

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

Textmusik in der Romania
Universität Innsbruck

Innsbruck
CHANSON

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

500 Stück

Bankverbindung

Hypo-Bank Innsbruck, Ktnr. 210 110 148 60, BLZ 57000, IBAN: AT
575700021011014860, BIC: HYPTAT22

Nr. 12 – Oktober 2003

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik!

Ein neues Semester beginnt, neue Ideen, neue Anforderungen, und doch gilt es auch, uns lieb gewordenes Altes fortzuführen. So unser BAT.

Die erfreuliche Nachricht dieses Herbsts möchte ich gleich eingangs deponieren: Der Grossteil der Neuerwerbungen an CDs des Archivs für Textmusikforschung wie auch zu einem beachtlichen Teil diese Publikation verdanken wir diesmal der Französischen Botschaft in Wien und dem Frankreichschwerpunkt unserer Universität, die sich zu je 50% an den Kosten beteiligt haben, und dies zu einem Zeitpunkt, als es finanziell sehr traurig aussah. Ich bedanke mich daher in meinem eigenen Namen, im Namen aller MitarbeiterInnen sowie im Namen unserer Abonnenten und Spender.

Das Ergebnis ist ein Heft, das das Herz des Französisisten höher schlagen lässt: Im Rezensionsteil werden CDs rund um den 80. Geburtstag von Serge Reggiani vorgestellt, eine neue Produktion der Cowboys Fringants, einer ausgezeichneten jungen Quebecker Gruppe, die den indifferenten Bürger der Millenniumswende aufs Korn nimmt, sowie die vorerst letzte CD von Plume Latraverse, dem großen "Brassens québécois". Bei den Publikationen präsentieren wir die erste kritische Gesamtausgabe des Liedwerks von Charles Gille (1820-1856) sowie eine Neuerscheinung zu den Klassikern Jacques Brel und Léo Ferré. Um Klassiker geht es auch bei den "Actualités", mit einem Porträt von Charles Trenet anlässlich seines 90. Geburtstags und einem Beitrag eines der bekanntesten Brassens-Übersetzer, in dem dieser die Geheimnisse seiner Kunst lüftet und vorführt, wie er die Welt Brassens' mit ihrer Eigentümlichkeit, ihrem Stil, ihrem Rhythmus auch im Deutschen zu erhalten sucht. Für die an theoretischen Fragestellungen Interessierten laden die Gedankenspiele "L'interprétation mélodique: une nouvelle perspective pour les traducteurs?" zum Weiterdenken ein.

Die Italianisten werden diesmal mit Teil 1 einer Serie von Künstlerporträts verwöhnt, die Hispanisten mit zwei überaus interessanten Rezensionen, eine davon zur Erotik Lateinamerikas im Schlager des 20. Jahrhunderts, die andere zu einer Anthologie der epochemachenden Lieder der Francozeit, gesammelt und kommentiert vom bekannten Autor Manuel Vázquez Montalbán.

In diesem Sinne also wieder: Viel Spaß beim Lesen und Hören!

Ihre Ursula Mathis-Moser

Mit der dringenden Bitte um Überweisung Ihres Jahresbeitrags:

EURO 10.- (Abo für ein Jahr – zwei Hefte)

Hypo-Bank Innsbruck, Kto.-Nr. 210 110 148 60, BLZ 57000 (IBAN: AT 575700021011014860, BIC-Code: HYPTAT22)

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Autour de Serge Reggiani (2 CDs), 2002 (Tréma 710833).

Serge Reggiani: Serge Reggiani pour vous. L'album collection (2 CDs), 1999 (Les Productions Jacques Canetti 5430282).

Hommage-CDs, die anlässlich eines Geburtstages oder eines Todestages eines Großen der Szene erscheinen, führen in der Regel viel Ballast an mittelmäßigen Neueinspielungen mit sich, und oft erinnert man sich, die dargebotenen Chansons schon in überzeugenderen Interpretationen gehört zu haben. Von dieser Regel macht auch *Autour de Serge Reggiani*, das zum 80. Geburtstag des Schauspielers und Sängers erschienene Album mit Aufnahmen verschiedener Interpreten, keine Ausnahme. Beachtlich ist die Liste der Gratulanten, von denen jeder einen Titel aus dem Repertoire Reggianis aufgenommen hat. Die 15 Interpreten (darunter nur drei Frauen) unterscheiden sich in Alter und Bekanntheitsgrad genauso stark wie hinsichtlich ihrer Tätigkeitsbereiche – es sind sowohl ACIs als auch Nur-Interpreten und Schauspieler vertreten; selten ist man bislang einem so heterogenen Kollektiv auf einer Hommage-CD begegnet. Grundsätzlich stellt sich für die Beteiligten an derartigen Produktionen die Frage, inwieweit sie sich dem Stil des zu Ehrenden annähern sollen und wie sie dessen Chansons adäquat an ihre (musikalische) Persönlichkeit assimilieren können. Das Zustandekommen der relativ aufwendigen Produktion ist wohl dem offensichtlichen – wenn auch bei vielen Interpreten nicht explizit eingestanden – Nostalgie-Trend der sogenannten "Nouvelle scène française" zu verdanken. Mit Sanseverino und Bénabar sind die beiden sozialkritischsten Vertreter dieser Chansonbewegung hier mit von der Partie. Ihre jeweilige Wahl eines im weitesten Sinn realistischen Chansons, das um 1970 dem damals beinahe 50jährigen Schauspieler-Sänger auf den Leib geschrieben wurde, ist jedoch nicht recht glücklich. Der junge Sanseverino versieht in "Il suffirait de presque rien" (Bourgeois/Rivière) die zurückgehaltene Liebeserklärung eines älteren Mannes an ein junges Mädchen stilgerecht mit einem Gitarrenarrangement, das eines Sacha Distel in den 50er Jahren würdig gewesen wäre. Bénabar steht in Reggianis Präsentationschanson "L'Italien" die Rolle des lebenserfahrenen Haudegens noch weniger, und das Arrangement mit einem Bläserorchester wirkt hier zudem undifferenziert laut und unmotiviert. Inhaltlich ist eine Verbindung des eigenen Repertoires des jungen ACI, in dem er auf die Situation der illegalen Einwanderer aufmerksam macht, zu diesem Chanson, das das

wechselvolle Schicksal eines italienischen Emigranten schildert, gegeben. Die musikalisch extremsten Aneignungsversuche liegen mit Arnos "Sarah" (Moustaki) und Magyd Cherfis "Ballade pour un traître" (Le Forestier/Billon) vor. Der ACI Arno zeichnet sich, wie bereits seine Aufnahmen einiger Titel Brels gezeigt haben, nicht durch Sensibilität in der Interpretation fremder Chansons aus. Bei satirischen Titeln kann seine Allüre des "Antisängers" noch von karikaturistischem Reiz sein. Das in der Beschreibung des alternden weiblichen Körpers und der diesbezüglichen Emotionen eines männlichen lyrischen Ich geradezu naturalistische Chanson gerät jedoch in seiner Interpretation zur voyeuristischen Obszönität. Magyd Cherfi von der Gruppe Zebda modernisiert "Ballade pour un traître" in einer Rap-Version, zu der ihn wohl die ausgeprägte Wiederholungsstruktur des Chansons inspiriert hat. Marc Lavoines "Ma solitude", Maxime Le Forestiers "Votre fille a vingt ans" (auch unter dem Titel "Madame" bekannt) und Enrico Macias' "Ma Liberté" bleiben hinter der Ausdruckskraft früherer Aufnahmen der Chansons durch Reggiani und Moustaki selbst, dem Autor dieser drei Titel, zurück. Auf seiner derzeitigen Tournee versäumt es Moustaki nicht, in den einleitenden Worten zu dem Chanson "Odéon", das von einem alten Pariser Kino handelt, seinen Interpreten Reggiani zu erwähnen. Renaud zeigt sich in "Le petit garçon" (Dabadie/Datin), der tröstenden Rede eines von seiner Frau verlassenen Mannes an seinen kleinen Sohn, einfühlsam, ohne in Melodramatik abzugleiten. Musikalisch bleibt die Aufnahme der Reggianis verbunden; auch Patrick Bruels "Et puis" (Dabadie/Datin) hält sich eng an die Originalaufnahme, während die Komponistin Juliette (mit bürgerlichem Namen Noureddine) in "Les loups sont entrés dans Paris" (Vidalie/Bessières) durch die Weiterentwicklung des Arrangements der Originalaufnahme zu einer eindringlichen dramatischen Wirkung dieser antifaschistischen Parabel gelangt. Diese Aufnahme hält als eine der wenigen des Albums dem Vergleich mit Reggianis eigener stand. Patrick Bruel, der in der Vergangenheit mehrfach auf die Frage nach einem Vorbild mit "Reggiani" geantwortet hat, bleibt dem realistischen Stil seines Meisters hier wie auch andernorts treu – man denke besonders an sein Album *Entre deux (guerres)*. Wie Reggiani hat dieser Sänger keine schöne Stimme im klassischen Sinne, und seine Interpretationen sind generell weniger expressiv als die des älteren Kollegen. Die satirischen Facetten des Repertoires Reggianis finden auf der CD nur geringen Widerhall: Einzig Bernard Lavilliers hat mit Boris Vians "La java des bombes atomiques" einen polemisch-ironischen Titel ausgewählt. Gegenüber früheren Aufnahmen mit großem Orchester wird der Straßenwalzer hier volkstümlich unpräzise dargeboten, was den Ton der jugendlichen Frechheit dieses Chansons gut zur Geltung bringt. Jane Birkin interpretiert "L'absence" (Dabadie/Datin) mit der für sie charakteristischen Natürlichkeit und Emotionalität; dass sie dabei nicht immer den richtigen Ton trifft, ist hinlänglich bekannt, und es liegt wohl individuell beim Hörer, ob er für den Charme dieser Femme fragile empfänglich ist. Die Schauspielerin Jeanne Balibar setzt in "La putain" (Dabadie/Legrand), wo kindliche Neugierde und Phantasie die Beobachtung der

verbotenen Welt käuflicher Erotik leiten, dramatische Akzente. Leider ist das Arrangement dieses Chansons schlecht auf die Diktion der Interpretin abgestimmt. Nicolas Reggiani hat "Bonne figure", einen Titel seines Bruders Stephan, der in den 70er Jahren zusammen mit dem berühmten Vater auftrat und auch selbst Chansons verfasste, aufgenommen. Dieses fiebrig-nervöse Chanson über die Vergänglichkeit der menschlichen Existenz erinnert in gewisser Weise an das tragischste Ereignis im Leben Serge Reggiani: den Freitod seines Sohnes Stephan. Am Schluss des Albums steht Vians "Le déserteur", rezitiert von Michel Piccoli. Vor dem "fond musical", der sich nur in wenigen Takten an die Melodie des Chansons anlehnt, wird der Brief an den Präsidenten – welchen Landes auch immer – im sachlich-rhetorischen Stil eines Manifestes verlesen. Die so erzielte Wirkung ist beachtlich, und dabei ist die Idee dieser Interpretation so einfach wie kongenial. Die hier gewählte Fassung des Chansons ist die "entschärfte" von 1964, die auch der Aufnahme von Reggiani zugrunde liegt.

Betrachtet man die Titelauswahl des Albums, so stellt man fest, dass die Vertonungen der Dichter – von Villon über Rimbaud und Apollinaire bis zu Prévert –, die zum Repertoire gehörten, hier zugunsten der von verschiedenen Chansonautoren für Reggiani verfassten Titel ausgespart werden. Für das literarische Chanson im engeren Sinne stehen einzig die beiden äußerst gelungenen Vian-Aufnahmen. Erfreulicherweise liegt dem Album ein – wenn auch nicht fehlerfreies – Textbooklet bei. Die zweite CD des Albums enthält quasi als Antwort Reggiani auf die Hommage durch seine Interpreten das neue Chanson "Le temps qui reste", das wie viele frühere Titel aus der Feder Jean-Loup Dabadies stammt.

Die außergewöhnliche Chansonkarriere Reggiani, der erst als über 40-jähriger in einer Epoche der Teenageridole – im Vorprogramm von Barbara – auf der Chansonbühne debütierte, ist auf der 1999 erschienenen Doppel-CD *Serge Reggiani pour vous* gut dokumentiert. Die 40 Aufnahmen verteilen sich auf 20 Titel, die von verschiedenen Chansonautoren im Hinblick auf die Sängerpersönlichkeit geschrieben wurden, und weitere 20 Titel derer, die das Cover "grands auteurs" nennt (Rimbaud, Apollinaire, Vian und Prévert). Dieser Kompilation liegen keine Texte bei, dafür aber ein illustriertes Begleitheft, zu dem Kollegen und Freunde "lettres ouvertes" beigetragen haben.

Aus Modeerscheinungen lässt sich der Erfolg Reggiani, der kurz nach seinem 80. Geburtstag im Pariser Olympia auftrat, nicht erklären. Was macht also die anhaltende Beliebtheit dieser Persönlichkeit, die auf der Bühne und im Film zumeist in Rollen von Antihelden schlüpfte, aus? Dieser "coiffeur, acteur, chanteur – tous de rigueur" (Michel Piccoli), der aufgrund seiner Alkoholprobleme, über die er offen spricht, zeitweise aus der Öffentlichkeit verschwunden war, verkörpert mit seiner gedrungenen Gestalt und dem etwas verkniffenen Gesichtsausdruck eine vom Leben gezeichnete Figur, die ihre Kämpfernatur jedoch immer wieder unter Beweis stellt. Wie nur wenige Interpreten des französischen Chansons hat Reggiani, der trotz zahlreicher literarischer

Chansons nie ein intellektueller Sänger war, ein breites Publikum niveauvoll zum Lachen und Weinen gebracht.

Michaela Weiß, Erlangen-Nürnberg

Les Cowboys Fringants: *Break Syndical*. 2002 (la tribu TRICD-7200).

Les Cowboys Fringants, hinter diesem (vieler)sprechenden Namen, der als eine Art Programm ihrer musikalischen Darbietung verstanden werden kann, verbergen sich fünf Sänger und Musiker aus Québec. Die jungen Band-Mitglieder – eine Frau und vier Männer – sind in Repentigny unweit von Montréal aufgewachsen, wo sie in einer kleinen Brasserie auch ihre ersten musikalischen "Gehversuche" vor Publikum machten. Aus der Freizeitbeschäftigung und der reinen Freude an der Musik wurde nach und nach mehr, und mittlerweile sind die Cowboys Fringants in ihrer frankophonen Heimat zu Stars geworden, wenngleich sie sich selbst nicht so wahrnehmen: "We're no rock stars", erklärt die Violonistin der Gruppe, Marie-Annick Lépine, in einem Interview, "just five people who sing. But we're also a mouthpiece for our generation."¹

Als solches Sprachrohr fungiert die Gruppe mit *Break Syndical* zweifellos. In ihrem mittlerweile dritten Album richtet sie ihren kritischen Blick bevorzugt auf jene Bereiche des täglichen Lebens, die die Generation der 15- bis 25-Jährigen beschäftigen: auf Regierende und Autoritäten ebenso wie auf Umweltprobleme und die Folgen der Armut oder Gewalt in der Familie. Wut und Zärtlichkeit bestimmen die Texte und die musikalische Darbietung des Quintetts, das mit seinen Chansons all jene Mitglieder der Quebecker Gesellschaft wachrütteln und treffen möchte, denen die Routine zur Gewohnheit geworden ist und die sich in Lethargie und Gleichgültigkeit ergeben.

Zu den Geschichten, die die Cowboys Fringants in ihren Chansons erzählen, gehört jene eines Nachrichtensprechers, den die Indifferenz der Menschen angesichts der Ereignisse in der Welt in den Wahnsinn und schließlich in den Tod treibt; die Geschichte einer kleinen Schwester, die nach einem Jahr in Alberta in die Fänge und Enge der Familie zurückkehrt; das Schicksal eines einst gut aussehenden Mannes, der in seiner Schulzeit der Star seiner Mitschüler war und von Frauen umschwärmt wurde, aufgrund eines Unfalls jedoch zum Sozialhilfeempfänger wird; die Story des drogenabhängigen Rémi und seines Freundes, der "sich keine Sorgen machen soll ..."; die Lebensgeschichte von Loulou Lapiere, "une p'tite mère ben ordinaire", von ihrer Arbeit in einem Hotel und ihrem tristen Leben in einer Zweizimmerwohnung, vor allem aber die Geschichte ihres Optimismus und ihres Glaubens daran, "qu'un jour, on va ben

¹ Zitiert nach Egle Producta: "Free-range rebels" (Print edition December 4, 2002). In: http://www.globeandmail.com/servlet/ArticleNews/PEstory/TGAM/20021204/RVCOWB/Art/s/thearts/thearts_temp/4/4/13/

s'en sortir!"; und schließlich die Leidensgeschichte eines Sohnes, der seinen Vater umbringen will, um seiner Mutter weitere Vergewaltigungen und Demütigungen zu ersparen. Den Auftakt dieser tragikomischen Mini-Sagas bildet das engagierte Chanson "En berne", das das Album eröffnet und als Motto von *Break Syndical* interpretiert werden kann: Von der Aufbruchstimmung und der Hoffnung, die die 1970er Jahre in Québec bestimmten, ist zu Beginn des neuen Millenniums nichts mehr zu spüren. Lethargie und Indifferenz haben sich breit gemacht, und die einzig verbliebene Hoffnung ist die auf einen Lottogewinn. Aber auch wenn die Cowboys Fringants angesichts der in ihren Chansons skizzierten Entwicklungen in ihrer Heimat alles andere als stolz sind ("Chu donc pas fier de ma patrie", heißt es gleich zu Beginn von "En berne", und im Refrain wiederholt sich der Satz "Si c'est ça l'Québec moderne / Ben moi j'mets mon drapeau en berne"), geben sie nicht auf, sondern wollen ihre resignierten Mitbürger mit ihren engagierten Botschaften ebenso wachrütteln wie die Regierungsverantwortlichen mit ihrem in "En berne" wiederholten Versprechen: "Et j'emmerde tous les bouffons qui nous gouvernent!"

"Wachrütteln", das tun die Mitglieder der Gruppe auch musikalisch, indem sie Country- und Westernmusik mit Rock-Elementen kombinieren (dies geschieht teilweise durchaus ironisch, und ihre Musik kann sowohl als Hommage wie auch als Satire auf Country Musik verstanden werden). Sie bringen somit auch auf musikalischer Ebene ihre tief verwurzelte, aber dennoch ambivalente Beziehung zu ihrer Heimat zum Ausdruck.

Die sehr abwechslungsreichen Chansons, die trotz ihrer sozialkritischen Inhalte genügend Raum zum Schmunzeln lassen, stammen weitgehend von Jean-François Pauzé, der für fast alle Texte und Kompositionen verantwortlich zeichnet; fünf Titel hat der Gitarrist in Zusammenarbeit mit Marie-Annick Lépine komponiert. Vorgetragen werden die Chansons großteils vom Leadsänger der Cowboys Fringants, Karl Tremblay, der die den Texten inhärente Verbindung zwischen der eingangs erwähnten Wut und Zärtlichkeit gekonnt umsetzt. Auch mit ihrem jüngsten Album werden die Cowboys Fringants somit ihrem Namen gerecht und präsentieren sich mit *Break Syndical* inhaltlich und musikalisch als "forsch", "lebhaft", "feurig" – und vor allem als sehr hörensenswert.

Beate Burtscher-Bechter, Innsbruck

De la langue du corps au cœur du langage – les mille chemins de Plume Latraverse:

Plume Latraverse: *Chants d'épuration*. 2003 (Disques Dragon DBCD1914).

Beaucoup le croyaient disparu – artistiquement – et puis, l'hiver dernier, le barbu à l'œil roublard et au cœur tendre s'est vu remettre, lors du gala de l'ADISQ, un prix-hommage récompensant sa carrière. Fidèle à sa réputation, Plume Latraverse n'a pas manqué d'asséner au public l'un des "sacres" dont il a le secret. Il était visiblement ému, le "Brassens québécois". La comparaison avec le poète de Sète est assurément arbitraire, mais elle s'impose, tant on trouve d'ingrédients communs à leurs univers artistiques: la voix quelque peu rocailleuse, le jeu avec des registres de langue très divers, des mélodies subtiles et impeccablement rythmées (certes plus "rock" chez le Québécois), l'irrévérence face aux puissants, le dédain des modes, la pudeur qui pointe derrière les provocations et les connotations sexuelles – bref, la poésie, voire la "méta-poésie". Le dernier disque de Plume Latraverse, qui a toujours évolué en marge du système, s'est installé parmi les meilleures ventes – un miracle qui fait sourire l'intéressé, tant il affirme que son dernier né n'est pas meilleur que la vingtaine de ceux qui l'ont précédé. Peut-être pas meilleur, mais toujours aussi bon, sans aucun doute, tant le chansonnier québécois continue – tout en semblant s'assagir – de conjuguer avec un bonheur égal les chemins tortueux qui mènent du corps au cœur, du cri élémentaire aux arcanes du langage.

Avec "Le lapin reproducteur", titre qui inaugure l'album *Chants d'épuration*, on retrouve le Plume de toujours, qui aime à manier, avec autant de conviction que de recherche, les évocations à caractère sexuel. Le personnage, dans le "terrier de [ses] nuits" s'apprête à "copuler avec ardeur", "tout en brûlant [ses] calories", à célébrer des plaisirs maintes fois chantés ("je tire en coup en le buvant, j'en bois en autre en le tirant"). Faussement macho ("avec une femme dans ma cabane pour me remonter les culottes"), Plume – qu'on nous permette, une fois n'est pas coutume, de ne pas faire toujours la différence entre l'auteur et le personnage –, jouant avec son image de jouisseur impénitent, met en scène l'acte conjugal rondement mené ("c'est comme à l'usine, je m'exécute, faut qu'ça lapine"). Pourtant, le temps semble avoir rendu l'exercice laborieux ("je m'affadis, moi qui étais si digidi, à force de vouloir prendre son pied, ça fait six mois qu'Adolphe est pogné dans le clapier"). Certes, le fringant rongeur n'est pas complètement paralysé par l'angoisse de la "panne" – ou par celle de la page blanche –, mais il sent que la vitalité du corps, comme la profusion des mots, pourrait un jour se tarir ("suis-je encore assez prolifique pour vous grener que'ques p'tites chansons").

En attendant, la force de la nature est encore au rendez-vous, la présence physique continue de s'affirmer, même réduite à une voix qui gueule et engueule. Dans "L'intolérable intolérant", Plume dresse la liste de ceux qu'il ne

supporte pas, moins pour les idées qu'ils expriment (les politiciens, les "fumistes fumants"), que parce que leur corps est un obstacle physique à sa liberté d'aller, voire de respirer (les "zigzagueux d'autoroute", "les bicyclettes sur le trottoir", "ces enfants rois me donnent des boutons à force de consommer de l'air"). Ce sont nos colères dérisoires qui sont ici décrites, y compris celles qui se trompent d'objet. Car loin de ne blâmer que les autres, l'auteur rappelle que nos petites révoltes nous détournent de l'essentiel, et nous rendent à notre tour insupportables: "J' suis trop fatiguant, chaque fois qu' j' hausse le ton, j' perds une belle occasion d' me taire." Et si la voix, succédané de corps prompt à repousser les envahisseurs, tonitruue parfois vainement ("j'engueule mon toaster"), elle peut aussi, artistiquement, résonner dans une chanson-défourloir ("j'aime mieux l'évacuer, faire sortir ça que le garder, j' [suis] plus capable d' m'endurer").

Dans "Black out", billet d'humeur sur fond de pulsions libidineuses, on retrouve le corps sexué et le goût de la transgression, sinon du blasphème ("que Dieu vous graisse la face"). L'histoire n'est décidément pas très catholique – il y est question d'un prêtre, de burette, de braguette et de toilettes –; toutefois le récit, qu'on devine sexuel, est esquissé sans qu'il soit possible de reconstituer une scène cohérente. Au-delà de ces espiègleries, l'atmosphère est parfois plus grave, et à plusieurs reprises, Plume fait part de sa critique de la modernité. Avec "Le vaste monde", chanson-manifeste sans refrain, au rythme répétitif – mais empreint d'une légèreté salvatrice –, il se fait plus "engagé". Il évoque cette humanité qui "siège sur son propre piège", les maux culturels, économiques et écologiques qui l'affligent ("économie reine, télé souveraine", "montagnes d'ordure, consommation pure", "politique de poches, publicité moche"), mais aussi les détresses qui rongent l'individu ("maladiemanie", "existence stérile"). Toutefois, le parolier évite toute attitude moralisante, en ayant soin de ne pas se placer au-dessus de la mêlée: deux *leitmotive* de relativisation ("à qui nul n'échappe" et "la vie nous rattrape") viennent en effet ponctuer les énumérations des bobos et des grands maux qu'il égrène. Et plus que la déchéance physique, la mort ("l'ultime affront") est aussi la vie vaine dans laquelle nous sommes tous engluisés: "perdu dans la ronde de ce vaste monde à qui nul n'échappe, à quoi bon souffrir, à quoi bon mourir, la vie nous rattrape". Dans "Angélatine", une courte plainte empreinte de gravité ("Un monde qui s'écroule, un autre qui renaît, plus on perd la boule, plus les jeux sont faits"), Plume Latraverse, dans une vision désenchantée de la politique, évoque son pays qui perd le nord, par exemple en matière de politique de santé ("Un cœur qui s'éveille, un autre qui s'endort, un lit faut qu' ça s' paye, la bourse ou la mort"). À l'heure où les débats linguistiques semblent s'être tus, mais où le cinéaste Denys Arcand dépeint la décrépitude du système hospitalier dans *Les invasions barbares*, l'auteur signe un autre constat du malaise canado-qubécois ("Pays en délire, cerveau pollué, je n' sais plus que dire, ma langue est mêlée.")

Le vrai pays n'est décidément pas celui des politiciens. Il est ce tableau que le peintre construit de ses mots, comme dans "Blouse d'automne", où est évoqué

sobrement le cycle des saisons (les "couleurs flambées" d'un "été qui s'abandonne"). Ce don pour la composition picturale apparaît magistralement dans "Le kayak rouge" – un texte servi par une musique envoûtante aux accents de rumba –, où prend forme une nature puissante et paisible, à peine dérangée par l'errance d'un esquif sur un lac d'où toute trace de présence humaine a disparu: "un kayak rouge qui s'en va sur les flots, quand rien ne bouge que les pagaies dans l'eau, un kayak rouge, solitaire sinuant, sillonnant dans le temps". Cependant, à la fin du texte, comme écrasé par tant de lyrisme, l'auteur-joueur reprend ses droits, et accompagne son chant nostalgique d'une petite pirouette langagière ("un kayak rouge, glissant sur les années, menant sa destinée, par le bout de son nez"). De la même façon, dans "Aquarelle", il ne peut s'empêcher, après avoir composé un tableau aussi coloré qu'empli de sérénité, de conclure par un clin d'œil facétieux, et de souligner ainsi la présence de l'artiste, lequel refuse de disparaître derrière la beauté des paysages – plus oniriques que réalistes – qu'il crée: "volutes roses, barbe à papa, grue qui se pose, panorama, ouate violacée, turquoise fondu, ciel affaissé, chanson pondue". Parfois même, c'est manifestement le joueur qui prend le pas sur le poète lyrique, comme dans "Écholalie", où se succèdent des mini-fables, enchanteresses et surréalistes, dans lesquelles divers personnages (un lièvre, un étranger, un hibou, une citrouille, une tortue qui craint d'avoir la migraine, un torero qui saute à cloche-pied) exposent leurs questionnements.

Plusieurs fois, le chansonnier met en scène sa propre créativité, et le langage devient l'objet même du discours. Dans "Beau filon!", il dévoile comment des mots se greffent sur l'idée première. Le filon, ce sont les images qui fument et que le poète file jusqu'à avoir devant lui une chanson cohérente – même si elle doit apparaître saugrenue: un "filon sans fond, où je plante ma boussole, pour consulter le sol, et en tirer des paroles"; "alors que j'exploite le filon, que je prospecte à coup d' crayon, d'une feuille blanche à l'autre, j'ai déjà cinq couplets et j'affiche complet". Le filon, c'est le jaillissement d'une parole qu'il faut canaliser, le flux des mots gros et gras qu'il faut agencer ("les enfants obèses qui se bourrent de mayonnaise, et qui mangent des tartes aux fraises"), le foisonnement des rimes enfantines ("les ventruës, les fessues, les dodues, les cuissues, toutes ces belles paroles bien charnues; les poupones, les toutounes, avec leurs grosses fofoues, forment des rimes assez nounounes"). Ce sont les paroles libérées par le processus de création ("Vive les patapoufs, les sacs à bouffe, vive les gros tas pis les grosses touffes, toutes ces expressions me font bonne impression et peuvent vite remplir une chanson"). Comme si elle donnait le droit d'être sérieux par ailleurs, cette autodérision dans la divulgation des recettes artisanales de l'artiste contribue à l'équilibre de l'album.

Mais si "Beau filon!" évoque la jouissance qu'il y a, avec des mots surgis par hasard, à produire du sens sans sombrer dans le non-sens, dans "Turlupinades", où le langage est encore en vedette, on voit s'enchaîner des propos dont il est difficile d'extraire un sens précis ("Religion idiotie qui piaille et radote car les culs bénits ne quittent plus le nid, années sabbatique, geste automatique, belles

images en bulle, lumineuses et nulles"). On dispose cependant d'assez d'indices pour comprendre qu'on approche l'acte créateur ("ces paroles en l'air, vaut-il mieux les taire, n'y a-t-il rien de pire qu'avoir rien à dire?"), qu'on plonge au cœur du langage artistique et de ses ficelles ("vieux métaphore qui ne rit pas très fort", "bagout qui débloque, voix qui soliloque"; "la parole abstraite se paye la traite, le vers libre rampe sous la main qui crampe, sorti de nulle part, arrive et repart"). Et en écoutant certaines sonorités en cascade ("En parlant au mur, un muet murmure qu'un aveugle a vu, dans une revue, un sourd qui écoute la pluie qui dégoutte"), on se souvient que l'absurde peut facilement rimer avec la profondeur du sens.

"Sans nommer d' nom" est une chanson-bilan, un pèlerinage à travers "les rêves irréalisés, cicatrisés" des "fulgurantes années". C'est une plongée dans la poussière des souvenirs, une ballade parmi les disparus, ceux "qu'on a connus dans nos voyages et dont nous sont revenus que les visages", "chevaliers de la dive bouteille" et "compagnes du septième ciel". C'est aussi l'hommage pudique du poète à tous ceux qui ont contribué à peupler son univers ("les vieux mutants mammifères de mon village qui ont tous eu quelque chose à faire dans mes images") et, d'une certaine façon, au public: "J' salue tout le monde que je connais et que je ne connaîtrai jamais, j' vous inscris dans ma chanson sans nommer d' nom."

La dernière chanson de l'album, "Le cœur de l'action", est chantée par Louise Forestier – l'une des représentantes de l'explosion de la chanson québécoise dans les années 1970 – et, en guise de point d'orgue, Plume nous livre à travers elle un credo philosophique sur les voies qui conduisent au refus des concessions, en marge des passages obligés. L'artiste, "sans profession ni prophétie", qui aime à "buissonner dans les fossés", est celui qui préfère le "sentier qui mène à la solitude de la liberté" à "l'avenante avenue du succès" et au "chemin qui donne l'impression d'avoir réussi sa vie". Il se refuse à n'être qu'un "petit passager du grand voyage organisé", à "délayer [sa] folie dans un bain d'imbécillité". Mais là encore, on ne décèle aucune arrogance, aucune de ces postures par lesquelles l'artiste condamnerait ceux qui n'ont pu échapper aux compromissions. La chanson s'achève par le constat de la vanité du monde, et par la volonté de s'inscrire dans le présent, de donner ainsi sens à une démarche de vie, loin de toute illusion d'éternité ou de postérité. L'apaisement final – on n'ose parler de sérénité – est ambigu, mais réel: "j' me suis perdu à me chercher, je n'ai plus de peurs, plus de passions, plus de douleurs, je suis sans cœur et sans rancœur"; "d'avoir voulu tout changer, d'avoir voulu faire bouger, je me suis vite fait dépasser, et ce qui m'avait motivé m'a laissé le ventre vidé, mais à quoi bon, je ne suis que l'action."

Au terme d'un itinéraire de 17 chansons marqué par la force du verbe et par l'heureux assortiment des musiques, l'équilibre entre le rappel du caractère éphémère des pratiques humaines – à commencer par les chansons – et quelques vérités éternelles décochées avec tendresse a indéniablement opéré son charme.

Silloné de tant de possibles chemins, le fol univers de Plume Latraverse s'est une nouvelle fois imposé.

Manuel Meune, Montréal

Publikationen

Dietrich, Wolfgang: *Samba Samba. Eine politikwissenschaftliche Untersuchung zur fernen Erotik Lateinamerikas im Schlager des Zwanzigsten Jahrhunderts* (= *Da capo - Verschiedenes zur Musik*, 1). Strasshof, Viertel-Verlag 2002. 247 Seiten.

Ähnlich wie das Opernlibretto galten auch Texte der Rock-, Pop- und Beat-Musik sowie Schlagertexte als minderwertige Ware, als "literarisch anspruchsloses Machwerk"¹. Die eingängigen Melodien und der Vorwurf der "leeren", sinnlosen Texte waren für die Kulturkritik und die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung kein adäquater Gegenstand. Erst im Laufe der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts begann man im Zuge der Trivilliteraturforschung, die funktionale Seite dieser Texte zu betonen und sie als untersuchungswürdiges Arbeitsgebiet der Literaturwissenschaft wahrzunehmen. Werner Faulstich und Helga de La Motte-Haber haben sich als erste mit dieser Thematik auseinandergesetzt.

Im Zuge des New Historicism und der damit einhergehenden Betonung des Kontextes sind vermehrt Untersuchungen entstanden, die diese Texte und ihre musikalische Umsetzung in ein politisches, soziales und historisches Umfeld einbetteten² und dadurch zu völlig neuen Sichtweisen und Perspektiven gelangten.

Wolfgang Dietrichs materialreiche Auseinandersetzung mit den zwischen 1925 und 2000 entstandenen Liedern, die mit Lateinamerika-Motiven arbeiten, erstreckt sich von "Montevideo" des Wiener Bohème-Sextetts aus dem Jahre 1925, über Zarah Leanders "Ich kenn' den Jimmy aus Havanna" (1939) bis zu Freddy Quinn, Peter Alexander, Caterina Valente, Udo Jürgens und Funny van Dannen. Dietrich unterteilt sein Buch neben der "Einleitung" (Perspektivenbildung, Forschungsfrage und Methode), "Auswertung und Conclusio" und einem "Schlager-Register" in folgende Kapitel:

- a) der "präfaschistische Schlager von 1925 bis 1933", in dem Lateinamerika, oft von jüdischen Autoren, als Land der Freiheit beschrieben wird;

¹ Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, Kröner, 1989, 512.

² Z.B. Yvonne Daniel, *Rumba. Dance and Social Change in Contemporary Cuba*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

b) der "Schlager zwischen 1933/38 und 1945", der faschistische Schlager also, mit der Botschaft "in der Heimat ist es am schönsten";

c) der "klassische Schlager von 1945 bis in die Siebziger Jahre", in dem die Wirtschaftswunder-Generation auf die "Anderen" herabschaut, und schließlich d) der "post-klassische Schlager der späten Siebziger-, Achtziger- und Neunziger Jahre"; hier werden in einem Unterkapitel mit der Überschrift "Die deutsche Frau an der Copacabana" Lieder von Gaby Baginsky, Stefanie Werger und Kristina Bach aus den Jahren 1998-2000 behandelt, in denen sich auch Frauen zunehmend als Sextouristinnen bekennen.

Dietrichs Ansicht, dass Lieder Bilder produzieren, deren Wirkung umso mächtiger sei, je mächtiger das verbreitende Medium, lässt sich sehr gut als imagologische Untersuchung umreißen, wie sie auch in der Komparatistik gemacht wird. Die Forschungsfrage, ob der Schlager "ein leeres Zeichen oder Geheimwaffe der politischen Herrschaft des Zwanzigsten Jahrhunderts" (21) sei, zeigt den Politologen, dessen Credo es ist, den "Schlager ernst zu nehmen" (26) und ihn nicht an den sogenannten "hohen Genres" (Oper, Symphonie) zu messen, sondern "was er für und in Gesellschaft bedeutet, was er über die Gesellschaft, die Epoche, die Umstände aussagt, in denen er entsteht und gehört wird" (26). Dietrichs Interesse gilt dem Schlager als kommunikativem Zeichen, weil er "Stimmungen, Bilder, Glaubenssätze und 'Wahrheiten' in den Vorstellungen des Publikums [hervorbringt], deren Wirkungskraft oft stärker sein kann als tatsächliche persönliche Erfahrungen" (26). Wolfgang Dietrich stellt sich als Aufgabe, diese Zeichen zu interpretieren.

Sehr klar wird von Dietrich die Aufgabenstellung bzw. das methodische Vorgehen umrissen; sein erfrischender Zugang, der politologische, soziologische und psychologische Ansätze in den Vordergrund stellt, behandelt jedes einzelne Lied nach folgendem Schema:

- a) "musikalische Zeichen" (hier werden musikalische Elemente wie z.B. Rhythmus, unterschiedliche Tänze wie Tango, Foxtrott oder Rumba untersucht);
- b) "Textzeichen" (hier wird der Text angeführt);
- c) "Kontextualisierung" (hier geht es um die Einbettung des Songs in die politische, soziale oder ökonomische Situation der jeweiligen Zeit).

So bemerkt er z.B. anhand von Heinos "In einer Bar in Mexiko" (1970) die völlige Weltfremdheit dieses Liedes, weil 1968 in Mexiko wie auch in Europa grosse Studentendemonstrationen stattgefunden haben, gegen die die Polizei in Mexiko mit brutaler Härte vorging und die Hunderten von Menschen das Leben kosteten. Scheint Dietrichs Vorgangsweise manchmal auch allzu schematisch zu sein, so ergeben sich doch hochinteressante Ergebnisse, die man grob so zusammenfassen kann: Während die Schlager der Zwanziger Jahre Lateinamerika bis zu einem gewissen Grad als Ort der Freiheit darstellen (viele der Komponisten/Interpreten waren jüdischer Abstammung; Europa wurde für sie zur realen Bedrohung), wird in den Liedern der faschistischen Zeit in erster Linie Anpassung und Systemtreue gefordert; allerdings stellt Dietrich in einer

sehr subtilen Analyse von Hans Albers' "La Paloma" (1944, mit einem Text von Helmut Käutner) fest, dass Albers unter diesen prekären Verhältnissen die propagandistischen Ideale des Faschismus "zerschleißt" (80), ja geradezu subversiv tätig wird, was auch zur Zensurierung des Projektes führte. Nach 1945 konstruieren die Schlager das Lateinamerika-Bild aus immer weniger und immer schlichteren Bausteinen.

Wolfgang Dietrichs Analyse kritisiert besonders jene Schlager, in denen die reale politische Wirklichkeit verdrängt und verschwiegen wird oder ein rassistischer Grundton zu finden ist. Udo Jürgens' mit der deutschen Nationalelf eingespieltes "Buenos dias, Argentina" [sic] gehört in diese Kategorie (158-161).

Wolfgang Dietrichs Buch ist eine Fundgrube für alle, die sich mit "Imagologie" befassen, mit den Bildern, die sich Literatur und Musik von anderen Ländern und Völkern machen. Auf jeden Fall bietet es eine Fülle von Material, das allen, die sich für Textmusik, für das Aufgabengebiet von Literatur und Musik interessieren, höchst willkommen ist.

Klaus Zerinschek, Innsbruck

Schneider, Herbert (Hg.): *La République clandestine (1840-1856). Les Chansons de Charles Gille. Edition critique – Das politische Lied im Untergrund (1840-1856). Die Chansons von Charles Gille. Kritische Edition (= Musikwissenschaftliche Publikationen, 16). Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag 2002.* (371 Seiten).

Der an der Universität des Saarlandes wirkende Musikwissenschaftler Herbert Schneider hat sich um die Untersuchung spezifischer Phänomene der französischen Musikgeschichte bereits mit einer recht langen Reihe von Publikationen verdient gemacht. Zu nennen sind hier etwa die mehrfachen Beschäftigungen mit dem Vaudeville (1996 und zweimal 1999), die Herausgeberschaften zur Opéra comique (1994) oder zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert (2002) sowie die Veröffentlichungen zu Jean-Baptiste Lully (1992, 1999 und 2002), aus denen insbesondere die jüngste, die Herausgabe des ersten von insgesamt 39 geplanten Bänden der *Œuvres complètes* des französischen Komponisten, hervorsteicht.

Wie im letztgenannten Fall, legt Schneider auch mit *La République clandestine* eine – in diesem Fall einbändige – kritische Ausgabe eines Gesamtwerks vor: die insgesamt 163 Chansons des Arbeiterdichters Charles-Eugène Gille, der von Robert Brécy als "le plus grand des chansonniers

révolutionnaires" bezeichnet wurde¹ und den auch Christine Donat in ihrer wichtigen Studie zum Chanson der Julimonarchie als "einen der revolutionärsten und radikalsten Chansonautoren seiner Epoche" wertet². In der Tat kann der 1820 geborene und 1856 durch Selbstmord aus dem Leben geschiedene Gille als der wohl relevanteste Repräsentant jener gesellschaftlich und politisch marginalisierten, aber umso vitaleren Lied-Literatur der zweiten Phase der Julimonarchie bezeichnet werden, die mit der Geschichte der "gouquette" als zentraler Aufführungs- und Verbreitungsstätte des politisch-kritischen Liedes in engem Zusammenhang steht.

Dass Gilles Lied- und Gedichttexte nun erstmals in einer kritischen Gesamtausgabe vorliegen, ist, wie Schneider selbst darlegt (21-22), ursächlich einem Glücksfall zu verdanken, nämlich dem zufälligen Fund und Erwerb (in der Librairie Picard) zweier Manuskripte, dessen erstes gänzlich, das zweite überwiegend autograph ist. Die insgesamt 131 Lieder der Manuskripte wurden von Schneider durch 32 darin nicht enthaltene Titel ergänzt, die aus Flugblatt-Drucken, einer Textedition des Zeitgenossen Eugène Baillet und zwei ebenfalls zeitgenössischen Anthologien stammen. In der Abfolge der herangezogenen Quellen sind die Chansons und Gedichte in Schneiders Werkausgabe auch angeordnet. Die Suche nach spezifischen Titeln wird durch ein Register ermöglicht, dem – ein zusätzliches Verdienst des Herausgebers – eine alphabetische Auflistung der den jeweiligen Chansons zuzuordnenden Timbres sowie ihrer Komponisten vorausgeht. Eine thematische Kategorisierung der Einzeltitel, die eine gewisse Übersicht ermöglicht, wird von Schneider am Ende seines Einleitungsteils geboten.

Zu diesem Einleitungsteil, insbesondere seinem ersten Kapitel, das eine Biographie und Wertung des "poète-ouvrier" Gille enthält, ist teilweise auch Kritisches anzumerken. Schneider stützt sich hier – ein im Grunde durchaus gewinnbringendes Verfahren – in erster Linie auf französische Originalbelege von Zeitzeugen. Im zweiten Abschnitt des Kapitels, wo es um eine Würdigung der Bedeutung des Autors, eine Darstellung seiner Persönlichkeit und um die Thesen zu seinem Selbstmord geht, gerät ihm dies aber zu einer reinen Zitatkompilation, in der man längere klärende oder schlussfolgernde Kommentare des Herausgebers größtenteils vermisst. Wenig prägnant und aussagekräftig fällt des Weiteren die formale und stofflich-inhaltliche Kurzcharakterisierung der Gilleschen Chansons am Ende des Kapitels aus. Überaus präzise und sorgfältig sind aber zweifellos die anschließenden Quellennachweise und der Editionsüberblick verfasst, die im Falle einer Werkedition selbstverständlich von vorrangiger Wichtigkeit sind. Dass Schneider gar nicht darauf abzielte, gemeinsam mit der Werkausgabe eine

¹ Cf. Thomas Bremer, "Le chansonnier comme franc-tireur. Charles Gille et la chanson ouvrière politique pendant la deuxième moitié de la monarchie de Juillet", in: Dietmar Rieger (Hg.), *La chanson française et son histoire*, Tübingen, Narr, 1988, 170.

² Christine Donat, *Zwischen Reform und Revolte: politisches und soziales Chanson während der Julimonarchie und der Zweiten Republik*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1994, 106.

eingehendere Studie zu Autor und Texten vorzulegen, zeigt auch die explizite Aufforderung zu künftigen Untersuchungen auf Grundlage der neuen Basis, die er in seiner den einleitenden Teil abschließenden Skizze zu den Themen der Chansons formuliert.

Schon eine kursorische Durchsicht von Gilles Texten zeigt, dass die Stimuli und Ansätze für diese künftigen Untersuchungen in reichstem Maße gegeben sind. Man staunt, mit welch eindringlichen Worten und Bildern der Autor gesellschaftliche Gegebenheiten und Missstände, geschichtliche Fakten oder auch Reflexionen verschiedenster Natur (u.a. über die eigene literarische Tätigkeit) in chansonhaft fließende oder rhythmisierte Verse umzusetzen vermag. Die Lektüre lässt erahnen, wie groß in den repressiven Zeiten der Julimonarchie die Sprengkraft dieser Chansons gewesen sein muss – umso mehr, als sie, wie Gille in seinem Lied "Au préfet de police qui a fait fermer notre gouquette" formuliert, gerade durch ihre mündliche Verbreitung der Zensur besser entgehen konnten: "Le travailleur [...] chante sans savoir lire. / Monseigneur, prends garde aux chansons." (79)

Gerhild Fuchs, Innsbruck

Weiß, Michaela: *Das authentische Dreiminutenkunstwerk. Léo Ferré und Jacques Brel – Chanson zwischen Poesie und Engagement* (= *Studia Romanica*, 113). Heidelberg, Universitätsverlag Winter 2003. 325 Seiten.

Es ist zweifellos mutig, sich als Untersuchungsgegenstand für eine Dissertation zwei Klassiker des französischen Chansons, wie Jacques Brel und Léo Ferré es sind, auszuwählen. Zum einen bedarf es (leider) in der deutschsprachigen Romanistik immer noch der Legitimation, sich mit einem "genre mineur" mit dem Verdacht des Trivialen auseinanderzusetzen, zum anderen sind gerade im Vorfeld des 25. bzw. 10. Todestages von Brel bzw. Ferré im Jahr 2003 eine ganze Reihe von einschlägigen Publikationen erschienen, die sich den beiden Legenden widmen. Mutig ist diese Themenwahl wohl auch deshalb, weil Brel und Ferré poetisch wie musikalisch wenig gemein haben, worauf die Autorin des vorliegenden Bandes einleitend auch hinweist. Die Begründung der Auswahl der beiden Auteurs-compositeurs-interprètes leuchtet dennoch ein: Einerseits dürfen beide als Klassiker des französischen Chansons mit einer nachhaltigen Breitenwirkung gelten (internationaler Bekanntheitsgrad, Neuauflagen von Schallplatten und Kompilationen, intertextuelle Bezüge auf sie etc.), zum anderen zeichnen sie sich beide durch ihren (wenn auch sehr unterschiedlichen) Enthusiasmus für die Bühne und die szenische Darbietung aus. Zuletzt – die Titelgebung des Buches suggeriert es – stehen beide für ein (wenn auch sehr unterschiedliches) Chansonkonzept im

Spannungsfeld von Engagement und Poesie, von Unmittelbarkeit und Ästhetisierung.

Die Gliederung des zu besprechenden Buches ist klar nachvollziehbar und läßt sich wie folgt darstellen: Dem einleitenden Kapitel folgt in Kapitel zwei eine ausführliche Literaturschau, die Primär- und Sekundärwerke umfasst und die die umfangreiche Recherche, die der Arbeit zugrunde liegt, sowie deren Dokumentiertheit spiegelt. Den Hauptteil bilden die beiden jeweils reich untergliederten, im Umfang sehr ausgewogenen Kapitel zu Léo Ferré (3.) und Jacques Brel (4.), die – wie es in der Konklusion (5.) heißt – "weitgehend unabhängig voneinander betrachtet [werden], um nicht dem einen Künstler zentrale Aspekte der Werkbetrachtung des anderen, die aber in bezug auf ihn und sein Werk nicht adäquat sind, aufzuerlegen" (285). Tatsächlich ist Michaela Weiß darum bemüht, den beiden Künstlern in ihrer Verschiedenheit Rechnung zu tragen, und konzipiert daher zwei autonome Großkapitel mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung. Konzentrieren sich die Ferré-Analysen vorrangig auf das Selbstverständnis des Künstlers in allen seinen Facetten (das Verhältnis zu Musik und Dichtung, zu Rive-gauche und "poètes maudits", politische und ästhetische Positionierung etc.), stellt das Kapitel zu Brel sehr viel stärker die "großen" Themen des Künstlers in den Mittelpunkt (Solidarität, Frauenfeindlichkeit, Kindheit, Alter und Tod etc.). Zentrales Anliegen ist es, über ein möglichst breites Spektrum an Themen und Textanalysen ein Profil der beiden Künstler zu zeichnen, davon zeugen sowohl der biographische Ansatz, der für beide Kapitel den Einstieg in die Werkanalysen bietet, als auch die (durchaus plakative) Titelgebung der jeweiligen Schlusskapitel: "Léo Ferré – eine Artistenmetaphysik und Genieästhetik des 20. Jahrhunderts" bzw. "Jacques Brel – ein 'flämischer Meister' des 20. Jahrhunderts".

Die Entscheidung für autonome Kapitel und für den Entwurf von breit angelegten Künstlerporträts birgt methodisch gewisse Risiken, die das zu besprechende Buch trotz aller Qualität deutlich vor Augen führt. So läßt das Nebeneinander der beiden großen Analysekapitel z.B. Zweifel an der Auswahl der Künstlerpersönlichkeiten aufkommen und macht zu wenig deutlich, worin eigentlich das gemeinsame Untersuchungsinteresse besteht. Auch läßt die Reihung von oft extrem kurzen Unterkapiteln eine Entwicklung und Vertiefung von Gedanken häufig schon aufgrund der geringen Länge unmöglich erscheinen. So stellt sich beispielsweise die Frage, ob es tatsächlich legitim ist, das literarische Naheverhältnis Brels zu Realismus, Impressionismus, Symbolismus, Expressionismus und Surrealismus auf knappen vier Seiten (davon zumindest eine Seite Fußnoten) abzuhandeln (4.6.1). Können sprachliche Besonderheiten wie der Ferrésche Idiolekt (3.3.2) oder die Tendenz zur Bildung von Neologismen bei Brel (4.8.1) auf fünf bzw. eineinhalb Seiten tatsächlich angemessen dargestellt werden, oder greifen hier nicht sowohl Konzepte wie deren Anwendung und Auswertung zu kurz? Im Zuge der Lektüre entsteht mehrfach der Eindruck, dass die Autorin möglichst viel des bemerkenswert umfangreichen Materials aufarbeiten und darbielen will und dadurch zu einer Reihung von

Kurz- und Kürzestanalysen oder zur bloßen Aufzählung von Chansontiteln tendiert (z.B. 3.3.3 – literarische und musikalische Reminiszenzen bei Ferré, 4.5.2 – Alter, Krankheit, Tod bei Brel, 4.6.1 Realismus, Impressionismus etc. bei Brel).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das von Michaela Weiß vorgelegte Buch einerseits durch die Fülle der in ihm enthaltenen Informationen, Hinweise und Anregungen überzeugt, die das Ergebnis einer breiten Recherche sowie intensiver Lektüre- und Hörerfahrungen der Autorin sind; andererseits ist in dieser Fülle auch jene Disparität und Allgemeinheit angelegt, die im Leser den Wunsch nach einer stärkeren thematischen Konzentration (z.B. auf ästhetische Strategien; auf Intertextualität bei Ferré und Brel – Ferré und Brel als Intertexte o.ä.) und nach einer Vertiefung ausgewählter Aspekte aufkommen läßt.

Birgit Mertz-Baumgartner, Innsbruck

Vázquez Montalbán, Manuel: *Cancionero general del franquismo. 1939–1975*. Barcelona, Editorial Crítica 2000. 465 páginas.

En 1972, dos años antes de la publicación de *Tatuaje*, la primera novela de la serie del detective Pepe Carvalho, un casi desconocido Manuel Vázquez Montalbán acababa de elaborar un *Cancionero general*, surgido de la serie de artículos que, con el título de *Crónica sentimental de España*, habían aparecido en la revista *Triunfo* –la publicación periódica más seria, informativa y valiente de la España de aquella época–, en 1969.

Los artículos fueron recogidos en un libro editado por Lumen, pero el cancionero, que Vázquez Montalbán deseaba publicar bajo el título de *Cancionero general del franquismo*, sabiendo que el Ministerio de Información y Turismo lo secuestraría de inmediato, sólo pudo aparecer en un tomo, dedicado a la evolución de las principales tipologías de la canción entre 1939 y 1970. El segundo tomo, que también debería haber sido publicado por Lumen, no llegó a ver la luz por las dificultades que planteó la Sociedad General de Autores.

Hace ahora escasamente tres años, la Editorial Crítica se animó a publicar este *Cancionero general del franquismo*, con el mismo ensayo introductorio que Vázquez Montalbán escribió en 1972, más una introducción para el año 2000 y unas páginas adicionales tituladas "Pasión y muerte de la sentimentalidad franquista vista desde el año 2000".

De las más de cuatrocientas páginas del libro, por desgracia sólo cuarenta y tres constituyen el prólogo, pero no tienen desperdicio. En los treinta años que han transcurrido desde la redacción original, Vázquez Montalbán se ha convertido en uno de los escritores más firmemente consolidados en el

panorama de la literatura nacional, no sólo como novelista, sino como el gran ensayista y pensador que es, y sus reflexiones sobre la evolución de la canción española desde el fin de la guerra civil hasta la transición justificarían por sí solas la compra del libro.

Comienza el ensayo con la presentación de la subcultura española definida como "una satisfacción a una necesidad sentida por la masa" (X), iluminada por el pensamiento "camp" imperante en la década de los setenta y justificada por la situación –a lo largo de varias décadas– de manipulación cultural desde arriba y corte de vínculos con la producción de los demás países.

En el apartado "Canción, pueblo e historia", se presenta la canción como la forma subcultural que mejor abastece la necesidad subcultural de las masas y se la define como "un comunicado rítmico interpretado por un personaje susceptible de convertirse en imagen–símbolo" (XII). A partir de aquí, el autor nos lleva en un viaje histórico que comienza en la lírica tradicional y, pasando a través de la lírica popular, nos conduce hasta la creación de la canción espectáculo; desde una época remota en la que la canción responde a las necesidades expresivas de un pueblo –no mediatizadas por nadie, debido a la falta de una estructura de comunicación de masas– hasta el comienzo de la década de los cincuenta en que la aparición de los *mass media* posibilita la manipulación de las canciones, tanto de texto como de música, y convierte lo que era una expresión espontánea en una herramienta al servicio del poder.

La clasificación tipológica que hace Vázquez Montalbán parte de la *canción nacional* de la primera etapa franquista (1939–1954), en la que se intenta hacer hincapié en ciertas "peculiaridades españolas" para la construcción de una identidad nacional conveniente al nuevo régimen. Para ello se utilizan elementos tomados del andalucismo (tanto popular, como literario enraizado en la lírica de García Lorca y Rafael Alberti), gitanismo, cante hondo y cuplé que llevan al punto de equilibrio que supone la tonadilla. Ejemplos clásicos de esta tendencia serían canciones como "Tatuaje o Romance de la otra". Esta *canción nacional*, que cubre casi sin fisuras toda la primera etapa franquista, llega hasta bien entrados los setenta ("Dónde estará mi carro") aunque, en esta época, compartiendo ya su popularidad con nuevas tendencias que sustituyen lo rural por lo urbano y dan testimonio de la evolución social española.

El siguiente paso, después del florecimiento de la *canción nacional*, y en paralelo con ella durante muchos años, es la *canción sentimental*, que utiliza los eternos temas amorosos pasados por el filtro de la literatura y se basa sobre todo en una doble temática: el amor idealizado y el amor masoquista, de los que son buenos ejemplos "Noche triste", "Amar y vivir" o "Yo te diré".

La tercera vía de esta etapa está constituida por lo que Vázquez Montalbán llama la *canción de testimonio*, independientemente de la intención de sus autores; es decir, canciones cuyas letras dan información sobre ciertas características sociales y culturales del periodo en el que surgen, pero englobando tanto a las que tienen una voluntad clara de testimonio, como a las que pueden ser leídas así desde nuestro propio punto de vista histórico. El

ejemplo más clásico es la famosa "Tengo una vaca lechera", donde se problematiza la precaria situación de racionamiento y estraperlo que vive el país contrastándola con el sueño de poseer una vaca que produce todo lo necesario para vivir en la abundancia.

A partir de los años sesenta, el panorama nacional empieza a verse invadido por ritmos y canciones procedentes del extranjero que llegan a ocupar casi un sesenta por ciento de la música que se consume en España. El autor opina que muchas de estas canciones importadas (traducidas o no) y las nuevas canciones creadas a partir de esta tendencia responden a las nuevas necesidades de la expresión subcultural y dan cabida a temas importantes en la época que comienza. El erotismo, la religión, los paraísos míticos, el ritmo, el irracionalismo, juventud y familia, entre muchos otros, son algunos de los temas a los que Vázquez Montalbán pasa revista, así como al intento de conseguir una *nueva canción* que responda a las inquietudes de una pequeña burguesía ilustrada, cada vez más reacia a aceptar los productos propuestos por la cultura oficial.

El autor nos ofrece también una lista, basada en datos de la Sociedad General de Autores, en la que aparecen las canciones de mayor recaudación entre 1939 y 1966.

En el apartado "Por una valoración estética de la canción de consumo", Vázquez Montalbán rompe una lanza a favor de ciertos textos, que a pesar de estar lastrados por los condicionantes de la música de consumo, tienen una cierta altura literaria y consiguen expresar de modo lírico un sentimiento con el que el oyente se identifica para hacerlo suyo.

Cierra el ensayo introductorio de 1972 un interesantísimo capítulo sobre la división temática de los treinta años de canciones recopiladas, en el que el autor destaca temas como el erotismo y su evolución a lo largo de los años, con la paradoja de que en los años cuarenta se dan mayores posibilidades de expresión sobreentendida, mientras que en los sesenta el erotismo queda limitado a lo "bilabial". Otros temas de interés son la religión y su pobreza representativa en un país confesional, oficialmente dominado por la Iglesia Católica; los paraísos exóticos (Brasil –exotismo, colorido, mito económico–, Viena –vales y decadentismo de la corte imperial–, México –machismo, bravura, recreación de lazos con España–, Italia –para entroncar con la propaganda cinematográfica estadounidense–, Oriente –cualquier tierra lejana); el tema de la juventud y su posición en la sociedad, y la familia, basada sobre todo en relaciones maternofiliales. También llama la atención el autor sobre textos de canciones especialmente concebidos para ponerse al servicio de una idea represora del catálogo oficial, como las que condenan la huelga o las que animan al pueblo a trabajar sin protestas. A la evolución de la figura y el mito femeninos se dedican también algunas de las páginas más interesantes de este ensayo que acaba con un catálogo de ideas que "van creando una totalidad expresiva de cierta idea de España: erotismo bilabial, religiosidad superficial, paraísos de *souvenir*

hectacrom, el despropósito como evasión, la feliz juventud, ¡Madre!, la, la, la, machismo, dulces niñas, centralismo." (XLI)

En el último capítulo, el añadido para la presente edición, Vázquez Montalbán nombra por encima la relevancia de la *nova cançó* catalana y su equivalente castellano (Mari-Trini, por ejemplo), los cantautores y, muy especialmente, el trabajo de intérpretes como Paco Ibáñez o Joan Manuel Serrat, a pesar de que ya había indicado antes que no iba a entrar en esta fase de la canción española. En cualquier caso, en la recopilación de canciones, sí nos da, en las últimas páginas, algunos textos de Serrat en castellano que fueron especialmente relevantes en la memoria histórica y sentimental de los españoles.

La parte dedicada a los textos de las canciones está articulada en dos secciones, "Cancionero historificado" y "Cancionero temático". La primera está dividida en dos partes: I. "Periodo autárquico" (1939–1954), subdividida en Canción nacional, Canción testimonial, Canción sentimental y II. "Hacia la normalización neocapitalista" (1954–1970), con las mismas subdivisiones. El "Cancionero temático" pasa revista a los temas básicos antes mencionados. En ambos cancioneros aparecen letras de canciones tanto de creación nacional como adaptadas o traducidas de otros idiomas y que tuvieron gran éxito en su momento.

El único punto negativo de la obra es que se echa en falta un índice alfabético que permita encontrar con rapidez la canción que se busca. No hay indicación de qué criterio se ha seguido para ordenar las canciones, aunque las pistas parecen señalar a lo cronológico, cosa muy aconsejable en general, pero que debería haber sido complementada con un índice de títulos o primeros versos, como es habitual en las antologías poéticas para facilitar el trabajo del estudioso.

Porque este libro es, sobre todo, y dejando aparte consideraciones puramente sentimentales de un lector nostálgico, un magnífico corpus de estudio que Vázquez Montalbán entrega en bandeja de plata a quien quiera hacer uso de él. De esta compilación de canciones pueden salir uno o varios magníficos trabajos académicos sobre la canción española de la dictadura franquista y es de esperar que los estudiantes avisados no dejen pasar la ocasión de trabajar sobre los textos que Vázquez Montalbán ha reunido, proponiendo, además, unas líneas maestras para su estudio que sólo esperan ser ampliadas y completadas por algún especialista académico.

Un libro importante que no debería faltar en la biblioteca de un hispanista interesado en el siglo XX.

Elia Eisterer-Barceló, Innsbruck

Ankäufe und Neuerwerbungen

Bücher

- Durand, Alain-Philippe (ed.): *Black, blanc, beur. Rap music and Hip-Hop culture in the francophone world*. Lanham, Scarecrow Press 2002.
- Habib, Elia: *Muz hit.tubes*. Rouillon, Alinéa Bis 2002.
- Lévesque, Raymond: *L'espoir n'est pas un nuage qui descend du ciel*. Outremont, Lanctot/Raymond Lévesque 1997.
- Looseley, David L.: *Popular Music in Contemporary France. Authenticity, Politics, Debate*. Oxford/New York, Berg 2003.
- Schneider, Herbert (Hg.): *La république clandestine (1840-1856). Les chansons de Charles Gille/ Das politische Lied im Untergrund (1840-1856). Die Chansons von Charles Gille*. Édition critique/ Kritische Edition (= Musikwissenschaftliche Publikationen, Band 16). Hildesheim, Georg Olms Verlag AG 2002.
- Vázquez Montalbán, Manuel: *Cancionero general del franquismo. 1939-1975*. Barcelona, Editorial Crítica 2000.
- Weiß, Michaela: *Das authentische Dreiminutenkunstwerk. Léo Ferré und Jacques Brel – Chanson zwischen Poesie und Engagement* (= Studia Romanica, 113). Heidelberg, Universitätsverlag Winter 2003.

CDs

- 113: *Dans l'urgence*, Sony Music Entertainment SMA 507584-6
- Akhenaton: *Black Album*, Delabel 7243 8128272 4
- Akhenaton: *Mètèque et mat*, Delabel 7243 8 45056 2 2
- Akhenaton: *Sol invictus*, Delabel 7243 8509472 9
- Alizée: *Gourmandises*, Requiem Publishing 549 545-2
- Alizée: *Mes courants électriques...*, Requiem Publishing 076 053-2
- Årsenik: *Quelque chose a survécu...*, Secteur Ä 7243 8100612 2
- BBC Music (Hg.): *Maurice Ravel (1875-1937): L'heure espagnole. Rapsodie espagnole*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 11, 12 (Aug. 2003), BBC MM232
- BBC Philharmonic/ Gianandrea Noseda: *Sergei Prokofiev (1891-1953): War and Peace (excerpts). Symphony No. 5 in B flat, Op. 100*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 11, 8 (Apr. 2003), BBC MM228
- BBC Symphony Orchestra/ Jiří Běohlávek: *Antonín Dvořák (1841-1904): Symphony No. 6 in D. Vítězslav Novák (1870-1949): Eternal Longing*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 11, 11 (Jul. 2003), BBC MM231

BBC Symphony Orchestra/ Leonard Slatkin: *The Golden Age of Hollywood*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 12, 2 (Okt. 2003); BBC MM234
 Bénabar: *Les risques du métier*, Zomba Records France 82 876 526 282
 Birkin, Jane: *Arabesque*, Kachalou 7243 5427642 2
 Bruni, Carla: *Quelqu'un m'a dit*, Naïve NV 43411
 Clerc, Julien: *Studio*, Free Demo/Si on chantait 72435 843632 7
 Clercq, Karin: *Femme X*, Play It Again Sam [PIAS] 941.0071.020
 Cliqua, La: *La Cliqua*, Arsenal Records 547 205-2
 Collectif Rap 2: *De Paris à Marseille* (2 disques), Sony Music Entertainment VER 491731-2
 Concordia/ Marc Levy (director): *The glory of Venice. Includes music by Willaert, Gabrieli, Ortiz and Rore*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 11, 9 (Mai 2003), BBC MM229
 Daara J: *Boomrang*, BMG France 74321 983932
 Delerm, Vincent: *Vincent Delerm, tôt Ou tard* 8345 10503 2
 Eicher, Stephan: *Hotel*S. Stephan Eicher's favorites*, Virgin France 724381056622
 Enfoirés, Les: *La foire aux enfoirés* (2 disques), Les Restaurants du Cœur 82876506182
 Fabulous Trobadors: *Duels de tchatche et autres trucs du folklore toulousain, tôt Ou tard* 8345 10513 2
 Fakoly, Tiken Jah: *Françafrique*, Barclay 589613-2
 Fersen, Thomas: *Pièce montée des grands jours, tôt Ou tard* 0927 49969 2
 FFF: *Vierge*, Salam Aleikum WR1011842
 Fiori, Patrick: *Patrick Fiori*, Sony Music Entertainment EPC5087862
 Fonky Family: *Si dieu veut... Inch' Allah*, Côté Obscur 489513-2
 Gemelli DiVersi: *Gemelli DiVersi*, Best Sound 74321613112
 Goldman, Jean-Jacques: *Chansons pour les pieds*, JRG COL 504735/2
 Hallyday, Johnny: *À la vie, à la mort* (2 disques), Mercury 063 406-2
 IAM: *Ombre est lumière (Volume unique)*, Delabel DE 7243 8 40323 2 6
 Intik: *La victoire*, Sony Music Entertainment SAN 504447 2
 Keren, Ann: *La disparition*, EMI Music France 5386252
 Kheops: *Sad Hill Impact*, Delabel 7243 8489082 7
 Laffaille, Gilbert: *Dimanche après-midi*, Créon Music 8132152
 Lalanne, Francis: *D'une vie à l'autre*, East West France 0927499782
 Lara, Catherine: *Les indispensables de Catherine Lara. Versions originales*, Trema 710841
 Le Forestier, Maxime: *Plâtot guitare*, Coïncidences 065 333 2
 Lemieux, Marie-Nicole/ Beauséjour, Luc: *Handel [sic]: Cantates italiennes et autres oeuvres/Italian Cantatas and Other Works*, Analekta FL 2 3161
 Mafia K'1Fry: *La cerise sur le ghetto*, Sony Music Entertainment/EMI Music France SMA 511284-2
 Manau: *Fest Noz de Paname*, Polydor 549 199-2
 Massilia Sound System: *Occitanista*, adam 3079972/ad02051

Maurane: *Quand l'humaine danse*, Polydor 076 100-2
 Minière, Jérôme: *La nuit éclaire le jour qui suit* (2 disques), Lithium 72438 464212 9
 Mitchell, Eddy: *Frenchy*, Polydor 076 204-2
 Pagny, Florent: *Ailleurs land*, Mercury France 077 078-2
 Paradis, Vanessa: *Bliss*, Barclay 549 194-2
 Paris Combo: *Live* (2 disques), Polydor 065 304-2
 Perlemuter, Vlado: *Claude Debussy (1862-1918): Pour le piano. Images. Maurice Ravel (1875-1937): Le tombeau de Couperin*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 11, 10 (Juni 2003), BBC MM230
 Positive Black Soul: *New York / Paris / Dakar*, Universal/Island Records AFD 005
 Rapsat, Pierre: *Tous les rêves...*, Team For Action VIVA DISC 704018
 Red, Axelle: *Face A / Face B*, Virgin 72435 437482 1
 Sages Poètes de la rue, Les: *Après l'orage*, BMG France 74321924722
 Sanseverino: *Le tango des gens*, CH+ SAN 5017082
 Sapho & l'Orchestre de Nazareth: *Orients*, Indépendance records 724358162026
 Shurik'N: *Où je vis*, Delabel 7243 8 48937 2 9
 Stomy Bugsy: *4^{ème} round*, Sony Music Entertainment COL5104452
 Sylvestre, Anne: *Fabulettes aux lumières* (= Les Fabulettes d'Anne Sylvestre, vol. 16), EPM 1989042
 Têtes Raides: *Ginette. 10 ans de Têtes Raides*, Warner Music France 8573-81801-2
 The English Concert/ Andrew Manze (violin): *Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91): Divertimento in F, K138. Serenade in G, K525 'Eine kleine Nachtmusik'. Adagio in E for violin and orchestra, K261*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 12, 1 (Sept. 2003), BBC MM233
 Vasiliu, Pierre: *Les plus belles chansons*, Puzzle Productions 0927464822
 Winter, Ophélie: *Explicit lyrics*, Warner Music France 5054661490 2 2
 Zazie: *Ze live* (2 disques), Mercury France 077 075-2

In eigener Sache

Mathis-Moser, Ursula – Löffler, Mark (Hg.): *Französische Tonträger aus Nordamerika – Index of Francophone Sound-Recordings from Northern America – Index des documents sonores de l'Amérique du nord* (= VUI 223). Innsbruck 2001. 140 Seiten.

Preis: 20 Euro

Bestellungen postalisch oder per mail an die Redaktion von BAT.

Internet-Adressen und Veranstaltungskalender

Internet-Adressen

<http://www.wordmusicstudies.org>

Web-Site der International Association for Word and Music Studies (WMA)

Konzerte

(in alphabetischer Reihenfolge)

Adamo

28.11.03: Palais de Musique et
Congrès, Strasbourg

Alizée

14.10.03: Galaxie, Amnéville
11.11.03: Arena, Genf
05.12.03: Zénith, Nancy

Arthur H

12.11.03: Theater, Thionville

Alain Bashung

11.03.04: Theater, Thionville

Bénabar

12.03.04: Scène de l'Hôtel de Ville,
Sarreguemines

Carla Bruni

11.02.03: Salle Poirel, Nancy

Doc Gyneco

17.10.03: Scène de l'Hôtel de Ville,
Sarreguemines

Stephan Eicher: Taxi Europa Tour 2003

09.11.03: Avo Session/Messehalle,
Zürich

11.11.03: Métropole, Lausanne

13.11.03: Grand Casino, Genf

18.11.03: Live Music Hall, Köln

19.11.03: Frankfurter Hof, Mainz

20.11.03: Batschkapp, Frankfurt

21.11.03: Werk II, Leipzig

23.11.03: Columbia Fritz, Berlin

24.11.03: Grünspan, Hamburg

25.11.03: Capitol, Mannheim

26.11.03: Muffathalle, München

Les Escrocs

24.10.03: Rockoteck, Hopital (57)

Juliette Gréco

26.11.03: Berliner Philharmonie –
Grosser Saal, Berlin

Johnny Hallyday

26.11.03: Galaxie, Amnéville

Marc Lavoine

11.10.03: Arsenal, Metz

Maurane

13.11.03: Salle Poirel, Nancy

Jean-Louis Murat

12.11.03: La Passerelle, Florange

Georges Moustaki

27.11.03: Théâtre de Beausobre,
Morges

02.12.03: Philharmonie, München

03.12.03: Stadthalle, Gersthofen

05.12.03: Stadthalle, Karlsruhe

Kontakt: pks-r.hoffmann@t-online.de

Pascal Obispo

29.11.03: Galaxie, Amnéville

Serge Reggiani

21.11.03: Scène de l'Hôtel de Ville,
Sarreguemines

Renaud

13.11.03: Galaxie, Amnéville

Mercedes Sosa

15.11.03: Arsenal, Metz

Zen Zila

25.11.03: Scène de l'Hôtel de Ville,
Sarreguemines

Festivals

17^e Festi'Val-de-Marne, 7. bis 19. Oktober 2003, Ivry-sur-Seine

Information: festivaldemarne.org

Französisches Chansonfestival zu Ehren von Jacques Brel, 10. bis 12. Oktober 2003, Zeltpalast Merzig, Merzig

Information: Musik & Theater Saar, Tel.: 0049/6861/935299; www.musik-theater.de

8. Chansonfest Berlin 2003, 23. bis 26. Oktober 2003, BKA Theater am Mehringdamm, Berlin

Information: www.chansonfest-berlin.de

"Chanson à l'école – Chanson in der Schule 2003" mit Claudine Lebègue, 3. bis 7. November 2003, Das Kleine Theater im Rathaus, Saarbrücken

Information: PERSPECTIVES GmbH, Tel.: 0049/681/93649-15; www.perspectives-sb.de

Deutsch-Französisches Chansonfest "chansonfête.fr/de", 7. bis 8. November 2003, Das Kleine Theater im Rathaus, Saarbrücken

Information: PERSPECTIVES GmbH, Tel.: 0049/681/93649-15; www.perspectives-sb.de

Aktuelles – actualités – novità – novedades

Charles Trenet oder die Leichtigkeit des Seins: Eine Hommage zum 90. Geburtstag

Je chante!
Je chante soir et matin,
Je chante
Sur les chemins,
Je hante les fermes et les châteaux,
Un fantôme qui chante, on trouve ça rigolo
("Je chante", 1937)

Das Gespenst präsentiert sich in diesem bekannten Chanson Trenets als Landstreicher, der sich durch den Freitod den widrigen Umständen seines Lebens entzogen hat und nun frei von körperlichem Schmerz und materiellen Sorgen singend durch die Lande zieht. Jenseits der Existenz der Person des Sängers lebt der Gesang fort, was einem Ideal der volkstümlichen anonymen oralen Tradierung gleichkommt. In "L'âme des poètes" (1951) und "Les poètes descendant dans la rue" (1999) wird die zum Gemeingut gewordene Poesie als kollektives Medium des Gefühlsausdrucks besungen. Der Dichtersänger, der sich als moderner Troubadour gibt, hält seine Darstellung gleichermaßen märchenhaft und surrealistisch auf Distanz zur sozialen Wirklichkeit.

Trenet knüpft an die Tradition der "fantisistes" des Variététheaters an und erfindet eine neue Subtilität des Textes und der Interpretation. Als Gegenpol zum realistischen – oft larmoyanten – Chanson à la Fréhel oder Damia kommt in den 20er und 30er Jahren ein lakonischer jugendlich-frecher Stil auf, der oft von Autorentandems oder Duos – etwa Mireille und Jean Nohain oder Pills und Tabet – propagiert wird. Auch Trenet beginnt seine Karriere als Hälfte eines entsprechenden Gespanns: Der damals 19jährige Charles, der sich zum Dichter berufen fühlt, findet in dem 17jährigen Pianisten Johnny Hess eine Ergänzung nach dem Geschmack der Zeit. Mistinguett ist von den beiden Jugendlichen hingerissen und verschafft ihnen ihr erstes Engagement. Ein erster Erfolg gelingt mit "Sur le Yang-Tsé-Kiang", einer komisch-makabren Java, deren Text Trenets Mentor Albert Bausil verfasst hat. Durch Max Jacob und Jean Cocteau, die er in Montparnasse kennenlernt, fühlt sich Trenet, der in der Zeitschrift Bausils, *Le coq catalan*, erste Gedichte veröffentlicht hatte, zum Schreiben ermutigt. Nachdem er sich bis dahin primär der Malerei und Zeichnung gewidmet hatte, wendet er sich nun dem Chanson zu und besteht als jüngster Kandidat in der Geschichte der SACEM die Aufnahmeprüfung.

Zeit seines Lebens ist Trenet daran gelegen, sich als frühreifes Wunderkind und Multitalent zu präsentieren. In seinen Memoiren¹ lässt er hinsichtlich seiner Berufung zum Dichter keinen Zweifel aufkommen, und die Plakate zu seinen Konzerten gestaltet er vielfach selbst. Seiner Unangepasstheit verdankte der in Narbonne geborene Trenet den Rauswurf am Lycée von Perpignan; danach durfte er seiner Mutter nach Berlin, wo diese in zweiter Ehe verheiratet war, folgen, um dort die Kunstgewerbeschule zu besuchen.

Der Epoche von "Charles et Johnny" wird 1936 durch Trenets Militärdienst ein Ende gesetzt. Während dieser Zeit arbeitet er erstaunlich intensiv an seiner Karriere, es gelingt ihm, zu Auftritten die Kaserne verlassen zu dürfen, und es entsteht die Anekdote, dass er "Y a d'la joie" beim Kehren des Kasernenhofes gedichtet und komponiert habe. Dieses Chanson, in dem sich das lyrische Ich in der letzten Strophe als Sänger enthüllt, entwirft eine verrückte Szenerie, in der der Eiffelturm umherspaziert und sich alles – egal ob Mensch oder Artefakt – seiner Zwänge und Gesetze enthebt. Im Rahmen der Fiktion eines Traums und des Aufwachens schließt sich der Endrefrain mit dem Anfang des Chansons zusammen, so dass dieses in seiner zirkulären Struktur potentiell ad infinitum weiterläuft – mit der Botschaft "Y a d'la joie". Dieser Klassiker Trenets ist in seiner überbordenden Fröhlichkeit mit dem Zeitgeist des Front populaire und der sozialen Errungenschaften, besonders des "congé payé", verwoben. Dieser Titel ist aber auch Ausdruck eines Amüsierbetriebs, der mit suggestiven Refrains von den heraufziehenden politischen Gefahren ablenkte.

Trenets Chansonkonzeption ist betont apolitisch, und ihre "Moral" wurde immer wieder diskutiert.² "Boum", das seine spielerische Lebensfreude onomatopoetisch ausdrückt, avanciert 1938 – also im Jahr des "Münchener Abkommens" – zum Hit. Beim Ausbruch des Zweiten Weltkriegs hat sich der "fou chantant", dessen Markenzeichen der Hut, der optisch einer Gloriole gleichkommt, und der blaue Anzug mit Einstecknelke sind, als Ikone etabliert.³ Cocteau hat dieses Bild Trenets in seinen Zeichnungen mehrfach durch Flügel ergänzt, dank derer sich der Sänger über die Schwere des irdischen Daseins erhebt.

Wie Maurice Chevalier, der zuerst "Y a d'la joie" interpretiert hatte und mit dem sich Trenet dadurch überwirft, dass er selbst eine – wesentlich nuanciertere – Version einspielt, versucht sich auch Trenet als Schauspieler in Musikfilmen.

¹ *Mes jeunes années – racontées par ma mère et moi*, Paris, Robert Laffont, 1978.

² Keine Biographie kann diesen Aspekt aussparen. Pierre Philippe, der selbst als Chansonautor für Ingrid Caven und Jean Guidoni tätig war, hat einen Chansonroman – wohlgermerkt ein fiktionales Werk – verfasst, in dem reale Personen, darunter auch Trenet, in Erscheinung treten. Hier wird aus Trenets politischem Opportunismus und seiner Homosexualität erzählerisches Kapital geschlagen. Pierre Philippe, *L'air et la chanson*, Paris, Grasset, 2003.

³ Kloepfer sieht den großen Erfolg Trenets in erster Linie durch die medialen Entwicklungen begünstigt (Benutzung des Mikrophons, Rolle des Radios und des Tonfilms). Rolf Kloepfer - Wolfgang Scherer, *Charles Trenet. Verzauberung und technische Medien im Chanson* (= Mannheimer Analytika, 6), Mannheim, Universität Mannheim - Lehrstuhl Romanistik, 1986.

Von diesen ist keiner in die Filmgeschichte eingegangen; am ehesten ist noch *Adieu Léonard* von Pierre Prévert nach einem Drehbuch seines Bruders zu empfehlen. Nach dem Krieg war durch den Niedergang des Genres des Musikfilms, besonders des Operetten- und Revuefilms, in dem Trenet während des Krieges Fuß fassen wollte, seiner Schauspielkarriere ein rasches Ende bereitet.

Die *Intégrale* von Frémeaux & Associés weist für die Kriegsjahre eine große Anzahl an Aufnahmen aus. Trenet, der als Soldat die "drôle de guerre" durchlebt, erlangt 1940 seine Entlassung aus der Armee und nimmt ab 1943 an von Deutschland organisierten Konzerttourneen vor einem Publikum aus französischen Kriegsgefangenen und Zwangsarbeitern teil. Trenets Verhältnis zur Vichy-Ideologie scheint in den – an früheren gemessen – nostalgischeren Chansons der Kriegsjahre ambivalent. Dem Programm von "travail, famille, patrie" fügt sich ein schwacher und wenig bekannter Titel wie "La marche des jeunes" hinzu, ohne sich – aufgrund seiner fehlenden Militanz – propagandistisch einsetzen zu lassen. "Douce France", das unter der Präsidentschaft Mitterrands zur zweiten Hymne eines multikulturellen Frankreichs wird, lässt dagegen Untertöne des Widerstands gegenüber der Besatzungsmacht anklingen. Individuelle Erfahrungen und Erinnerungen werden zu kollektiven ausgeweitet, die die Heimat, an die sie gebunden sind, als schätzenswertes Gut erscheinen lassen. Die Zensur schreitet im Fall von "Douce France" nicht ein, verbietet hingegen "Si tu vas à Paris" und "Espoir" aufgrund ihrer patriotischen Tendenz.⁴ Musikalisch ging Trenets Swing, der ihn auch zu Einspielungen von "Le temps des cerises" und Verlaines "Chanson d'automne" (unter dem Titel "Verlaine") inspiriert, für die Besatzer in Richtung der "entarteten Musik".

Nach der Befreiung sind es weniger seine Chansons als die Deutschlandreisen, der Umgang mit Kollaborateuren und ein geschmackloser Scherz, wofür sich Trenet verantworten muss. Er hatte sich nicht wie Chevalier, dessen "Chanson du maçon" im Dienste Vichys stand, mit ideologischen Texten kompromittiert. Dass er jedoch auf ein Gerücht, bei einem Unfall ums Leben gekommen zu sein, und ein weiteres, jüdischer Abstammung zu sein, Visitenkarten mit dem Wortlaut "Charles Trenet ni mort ni juif" hatte drucken lassen, stellte eine den politischen Umständen unangemessene Äußerung dar, die durch keine Chansonkonzeption zu entschuldigen war.

Wohl auch durch das Zwielicht bedingt, in das Trenet nach dem Krieg gerät, nutzt er jede Auftrittsmöglichkeit im Ausland und reist mehrere Jahre um die ganze Welt. In Quebec findet er eine zweite Heimat, die er in mehreren Chansons besingt, etwa in "Dans les pharmacies" (1952), wo er sich über den Gemischtwarenladen, den eine kanadische Apotheke der 40er Jahre in den Augen eines Franzosen darstellt, amüsiert. Den Ruhm eines Weltstars verdankt er nicht zuletzt "La mer", das er 1945 auf einer Zugfahrt entlang der Côte

⁴ Pascal Bussy, *Charles Trenet*, Paris, E.J.L./Librio Musique, 1999, 30.

d'Azur niedergeschrieben hatte. Dieser Titel rangiert heute neben Préverts "Les feuilles mortes" und Brels "Ne me quitte pas" unter den größten internationalen Erfolgen des französischen Chansons.

Mit "La folle complainte" (1945) gelingt Trenet ein melancholisches Chanson, in dem Tod und Vergänglichkeit nicht wie bis dahin so oft ironisiert werden. Auffallend viele Texte thematisieren die Kindheit als verlorenes Paradies, so etwa "Coin de rue" (1955), das aus seinen vagen Kindheits-erinnerungen ein enormes Identifikationspotential bezieht.⁵

In den 50er Jahren gilt Trenet als der Begründer des modernen Chansons. In "Moi, j'aime le music-hall" (1955) zeichnet er ein Gruppenbild zeitgenössischer Interpreten, auf dem die ältere Generation mit "Maurice Chevalier, Edith Piaf, Tino Rossi et Charles Trenet" der jüngeren mit "Patachou, Brassens, Léo Ferré" sowie "Juliette Gréco, Mouloudji, Ulmer, Les Frères Jacques [...] Charles Aznavour, Gilbert Bécaud [...] Yves Montand" begegnet. Brel wird, nach der Bedeutung Trenets gefragt, sagen: "Sans lui, nous serions tous des comptables."⁶

In den 60er Jahren macht die Chansonlegende im Yéyé-Fieber, das durch einen allgemeinen Jugendwahn gekennzeichnet ist, eher durch kuriose Meldungen als durch neue Chansons von sich reden; seine Plagiatsklagen gegen Claude François und Charlie Chaplin werden schließlich einvernehmlich geregelt. Trenet zieht sich zunehmend zurück und pflegt seine Sammlerleidenschaften für exklusive Immobilien und schnelle Autos. Zu Beginn der 70er Jahre tritt er nur noch in relativ kleinen Sälen auf, erst seine Abschiedstournee 1975, die vier Jahre dauern wird, führt ihn wieder ins Olympia.

1982 kann der kanadische Produzent Gilbert Rozon Trenet zu einem Comeback bewegen. Die Bewerbung auf einen Sitz unter den "Unsterblichen" der Académie Française verläuft peinlich erfolglos, erhält Trenet doch bei der Abstimmung keine einzige Stimme.⁷

1987 feiert Trenet das fünfzigste Bühnenjubiläum seiner (Solo)Karriere. Die Coverversion der Gruppe Carte de Séjour von "Douce France" verhilft dem Sängern zu neuer Popularität bei einem jüngeren Publikum.

In den 90er Jahren entstanden noch drei Studioalben, von denen das zweite, *Fais ta vie*, stark autobiographische Züge trägt. Gegenüber Chansons wie "Mes jeunes années" (1949) und "Fidèle" (1971) gewinnen die Texte an Realitätsbezug. Bevorzugte Themen bleiben die Kindheit und die Liebe zur südfranzösischen Heimat, wie sie sich etwa in "Route nationale 7" (1955) artikuliert hatte. Auch im Spätwerk trifft man noch auf Chansons, in denen Wort- und Klangspiele dominieren, wofür "Le cor" (1992) in seiner respektlosen

⁵ Trenet selbst begründete den Stellenwert der Kindheit in seinem Werk kompensatorisch: "Toute ma vie, j'ai couru après l'enfance que je n'ai pas eue." Zitiert nach Pierre Bénichou, "Le mystère Trenet", in: *Le Nouvel Observateur*, 22.-28. Februar 2001, 6.

⁶ Vgl. Gilles Lhote, *Brel de A à Z*, Paris, Albin Michel, 1998, 200.

⁷ Bussy 1999, 48f.

Verballhornung des Rolandsepos zur Geschichte eines "sort du con" ein schönes Beispiel ist.

Mit Trenet verstarb am 18. Februar 2001 der letzte Vertreter einer Generation der Chansongeschichte.⁸ Das surreale Personal seiner Chansons lebt hingegen im kollektiven Gedächtnis fort: der Jockey aus "Vous oubliez votre cheval" (1938), der sein Pferd an der Garderobe vergisst, die Marquise aus "La polka du roi", die dem Musée Grévin entstammt und in den Armen ihres Tanzpartners dahinschmilzt (1938), die sprechenden Tiere aus "Le jardin extraordinaire" (1957) und der wiederholt auftretende fliegende Postbote.

Der Wiedererkennungseffekt vieler Chansons Trenets ist groß, so dass öfters intertextuelle oder intermediale Anleihen bei dem Altmeister gemacht werden: Alain Bashung bietet zur Eroberung der Verehrten in "Gaby, oh Gaby" (1980) Trenets "La mer" auf, und Jacques Higelin assoziiert sein "Tombé du ciel" (1988) mit Trenets gleichnamigem Titel von 1947. François Truffaut untermalt den Filmschluss von *Baisers volés* (1968), dem zweiten Teil seines Antoine-Doinel-Zyklus, mit einer Instrumentalfassung von "Que reste-t-il de nos amours" (1942), die dem Zuschauer angesichts der Liebesabenteuer des Filmprotagonisten den Text des Chansons in Erinnerung ruft. Der Regisseur Laurent Bénégui leitet *Au petit Marguery* (1995), eine Tragikomödie über die Geschichte eines kleinen Pariser Restaurants, das der Koch und Besitzer aus Gesundheitsgründen aufgeben muss, stimmungsvoll mit "La folle complainte" ein.

Und wenn Gréco kurz nach dem Tod Trenets "Coin de rue" wieder in ihr Konzertprogramm aufnimmt, dann singen ihre Musiker und ein Teil des Publikums spontan mit, so dass es scheint, als gebe es "Un coin Trenet" im Herzen jedes Franzosen.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Diskographie (Auswahl)

Viele – besonders der frühen – Chansons wurden auch von anderen Interpreten aufgenommen. In den vergangenen Jahren erschienen zahlreiche dieser Aufnahmen, die als diskographische Raritäten galten oder noch unveröffentlicht waren, auf CD:

Charles Trenet et ses premiers interprètes (Music Memoria/Virgin 1995) dokumentiert mit Interpretationen von Maurice Chevalier, Jean Sablon, Fréhel, Tino Rossi und anderer den Klang der Epoche, in der Trenets Anfänge liegen.

⁸ In den Medien fand die Nachricht vom Tod Trenets großes Echo. *Le Monde* ehrte Trenet sogar mit einer Sonderbeilage. Einen "Themenabend" auf Arte hatte Trenet noch zu Lebzeiten erhalten (gesendet am 1. Januar 1995).

Bei EMI ist eine Reihe von 8 CDs, die die im Zeitraum von 1937 bis 1963 entstandenen Aufnahmen Trenets umfasst, erhältlich. Diese *Anthologie* wird durch weitere 6 CDs mit *Raretés et inédits* fortgesetzt, die allerdings nur geschlossen im Coffret abgegeben werden. Einige der hier gebotenen Kuriositäten – etwa Trenets japanische Aufnahmen – dürften nur absolute Trenet-Fans interessieren.

Seit 1996 erscheinen bei dem unabhängigen Plattenlabel Frémeaux & Associés, das auf die Restauration von Tondokumenten spezialisiert ist, sukzessive Doppel-CDs einer *Intégrale Trenet*. In den umfangreichen Begleitheften, die auch eine englische Übersetzung der Kommentare zu den Aufnahmen enthalten, deren Seiten aber leider unnummeriert sind, werden die einzelnen Titel im Gesamtwerk situiert. Wenn man von einigen erzählerischen Digressionen des Autors Daniel Nevers absieht – etwa zu den Gründen, warum er meint, Trenet zu Trénet machen zu müssen –, erfüllt diese Reihe vorbildlich ihren Anspruch. Bislang erschienen:

Charles et Johnny. Vol. I (1933-1936)

Ya d'la joie. Vol. II (1934-1938)

Boum. Vol. III (1937-1941)

Que reste-t-il de nos amours? Vol IV (1941-1943)

La mer. Vol V (1943-1947)

L'âme des poètes. Vol. VI (1939-1951)

Etliche Chansons werden in verschiedenen Versionen präsentiert, womit Einblick in Entwicklungen gewährt wird. Die Einbeziehung anderer Interpreten, die für eine *Intégrale* atypisch ist, schafft einen Kontext, in dem die "Révolution Trenet" historisch an Profil gewinnt. So liefert beispielsweise Pierre Dac, der während des Kriegs für die BBC tätig war, mit seiner Kontrafaktur "La complainte des nazis" von 1943 auf die Melodie von "La romance de Paris" einen Beweis für die allgemeine Bekanntheit des zugrundeliegenden Chansons von Trenet und tritt inhaltlich in Opposition zu seinem dezidiert apolitischen Vorbild.

Das Spätwerk der 90er Jahre ist noch in Form der Originalalben (alle Rozon/WEA Music) im Handel:

1992: *Mon cœur s'envole*

1995: *Fais ta vie*

1999: *Les poètes descendent dans la rue*

Aus der kaum überschaubaren Vielzahl von Kompilationen möchte ich nur zwei hervorheben, die sich durch ihr Preis-Leistungs-Verhältnis auszeichnen und sich in der Titelwahl optimal ergänzen, aber wie alle vergleichbaren Produkte auf Textbeilagen verzichten:

The extraordinary garden. The very best of Charles Trenet. EMI 1990

Die 25 Aufnahmen (1937-1968) stellen einen repräsentativen Querschnitt über die frühe und mittlere Schaffensphase dar.

Les indispensables de Charles Trenet. SMM/Sony

Die 15 Aufnahmen (1971-1985) sind Alben entnommen, die derzeit nicht in ihrer Originalversion verfügbar sind.

Bibliographie

Eine Gesamtausgabe der Texte Trenets sucht man derzeit vergeblich; 1993 war eine sogenannte *Intégrale* bei Plon erschienen, und eine wesentlich erweiterte Neuauflage, die mit ca. 1000 Texten die heute wohl umfangreichste Sammlung eines der bekanntesten ACIs darstellen würde, steht noch aus. Die folgenden Anthologien sind sehr selektiv:

Boum! Chansons folles. Paris, Seuil 1988.

Le Trenet. Paris, Mango Jeunesse 1999.

Charles Trenet. Sa vie et ses chansons, présentées par Richard Cannavo. Paris, Seghers 2002.

Trenet hat mehrere Romane, Erzählungen und eine Autobiographie veröffentlicht, über die jeder Biographie nähere Angaben zu entnehmen sind.

Literatur zu Charles Trenet:

Kloepfer, Rolf/ Scherer, Wolfgang: *Charles Trenet. Verzauberung und technische Medien im Chanson* (= Mannheimer Analytika, 6). Mannheim, Universität Mannheim - Lehrstuhl Romanistik 1986.

Cannavo, Richard: *Trenet – Le siècle en liberté*. Paris, Hidalgo Editeur 1989.

Pessis, Jacques: *Charles Trenet. 50 ans de chansons – 50 ans d'images*. Paris, Flammarion 1989.

Balen, Noël: *Charles Trenet. Le fou chantant*. Monaco, Editions du Rocher 1992.

Bussy, Pascal: *Charles Trenet*. Paris, E.J.L./Librio Musique 1999.

Brassens übersetzen¹

Es heißt, dass es für einen Übersetzer nichts Undankbareres gibt als das Übersetzen von Gedichten. Übertroffen wird diese Feststellung wahrscheinlich durch das Übersetzen von Liedern, von Songs, von Chansons, wo zu den Gesetzen der Lyrik noch die Gesetze der Musik dazukommen. Gedichte sind vorrangig zum Lesen bestimmt, jemand, der nur die Sprache des Originals kennt, kann eine Übersetzung nicht beurteilen. Lieder aber werden gehört, man hat sie im Ohr, und handelt es sich um Lieder, die in ihrem Ursprungsland jeder kennt und singt, dann ist der Übersetzer schutzlos der Kritik eines ganzen Volkes ausgeliefert. So kann man aus der Übersetzung den richtigen oder falschen Tonfall, den Rhythmus heraushören, auch wenn man die Sprache, in die das Lied übersetzt wurde, gar nicht versteht. So ein Fall sind die Chansons des Franzosen Georges Brassens.

Jede Übersetzung von Chansons muss Kompromisse eingehen, Entscheidungen treffen zwischen Aufgeben und Beibehalten von Rhythmus, Betonung, Reim, Wortwahl, sprachlichen Bildern und inhaltlicher Treue. Da ich mich für die Singbarkeit der deutschen Texte entschieden habe, um die Chansons in ihrer Vollständigkeit wiederzugeben, musste ich auf jeden Fall den Originalrhythmus der französischen Zeilen und die ursprüngliche Satzmelodie beibehalten. Ebenso musste ich die Betonung der französischen Wörter unangetastet ins Deutsche übernehmen, damit die Originalmelodie, so wie sie ist und wie man sie im Ohr hat, in jedem Ton zu den deutschen Texten passt.

Ein Nachteil der deutschen Sprache gegenüber der französischen liegt im Wortakzent, der im Deutschen genau fixiert ist, beim Singen eines französischen Textes jedoch nach Bedarf verändert werden kann, obwohl die französischen Wörter in der Regel auf der letzten Silbe betont werden. Dazu kommt noch das Auslassen von unbetonten Silben (besonders von unbetontem "e"), eine Eigenart, die bei Brassens sehr oft auftritt und im Deutschen nur bedingt nachzuvollziehen ist.

Trotz dieser Einschränkungen darf es für den Rhythmus einer Chansonübersetzung keine Kompromisse geben. Wenn der Originaltext in Alexandrinern abgefasst ist (und bei Brassens ist er das häufig), dann muss es auch die Übersetzung sein, auch wenn es sich beim Alexandriner um ein untypisches Versmaß in der deutschen Metrik handelt. Damit die Chansons in erster Linie Chansons bleiben und auch in der Übersetzung gesungen werden können, sollen die deutschen Texte so klingen, als seien sie auf Deutsch geschrieben worden.

Ebenso wichtig wie das rhythmische Übersetzen war es, den ursprünglichen Klang, den Ton der Texte nicht zu sehr zu verändern. Da ich mich primär von

¹ Peter Blaikner ist Dichter, Übersetzer und Komponist und hat 1989 bei Suhrkamp den Titel *Georges Brassens. Ich bitte nicht um deine Hand*. Chansons veröffentlicht.

Melodik, Rhythmik und Akzentsetzung der zugehörigen Musik leiten ließ, konnte die ursprüngliche Identifikation in der Zielsprache bewahrt werden. Das hieß vor allem, die Wirkung, die Brassens ausübt, ins Deutsche zu übertragen, wobei hier eine gehäufte Verwendung von Französismen zur Herstellung der Stimmung beitrug bzw. französische Wörter oder Eigennamen, die auch im Deutschen geläufig sind, wörtlich übernommen wurden.

Nur bei den Reimen habe ich einige Kompromisse geschlossen, sie an manchen Stellen durch Assonanzen ersetzt (sie sind auch bei Brassens hin und wieder zu finden) bzw. manchmal überhaupt nicht gereimt, da der absolute Reimzwang meist den typischen Bildern und dem Inhalt der Chansons schadet. Ich denke da an Übersetzungen, die vom Ende der Verszeilen her aufgezäumt wurden und zugunsten einer überflüssigen Reimerei nicht nur die Bedeutung eines Textes, sondern auch seine Syntax regelrecht entstellen.

Meine Übersetzung will vor allem die Brassens-Welt mit ihren Eigentümlichkeiten, den Stil der Chansons und ihre typische französische Stimmung erhalten. Die eigenständigen, originellen Bilder, die Wortspiele bei Brassens, seine aus der Literatur entnommenen Zitate, das in seinen Chansons enthaltene französische Kultur- und Volksgut und natürlich seine Lebensphilosophie und sein Witz, all das kann auf Deutsch nur dann vollständig wiedergegeben werden, wenn der Übersetzer das ursprüngliche Umfeld der Chansons und ihre Tradition berücksichtigt, wenn er sie weder in deutsche Gegenden überträgt, noch mit deutschen Bildungsinhalten anreichert. Übersetzen heißt sicherlich auch interpretieren, doch darf nur dann interpretiert werden, wenn zum Beispiel der gallische Witz, die meridiane oder volkstümliche Tradition eines Brassens-Chansons ohne Interpretation nur schwer oder gar nicht zu verstehen wäre.

Brassens verwendet die verschiedensten Register der französischen Sprache; von Hochsprache über archaische Wendungen bis hin zu Vulgärsprache und Argot finden sich beinahe alle Ebenen in seinen Chansons. Diese sprachliche Verschiedenheit und Abstufung ist im Deutschen oft nur durch regionale Ausdrücke zu erreichen (der Argot, das "Rotwelsch", ist in Hamburg anders als in Wien). Also habe ich in der Übersetzung nur auf überregionale Wörter und Wendungen zurückgegriffen, um sowohl eine Verständlichkeit im gesamten deutschsprachigen Raum zu erzielen, als auch die Bedeutung von Georges Brassens als Dichter aller Franzosen hervorzuheben, ungeachtet ihrer sozialen und regionalen Unterschiede.

Meine Übersetzung ist, wie jede poetische Übersetzung, im Vergleich zum Original bisweilen eine Vereinfachung, ist syntaktisch und semantisch "primitiver" und weniger dicht als der Ausgangstext, da auf Klänge und Rhythmus Rücksicht genommen wurde. Dennoch darf der Text wegen des Wohlklangs oder des Reimes nicht banalisiert werden. Ich habe versucht, Brassens möglichst sinngemäß zu übersetzen, doch gelegentlich auch mit jener dichterischen Freiheit, die eine natürliche Singbarkeit auf Deutsch erst ermöglicht, ohne deswegen die innere Logik preiszugeben. Und wenn auch der

Sinn manchmal zur besseren Verdeutlichung leicht abgeändert werden musste, so habe ich doch stets versucht, ihn in die von Brassens vorgegebene Richtung weiterzudichten.

Peter Blaikner, Salzburg
www.blaikner.at

Das Gewitter

Sprecht vom Regen mit mir oder lasst mich
in Ruh,
mich macht Sonnenschein krank und bringt
mich glatt in Wut,
ein blauer Himmel macht mich rasend,
denn die lieblichste all meiner Schönen
bisher
hat bei Donner und Blitz mir Jupiter
beschert,
sie fiel aus einer dunklen Wolke.

Eines Abends im Herbst kam ein Donner
gebraust,
ein Gewitter aus Brest ist über uns gesaut,
mit Feuerwerk und mit Raketen.
Meine Nachbarin sprang wie der Blitz aus
dem Bett,
lief im Nachthemd zu mir und hat mich
angefleht,
ihr bei dem Wetter beizustehen.

"Ich hab Angst ganz allein, bitte machen Sie
auf,
denn mein Mann ist grad weg, den hält die
Arbeit auf,
der arme unglückliche Sklave,
er schläft stets außer Haus, wenn es donnert
und blitzt,
aus dem einfachen Grund, weil er Vertreter
ist
bei einer Blitzableiterfirma."

Da hab ich Benjamin Franklins Namen
gelobt,
hab sie sicher beschützt, solange das Wetter
tobt,
und alles andre tat die Liebe.
Ja, was stellst du rundum Blitzableiterchen

L'orage

Parlez-moi de la pluie et non pas du beau
temps
Le beau temps me dégoûte et m'fait grincer
les dents
Le bel azur me met en rage
Car le plus grand amour qui m'fut donné sur
terr'
Je l'dois au mauvais temps, je l'dois à Jupiter
Il me tomba d'un ciel d'orage

Par un soir de novembre, à cheval sur les
toits
Un vrai tonner' de Brest, avec des cris
d'putois
Allumait ses feux d'artifice
Bondissant de sa couche en costume de nuit
Ma voisine affolée vint cogner à mon huis
En réclamant mes bons offices

"Je suis seule et j'ai peur, ouvrez-moi, par
pitié
Mon époux vient d'partir faire son dur métier
Pauvre malheureux mercenaire
Contraint d'coucher dehors quand il fait
mauvais temps
Pour la bonne raison qu'il est représentant
D'un' maison de paratonnerres"

En bénissant le nom de Benjamin Franklin
Je l'ai mise en lieu sûr entre mes bras câlins
Et puis l'amour a fait le reste
Toi qui sèmes des paratonnerres à foison
Que n'en as-tu planté sur ta propre maison
Erreur on ne peut plus funeste

auf,
 nur auf's eigene Dach, da setzt du keinen
 drauf?
 Welch ein verhängnisvoller Fehler.

Als sich Jupiters Zorn dann woanders entlud,
 war die Schöne beruhigt und fasste wieder
 Mut,
 hat ihre Ängste ganz verloren,
 ging nach Hause zum Mann, der sie sicher
 schon sucht
 und kommt wieder zu mir beim nächsten
 Wolkenbruch
 zum Rendez-vous, wenn's wieder donnert.
 Und seither hab ich nicht mehr die Augen
 gesenkt,
 hab zum Himmel geschaut, hab mir den Hals
 verrenkt,
 um mir die Wolken anzusehen,
 jeden Nimbus erspäht, jeden Stratus notiert,
 mit der mickrigsten Wolke hab ich kokettiert,
 doch sie ist nicht zurückgekommen.

Denn ihr Trottel von Mann hat Geschäfte
 gemacht,
 alle Stückchen aus Draht verkauft in jener
 Nacht,
 ist Millionär dabei geworden.
 In ein sonniges Land, dorthin nahm er sie
 mit,
 in ein dämliches Land, wo's keinen Regen
 gibt
 und wo es sicher niemals donnert.

Herrgott, mach, dass mein Lied auf ihr
 Trommelfell kracht,
 ihr vom Donner erzählt, von der
 Gewitternacht,
 die wir gemeinsam überstanden,
 und erzähl ihr, ein Blitz, der ihr sicher
 bekannt,
 hat mir mitten ins Herz ein Blümchen
 eingebrannt,
 und diese Blume sieht ihr ähnlich.

Quand Jupiter alla se faire entendre ailleurs
 La belle, ayant enfin conjuré sa frayeur
 Et recouvré tout son courage
 Rentra dans ses foyers fair' sécher son mari
 En m'donnant rendez-vous les jours
 d'intempérie
 Rendez-vous au prochain orage
 A partir de ce jour j'n'ai plus baissé les yeux
 J'ai consacré mon temps à contempler les
 cieus
 A regarder passer les nues
 A guetter les stratus, à lorgner les nimbus
 A faire les yeux doux aux moindres cumulus
 Mais elle n'est pas revenue

Son bonhomm' de mari avait tant fait
 d'affair's
 Tant vendu ce soir-là de petits bouts de fer
 Qu'il était dev'nu millionnaire
 Et l'avait emmenée vers des cieus toujours
 bleus
 Des pays imbécil's où jamais il ne pleut
 Où l'on ne sait rien du tonnerre

Dieu fass' que ma complainte aille, tambour
 battant
 Lui parler de la pluie, lui parler du gros
 temps
 Auxquels on a t'nu tête ensemble
 Lui conter qu'un certain coup de foudre
 assassin
 Dans le mill' de mon cœur a laissé le dessin
 D'un' petit' fleur qui lui ressemble

L'interprétation mélodique: une nouvelle perspective pour les traducteurs?

L'étude que je propose ici est née au moment d'un départ. J'écoutais le "Abschied", la dernière mélodie de la symphonie de Mahler *Das Lied von der Erde*. Les interprètes: Bruno Walter, chef d'orchestre et ami du compositeur, et Kathleen Ferrier, qui avaient collaboré en 1952 pour réaliser sous le label Decca cet enregistrement devenu classique. Le Lied commence en do mineur. Une contrebasse avance d'un pas lourd sur do₂. Trois octaves plus haut (do₅), un hautbois esquisse un motif à l'oriental qui est relevé aussitôt par les cordes et la flûte, mené dans l'octave de do₆, et amplifié en variations avant de retomber sur une trille. Une pause, la contrebasse reprend son rythme funèbre, et Ferrier émerge à sol₄: "Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge...". Sa tessiture grave de contralto tire vers la basse, vers cette berçante périodicité, cette terre symphonique qui résorbe les fonds de sa voix comme la terre poétique résorbe les restes du jour en déclin: "In alle Täler steigt der Abend nieder/mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind." En même temps, cependant, la mélodie monte en intervalles mineures vers le motif des bois, vers un ciel symphonique. La voix se détourne, peu à peu, de ses préoccupations terrestres. Finalement, une culmination. Une sixte majeure rompt les amarres de la tonalité initiale et la voix, traversée d'un désir de liberté, de vol, fixe la lune: "O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt/ der Mond am blauen Himmelsee herauf."

Une voix orientée vers des "terres" et des "ciels symphoniques", des rythmes "à pas lourds", des tonalités de résignation et de désir... En tant qu'amateur de musique et interprète de textes littéraires, je me laisse entraîner par des métaphores et des associations impressionnistes. Je suis convaincu d'une correspondance absolue entre *ce texte, cette musique et cette voix*. Sans doute la lecture du texte seul suggérerait-elle une musique semblable à tout autre compositeur. Dans le même sens, l'audition de la musique seule donnerait lieu à des conceptions poétiques semblables chez tout autre écrivain. La chanson est une *traduction* parfaite, le transcodage d'un texte poétique dans un médium verbal-musical.

"Traduction". Voici le mot qui rompt l'illusion, qui me ramène à la terre. En tant que traducteur de textes, il me faut beaucoup plus de bon sens. Je sais que les liens entre un texte et sa traduction inter-linguistique sont bien plus "vérifiables" que ceux qui se produiraient entre un texte poétique et son interprétation mélodique. Je sais que les choix du traducteur sont à la fois restreints et vérifiés par le "principe de l'équivalence", par ces normes lexicales qui ramènent deux ou plusieurs mots de deux langues différentes à un même concept opératoire.¹ Aussi, pour produire une traduction pertinente et vérifiable,

¹ Cf. Eugen A. Nida – Charles R. Taber, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden, E.J. Brill, 1969.

le traducteur ouvre-t-il *dans le concept*. Il situe ce dernier au-delà de la matière signifiante qu'il traduit, car ce même concept doit être transféré dans une autre matière signifiante. Il le situe au-delà de sa subjectivité, de sa relation idiosyncrasique avec la langue, car il doit être transféré vers une autre subjectivité, une autre expérience. Bref, il traduit *téléologiquement*, c'est-à-dire en fixant comme but l'adéquation de deux signifiants à un *signifié transcendantal*.²

Or, dans notre lied, qu'y a-t-il de conforme à ce principe d'équivalence? Il ne s'agit pas de se demander si la musique est capable de générer des concepts et si ces concepts ont une valeur comparable à ceux qui sont générés par les langues.³ Il ne s'agit pas non plus de se demander si la matière signifiante de la musique, en générant ses connotations vagues, ses demi-concepts, souligne les significations poétiques comme une sorte de commentaire supplémentaire. Ces arguments, qui auraient pour but de forcer l'interprétation mélodique dans un paradigme téléologique semblable à celui de la traduction, ne sauraient me convaincre, moi le traducteur. Quelle que soit la suggestibilité de la musique, le caractère plus ou moins concret des concepts qu'elle suscite, on est encore loin de pouvoir affirmer que ses signes fonctionnent sémantiquement à pied égal avec ceux des langues humaines, ou même qu'ils soient assez conformes à ces derniers pour permettre un transcodage dans le concept semblable à celui de la traduction. Le principe du dictionnaire, la "vérifiabilité" dans les normes lexicales ne s'applique pas, tout simplement. Il n'y a rien dans les connotations du poème "Abschied" qui laisse prévoir ou justifier telle ou telle mise en musique.

Et pourtant l'illusion persiste. Ce transcodage que je sais arbitraire et subjectif fait ressentir une pertinence si implicite que les codes musical et poétique ne semblent plus former qu'un seul. Et, en fait, la composition d'une mélodie est un acte d'interprétation frappé de *présence*. Un code verbal et un code musical habitent le même espace. Ils s'ouvrent l'un à l'autre. Dans la ligne mélodique, ils se devinent littéralement. Je ne pourrais pas en dire autant pour la traduction propre, qui donne des résultats *sériels*, des textes autonomes séparés par l'espace, l'histoire, et parfois l'oubli. La traduction, dans ce sens, est frappée d'*absence*. Le "Abschied" lui-même est un exemple. Attribué à Mong-Kao-Yen et Wang-Wei, il faisait partie d'un recueil de poésie chinoise traduite par Hans Bethge. Un bon nombre des poèmes de ce recueil sont d'origine douteuse. La mémoire des relations se détériore. La traduction perdure *in absentia*. Si cette

² Le terme revient à Derrida et désigne l'instance où le concept (le signifié) transcende la matière linguistique (le signifiant) qui le suscite. Cf. Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967. La notion cadre très bien avec le modèle de l'équivalence mise sur pied par les traducteurs: un concept peut être extrait d'une matière signifiante et transféré dans une autre.

³ Cf. Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.

détérioration aboutit à l'oubli, la traduction cessera d'être une traduction, tout simplement.

Il n'en est pas ainsi pour la mélodie, où les modalités du transfert texte-musique forment un nouvel espace textuel. Dans la partition d'une mélodie, la matière signifiante est littéralement composée d'un transfert. C'est sur cette observation que j'ai formulé l'hypothèse de mon étude: *L'interprétation mélodique pourrait-elle nous révéler la possibilité d'une équivalence non-téléologique, d'un sens situé dans l'en-deçà du texte et du sujet-interprète?*

Car, s'il y a un lieu où un poème et sa mélodie démontrent une équivalence vérifiable, c'est bien dans l'en-deçà formel du poème, et, spécifiquement, dans sa *matière phonologique*. Or, les phonologues se servent d'un son-concept, le *phonème*, pour démontrer une pertinence essentielle entre les productions variables d'une seule entité sonore. Pourrions-nous envisager, à la rigueur, un régime de pertinence entre toutes les sonorisations possibles d'un texte poétique, un "texte-phonème"? Équivalence dans le phonème, pourquoi pas? En fin du compte, il y a un niveau où le compositeur ne fait que transposer une matière phonologique.⁴ Et pourtant, nous ne prétendons pas expédier le problème d'une manière aussi tranchante. En déplaçant le critère de l'équivalence du sens téléologique à la forme immanente, nous répondons au désir de vérifiabilité, mais nous laissons ouverte *la question du sens*. Or, que deviennent les significations poétiques quand elles sont transférées dans une mélodie?

C'est avec un autre mouvement vers l'en-deçà que nous pouvons commencer à répondre à cette question. Sans doute, en lisant un poème, nous nous servons des sonorités du langage à des fins téléologiques, pour multiplier les connotations, pour accéder à des terrains inédits du sens. Or, dans la mélodie composée sur un poème, l'inscription et l'interprétation du sens poursuivent la trajectoire inverse. *Un compositeur se sert des significations d'un poème pour accéder à des terrains inédits des sonorités langagières*. Il fait s'effondrer la voûte. Il plonge le signifié à travers le sol de la matière signifiante et instaure un nouveau régime sémantique dans l'en-deçà du texte, dans la mobilité de ses assemblages phonologiques.

Traduire un poème en mélodie, c'est traduire un "mouvement". C'est traduire le principe de mobilité qui est au centre du mot "discours". C'est faire partiellement abstraction de cette dimension du texte qui reflète le mouvement de la réalité et traduire cette autre dimension qui *participe* à ce mouvement.⁵ Ce n'est pas dédoubler un signe poétique par un signe musical et faire correspondre ces derniers comme deux points sur une grille. C'est sémantiser la mobilité de leur assemblage, leur "devenir-discours" et, au niveau le plus profond, leur

⁴ Cf. Nicolas Ruwet, "Fonction de la parole dans la musique vocale", dans: *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

⁵ Je détourne un peu la formulation de Kristeva: "...en d'autres termes, sans rassembler – simuler – un réel fixe, (le texte) construit le théâtre de son mouvement auquel il contribue et dont il est l'attribut." Cf. Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, s.p.

"devenir texture sonore". C'est faire signifier *la peau* du langage poétique en la soumettant aux torsions dénaturantes d'une temporalité étrange, en la faisant plafonner dans les accords et les tonalités, en la désancrant du symbolisme conventionnel de la langue. C'est reconnaître cette peau langagière comme une extension de celle du sujet interprète, qui reçoit et interprète le langage poétique dans un *sentendium* acoustique où la sensation fait sens.

Mon but dans cette étude est d'articuler cette dimension inédite de l'interprétation poétique, de trouver un cadre théorique qui puisse rendre compte d'un mode de traduction qui saisit les signes linguistiques à ce niveau immanent où la *sensation fait sens*, où le compositeur conjugue la particularité de cette sensation aux significations poétiques. Je puiserai surtout à la philosophie de Deleuze et à la sémiotique de Peirce qui font place tous les deux à des modalités de signification linguistique qui transcendent le rapport réductif du mot à ses significations téléologiques, qui explorent aussi des régimes sémiotiques non-verbaux. Deleuze, par exemple, révèle une dimension où le langage cesse d'être le lieu de combinaisons signifiantes et devient le lieu d'une production matérielle motivée par le désir.⁶ Peirce, dans sa phénoménologie des signes, avance la notion d'une pluralité de dimensions signifiantes à l'intérieur d'un signe, et d'une possible dégénération d'une ou de plusieurs de ces dimensions.⁷

Il peut paraître par trop évident à un musicien ou un compositeur que le langage possède des propriétés sonores qui transcendent les normes lexico-sémantiques, qui font du langage une *musique*. Mais il n'est pas si évident au traducteur. Même si ce dernier est conscient du rôle prééminent des formes poétiques dans l'expression d'un sens poétique, même s'il essaie, dans la mesure du possible, de reconstruire ses aspects formels dans sa traduction, il demeure toujours dans une surdité, soit involontaire, soit forcée par le métier, devant ce niveau fondamental du discours où le sens est exprimé dans les phones et dans la spécificité de leur assemblage. Or, la mélodie composée à partir d'un poème met le traducteur devant un cas de transfert intertextuel où prime ce niveau fondamental, où la perception d'un sens a lieu quand on ferme le dictionnaire et ouvre les oreilles.

Ryan Michael Fraser, University of Ottawa

⁶ Cf. Gilles Deleuze, *Psychoanalysis and Desire*, Constantin Boundas (ed., trans.), New York, Columbia University Press, 1993.

⁷ Charles Hardwick (ed.), *Semiotic and Significs: the correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.

Die grossen Interpretinnen der italienischen Canzone: I. Mina, *Regina della Canzone*

Ma c'è di buono
 Che al momento giusto
 Tu sai diventare un altro
 In un attimo tu
 Sei grande, grande, grande
 Le mie pene non me le ricordo più
 ("Grande, grande, grande", 1972)

Die Zahlen sprechen für sich: Eine Karriere, die 2003 bereits im 45. Jahr steht, mehr als 80 produzierte Alben, über 1.000 aufgenommene Canzoni und zwischen 80 und 100 Millionen verkaufter Tonträger¹ – Mina ist und bleibt nach wie vor Italiens weiblicher Superstar. Grund genug also, an den Anfang der mit diesem Heft beginnenden Portraitserie über die großen Interpretinnen der italienischen Canzone die *Regina della canzone* zu stellen.²

Anna Mina Mazzini wird am 25. März 1940 in Busto Arsizio (Provinz Cremona) als Tochter einer wohlhabenden Familie geboren. Der Vater besitzt ein eigenes Unternehmen und vermittelt der Tochter nach dem Schulabschluss eine Ausbildung zur Buchhalterin, mit der die musikalisch talentierte und musikbegeisterte Anna Mina jedoch nicht glücklich ist. 1958 tritt sie heimlich mit der Gruppe Happy boys auf und wird von dem Impresario Davide Matalon entdeckt. Den Probeaufnahmen folgen schon bald die ersten Schallplatten, die in der italienischen Fassung unter dem Namen Mina, in der englischen Version unter dem Pseudonym Baby Gate erscheinen.³ Der Durchbruch gelingt Mina schon 1959 mit der Canzone "Nessuno", die beim Festival von Sanremo von Wilma de Angelis und Betti Curtis interpretiert wird. Mina bricht jedoch mit dem Interpretationsstil ihrer Kolleginnen und verwandelt die ursprünglich getragene, melodisch-sentimentale Canzone in eine Art Stakkato, bei dem der

¹ Die Zahlenangaben stammen aus Franco Fabbri – Luigi Pestalozza (Hg.), *Mina – Una forza incantatrice*, Milano, Euresis Edizioni, 1998, 75, und aus Roberta Maresci, *Mina*, Roma, Gremese, 1998, 80. Durch die in den Jahren zwischen 1998 und 2003 veröffentlichten Tonträger (inklusive Kompilationen mit neuen Zusammenstellungen bereits bekannter Titel) hat sich die Zahl der veröffentlichten Alben auf über 90 erhöht. Die Schätzung der Verkaufszahlen stammt aus Bianca Maria Battaglion – Carla Tabaglio: "Mina – die Ideen von der italienischen Frau: Wie man eine Diva wird und es auch bleibt", in: *Zibaldone* 28 (September 1999), 118-133.

² Der Titel *Regina della Canzone* wird Mina schon in jungen Jahren verliehen, als ihre außergewöhnliche Karriere noch am Anfang steht. Mina löst damit in der Publikumsgunst Nilla Pizzi ab, der in den 50er Jahren das Attribut der musikalischen Königin zuteil geworden war.

³ Das englische Pseudonym wird jedoch rasch zugunsten des erfolgreicherer Namens Mina aufgegeben.

Gesang einem Skandieren weicht und die einzelnen Verse abgehackt und vor allem laut gesungen bzw. fast geschrien werden: Aus "Nessuno, ti giuro, nessuno" wird bei Mina ein beinahe rockiges "Nass-hùnoti-giùro-nass-huno".⁴ Durch ihre energische Interpretationsweise zählt Mina zur Gruppe der *urlatori* (Schreihälse) um Adriano Celentano, die in jenen Jahren in Italien Furore machen; außerdem trägt der neue Stil Mina schon bald den ungeliebten Beinamen "La tigre di Cremona" ein. Die musikalische Vielfältigkeit Minas zeigt sich jedoch schon 1960, als sie das von Gino Paoli und Mogol geschriebene "Il cielo in una stanza" zum Hit macht. In den folgenden Jahrzehnten versteht es die Sängerin, ihr musikalisches Spektrum ständig zu erweitern bzw. zu erneuern, indem sie Canzoni verschiedenster Autoren und Komponisten interpretiert, wobei nicht wenige Titel zu italienischem Allgemeingut werden: "Un anno d'amore" steht 1965 für 16 Wochen an Platz 1 der Hitparade, der Titel "Parole parole parole" von 1972 (im Duett mit Alberto Lupo interpretiert) wird zum geflügelten Wort und Lieder wie "Grande grande grande", "E poi", "L'importante è finire" oder "E se domani" (dessen Vers "e sottolineo 'se'" ebenfalls in das allgemeine Sprachgut Einzug hält) werden zu Klassikern im Repertoire der italienischen Canzone. Minas musikalische Begabung und die perfekte Beherrschung ihrer Stimme – die sie in der Canzone "Brava" von 1966 eindrucksvoll unter Beweis stellt – setzen der Sängerin dabei keine Grenzen. Unter den Autoren von Minas Canzoni finden sich neben den Namen großer Cantautori wie Ivano Fossati, Lucio Battisti oder Fabrizio de André auch zahlreiche junge Texter. Schon sehr früh entscheidet Mina mit, welche Canzoni sie interpretiert, und gründet 1967 ihr eigenes Plattenlabel PDU mit Sitz in Lugano, welches ihr eine größere künstlerische Unabhängigkeit bzw. Eigenständigkeit garantiert. Seit mehreren Jahren ist darüber hinaus Minas Sohn Massimiliano Pani für die künstlerische Umsetzung der Musikproduktionen zuständig.

Im Gespräch bleibt Mina jedoch auch durch verschiedenste Schlagzeilen: 1961 baut die Presse im Umfeld des Festivals von Sanremo eine in Wirklichkeit nicht existierende Rivalität zwischen Mina und Milva auf. Als die als Siegerin gehandelte Mina am Ende nur den fünften Platz belegt und die damals noch wenig bekannte Milva von der Presse als ihre Nachfolgerin gehandelt wird, bricht Mina mit dem Festival und stellt sich nie mehr dem Wettbewerb. Sie bringt jedoch in den 60er Jahren ihre eigenen Versionen vieler Sanremo-Lieder heraus, die sich nicht selten wesentlich besser verkaufen als die Originale. 1963 steht Mina im Mittelpunkt eines noch größeren Skandals, als sie von dem bereits verheirateten Schauspieler Corrado Pani ein Kind erwartet. Die damalige Öffentlichkeit ist schockiert, Minas steiler Aufstieg gebremst: Die RAI verbietet sie für mehr als ein Jahr vom Bildschirm und erst der Druck seitens des Publikums führt dazu, dass Mina ab 1965 wieder auftreten darf.

⁴ Zitiert in Maresci 1998, 14.

Durch einen ständigen Wechsel von Frisuren und Kleidung erfindet sich Mina stets neu und löst bei ihren Fans immer wieder Wellen der Nachahmung aus.⁵ Diese Nachahmung findet ihren Höhepunkt, als sich die Sängerin auf Anraten ihrer Visagisten die Augenbrauen abrasieren lässt, wodurch ihr so typisches Gesicht mit der überbetonten Augenpartie entsteht.

1978 schließlich überrascht Mina ihre Fans damit, dass sie sich nach einer letzten Konzertserie vollständig aus der Öffentlichkeit zurückzieht. Zwar veröffentlicht sie regelmäßig neue Platten, schreibt Kolumnen für verschiedene Zeitungen oder moderiert Radiosendungen, die in ihrem eigenen Studio vorproduziert werden, doch sie widersteht jeder noch so hohen Gage und weigert sich bis zum heutigen Tage, erneut vor Publikum oder im Fernsehen aufzutreten. Mina lebt damit seit 25 Jahren nur durch ihre Stimme weiter, die im Laufe der Jahre nichts von ihrer Qualität verloren hat. Eine Ausnahme macht sie erst im Jahr 2001, als sie im Rahmen eines Internetportals für eine Stunde live bei Musikaufnahmen zu sehen ist.⁶

Minas Rückzug aus der Öffentlichkeit führt jedoch noch zu einem anderen Phänomen: Im Laufe der Jahre beginnt sich ein Mythos zu entwickeln, der zum einen auf ihrer Sonderstellung beruht, welche die Sängerin durch ihre besonderen Interpretationen und ihre Popularität erreicht hat, andererseits jedoch auch mit der Tatsache zu tun hat, dass die Interpretin zunehmend von einer Aura des Mysteriums umgeben ist. Spekulationen über die Motive für den Rückzug und über den Gesundheitszustand der Diva tragen ebenso wie Schnapsschüsse von Paparazzi dazu bei, dass das Thema "Mina" von den Medien regelmäßig aufgegriffen wird.⁷ Da die Künstlerin zu all diesen Fragen niemals öffentlich Stellung bezogen hat und auch "offizielles" Bildmaterial eher rar ist – in vielen Fällen werden die Covers von Minas Schallplatten mit graphisch verfremdeten Motiven ihres Gesichts geschmückt⁸ –, bietet der Mythos Mina viel Raum für Vermutungen aller Art. Im Gespräch bleibt Mina aber auch durch namhafte Auszeichnungen wie beispielsweise 1987 die Verleihung der *Targa Tenco* (als beste Interpretin für das Album *Rane supreme*) oder 1998 den außerordentlichen

⁵ Mina nimmt damit bereits in den 60er und 70er Jahren eine Tendenz vorweg, die noch heute vor allem bei Stars aus dem anglo-amerikanischen Sprachraum zu beobachten ist; das berühmteste Beispiel ist sicherlich Madonna, die ihr Aussehen in regelmäßigen Abständen verändert.

⁶ Der dabei entstandene Mitschnitt kommt ein halbes Jahr später unter dem Titel *Mina in studio* auch als Videokassette und DVD in den Handel und ist 2001 bei GSU/S 4 erschienen.

⁷ Die relativ große Zahl von Buchpublikationen über Mina ist ein weiteres Indiz für das große Interesse an der Sängerin. Neben den bereits in der Fußnote 1 erwähnten Monographien sind vor allem noch folgende Titel zu nennen: Dora Gianetti, *Divina Mina*, Milano, Zelig Editore, 1999; Romy Padovano (Hg.), *Mina – I mille volti di una voce*, Milano, Mondadori, 1998; Renato Lucini, *Mina – Il mito della musica italiana*, Milano, Sonzogno/RCS Libri, 1999, sowie Nino Romano, *Mina – Mito e mistero*, Milano, Sperling & Kupfer, 1996.

⁸ Die ungewöhnlichen Covers der Mina-Alben bilden in den Untersuchungen zur Künstlerin mittlerweile eine eigene Sparte. Siehe hierzu u.a. das von Maurizio Cecchetti verfasste Kapitel "Mina. Le copertine" in Padovano 1998, 82-92.

Erfolg des Duettalbums mit Adriano Celentano, *Mina Celentano*, das sich in mehr als 1,2 Millionen Exemplaren verkauft. Und das Ende 2002 erschienene Album *Veleno* mit 12 neuen Canzoni u.a. aus der Feder von Zucchero, Renato Zero und Ivano Fossati rückt Mina erneut in den Mittelpunkt des Interesses, was nicht zuletzt an dem leicht provokant wirkenden Titel "Succhiando l'uva" liegt, der als Single ausgekoppelt wird. Mina hat es mit diesem erfolgreichen Album einmal mehr geschafft, ihrer Rolle als Königin der italienischen Canzone gerecht zu werden.

Andreas Bonnermeier, Universität Bayreuth