, 1999, 221.
- ³ Cf. Theodor Storms vertontes Gedicht „Ein Blatt aus sommerlichen Tagen“.

Ankäufe und Neuerwerbungen

Bücher

* zur Rezension eingegangene Publikationen

- Amato, Mauro (Hg.): *Da Napoli a Napoli. Musica e musicologia senza confini. Contributi sul patrimonio musicale italiano presenti alla IAML Annual Conference (Napoli, 20-25 luglio 2008)*. Lucca, LIM 2012.
- Bianconi, Lorenzo (Hg.): *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*. Firenze, Olschki 1983.
- Dax, Max: *Napoli. La città e la musica*. Con 4 CD Audio. Hamburg, Edel 2005.
- Fabbri, Franco: *Album bianco. Diari musicali 1965-2011*. Mailand, Il Saggiatore 2011.
- Gosset, Pol: *Bibliorock: répertoire signalétique de 5.500+ livres en français sur l'histoire du rock et de ses artistes*. Paris, Pol Gosset 2014.

- Hirschi, Stéphane (Hg.): *Les frontières improbables de la chanson* (= Recherches Valenciennoises, 8). Valenciennes, PUV 2001.
- Hirschi, Stéphane (Hg.): *L'art de la parole vive: Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne* (= Recherches Valenciennoises, 21). Valenciennes, PUV 2006.
- La Posta, Annino: *Napoli. Dentro le voci. Guida alla città e le sue canzoni*. Arezzo, Zona 2007.
- Mercadante, Antonio (Hg.): *Renato Carosone (Napoli, 1920 – Roma, 2001). Oltre la musica, la pittura*. Roma, Gangemi 2007.
- Niederauer, Martin: *Die Widerständigkeiten des Jazz. Sozialgeschichte und Improvisation unter den Imperativen der Kulturindustrie* (= Musik und Gesellschaft, 35). Frankfurt am Main et al., Peter Lang Verlag 2014.
- Savonardo, Raffaele: *Nuovi linguaggi musicali a Napoli. Il rock, il rap e le posse*. Pomigliano d'Arco, Oxiana 1999.
- Telve, Stefano: *That's amore! La lingua italiana nella musica leggera straniera*. Bologna, Il Mulino 2012.
- *Wolf, Werner (Hg.): *Essays on Literature and Music (1985 – 2013) by Walter Bernhart* (= Word and Music Studies, 14). Leiden/Boston, Brill 2015.

CDs

- 24 Grana: *La stessa barca*, Sintesi 3000 CD FDM 470111, 2011
- 24 Grana: *Metaversus. Special edition*, Sintesi 3000 CD FDM 320605, 2005
- Arbore, Renzo/ Orchestra Italiana, L': *Diciott'anni di... „Canzoni Napoletane“ (...quelle belle)* (3 CDs), Gazebo Giallo 5051442516821, 2007
- Cabrel, Francis: *In extremis*, Chandelle 88875085652, 2015
- Carosone, Renato: *Tu vuò fa' l'americano*, Halidon H6611, 2011
- Carosone, Renato: *Whisky & Soda & Rock'n'Roll*, EMI 724353167523, 2001
- Chamfort, Alain: *Alain Chamfort*, Le Label PIASL030CDDIGI, 2014
- Clementino: *Mea culpa* (2 CDs), Universal 0602547004482, 2014
- Clementino: *Miracolo!* Universal 0602547334367, 2015
- Colombo, Tony: *Sott' e stelle*, Seamusica SEACD 0702, 2010
- De Sio, Teresa: *Ombre rosse*, Universal 510 292-2, 1991
- De Sio, Teresa: *A sud! A sud! Coccodrillo* 8012622668027, 2004
- De Sio, Teresa: *Sacco e fuoco* (2 CDs), edel 0193002ERE, 2008
- Drexler, Jorge: *Bailar en la cueva*, Warner Music 2564-63110-7, 2014
- Enfoirés, Les: *Bon Anniversaire* (2 CDs), Les Restaurants du Cœur 88843027472, 2014
- Enfoirés, Les: *Sur la route des Enfoirés* (2 CDs), Les Restaurants du Cœur 88875066132, 2015
- Epifani, Mimmo: *Pe' i ndò*, CNI Music CNDL 26880, 2013
- Epifani, Mimmo: *Zucchini Flowers*, Finisterre FT48, 2008
- Laurens, Rose: *A.D.N.*, Katzele Productions 3322292, 2015
- Lucariello: *I nuovi mille*, Sugar 8033120982934, 2011

Lucariello: *CMNF8*, Vezuvio Records LR 001, 2013
 Murolo, Roberto: *Napoli e le sue canzoni* (2 CDs), Recording Arts 2X701, 2007
 Muvrini, I: *Imaginà*, A.G.F.B. Columbia 8725423162, 2012
 Muvrini, I: *Invicta*, A.G.F.B. Columbia 8887505212, 2015
 Peppino di Capri: *I grandi successi* (2 CDs), Warner 5051442-8825-8-1, 2008
 Pietri, Julie: *De Julie à Julie Pietri* (2 CDs, 1 DVD), Sun Records 3323222, 2014
 Rosana: *8 lunas*, Warner Music 2564636307, 2013
 Souchon, Alain/ Voulzy, Laurent: *Alain Souchon & Laurent Voulzy*, Parlophone 0825646209811, 2014
 Speaker Cenzou: *Malastrada*, BMG Ricordi 74321707132, 1999
 Torr, Michèle: *Diva*, Production Michèle Torr 30062266952, 2014
 Zaz: *Paris*, Play on 5054196339524, 2014

Veranstungskalender

Kolloquien, Tagungen

Scène Sacem BIS. Biennales Internationales du Spectacle

Zeit: 20.–21.1.2016
 Ort: Cité des Congrès, Nantes
 Info: www.bis2016.com/scenesacembis.html

La chanson française et francophone dans l'enseignement et la recherche. Colloque international

Zeit: 5.–7.4.2016
 Ort: Tunis
 Info: www.fabula.org/actualites/colloque-international-la-chanson-francaise-et-francophone-dans-l-enseignement-et-la-recherche_71533.php

Konzerte

Paris Combo

24.01.16: National Theatre, Brno
 27.02.16: Konzerthaus, Berlin

La Grande Sophie

27.01.16: Théâtre Sébastopol, Lille
 28.01.16: Ancienne Belgique, Bruxelles
 04.02.16: Belle Electric, Grenoble

Raphaël

04.03.16: Hôtel de Ville, Saargemünd

Louise Attack

08.03.16: Thonex, Genève
 17.03.16: Rockhall, Esch sur Alzette

Marcel Adam

12.03.16: Hôtel de Ville, Saargemünd

Francis Cabrel

15.03.15: Zenith, Nancy
 05.04.16: Galaxie, Amnéville

Festivals

Eurosonic Noorderslag (13. bis 16. Jänner 2016, Groningen)

Information: www.eurosonic-noorderslag.nl

Festival Au Fil des Voix (4. bis 15. Feber 2016, Paris)

Information: www.aufildesvoix.com/paris2016

Les Hivernales (18. bis 21. Feber 2016, Nyon)

Information: www.leshivernales.ch

Acoustic Festival (25. bis 27 März 2016, Le Poiré-sur-Vie)

Information: www.acoustic-festival.fr/

Radiosendungen

RendezVous Chanson (Gerd Heger, dienstags, 21 Uhr, SR 2 KulturRadio)

Information und Programm: www.sr2.de/rendezvous-chanson

Aktuelles – actualités – novità – novedades

Paris, die Eisenbahn und die Wendehälse. Randbemerkungen zu Jacques Offenbachs *Roi Carotte*

Nur ein einziges Libretto ließ sich Jacques Offenbach, der im Lauf der Jahre mit vielen Librettisten zusammenarbeitete, von dem berühmten Dramatiker Victorien Sardou¹ schreiben: Der *opéra-bouffe-féerie* (Märchen und Ausstattungrevue in einem) *Le Roi Carotte* wurde 1869, also vor dem deutsch-französischen Krieg und dem Ende des Zweiten Kaiserreichs, konzipiert, aber erst danach, im Januar 1872, uraufgeführt. Das Stück entführt den Zuschauer in die phantastische Welt E. T. A. Hoffmanns; der titelgebende ‚Karottenkönig‘ ist Hoffmanns Klein Zaches (aus *Klein Zaches genannt Zinnober*) und zugleich Daucus Carota aus der *Königsbraut*. Der Herr über das Wurzelgemüse ist ein ‚Roter‘, ein *Radikaler*; 1872 mochten die Zuschauer an den Terror der Pariser Commune, sie konnten aber auch an Napoléon III denken, dessen Karriere ähnlich glanzlos zu Ende gegangen war wie die der gekrönten Mohrrübe.

Hoffmann nannte *Klein Zaches* „Ein Märchen“, aber er interpretiert die Märchen-Elemente durchaus eigenwillig: Sein Student Balthasar, der Widersacher des „kleinen Wechselbalgs“, ist ein Dichter, der die Macht der Phantasie verkörpert (und folglich bei den bornierten Dutzendmenschen ständig aneckt). Sardous Protagonist Fürst Fridolin ist leichtsinnig mit einem Hang zu Prunk und Verschwendung; sein Schutzgeist Robin-Luron (den es bei Hoffmann nicht gibt) erteilt ihm mit Hilfe des Karottenkönigs eine heilsame Lehre, indem er ihn ins Exil und auf eine märchentypische Suchwanderung schickt, die bis ins antike Pompeji (vor dem Vesuvausbruch), in den Ameisenstaat (wo Fridolin den Wert harter Arbeit schätzen lernt) und auf die Affeninsel führt; zuletzt kommt er gebessert zurück und wird, so steht zu hoffen, ein verantwortungsbewusster, uneigennütziger Herrscher werden.

Anton Henseler schrieb in seiner Offenbach-Biographie², in *Le Roi Carotte* seien „die vielen geistreichen, auch heute noch (oder wieder) aktuellen Einzelheiten“ besser als die Konstruktion des Ganzen. Damit tut er der komplexen, Märchen, Satire und Revue verbindenden Handlung sicher Unrecht; dass in Sardous geradezu postmoderner Zitat-Collage zahllose glücklich ge- und erfundene Details stecken, ist aber unbestreitbar. Nur drei Beispiele seien angeführt:

1. E. T. A. Hoffmanns Balthasar läuft zeitweise Gefahr, die geliebte Candida, die Tochter eines äußerst bornierten Professors der Naturkunde, an Klein Zaches zu verlieren, aber natürlich geht zuletzt alles gut aus. Sardous Fridolin steht zwischen zwei Frauen: Prinzessin Cunégonde, die ihn zunächst sehr beeindruckt, ist frivol, oberflächlich und vergnügungssüchtig; die rechte Braut ist die bescheidene Rosée-du-Soir, die den Fürsten aufrichtig und selbstlos liebt. Cunégonde nun, das offenbart sie Fridolin in ihrem (sehr langen: 15 Strophen, insgesamt 60 Verse!) Auftrittsrondeau³, hat die schüchterne Naivität einer deutschen Klosterschülerin in Paris abgelegt, wo das dumme Gänschen zur Lebedame wurde: Sie hat nicht nur gelernt, sich modisch anzuziehen, auch die Halbwelt hat keine Geheimnisse mehr für sie:

[...] fidèle à sa méthode/ Mon cher papa me montra
Les casinos à la mode/ Et le bal de l'opéra.
Il me fit voir, belle ou laide./ Chaque cocotte en public,
Enfin, tout ce qui possède/ Du chien, du turf et du chic!

Den Argot der Lebewelt hat sie jedenfalls gelernt: *avoir du chien* oder *du turf* sind stärkere (bildhaftere) Ausdrücke für „Chic haben“. Sie hat nicht nur die Rennbahnen und Theater frequentiert, sondern auch schlittschuhlaufen und schwimmen gelernt – und die Moral von der Geschichte:

Bonnes gens de tous pays,
Voulez-vous former vos filles,
Envoyez-les à Paris!

Nach der Niederlage Frankreichs gegen Preußen/Deutschland wurden allenthalben Klagen über die Sittenverderbnis des Zweiten Kaiserreichs laut, in

der Moralisten die eigentliche Ursache für die Katastrophe erkennen wollten. Wenn nun eine biedere deutsche Prinzessin dem verführerischen Reiz des ‚Pariser Lebens‘ erliegt und seine kostspieligen Vergnügungen in ihrer verschlafenen Heimat einführen will, kann das nur als ironische Kritik an jenen gemeint sein, die fanden, die Franzosen sollten seriöser werden und sich künftig die steifen, humorlosen Preußen zum Vorbild nehmen.

2. Der moderne Mensch, das zeigt die Eingangsszene von Offenbachs *Vie parisienne* (1866, Buch Meilhac et Halévy) reist – z. B. nach Paris – mit der Eisenbahn, was freilich nicht immer ein Vergnügen ist⁴: Der Zug der Westbahn, der Touristen aus aller Herren Länder in Offenbachs „modernes Babylon“ bringt, ist immerhin pünktlich, aber bei der Ankunft muss man rennen, um eine Droschke zu erwischen. Deutschsprachige Operetten thematisieren vor allem die Unbequemlichkeiten längerer Fahrten – immerhin dauerte zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Reise von Budapest nach Paris noch 96 Stunden!

Der *Air* über die Eisenbahn in *Le Roi Carotte*⁵ weist ebenfalls auf die Unbequemlichkeiten einer Reise hin: Am Bahnhof muss man zum Fahrkartenschalter hetzen, denn „er schließt fünf Minuten, bevor er öffnet“, und natürlich muss man an der Sperre und im Zug ein Billett vorweisen können. Der Zug ist überfüllt, „erste, zweite Klasse, zu unterschiedlichen Preisen, je nach der Art, wie man unbequem sitzt“. Am Ende der zweiten Strophe steht allerdings ein unerwartetes Lob der Eisenbahn, die die Völker friedlich verbindet und Grenzen aufhebt:

Va, sainte machine,/ Poursuis ton chemin!
Ton œuvre est divine./ Ton but est divin!...
Détruis les frontières/ Et confonds les mœurs,
Abolis les guerres./ Rapproche les cœurs!
Plus de politique/ Aux drapeaux divers!.../ Fais un peuple unique/ De tout l'univers!

Dass das Werk des Friedens und des Fortschritts ‚heilig‘ genannt wird, entspricht dem republikanischen Pathos der Zeit; die zugrundeliegende Sichtweise freilich ist erstaunlich modern.

3. Wenn der Hof sich von Fridolin abwendet und dem Karottenkönig⁶ jubelt, erkennen die unfähigen Minister sofort, woher der Wind weht, und bieten dem neuen Souverän ihre Dienste an, denn, so verkündet der Polizeichef Pipertrunk⁷:

Prévoyons tout, en homme sage./ Ménageons la chèvre et le chou!
Et voilà!/ Quand on a/ Monarque ou république.../ Eh! oui-da,
C'est comm' ça/ Qu'on est grand politique!...

Das ist eindeutig auf die Wendehälse von 1871/72 gemünzt, die von aufrechten Monarchisten zu strammen Republikanern geworden sind – während Fridolins Minister zwar den Monarchen, nicht aber die Staatsform gewechselt haben. Die Wetterfahne Pipertrunk beruft sich im Übrigen auf ein illustres Vorbild:

Mon prince, et qu'il soit le vôtre./ C'est de tourner avec le vent...
 Il n'en a jamais connu d'autre/ Ce bon monsieur de Talleyrand!...
 Pourquoi fut-il grand diplomate?/ C'est qu'il savait, en homme adroit,
 Tournant le cou dans sa cravate,/ Souffler le chaud... souffler le froid!...

Pauschale Kritik an „den Diplomaten“ bzw. „den Politikern“ kommt immer gut an, obwohl solche Verallgemeinerungen natürlich äußerst angreifbar sind. Dennoch: die Engführung der zeitlosen Märchenwelt und seiner Gegenwart ist Sardou hier und an vielen anderen Stellen bemerkenswert gut gelungen.

Albert Gier, Universität Bamberg

Anmerkungen:

- ¹ Zu ihm vgl. auch Albert Gier, „Tosca Vater. Zum 100. Todestag von Victorien Sardou“, in: *BAT 22* (Oktober 2008), 21-23.
- ² *Jakob Offenbach*, Berlin, Hesse, 1930, 382; zustimmend zitiert bei Peter Hawig, *Einladung nach Gerolstein. Untersuchungen und Deutungen zum Werk Jacques Offenbachs* (= Jacques-Offenbach-Studien, 3), Fernwald, Musikverlag Burkhard Muth, 2008, 109.
- ³ Victorien Sardou, *Le Roi Carotte*. Opéra-bouffe-féerie en quatre actes, vingt-deux tableaux. Musique de Jacques Offenbach, Paris, 1872, hier Nr. 3, I[. Akt] I[. Bild], 6[. Szene], 15-17.
- ⁴ Zum Folgenden Albert Gier, Wär' es auch nichts als ein Augenblick. *Poetik und Dramaturgie der komischen Operette* (= Romanische Literaturen und Kulturen, 9), Bamberg, University of Bamberg Press, 2014, 337f.
- ⁵ Sardou 1872, Nr. 17, II 4, 4, 82-84.
- ⁶ Wie in Hoffmanns *Klein Zaches* verfügt der Roi Carotte über die Gabe, dass alles Hervorragende, was ein anderer in seiner Gegenwart leistet, ihm zugeschrieben wird, während umgekehrt das ungehobelte Betragen der königlichen Mohrrübe auf jenen anderen zurückfällt.
- ⁷ Sardou 1872, Nr. 13, II 1, 5, 59f. – Der Name erinnert an den Baron Thunder-ten-Tronckh, den Vater einer anderen Cunégonde in Voltaires *Candide*.

„Göttingen“, de la réticence à l'évidence

Émile Noël: *Est-ce que vous croyez que la chanson peut servir à faire prendre conscience?*
 Barbara: *Non. Moi je n'ai jamais pensé que la chanson faisait prendre conscience de quoi que ce soit, ni qu'on refaisait le monde avec des chansons, ni qu'on faisait la guerre avec des chansons. Il faut descendre dans la rue, ou... vous comprenez? Alors quand on me dit: vous faites des chansons engagées, j'ai honte. Parce que je ne fais pas de chansons engagées. Ou quand on dit: vous n'en faites pas. Je dis non. Je n'ai pas honte, là, parce que c'est vrai: je n'en fais pas. Je fais des chansons d'amour. Göttingen, c'est une chanson d'amour. La chanson, c'est la la la, pour moi, ça reste la la la.*¹

Il y a un brin de provocation à mettre en épigraphe de cette analyse une phrase polémique sortie du contexte de cette interview de 1970. Barbara ne dit pas qu'elle aurait honte de faire des textes engagés mais elle dit qu'elle a honte lorsque des journalistes l'affirment alors que son intention de créatrice était autre. Mais ne cherche-t-elle pas, par l'alternative finale („ou quand on dit“,

etc.), qui vaut nuance rectificatrice, à faire oublier son idée première, politiquement incorrecte pour une chanteuse née en Rive Gauche? Tout le début de sa réponse, spontanée et rigoureuse, ne nous confirme-t-il pas que Barbara aurait effectivement de l'humeur si l'on donnait à ses textes une autre mission que celle de mettre le cœur à nu, si on cherchait à les détourner de leur fonction cathartique, si on voulait les orienter... Il faut donc relire „Göttingen“ avec la douceur aimable qui présida à sa création, lui restituer toute la pudeur et la prudence de l'artiste juive qui l'osa car ce sont ces accents d'humanité qui transformèrent la chanson en hymne.

	<i>Bien sûr ce n'est pas la Seine Ce n'est pas le bois de Vincennes Mais c'est bien joli tout de même À Göttingen, à Göttingen.</i>	<i>Nous, nous avons nos matins blêmes Et l'âme grise de Verlaine Eux, c'est la mélancolie même À Göttingen, à Göttingen.</i>
5	<i>Pas de quais et pas de rengaines Qui se lamentent et qui se traînent Mais l'amour y fleurit quand même À Göttingen, à Göttingen.</i>	25 <i>Quand ils ne savent rien nous dire Ils restent là, à nous sourire Mais nous les comprenons quand même Les enfants blonds de Göttingen.</i>
10	<i>Ils savent mieux que nous, je pense L'histoire de nos rois de France, Hermann, Peter, Helga et Hans À Göttingen.</i>	30 <i>Et tant pis pour ceux qui s'étonnent Et que les autres me pardonnent Mais les enfants ce sont les mêmes À Paris ou à Göttingen.</i>
15	<i>Et que personne ne s'offense Mais les contes de notre enfance „Il était une fois“ commencent À Göttingen.</i>	35 <i>Ô faites que jamais ne revienne Le temps du sang et de la haine Car il y a des gens que j'aime À Göttingen, à Göttingen.</i>
20	<i>Bien sûr nous, nous avons la Seine Et puis notre bois de Vincennes Mais Dieu que les roses sont belles À Göttingen, à Göttingen.</i>	40 <i>Et lorsque sonnerait l'alarme S'il fallait reprendre les armes Mon cœur verserait une larme Pour Göttingen, pour Göttingen.</i>

© Éditions Métropolitaines, 1965

Une chanson à évidences

„Göttingen“ est une ritournelle improvisée en juillet 1964 par une jeune chanteuse, à peine connue en France, invitée dans une ville universitaire ouest-allemande et qui trouve pour remercier ce public chaleureux, l'avant-veille de son départ, les mots de la réunification, sans tout à fait s'en douter. Et ce qui lui donne ses accents de sincérité, au-delà d'un hommage convenu, c'est justement cette prudente progression de l'éloge qui passe par plusieurs concessions à la ville de Paris, d'abord implicitement désignée. Le texte prend pour toile de fond une confrontation entre la France et l'Allemagne et celle-ci se met, au final, en huitième strophe, au service d'une comparaison égalitaire, point d'orgue de la chanson comme le prouveraient le ralentissement de la valse à cet endroit et le suspens vocal: „Mais les enfants ce sont les mêmes/ A Paris ou à Göttingen“ (vers 31-32). Mais le texte ne polémique pas, s'excuse même en amont de ce qui pourrait représenter une indécence: „Tant pis pour ceux qui s'étonnent/ Et que les autres me pardonnent“². Et en aval, un vers viendra encore mettre des limites à cette envolée pacifiste: „S'il fallait reprendre les armes“ (vers 38). Que les

choses soient claires, nous ne sommes pas dans „Le déserteur“³ de Boris Vian, créé dix ans plus tôt. C'est un texte du pardon mais pas de la démission ou de la désolation. C'est un texte du pardon qui a continuellement à l'esprit tout ce qu'il y a à pardonner et tout ce qu'il en coûte⁴; d'où sa force. Et pour mimer cet effort sur soi que doit faire l'auditeur parisien, français et/ou juif, la chanson expose nos préjugés chauvins, nous laisse plusieurs fois les savourer, pour mieux les dépasser.

Art populaire qui travaille sur les stéréotypes, la chanson part fréquemment du présumé idéologique, du convenu de l'idée. Souvent, elle finira par le contester, comme l'illustrent les nombreuses chansons qui s'appuient sur un schéma de concession et s'ouvrent sur la locution adverbiale „Bien sûr“⁵. Autour de „Göttingen“ de Barbara, nous pourrions citer deux autres textes qui fonctionnent sur la reprise anaphorique de cet embrayeur: ce serait „La Chanson des vieux amants“ de Jacques Brel, texte tardif créé en 1967, et „D'aventure en aventure“ de Serge Lama, qui date de 1968 et donne son nom à un album de l'auteur interprète. La première parenté se fait assez naturellement puisque Barbara et Brel sont de la même génération, à un an près, ce sont deux auteurs de chansons à texte des années 50-60 aux multiples accointances⁶:

Bien sûr, nous eûmes des orages [...]
 Bien sûr tu pris quelques amants [...]
 Mais mon amour
 Mon doux mon tendre mon merveilleux amour
 De l'aube claire jusqu'à la fin du jour
 Je t'aime encore tu sais je t'aime [...]
 Bien sûr tu pleures un peu moins tôt
 Je me déchire un peu plus tard
 Nous protégeons moins nos mystères [...]
 Mais c'est toujours la tendre guerre.

Le lien entre Serge Lama et Barbara est moins connu mais plus vibrant dans le cadre étroit de cette chanson. Serge Lama fit aussi ses débuts au cabaret parisien de L'Écluse⁷ au temps où Barbara y était la vedette, juste avant qu'elle ne quitte les lieux⁸. Il se fiança avec Liliane Benelli, la pianiste du cabaret, avec laquelle il aura un accident de voiture, où elle perdra la vie, le 12 août 1965, peu avant leurs noces. Cette superbe chanson lui est dédiée tout comme le sera „Une petite cantate“ de Barbara en 1965, sur le même album que „Göttingen“:

Bien sûr, j'ai d'autres certitudes
 J'ai d'autres habitudes
 Et d'autres que toi sont venues
 Les lèvres tendres, les mains nues
 Bien sûr
 Bien sûr j'ai murmuré leurs noms
 J'ai caressé leur front
 Et j'ai partagé leurs frissons.
 Mais d'aventure en aventure

De train en train, de port en port
 Jamais encore, je te le jure
 Je n'ai pu oublier ton corps [...]

Ces chansons nous prennent à rebrousse poil; elles retournent nos idées préconçues. „Le temps amoindrit la passion“ pour celle qu'exploite Brel, „Le temps efface les deuils“ pour celle de Lama. Mais l'un et l'autre finissent par suggérer puis clamer le contraire de ce qu'ils ont préalablement entériné. Il semble qu'ils ont d'emblée affiché en tête les évidences du contrat social, du tout-venant psychologique, comme des témoins à charge, pour mieux ensuite les réfuter. Ainsi ces chansons caressent la bien-pensance pour la faire doucement dévier (ou brutalement dévier, ce sera alors aux autres *medias* sémiotiques, voix et musique, à jouer leur rôle).

Cette comparaison avec d'autres textes au schéma identique permet d'illustrer le fonctionnement argumentatif de „Göttingen“. Il s'agit de présenter d'abord les mérites de la France, sa géographie, son histoire, sa culture, pour glisser progressivement vers ceux de l'Allemagne et tenter inconsciemment de réveiller chez le lecteur/auditeur sa prise de conscience humaniste. On peut suivre le propre cheminement de Barbara, et c'est donc cette précaution qui va émouvoir: au début, dans la première strophe, la comparaison est quasi annulée par la connotation galvaudée du compliment „bien joli“⁹, le propos est presque condescendant vis-à-vis de la ville allemande; les locutions adverbiales *tout de même* et *quand même* aux vers 3 et 7 peuvent aussi bien servir que desservir la cause défendue, selon le ton employé¹⁰ pour les prononcer; le lecteur/auditeur français pourrait donc d'abord s'autosatisfaire d'une comparaison *a minima*, au rabais. Mais à la suite, le comparatif d'égalité cède la place à une supériorité de l'Allemagne: „Ils savent mieux que nous“ (vers 9); dans le deuxième mouvement de la chanson (des quatrains 5 à 8), la réfutation des mérites parisiens tombe sous l'évidence d'une exclamation enthousiaste „Dieu que les roses sont belles“ (vers 19); enfin, les strophes 4 et 6 pointent chacune une suprématie de l'autre côté du Rhin:

Mais les contes de notre enfance
 „Il était une fois“ commencent
 À Göttingen¹¹.

Eux, c'est la mélancolie même [...] ¹²

Par sa prudence, en retournant les évidences, Barbara mime ses propres réticences, au diapason de celles qu'un auditeur de 1964 pouvait ressentir.

Une chanson à réticences

C'était donc en 1964, un an après la signature du traité de l'Élysée, qui scella l'amitié entre la France et l'Allemagne. C'était aussi l'époque où les Allemands étaient encore des „Boches“ pour beaucoup de Français. Tombé sous le charme de l'artiste française qu'il voit à L'Écluse, un jeune directeur de

théâtre de Göttingen, Hans-Günther Klein, va s'entêter pour convaincre Barbara de venir chanter dans son établissement de cent quarante places. Il essuie un refus, insiste; finalement un contrat sera signé en avril et Barbara aura pris soin de poser une condition essentielle: qu'il y ait un piano demi-queue noir.¹³

„Je pars donc pour Göttingen en ce mois de juillet 1964. Seule et déjà en colère d'avoir accepté d'aller chanter en Allemagne“, écrit dans ses *Mémoires* la chanteuse¹⁴, née Monique Serf. Barbara n'avait rien oublié de la petite fille juive qu'elle avait été et qui dut se cacher pour échapper aux rafles. Et elle n'était pas encore tout à fait prête à se réconcilier. En réalité, „L'Allemagne était comme une griffe“, confiera Barbara.¹⁵ Or, à son arrivée le 4 juillet 1964, dans cette ville au centre de l'Allemagne, au sud d'Hanovre, pour la répétition, c'est la consternation: un énorme piano droit trône sur la scène. Barbara refuse de jouer. Ce piano tout en hauteur lui bouche la vue. Elle veut voir son public, il lui faut un piano à queue. Le directeur de théâtre a beau lui expliquer que les déménageurs de piano de Göttingen font grève, Barbara reste inflexible: sans ça, elle ne jouera pas! Les anecdotes pianistiques font partie de la légende de la „Femme-piano“¹⁶ mais celle-ci prend une valeur particulière pour contextualiser „Göttingen“ et prouver les réticences de Barbara à chanter en Allemagne en 1964. Quelques heures plus tard, néanmoins, dix étudiants¹⁷ hissent sur la scène un piano à queue noir Steinway, qu'ils viennent d'emprunter à une vieille dame. Mais le temps de tout ce remue-ménage, la salle est comble. Barbara n'a pas répété, le concert va commencer avec une heure trente de retard. Pourtant, c'est une ovation. La chanteuse connaît un tel triomphe qu'elle accepte alors de rester une semaine de plus, alors que la programmation n'était au départ prévue que pour trois soirées; elle se produit donc tous les soirs suivants au Junges Theater. Chaque fois deux tours de chant sont proposés: le premier à 20 h 15, le second à 22 heures. La chanteuse, qui au départ ne voulait rien voir de l'Allemagne, accepte de suivre les étudiants qui lui font visiter toute la ville, y compris l'ancienne maison des frères Grimm, les célèbres collectionneurs de contes. Pendant cette semaine, Barbara rencontre les professeurs de la grande université Georg-August de Göttingen, où quarante-deux Prix Nobel ont enseigné ou étudié. Elle est agréablement surprise par la beauté du site, les connaissances en français de ses hôtes, la chaleur de l'accueil. Göttingen est une jolie ville épargnée par les bombardements. Dans la journée, Barbara flâne dans les jardins; et puis une intrigue sentimentale s'est probablement nouée à ce moment-là avec Günther Klein¹⁸. L'avant-dernier jour, elle écrit finalement „Göttingen“ dans un petit jardin joutant le théâtre. C'est là que la chanson affleure. Ce sera son remerciement. Le soir même, elle interprète la chanson à moitié terminée devant un public enthousiaste et ému à la fois. Dans son autobiographie inachevée *Il était un piano noir...*, elle écrit:

C'est dans le petit jardin contigu au théâtre que j'ai griffonné Göttingen, le dernier après-midi de mon séjour. Le dernier soir, tout en m'excusant, j'en ai lu et chanté les paroles sur une musique inachevée. J'ai terminé cette chanson à Paris, et Claude

Dejacques, en l'entendant, décida que je devais l'enregistrer dans mon prochain disque.¹⁹

En juillet 1965, elle enregistre au studio Blanqui la chanson²⁰, sur son deuxième album personnel. En Allemagne, le succès est tel qu'on lui demande d'aller traduire ce second disque, sur lequel figure la chanson hommage. Marie Chaix, sa secrétaire, est bilingue. En mai 1967, celle-ci l'accompagne à Hambourg, lui enseigne vaille que vaille le système phonologique qui lui permettrait une prononciation correcte, et surtout la guide scrupuleusement pendant l'enregistrement. Mais pour elle, comme pour Barbara, Göttingen tient lieu de résilience: Marie Chaix est née en 1942 d'un père collaborateur et d'une mère allemande. Seule Barbara partage alors ce lourd secret²¹. Barbara enregistre à Hambourg la version allemande de sa chanson sur l'album *Barbara singt Barbara*. Elle donnera un concert à la Stadthalle de Göttingen en octobre 1967. L'événement est l'occasion d'une Journée Barbara sur France-Inter, qui débute la matinée par une évocation du récital de 1964. Rappelons que lorsque Barbara reviendra à Göttingen en 1967, le jeune Günther Klein, qui l'avait accueillie et séduite à l'hôtel du Soleil d'or, est décédé. Ce fait pourrait justifier l'écriture d'une autre chanson au prétexte moins explicitement autobiographique *Le Soleil noir*, qui constituera la chanson titre du quatrième album de Barbara, en 1968.

Au niveau intellectuel comme au niveau sentimental, Göttingen et „Göttingen“ sont un événement rédempteur et régénérateur dans l'existence et la création de Barbara. Cela ne fait aucun doute.

Une chanson à élégances

Loin de toute prise de position radicale, en 1964, Barbara tira de son voyage outre-Rhin une modeste leçon humaniste, dont elle fut apparemment la première surprise. Et le texte reproduisit même avec naïveté, en tous les cas avec spontanéité et sincérité, cet étonnement qui devint un éblouissement.

Or il s'avère que Barbara est d'origine juive, que sa chanson rencontrera le succès, dont les hommes politiques se serviront comme étendard promotionnel quand l'amitié franco-allemande deviendra dans les années 80 un sujet d'actualité avec le chancelier Helmut Kohl. Ainsi, en 1988, François Mitterrand remit à Barbara la Légion d'Honneur en évoquant „Göttingen“ lors de son discours²²; d'ailleurs, en 1992, à la veille d'un référendum, le Président de la République choisit ce titre pour terminer un entretien télévisé. La version allemande de „Göttingen“ figure en bonne place dans la compilation 1997 et Barbara reçut en 1998 la médaille d'honneur de la ville de Göttingen et l'ordre du mérite fédéral. En 2003, en France, la chanson fut reprise dans les écoles lors des commémorations du quarantième anniversaire du Traité de L'Élysée, à l'instar de l'allocation du 9 septembre 1962, prononcée par le général de Gaulle à l'intention de la jeunesse allemande. Dans le livre unique de François 3^e *À mots ouverts*, édition Hatier, est proposée l'étude du texte de la chanson „Göttingen“ dans le chapitre „Les formes implicites de l'argumentation“. Aujourd'hui, on décrypte à l'évidence „Göttingen“ comme un chant de la réconciliation entre les

peuples; d'autant qu'en 2003 le chancelier Schröder, commémorant le traité d'amitié franco-allemande de 1963, entonna les dernières strophes. A Göttingen, une „Barbarastrasse“ a été inaugurée en 2002 dans le quartier de Geismar, pour rendre hommage à la chanteuse décorée du Bundesverdienstkreuz, la plus haute distinction allemande.

Ce n'est donc pas la chanson elle-même qui se fait hymne; c'est son succès qui lui offre ce statut. D'ailleurs, souvent, les chansons qui se revendiquent et s'auto-proclament à portée humanitaire font long feu. Il faut donc correctement analyser le processus de la postérité: un contexte tout étrange et local, très anecdotique, permet à Barbara – et en même temps autorise, stimule, commande – l'écriture au plus près du sentiment d'un texte enthousiaste. Celui-ci tisse son élégance avec une structure légère (des octosyllabes rapides²³, un raccourcissement du vers pour l'épiphore de chaque quatrain, qui varie mais sert tout de même de refrain mélodieux et insistant à la ritournelle, des rimes approximatives mais tout de même originales et gracieuses, toutes féminines), avec un mélange de syntaxe, de lexique et de références littéraires (les vocatifs, les souhaits au subjonctif, les références géographiques et l'allusion à Verlaine²⁴) et, par ailleurs, des tournures populaires comme les nombreux présentatifs (vers 2, 3, 23, 35), des phrases nominales (deuxième quatrain), des dislocations (vers 17, 21, 23, 27). La musique suit cette double orientation: valse rapide pour délester l'ambiance et passage en voix grave et ralentie lors des épiphores pour la relester, dramatisation des deux derniers quatrains mais vocalises inimitables pour achever la performance. Enfin, à partir de cette chanson élégante, fluide et naturelle, un peu plus que d'autres, à partir de cette chanson authentique, prudente et sincère, un peu plus que d'autres, l'auditeur, en confiance et en harmonie, opère un mouvement de conscience; il se dit: „c'est bien joli tout de même“ au début, et convient au finale que son cœur à lui aussi „verserait une larme“; il est capté, charmé, persuadé. Alors, ce qui n'était peut-être que le geste créatif d'une jeune femme d'origine juive encore peu connue en 1965, qui tout en ne voulant pas froisser les susceptibilités françaises tient quand même à remercier²⁵ un public allemand chaleureux, devient historiquement un acte politique précurseur et fondateur, symbolique.

Une observation précise de Jean-Marie Jacono pointe une version variante de la chanson „Göttingen“ lors du concert de 1987 *Barbara au Châtelet*²⁶ où les strophes centrales sont supprimées pour condenser le message humaniste en fin de récital, juste avant la chute du rideau. Pour Jacono, c'est le cadre performatif de la recreation scénique qui explique cette concentration des effets autour d'un „chant passionné contre la violence et la guerre pendant la période encore incertaine qui précède la chute du mur de Berlin“²⁷. L'aspect autobiographique de l'hommage sobre à la ville elle-même est atténué au profit des symboles pacifistes que cette chanson a agrégés en se popularisant.

Joël July, AMU, Université d'Aix-Marseille; EA 4235, CIELAM

Anmerkungen:

- ¹ Extrait de *Profils Barbara*, producteur Émile Noël, enregistré le 29 mai 1970 et diffusé le 17 août 1970 sur France Culture, repris sur le CD 1 du coffret *Le Temps du Lilas*, 2007.
- ² Plus tôt dans le texte, nous trouvons déjà des marques de modération et d'atténuation du propos politiquement incorrect: l'incidente subjective „je pense“ (vers 9), la formule de souhait „Que personne ne s'offense“ (vers 13).
- ³ Nous parlons de la version connue de la chanson de Boris Vian puisque la première ébauche de Vian ne prévoyait pas de laisser les gendarmes tirer sur le locuteur antimilitariste mais au contraire de se défendre.
- ⁴ „[...] un profond désir de réconciliation mais non d'oubli“, dira Barbara dans ses *Mémoires interrompus. Il était un piano noir...*, Paris, Fayard, 1997, 168.
- ⁵ Vers 1 et 17, chacune de ces anaphores ouvre un mouvement musical similaire qui sera constitué d'un ensemble de quatre quatrains.
- ⁶ Rappelons que Brel et Barbara étaient très amis: au fil des interviews, le premier évoque entre eux une passion secrète sur le ton badin, la seconde prend le rôle féminin principal (Léonie) dans son premier film *Franz* en 1972. Textuellement, il a pu être relevé de nombreuses similitudes dans leurs pratiques scripturales: cf. Joël July, *Les Mots de Barbara*, Aix-en-Provence, PUP, 2004.
- ⁷ Cabaret situé rue des Grands-Augustins sur la rive gauche de la Seine où Barbara s'installa dès 1956 pour y devenir progressivement la „chanteuse de minuit“, donc le clou du spectacle.
- ⁸ Serge Lama est programmé à partir du 11 février 1964 à L'Écluse et Barbara cessera son récital quotidien à partir du mois de mai.
- ⁹ Le brouillon de cette chanson, griffonné l'avant-dernier jour du récital en Allemagne, propose en guise de premier quatrain: „Bien sûr il n'y a pas la Seine/ Et c'est loin du pont de Suresnes/ Mais c'est très joli tout de même/ À Göttingen“, cf. Joël July (dir.), *Barbara. L'Intégrale*, édition revue et corrigée, Paris, L'Archipel, 2012, 82.
- ¹⁰ Ces locutions peuvent marquer une réfutation violente et indignée dans certains contextes (que l'on accommode d'ailleurs de modalisations épistémiques ironiques: „Il faudrait peut-être quand même se décider!“) mais elles peuvent aussi dans d'autres cas atténuer une réaffirmation de thèse à laquelle on ne voudrait pas donner tout crédit (que l'on poursuit d'ailleurs prudemment d'une question rhétorique: „Il faudrait quand même se décider, non?“). „On voit par là que *quand même* est, en soi, porteur d'un mouvement auto-dialogique par lequel le locuteur soupèse le pour et le contre d'une assertion“. Sylvie Mellet, „Quand même, à la croisée des approches énonciatives“, XXV^e Congrès international de linguistique et philologie romanes (CILPR), Innsbruck, Autriche, 2007, 4.
- ¹¹ On pourra tout particulièrement apprécier l'ingéniosité de cette formulation, même si elle relègue d'autres traditions fabulistes et, d'un point de vue strictement littéraire, oublie Charles Perrault pour privilégier les frères Grimm: les contes de notre enfance commencent par „Il était une fois“. En insérant au milieu de la syntaxe une phrase clichéique, liminaire des contes et apte à accueillir à son compte le verbe *commencer*, Barbara propose un élégant jeu polysémique.
- ¹² Entrent au service de ce dispositif comparatif les pronoms personnels et l'alternance entre les représentants de la première personne du pluriel et ceux de la troisième personne du pluriel. Ici, le pronom est accentué en attaque de vers et la „mélancolie“ est mise en relief derrière un présentatif.
- ¹³ Nous suivons ici la version proposée par Barbara elle-même et que nombre de biographes exploitent pour son aspect romantique. L'anecdote évoquée par Valérie Lehoux dans *Barbara. Portrait en clair-obscur* (Paris, Fayard, 2007, 315 et sq.) propose des divergences: Barbara aurait seulement été contactée par courrier en avril 1964 par Sibylle

Penkert. Si tel est le cas, le fait que Barbara dans son autobiographie inachevée ait imaginé, comme par excuse, un harcèlement du séduisant Günther Klein pour lui faire accepter un récital à Göttingen cadrerait encore mieux avec le motif des réticences, comme s'il avait fallu, même *a posteriori*, en ajouter, et se justifier du déplacement Outre-Rhin.

¹⁴ Barbara 1997, 165. Tous les événements qui s'inscrivent dans le voyage à Göttingen sont entièrement rédigés par Barbara dans ses mémoires (162-168).

¹⁵ *Synergie*, France Inter, 27/12/1996.

¹⁶ Dernier surnom mais aussi dernier titre de Barbara dans l'album studio testamentaire sorti en 1996.

¹⁷ Dix étudiants dont il est coutumier d'entendre une trace autobiographique dont la chanson conserverait le souvenir, grâce à l'énumération de la strophe 3 de „Göttingen“.

¹⁸ Cf. Alain Wodrascka, *Barbara, une vie romanesque*, Paris, Cherche-Midi, 2013, 137.

¹⁹ Barbara 1997, 168.

²⁰ „Göttingen“ sera reprise peu de temps après sa sortie par Jean-Claude Pascal. Elle sera l'objet de nombreuses versions et de traductions célèbres comme celle de Soledad Bravo.

²¹ Cf. pour l'évocation de l'enregistrement de l'album en allemand: Didier Millot, *Barbara. J'ai traversé la scène*, Paris, Mille et une nuits, 2004, 66-67; cf. pour les confessions de Marie Chaix au sujet de sa complicité avec Barbara: *Barbara*, Paris, Libretto, 2013, 53-57.

²² Cf. Wodrascka, 2013, 533.

²³ On notera d'ailleurs que le premier vers ne respecte pas la métrique en ne comptant que sept syllabes, obligeant parfois certains repreneurs mal aguerris à prolonger la locution adverbiale *bien sûr* frauduleusement sur trois syllabes.

²⁴ Cf. pour l'intertexte rimbaldien et verlainien dans les chansons de Barbara: July 2004, 272-275.

²⁵ Ce sera tout à fait la même démarche (moins inconsciente peut-être pour ce *bis repetita*) que celle qui transformera „Ma plus belle histoire d'amour“ en chanson métaleptique (métatexte, mise en abyme) par excellence.

²⁶ *Barbara au Châtelet*, réalisation de Guy Job (1988), DVD EDV 17 Mercury TFP, dans: *Barbara femme piano*, Mercury Universal 983 100-6, 2005.

²⁷ Jean-Marie Jacono, „La mise en scène de la chanson“, dans: Fernand Hörner – Ursula Mathis-Moser (Eds), *La Chanson française à la lumière des (r)évolutions médiatiques*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015, 71.

Ces inconnues de la chanson: XI. Lara Fabian – in der Tradition der *chanteuses à voix*

Lara Fabian kann auf eine bereits mehr als 25 Jahre dauernde Karriere zurückblicken, die ihren Anfang in Belgien und Québec nahm. Wurde der Sängerin zu Beginn von den Kritikern des Öfteren vorgeworfen, ihre Stimme im Übermaß einzusetzen, so lässt sich doch im Laufe der Jahre eine deutliche Weiterentwicklung in diesem Bereich beobachten, die der Interpretin einen festen Platz im frankophonen Chanson sichert.

Als Tochter einer sizilianischen Mutter und eines belgischen Vaters wächst die am 9. Januar 1970 in Etterbeek geborene Lara Crokaert zunächst in Italien

auf, ehe sie mit ihren Eltern 1975 nach Brüssel zurückkehrt. Durch den Beruf des Vaters, der als Gitarrist arbeitet und ihr ein Klavier schenkt, kommt sie früh mit der Welt der Musik in Berührung. Auf dem Konservatorium vertieft sie ihre Kenntnisse und erhält über zehn Jahre eine klassische Gesangsausbildung, ehe sie 1987 eine erste Single aufnimmt. „L'Aziza est en pleurs“ ist eine Hommage an den 1986 bei einem Hubschrauberabsturz ums Leben gekommenen Daniel Balavoine und an einen seiner letzten Hits, „L'Aziza“. Die Single wird in einer Auflage von „nur“ 500 Stück gepresst, öffnet der jungen Sängerin jedoch die Tür zum *Grand Prix Eurovision de la Chanson*, bei dem sie 1988 für Luxemburg startet und mit dem Chanson „Croire“ einen beachtlichen 4. Platz belegt.¹ Die Single, von der auch eine englische und eine deutsche Version aufgenommen werden, wird auch zu einem kommerziellen Erfolg: Mehr als 500.000 Exemplare werden davon verkauft.² Dennoch bleibt die musikalische Karriere zunächst regional beschränkt, denn Lara Fabian lernt den Sänger, Autor und Komponisten Rick Allison kennen und wandert 1990 mit ihm nach Québec aus. Bis zur privaten Trennung des Paares 1997 wird Allison zu einer Art Pygmalion, indem er mit Fabian zusammen die Chansons schreibt und komponiert, aber auch die Alben produziert.³ In Québec erscheint 1991 denn auch das erste Album *Lara Fabian*, das innerhalb von zwei Jahren Platinstatus erreicht und für den Musikpreis *ADISQ* nominiert wird. Es folgt 1994 das Album *Carpe diem*, das neben elf neuen Chansons auch den englischen Titel „Bridge of hope“ sowie eine Reprise von „Je suis malade“ von Alice Dona und Serge Lama enthält. Das Album wird beim Musikpreis *ADISQ* ausgezeichnet, erscheint in Frankreich jedoch erst mit zeitlicher Verzögerung. Im Jahr 1996, in dem Lara Fabian die kanadische Staatsbürgerschaft annimmt, folgen erste Auftritte in Frankreich, u. a. an der Seite von Serge Lama, der sie eingeladen hatte, im Pariser Palais des Congrès „Je suis malade“ mit ihm im Duett zu interpretieren. Noch im selben Jahr wird das Album *Pure* veröffentlicht, das den Grundstein zu Lara Fabians internationaler Karriere legt und 1997 auch in Frankreich auf den Markt kommt. Insgesamt verkauft sich das Album in 2.500.000 Exemplaren⁴; die darauf enthaltenen Chansons „Je t'aime“, „Humana“ und „Tout“ erobern in allen frankophonen Ländern die Hitparaden und werden zu späteren Klassikern im Repertoire der Sängerin. Alle Titel des Albums entstammen der Feder des Duos Lara Fabian und Rick Allison. Es folgen u. a. Auftritte mit Johnny Hallyday im Stade de France („Requiem pour un fou“) sowie im Pariser Olympia, aber auch im Palais des Sports und im Zénith. Das 1998 veröffentlichte Album *Lara Fabian Live* vermittelt davon einen akustischen Eindruck. Im selben Jahr erhält Lara Fabian eine *Victoire de la musique* in der Sparte „révélation de l'année“. Diese Auszeichnung in einer Sparte, die üblicherweise dem Nachwuchs vorbehalten ist, zeigt, dass die französische Öffentlichkeit die musikalischen Produktionen Fabians in Québec noch nicht zur Kenntnis genommen hat. Ende der 1990er Jahre beginnt Lara Fabian dann, sich auch dem anglophonen Musikmarkt zu widmen – nicht wenige sehen hierin den Versuch, den globalen Erfolg der Kanadierin Céline Dion nachzuahmen. Der Titel „I will love again“ schafft es

denn auch in die amerikanischen Charts, das dazugehörige Album *Lara Fabian* verkauft sich erneut in 2.500.000 Exemplaren.⁵ Im frankophonen Raum erscheint 2001 das Album *Nue*, das u. a. ein Duett mit Maurane enthält („Tu es mon autre“), aber auch die Hits „Immortelle“, „J’y crois encore“ und „S’en aller“, die den Ruf der Sängerin als *chanteuse à voix* festigen.⁶ Gleichzeitig zeigt sich aber bei diesem Album, dass die Interpretationen nuancierter und ausgefeilter werden und die Sängerin sich nicht mehr allein auf das Volumen ihrer Stimme verlässt; die Tournee *En toute intimité* im Jahr 2002/2003 ist dafür ein weiterer Beleg. 2004/2005 zwingen gesundheitliche Probleme, über die in den Medien viel spekuliert wird, die Sängerin zu einer Pause. 2005 erscheint dann das Album *9* aus der Feder von Jean-Félix Lalanne, Fabians damaligem Lebensgefährten, das für eine vollkommene künstlerische Neuausrichtung steht: „Cet album est un vrai virage dans la carrière de Lara, elle essaie de se réinventer.“⁷ Im Jahr 2007 erfüllt sich im Privatleben ein großer Wunsch der Sängerin, als sie im November ihre Tochter Lou zu Welt bringt. Vater ist der Regisseur Gerard Pullicino, der auch für mehrere Videoclips der Interpretin verantwortlich zeichnet.

Im Jahr 2009 macht die Sängerin mit einem neuen Projekt von sich reden: Das Album *Toutes les femmes en moi* versteht sich zum einen als Engagement für die Rechte der Frauen, zum anderen aber auch als Hommage an berühmte Kolleginnen, von denen Lara Fabian jeweils ein emblematisches Chanson auf ihre eigene Weise interpretiert. Im Booklet findet sich zu jeder Interpretin ein Brief Lara Fabians, der den persönlichen Bezug zur jeweiligen Künstlerin und ihrem Repertoire herstellen soll. Der Bogen der Chansons reicht von „Soleil soleil“ (Nana Mouskouri) über „Il venait d’avoir 18 ans“ (Dalida), „Göttingen“ (Barbara), „Une femme avec toi“ (Nicole Croisille) bis hin zu „Message personnel“ (Françoise Hardy) und „L’hymne à l’amour“ (Édith Piaf) und wird ergänzt durch das neue Chanson „Toutes les femmes en moi“. In der dazugehörigen Bühnenshow werden die Kolleginnen per Einspielungen auf die Videoleinwand geholt und in virtuelle Duette oder kleine Szenen integriert, wodurch beim Publikum der Eindruck entsteht, das *Who’s who* des weiblichen Chansons wäre auf der Bühne versammelt. Ein Live-Album und eine DVD werden im Jahr 2010 veröffentlicht. Gleichzeitig erscheint mit *Every woman in me* eine englischsprachige Version des Projekts, wobei sich hier die Auswahl der einzelnen Lieder am anglophonen Sprachraum orientiert und Sängerinnen wie Barbra Streisand, Diana Ross oder Bette Midler einbezieht. Dennoch bleiben die Verkaufszahlen dieses zweiten englischsprachigen Albums deutlich hinter den Erwartungen zurück, sodass sich Lara Fabian zunächst wieder auf den frankophonen Sprachraum konzentriert. Eine völlig andere Orientierung schlägt im Jahr 2011 das Album *Mademoiselle Zhivago* ein, das in Zusammenarbeit mit dem russischen Komponisten Igor Krutoy entsteht und zunächst nur für den russischen Markt veröffentlicht wird. Bei dem Projekt handelt es sich um einen Musikfilm, in dem die Interpretin in insgesamt elf verschiedenen Sequenzen zu sehen ist und der im Sommer 2010 in der Ukraine gedreht wird. Lara Fabian interpretiert Chansons

in mehreren Sprachen, darunter auch Englisch, Italienisch, Spanisch und Russisch. In Kombination mit der Aufnahme eines Konzerts im Moskauer Kreml kommt die CD später auch in Frankreich auf den Markt. 2013 veröffentlicht die Interpretin schließlich das Album *Le secret*, das sich durch eher intime Töne auszeichnet und auch aktuelle gesellschaftliche Themen aufgreift, wie beispielsweise die gleichgeschlechtliche Liebe in „Deux ils, deux elles“. Auf formaler Ebene präsentiert sich die Produktion als Konzeptalbum, das nicht zwischen einzelnen Chansons unterscheiden, sondern die Lieder als thematisches Ganzes präsentieren will und erscheint so beinahe wie eine moderne Symphonie.

Im Jahr 2014 wird die Karriere der Interpretin erneut jäh unterbrochen, als sie kurz hintereinander zwei Gehörstürze erleidet, die durch zu hohe bzw. laute Tonfrequenzen in einem Fernsehstudio bzw. bei einem Konzert dazu führen, dass die Sängerin beinahe ertaubt und sich einer langen Rehabilitation unterziehen muss. Auch eine für dasselbe Jahr geplante Tournee muss abgesagt werden. Nach einer beinahe einjährigen Pause, in der sie ihr Gehör wiedererlangt, meldet sich Lara Fabian Anfang 2015 mit einer Überraschung zurück, als bekannt wird, dass sie in Italien am *Festival di Sanremo* teilnimmt. Sie präsentiert dort die Canzone „Voce“, die sich allerdings nicht im vorderen Feld platzieren kann. Im Rahmenprogramm des Festivals interpretiert sie darüber hinaus als Hommage an Ornella Vanoni die Canzone „Sto male“.⁸ Zeitgleich erscheint in Italien die Compilation *Essential*, die neben diesen beiden Canzoni und einem weiteren Titel in Italienisch, „Toccamì“, eine Auswahl ihrer größten Erfolge in französischer und englischer Sprache enthält. Die Sängerin selbst möchte diesen Ausflug in die Welt der italienischen Canzone als Hommage an ihre italienischen Wurzeln verstanden wissen. Doch auch in Frankreich ist für November 2015 die Veröffentlichung eines neuen Albums angekündigt, das den Titel *Ma vie dans la tienne* trägt und auf das die im Sommer 2015 erschienene Single „Quand je ne chante pas“ einen musikalischen Vorgeschmack gibt. Des Weiteren kündigt Lara Fabian an, ab März 2016 eine ausgedehnte Frankreich-Tournee zu unternehmen.

Trotz einer Karriere mit Höhen und Tiefen ist es Lara Fabian durch eine beständige Weiterentwicklung sowohl im musikalischen Bereich als auch in ihrer Arbeit als Interpretin bzw. ACI gelungen, sich im frankophonen Chanson einen festen Platz zu sichern und zu einer *chanteuse à voix* im besten Sinne zu werden: „Elle est l’archétype même de la chanteuse à voix.“⁹

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Discographie (Auswahl):

1995: *Carpe diem*, Polydor 559017-1

2001: *Nue*, Polydor 589 235-2

2009: *Toutes les femmes en moi*, Polydor/Universal 5313508

2014: *Le secret* (Edition collector), 9 Productions/Warner Music France 3283451234928

2015: *Essential* (Compilation), 9 Productions/Warner Music Italia 0859714162258

2015: *Ma vie dans la tienne*, 9 Productions/Warner Music France (erscheint im November 2015)

Link:
larafabian.com (offizielle Homepage)

Anmerkungen:

- ¹ Im selben Jahr vertritt eine junge kanadische Sängerin die Schweiz, für die sie mit „Ne partez pas sans moi“ den Songcontest auch gewinnt: Céline Dion wird für Lara Fabian zum musikalischen Vorbild, aber auch, wie sich später noch zeigen wird, im Hinblick auf Stimme und Interpretationsstil zu einer Konkurrentin.
- ² Pierre Saka – Yann Plougastel, *La Chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999, 223. Die Angaben zu den Verkaufszahlen schwanken beträchtlich: So gibt Louis-Jean Calvet in seinem *100 ans de chanson française* gar 600 000 Exemplare an (Louis-Jean Calvet, *100 ans de chanson française*, Paris, L'Archipel, 2007, 193), während eine Lara Fabian gewidmete Biographie für alle drei Versionen des Chansons nur 400 000 verkaufte Exemplare nennt (Jérémy Patinier, *Lara Fabian. Toutes les femmes en elle*, Paris, Des Ailes sur un tracteur, 2011, 200).
- ³ Diese enge Verbindung wird nach der Trennung des Paares auch zu einem juristischen Problem: Da Allison die Rechte an den entstandenen Chansons hält, verweigert er Lara Fabian in den 2000er Jahren die Übersetzung in andere Sprachen. Dies hat u. a. zur Folge, dass ein für 2007 geplantes Album Lara Fabians mit italienischen Versionen ihrer Chansons nicht zustande kommt (siehe Patinier 2011, 48-49). Darüber hinaus schreibt Allison auch für zahlreiche andere Sängerinnen und Sänger wie z. B. Patrick Fiori, Roch Voisine oder Chimène Badi und arbeitet mit Kollegen wie Patrick Bruel zusammen.
- ⁴ Patinier 2011, 200.
- ⁵ Patinier 2011, 200.
- ⁶ Das Album stellt gleichzeitig die letzte gemeinsame künstlerische Arbeit von Lara Fabian und Rick Allison dar.
- ⁷ Patinier 2011, 118.
- ⁸ Es handelt sich bei dieser Canzone um die italienische Version von „Je suis malade“.
- ⁹ Pierre Achard, „Quand la chanson retrouve sa voix. Le retour des interprètes“, in: *Notes – Revue de la SACEM* 154 (1999), 115-128, 124.

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!

ISSN 1562-6490