

**BULLETIN des Archivs für
Textmusikforschung
(BAT)**

Textmusik in der Romania
Universität Innsbruck

CHANSON
Innsbruck

Impressum

Verantwortlich für die Publikation:

Prof. Dr. Ursula Mathis-Moser

Layout und Redaktion

Mag. Birgit Steurer

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.mathis@uibk.ac.at

e-mail: birgit.steurer@uibk.ac.at

Auflage

600 Stück

Bankverbindung

Hypo-Bank Innsbruck, Ktnr. 210 110 148 60, BLZ 57000

Nr. 7 – März 2001

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik!

Wieder ist ein halbes Jahr vergangen, und ich freue mich, Ihnen BAT 7 vorstellen zu dürfen, das wie angekündigt diesmal die italienische Textmusikszene ins Zentrum rückt.

Neben den üblichen Rubriken mit Neuerwerbungen an Büchern, CDs und Videos möchte ich einleitend ganz besonders auf die Rezensionen verweisen, die Publikationen zum Belcanto, dem vor zwei Jahren verstorbenen berühmten Cantautore Fabrizio De André und schließlich neuen Analysemethoden von Textmusik gewidmet sind, wie sie anlässlich eines Kolloquiums an der Universität Trient bereits im Jahre 1995 vorgestellt wurden. Der ladinische Raum ist durch eine Rezension der ersten CD der Gruppe Rosa Mystica vertreten, bei den Beiträgen zur Aktualität erwarten Sie ein Artikel zum italienischen Rap, ein Forschungsbericht zum Rap in der Romania ganz allgemein und schließlich ein Konzertbericht aus Québec. Aber auch Spanien fehlt nicht: Eine umfangreiche Darstellung von Werdegang und Bedeutung des Cantautor Paco Ibáñez, der wie Fabrizio De André in Georges Brassens sein großes Vorbild sah, entführt uns in die Welt jenes "mester de juglaría para el siglo XXI", wie die Verfasserin schreibt.

Es fehlt in diesem Heft zwar die Rubrik "Verwandte Forschungseinrichtungen im In- und Ausland", dafür aber sind bei den Aktivitäten des Archivs für Textmusikforschung bzw. bei den Konzertveranstaltungen interessante Hinweise zu finden: Die genannten Konzerte reihen sich ein in die circa 70 kulturellen Darbietungen der "Innsbrucker Sprachenmeile", die vom 8. bis 10. Juni 2001 im Rahmen des "Europäischen Jahres der Sprachen" stattfinden wird. Veranstalter ist die Universität Innsbruck, unterstützt von Stadt und Wirtschaft; Ziel der Veranstaltung ist es, auf die Vielfalt der Sprachen und Kulturen in Europa hinzuweisen und bei der breiten Bevölkerung nicht nur Interesse zu wecken, sondern auch für Verständnis und Toleranz zu werben. Ganz besonders stolz sind wir dabei auf die Gruppe Caminando, die sich aus ehemaligen RomanistInnen bzw. aus Hochschullehrern der Universität zusammensetzt und das Publikum in einer musikalischen Reise von der ursprünglichen Romania nach Lateinamerika führt. Die Rätoromania ist ebenfalls stark präsent: Wir erwarten ein Konzert von Rosa Mystica und eines von Acajo. Französische Textmusik schließlich wird im Rahmen der "Fête du français" und in der Auswahl eines französischen DJ zu hören sein.

Leider sind nicht alle "actualités" von ähnlich erfrischender Art, und so habe ich die traurige Pflicht, Ihnen einen Abschied bekanntzugeben: Am 19.2.2001 ist Charles Trenet im Alter von 87 Jahren in Paris verstorben. Wir wollen seiner im nächsten Heft in einer Rückschau gedenken.

Bevor ich Ihnen nun aber doch noch eine vergnügliche "Sprachenmeile" wünsche, möchte ich es nicht versäumen, diesmal dem italienischen Kulturinstitut in Innsbruck und ganz besonders Frau Dr. Caiani zu danken, die dieses BAT nicht nur wegen des Schwerpunkts Italien finanziell unterstützt hat. Ich danke auch allen anderen Sponsoren, Spendern und selbstverständlich meinen Kolleginnen und Kollegen, die sich immer wieder in selbstloser Weise für BAT engagieren...

Ihre Ursula Mathis-Moser

Und wenn auch Sie uns finanziell unterstützen wollen, so noch einmal unsere Kontonummer für österreichische Abonnenten:

Konto 210 110 148 60, Hypo-Bank Innsbruck, BLZ 57.000.

Da Überweisungen bei Bezug aus Deutschland, Frankreich etc. sehr kostspielig sind, bitten wir um einen Eurocheck, ausgestellt auf "Innsbruck" und den Schillingbetrag.

Preis eines Abos für ein Jahr (zwei Hefte): ÖS 100 - DM 15 - FF 50

Aktivitäten des Archivs für Textmusikforschung

Das Archiv für Textmusikforschung veranstaltet in diesem Semester zwei Konzerte, eines mit der Gruppe Caminando im Rahmen der "Innsbrucker Sprachenmeile" (8.-10.6.2001), eines mit dem bekannten frankokanadischen Sänger und Lyriker Calixte Duguay (18. 6. 2001).

Die Innsbrucker Gruppe **Caminando** - Ewa und Emil Fritsch, Ursula Costa, Mario Soto - hat sich schon seit Jahren zum gemeinsamen Musizieren gefunden. Die vier musikbegeisterten Amateure, drei Lehrer und eine Ergotherapeutin, lieben es multikulturell, multi-lingual, vokal und instrumental. Dabei kommen ihnen nicht nur ihr musikalisches Einfühlungsvermögen, sondern vor allem auch ihre profunden Sprachkenntnisse zugute: Eines der Gruppenmitglieder stammt aus Spanien, zwei andere sind diplomierte Spanisch-, Portugiesisch- und Französischlehrer, und schließlich ist dieser Hintergrund ausschlaggebend dafür, daß sich Caminando schon seit längerer Zeit mit ganz besonderer Vorliebe der Musik der Romania verschrieben hat. Madrigale aus Portugal und Spanien, aber auch Musik aus Lateinamerika in den verschiedensten Facetten und Ausprägungen sind ihre Spezialität. Dahinter steht der Wunsch, das Publikum den Weg von Europa nach Lateinamerika in Klängen und Rhythmen nachvollziehen zu lassen.

Die Konzerttätigkeit der Gruppe hat vor circa drei Jahren begonnen, wobei die beruflichen Verpflichtungen die zeitlichen Möglichkeiten begrenzen. Es handelte sich in erster Linie um Benefizkonzerte zugunsten karitativer Einrichtungen in Tirol und anderen Bundesländern wie zum Beispiel Kärnten. Die Probe-CD, die im Sommer 2001 nun endgültig zu einer CD für den Markt werden soll, ist ein exquisiter Genuß für jedes Ohr - das Ohr des Musikers wie das Ohr des Liebhabers der romanischen Sprachen und Kulturen. Und das Konzert im Rahmen der Innsbrucker Sprachenmeile: ohne Zweifel ein "Muß"...

Ursula Mathis-Moser

Ankäufe und Neuerwerbungen 2001

Bücher

- Broughton, Simon et al. (Hg.): *Weltmusik. Rough guide*. Stuttgart/Weimar, Verlag J.B. Metzler 2000.
- Cancionero de mi escuela*. Madrid, Dinámica – Academia de idiomas, o.J.
- Cupers, Jean-Louis/Weisstein, Ulrich (Hg.): *Word and Music Studies: Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in Memoriam* (= Word and Music Studies, 2). Amsterdam/Atlanta, Rodopi 2000.
- Desjardins, Louise: *Pauline Julien. La vie à mort*. Ottawa, Leméac 1999.
- Jouffà, François/Lesueur, Daniel: *Secrets de chansons. Un siècle de 45 T et de singles*. o.O., Editions Hors Collection, o.J.
- Schneider, Klaus: *Lexikon Programm Musik. Band 1: Stoffe und Motive*. Kassel/Basel/London/New York/Prag, Bärenreiter 1999.
- Schneider, Klaus: *Lexikon Programm Musik. Band 2: Figuren und Personen*. Kassel/Basel/London/New York/Prag, Bärenreiter 2000.

CDs

- BBC Philharmonic/Sinaisky, Vassily: *Pyotr Il'yich Tchaikovsky (1840-93): The Sleeping Beauty (extended highlights)*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 9, 4 (Dez. 2000), BBC MM100
- BBC Scottish Symphony Orchestra/La Monnaie Symphony Orchestra et al.: *Gustav Mahler (1860-1911): Symphony No.4. EMI Special Extra Tracks (Arias by Massenet, Bizet and Verdi sung by Roberto Alagna)*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 9, 8 (Apr. 2001), BBC MM204

BBC Symphony Orchestra/BBC Concert Orchestra: *Arthur Sullivan (1842-1900): Macbeth Overture. Cello Concerto. Te Deum (1872)*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 9, 7 (März 2001), BBC MM203

Kent: *Cyclone*, Barclay 549102-2

La Jolla Chamber Music Society (Hg.): *Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91): Trio in E flat, K498 (Kegelstatt) - Pyotr Il'yich Tchaikovsky (1840-93): Souvenir de Florence. Live performances from SummerFest La Jolla*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 9, 6 (Feb. 2001), BBC MM202

Schwerpunkt Italien

Bücher

Bertoncelli, Riccardo: *Una vita da mediano. Ligabue si racconta*. Firenze, Giunti Gruppo Editoriale 1999.

Borsani, Matteo/Maciacchini, Luca: *Anima salva. Le canzoni di Fabrizio De André*. Mantova, edizioni tre lune 1999.

Cappelletti, E./Mamino, R./Pregliasco, M.: *Sopravvivenza e vitalità del canto popolare nell'alta langa. Ricerca coordinata da G.L. Beccaria*. o.O., Regione Piemonte 1981.

Celletti, Rodolfo: *Geschichte des Belcanto*. Kassel/Basel, Bärenreiter 1989.

De André, Fabrizio: *Come un'anomalia. Tutte le canzoni. Saggio introduttivo e cura dei testi di Roberto Cotroneo*, mit begleitender Video-K7 (s.u.). Torino, Giulio Einaudi editore 1999.

Franchini, Alfredo: *Uomini e donne di Fabrizio De André*. Genova, Fratelli Frilli Editori 2000.

Guccini, Francesco: *Stagioni. Tutte le canzoni. A cura di Valentina Pattavina*, mit begleitender Video-K7 (s.u.). Torino, Giulio Einaudi editore 2000.

Ligabue, Luciano: *I testi e gli spartiti delle canzoni più belle*, mit begleitender Video-K7 (s.u.). o.O., Nuova Carisch 2000.

Martini, Fabio/Macale, Maurizio: *Canzoni & cantanti. Viaggio della nostalgia nella musica italiana dal Vecchio frac al Cinghiale bianco*. Foggia, Bastogi Editrice Italiana, o.J.

Militant A: *Storie di assalti frontali. Conflitti che producono banditi*, mit begleitender CD von Assalti Frontali (s.u.). Roma, DeriveApprodi²1999.

Pacoda, Pierfrancesco (Hg.): *Hip hop italiano. Suoni, parole e scenari del Posse power*, mit begleitender CD (s.u.). Torino, Giulio Einaudi Editore 2000.

Romana, Cesare G.: *Amico fragile Fabrizio De André*. o.O., Sperling & Kupfer Editori 1991.

Viva, Luigi: *Non per un dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André*. o.O., Giangiacomo Feltrinelli Editore⁴2000.

CDs

Antonacci, Biagio: *Tra le mie canzoni*, Universal Music Italia 548 297-2

Articolo 31: *Greatest Hits*, Best Sound 74321813562

Assalti Frontali: *Terra di nessuno – Conflitto*. Begleit-CD zum Buch Militant A:

Storie di assalti frontali - Conflitti che producono banditi, autoprodotta o.N.

Barsotti, Leandro: *Il segno di Elia*, UDP Discopiù 300 308 2

Battiato, Franco: *Fleurs*, Universal Music Italia 546 775-2

Battiato, Franco: *La Cura*, Universal Music Italia 013 254-2

Battiato, Franco: *Studio collection* (2 dischi), EMI Italiana 7243 8 53555 2 3

C.S.I. (= Consorzio Suonatori Indipendenti): *Noi non ci saremo. Vol.01*, Universal Music Italia 548 574-2

C.S.I. (= Consorzio Suonatori Indipendenti): *Tabula rasa elettrificata*, PolyGram Italia 536 200-2

Capossela, Vinicio: *Canzoni a manovella*, CGD East West 8573836622

Carboni, Luca: *Carovana*, BMG Ricordi 74321 58504 2

Dalla, Lucio: *Ciao*, Pressing 74321696362

De Gregori, Francesco: *Amore nel pomeriggio*, Sony Music Entertainment COL 499893 9

Jovanotti: *Lorenzo live. Autobiografia di una festa* (2 dischi), Soleluna 542972-2

Litfiba: *Elettromacumba*, EMI Music Italy 7243 5 24944 2 2

Lùnapop: *...squèrez? Special 2000* (2 dischi), Universo US 014/2CD

Mannoia, Fiorella: *Fragile*, Durlindana COL 499894 2

Mina: *Dalla terra*, PDU 4996212

Mina: *Studio collection* (2 dischi), EMI Music Italy 4 98629 2

Modena City Ramblers: *Fuori campo*, 546 636-2

Nek: *In te*, Don't Worry Records 3984 29283-2

Nek: *La vita è*, Don't Worry Records 8573833292

Neri per caso: *Angelo blu*, EMI Music Italy 5 26530 2

Nomadi: *Liberi di volare*, CGD East West 857384543-2

Orchestra of the Age of Enlightenment (OAE): *Italian Baroque Concertos*.

Vivaldi, Corelli, Scarlatti, Geminiani, Handel [sic], *Castrucci*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 9, 5 (Jan. 2001), BBC MM201

Pacoda, Pierfrancesco (Hg.): *Hip hop italiano. La Cnn dei poveri*. Begleit-CD zum Buch *Hip hop italiano. Suoni, parole e scenari del Posse power*, Giulio Einaudi editore o.N.

Pausini, Laura: *Tra te e il mare*, CGD East West 857384396-2

Pitura Freska: *Tutto olive. Vol.01*, Aspirine 2536521222

Pitura Freska: *Tutto olive. Vol.02*, Aspirine 2536524262

Pooh: *Cento di queste vite*, Tamata/CGD East West 857384532-2

Prozac +: *3 Prozac +*, EMI Music Italy 7243 5 250512 8

Prozac +: *Acidoacida*, EMI Music Italy 4 93197 2

Ramazzotti, Eros: *Stilelibero*, BMG Nederland 74321 792232

Rei, Marina: *Inaspettatamente*, Virgin Music Italy 8 50556 2
 Rosa Mystica: *Portémo la löna*, Rosa Mystica RML 001
 Turci, Paola: *Mi basta il paradiso*, Warner Music Italia 8573828712

Video-K7

De André, Fabrizio: *Fabrizio De André in concerto. Concerto registrato a Roma presso il Teatro Brancaccio il 13 e 14 febbraio 1998*. o.O., Nuvole/Gruppo Edo 1999.
 De André, Fabrizio: *Parole e canzoni. A cura di Vincenzo Mollica*. Begleit-Video zum Buch *Come un'anomalia*. o.O., RAI/BMG Ricordi 1999.
 Guccini, Francesco: *Stagioni. A cura di Vincenzo Mollica*. Begleit-Video zum Buch *Stagioni*. o.O., Concerto o.J.
 Ligabue: *San Siro. Il meglio del concerto. / Videoclip Una vita da mediano*. Begleit-Video zum Buch *I testi e gli spartiti delle canzoni più belle*. o.O., Warner Music Italia 2000.

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Bruno Pelletier: *D'autres rives*. 1999 (AR-CD-117).

Natasha St Pier: *À chacun son histoire*. 2000 (PGC-CD-9399).

Als Gringoire und Fleur-de-Lys eroberten Bruno Pelletier und Natasha St-Pier Ende der 90er Jahre in *Notre Dame de Paris*, dem gefeierten Musical von Luc Plamondon und Richard Cocciante, die Herzen ihrer Zuhörer in Kanada und Europa. Während Bruno Pelletier kein Unbekannter mehr war, als er in die Rolle des Gringoire schlüpfte (er hatte schon Titelrollen in *La légende de Jimmy* und *Starmania* gesungen), war es für die um einiges jüngere Natasha St-Pier ein wichtiger Karriereschritt, als ihr von Luc Plamondon die Rolle der Fleur-de-Lys übertragen wurde. Aber weder Bruno Pelletier noch Natasha St-Pier konzentrieren sich ausschließlich auf ihre Musicalerfolge. Beide haben zur Jahrtausendwende Soloalben produziert, die einige interessante Gemeinsamkeiten aufweisen.

Mit *D'autres rives* präsentiert Bruno Pelletier 1999 nach *Bruno Pelletier* (1992), *Défaire l'amour* (1995) und *Misère* (1997) sein mittlerweile viertes Album, das die Sehnsucht nach einem Neubeginn und nach Freiheit auf musikalischer und inhaltlicher Ebene in den Mittelpunkt stellt. Die Texte und die Musik, für die u.a. große Namen wie Luc Plamondon, Richard Cocciante, Daniel Lavoie oder Richard Séguin verantwortlich zeichnen, bestechen weniger aufgrund ihres innovativen Gehalts als mehr aufgrund des insgesamt harmonischen Gesamteindrucks, den die CD hinterläßt. "Je veux partir loin de chez moi ..." – begleitet von sphärischen Klängen leitet Bruno Pelletier mit diesem Satz sein neues Album ein. Der Wunsch, in die Ferne zu ziehen und sich dem Fremden zu stellen, "Vivre sa vie" oder "S'en aller" (so die Titel zweier Chansons), wird zum Programm dieses Albums, mit dem Bruno Pelletier beide Ufer des Atlantiks erobern will.

Nach *Émergence* (1996) ist das 2000 erschienene Album *À chacun son histoire* von Natasha St-Pier erst die zweite Produktion der jungen Sängerin, die ursprünglich aus Nouveau Brunswick stammt. Ähnlich bestimmt wie Bruno Pelletier leitet auch Natasha St-Pier ihre neue CD ein: "Jamais personne n'imposera le chemin /.../ C'est mon affaire". Die Sätze erhalten um so mehr Gewicht, als sie a-capella gesungen werden und einen fast schon rebellisch anmutenden und vielversprechenden Auftakt bilden. Der Aufruf "À chacun son histoire" (wie der Titel des ersten Chansons lautet) beschränkt sich in der Folge auf unterschiedliche "histoires d'amours", zwischenmenschliche Begegnungen und Erfahrungen, die Natasha St-Pier dem Zuhörer auf musikalischer und inhaltlicher Ebene sehr abwechslungsreich – teils zärtlich und einfühlsam ("Près d'une autre", "Dans mes nuits", "Le vent") teils sehr energiegeladen ("Toi et moi", "Tu n'es plus dans ma tête") – näherbringt. Dabei ist hervorzuheben, daß die junge Sängerin, bei aller Konventionalität der Chansons, vor allem stimmlich überzeugt.

Wie Bruno Pelletier strebt auch Natasha St-Pier nach dem "anderen Ufer" des Atlantiks und versucht mit *À chacun son histoire* auch den französischen Markt für sich zu gewinnen. Dies mag auch einer der Gründe für die unverkennbar internationale und kommerzielle Ausrichtung der Alben von Bruno Pelletier und Natasha St-Pier sein. Immer noch scheint in der frankophonen Musikszene der Erfolg im französischen Mutterland besonders erstrebenswert, wobei hier sogar jeglicher Bezug zu Québec fehlt. Bruno Pelletier und Natasha St-Pier erobern die "autres rives" jedoch wesentlich selbstbewußter als frühere Generationen, und an der Forderung "À chacun son histoire" halten sie auch an dem für sie "anderen" Ufer mit Überzeugung fest.

Beate Burtscher-Bechter

Lucio Dalla: *Ciao*. 1999 (Pressing 74321696362).

Bereits 1966 enthielt Lucio Dallahs erste LP die düstere Vision "1999", die mit den Worten beginnt: "è bruciato anche l'ultimo fiore" ("auch die letzte Blume ist verbrannt"). 33 Jahre später bringt der Musiker aus Bologna das Lied "1999", nicht weniger düster, auf seiner in eben diesem Jahr (1999) erschienenen CD *Ciao*. Eine CD, die in fünfmonatiger Arbeit zusammengestellt wurde, um vom Desaster des Krieges im Kosovo zu erzählen. Auf den düsteren Charakter seines jüngsten Werks angesprochen, sagt Dalla¹ selbst, daß es ihm heute nicht mehr recht gelingen will, die Leute wie früher mit Ironie zu unterhalten, und auch wenn es in den Jahren der Zusammenarbeit mit Roversi sein Ziel war, die Menschen zu "teilen", wäre er heute glücklich, die Menschheit geeint zu sehen.

Der triste Grundtenor des Werks wird durch die Authentizität und zugleich die Poesie der gesungenen Sprache unterstrichen. Jedes der elf Lieder des Albums ist aus diesem *equilibrio misterioso*² heraus entstanden, reine Kopfarbeit wäre nach Dalla zu wenig gewesen.

Trotz oder gerade wegen der melancholischen Spannung, von der *Ciao* geprägt ist, war das gleichnamige Titellied in Italien im August 1999 so erfolgreich, daß es Lou Bega von seinem ersten Platz in den Hitparaden verdrängte, um, woran Lucio Dalla besonders gelegen war, als Lied die Sommerabende der Menschen zu begleiten.

Julia Kuhn

Rosa Mystica: *Portémo la löna*. 2000 (RML 001).

Eine CD ist heutzutage nichts Außergewöhnliches mehr: Jeden Tag werden davon Zehntausende produziert und verkauft. Darunter befinden sich aber auch immer wieder außergewöhnliche CDs: eine davon ist sicher jene der Innsbrucker Gruppe Rosa Mystica mit dem poetischen Titel *Portémo la löna* ("Bringt mir den Mond"), die am 2.12.2000 im ORF-Landesstudio Tirol vorgestellt wurde. Es handelt sich dabei um eine musikalische Liebeserklärung an die Sagen und Felsen der Dolomiten, die aus der Filmmusik zur ORF-Sendung "Der König der bleichen Berge" hervorgegangen ist. Wirklich einmalig dabei ist, dass die zwei Innsbrucker Sängerinnen Silvia Heiß und Heidi Hölzl diese Liebeserklärung in der Sprache der kleinsten und ältesten, aber auch unbekanntesten Sprachgruppe des historischen Tirol vorbringen: auf Ladinisch.

Inhaltlich kreisen die zehn Lieder (drei davon instrumental) mit den Titeln "Le rondeni" (Das Echo), "Portémo la löna", "Fanes", "Dolasila", "Lé de Limo" (Limo-See), "Sela", "Dolomites", "Soreghina", "Les ganes" (Die Wasserfrauen) und "Marmolada" vor allem um die berühmten Dolomitensagen, einem der

¹ *La Repubblica*, online, 9.9.99, <http://www.repubblica.it/online/musica/dalla/dalla/dalla.html>

² <http://www.alice.it/news/primo/dalla.htm>

wichtigsten kulturellen Schätze der Ladiner, die so wesentlich und ursprünglich zu ihrer Kultur gehören wie die bleichen Berge selbst. Dabei haben diese Sagen ihre literarische Berühmtheit – sie sind in viele Sprachen übersetzt und mehr als ein Dutzend mal neu aufgelegt worden – erst zu einem Zeitpunkt erlangt, als sie schon fast vergessen und untergegangen waren. Denn erst im ausgehenden 19. Jahrhundert haben Forscher wie Karl Felix Wolff, Hugo de Rossi oder Karl Staudacher die Trümmer dieser alten, mündlichen Erzähltradition gesammelt und somit vor dem Vergessen bewahrt, wobei Karl Felix Wolff noch einen Schritt weiterging mit dem Versuch, aus diesen Fragmenten den ursprünglichen Sagenzyklus zu rekonstruieren.

Am Anfang dieses Zyklus steht die Figur der *Molta*, einer *Gana* (Wasserfrau), die den Schritt zu den Menschen gewagt hat, von diesen aber verstoßen wird und ihre Tochter *Moltina* mit letzter Kraft zu den Murmeltieren in den Wänden der *Croda Rossa* (Hohe Geisl) zurückbringt. Am Ende steht erneut eine Frauengestalt, die greise Königin der *Fanes*, die einmal im Jahr mit ihrer Tochter *Lujanta* aus dem *Sas dla Porta* (Seekofel) auf den Prager Wildsee hinausrudert und den Klang der silbernen Trompeten herbeisehnt, die das Wiederkommen des einst so mächtigen Reiches der *Fanes* ankündigen sollen. Dazwischen liegt die Geschichte des Aufstiegs, der Macht und des Untergangs der *Fanes*, der sagenhaften Ureinwohner der Dolomiten, die in den Liedern "Fanes", "Dolasila" und "Soreghina" besungen wird. Der Titelsong "Portémo la löma" schildert hingegen die Sage von der Tochter des Mondkönigs. Aus ihrer Sehnsucht nach den silberglänzenden Mondbergen entstanden die "bleichen Berge" der Dolomiten, die in den Liedern "Sela", "Dolomites" und "Marmolada" beschrieben werden.

Das Reich der *Fanes* ist ein Mythos, und - wie alle Mythen – Ausdruck des tiefsten existentiellen Empfindens der Menschheit. Eine Synthese aus Glück und Leid und der Urangst, das eine zu verlieren und das andere nicht vermeiden zu können. Dies wird auch der musikalischen Interpretation der Gruppe Rosa Mystica deutlich. Der Charakter der Musik ist ruhig, fließend, meditativ – getragen von Saiteninstrumenten (Gitarre, Hackbrett), Keyboard und indischer Tabla, darüber liegen die zwei klaren Alt- und Sopranstimmen der beiden Sängerinnen. Die Texte sind alle in ladinischer Sprache, die deutsche und italienische Übersetzung im Booklet ermöglicht aber den Zugang zu dieser längst versunkenen Welt. Kontakt: rosamystica@utanet.at

Paul Videsott

Paco Ibáñez: *España de hoy y de siempre 3*. 1996 (P.D.I. 80.4221).

España de hoy y de siempre 3, de Paco Ibáñez, es una nueva reedición del disco del mismo nombre publicado en París en 1969 (posteriormente reeditado en 1988) y, más que una reedición necesaria, es un inestimable regalo, tanto al

público admirador de su obra como a las nuevas generaciones que no conocían más que su nombre, su mito de hombre comprometido con la cultura, de luchador incansable por la libertad de los pueblos.

Desde su legendario concierto en el Olympia de París (1956) han pasado más de treinta años, pero Paco sigue ahí, cumpliendo su mester de juglaría, apasionado y vital, y para los que no tuvimos la suerte de asistir a su último gran concierto en París, en febrero de 1999, en el Teatro Trianon, este disco es un consuelo necesario.

Paco Ibáñez es el más emblemático de los cantantes españoles antifranquistas. Nacido en 1934, en Valencia, hijo de padre valenciano y madre vasca, se trasladó ya en su primera infancia a París, luego al País Vasco, mientras su padre, anarquista, estaba preso en un campo de trabajo francés. Posteriormente la familia se instaló definitivamente en Francia, donde Paco aprendió el oficio de su padre, ebanista, y comenzó a estudiar violín, que después cambió por la guitarra que lo acompañaría toda la vida.

En París, al comienzo de los años cincuenta, descubre la música de Georges Brassens, Atahualpa Yupanqui y, poco después, Léo Ferré y el movimiento existencialista, referencias esenciales para comprender el desarrollo de su carrera.

En 1956 conoce personalmente a Brassens y de ese encuentro nacerá una larga amistad, así como el impulso necesario para comenzar a hacer su propio camino: Comienza a poner música a poemas de Góngora y poco después a poemas de García Lorca lo que lleva a la grabación de su primer disco (París, 1964, con carátula creada especialmente por Salvador Dalí) que, desde el mismo momento de su aparición se convirtió en un clásico, usado por profesores de lengua y literatura española en el mundo entero como material básico de sus clases, tanto por motivos pedagógicos como políticos – la defensa de las libertades, la resistencia cultural.

Ya en 1966 funda La Carraca, un grupo de artistas de diferentes medios de expresión consagrados a presentar en Francia espectáculos en lengua española.

Su segundo disco sale en 1967 y el tercero, que ahora nos ocupa, en 1969. Contiene poemas de Alberti, Cernuda, León Felipe, Gloria Fuertes, Antonio Machado, José Agustín Goytisolo, el Arcipreste de Hita, Angel Valente y Jorge Manrique. Otro clásico.

En febrero de 1968, Paco Ibáñez da su primer concierto en España y poco después se instala en Barcelona. En esta época entabla una íntima y duradera amistad con Rafael Alberti y Agustín Goytisolo, lo que llevará a una estrecha colaboración en lo futuro, y conoce personalmente a Atahualpa Yupanqui. En diciembre del mismo año da su histórico concierto en el Teatro de la Comedia de Madrid.

El 12 de mayo de 1969, Paco llena el patio de La Sorbona en un espectáculo que conmemora el primer aniversario de la toma de la universidad por los estudiantes, que lo consideran uno de sus símbolos de lucha. Poco después sale

su tercer disco y actúa por primera vez en el Olympia, donde canta su primera canción de Brassens traducida al español: "La mala reputación".

El gobierno español lo incluye en la lista de los cantantes censurados en 1971 y Paco abandona Barcelona para instalarse de nuevo en París. En 1973 se le prohíbe cualquier tipo de actuación o aparición pública en todo el territorio español.

A lo largo de los años ochenta siguen apareciendo regularmente sus discos y llena las salas de concierto en toda Francia. El Ministerio de Cultura francés le concede en 1983 la Médaille des Arts et des Lettres, pero Paco la rechaza, como vuelve a hacer en 1987.

Participa en Israel en un Homenaje a García Lorca dentro de los actos conmemorativos de los 50 años de la guerra de España. Colabora en numerosos conciertos, entre los que destacan el de las Madres de la Plaza de Mayo, en Cataluña, los del Palau de la Musica Catalana y los de Madrid, mano a mano (el poeta recitando, el juglar cantando) con Rafael Alberti, cuyo poema "A galopar", con música de Paco Ibáñez, se convertirá en un símbolo de la resistencia y la lucha por la libertad.

En 1990 se instala definitivamente en España, primero en Madrid y en el País Vasco y después en Barcelona, donde reside actualmente. En 1994 crea el espectáculo "La voz y la palabra", mano a mano con Agustín Goytisolo, que viajará por toda España, Francia, Argentina y Uruguay.

En 1996 Paco apadrina el festival "Les Méditerranéennes de Céret", al ser considerado uno de los padres espirituales de la cultura mediterránea. Participa en un homenaje a las Brigadas Internacionales en Madrid, es invitado fijo del concierto que la Asociación Thank You Ferré organiza cada 14 de julio en el Trianon de París. En 1998 compone la música para "Así que pasen cinco años" de Federico García Lorca, lo que le vale que la Sociedad Cultural Andaluza le conceda el Premio Gerald Brennan en reconocimiento de "su larga trayectoria en favor de la libertad y de la poesía, así como su vocación de independencia de los poderes públicos, económicos y culturales". Paco, siempre fiel a sí mismo, se niega a aceptarlo.

Actualmente está a punto de sacar a la luz un disco con poemas en euskera y en una de sus últimas entrevistas, cuando le comentaron que ya había cumplido los 65 años, contestó: "Tenéis Paco para rato."³

Después de su éxito en el Trianon de París, en 1999, declaraba, hablando del público entusiasmado que había coreado el poema "A galopar", de Alberti:

"Son muchos los que por suerte no han dejado de galopar, son los que no se han olvidado de determinados valores, determinados principios. Muchos otros, desgraciadamente, han capitulado, se han rendido, han ido por otros derroteros."⁴

³ Entrevista de Roberto Montoya a Paco Ibáñez. *El Mundo* (on line), 8 febrero 1999.

⁴ Ibid.

Paco Ibáñez, después de treinta años de trabajo incansable, sigue siendo lo que era: "la más española de todas las voces", según Dalí⁵; el cantante que "además de cantarse a sí mismo, hace algo mucho más colectivo y difícil: incorpora a su música y a su voz los poetas clásicos y contemporáneos que siente como propios y los hace ser en él más de lo que eran en sus textos", según el poeta Gabriel Celaya, cuyos textos también ha cantado;⁶ un hombre cuyas "canciones, no los poemas, las canciones, son algo nuevo, bello y sorprendente, que poseen un sabor lejano, entre medieval y renacentista y en todo caso trovadoresco", según José Agustín Goytisolo;⁷ una "provocación cultural [...] al servicio del conocimiento de la emancipación individual y social, que ofrece una crítica desnuda y directa de los enemigos de esa emancipación", en palabras del escritor Manuel Vázquez Montalbán;⁸ "un intérprete que es también protagonista de lo que canta y convierte a los que le escuchan en protagonistas. Su voz es un arma que nos obliga a definirnos", según Caballero Bonald;⁹ "Véritable anthologie poétique, ce baladin des rimes, populaire comme la guitare qui seule l'accompagne, joyeux et mélancolique comme le peuple espagnol, chante comme il est : tout en émotion intérieure, plein de colère, d'indomptable ironie et d'amour, créant ainsi - depuis trente-cinq ans - un contact profond avec le public" en palabras del crítico musical Marc Legras.¹⁰

Y a pesar de todos los elogios, de las entusiastas críticas unánimes, de su irrenunciable compromiso político que lo ha elevado a la categoría de mito, su sencillez, su modestia, su claridad de pensamiento: "Militant?", contesta Paco Ibáñez a un periodista de *Le Figaro*. "Chanteur. Mon engagement, c'est d'écrire de bonnes chansons. Et puis de ne pas allumer la télé". Y continúa, cuando le preguntan por qué, siendo prácticamente francés y habiendo pasado en Francia la mayor parte de su vida, nunca ha cantado en esa lengua: "[...] offrir au public une chanson en français, je ne peux pas. Si on chante une langue, c'est pour aller au cœur de sa force, pas pour papillonner autour. Chanter une langue, c'est trop sacré."¹¹

Su vida se reparte entre su actividad musical y la fabricación de muebles de madera en su taller de Barcelona: "No puedo vivir sin tocar la materia."

Y en otra entrevista, sobre la sociedad actual, Paco Ibáñez contesta: "On appelle la curiosité des gens par la laideur, l'ordinaire, le vide. La rue ne chante plus. Dans cette société au ventre mou où les pommes reinettes sont remplacées

⁵ Salvador Dalí sobre Paco Ibáñez. Citado por José Agustín Goytisolo en el texto que éste escribió para el programa del concierto de Paco Ibáñez en el Teatro Alcalá de Madrid en noviembre de 1988.

⁶ Citado a través del texto on line: www.music-hall.or/ibanez.html#TEMOIGNAGES

⁷ José Agustín Goytisolo en el programa del concierto de Paco Ibáñez en el Teatro Alcalá de Madrid en noviembre de 1988.

⁸ Citado a través del texto on line: www.music-hall.or/ibanez.html#TEMOIGNAGES

⁹ Ibid.

¹⁰ Revista musical *Chorus*, hiver 1998-1999.

¹¹ Entrevista de Bertrand Dicale a Paco Ibáñez en *Le Figaro*, 5 février 1999.

par les seules golden, où les films à la télévision sont découpés en rondelles par la publicité, le plus terrible aujourd'hui c'est l'absence de résistance. Finalement, ce sont quand même les gens qui décident, non? Dans les années 60 était le franquisme, et le combat contre. Les années 90 sont celles du conformisme, qui est la porte ouverte au fascisme. Un slogan pour l'an 2000? On est bien à la maison avec la télé. Silence."¹²

La actualidad de Paco Ibáñez, su integridad, su vocación transmisora de cultura, hacen de su profesión un mester en la más pura acepción de la palabra, un mester de juglaría para el siglo XXI.

Un cantante imprescindible, una joya de disco que, como todos los suyos, despierta el deseo de oír más y, mucho más importante, de cantar con él y con todos los poetas pasados y presentes que nos dieron sus palabras.

Elia Eisterer-Barceló

Publikationen

Celletti, Rodolfo: *Geschichte des Belcanto*. Deutsch von Frederica Pauli. Kassel/Basel, Bärenreiter 1989. 225 Seiten.

In den letzten zehn Jahren ist auffallend oft Musik in der Literatur behandelt worden; über Genre- und Sprachgrenzen hinweg wird das "Musik-Sprechen" (C. Caduff) in literarischen Texten sehr häufig verwendet: Sängerinnen und Sänger, Instrumentalisten und Komponisten übernehmen Hauptrollen. Es überrascht nicht, dass gerade jene Epoche, die den Gesang in den Vordergrund rückt - der Barock - bevorzugt thematisiert wird, wie beispielsweise in Margriet de Moors Roman *Der Virtuose* oder im Spielfilm *Farinelli*. Aber auch im Bereich der Pop-Kultur sind Bezüge zu finden: "Heavy Metal" hat sowohl was die Aufführungspraxis (Starkult der Vokalistinnen und Gitarristen) als auch die Komponierweise betrifft, starke Anklänge an die Barockmusik. Ausserdem ist das Genre des "Melodrama" zur Zeit sowohl im Film (*In the Mood for Love*) als auch in neuesten Forschungsprojekten anzutreffen.

In einem ORF-Interview am 11. März 2001 stellte Andreas Scholl, einer der bedeutendsten internationalen Counter-Tenöre fest, dass zeitgenössische Komponisten kaum für sein Fach schreiben würden; Georg Friedrich Händel hätte den Sängerinnen und Sängern die Rollen auf die Stimme geschrieben: *Giulio Cesare*, den er demnächst in Paris und Kopenhagen singen werde, für

¹² Entrevista de Véronique Mortaigne a Paco Ibáñez en *Le Monde*, 5 février 1999.

(Todas las fuentes periodísticas proceden de servicios on line y carecen de indicación de página)

einen Alt-Kastraten, von dem Händel die höchsten erreichbaren Töne ebenso wie seine Stärken und Schwächen in Koloratur und Phrasierung kannte.

Vor diesem Hintergrund erhält das Buch von Rodolfo Celletti über die Geschichte des Belcanto, dessen erste Ausgabe im italienischen Original bereits 1983 erschienen ist (die deutsche Übersetzung folgte 1989) neue Aktualität, und eine Besprechung erscheint gerechtfertigt.

Vorweg sei festgestellt, dass dieses Buch in seinen Erläuterungen zu Gesangskultur, Gesangstechnik, Begriffen und Termini vergangener Epochen für all jene, die sich mit Gesang und Oper beschäftigen, sehr hilfreich ist. Es ist zu einem Zeitpunkt erschienen, als die Barockoper wieder mehr ins Zentrum rückte und ins Repertoire von Opernhäusern und Festivals übernommen wurde. Opern, die jahrzentlang nicht mehr aufgeführt worden waren - in erster Linie wegen des Mangels an geeigneten Stimmen, konnten plötzlich wieder in Aufführungen erlebt werden (cf. die Barockpflege im Münchner Nationaltheater, aber auch die verschiedenen Festivals mit längst nicht mehr aufgeführten Händel- und Rossini-Opern). Für Celletti ist die Zeit des Belcanto jene musikgeschichtliche Epoche, "die am stärksten auf die expressiven Möglichkeiten des Gesangs vertraute: und zwar so grenzenlos, dass ihr das Timbre und die Vokalmelodie allein ausreichten, um eine Wirklichkeit erstehen zu lassen, die von der greifbaren Wirklichkeit unabhängig war" (15).

Wichtig ist das Buch nicht nur für die Auseinandersetzung mit Gesang und Stimmen, sondern vor allem auch für diejenigen, die sich mit der Librettoforschung beschäftigen und dem Verhältnis von Literatur und Musik widmen, da - wie Celletti feststellt - ein "gutes Libretto nicht a priori gut ist wegen seines literarischen Wertes, sondern wegen seiner synthetischen Qualitäten, seiner metrischen Variabilität, der Theaterwirksamkeit und einer in den Versen latent vorhandenen Kantabilität, an der sich der Komponist beim Entwurf einer Melodie orientiert" (23f.). Somit wird ganz klar die intermediale Seite angesprochen und immer wieder darauf hingewiesen, dass dieser Forschungszweig sich auf mehreren Ebenen abzuspielen hat: Da sind einmal die mehr oder weniger direkten Impulse aus der italienischen Literatur, vor allem aber aus dem spanischen Prosatheater (die Mischung von höfischen mit populären, tragischen mit komischen Elementen); da sind die Theatersituation der Zeit, die Wechselwirkung von Musik und dem Aufkommen grosser öffentlicher Theater, die Hinwendung zu einer Dramaturgie des Volkstümlichen und Populären und die auf Märchen und Intrigen basierende Handlung; da ist aber auch der Hinweis auf die bildenden Künste, in denen beispielsweise die Mischung aus Devotion und erotischem Realismus (z.B. die Statuen von Bernini) dargestellt wird. So ergibt sich als Folge dieser vielfältigen Beziehungen eine Änderung in der Kompositionsweise, die sich "neben der wachsenden Expressivität und Intensität des Tons als Folge der neuen grossen Räume einerseits und der gemessen am Florentiner Melodramma dramatischeren Stoffe andererseits" (30) darin zeigte, dass sich schon in den ersten römischen Barockopern das Bedürfnis nach einem prunkvolleren und

einfallreicherem Gesang, "der in Einklang stehen sollte mit dem Luxus der Bühnenausstattung und der Kostüme und mit dem Zauber der aufsehenerregenden Effekte" (30) manifestierte. All das führte zur Steigerung des Virtuosen und damit auch zur Verbesserung der Gesangstechnik, was eine hervorragende musikalische Ausbildung der Sänger und Sängerinnen erforderte, die auch Kompositionskenntnisse mitbringen mussten, da ihnen der Grossteil der Ausgestaltung der Koloraturen und Ausdrucksfiguren - "ein zweiter dem Sänger zustehender schöpferischer Akt" (31) - überlassen wurde.

In diese intermediale Auseinandersetzung gehört auch der Hinweis auf die Bedeutung des "Klimas" in einer Theaterstadt: In Venedig in der ersten Hälfte des 17. Jh. war ein im Prinzip allen Kreisen offenstehendes Theater vorhanden, denn zu gewissen Rängen der öffentlichen Häuser hatten auch die "einfachen Leute" Zutritt. Das führte wiederum zu einer besonderen Begeisterung für die Oper, zur Verehrung von Sängern und zur zunehmend häufigeren Verwendung virtuoser Formeln in einer immer grösseren Zahl von Arien. Neben jenen Kapiteln, in denen eine rein musikwissenschaftliche Auseinandersetzung im Vordergrund steht (u.a. "Vom 'recitar cantando' zur römischen Oper" oder "Einige Kapitel über Rossinis Vokalstil"), sind also diejenigen von besonderem Interesse, die dem intermedialen Aspekt gewidmet sind. Ihnen gilt in der Folge besonderes Augenmerk.

Im Kapitel "Das Goldene Zeitalter: von Lotti zu Händel" werden für den Aufbruch der Gesangkunst während der ersten fünf Dezennien des 18. Jahrhunderts drei wesentliche Faktoren angegeben: die grossen Gesangsschulen, bedeutende Librettisten wie Zeno und Metastasio und der Beitrag bedeutender Komponisten. Der Autor stellt fest, "dass die Phantasie der Komponisten und die Phantasie des Interpreten in bestimmten Augenblicken zwei kommunizierende schöpferische Kräfte sind" (75); so wird klar, dass das instrumentale und das vokale Virtuositentum mehr denn je miteinander in einem Austausch stehen. Damit geht natürlich auch wieder eine Erneuerung der Librettistik einher, was zeigt, wie gerade die Textstruktur für die Operngestaltung von Bedeutung wird. Darüberhinaus wird in diesem Kapitel noch einmal besonders darauf hingewiesen, wie Komponisten für die zur Verfügung stehenden Sängerinnen und Sängern komponiert haben: Die italienischen Schulen begannen in dieser Zeit den kurzen Triller auf einer repetierten Note als neue Form des eleganten Gesangs zu verbreiten; Händel setzte ihn in *Tamerlano* nicht nur für Bernardi ein, sondern auch in einer Bass-Rolle (Leone) - ganz offensichtlich die Gelegenheit nutzend, dass ein Sänger vom Format Boschis zur Verfügung stand (93).

Im Kapitel "Einige Besonderheiten der barocken Oper" wird ein Abschnitt den Kastraten und der Gesangkunst ihrer Zeit gewidmet, der sehr aufschlussreich ist für spezifische Probleme der Gesangsausbildung wie Stimmtechnik, Stimmbildung, Registerwechsel usw. Celletti resümiert, dass den Kastraten über die Einführung neuer, fortschrittlicher Techniken hinaus die Bildung und Verbreitung jenes Geschmacks zugeschrieben werden, der den

Gesang der grossen Belcanto-Zeit beherrschte, und führt eine Definition dieses Geschmacks von Tartini in seinem *Trattato Di Musica* (1754) an: Er spiegelt sich "zuallererst und hauptsächlich in der vom Sänger erzeugten Stimme, die mit Süsse gebildet und je nachdem abgeschwächt, verstärkt, gehalten wird und so weiter. Zweitens in den Appoggiaturen, den Trillern, der Manier des Rubato und der Verzögerungen, in der, wie es sich gehört, der Melodie angepassten Art des natürlichen und des künstlichen Gesangs etc." (120).

Die Vorstellungen von Melodie und Gesang im Schaffen Rossinis werden im Abschnitt "Rossini" untersucht und sein Verdienst hervorgehoben, sowohl die komische als auch die ernste Oper erneuert zu haben; bei ihm ist es die Melodie, die alles beherrscht; sie entfaltet sich und in ihrer Evolution spiegelt sich das Wort: Im Theater müssen die Emotionen des Hörers ja von etwas stimuliert werden, das direkt mit dem Geschehen auf der Bühne zusammenhängt. Eine signifikante Melodie macht also auch aus Worten, die es an und für sich nicht wären, einen signifikanten Text. Celletti führt dazu aus: "Das ist es, was Stendhal meint, wenn er in *Vie de Rossini*, um zu erklären, weshalb der Text der Melodie diene, schreibt, einer der Gründe für einen weltweiten Erfolg der italienischen Oper bestehe darin, dass es genüge, den Text einer Arie dem allgemeinen Inhalt nach zu kennen, vielleicht nur den Sinn der ersten paar Verse, um auch ohne die italienische Sprache zu verstehen, sich an einer Melodie zu erfreuen." (143f)

Am Schluss dieses Kapitels stellt der Autor noch einmal den Bezug zwischen Literatur und Musik in den Vordergrund, wenn er betont, "dass einige von Stendhals Berichten die aufschlussreichsten und bedeutendsten Zeugnisse seien, die uns von der Gesangskunst der Ära Rossinis und der letzten Periode des Belcanto überliefert wurden" (179). Stendhal beschrieb, wie das musikalische "Klima" war, er erkannte, dass der kreative Vorgang sich nicht im Komponieren und Niederschreiben einer Oper erschöpft, sondern vielmehr erst bei der Aufführung fortsetzt und konkretisiert. Faszinierend die Schilderung, wie unterschiedlich Sängerinnen (in erster Linie) eine Rolle verkörperten und interpretierten: Jede Phrase, jede Nuance einer Gesangslinie konnte verglichen werden und wurde in jeder Aufführung "neu" geschaffen; somit wird wieder aufgezeigt, wie wichtig die rezeptive, produktive Seite in der "Gesangsooper" zu veranschlagen ist. Man ist angeregt, Stendhals *Vie de Rossini* neu zu lesen.

Abschliessend gibt der Autor in der Abhandlung über "Tod und Auferstehung des Belcanto" die Schuld für den Niedergang der Gesangskultur zum Teil der realistischen Seite der romantischen Oper, dem Bedürfnis nämlich, "über die unterschiedlichen Timbres die geschlechtlichen, psychologischen oder gar den Zivilstand betreffenden Merkmale der handelnden Personen zu determinieren" (198). Die Rolle des Liebhabers wird dem Alt in Hosenrolle endgültig entzogen und dem Tenor mit seiner hellen und umfangreichen Stimme übertragen, der nun als vokales Symbol der für die Jugend charakteristischen Ideale gilt. Auf der anderen Seite trugen Modeerscheinungen wie die Produktion extrem hoher Brusttöne, die mehr Kraftaufwand in der Tonproduktion erforderten, und die

Abschaffung des Koloraturgesangs für Tenor, Bariton und Bass dazu bei; das wiederum hatte verheerende Folgen in bezug auf "die Spontaneität der Tonerzeugung und die Geschmeidigkeit und Weichheit des Tons" (202).

Wichtig noch der Hinweis, dass nach dem zweiten Weltkrieg durch Maria Callas und Spezialisten wie Tullio Serafin, der sich mit ihr und weiteren Sängerinnen und Sängern der jüngeren Generation dem Belcanto-Gesang widmete, das verschwundene Repertoire und die Gesangskultur wieder auflebten. Dass schließlich die Auseinandersetzung mit der Barockoper im Zuge der Diskussion um die Aufführungspraxis mit Originalinstrumenten in den letzten dreissig Jahren zu einer Neuorientierung im Gesangsbereich geführt hat, ist unbestritten und konnte vom Autor dieses interessanten und wichtigen Buches über die Gesangskunst noch nicht berücksichtigt werden. Trotz dieser Einschränkung und der etwas holprigen Übersetzung ist der Band nach wie vor für diejenigen, die sich für die Barockoper und die Geschichte des Belcanto interessieren, eine sehr gute Einführung und spannende Lektüre.

Klaus Zerinschek

Dalmonte, Rossana (Hg.): *Analisi e canzoni. Atti del Convegno di Studio, Trento 12-14 maggio 1995* (=Labirinti, 22). Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche 1996. 407 Seiten.

Unter dem ebenso allgemeinen wie vielversprechenden Titel *Analisi e canzoni* verbergen sich die Akten einer im Mai 1995 an der Universität Trient abgehaltenen Tagung zu den Analysemöglichkeiten jener Ausprägung der Textmusik, die zumeist mit dem Terminus 'Popsong' umschrieben wird. Wie die Herausgeberin Rossana Dalmonte, die hierfür den Begriff der 'canzone-come-testo' verwendet, im Vorwort weiter formuliert, sei die Tagung als Fortsetzung eines vier Jahre zuvor ebenfalls in Trient abgehaltenen Kongresses (*Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*), allerdings mit einer sehr viel spezifischeren Zielsetzung als dieser, einberufen worden: Man wollte sich der 'canzone-come-testo' – oder Canzone *tout court* – ganz gezielt von den verschiedenen durch sie involvierten Disziplinen mit deren jeweiligen Analyseinstrumenten her nähern, also zunächst von linguistischer, literaturwissenschaftlicher und didaktischer Seite, was den wortsprachlichen Aspekt betrifft, und von musikwissenschaftlicher und musikkritischer Seite, was die "veste musicale" der Lieder anlangt. Im Hinblick auf die gesellschaftliche Einbettung oder die Wirkung der Canzone werden aber auch Soziologie, Pädagogik, Medizin und andere Teildisziplinen befragt, wie gleich im Anschluß aus dem Eröffnungsbeitrag Dalmontes hervorgeht.

Unter dem Titel "Metodi di analisi per la canzone" definiert sie dort den propagierten Untersuchungsansatz auf präzise und betont wissenschaftliche Weise. "Dunque: *settorialità, interdisciplinarietà e metodologia analitica* sono i

principi su cui è stata costruita l'opzione di questo convegno" (13) lautet dabei der zentrale programmatische Satz, der sich in aller Kürze folgendermaßen erläutern läßt: Da sich über die Canzone als Gesamtes keine pertinenten Aussagen treffen lassen, müsse man sie, zumindest in einer ersten Phase des Analyseprozesses, in Teilaspekte differenzieren (*settorialità*), derer sich die jeweils zuständigen Experten annehmen (*interdisciplinarietà*), um aus ihrer wissenschaftlichen Teildisziplin heraus zu gezielten Aussagen und Resultaten zu gelangen (*metodologia analitica*). Wie sie selbst ausführt, ist sich Dalmonte dabei durchaus bewußt, daß sich die Anhänger anderer heuristischer Methoden, wie etwa die "storici della canzone", durch diesen Untersuchungsansatz ebenso ausgeklammert fühlen werden wie all jene, die nur einen empathischen, affektiven Zugang zu musikalischen Phänomenen für möglich halten (12).

Das vorab definierte Konzept wird von den achtzehn Beiträgen des Tagungsbandes in der Tat eingehalten, auch wenn der damit realisierten ersten Phase des Analyseprozesses keine zweite, die Teilaspekte zusammenführende, folgt. Die den Band abschließende Tavola Rotonda, das sei hier vorweggenommen, kann diesem Anspruch jedenfalls nicht gerecht werden. Die Zuordnung der einzelnen Beiträge zu jeweils spezifischen wissenschaftlichen Ansätzen läßt sich jedenfalls relativ mühelos vornehmen, obwohl die Beiträge keineswegs nach Teildisziplinen angeordnet oder deklariert sind (übrigens auch nicht nach Untersuchungsgegenständen – die insgesamt sieben Beiträge zu Beatles-Liedern stehen ebensowenig *en bloc* wie die zur italienischen Canzone).

In quantitativer Hinsicht den Überhang haben dabei zweifellos die musikwissenschaftlich orientierten Untersuchungen, die ihrerseits wieder in unterschiedliche Stoßrichtungen wissenschaftlichen Arbeitens differenziert werden können. So lassen sich etwa Gino Stefanis im Zeichen von Pragmatik und Handlungstheorie stehende Abhandlung zu "Dire fare cantare" und sicherlich auch Mario Baronis aufschlußreiche Ausführungen zum Verhältnis von Musikanalyse und Werturteil als musiktheoretische, also meta-wissenschaftliche Beiträge fassen. Zu Auswirkungen und Stellenwert des musikalischen Arrangements und zu den Wirkungseffekten musikalischer Strukturprinzipien argumentieren respektive Marco Russo und Franco Fabbri, während Roberto Agostini und Luca Marconi, jeweils anhand von Beatles-Songs, konkrete musikalische Liedanalysen vorführen. Die von musikwissenschaftlichen Kriterien geleitete Analyse steht auch im Vordergrund, wenn Andrea Erra "La struttura del rap italiano" beleuchtet und dabei Wiederholung und Variation als die beiden zentralen Gestaltungsmuster dieses Musikgenres herausstellt. Dem Rap (diesmal dem anglophonen) widmet auch Carla Locatelli ihren Beitrag, definiert ihn allerdings gerade nicht als vorrangig musikalisches Produkt, sondern als konkret kontextualisiertes kulturelles, nämlich afro-amerikanisches Phänomen. Soziologisch orientiert ist auch Franco Minganti mit seinen Ausführungen zu "Americanization" und "Britishness" im öffentlichen Beatles-Bild, während schließlich Pier Luigi Postacchini, um die Reihe der im weitesten Sinn musikwissenschaftlichen Beiträge zu schließen, von

einer psychoanalytischen Seite der Frage nach den emotiven Wirkungen von Musik nachspürt.

Die sprachwissenschaftliche Disziplin bietet, neben einer kontakt-linguistischen Untersuchung italienischer Lieder aus Südtirol durch Emanuele Banfi und Daniele Winkler, vor allem durch den Beitrag von Lorenzo Còveri interessante Einblicke, da er Canzone und Volkslied als Spiegel linguistischer Veränderungen in den verschiedenen Dialektregionen Italiens ausweist und eine beeindruckende Liste von Musikgruppen, die ihre Lieder im Dialekt singen, vorstellt. Von im weiteren Sinn literaturwissenschaftlichen Zugriffen kann zum einen bei Umberto Fiori gesprochen werden, der dem Verhältnis von Lyrik und Canzone-Text nachspürt, zum anderen bei Giordano Montecchi und Franco La Polla, die beide, wenn auch mit jeweils anderen Fragestellungen, das Prinzip der Intertextualität an anglophone Popsongs anlegen: Montecchi, indem er vor allem am Beispiel Frank Zappas die "enthierarchisierende" Technik der Übernahme und Mischung von Elementen sowohl der traditionellen E-Musik als auch der zeitgenössischen Pop-Musik illustriert, und La Polla, indem er in den Songs der Beatles Echos von Joyce, Lear, Carroll und anderen nachweist. Schließlich kommt auch der didaktische Ansatz im Tagungsband nicht zu kurz: Er manifestiert sich in Augusto Pasqualis Beitrag zur Rolle der Beatles für die Musikdidaktik, in Lidia Costamagnas Überblick zum Einsatz der Canzone in der italienischen Sprachvermittlung sowie in Pierangela Diadoris eingehend dargelegter These einer durch das Zusammenspiel von Text und Musik beförderten Memorisation der Fremdsprachenkenntnisse.

Insgesamt bietet Rossana Dalmontes Tagungsband somit ein reiches und anregendes Spektrum an möglichen und in den meisten Fällen ertragreichen Ansätzen bei der Liedanalyse. Zwei Dinge müssen abschließend jedoch kritisch angemerkt werden. Ein schwerwiegender, im Grunde unverständlicher Mangel ist zunächst das vollständige Fehlen von Bibliographien. Entweder im Anschluß an die einzelnen Beiträge oder in Form einer Auswahlbibliographie am Ende des Bandes wäre dieses "Mindestservice" jeder wissenschaftlichen Publikation absolut wünschenswert gewesen. Des weiteren fehlt dem Band ein wie immer gearteter Rahmen, der die doch sehr heterogenen Beiträge zusammenhalten würde. Weder ist aus der Art von deren Abfolge ein systematisches Ordnungsprinzip zu erkennen, noch findet an geeigneter Stelle (Vorwort oder spätestens Nachwort) eine inhaltliche bzw. nach wissenschaftlichen Teildisziplinen vorgenommene Systematisierung statt, wie sie in der vorliegenden Rezension versucht wurde. Die abschließende Tavola Rotonda jedenfalls bietet mit ihrer – durchaus interessanten – Aneinanderreihung von Analysen zu dem Beatles-Song "From me to you" erst wieder eine Multiplikation letztlich unverbundener Ansätze.

Gerhild Fuchs

Viva, Luigi: *Non per un dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André* (=Universale Economica Feltrinelli, 1580). Milano, Feltrinelli 2000. (248 Seiten).

Romana, Cesare G.: *Amico fragile Fabrizio De André. Prefazione di Fernanda Pivano.* (=Musica, 1). Milano, Sperling & Kupfer 2000. (163 Seiten).

Franchini, Alfredo: *Uomini e donne di Fabrizio De André* (=Collana di Saggistica, 2). Genova, Fratelli Frilli 2000. (155 Seiten).

Borsani, Matteo/Luca Maciacchini: *Anima salva. Le canzoni di Fabrizio De André. Con testi di Mauro Pagani e Pierfrancesco Pacoda* (=Lune, 3). Mantova, Tre Lune 1999. (177 Seiten).

Gute zwei Jahre ist es nun her, daß der große italienische Liedermacher und Musikoet Fabrizio De André kurz vor Vollendung seines 59. Lebensjahres nach schwerer Krankheit aus dem Leben schied – wenige Monate, nachdem Italien bereits mit Lucio Battisti eine seiner Musiklegenden vorzeitig verloren hatte. Von den seither erschienenen oder wieder aufgelegten Publikationen rund um den Genueser Cantautore liegt uns ein – insgesamt durchaus repräsentatives – Sample von vier Büchern vor, deren hier vorzunehmende Kurzbesprechung indirekt auch die Funktion eines verspäteten Nachrufs erfüllen soll.

Prinzipiell läßt sich die methodische Herangehensweise in allen vier Büchern (wie es für Publikationen im Bereich der italienischen "canzone d'autore" wohl insgesamt noch recht charakteristisch ist) unter den beiden Gesichtspunkten von "Leben" und "Werk" aufschlüsseln. Auf ersterem liegt der Schwerpunkt ganz dezidiert in Luigi Vivas äußerst informativer *Vita di Fabrizio De André*. Dem Konzept einer klassischen Biographie folgend, zeichnet sie sich durch eine wohlthuende Gleichwertigkeit in der Darstellung der Lebensereignisse des Künstlers aus, ohne den spektakulären unter ihnen, wie so oft geschehen (man denke nur an die Entführung De Andrés und seiner zweiten Frau Dori Ghezzi durch sardische Banditen) mehr Raum oder Bedeutung zukommen zu lassen. Angereichert mit geschickt plazierten Zeugnissen von Freunden, Musikkollegen und nicht zuletzt des Künstlers selbst entsteht so das Porträt einer komplexen Persönlichkeit und eines auf seine Art äußerst ambitiösen und konzentrierten künstlerischen Werdegangs. Als wesentliche Stationen aus dem Lebensweg des "Anarchisten aus großbürgerlicher Familie" seien hier exemplarisch nur die folgenden genannt: die im ländlichen Ambiente von Revignano d'Asti verbrachten Kindheitsjahre, durch die seine Liebe zu einem bäuerlichen, naturhaften Leben – er betreibt später im sardischen Anwesen L'Agnata sogar eine eigene Landwirtschaft – vorgeprägt wird; die schon im Alter von 22 Jahren eingegangene erste Ehe mit Enrica Rignon alias Puny, aus welcher der musikalisch nicht minder begabte Sohn Cristiano hervorgeht; die

zweite, dauerhafte Verbindung (ab 1974) mit Dori Ghezzi, die ihm Geliebte, Managerin und verständnisvolle Freundin in den Zeiten seiner Alkoholsucht war; oder schließlich die Freundschaft und fruchtbare Zusammenarbeit mit Künstlern wie Paolo Villaggio, Luigi Tenco (dessen Selbstmord 1967 ihn schwer erschütterte), Francesco De Gregori, Ivano Fossati, Alvaro Mutis.

Der biographische Zugang hat, obschon in ganz anderer Weise, auch in *Amico fragile Fabrizio De André* einen hohen Stellenwert, handelt es sich dabei doch um die (immer wieder auf die Werke rückbezogene) Aufbereitung eines umfangreichen Interviews, das der Künstler 1990 dem befreundeten Journalisten und Musikkritiker Cesare G. Romana gewährt hatte. Im Buch erscheint das Interview in Form von unterschiedlich langen Wortzeugnissen De Andrés, die sich mit Erzählungen und Kommentaren Romanas abwechseln, wodurch der Text in seiner Gesamtheit den Charakter eines intimen Zwiegesprächs zwischen Freunden erhält. Diese bewußt persönliche Note, die sich auch in einer teilweise recht assoziativ gehaltenen Argumentationsstruktur niederschlägt, macht insgesamt den Reiz des Buches aus, sofern sie nicht (wie insbesondere im vorangestellten Kapitel zum "13 gennaio 1999", dem Tag der Beerdigung De Andrés, der Fall) in die Deklamation der eigenen Betroffenheit abgeleitet. Was durch die angewandte Technik jedenfalls gut gelingt, ist die biographische Herleitung und schrittweise Einbettung mancher prägender Charakteristika des Liedermachers. Dazu zählt, um nur ein Beispiel zu nennen, dessen von Kind an sich manifestierende Hingezogenheit zu den Ausgegrenzten und Verlierern der Gesellschaft, zu den Randgruppen und sozial Schwachen, was sich seit der Entdeckung des bewunderten Vorbilds Georges Brassens noch verstärkt und um thematische Komponenten (etwa die der Prostituierten) erweitert hat.

Es handelt sich bei Romanas Publikation im übrigen um die aus Anlaß des Todes De Andrés neu aufgelegte und erweiterte Version eines Jahre vorher (1991) erschienenen Textes; dasselbe gilt auch für *Uomini e donne di Fabrizio De André* von Alfredo Franchini, das 1997 erstmals veröffentlicht worden war. Wie in der Einleitung dargelegt wird, bestehe das Grundkonzept des Buches darin, aus einer Rekonstruktion der wirksam gewordenen Einflüsse politischer, wirtschaftlicher und literarischer Natur ein Porträt des Künstlers und seines Werdegangs zu erstellen, das jeweils anhand von dessen Konzerttourneen (1975, 1978/79, 1981/82, 1984, 1991/92 und 1997/98) punktuell aufgearbeitet werden soll. Viel stärker als die von außen kommenden Einflüsse treten aus Franchinis Ausführungen dann jedoch die Eigenständigkeit De Andrés und sein abseits der großen ideologischen Strömungen und Moden begangener Weg hervor. Wo andere etwa während der 68er Bewegung die radikale Politisierung alles Privaten und den bittersten "dovere dell'impegno" predigten, wandte sich Fabrizio De André zum einen der Technik des ironisch-sarkastischen "vituperium" (17) zu und trat zum anderen – für viele vollkommen unverständlich – mit seinem Album *La buona novella* in eine Auseinandersetzung mit dem Evangelium und den Grundwerten des Christentums ein. Von Eigenständigkeit zeugt weiterhin das Engagement für die Sache der Sarden, zu

der er auf seinem berühmten Album *L'Indiano* von 1981 Parallelen mit jener der Indianer Nordamerikas zieht, oder auch die radikale Öffnung gegenüber den Horizonten ethnischer Musik, die er 1984 mit *Creuza de mă*, einem seiner anerkannt besten Alben, betritt. Wie Franchini treffend skizziert, zeichnet sich das mit letzterem verfolgte Konzept in zweierlei Hinsicht durch Originalität aus: musikalisch durch den Versuch, die "atmosfera del Mediterraneo" mit traditionellen Instrumenten und einer auf deren Klängen dahingleitenden, archaisch anmutenden Sprache (dem Genuesischen) zu evozieren (44); und textlich in Form einer kritischen Rundreise durch historische, politische und gesellschaftliche Befindlichkeiten von Mittelmeerorten, mit einem Abstecher etwa in das libanesische Sidon (*Sidon*), dessen 1982 erfolgte Zerstörung durch die Truppen des Generals Sharon in metaphorischer Weise denunziert wird (46).

Bereits bei Franchini ist, im Vergleich zu den beiden vorher besprochenen Werken, das Prinzip einer Zurücknahme des Biographischen zugunsten einer werkzentrierten Präsentation und Analyse spürbar; in Matteo Borsanis und Luca Maciacchinis *Anima salva. Le canzoni di Fabrizio De André* greift dieses Prinzip vollends durch. Das Buch gliedert sich in die Präsentation der wichtigsten Plattenproduktionen De Andrés (insgesamt 19 Alben und 2 Singles) und bietet damit eine übersichtliche Zusammenschau seines Werks, wobei die immer wieder vorgenommenen Einzelanalysen zu vielen Liedern punktuelle Vertiefungen und aufschlußreiche (wenn auch nur selten wirklich neue) Einsichten ermöglichen. Überzeugend ist insbesondere die Art und Weise, wie die Originalität jener Alben skizziert wird, die in der Folge etwas mehr in Vergessenheit gerieten. So etwa das auf Gedichten von Edgar Lee Masters' *Spoon River Anthology* beruhende Album *Non al denaro, non all'amore, né al cielo* (1971), das als eine der engsten und interessantesten Verbindungen von Literatur und Musik innerhalb der italienischen Canzone-Tradition ausgewiesen wird; oder die 1980 herausgebrachte Single *Una storia sbagliata*, deren Titelsong, eine poetische Auseinandersetzung mit dem Mord an Pier Paolo Pasolini, in keinem der nachfolgenden Alben oder Konzerte jemals wieder aufgenommen wurde.

Auf ihre Art bietet somit jede der vier Publikationen informative und weiterführende Einblicke in die Besonderheiten dieses großen Vertreters des italienischen Autorenliedes, der sich durch seine Texte und Rhythmen, aber auch durch den vollen, ganz speziellen Klang seiner Stimme noch lange dem Vergessen widersetzen wird.

Gerhild Fuchs

Internet-Adressen und Veranstaltungskalender

Internetadressen

<http://www.italianrap.com>

Webseite zum italienischen Hip Hop in englischer Sprache mit einer Vielzahl von Links (z.B. zu einzelnen italienischen Rap-Künstlern)

<http://ospiti.athena2000.it/tutto>

Homepage der Monatszeitschrift "Tutto" mit Rezensionen, Konzert- und Tourdaten, Hitparaden und vielen Links

<http://musicaitaliana.com>

Homepage zur italienischen Musik mit Interviews, Artikeln, Suchmaschine, Links etc.

<http://www.alhiphop.it>

Homepage der italienischen Musik-Zeitschrift "AL Magazine"

<http://www.midikar.net/testi.htm>

Webseite mit einer Vielzahl von Links zu Suchmaschinen für vorwiegend italienische Liedtexte

<http://www.millepattes.com>

Homepage der kanadischen Plattenproduktionsfirma *Les Mille Pattes*, beinhaltet u.a. Links zu verschiedenen Gruppen und Interpreten wie La Bottine Souriante, Les Batinses, Michel Faubert etc.

<http://www.archetype.de/hiphop>

Website des *European Rap Research*-Projekts, betreut von Arno Scholz und Jannis Androustopoulos

<http://annesylvestre.com>

Zu Anne Sylvestre sowie diversen von "Les Arbres Verts" vertretenen SängerInnen

Kolloquien, Tagungen, Symposien

Séminaire Chansons 2000/2001

Formation à la recherche sur les chansons de variétés des 19^{ème} et 20^{ème} siècles des cultures du monde occidental, théorie, études de cas, axes de recherche.

Direction: Christian Marcadet (CNRS – Esthétique des arts contemporains)

Lieu: Salle 1 (salles du Conseil), Université de Paris 1, 75005 Paris, 12, place du Panthéon, escalier M, 1^{er} étage; vendredi 16 h à 19 h:

6 avril: Rencontre avec un auteur atypique: Pierre Philippe (en présence de Pierre Philippe, cinéaste et auteur de Jean Guidoni et Juliette)

Le répertoire et la carrière de Maurice Chevalier dans l'entre-deux guerres (Yves Borowice, agrégé d'histoire)

27 avril: Aragon, Rimbaud, Racine et leurs voix: de la chanson comme poésie des mots incarnés (Stéphane Hirschi, Université de Valenciennes)

mai: Le cabaret berlinois: une avant-garde artistique écartelée entre la Grande Guerre, la révolution bolchévique et la montée du nazisme (Christian Marcadet, CNRS)

juin: Travaux d'étudiants, bilan-évaluation, perspectives

Konzerte

(nach Datum)

Joël Favreau, Gitarrist von Brassens (Kleines Theater im Rathaus, Saarbrücken): 10.3.2001, 20 h

Infos über den Verein Frankoviel, Tel.: 0049/681/62077

Tri Yann (Zenith, Nancy): 10.03.2001, 20h30

Infos über den Verein Frankoviel, Tel.: 0049/681/62077

Enrico Macias (Arsenal, Metz): 11.03.2001, 20h30

Infos über den Verein Frankoviel, Tel.: 0049/681/62077

Angelo Branduardi: L'Infinitamente piccolo (Ronacher, Wien): 13. März 2001

Karten: One-Ticketline, Tel. 0699-77 777

Anne Sylvestre (Théâtre de Neuchâtel, Suisse): 29.März 2001

Les chœurs de France chantent "Notre Dame de Paris" (CAC, Forbach): 30.03.2001, 20h30

Infos über den Verein Frankoviel, Tel.: 0049/681/62077

Paola Turci (Barrumba, Torino): 10.4.2001

Information: 0039/11/8194347; www.barrumba.com, ivaldo@barrumba.com,

Mau Mau:

16.4.2001: San Foca, Melendugno

1.5.2001: Piazza, Reggio Emilia

Üstmamò (New Age Club, Roncade): 21.4.2001

Information: New Age Club, Via Tintoretto, 14, I-31056 Roncade; Tel.: 0039/422/841052; www.arcitv.org/newagesonic, newage.club@libero.it

Modena City Ramblers:

21.4.2001: Centro Sociale Rivolta, Marghera

28.4.2001: Villaggio Globale, Roma

1.5.2001: ExItalsider, Savona

Vanessa Paradis (Zenith, Nancy): 16.05.2001, 20h30

Infos über den Verein Frankoviel, Tel.: 0681/62077

Festivals

Printemps de Bourges, 17. bis 22. April 2001, Bourges

Information: Le Printemps de Bourges - 22 Rue Henri Sellier - 18000 Bourges, Tel.: 02 48 24 30 50; www.printemps-bourges.com, pdb.bourges@wanadoo.fr

On Air Festival, 25. Feber bis 24. April, Teatro Dada', Castelfranco Emilia

Musik-Festival, vorwiegend der neuen italienischen und der Musik von morgen gewidmet

Information: 0039/59/927138

Innsbrucker Sprachenmeile: 8.-10.6.2001

Information: Ursula.Mathis@uibk.ac.at (Archiv für Textmusikforschung, Univ. Innsbruck)

Caminando: "Eine musikalische Reise von Europa nach Lateinamerika"

Acajo: "Musik aus Gröden"

Rosa Mystica: "Portémo la löna/Bringt mir den Mond"

Calixte Duguay: 18.6.2001

"Acadie: Poésie et chansons. Calixte Duguay chante l'Acadie"

Information: Ursula.Mathis@uibk.ac.at (Archiv für Textmusikforschung, Univ. Innsbruck)

Musikfestspiele Saar, 1. bis 30. Juni 2001, verschiedene Veranstaltungsorte
 Programm und Information: <http://www.musikfestspiele-saar.de>

Francofolies de La Rochelle, 13. bis 18. Juli 2001, La Rochelle
 Programm und Information: <http://www.francofolies.fr>

Aktuelles – actualités – novità - novedades

Der italienische Rap als Entlehnung einer Textsorte¹

Der Titel des vorliegenden Beitrags enthält drei Begriffe (*Rap*, *Entlehnung*, *Textsorte*), die folgendermaßen verwendet werden: (i) *Rap* ist eine relativ rezente Genrebezeichnung (seit Anfang der 80er Jahre geläufig) und den meisten, v.a. jungen Sprechern ein Begriff.² Die Wörterbuchdefinition von *Rap* im *Zingarelli 1997* tut sich mit dem Kulturvergleich etwas schwer und hält die *filastrocca* für die im italienischen Kulturraum dem Rap am ehesten vergleichbare Textform; (ii) *Entlehnung* ist ein Terminus, der bekanntermassen v.a. im Bereich des Wortschatzes Verwendung findet. Eine Übertragung des Begriffes auf *Textsorten* bzw. *Gattungen* erscheint naheliegend, zumal wir für den Rap unterschiedliche Grade der Adaptierung in den Zielkulturen feststellen können; (iii) *Textsorte* bzw. *Gattung/Genre* betrachte ich als synonyme Begriffe. Die Textstruktur steht bei unserem Ansatz im Hintergrund, da ihre Untersuchung lediglich die Existenz von Versen, Strophen und Refrains sowie die Art ihrer Anordnung feststellt. Bei der Analyse konkreter Einzeltexte ist jedoch immer genügend allgemeines Wissen um die Textsorte und ihre Normen und Funktionen notwendig, um feststellen zu können, welche Phänomene textsortentypisch sind, und v.a. um festzustellen, welche konkreten Texte idiosynkratisch sind, d.h. spezifisch für eine bestimmte Gruppe oder sogar nur für einen isolierten Einzeltext.

¹ Der vorliegende Text restümiert den am 27. März 2000 am Romanischen Seminar der Universität Innsbruck gehaltenen gleichnamigen Gastvortrag. Die vorgestellten Daten entstammen folgender Studie: Arno Scholz, "Un caso di prestito a livello di genere testuale: il rap in Italia", in: Frank Baasner (Hrsg.), *Poesia cantata 2*, Tübingen, Niemeyer, im Druck.

² Cf. Nicola Zingarelli, *Lo Zingarelli. Dizionario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1997 (ersch. 1996), der Rap definiert als: "Genere musicale nato in America alla fine degli anni Settanta, caratterizzato dal ritmo fortemente sincopato e uniforme sul quale la voce scandisce una sorta di filastrocca cantilenante."

Die Anfänge des Rap in Italien in den 80er Jahren sind nicht so leicht zu dokumentieren. Jedenfalls fand eine erste Entlehnungsphase durch weitgehend autodiktatorisch-spielerische Nachahmung im sog. *Underground* statt. Dabei trugen unterschiedliche soziale Gruppen zur Adaptierung der Gattung bei: der ideologische Zugriff der *centri sociali autonomi*, der kommerzielle Zugriff (z.B. Jovanotti) und die Ausbildung einer eigenständigen (authentischen) Hip-Hop-Kultur mit einer etablierten Szene. Die starke Expansion des Genres läßt sich an infrastrukturellen Parametern feststellen, z.B. an der Kulturorganisation durch Fanzines³, an der Anzahl publizierter (Mini)Alben (ca. 280, Stand Februar 2001) oder allgemeiner am metasubkulturellen Interesse, das sich in der Gesamtgesellschaft dokumentieren läßt (Vorträge, Publikationen, Werbung, etc.). Es handelt sich um ein sehr vitales Genre, das bislang noch weiter zu expandieren scheint, nicht nur in Italien.

Bei einer Textsortenanalyse sind auch die Inhalte zu berücksichtigen, um festzustellen, ob es bestimmte genretypische Themen gibt. Für eine adäquate longitudinale Inhaltsanalyse wurden 100 Texte zugrundegelegt, die 1992-99 publiziert wurden. Folgende Themenkategorien wurden induktiv ermittelt: (1) Selbstdarstellung, (2) Sozialkritik, (3) Liebe/Sexualität, (4) existentielle Fragen, (5) Szenediskurs, (6) Party, (7) Kiffen und (8) Anderes als Restkategorie. Die charakteristischsten Themen sind die Selbstdarstellung (27%) und die Kategorien Sozialkritik und Liebe (jeweils 17%). Die ursprünglich wichtige Kategorie Sozialkritik ist in den letzten Jahren rückläufig zugunsten der Kategorien (1) und (5). Die Kategorie (5) – der Szenediskurs über Hip-Hop – ist thematisch ganz klar genrespezifisch und korreliert oft mit der Kategorie (1), d.h. oft finden wir die beiden Kategorien Szenediskurs und Selbstdarstellung im selben Text (im Korpus 10%). Diese Zahlen sind kein statistischer Selbstzweck, sondern sie dienen dazu festzustellen, ob mit bestimmten Themen bestimmte wiederkehrende Phänomene auf der Ebene von Sprechhandlungen und Sprache korrelieren. Es werden im Folgenden die zentralen Kategorien des Genres, d.h. (1) und (5) untersucht, die zusammen 39,5% der Texte betreffen.

Bei den Untersuchungen der Themenkategorien (1) und (5) wurde das Vorkommen bestimmter oft wiederkehrender Sprechhandlungen festgestellt (das bedeutet nicht, dass diese Sprechhandlungen nicht ab und zu in den anderen Kategorien auftauchen). Es handelt sich insgesamt um folgende 8 Sprechhandlungen: (a) Lokalisierung (z.B. Nennung der eigenen Stadt), (b) Zeitpositionierung (Nennung des Jahres der Aufnahme), (c) Identifikation (Nennung des eigenen Kunstnamens), (d) Repräsentation, (e) die Selbstreferentialität, (f) die Zuhöreranrede, (g) Boasting (Prahlerei) und (h) Dissing (verbaler Angriff auf Gegner). Die genretypischen Sprechhandlungen, v.a. (a-d) tendieren dazu, in derselben Textpassage aufzutreten. Die Lokalisierung hat verschiedene Varianten, z.B. in Plattentiteln (*Quarantunesimoparallelo* für

³ Die Zeitschrift *Aelle* (*AL Magazine. Hip Hop nelle forme originali*) ist seit 1991 vom fotokopierten Fanzine zum in ganz Italien erhältlichen Hip-Hop-Magazin avanciert.

Neapel, das auf dem 41. Breitengrad liegt), im Gruppennamen (Flaminio Maphia, Colle der fomento für Rom; Lucariello, Clan Vesuvio für Neapel; Maku Go & Sardo Triba, Sarda Krikka Famiglia für Sardinien) oder in der Verwendung der entsprechenden Adjektive (*funk romano*, *spaghetti funk* im Sinne von 'typisch italienisch').

Die Sprache des Rap ist im Sinne des US-Rap auch für europäische Varianten des Genres als eine Art "street language" und als "resistance vernacular" zu betrachten⁴. Insgesamt verwendet auch der italienische Rap Substandardvarietäten und -elemente (dialektale bzw. regionale Einsprengsel, *Code Mixing* bzw. *Code Switching*, Vulgärwortschatz, *Gergo* etc). Von 50 Texten eines kleineren Korpus waren 17 durch Dialektismen/Regionalismen charakterisiert, 4 davon gänzlich oder zu grossen Teilen im (v.a. süd- und mittellitalienischen) Dialekt verfasst. Es handelt sich dabei um eine *Argotisierung* (= *gergalizzazione*) des Dialekts als italoromanische "street language". Es wäre jedoch zu reduktiv anzunehmen, dass Rap nur aus dem Substandard schöpft. Im Gegenteil, das gesamte Repertoire des Italienischen wird als sprachlich-stilistischer "Steinbruch" verwendet, z.T. werden – wenn auch nur am Rande – poetische Register gezogen. Insgesamt sind jedoch mittlere bis untere Stilebenen bevorzugt (zum Ausdruck von *Informalität*, *Expressivität*, *Vulgarität*, etc.).

Rap kann insgesamt als kulturelle Entlehnung aus dem amerikanischen Kulturkreis angesehen werden, die in den Zielkulturen viele unterschiedliche Grade der Anpassung an jeweils lokale, v.a. jugendliche, Ausdrucksbedürfnisse aufweist. Die Rapper wenden unterschiedliche Appropriationsstrategien an, und meist besteht ein Spannungsverhältnis zum US-Modell. Es hat sich jedoch insgesamt gezeigt, dass der US-Rap gerade über die Merkmale, die ihn kennzeichnen, die Mittel für eine kulturelle Appropriation mitliefert (v.a. Lokalisierung, d.h. Verwendung der eigenen Sprache und sozialen Stimme) und damit ein hohes Identifikationspotential entwickelt. Es handelt sich also nicht nur um einen unkritischen, passiven Konsum, sondern um aktives kulturelles Handeln, das zur Kreation einer eigenständigen Variante des Rap führt und damit neuen Texttraditionen zur "Einbürgerung" verhilft. Ich hoffe, in der Kürze die Komplexität des Entlehnungsmechanismus des italienischen Rap nachvollziehbar illustriert zu haben, doch bleiben gewiss viele Aspekte für eine vertiefte Untersuchung offen.

Arno Scholz, Stuttgart

⁴ Nach Russel A. Potter, *Spectacular Vernaculars. Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, New York, Suny, 1995.

Rap in der Romania: Forschungsüberblick und Forschungsdesiderate

Die Kürze eines Forschungsüberblicks zum Rap in der Romania liegt in der relativen Neuigkeit des Themas begründet. Es ist selbstverständlich auch noch nicht möglich, die tatsächliche Vitalität der Gattung/Textsorte *Rap* und ihre Verbreitung in den einzelnen Ländern der Romania exhaustiv zu dokumentieren, da für die meisten Länder noch keine breit angelegten Studien vorliegen. Aus diesen Gründen werden hier nur einige Grundlinien aufgezeigt, die ein systematisches Erarbeiten dieser Gattung ermöglichen.

Zunächst sollte klargestellt werden, dass ein Zugriff auf die Gattung *Rap* idealerweise interdisziplinär zugeschnitten sein sollte. Rap ist integrierender Bestandteil der Hip-Hop-Kultur, die sich als global versteht. Das Rappen (auch *Mcing*, von *MC*, 'Master of Ceremony') – die Rezitierkunst, wenn man so will – ist eine der vier Künste (Elemente, *Artes*, etc.), die die Hip-Hop-Kultur umfaßt. Daneben sind zu berücksichtigen: das *Writing* (auch Aerosol-Art), das von Laien oft mit allen möglichen anderen Wandschmierereien in einen Topf geworfen wird, das *Djing* (d.h. die Kunst, ein oder idealerweise zwei Plattenspieler und Vinylplatten als eigenständige Instrumente zu verwenden; als Spezialisierung *Turntablism*) und das *Breaking* (gemeinhin auch *Breakdance*), d.h. die besondere Tanzkunst, die mit dem taktmäßigen "Brechen" runder Bewegungen operiert. Am Rande wird zuweilen auch das *Skaten* (akrobatischer Umgang mit einem Skateboard) mitberücksichtigt.

Allein die zwei Künste, die die Gattung *Rap* näher betreffen, das Rappen selbst und das *Djing*, erfordern und ermöglichen einen sprach- und literaturwissenschaftlichen als auch einen musikwissenschaftlichen oder auch einen soziologischen Zugriff. Idealerweise sollten diese Forschungsdisziplinen zusammen angewendet und in diesem Sinne als *kulturwissenschaftlich* verstanden werden. Dadurch können alle Aspekte, die auch die Gattung *Rap* und die Inhalte ihrer Texte betreffen, adäquat empirisch erforscht werden, ohne das Risiko reduktiver Generalisierungen einzugehen. *Kulturwissenschaftlich* sollte ergänzend auch im Sinne der englischen *cultural studies* und v.a. der in England systematisch initiierten Subkultur(en)forschung verstanden werden.

Natürlich interessiert die romanische Textmusikforschung v.a. der Rap in der Romania. Doch sollte der Bezug zur Ursprungs- oder "Mutter"-Kultur den in diesem Bereich Forschenden auf jeden Fall bekannt sein. An dieser Stelle erscheint es angebracht, auf das Projekt *European Rap Research* hinzuweisen (detaillierte Projektvorstellung unter: <http://www.archetype.de/hiphop>), das für zunächst fünf europäische Länder (Italien, Frankreich, Spanien, Deutschland, Griechenland) den Prozeß der Übernahme oder Entlehnung des amerikanischen Kulturmodells vergleichend aufzeigt (cf. Androutsopoulos/Scholz, im Druck). Bei diesem Vergleich wurde vom Ursprungsmodell ausgegangen, um festzustellen, welche Phänomene schon im amerikanischen Rap angelegt sind.

Es kann in jedem Falle erst ein zweiter Arbeitsschritt sein, die Besonderheiten einzelner Hip-Hop-Kulturen bzw. einzelsprachlicher Rap-Traditionen zu vertiefen. Im ersten Arbeitsschritt lassen sich zwei grundlegende Ergebnisse festhalten: (i) die Verwurzelung des Rap in oralen Traditionen des *Afro-American English Vernacular* (AAEV), die auch weiterhin fortbestehen (cf. Krims 2000, 9) und z.T. sprachwissenschaftlich (vgl. Mitchell-Kernan 1972) oder literaturwissenschaftlich (Gates 1988) aufgearbeitet sind; (ii) die durch die Kommerzialisierung erfolgte Globalisierung der Gattung *Rap*. Die Globalisierung wirkt z.T. zurück auf die Ursprungskultur (Begründung, Durchsetzung und Verbreitung einer neuen afro-amerikanischen Musikkultur) und wird von ihren Trägern weiterentwickelt; z.T. verselbständigt sich das global zugängliche Modell und wird weltweit in anderen Kulturkreisen adaptiert. Die (sprach)technische Verselbständigung zeigt sich z.B. in der Feststellung einer "secondary orality" (Bolte 1995) im auf Tonträgern publizierten Rap. Rap wird zu einer elaborierten, hochgradig geplanten Gattung. Raptexte werden niedergeschrieben und reflektiert, auf eine Aufnahme zugeschnitten, während die spontan improvisatorische Komponente nur noch als Stilrichtung des Rap weiterlebt (*Freestyle*). Es ist aber auch eine Verselbständigung gegenüber der ursprünglichen amerikanischen Subkultur festzustellen. Rap ist keine Gattung mehr, die heute ausschließlich von Afro-Amerikanern produziert wird. In den USA liegen die Ursprünge nahe, die Szene wird von Afro-Amerikanern dominiert, doch finden sich auch dort Interpreten nicht afro-amerikanischer Herkunft, wie z.B. Eminem. In anderen Ländern, die die Gattung rezipiert haben und sie nun selbst produzieren, haben wir es z.T. mit ganz anderen Bevölkerungszusammensetzungen zu tun. Beispielsweise sind in Italien über 90% der aktiven Rapper Italiener und nicht Mitglieder ethnischer Minderheiten. In Frankreich hingegen sind über 90% der Rapper gerade Mitglieder v.a. afrikanischer, in Frankreich lebender Minderheiten. Das vereinende Element aller Hip-Hop-Kulturen, und letztendlich liegt hierin auch ihr kommerzieller Erfolg begründet, ist die identitätsstiftende Funktion, die sich sowohl in der Rezeption wie in der Produktion von Rap äußern kann. Gerade diese Funktion ermöglichte die weltweite Verbreitung des Genres, wie die Studie von Krims 2000 aufzeigt. Anhand konkreter Textmusik-Analysen amerikanischer Gruppen im Vergleich mit der holländischen Gruppe Spookrijders kann Krims die Gattung *Rap* allgemeiner als eine "poetics of identity" erklären. Damit ist in der wissenschaftlichen Betrachtung die Überleitung von der Ursprungs- zu den "Tochter"-Kulturen explizit gegeben (USA und Holland) und wir können zu unserem zweiten Arbeitsschritt, der Fokussierung auf die Hip-Hop-Kulturen in den einzelnen romanischen Ländern übergehen.

Um die Hip-Hop-Kultur und den Rap in einem Land möglichst vollständig zu dokumentieren ist ein großer Rechercheaufwand notwendig. Persönlich beschäftige ich mich seit nunmehr fast zehn Jahren mit der Entwicklung der Gattung *Rap* in Italien (vgl. auch Scholz 1998 und im Druck). Grundsätzlich

kann gesagt werden, dass eine vollständige Dokumentation unmöglich ist, da Hip-Hop-Kultur und auch die Produktion von Rap-Alben sich nicht nur in "offiziellen" Publikationen niederschlägt, sondern auch zum Großteil auf Eigenproduktion und Verbreitung im jeweiligen regionalen oder lokalen Umfeld fußt. Man kann, v.a. wenn man eine Hip-Hop-Kultur von einem anderen Land aus studiert, in der Regel nur die offizielle Produktion erfassen, die auch kommerziell vertrieben wird. In Scholz (im Druck) habe ich drei Ebenen der Vermarktung unterschieden: (i) Vertrieb durch ein großes Plattenlabel, (ii) Vertrieb durch ein auf Rap spezialisiertes Label, (iii) Eigenproduktion. V.a. Eigenproduktionen finden sich selten im Musikhandel und müssen meist direkt beim Künstler bestellt werden. Ergänzend zu den Alben finden sich Informationen aus dem Bereich der Hip-Hop-Kultur in spezialisierten Magazinen oder auf Internet-Sites. Wird *Rap* als kulturelles Phänomen in der Gesamtgesellschaft wahrgenommen, so findet sich in der Regel bald auch meta-kulturelle Information, d.h. es wird allgemein in den Medien über Rap berichtet, Rap wird z.T. didaktisch genutzt (für Italien cf. Depaoli 1999), v.a. durch Journalisten historisch aufgearbeitet und sogar als Textanthologie mit Begleit-CD herausgegeben (cf. Pacoda 2000). In diesem Zusammenhang ist auch wissenschaftliche Beschäftigung mit Rap zu nennen, wie sie im hier vorliegenden Beitrag betrieben wird. In diesem Bereich liegen v.a. für Frankreich umfassendere Studien aus dem Bereich der Soziologie vor (Boucher 1998, Bazin 1995).

Die Kombination direkter Information über die Kultur (Alben, Magazine, Medien) mit reflektierten, metakulturellen z.T. bereits vorliegenden wissenschaftlichen Ergebnissen erlaubt es, ein immer vollständigeres Bild über die einzelnen romanischen Hip-Hop-Kulturen und ihre einzelsprachlichen Rap-Traditionen zu gewinnen. Da eine exhaustive Erfassung für alle romanischen Länder unmöglich zu leisten ist, bietet es sich alternativ an, zumindest eines oder einige Länder exemplarisch in Longitudinalstudien zu ergründen. Als sprach- und literaturwissenschaftlicher Beitrag versucht dies Scholz (im Druck) für Italien. Es wird, soweit erfaßbar, die gesamte Albenproduktion dokumentiert, die Geschichte der Gattung in Italien, das Spannungsverhältnis zur amerikanischen Ursprungskultur, die Inhalte der Rapsongs und die Verwendung charakterisierender Sprechakte sowie Textualität, Sprache und Stil (vgl. ergänzend den Beitrag "Der italienische Rap als Entlehnung einer Textsorte" im vorliegenden BAT-Band). Dabei können auf allen Analyseebenen auch mikro-historische Entwicklungen dokumentiert werden (z.B. die Generalisierung der Inhalte, die mit der Kommerzialisierung und der größeren gesamtgesellschaftlichen Bekanntheit und Beliebtheit der Gattung einhergeht, bzw. die parallele Spezialisierung von Rap-Subgattungen).

Auf der Basis einer derartigen auf ein Land der Romania konzentrierten exemplarischen Longitudinalstudie können vertiefende Studien aufbauen. Diese können dann mit bereits sich aufäckernden Fragestellungen in unterschiedliche Richtungen fortgesetzt werden, womit wir eigentlich schon beim Status Quo und

den Desideraten angekommen wären. Zum einen kann, nachdem die Grundlagenforschung zunächst das Charakteristische der Gattung in einer Zielkultur herausgearbeitet hat, komparatistisch vorgegangen werden. Es muß verifiziert werden, ob die Merkmale des Rap in einem Land der Romania auch in anderen Ländern auftreten, d.h. ob das Charakteristische auch ein Gemeinsames ist. Die Studie Androutsopoulos/Scholz (im Druck) hat die oben für Italien genannten Ergebnisse auch für andere europäische Länder (Frankreich, Spanien, Deutschland, Griechenland) feststellen können. Doch genau aus diesem Vergleich ergibt sich der nächste Arbeitsschritt, der das Besondere einzelner Länder im Auge hat. An dieser Stelle kann die sprach- und literaturwissenschaftliche Kleinarbeit einsetzen, die besondere Sprachverwendung und Gruppen- bzw. Individualstile untersuchen wird. Angelpunkt dieser Untersuchungen scheint der oben angesprochene Begriff 'Identität' zu sein, der sich auf unterschiedliche Gruppengrößen bis hin zum Individuum anwenden läßt und v.a. in mannigfaltige Richtungen interpretierbar ist. Rap wird so zur jedermann zugänglichen Formel für die persönliche Entfaltung im (dichterisch-kommerziellen) Wettkampf mit den bzw. gegen die anderen Künstler. Auf sprachlicher Ebene kann sich das z.B. in der Verwendung bestimmter Varietäten bzw. Sprach- und Stilmuster äußern. Die partikuläre Kombination dieser Phänomene ermöglicht dann die Feststellung des jeweiligen Gruppen- bzw. Individualstils (z.B. süditalienische Dialekteinsprengsel in italienischem Ko-Text, unter Verwendung von Fachwortschatz aus dem Bereich des Turntablism, einer Dosis von amerikanischem Slang sowie gruppeneigenen Kreationen; ich denke hier an Textprodukte aus der Bologneser Schule um Sangue Misto, Neffa und DJ Gruff).

Insgesamt bewegt sich die Rapforschung v.a. sprach- und literaturwissenschaftlicher Orientierung noch in den Anfängen. In den meisten Ländern sind v.a. journalistische Vorarbeiten und populärwissenschaftliche Abhandlungen immer öfter zu verzeichnen. Als wissenschaftliche Vorreiterdisziplin ist in Europa sicherlich die Soziologie anzusehen. Für sehr viele Länder liegen weder Übersichtsstudien geschweige denn Longitudinalstudien vor (neben den genannten Studien für Italien und Frankreich kann für Spanien als Quelle die Jahresnummer des Hip-Hop-Magazins *Trapos Sucios "El anuario"* (2000) mit über 300 Seiten Dokumentation genannt werden). Für einzelne Länder können aufgrund persönlicher Recherche nur schätzungsweise Zahlen publizierter CDs angegeben werden (Frankreich: über 500; Italien: ca. 280; Spanien um die 100), für viele Länder haben wir keine Daten zur Verfügung und können nur aufgrund von Stichproben bestätigen, dass Rap dort existiert (v.a. im mittel- und südamerikanischen Bereich: Chile, Kolumbien, Brasilien, Mexiko, etc.) und ähnliche Ausformungen aufweist, wie sie bislang bekannt sind. Ein großer Forschungsbereich steht offen, der die Medien- und Alltagskultur der meisten industrialisierten Länder betrifft. Die romanische Sprach- und Literaturwissenschaft können ihren Beitrag zur interdisziplinären Erforschung dieser Gattung leisten. Allein die weltweite Verbreitung und der Erfolg des Rap legiti-

mieren eine insgesamt kulturwissenschaftliche und -historische Beschäftigung mit dieser "postmodernen" Tradition der Wortkunst (für die postmoderne Interpretation cf. Potter 1995 und Krims 2000).

Bibliographie

- Androutsopoulos, Jannis/Scholz, Arno (im Druck): "Recontextualization of Hip Hop in European Language Communities (Spain, France, Germany, Italy, Greece)" [Beitrag zum Kolloquium *Popular Culture: "Everyday" and Americanization in Europe in the Between- and Post-War Period*, Monte Verità/Ascona, 10-14 November 1999], als umfangreichere Publikation online unter www.rzuser.uni-heidelberg.de/~iandrout/hiphop/ascona.html.
- Bazin, Hugues: *La culture hip-hop*. Paris, Desclée de Brouwer 1995.
- Bolte, Henning: "Oralität und Technologie - zur sprachlichen Praxis in der Rapmusik". In: Schmitz, Ulrich (Hrsg.), *Neue Medien* (= Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie, 50). Oldenburg, Red. OBST 1995, 177-204.
- Boucher, Manuel: *Rap. Expression des Lascars. Significations et enjeux du Rap dans la société française*. Paris, L'Harmattan 1998.
- Caffari, Marie/Villette, Agnès: "Le rap français: évaluation de textes contemporains". In: Aitsiselmi, Farid (Hrsg.), *Black, Blanc, Beur. Youth Language and Identity in France*. Bradford, West Yorkshire, University of Bradford 2000, 95-112.
- Depaoli, Massimo (Hrsg.): *Rap*. Milano, Garzanti Scuola 1999.
- Gates Jr., Henry Louis: *The Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York/Oxford, Oxford University Press 1988.
- Krims, Adam: *Rap music and the poetics of identity*. New York/Cambridge, Cambridge University Press 2000.
- Mitchell-Kernan, Claudia: "Signifying and Marking: Two Afro-American Speech Acts". In: Gumperz, John J./Hymes, Dell (Hrsg.): *Directions in Sociolinguistics*. New York 1972, 161-179.
- Potter, Russel A.: *Spectacular Vernaculars. Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*. New York, Suny 1995.
- Scholz, Arno: "[rep] oder [rap] ? Aneignung und Umkodierung der Hip-Hop-Kultur in Italien". In: Androutsopoulos, Jannis/Scholz, Arno (Hrsg.): *Jugendsprache - langue des jeunes - youth language. Linguistische und soziolinguistische Perspektiven*. Frankfurt am Main, Peter Lang 1998, 233-257.
- Scholz, Arno (im Druck): "Un caso di prestito a livello di genere testuale: il rap in Italia". In: Baasner, Frank (Hrsg.): *Poesia cantata 2*. Tübingen, Niemeyer.

Arno Scholz, Stuttgart

"Swingne la bacaisse dans l'fond d'la boîte à bois"

Malgré les nombreuses tournées tant à l'étranger qu'au Québec, le spectacle de la fin de l'année est devenu une tradition chez La Bottine souriante. Les 30 et 31 décembre dernier, c'était le Centre Pierre-Charbonneau à Montréal qui a accueilli le groupe néo-folklorique québécois le plus coté depuis plusieurs années. Nombreux sont les prix et les distinctions que le groupe, sous la direction de "Bébert" (Yves Lambert), a remporté depuis 1989: des Félix (presque toujours dans la catégorie "Meilleur album folk de l'année"), deux Juno et surtout, l'an dernier, après la fameuse tournée en Angleterre, le réputé BBC Award for the Best Live Act in 1999. Lorsque après un quart de siècle d'expérience et dix albums, dont trois certifiés Or (plus de 50 000 exemplaires vendus) et un certifié Platine (plus de 100 000 copies vendues), La Bottine annonce un concert, les fans arrivent par centaines et milliers. C'est que les neuf musiciens du groupe – tous très professionnels et particulièrement performants sur scène – réussissent à se renouveler tout en restant fidèles à leurs sources d'inspiration musicales (celtiques en grandes parties). Ainsi, au-delà des différences d'âge, de sexe, de profession, d'origine et d'intérêt, ils réunissent aujourd'hui régulièrement un public de 17 à 77 ans.

Dès le départ, les plus jeunes se sont installés face à la scène dans l'agora de la salle en estrade pour bouger tout au long du concert aux rythmes des reels énergisants, des chansons québécoises traditionnelles et des airs "swingnants" qui reflètent la pulsion de la salsa et du jazz style Nouvelle-Orléans. Les plus âgés se sont assis sagement sur les sièges, quittes à se laisser entraîner par l'alchimie musicale et à descendre les marches pour se mêler à la jeunesse (je dois avouer que, pendant la première demi-heure, j'ai adopté le point de vue de l'observatrice avant de descendre moi aussi...).

Ouvrant le concert par "Le Reel de Baie Saint-Paul", le ton était donné; d'autres reels, ces morceaux instrumentaux d'origine écossaise qui incitaient tout un chacun à bouger les bottines et à taper des mains, venaient ponctuer la soirée ci et là ("Le Reel du forgeron", "Le Reel des soucoupes volantes"). Évidemment, ni l'énorme succès de 1983, la chanson a cappella "Zigезon", ni "Le Rap à Ti-Pétang", ni la chanson politique "Le démon sort de l'enfer" ne devaient manquer à ce programme qui terminait une année couronnée de succès pour La Bottine. À nouveau, le temps de deux soirées, la joie de faire de la musique ensemble – cela inclut également l'improvisation – a rencontré non seulement la joie de vivre du public, mais aussi l'esprit de fête de cette fin d'époque.

Non contente de séduire le public par leur musique entraînante, La Bottine souriante avait invité quatre danseurs à se joindre à leur spectacle. Chorégraphiés par Sandy Silva qui, depuis cinq ans travaille périodiquement avec les musiciens, les danseurs représentaient un véritable plus là où ils épousaient les airs traditionnels, c'est-à-dire lorsqu'ils dansaient la gigue ou

qu'ils excellaient en claquette. Je ne devais pourtant pas être la seule à m'interroger sur le sens d'une danseuse de flamenco d'une part et d'un danseur argentin d'autre part qui, de temps à autre, venaient déséquilibrer par leurs pas de danse "exotiques" la performance autrement si bien pensée. Même l'éternel recours à l'esthétique postmoderne, devenue synonyme de mélange de styles et de traditions, ne suffisait pas à faire avaler la pilule d'un concept qui se veut ouvert à toutes sortes de jeux stylistiques. Au lieu d'augmenter le plaisir des sens interpellés, le *crossover* chorégraphique a frôlé le ridicule. Heureusement que ces moments-là étaient moins nombreux que les instants de mariage réussi entre tradition et modernité.

Fusion de styles traditionnels, de rythmes de jazz et de musiques latino-américaines, le métissage musical combiné à l'actualisation du patrimoine québécois a permis à La Bottine souriante d'imprimer son image de marque au courant de la World Music qui, depuis les années 1980, sous l'influence de différentes musiques "ethniques", s'est affirmée sur le marché du disque un peu partout en Occident. Si, au début de leur carrière, le groupe né en 1976 s'est encore largement inspiré du répertoire de chansons traditionnelles, principalement de la famille Cantin, et des pièces instrumentales de l'héritage culturel de la région de Lanaudière (album *Y'a ben du changement*, 1978), pour ensuite faire résonner des reels, des valse, des giges et des chansons à réponde (album *La Traversée de l'Atlantique*, 1986), il a compris dès l'album *J'voudrais changer d'chapeau* (1988) que la tradition ne reste jamais figée: le jazzman Jean Fréchette (au saxophone, au flageolet et à la clarinette) et le contrebassiste Régent Archambault, avec l'apport d'airs de jazz, donnent une orientation nouvelle aux sonorités folkloriques du groupe. N'oublions pas de mentionner le spectaculaire Michel Bordeleau, véritable homme-orchestre, au tapement de pieds, à la mandoline, au violon et à la guitare, ainsi que le très doué violonneux André Brunet qui se relaie parfois au chant avec Bébert, ce dernier maîtrisant toutes les gammes de son accordéon diatonique, de l'harmonica et de la guimbarde.

Un spectacle *live* de La Bottine souriante est un véritable feu d'artifice dont on ne devrait pas se priver si l'occasion se présente. En attendant que le groupe sillonne à nouveau les chemins d'Europe, il existe la possibilité de savourer leurs sonorités hybrides grâce aux dix albums enregistrés entre 1978 et 1998 (voir la discographie complète ainsi que la présentation générale du groupe sur leur site web: www.millepattes.com). Et "swingne la bacaisse..."

Andrea Oberhuber, Ottawa

Von Arcadelt bis Verdi, von Africa Unite bis Zucchero:

**Italienische Textmusik zum Entdecken und
Nachschlagen**

Gerhild Fuchs / Mark Löffler (Hg.):

Textmusik in der Romania: Tonträger aus Italien 1985-1998
(=Veröffentlichungen der Universität Innsbruck, 224). Innsbruck
1998. 127 Seiten

Das Verzeichnis der italienischen Tonträger des Innsbrucker Textmusikarchivs macht die Schätze jener Sektion verfügbar, die mit nunmehr rund 900 Tonträgern zur zweitgrößten des Archivs (nach der schwerpunktbildenden frankophonen) angewachsen ist. Im Vergleich zum Tonträgerverzeichnis Mathis/Fuchs von 1993 ist der größte Zuwachs - gemäß den generellen Richtlinien des Archivs - im Bereich der zeitgenössischen "canzone d'autore" zu verzeichnen. Aber auch Kunstmusik, Oper und Volkslied sind mit einer ganzen Reihe von repräsentativen Beispielen vertreten. Neben der Textmusik in italienischer Sprache (bzw. deren Dialekten) sind des weiteren auch die vorhandenen sardischen und rätoromanischen Tonträger im selben Band erfaßt.

Eine Fundquelle für Canzone-Fans, Liebhaber von Opern und Madrigalen, für Studierende der Italianistik, Italienisch-Lehrer und alle Italien-Interessierten!

Zu bestellen bei:

Dr. Gerhild Fuchs, Institut für Romanistik, Innrain 52,
A-6020 Innsbruck (e-Mail: gerhild.fuchs@uibk.ac.at)
zum Preis von **ATS 100,-** (DM 15,-) inkl. Versand.

Ein Hinweis:

Kassetten-Überspielungen der im Verzeichnis aufgeführten Tonträger können, soweit sie ausschließlich für didaktische oder Forschungszwecke verwendet werden, im Tonstudio der Geisteswissenschaftlichen Fakultät, Innrain 52, A-6020 Innsbruck, angefordert werden. (Informationen zu Überspielgebühren etc. unter der Telefonnr. (0512)507-4006)