

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

Textmusik in der Romania
Universität Innsbruck

CHANSON
Innsbruck

Impressum

Verantwortlich für die Publikation:

Prof. Dr. Ursula Mathis-Moser

Layout und Redaktion

Mag. Birgit Steurer

Anschrift

Institut für Romanistik der Universität Innsbruck

Innrain 52

A-6020 Innsbruck

Tel.: 0043-512/507-4208

Fax: 0043-512/507-2883

e-mail: ursula.mathis@uibk.ac.at

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

Auflage

500 Stück

Bankverbindung

Hypo-Bank Innsbruck, Ktnr. 210 111 304 70, BLZ 57000, Projekt-Nr.:

P6110-011-011, IBAN: AT 475700021011130470, BIC: HYPTAT22

Nr. 13 – März 2004

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik!

Zu einem Neubeginn und nolens volens zur Administration:

Wer im Land ist, weiß es; wer nicht, dem dürfen wir es sagen: Es ist uns gelungen, das Innsbrucker Archiv für Textmusikforschung über die Umstrukturierung der Universität hinaus und trotz der Auflösung der alten Geisteswissenschaftlichen Fakultät im Frühjahr 2004 als "Projekt" im Rahmen einer neuen "Philologischen Fakultät" zu erhalten. Wir sind sehr glücklich darüber, da das Archiv und BAT inzwischen schon Tradition haben, und wir sind umso glücklicher, als BAT Ihnen auch weiterhin – hoffentlich zu Ihrer Freude – zugehen wird. Der finanzielle Rahmen hat sich freilich geändert: Wir müssen "wirtschaftlich" sein. Und in diesem Sinne möchte ich alle, die Ihren Obulus für 2004 in der Höhe von €10.- noch nicht entrichtet haben, bitten, dies möglichst umgehend zu tun. Die neue Kontonummer lautet

2101130470, Hypobank BLZ 57.000

Projektnummer: P 6110-011-011

IBAN: AT 475700021011130470, BIC-Code: HYPTAT22

Die **Projektnummer ist unabdingbar**, wenn Ihr Beitrag nicht anonym im Universitätstopf verschwinden soll. Lassen Sie uns bitte gerade zum Zeitpunkt eines so prekären Neubeginns nicht im Stich.

Zum Inhalt und hoffentlich zu Ihrer Freude:

Zum Inhalt, denke ich, ist viel Positives zu vermerken. Wir führen die Linie der großen Klassiker fort, allerdings diesmal unter völlig neuer Perspektive: Wir stellen Ihnen fünf bisher unveröffentlichte Chansons von Jacques Brel vor, eine Juliette Gréco mit Liedern von jüngeren und jungen Künstlern, die bisher wenig bemerkte "feministische" Seite von Dalida und Moustaki als "Sänger ohne Ambition". Dazu eine Analyse neuester Publikationen zum französischen Rap und die kritische Stellungnahme zu einer Rundfunksendung über die Troubadours.

Reizvoll und innovativ erscheint auch die Vorstellung zweier CDs, die der italienischen Mafia gewidmet sind; ein Künstlerportät Ornella Vanonis, Gedanken zur Filmmusik und drei Publikationen zur italienischen Oper ergänzen das Bild. Im Spanischen präsentieren wir eine "Kult-CD" von Ana Belén und sowie zwei CDs, eine Lehrveranstaltung und eine Lehrerpersönlichkeit – Adolfo Sawall; letzterer pflegt auf seine Weise und seit vielen Jahren an der Universität Graz die romanische Textmusik.

Genießen Sie die Beiträge, die CDs sind wie immer in der Abteilung "Textmusik in der Romania" am Institut für Romanistik der Universität Innsbruck erhältlich.

Ihre Ursula Mathis-Moser

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Jacques Brel: *Infiniment. 40 chansons – incl. 5 unreleased songs* (2 CDs). 2003 (Barclay/Universal 980 839-6).

Die von den Erben Brels ins Leben gerufene Fondation Brel ergriff 2003 zum 25. Todestag des belgischen Sängers die Initiative zu großen Gedenkfeierlichkeiten, und die Brel-Stadt Brüssel richtete ihr touristisches Programm weitgehend auf den berühmten Sohn aus. Es zeigte sich, wie Event-Kultur um eine Persönlichkeit aus dem Chansonbereich organisiert werden kann. An der pompösen Ausstellung und dem Konzert der Superlative auf der Grand' Place wurde vielfach dahingehend Kritik geübt, dass Überlegungen zur Besucherzahl und Publikumswirksamkeit die Qualität der Veranstaltungen in den Hintergrund haben treten lassen.

Pünktlich zum Todestag im Oktober griff der Brel-Rummel mit der Veröffentlichung einer neuen "Intégrale" und einer Jubiläums-CD, die auch fünf bis dahin unveröffentlichte Chansons enthält, auf Frankreich über. Das Erscheinen der 1977 entstandenen Titel, die ursprünglich in das Album *Brel* (auch *Les Marquises*) eingehen sollten, löste heftige Diskussionen aus, hatte Brel doch kurz vor seinem Tod bestimmt, dass die Aufnahmen unveröffentlicht bleiben sollten. In der Vergangenheit konnte man diese Chansons auf Anfrage im Archiv der Fondation anhören, und die Texte waren längst in der Gesamtausgabe abgedruckt. Auf die Frage, ob eine Veröffentlichung noch bevorstünde, bekam man die vage Antwort, dass die Familie Brel diese gegen die Widerstände "gewisser Musiker" anstrebe. Das Problem bestand für die Fondation darin, gegen den Willen des Arrangeurs François Rauber und des Pianisten Gérard Jouannest, der beiden langjährigen musikalischen Weggefährten und Freunde Brels, die auch über Rechte an Musiken der unveröffentlichten Chansons verfügen, die Aufnahmen herauszugeben.

Es ist davon auszugehen, dass die musikalische Gestaltung Brels letzter Aufnahmen diesem bewährten Musikerteam noch mehr verdankt als frühere Chansons. Die Arbeit an dem letzten Album, zu dem Brel aus der Südsee nach Paris zurückkehrte, gestaltete sich schwierig, da er schwerkrank war und zu manchen Chansons nur musikalische Rohfassungen oder gar keine

Kompositionen vorlagen.¹ Auf diese widrigen Umstände spielt wohl der galgenhumorig zu verstehende Zusatz "extrait de la comédie musicale *Vilebrequin*" des Covers zu einigen Chansons an, der sich titelgebend auf ein Werkzeug (Bohrwinde) oder ein Motorteil (Kurbelwelle) bezieht. Rauber und Jouannest betonten über die Jahre und Jahrzehnte hinweg, dass die letzten Aufnahmen ganz bewusst von Brel und ihnen zurückgehalten wurden. Sie hätten erst nach Bearbeitungen, zu denen es nicht mehr kam, veröffentlicht werden sollen. Kurz vor seinem Tod 1978 gaben seine Mitarbeiter Brel, der zu diesem Zeitpunkt seit langem kaum mehr Kontakt zu seiner Familie hatte, das Versprechen, die Aufnahmen nicht zu veröffentlichen. Auch Eddy Barclay hielt sich als Chef der Plattenfirma, bei der Brel unter Vertrag stand, an das Vermächtnis, so verlockend die Veröffentlichung unter kommerziellen Aspekten gewesen wäre. Mit der Übernahme des Labels Barclay durch den multinationalen Konzern Universal verbesserte sich die Möglichkeit einer Veröffentlichung für die Familie Brel entscheidend. Der 25. Todestag erschien als würdiger und symbolträchtiger Anlass, die "chansons inédites" auf den Markt zu bringen. Die Witwe Brels, die bislang ihrer Tochter France die Leitung der Fondation überlassen hatte, trat an die Öffentlichkeit und begründete als familiäre und quasi moralische Autorität die Herausgabe mit dem großen Interesse des Publikums an den Aufnahmen.

In der Tatsache, dass die unveröffentlichten Chansons nicht extra auf CD erschienen sind, sondern nur als Teil der hier besprochenen Doppel-CD und der neuen "Intégrale" in den Handel kamen, kann eine geschickte Verkaufsstrategie gesehen werden. Der Käufer erhält die "neuen" Titel nur durch den Kauf relativ teurer Neuzusammenstellungen, die viel Altbekanntes enthalten.² Noch nie wurden Chansons aus einem Nachlass – man denke etwa an Ferré und Bécaud – so spektakulär vermarktet, wie dies nun im Falle Brels geschah.

Gewiss hätte man einen anderen Titel an den Anfang des Jubiläumsalbums stellen können als das idealistische, etwas kitschige und sehr plakative "La quête" (aus Brels Musicalbearbeitung *L'homme de la Mancha*), von dem weder der ursprüngliche Text noch die Musik von Brel stammen. Bei der Auswahl der 35 "Klassiker" konnte man insofern nicht allzuviel falsch machen, als deutlich mehr Chansons vorliegen, die es verdienen wiedergehört zu werden. Sicherlich wird sich jeder, der das Gesamtwerk kennt, fragen, weshalb der eine oder andere Titel aufgenommen beziehungsweise ignoriert wurde: So hätte ich etwa gerne zugunsten von "La Fanette" auf "La bière" verzichtet. Den Hang zum Monumentalen des hier vermittelten Brel-Bilds zeigt die Entscheidung, bei "Ne

¹ Olivier Todd, *Jacques Brel. Une vie*, Paris, Robert Laffont, 1984, 368f. Dt. *Jacques Brel. Ein Leben. Eine Biographie von O. Todd*, übers. v. Sonia Nowoselsky u. Kristina Maidt-Zinke, Bremen/Hamburg, Achilla Presse Verlagsbuchhandlung, 1997.

² Analog verfuhr man bei einer fast zeitgleich anlässlich des 40. Todestags von Edith Piaf erschienenen Doppel-CD mit vier bis dahin unveröffentlichten Chansons. Vgl. Edith Piaf, *Eternelle. Les plus grandes chansons d'Edith Piaf*, Capitol/Universal, 2003.

me quite pas" nicht auf die ausdrucksstarke Aufnahme von 1959, sondern auf eine im Arrangement aufwendigere von 1972 zurückzugreifen.

Wie steht es nun um den künstlerischen Wert der hier erstmals veröffentlichten Chansons, die das eigentlich Interessante des Albums darstellen? Die Aufnahmen wirken ausgereift, und Brel hätte ihre Veröffentlichung unter qualitativen Aspekten nicht zu scheuen brauchen. Zieht man jedoch das Album von 1977 heran und vergleicht die dort aufgenommenen Titel mit den nun vorliegenden, die aus diesem Album ausgeschlossen wurden, so wird das Vorgehen Brels und seiner Mitarbeiter nachvollziehbar. Eine Langspielplatte erlaubte nur die Wiedergabe von zwölf Chansons, womit fünf herausfallen mussten. Die Kombination der Titel von *Brel* erzeugt den Eindruck eines hohen Maßes an thematischer und musikalischer Vielfalt des Albums. Die aussortierten Aufnahmen stellen demgegenüber weitgehend Variationen bekannter Inhalte und Motive Brels dar, die in anderen Chansons schon überzeugender dargeboten wurden: "La cathédrale" knüpft an den Exotismus von "Les Marquises" an, "Sans exigences" und "L'amour est mort" sind Variationen zum Thema der Vergänglichkeit der Liebe, "Mai 40" erinnert an die früheren Chansons "La colombe" und "Mon enfance"; "Avec élégance" bleibt schließlich ein recht farbloses Beispiel für den Skeptizismus des späten Brel.

Fazit: Unter künstlerischen Gesichtspunkten bestand keine Notwendigkeit dieses "Brel d'outre tombe". Da die Aufnahmen nun aber verfügbar sind, möchte man auch ungern auf sie verzichten, und sei es nur der Vollständigkeit wegen.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Juliette Gréco: *Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissez.* 2003 (Polydor/Universal 981 288-0).

Dieses Album der Sängerin, die seit nunmehr 55 Jahren auf der Bühne steht, wurde von der Kritik so enthusiastisch gelobt, wie dies Gréco seit *La femme* von 1967 wohl nicht mehr widerfahren ist, galten doch viele ihrer Chansons seit den frühen 70er Jahren als im Text zu literarisch und in der Musik zu klassisch. Während die Texte der letzten Alben in der Regel aus der Feder eines Autors stammten – zuletzt hatte Jean-Claude Carrière 1998 neben bereits existierenden Gedichten auch Maßanfertigungen geliefert –, die Musiken zumeist von Grécos Pianisten und Ehemann Gérard Jouannest komponiert und die Arrangements von François Rauber beigeuert wurden, der mit Jouannest seine "Brel-Vergangenheit" teilt, wirkten an diesem Album auch Vertreter jüngerer Chansongenerationen mit. Die Gefahr der ästhetischen Uneinheitlichkeit bei Produktionen, an denen mehrere Autoren und Komponisten beteiligt sind, wurde dabei durch einen engen persönlichen Kontakt der Beteiligten gebannt. Es handelt sich hier also nicht um die von einem Plattenlabel unter kommerziellen

Aspekten verordnete und vermittelte Kooperation zwischen Künstlern, sondern um ein Projekt, das im Austausch Grécos mit Textern, Komponisten und Arrangeuren ihrer Wahl über Jahre heranreife.

Die Struktur des Albums enthüllt sich dem Hörer anfänglich nur bedingt: Das erste Chanson, "Je jouais sous un banc", das typisch für den Stil des elektronischen Minimalismus seines Verfassers Gérard Manset ist und nach dessen Schluss das Album betitelt ist, stellt symbolisch – mit einer psychoanalytisch wirkenden Bildlichkeit – Kindheitserinnerungen dar; das vierzehnte und letzte Chanson entwirft eine Naturszenarie mit kosmischer Dimension, in der sich beim Sonnenuntergang mit der Ebbe das Meer zurückzieht. Das atmosphärisch dichte "La mer se retire" ist eine Reflexion über die Vergänglichkeit des Lebens, die Carrière für Gréco auf ihren Wunsch nach einem Lied über den eigenen Tod und mit Notizen zu ihren Vorstellungen von diesem Geschehnis schrieb. Das Album "erzählt" im weitesten Sinne ein Leben, indem es zwischen den Ausgangspunkt der Kindheitserinnerungen und den Endpunkt des Todes zwölf "chansons d'amour" stellt, die jedoch – wie Gréco sich auszudrücken pflegt – keine "chansons d'amour, d'amour, d'amour" sind, sondern solche, in denen thematische Übergänge zu anderen Lebensbereichen präsent sind. So knüpft "La rose et le réséda", Bernard Lavilliers Vertonung des bekannten Aragon-Gedichts, das an einem Exemplum die Tragweite des Politischen demonstriert, an die lange Tradition des politischen Chansons an. Der Tango "Couvre-feu" nach einem Text Christophe Miossecs – die Titelgleichheit mit einem Gedicht Eluards ist sicherlich nicht zufällig – zieht ausgehend von der individuellen Erfahrung verhalten optimistische Schlüsse auf eine gewaltfreie Zukunft.

Seit ihrer legendär gewordenen Interpretation von Jules Laforgues "L'éternel féminin" – nach diesem Chanson ist auch die kürzlich erschienene "Intégrale" Grécos benannt – ist das "Ewigweibliche" ein wiederkehrendes Thema ihres Repertoires. Auf den Positionen zwei bis vier des Albums stehen Titel, die humorvoll oder ironisch von Verführung, Liebe und Dominanz handeln. In dem schwungvollen und wortspielerischen "L'amour flou" (Biolay/Jouannest) droht das weibliche lyrische Ich seinem Partner, der Beziehung ein Ende zu setzen, wenn dieser weiterhin auf umständliche Verbindlichkeitserklärungen in Liebesdingen besteht. "Pour vous aimer" kontrastiert die gleichermaßen phantastischen wie großwahn sinnigen Illusionen des Geliebten darüber, was eine Liebesbeziehung benötigt, mit der Besinnung des Rollen-Ich auf das Wesentliche. Dieses Chanson der beiden Romanciers Marie Nimier und Jean Rouaud (Musik: Art Mengo) wirkt wie eine freche Replik auf das nostalgische – ganz der Stimmung von *Bonjour tristesse* verhaftete – "Sans vous aimer", das Françoise Sagan vor fast fünfzig Jahren für Gréco verfasste. Miossecs "Il et elle" ist die zungenbrecherische Fabel des Liebespaares Bill et Belle, in der die Frau durch ihre Untreue den Gefährten in den Suizid treibt. Die Erzählerin dieser fatalen Geschichte schließt mit dem verallgemeinernden ironischen Kommentar, dass es sich hier um "Un évangile/Une ritournelle/C'est une histoire/

Universelle" handle. Nach diesen Chansons über konflikträchtige Beziehungen finden sich an fünfter und sechster Stelle des Albums solche über eine glückliche Begegnung beziehungsweise harmonische Beziehung. In "Deux au monde" (Text und Musik von "Shootingstar" Benjamin Biolay) trifft man auf eine "jeune amoureuse", die im Gegensatz zu der aus dem früheren "Je hais les dimanches" meint, dass sich einem verregneten Sonntag etwas abgewinnen lässt, vorausgesetzt, man ist zu zweit. Der Walzer "Au temps où" (Carrière/Jouannest) führt eine Liebesbegegnung unter betont unidyllischen Gegebenheiten vor. Auf Position sieben steht ein echter Gainsbourg, der bislang auch der Fangemeinde des Sängers unbekannt war, zumal er nicht einmal in der Gesamtausgabe von dessen Texten enthalten ist: "Un peu moins que tout à l'heure" hatte Gainsbourg Anfang der 70er Jahre für Gréco verfasst, die dieses Chanson damals zwar noch aufnahm, aber nicht veröffentlichte, da sie darin typische Topoi der von Gainsbourg in Liebesangelegenheiten gern zur Schau getragenen Perfidie erblickte, welche langsam zu Klischees gerieten.¹ Der Gainsbourg-Verehrer Biolay, der bisweilen in seinen eigenen Chansons musikalisch etwas epigonal wirkt, hat dieses Stück, das mit einem gewissen Abstand zum Autor wieder hörens Wert erscheint, arrangiert. Gréco macht daraus ein elegantes Glanzstück weiblicher Niedertracht, dessen ironische Brechungen allerdings nicht überhört werden sollten. Man möchte diese Aufnahme einigen neueren Gainsbourg-Interpreten, wie etwa Carla Bruni, als Lektion empfehlen, da sie zeigt, welches Potential in den Chansons dieses Autors steckt. "Couvre-feu" ist der achte Titel des Albums, dem "Comme si de rien n'était" (Biolay/Jouannest) folgt, in dem das Erleben der Natur dem lyrischen Ich Momente der Freiheit aufscheinen lässt. Wesentlich pessimistischer ist "Même", die nächste Kreation desselben Teams, in der eine Frau zu einem Monolog ansetzt, in dem sie mit ihrem Mann abrechnen will, und schließlich nach einer Wendung in der Mitte des Textes resignativ damit endet, festzustellen, wie sehr sie ihn doch benötigt. "Adieu bohème" (Miossec/Jouannest) ist unschwer als Hommage an einen befreundeten Sänger zu erkennen; wem konkret diese gilt, ist jedoch nicht offenkundig, da eine Namensnennung ausbleibt. Dieser Walzer wäre eines Chansons Brels würdig gewesen und ist denn auch diesem gewidmet, den man mit etwas Wissen über sein Leben und Werk in dem Bohemien erkennen kann. Nach "La rose et le réséda" spielt Gréco in Biolays "Déjeuner de soleil" nochmals, ohne dabei in Kitsch zu verfallen, eine romantische "jeune amoureuse", die alles für ein Rendezvous mit dem Geliebten gäbe.

Die Arrangements Laurent Cugnys, in denen sich Jazzeinflüsse bemerkbar machen, stehen neben Orchestrierungen Raubers und sorgen für musikalischen Abwechslungsreichtum. Grécós Stimme durchläuft auf diesem Album ein breites Ausdrucksspektrum, das von Verliebtheit über Koketterie und Provokation bis zu Wut und Resignation reicht. Die Diktion ist oft markant, und

¹ Bertrand Dicale, *Juliette Gréco. Les vies d'une chanteuse*, Paris, Lattès, 2001, 562f.

eigenwillige Wortakzente, die bei anderen Interpreten oft affektiert wirken, sind passend platziert.

Angesichts dieses anspruchsvollen Albums möchte man in freier Anlehnung an Queneaus "Complainte" festhalten, dass Gréco nicht für "les cons" singt.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

La musica della mafia: Il canto di malavita. 2000 (PIAS Recordings PIAS 4703 CDi).

La musica della mafia Vol.II: Omertà, onuri e sangu. 2002 (PIAS Recordings PIASG 001 CD).

Mit den beiden Alben zur "Musica della Mafia" ist das Tonträgerarchiv der Innsbrucker Textmusikabteilung um zwei ganz besondere, in ihrer Art herausragende, allerdings auch nicht unumstrittene Publikationen reicher geworden. Wie aus den Booklet-Texten und den Kommentaren auf der offiziellen Homepage¹ dieses Kompilationsprojekts hervorgeht, handelt es sich in beiden Fällen um Liedsammlungen der *'ndrangheta*, des kalabrischen Ablegers der "Ehrenwerten Gesellschaft". Letztere war, vereinfachend skizziert, im späten 18. und 19. Jahrhundert aus dem Versuch einer Abwehr der Steuerausbeutung durch die damals regierenden Bourbonen entstanden und hatte eine eigene Form der Steuer- bzw. Schutzgeldeintreibung hervorgebracht, die zwar von vornherein durch Brutalität, aber auch – im Gegensatz zu den korrupten bourbonischen Steuerbeamten – durch "respektable" Werte und Normen gekennzeichnet war. Nun hat sich die *'ndrangheta* im Laufe des 20. Jahrhunderts, wie man weiß, analog zur sizilianischen Mafia und der neapolitanischen Camorra zu einer kriminellen, an der Potenzierung wirtschaftlicher und teilweise auch politischer Macht orientierten Organisation entwickelt; die alten Werte jedoch, deren wichtigste sich im Titel *Omertà, onuri e sangu* der zweiten CD zusammengefasst finden, haben zumindest in Form von Stereotypen überlebt und werden daher auch in den Liedern der beiden Kompilationen zelebriert.

In den durchwegs dialektalen Liedtexten würden die Angehörigen der *'ndrangheta*, wie es auf der Homepage erklärend heißt, die Regeln und "exemplarischen Geschichten" ihrer Organisation wiederfinden. Tatsächlich werden darin immer wieder die fundamentalen Verhaltensweisen des *'ndranghetista* beschrieben, vom Modus der "affiliazione", der Aufnahme in die Gesellschaft, über die Verhaltensweisen im Gespräch mit anderen Mitgliedern bis zum Kodex der "omertà" bzw. zu den Möglichkeiten, die Polizei durch

¹ <http://www.malavita.com/>. Die Kommentare auf der Homepage wie auch im Booklet stammen von Goffredo Plastino.

verhüllte oder falsche Aussagen hinters Licht zu führen. So wird in "I cunfirenti" ("Die Verräter") exemplarisch einem "pentito", der vor der Polizei ausgesagt hat, der Tod angedroht ("Chi fini brutta fannu li cunfirenti / Chi di nascostu fannu li cantanti"), während in "U commissariu" ein treues Mitglied der Gesellschaft auf das Angebot des Kommissars, ihn nach Nennung von Namen frei zu lassen, mit dem Hinweis antwortet, er habe schließlich Blut in den Adern und werde lieber ins Gefängnis gehen als auszusagen ("Eu aiu u sangu 'nte vini chi criditi / Fazzu a galera ma nun fazzu a spia"). An Gefängnisliedern, den sogenannten "canti di carcerato", sind denn auch beide Alben recht reich bestückt. Abgesehen von der Identifikationsstärkung der eigenen Leute sollte die musikalische Botschaft des Weiteren auch jene Bevölkerungsgruppen erreichen, die der Organisation zwar nicht angehörten, ihren Verhaltenskodex aber trotzdem kennen und einhalten mussten. Der vorbeugenden Einschüchterung, meist durch unverhohlene Androhung von Gewalt, sind daher ebenfalls eine Reihe von Liedern oder Liedpassagen gewidmet, so etwa "Mafia leggi d'onuri" oder, auf der CD von 2002, "Nun c'è pirdunu".

Die eigentliche Neuigkeit auf diesem zweiten Teil des Kompilationsprojekts ist die Tatsache, dass dort erstmals auch eine Sängerin des "Canto di Malavita" (Saveria Romeo) vertreten ist. Mit der nach Tradition der Wiegenlieder gesungenen "Ninna nanna malandrineddu" legt sie ein eindrucksvolles Beispiel für die – auf beiden Alben auch sonst immer wieder aufscheinende – Diskrepanz zwischen musikalischem Wohlklang und unmissverständlich zu Gewalt aufrufenden Liedtexten vor, empfiehlt die mütterliche Stimme hier doch dem kleinen Sohn, schnell zu wachsen und den Umgang mit Waffen zu lernen, damit er die Ehre der Familie hochhalten und den Vater dereinst rächen könne: "E tu t'ha fari randi, prestu ha crisciri / Sferri e cuteddhi sempri ha maniani / L'onuri da famigghia ha manteniri / Figghiu zu a to patri l'ha vendicari".

Das CD-Projekt der von Mimmo Siclari gesammelten und recherchierten "Mafia-Lieder" nahm 1999 seinen Ausgang, nachdem der kalabresische Fotograf Francesco Sbrano gemeinsam mit dem deutschen Journalisten Maximilian Dax eine Reportage über das folkloristische Phänomen in Süditalien zusammengestellt hatte.² Allerdings durften die "Canti della Mafia" in Italien selbst, wo sie bislang nur auf Kassetten unter der Hand an den Verkaufsständen der Dorffeste u.ä. erworben werden konnten, nicht veröffentlicht werden und kamen daher unter dem deutschen Label PIAS heraus.³ In Italien löste dies dennoch heftige Diskussionen aus, da es sich letztlich natürlich um eine Glorifizierung der Gewalt und des Illegalen handelt. Was die Lieder vielleicht am "gefährlichsten" macht, ist die Tatsache, dass sie sich in musikalischer Hinsicht nahtlos in die süditalienische Volksliedtradition einfügen, von der sie ein zwar marginaler, aber im Hinblick auf Melodien, Instrumentierungen und gesangliche Interpretation dennoch typischer Bestandteil sind. So finden sich

² Cf. musikwoche.de, 21.06.02.

³ Cf. www.welt.de, 08. Juni 2002.

Darbietungen in der Tradition der Handwerkerlieder, der bereits erwähnten Wiegenlieder, der geschichtenerzählenden Balladen im Stile der bekannten "Baronessa di Carini", oder auch der beschwingten Tarantelle – denn, so der Booklet-Text, "anche i mafiosi amano a volte ballare". Charakteristisch für die folkloristischen Musiktraditionen des Südens (bzw. des Mittelmeerraums an und für sich) ist schließlich auch die Instrumentierung der Lieder, die vom Akkordeon über das Tamburin zu Dudelsack, Maultrommel und kalabresischer Lyra reicht.

Gerade in diesen offensichtlichen Bezügen zum "offiziellen" und "legalen" Liedgut des Südens liegt jedoch auch der große Reiz der Mafia-Lieder, in denen sich Verbotenes, Geheimes und Bedrohliches mit dem Erlaubten, Vertrauten und Heiteren in unauflöslicher Weise verquickt. Und als Dokumentationsmaterial für ein dunkles und teilweise immer noch unaufgearbeitetes Kapitel süditalienischer Kulturgeschichte sind die beiden Alben zur "Musica della Mafia" zweifellos ein wertvoller Beitrag.

Gerhild Fuchs, Innsbruck

Ana Belén: *Peces de ciudad*. 2001 (BMG Music Spain 74321 86156-2)

Ana Belén es una de esas personas tan conocidas en España que forma parte, prácticamente, de nuestras señas de identidad. Junto con su marido, el compositor y también cantante Víctor Manuel, lleva treinta años ofreciéndonos conciertos, giras y una gran cantidad de hermosas canciones, algunas de las cuales, como por ejemplo "La puerta de Alcalá" se han vuelto emblemáticas.

Ana Belén es una mujer enormemente versátil: es actriz de teatro, cine y televisión, directora cinematográfica y, sobre todo, cantante. Su cálida voz, de amplio registro, arropa todo tipo de música: jazz, bolero, canción moderna, canción tradicional, cualquier cosa que se proponga cantar y comunicar a su público, auténticamente incondicional y que abarca varias generaciones.

Peces de ciudad es su último trabajo. Apareció en febrero de 2001 y a las dos semanas de haber sido puesto a la venta era ya disco de oro. Le valió también una nominación a los Grammys latinos de 2002 como mejor intérprete femenina y en Amazon.com la votación de los oyentes le otorga cuatro estrellas y media de cinco posibles.

Pero no es un disco fácil porque la música de las primeras canciones no es pegadiza y resulta un tanto reiterativa – hasta el punto que en algunas críticas aparece la calificación de "música ambiental" como la que se oye en los vestíbulos de algunos hoteles. Hay que escucharlo conscientemente, prestando atención a las letras, dejándose atrapar lentamente por la instrumentación, que se ha cuidado hasta el extremo.

Se trata de un disco mezclado, como tantos de los suyos; un álbum en el que encontramos canciones muy dispares, tanto en contenido como en influencias musicales.

En una entrevista concedida a Efe el 21 de mayo de 2001, Ana dice sobre *Peces de ciudad*: "es un disco muy pasional. Ahora que ya no tengo presiones de la compañía, puedo elegir lo que de verdad quiero hacer." Y realmente, cuando se escucha, se nota que los temas han sido escogidos intuitivamente, que disfruta cantando cada uno de ellos porque son canciones que le han sido regaladas por gente que está muy próxima a su sensibilidad: su propio marido, Víctor Manuel ("Regálame otra noche como aquella"), Fito Páez ("Yo vengo a ofrecer mi corazón") o Joaquín Sabina ("Pisando charcos" y la que da nombre al álbum "Peces de ciudad").

Si tuviéramos que resumir el hilo conductor en los temas de las canciones de este disco podríamos hablar de la nostalgia, una cierta, suave amargura y algunos toques de denuncia social, especialmente en "Un extraño en mi bañera", que toca el tema de los malos tratos y la violencia doméstica, una de las preocupaciones más reales e intensas de la sociedad española actual, ya que no pasa semana sin que se produzca algún asesinato de una esposa por su marido.

Dos canciones destacables, en mi opinión, son "Puerto viejo", dulcemente caribeña, costarricense, que va perfecta a la voz de Ana Belén, y "Habáname", una declaración de amor a Cuba, a la vez que un llanto por su desgracia, por toda la belleza perdida en el tiempo.

Pero lo mejor del álbum son los dos temas de Sabina, el gran poeta urbano de la canción española actual: "Pisando charcos", una historia triste de desamor y abandono, y "Peces de ciudad", un homenaje al cine y la literatura de su generación, una confesión de amor a la libertad junto con una agritud nostalgia por todo lo que iba a traer el futuro hace treinta años y no nos trajo, - "cómo huir, cuando no quedan islas para naufragar"-, que tiene, junto con ecos de Leopardi, la referencia inescapable a una de las mejores canciones de Sabina, "La del pirata cojo". Sin olvidar la magnífica segunda voz de David San José, el hijo de Ana Belén, que ahora acompaña a sus padres como guitarrista desde la gira de 2001 *Dos en la carretera*.

Un buen disco que hay que escuchar con calma, saboreándolo, y que contiene algunas canciones de las que se clavan en la memoria.

Elia Eisterer-Barceló, Innsbruck

Publikationen

Bremer, Thomas/ Heydenreich, Titus: *Oper in Italien (= Zibaldone, 35)*. Tübingen, Stauffenburg Verlag Brigitte Narr 2003. 193 Seiten.

Huter, Bettina (Hg.): *Oper im Kontext. Musiktheater bei den Salzburger Festspielen*. Innsbruck, Studienverlag 2003. 286 Seiten.

Bubnoff, Daria von (Hg.): *Le parole della musica. I libretti delle opere verdiane. Atti del Convegno in onore del primo centenario della morte di Giuseppe Verdi*. Perugia, Guerra Edizioni 2003. 64 Seiten.

Drei Publikationen sind anzuzeigen, die in unterschiedlicher Form die Gattung Oper diskutieren und vorstellen: Bettina Huters Band über Produktionen der Salzburger Festspiele von 1999 und 2000 (mit einem Vortrag von Gérard Mortier zu "Kulturperspektiven in einem neuen Europa"), eine Nummer der Zeitschrift *Zibaldone*, die sich der Oper in Italien widmet, und ein schmaler Band mit den Akten eines Symposiums anlässlich des hundertsten Todestages von Giuseppe Verdi.

Beginnen wir mit dem Heft der Zeitschrift. In einem frechen Vorwort sprechen die Herausgeber von der Oper als einem "Irrenhaus" (nach Michael Walter), in dem beispielsweise die Versteigerung der Hinterlassenschaft von Maria Callas oder die Indisposition von Pavarotti an der New Yorker Met wichtige Ereignisse sind; daneben aber zeigen Uraufführungen von Opern junger Komponisten – so die Herausgeber –, wie aktuell die Gattung nach wie vor ist. Interviews mit weltbekannten Interpreten wie Renata Tebaldi, die Veröffentlichung unbekannter Briefe von Arturo Toscanini oder ein Gespräch mit Francesco Rosi über seine *Carmen*-Verfilmung, eine kurze Abhandlung über Andrea Camilleris Roman *Il birraio di Preston* (Titel der deutschen Übertragung: *Die sizilianische Oper*), ein Gespräch mit Andrea De Carlo über sein neuestes Buch *Pura Vita*, Berichte u.a. über "Hundert Jahre Casa di Riposo per Musicisti", das Altersheim, das Verdi gestiftet hat, und Rezensionen ergänzen das sehr unterhaltsame und spannende Heft. Im Mittelpunkt aber stehen drei Aufsätze über die italienische Oper im 19. Jahrhundert, wo sie "geradezu identitätsstiftend" wird und sogar als "Gedächtnisort" in den Sammelbänden von Mario Isnenghi figuriert (Vorwort, 7). Aber auch zeitgemäße und zeitgenössische Auseinandersetzungen mit der Gattung Oper werden anhand des neuen Schlusses der Oper *Turandot* diskutiert.

Sebastian Werr ("Dramatische Effekte, maximale Emotionen. Italienische Oper und französische Romantik") zeigt Quellen auf, die für die italienische Oper wichtig waren und aus deren Fundus sie schöpfte, um ein breites Publikum anzusprechen, das im 19. Jahrhundert immer mehr zu ihrer Zielgruppe wurde. Die Melodie wird "die ureigenste Domäne" italienischer Komponisten, während

für das dramaturgische Gerüst und für die Stoffe das Pariser Kulturleben die Anregungen lieferte (10). Victor Hugo, Dumas père, Eugène Scribe und viele andere, zum Teil vergessene Autoren des Boulevardtheaters sind hier zu nennen. Die Zielgruppe war das Massenpublikum, wobei einmal mehr die Nähe der italienischen Oper zum Kino hervorgehoben wird. Auch weist der Autor auf die Kritik Antonio Gramscis hin, der betonte, dass die Oper in Italien die Entwicklung des Romans verhinderte. Die Stärke der Oper - die enge Verbindung zum Publikum - war in Italien zugleich die Schwäche der Literatur, konstatiert der Autor. Die "Kontrastästhetik" der französischen Romantik, die anfangs in Konflikt mit den in Italien noch starken klassizistischen Anschauungen stand, "wurde immer mehr bestimmender Faktor der Opernkonzepktion" (14). Ein äußerster Grad von Emotionen, die auf diesem Weg Eingang ins italienische Musiktheater fanden, und der für viele Dramen aus Frankreich "kennzeichnende Spagat von Frivolität und Bestätigung der herrschenden Moral" (17) waren weitere Kennzeichen dieser Situation.

Carlotta Sorba ("In die Oper gehen im 19. Jahrhundert: Orte, Publikum und Tendenzen des italienischen romantischen Melodrams") stellt ebenfalls das Theater als gesellschaftliches Phänomen in den Vordergrund ihrer Ausführungen, da sich im Italien des 19. Jahrhunderts das Theater "als Ort des städtischen gesellschaftlichen Lebens par excellence etablierte" (25). Als etwas völlig Neues in seiner Geschichte wurde das Innere des Theaters mehr und mehr Raum des Zusammentreffens und der Repräsentation, wobei jedoch das Melodram ihr wichtigster Bestandteil blieb. Auch streicht die Autorin das "musikalische Risorgimento" besonders hervor, macht aber deutlich, "dass der Oper nur in einem kurzen und intensiven Zeitraum, nämlich vom August 1846 bis zum Herbst 1848, eine politische Funktion parallel zu den zeitgenössischen Ereignissen zukommt" (29).

Marianne Betz ("Verismo all'americana: Auf der Suche nach einer amerikanischen Oper") weist auf einen besonders interessanten Aspekt der Opernrezeption hin, nämlich auf das Zusammenspiel von Geschmack des Opernpublikums und davon abweichenden Kompositionsentwürfen, die deswegen nicht angenommen werden. Ein Kompositionswettbewerb sollte amerikanische Opern fördern: George Whitefield Chadwick (1854-1931) reichte die Oper *The Padrone* ein, dessen Stoff eine Reihe von Bezügen zur realen (äußerst schlechten) Situation italienischer Immigranten aufzeigte; auch das ungewöhnliche Konzept einer zweisprachigen Oper war innovativ, aber die musikalische "couleur locale" bot keine Unterhaltung, keine Erbauung, sondern konfrontierte das Publikum mit der wenig erfreulichen sozialen Situation und wurde daher nicht angenommen.

Schließlich Jürgen Maehder ("Giacomo Puccinis *Turandot* und ihre Wandlungen - Die Ergänzungsversuche des 3. *Turandot*-Aktes"), der in einem äußerst fundierten Aufsatz die Fragment gebliebene Oper Puccinis behandelt und den Versuch Franco Alfanos, das Werk zu vollenden, ablehnt. Die Neufassung des *Turandot*-Schlusses durch Luciano Berio von 2001 findet

hingegen seine uneingeschränkte Zustimmung, weil die an der "Orchesterpolyphonie der Musik des Fin de Siècle orientierte Orchesterbehandlung in Berios Partitur" (75) seiner Ansicht nach souverän mit den Klangerfahrungen der Zeit Puccinis umgeht.

In Bettina Huters Sammelband *Oper im Kontext* werden vier Musiktheaterproduktionen in den Mittelpunkt gestellt: die Uraufführung der Oper *L'amour de loin* der finnischen Komponistin Kaija Saariaho (inszeniert von Peter Sellars, 2000), *Les Troyens* von Hector Berlioz (inszeniert von Herbert Wernicke, 2000), *La Damnation de Faust* von Hector Berlioz (inszeniert von La Fura dels Baus, 1999) und *Doktor Faust* von Ferruccio Busoni (inszeniert von Peter Mussbach, 1999). Das intermediale Genre "Oper" bzw. "Musiktheater" wird in einen kulturgeschichtlichen Kontext gestellt, der einen interdisziplinären Zugang erfordert. In diesem Sinn verfolgt der Sammelband *Oper im Kontext* die Zielsetzung, die Diskussionen der ausgewählten Musiktheaterproduktionen aus dem Blickwinkel und Interesse verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen zu erschließen. Die Beiträge widmen sich Fragestellungen, die sich einerseits aus dem Bezug zu den einzelnen Inszenierungen in Salzburg und andererseits aus dem Kontext der Musik, dem Text/Libretto oder einzelner Opernfiguren ergeben. So werden - nur um Beispiele zu nennen - im Kontext der Uraufführung von *L'amour de loin* die finnische Komponistin porträtiert oder eine sehr interessante interkulturelle Annäherung an das Libretto des Schriftstellers Amin Maalouf geboten. Im Zusammenhang mit der Oper *Les Troyens* wird das Libretto mit Vergils *Aeneis* verglichen und eine Auseinandersetzung mit den mythologischen Figuren Cassandra und Dido und ihrer literarischen Rezeption vorgenommen, während die beiden Faust-Opern mit einem Abriss der Stoff-Geschichte und einer Darstellung Fausts als Prototyp des neuzeitlichen Menschen ergänzt werden. Abgerundet wird der Sammelband durch Gérard Mortiers Kultur- und Festspielprognosen und seine Visionen über die "Zukunft von Festspielen in einem neuen Europa". Wesentliche Impulse verdankt der vorliegende Sammelband der Tätigkeit des "Arbeitskreises Salzburger Festspiele" der Universität Innsbruck, einer Kooperation des Innsbrucker Instituts für Vergleichende Literaturwissenschaft (unter Leitung von Prof. Maria Deppermann) und der Intendanz der Salzburger Festspiele. Die Studierenden dieses Arbeitskreises setzten sich in Seminaren mit ausgewählten Musiktheaterproduktionen auseinander und erhielten die einmalige Gelegenheit, diese Produktionen zu sehen und an Gesprächen mit Künstlern, Komponisten und Regisseuren teilzunehmen.

Bettina Huter hat mit Gespür die einzelnen Beiträge ausgesucht, zusammengestellt und mit einem Vorwort ergänzt: ein rundum gelungenes Unterfangen, weil die neuesten methodischen Überlegungen im intermedialen Zusammenhang angewendet wurden.

Bleiben noch die Vorträge des Symposiums, das im Juni 2001 an der Gutenberg Universität Mainz-Germersheim stattfand. Ein kurzer Abriss von David Snelling behandelt die Shakespeare-Opern Verdis, Francesca Gatta stellt

Betrachtungen über die Sprache der Libretti der Verdi-Opern an und Lorenza Rega diskutiert die Schiller-Opern Verdis (*Giovanna d'Arco*, *Attila*, *I Masnadieri*, *Luisa Miller*, *Don Carlo*).

Heinrich Offen ("Aufstand und Unterdrückung in Verdis Opernschaffen") stellt einmal mehr die politische und gesellschaftliche Situation in den Vordergrund; dies gilt sowohl für Verdis kämpferische "Risorgimento-Opern", in denen stets Unterdrückung und Fremdherrschaft im Mittelpunkt stehen, als auch für seine späteren, reiferen Werke, in denen die Gesellschaftskritik im Schicksal seiner Protagonisten dargestellt wird. Anhand von Beispielen aus einer Reihe von Opern hebt er drei Kategorien hervor, in denen die Risorgimento-Thematik von besonderer Relevanz ist: in der Ouvertüre, in den Chören und in der Charakterisierung der Unterdrücker bzw. Bösewichte. Mit zahlreichen Musikbeispielen versucht der Autor seine Behauptungen und Thesen zu untermauern, was ihm auch gelingt.

Besonders interessant ist Ulrich Prills Aufsatz ("Sempreverdi 2000 - Vittorio Sermontis Verdi-Variationen"), weil hier eine aktuelle Auseinandersetzung mit dem Schaffen Verdis stattfindet. Der Autor berichtet von einem Projekt Vittorio Sermontis, einem Mitarbeiter von Luciano Berio, der sich die Opern Verdis als Gegenstand "einer literarisch-ästhetisch-musikalischen Reflexion" (10) vornimmt und zum hundertsten Todesjahr bei seinem Stammsender Rai Tre zu Beginn des Jahres 2001 eine Reihe mit dem vielsagenden Titel *Riraccontare Verdi* startete. Das "Nacherzählen" Verdis fand in öffentlichen Veranstaltungen statt, wobei jeweils ein zeitgenössischer Komponist zu den Texten Sermontis ein eigenes Stück komponiert hat (Ulrich Prill vermutet wahrscheinlich zurecht, dass Sermonti die Popularität Verdis nutzte, um dem Publikum zeitgenössische Musik präsentieren zu können). Die Texte Sermontis changieren zwischen Opern in Form von Erzählungen, Opernlibretto, Nacherzählung, Erzählung und Erzählung zweiten Grades. Die Verdi-Variationen beginnen mit *Nabucco* und enden mit *Falstaff*, einer Oper, die ja selbst bei Verdi-Gegnern einen guten Ruf hat. Bemerkenswert ist, dass Sermonti nicht uneingeschränkt in diese Lobeshymnen einstimmt, sondern ähnlich wie Igor Strawinsky, einem großen Verehrer Verdis, mit Kritik an *Falstaff* nicht spart; für beide ist das "positive Gegenmodell" (17) die Oper *Il Trovatore*. Welcher Oper aber die Palme gebührt, bleibt offen.

Die drei Publikationen, in denen die unterschiedlichsten Auseinandersetzungen mit der hybriden Form Oper durchgeführt werden, zeigen, wie faszinierend, aktuell und aufregend diese Beschäftigung sein kann, wenn sie methodisch auf höchstem Niveau, interdisziplinär und von verschiedenen Perspektiven aus angegangen wird.

Klaus Zerinschek, Innsbruck

Boucher, Manuel: *Rap. Expression des lascars. Significations et enjeux du Rap dans la société française*. Paris, L'Harmattan 1998. 492 Seiten.

Durand, Alain-Philippe (Hg.): *Black, blanc, beur. Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World*. Lanham/ Maryland/ Oxford, The Scarecrow Press Inc. 2002. 150 Seiten.

Es besteht kein Zweifel daran, dass der französische Rap mit Künstlern wie MC Solaar, IAM oder Soen EMC in den 90er-Jahren des 20. Jahrhunderts den internationalen Musikmarkt erobert hat und die französische Sprache in einer zunehmend anglophonen dominierten Musikwelt präsent hält. Von den einen als Phänomen einer urbanen Jugendkultur beschrieben, von den anderen als "das politische Chanson der 90er-Jahre"¹ definiert, ist der Rap auch als Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen für die unterschiedlichsten Disziplinen (Soziologie, Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft) "salonfähig" geworden, wovon eine Reihe von Publikationen ab den späten 90er-Jahren zeugt.

Das Buch des Soziologen Manuel Boucher *Rap. Expressions des lascars. Significations et enjeux du Rap dans la société française* (1998) ist eine der ersten Monographien, die sich speziell dem französischen Rap widmeten, und ist mittlerweile zum einführenden Standardwerk avanciert. In drei große Abschnitte gegliedert, gibt es dem Leser Einblick in die Geschichte des Rap in den USA und in Frankreich ("I. Histoire du rap"), in seine kulturellen, sozialen, politischen und wirtschaftlichen Strukturen, Interaktionsräume und Zielsetzungen ("II. Le rap, un monde en mouvement") und in die identitätsstiftenden Funktionen der Hip-Hop-Kultur ("III. L'ambivalence hip-hop").

Während das erste Kapitel den "uneingeweihten" Leser in die Grundzüge der Hip-Hop-Bewegung sowie deren historische Entstehung einführt, konzentriert sich in den beiden Folgekapiteln der soziologische Blick des Verfassers auf zwei spezifische Fragenkomplexe, die für Rap-Neulinge wie für Rap-Kenner gleichermaßen interessant sind. Kapitel II verfolgt zunächst die unterschiedlichen Verbindungen, die zwischen Rap und gesellschaftlichem Umfeld bestehen, und thematisiert etwa den Rap im Spannungsfeld von Medienindustrie und Showbusiness, als Spiegel gesellschaftlicher Bedingungen (z.B. eines Viertels, einer Stadt), als Reaktion und Einflussnahme auf gesellschaftspolitische Vorgänge, als gesellschaftliche Organisationsstruktur innerhalb der Gesellschaft u.ä. Kapitel III interessiert sich in der Folge für die unterschiedlichen Komponenten der *Identité-rap* wie Ethnizität, Normenbruch und Widerstand, Revalorisierung des eigenen Ich und Solidarität. Die Studie ist methodisch wie inhaltlich soziologisch ausgerichtet, integriert etwa zahlreiche Stellungnahmen und Äußerungen der Künstler zu den angesprochenen Themenbereichen und

¹ Dietmar Hüser, "Black-Blanc-Beur – Jugend und Musik, Immigration und Integration in Vorstädten und französischen Ballungszentren", in: *Frankreich Jahrbuch* 10 (1997), 185.

verzichtet auf text- oder musikzentrierte Untersuchungen. Das Buch schließt mit einem höchst nützlichen Glossar mit Begriffen aus der Hip-Hop-Kultur.

Eine Einführung in die vielfältigen Ausdrucksformen der französischen und frankophonen Hip-Hop-Kulturen zu geben, ist auch das deklarierte Ziel des von Alain-Philippe Durand herausgegebenen Sammelbandes *Black, blanc, beur. Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World* (2002). Als Einführung in den französischen Rap besonders gut geeignet ist dabei der Artikel von André J.M. Prévos "Two Decades of Rap in France: Emergence, Development, Prospects". Zumindest fünf der in diesem Buch versammelten Beiträge reihen sich nahtlos in die Fragestellungen von Manuel Boucher ein, d.h. konzentrieren sich auf das Wechselspiel von Rap und Gesellschaft, von Rap und Identität. Der Sammelband gewinnt sein eigenes Profil insbesondere durch zwei Beiträge, die sich (neben dem Rap) den beiden anderen Komponenten der Hip-Hop-Kultur widmen, nämlich den Bildelementen (Tag, Graffiti) und dem Tanz (Alain Milon: "Tags and Murals in France: A City's Face or Natural Landscape?", Hughes Bazin: "Hip-Hop Dance: Emergence of a Popular Art Form in France"), sowie durch zwei Beiträge zu frankophonem Rap, in Gabun/Schwarzafrika (Michelle Auzanneau: "Rap in Libreville, Gabon: An Urban Sociolinguistic Space") und in Québec/Kanada (Roger Chamberland: "The Cultural Paradox of Rap Music in Quebec"). Insgesamt: eine gelungene Zusammenstellung mit einer für Sammelbände typischen (bisweilen heterogen wirkenden) Vielfalt.

Wer nun generell auf Rap à la française neugierig geworden ist, der sei darauf hingewiesen, dass in der Abteilung Textmusik in der Romania die meisten französischen Rapper mit CDs vertreten sind und auch einige interessante Sampler wie etwa *Rapattitude 1* und *2* (1990/1992) oder *Collectif rap. De Paris à Marseille* (1999) zur Entlehnung bereit stehen.

Birgit Mertz-Baumgartner, Innsbruck

Ankäufe und Neuerwerbungen

Bücher

- Bara, Olivier: *Le théâtre de l'opéra-comique sous la restauration. Enquête autour d'un moyen genre* (= Musikwissenschaftliche Publikationen, 14). Hildesheim, Georg Olms Verlag AG 2001.
- Bremer, Thomas/ Heydenreich, Titus: *Oper in Italien* (= Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart, 35). Tübingen, Stauffenburg Verlag Brigitte Narr 2003.

- Bubnoff, Daria von (Hg.): *Le parole della musica. I libretti delle opere verdiane. Atti del Convegno in onore del primo centenario della morte di Giuseppe Verdi, tenutosi presso la Gutenberg Universität Mainz-Germersheim il 28 e 29 Giugno 2001*. Perugia, Guerra Edizioni 2003.
- Calvet, Louis-Jean: *Léo Ferré*. Paris, Éditions Flammarion 2003.
- Daoudi, Bouziane/ Miliani, Hadj: *Beurs' mélodies. Cent ans de chansons immigrées maghrébines en France*. Paris, Éditions Séguier 2002.
- García Román, José: *La otra música interior. Pensamiento y opinión*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía 2000.
- Huter, Bettina (Hg.): *Oper im Kontext. Musiktheater bei den Salzburger Festspielen*. Innsbruck, StudienVerlag 2003.
- Keilhauer, Annette: *Das französische Chanson im späten Ancien Régime. Strukturen, Verbreitungswege und gesellschaftliche Praxis einer populären Literaturform* (= Musikwissenschaftliche Publikationen, 10). Hildesheim, Georg Olms Verlag AG 1998.
- La Gorce, Jérôme de la/ Schneider, Herbert (Hg.): *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully/ L'œuvre de Lully: Etudes des sources* (= Musikwissenschaftliche Publikationen, 13). Hildesheim, Georg Olms Verlag AG 1999.
- Ruiz Ruiz, Manuel: *Patrimonio lingüístico y musical*. o.O., Junta de Andalucía et al. o.J.
- Schneider, Herbert (Hg.): *Chanson und Vaudeville. Gesellschaftliches Singen und unterhaltende Kommunikation im 18. und 19. Jahrhundert* (= Schriften der Saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek, 6). St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag 1999.

CDs

- Autour de Serge Reggiani. L'album hommage* (2 disques). Compilation Trema 710833
- BBC Music (Hg.): *The pity of war. Songs and poems of wartime suffering*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 12, 3 (Nov. 2003), BBC MM235
- Biolay, Benjamin: *Négatif* (2 disques), Virgin 0724 3 580 999 2 8
- Boulay, Isabelle: *Au moment d'être à vous*, Sédéral VVR1020482
- Breut, François: *Vingt à trente mille jours*, Labels/Virgin France 724384994624
- Calogero: *Calogero*, Rapas 063054-2
- Debussy, Claude (1862-1918): *Pelléas et Mélisande* (2 disques), Deutsche Grammophon GmbH 435 344-2
- Diam's: *Brut de femme*, Delabel 7243 5 38650 2 3
- Faudel: *Un autre soleil*, Mercury 9810687
- Kyo: *Le chemin*, Zomba Records 82876 53329 2
- La musica della mafia. Il canto di malavita*, PIAS Recording PIAS 4703 Cdi

La musica della mafia. Vol. II. Omertà, onuri e sangu, PIAS Recording PIASG 001 CD

Lady Laistee: *Hip hop therapy*, Barclay 065 264-2

Lavoine, Marc: *Marc Lavoine*, Mercury France 586 208-2

Lavoine, Marc: *Olympia deuxmilletrois* (2 disques), Mercury France 077 345-2

Masini, Marco: *Scimmie*, Il Piviere 74321628272

Massenet, Jules (1842-1912): *Hérodiade. Opéra en 4 actes et 7 tableaux* (2 disques), Sony Music Entertainment S2K 66 847

Murat, J.L.: *Lilith* (2 disques). Labels 7243 5 90613 2 0

Possi, Zizi: *Sobre todas as coisas*, Estúdio Eldorado ELD.CD.7074

Possi, Zizi: *Valsa brasileira*, Velas 11-V020

Purcell, Henry: *Hail! Bright Cecilia. Bright Cecilia: Variations on a theme by Purcell*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 11, 3 (Nov. 2002). BBC MM223

Ramazzotti, Eros: 9, BMG 82876520452

Scollo, Etta: *In concerto*, Home Records/Sony Music Entertainment 506292 2

Segara, Hélène: *Humaine*, BG Productions 0927 49727 2

Sicilia. Canto nuovo, Iris Music 3001 868

Tiersen, Yann: *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Bande originale), Victoires Productions/Labels-Virgin France 724381022924

Tryo: *Grain de sable*, Salut O Productions YEL5112672

Veranstaltungskalender

Séminaire *Histoire et théorie des chansons*

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

Direction: Christian Marcadet (UMR CNRS/Paris 1 Institut d'esthétique et des sciences de l'art) assisté de Yves Borowice (Professeur agrégé d'histoire).

Programme des séances année 2003/2004:

12 mars 2004

Jean-Claude Yon (Université Versailles – Saint-Quentin en Yvelines): *Du vaudeville à l'opérette: la naissance d'un genre*.

Martin Pénet (Université Paris 1/France Musiques, France Culture): *Un mode de sociabilité populaire: les guinguettes*.

26 mars 2004

Idelette Muzart Fonseca dos Santos (Université Paris 10 - Nanterre): *Des rythmes du sertão à la chanson populaire brésilienne: Luiz Gonzaga "O Rei do baião"*.

Christian Marcadet (UMR CNRS/Paris 1 Institut d'esthétique): *A canção de protesto (1958/1985) ou comment la répression a conforté et dynamisé la création chanson au Brésil*.

30 avril 2004

Valérie Mazerolle (Université de Clermont-Ferrand): *Quand la chanson se fait violence: Colette Magny (1967-1972)*.

Jean Viau (Université de Valenciennes): *Marginalité et exhibitionnisme dans les chansons des années 70*.

Temps et lieu des séances: vendredi 16 h à 19 h – Centre Panthéon de l'Université de Paris I, salle 1 (salle du Conseil) Université de Paris I; 12, place du Panthéon / 75005 – escalier M, 1er étage.

Aktuelles – actualités – novità – novidades

Dalida – "Je suis toutes les femmes" Die unbekante Seite eines Stars

"Bambino", "Gigi l'Amoroso" oder "Le jour où la pluie viendra" zählen in der Regel zu den ersten Titeln, die mit der Interpretin Dalida in Verbindung gebracht werden. In Vergessenheit geraten dabei Chansons, die – oftmals verborgen auf Langspielplatten oder B-Seiten von Singles – eine ganz andere Seite der Sängerin zeigen. Es gibt in Dalidas Repertoire zahlreiche Chansons, die sich mit dem Thema "Frau" beschäftigen und deren verschiedene Facetten aufzeigen: "Si, par définition, les grandes interprètes ont beaucoup chanté la femme 'à la première personne', peu l'ont fait autant que Dalida."¹ Gemeint sind in diesem Zusammenhang nicht die klassischen Liebeslieder, sondern die Chansons der leiseren Töne, die manchmal die Grenzen zwischen den Protagonistinnen und ihrer Interpretin verschwimmen lassen.² Sind diese Chansons also ein Abbild der Sängerin Dalida?

¹ Pierre Achard, "Dalida – Paroles, paroles de femmes", in: *NOTES – La revue de la SACEM* 153 (1998), 142 –154.

² Nicht wenige der Frauenchansons in Dalidas Repertoire wurden von Frauen verfasst: Neben Marie-France Touraille, Michelle Senlis, Mya Simille, Claude Carmone, Vline Buggy und Serge Lebrail (hinter diesem Pseudonym verbirgt sich ebenfalls eine Chansonautorin, deren richtiger Name jedoch nirgends erwähnt wird) ist vor allem Michaële zu nennen, die – meist zusammen mit den beiden Komponisten Lana und Paul Sébastian – für Dalida zahlreiche Chansons schrieb.

Bei der Analyse des umfangreichen Repertoires³ von Dalida fällt auf, dass die Frauenchansons in den frühen 70er Jahren⁴ zum erstenmal auftauchen. Dies ist sicherlich vor allem auf einen Bruch in Dalidas Leben und Karriere zurückzuführen. Ihr Selbstmordversuch 1967 und die darauf folgenden Jahre⁵ bewirken einen Wandel in Dalidas Persönlichkeit: Die Unbeschwertheit und Exotik der jungen Jahre weichen dem Ernst einer gereiften Frau.

Eines der ersten „Frauenchansons“ im Repertoire Dalidas ist das Chanson "Mamina" von 1972: "[...] Ton pauvre corps est moitié mort/ Il t'a servi toute une vie/ Quand auras-tu pitié de lui ?/ Mamina, mamina// Lui qui a porté tes garçons/ Dont les photos sont au salon/ Ne reste qu'un, c'est ta moisson..." Das Lied über eine Mutter, deren Kräfte am Ende ihrer Tage knapp werden, fällt in Dalidas Leben mit dem Zeitpunkt zusammen, an dem sie um ihre eigene Mutter trauert. Ende 1973 feiert eines von Dalidas erfolgreichsten Chansons Premiere, das durch seine Thematik überrascht: "Il venait d'avoir 18 ans" besingt die Liebe einer Frau Ende dreißig zu einem jungen Mann: "Il venait d'avoir 18 ans/ Il était beau comme un enfant/ Fort comme un homme/ C'était l'été évidemment/ Et j'ai compté en le voyant/ Mes nuits d'automne [...] Quand il s'est approché de moi/ J'aurais donné n'importe quoi/ Pour le séduire..." Es kommt zu einer Liebesnacht, die im Chanson andeutungsweise beschrieben wird, von der jedoch beide Protagonisten wissen, dass es ein einmaliges Erlebnis bleiben wird: Zuviel trennt die beiden, der Altersunterschied ist zu groß. So zieht die Protagonistin am Ende des Chansons denn auch das Resümee: "J'avais oublié simplement/ Que j'avais deux fois/ 18 ans". Nach Catherine Rihoit weist auch dieses Chanson eine autobiographische Seite auf.⁶ Zum großen Erfolg dieses Chansons, das Dalida noch in fünf weiteren Sprachen singt, trägt nicht zuletzt die eindringliche Interpretation der Sängerin wesentlich bei.

1974 schließlich nimmt Dalida mehrere Frauenchansons auf, von denen allein sechs auf einer Ende 1974 erscheinenden Langspiellplatte enthalten sind.

³ Das Repertoire Dalidas umfasst ca. 400 Chansons in Französisch, 200 in Italienisch und 200 Lieder in weiteren Sprachen (Deutsch, Spanisch, Englisch, Arabisch, Japanisch).

⁴ Diese Jahre sind in Frankreich von einer starken Frauenbewegung geprägt, so dass hier möglicherweise ein Zusammenhang besteht: Nach 1968 entsteht eine Emanzipationsbewegung, die möglicherweise auch die Chansonautorinnen und -autoren beeinflusst, so dass die Themen rund um die Frau verstärkt in den Chansons verarbeitet werden.

⁵ Zur Erinnerung: Dalida unternimmt Anfang 1967 einen Suizidversuch, nachdem sich ihr damaliger Lebensgefährte Luigi Tenco ebenfalls das Leben genommen hatte. Der Cantautore Tenco war beim Festival von Sanremo nicht in die Endrunde gekommen und hatte daraufhin in einer Verzweiflungstat seinem Leben ein Ende gesetzt. Dalida wurde in letzter Sekunde gerettet und brauchte bis 1971, um ihr inneres Gleichgewicht wieder zu finden. Auf künstlerischer Ebene geht dieser Wandel mit einem Wechsel hin zu ernsteren, melancholischen Chansons einher, in denen die Themen Einsamkeit, Tod und Verlassenwerden zu Konstanten werden.

⁶ Catherine Rihoit, *Dalida – "Mon frère, tu écriras mes mémoires"*, Paris, Plon, 1995, 296. Das Zitat bezieht sich auf eine Liaison mit einem zwanzigjährigen italienischen Studenten, die Dalida Ende der 60er Jahre für kurze Zeit hatte.

Während das Chanson "Manuel" von einer Frau erzählt, deren Mann im Gefängnis saß und nunmehr entlassen wird ("J'ai pris cent fois le même train/ Pour échanger sans témoin/ Des mots d'amour sans importance/ Je savais lire dans ses yeux/ Des larmes cachées de son mieux/ C'est dur de voir pleurer un homme..."), beklagt der Titel "Seule avec moi" das monotone Leben einer Hausfrau und "Grünen Witwe": "[...] Voilà ma vie en rose/ faire toujours la même chose/ En suivant le chemin qu'on m'a tracé/ Comme toutes les femmes/ j'ai le même programme/ Et aujourd'hui, Madame à la télé..." Zwei Seiten des Ehebruchs beleuchten die Chansons "Ta femme" und "La consultation": Während im ersten Fall die Geliebte ihren verheirateten Liebhaber verabschiedet – "Tu vas rentrer dans ta maison/ Regarder la télévision" – und dabei über ihre Beziehung nachdenkt – "J'aimerais mieux tout simplement/ Être la mère de tes enfants/ Si l'on croit que j'ai le beau rôle/ C'est elle qui dort sur ton épaule" –, erzählt in "La consultation" die betrogene Ehefrau vermutlich ihrem Psychologen den Kampf um ihren Mann: "Vingt fois, j'ai changé de façon de m'habiller/ De la manière de me coiffer/ Il ne voyait rien/ C'est avec elle qu'il était..." Der Schluss des Chansons wird indes bewusst offen gelassen: "Moi je me voyais dans la glace/ Où j'étais soudaine laide/ Mais laide à pleurer/ Et puis tout à coup/ Tout s'est mélangé/ Je ne sais plus/ J'ai..." Schließlich sind noch die beiden Chansons "Justine" und "Comme tu dois avoir froid" zu nennen: Während sich "Justine" mit der Einsamkeit des Alters auseinandersetzt ("Elle habitait là-bas la plus vieille maison [...] Barricadée chez elle comme dans un château fort [...] Elle était morte seule à quatre-vingt-dix ans/ On meurt seul à cet âge/ Même entouré d'enfants"), beschreibt das zweite Chanson auf ungewöhnliche Weise den Alltag von Prostituierten: "Comme tu dois avoir froid/ Ta robe est trop courte pour toi/ La mode est cruelle parfois/ Car tu frissonnes sous la soie/ Et tu n'as même pas de bas// Et l'on dit que tu es une fille de joie..."

Zwar werden in den Folgejahren die Chansons zum Thema "Frau" in Dalidas Repertoire weniger, doch interpretiert Dalida punktuell immer wieder Chansons, in denen es um die Sichtweise einer Frau geht. So gerät beispielsweise 1979 in dem Chanson "Depuis qu'il vient chez nous" die Protagonistin in die Situation, dass sich ihr Ehemann sehr für einen jungen Mann interessiert, der das Paar seit einiger Zeit regelmäßig besucht; die Anspielungen auf eine mögliche, bislang unterdrückte Homosexualität sind zahlreich: "...Parfois j'ai peur de comprendre ce qui se révèle en toi/ Est-ce un enfant qui te manque, un souvenir qui te hante/ Que tu as laissé aux portes d'un pensionnat [...] Dieu, que tu as changé/ Depuis qu'il vient chez nous". Das Chanson "Je suis toutes les femmes" von 1980 hingegen zeichnet sich eher durch seinen Show-Charakter aus und setzt auf die Identifikationsmöglichkeiten des Publikums: "Je suis toutes les femmes/ Je vis vos joies et vos mélodrames/ Je suis sentimentale/ Et parfois femme fatale, aussi [...] Et je vis mes chansons/ À travers les saisons de ma vie."

1981, als die mittlerweile 48-jährige Dalida auf eine 25-jährige Karriere zurückblicken kann, schreibt Didier Barbelivien für sie das Chanson "Une

femme à quarante ans", in dem eine gereifte Protagonistin die Bilanz ihres bisherigen Lebens zieht und dabei Frieden mit ihrem Alter schließt: "On est une femme à 40 ans/ L'amour et l'amitié s'arrangent/ Dans un bonheur qui se mélange/ On est une femme à 40 ans/ On est une femme tout simplement/ On a la force et l'expérience/ On sait tout pardonner d'avance." Ein deutlicher autobiographisches Thema greift 1983 das Chanson "Lucas" auf: Es geht um die Kinderlosigkeit der Protagonistin, die zugunsten ihrer Karriere auf Kinder verzichtet hat und dies in späteren Jahren bedauert. Dalida selbst kennt dieses Schicksal aus eigener Erfahrung; die Biographie der Interpretin scheint sich mit dem Inhalt des Chansons zu vermischen: "...Ton père et moi, il y a longtemps/ On s'est aimé passionnément/ Je l'ai quitté pour une chanson, Lucas.// [...] Si tu savais combien de fois/ J'ai voulu échanger tout ça/ Contre un été seule avec toi, Lucas/ Tu remplaceras tous les bravos..." Noch autobiographischer sind das Chanson "Ensemble" von 1982, das aus einem fiktiven Dialog der Künstlerin Dalida und der Frau Yolanda⁷ besteht und "Les hommes de ma vie" von 1985, in dem Dalida am Ende zu dem Ergebnis kommt, dass ihre wahre Liebe dem Publikum gehört: "Finalement, aujourd'hui/ Moi, la femme de personne [...] C'est avec vous qu'je vis [...] Moi, aujourd'hui, mon bilan est sans mélancolie/ Moi, aujourd'hui, puisque j'ai choisi/ C'est vous, ma vie."

So bleibt am Ende dieses Artikels die Einsicht, dass es sich im Falle Dalidas durchaus lohnt, auch – und vor allem – jene Chansons aufmerksam anzuhören, die nicht unbedingt zu den größten Hits der Interpretin zählen, denn "chez les vedettes aussi, une femme peut en cacher une autre, tourmentée, inquiète, fragile, celle qui, une fois le rideau retombé n'est plus qu'une femme seule..."⁸.

Andreas Bonnermeier, Universität Bayreuth

Diskographischer Hinweis

Alle in diesem Artikel erwähnten Chansons sind in dem 12-teiligen Coffret *Les Années Orlando 1970-1997* enthalten, das 1997 bei Barclay (537 288-2) anlässlich von Dalidas 10. Todestag veröffentlicht wurde. Die CDs der Compilation sind mittlerweile auch einzeln erschienen, darüber hinaus wurden von der Plattenfirma Barclay/Universal mehrere Compilationen herausgegeben, auf denen jedoch oftmals nur die bekanntesten Chansons enthalten sind.

Link

Die offizielle Homepage der Interpretin findet sich unter folgender Adresse: <http://www.dalida-show.com>

⁷ Der bürgerliche Name Dalidas, die am 17. Januar 1933 in Kairo als Tochter italienischer Emigranten aus Kalabrien geboren wurde, lautet Yolanda Gigliotti.

⁸ Achard 1998, 142-143.

Der Kosmopolit von der Ile Saint-Louis: Zum 70. Geburtstag von Georges Moustaki

Georges Moustaki wird 1934 als Joseph Mustacchi in einer griechisch-jüdischen Familie in Alexandria geboren. Seiner Geburtsstadt zeigt sich der Sänger, der für viele das Urbild des Griechen schlechthin verkörpert, in mehreren Chansons verbunden, zum Beispiel in "Alexandrie" (1976). "Arabes, Grecs, Juifs, Italiens / Tous bons Méditerranéens" – so in "Alexandrie" – leben zur Zeit seiner Kindheit in der pluriethnischen Metropole friedlich zusammen. Als einziger Sohn wird Moustaki von seiner Mutter verwöhnt und genießt große Freiheiten. Der Vater führt eine Buchhandlung und schickt seine Kinder auf die französische Schule, die ihnen neben dem Arabischen, Griechischen und Italienischen, mit dem sie aufwachsen, eine weitere Sprache vermittelt. In der direkten Gegenüberstellung mit der Biographie des gleichaltrigen in Deutschland geborenen Juden Siegfried Meir, dessen Familie sich als assimiliert gefühlt hatte und nach Auschwitz deportiert wird, schildert Moustaki später die Idylle und das Glück seiner Kindheit.¹

Mit 16 lernt er Klavier spielen und mit 17 beschließt er, sein Glück in Europa zu versuchen. Das erste Ziel ist 1951 Paris, wo sich der Existentialismus zur Mode entwickelt hat und die Cabarets der Rive gauche ihre Glanzzeit erleben. Moustaki schlägt sich als Barpianist und Tellerwäscher durch; seinen ersten Auftritt als Sänger wagt er in Brüssel, im Cabaret "La Rose Noire", das auch eine Station in Brel's Karriere darstellt.² Dort kann er Titel aus dem Repertoire von Brassens, Ferré und Mouloudji, also im Chansonstil von Saint-Germain-des-Prés, vortragen. Besonders stark wirkt der Eindruck nach, den Brassens – damals selbst noch "Anfänger" – 1952 bei einem Auftritt im Trois Baudets auf den Neuankömmling gemacht hatte: Moustaki eifert als Barde, der selbstverfasste Texte zu seiner eher schlichten Gitarrenbegleitung vorträgt, diesem Vorbild nach. Zu seinem ersten Chansonbändchen von 1954 schreibt denn auch Brassens das Vorwort, in dem er Moustaki folgendes humorvolle Kompliment macht: "Un temps viendra où les chiens auront besoin de leur queue et de Moustaki, poète inébranlable, et ceux qui s'apprentent à le mordre

¹ Moustaki begegnete Meir, mit dem er das Geburtsjahr, die jüdische Herkunft und den Beruf des Sängers teilt, erstmals Anfang der 50er Jahre in Brüssel. Nur zögerlich erzählte Meir dem Freund von seiner Odyssee als Kind durch nationalsozialistische Vernichtungslager, bei der er seine gesamte Familie verlor. Georges Moustaki - Siegfried Meir, *Fils du brouillard*, Paris, Fallois, 2000 (dt. *Sohn des Nebels. Jüdische Erinnerungen*, übers. v. Manfred Flügge, München, List, 2001).

² Moustakis Kriminalroman *Petite rue des bouchers* ist nach der Adresse dieses Cabarets benannt. Die Handlung ist im Nachtleben, das von der Unterwelt, Drogenhandel und Prostitution, aber auch vom Jazz geprägt wird, situiert. Georges Moustaki, *Petite rue des Bouchers*, Paris, Fallois, 2001.

aujourd'hui lui passeront la main dans les cheveux, s'il lui en reste."³ Mit den beiden Hommage-Chansons "Les amis de Georges" (1974) und "Un jour tu es parti", das quasi als Nachruf auf den älteren Kollegen zu verstehen ist, bekundet Moustaki seine Sympathie für diesen.

Sowohl Brassens als auch Moustaki haftet ein eher pazifistisches denn militantes Anarcho-Image an, und ihr Nonkonformismus ist weniger durch soziale und politische Ideen als durch instinktives Misstrauen gegen etablierte Werte und Gewohnheiten motiviert. Brassens' Texte sind jedoch in der Regel pointierter und bissiger als die Moustakis, der mit folkloristischen Elementen und Einflüssen der World-Music auf eine starke atmosphärische Wirkung der Musik setzt.

Der Gitarrist Henri Crolla stellt 1958 den jungen Mann der Piaf vor, die sich über seine eigenen Interpretationen mokiert, ihn jedoch damit beauftragt, ihr Chansontexte zu liefern. Das weltbekannte "Milord" entsteht so als Auftragsarbeit und bringt Moustaki, der für die Piaf schnell mehr als nur ihr Texter ist, ins Gespräch. Es folgen einige weitere Aufnahmen der Piaf von seinen Texten, aber nach einem Jahr entzieht sich der Autor den Besitzansprüchen seiner "Entdeckerin".⁴ In "Si elle entendait ça" wird er 1981 der "si petite grande dame" gedenken.

Einige namhafte Interpreten übernehmen in den 60er Jahren seine Chansons, deren Melodien Moustaki zunehmend selbst komponiert, etwa Michèle Arnaud, Dalida, Yves Montand, Cora Vaucaire, Tino Rossi, Hugues Aufray und Barbara. Er selbst bleibt als Interpret hingegen erfolglos: Weder mit ägyptischer und griechischer Pseudofolklore im Stil von "Les enfants du Pirée" noch mit Parodien auf Rocksongs – alle Aufnahmen entstehen unter dem Pseudonym Eddie Salem – gelingt ihm der Durchbruch. Als er Mitte der 60er Jahre einige seiner "chansons à texte" unter seinem Namen aufnimmt und auch damit der Erfolg ausbleibt, bedeutet das das Ende seines Plattenvertrags.

Angesichts des für sie geschriebenen "La longue dame brune" bietet Barbara Moustaki an, ein gemeinsames Duett aus dem Chanson zu machen und mit ihr auf Tournee zu gehen. 1967 steht der Sänger im Vorprogramm von Barbara erstmals vor einem größeren Publikum, dem er genauso ungezwungen mit musikalischen Improvisationen begegnet wie dem der Cabarets. Durch die Sängerin lernt Moustaki den Schauspieler Serge Reggiani kennen, der gerne singen würde und nach einem seiner Persönlichkeit adäquaten Repertoire sucht. Das "Projekt Reggiani"⁵ gerät zum Erfolg, denn der atypische Interpret mit

³ Abgedruckt in Georges Moustaki, *En ballades*, Vol. 1, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1996, 7f.

⁴ Von seiner Beziehung zur Piaf erzählt der Sänger in *Les filles de la mémoire* (so nennen die Griechen die Musen), einem episodenhaften Erinnerungsbuch. Georges Moustaki, *Les filles de la mémoire. Souvenirs*, Paris, Calmann-Lévy, 1989.

⁵ Rückblickend kommentierte Moustaki die unerwartet erfolgreiche Zusammenarbeit mit Reggiani folgendermaßen: "Un acteur vieillissant et un auteur-compositeur sur le retour. Deux

Theatererfahrung und starker Bühnenpräsenz wird mit seinen poetischen wie melodisch eingängigen Chansons sogleich von einem breiten Publikum als wohlthuende Abwechslung zu den – oft austauschbar wirkenden – Berufsjugendlichen der "yéyé"-Welle akzeptiert. Mit "Sarah", "Ma solitude" und "Ma liberté" gelingen Hits, und Moustaki wird diese Chansons, nachdem er sich endlich als Interpret durchgesetzt hat, auch selbst singen.

"Le métèque" wird 1969 in gewisser Weise zur musikalischen Visitenkarte des Sängers und trifft mit seinem provokanten Titel wie dem Bekenntnis zum Lebensgenuss den Nerv der Zeit. Eine erste, politisch aggressivere Version des Chansons hatte Pia Colombo bereits 1964 interpretiert, ohne damit Aufmerksamkeit zu erregen. Der Interpret Moustaki existiert für ein breiteres Publikum also erst mit diesem Erfolg, seit dem er ohne längere Schaffenspause auf der Bühne steht und in eher unregelmäßigen Abständen neue Studioalben aufnimmt.

In den 70er Jahren erfreut er sich in Deutschland großer Popularität, was wohl allgemein durch die Liedermachermode und in seinem Fall besonders durch die relative Einfachheit und damit Verständlichkeit der Texte bedingt ist. Als mediterraner Hippie, Pazifist und bekennender Faulenzer ist Moustaki für viele zum Sympathieträger geworden, dessen unpräntöse Chansons weniger Bewunderung hervorrufen, als zum Mitsingen animieren. In "Le droit à la paresse" beruft er sich auf seinen "unique maître" Paul Lafargue und dessen gleichnamigen Traktat, ohne jedoch explizit politisch zu werden. Muße, Träumerei und Lebensfreude sind vielfach Themen seiner Chansons, die, wenn sie die Liebe thematisieren, deren flüchtige Erfüllung und Vergänglichkeit akzentuieren.

Wiederholt hat Moustaki griechische Lieder von Manos Hadjidakis und Mikis Theodorakis auf französisch adaptiert, und "Portugal" (oder "Fado tropical", ein 1974 als unmittelbares Echo auf die "Nelkenrevolution" entstandenes Chanson) nach einer Vorlage von Chico Buarque ist neben dem wesentlich bekannteren "En Méditerranée" (1971) vielleicht Moustakis gelungenstes politisches Chanson. Die Bearbeitung von Joan Baez' "Here's to you" als "Marche de Sacco et Vanzetti" (1971) profitiert wohl vom hohen musikalischen Wiedererkennungswert des Titels, welcher sich bei Liveauftritten an den Publikumsreaktionen zeigt.

"Sans la nommer" (1974) ist eine Hymne auf "la révolution permanente", die recht traditionell als allegorische Frauengestalt verkleidet wird. Moustaki erweist sich sowohl formal als auch inhaltlich im Vergleich zu Ferré, Brel und Gainsbourg als Traditionalist, der die Gattungsgrenzen des Chansons nie wirklich überschreitet oder in Frage stellt; Titel wie "La carte du tendre" (1968) und "Petit testament" (nach einem Gedicht von Jean Prévost, 2003) schließen an

'has-been'. Deux mal barrés. C'est à la fois ridicule, touchant et exaltant." Georges Moustaki - Mariella Righini, *Questions à la chanson*, Paris, Stock, 1973, 29.

altbekannte Chansontypen an, ohne in der Ausführung besonders originell zu sein.

Ab den 80er Jahren werden die politisch konnotierten Chansons in Moustakis Repertoire seltener, was dazu führt, dass er sich als allzu sanfter Rebell, der von der Freude am unsteten Wanderleben und flüchtigen Glücksmomenten singt – worauf sich das Album *Tout reste à dire* (1996) im wesentlichen beschränkt –, in netten Harmlosigkeiten verliert.

Der Sänger steht zu seinem musikalischen Dilettantismus: Auf der Bühne sieht man ihn Gitarre, Klavier und seit den 80er Jahren auch Akkordeon spielen – alles ohne Anspruch auf Perfektion, was manchmal sympathisch bescheiden wirkt, aber auch monoton und akustisch unzulänglich sein kann. Als Interpret gehört Moustaki sicherlich nicht zu den ausdrucksstärksten und überzeugendsten, da seine Artikulation oft undeutlich ist. Sein ruhiges Temperament – man hat ihn im Kontrast zu Bécaud als "Monsieur un volt" bezeichnet – ist Geschmackssache.

Als Musiker ist er im Zusammenspiel mit anderen experimentierfreudig und konnte echte Virtuosen für gemeinsame Aufnahmen oder Auftritte gewinnen, so etwa Astor Piazzolla und Areski. Auf dem vorletzten Album von 1996 singt er mit den jüngeren Chansonstars Enzo Enzo und Nilda Fernández je ein Duett. Während Moustaki auf diesem Album musikalisch gewohnt einfach bleibt, sogar auf niedergeschriebene Arrangements und einen Arrangeur verzichtet, wirkt *Moustaki* (2003) orchestral aufwendig. Der elegische Grundton der meisten Chansons wird durch nostalgisch anmutende Orchestrierungen unterstrichen. Besonders auffällig ist Jean-Claude Vanniers Arrangement für Streicher in dem ersten und gelungensten Titel des Albums, "Odéon", einer – Barbara gewidmeten – Hommage ans Kino der 40er und 50er Jahre. Die retrospektive Ausrichtung tritt auch am Ende des neusten Albums in der Verbindung der alten Chansons "Paris a le cœur tendre" (Text: Marcel Camus; Musik: Henri Crolla) und "Milord" deutlich hervor – Piaf-Erinnerungen werden zum 40. Todestag wachgerufen.

Die Frage, ob Moustaki mehr als – immerhin gute – Unterhaltung bietet, möchte ich an dieser Stelle nicht aufwerfen. Denn fiele die Antwort auch negativ aus, entstünde kein Konflikt mit dem Selbstbild dieses ACI, zumal er der Sänger ohne Ambitionen zu sein scheint.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Link:

<http://www.creatweb.com/moustaki>

Les troubadours: *naissance de la poésie – déclin et rayonnement*. Analyse und Verbesserungsvorschläge zu einer Schulfunksendung des Bayerischen Rundfunks.

Im gymnasialen Französischunterricht sind die ältesten Autoren, die behandelt werden, fast immer Molière und La Fontaine. Mittelalterliche Literatur ist dort bedeutungslos. Deshalb hat die für Schüler ab dem vierten Lernjahr konzipierte zweiteilige Schulfunksendung des Bayerischen Rundfunks (16.1.; 13.2. 2001) zu den *troubadours* von Leo Koesten einen besonderen Stellenwert¹. Es handelt sich um zwei 15-minütige französischsprachige Hörtexte, zu denen die Zeitschrift *Schulfunk und Schulfernsehen*, 5 (Januar 2001), didaktisches Zusatzmaterial liefert.²

Inhalte der Schulfunksendung

Die Überschriften *Naissance de la poésie* und *Déclin et rayonnement* weisen auf das Bestreben, die Ära der Troubadours von den Anfängen bis zum Ende zu präsentieren. Den Zugang dazu sollen Poesie und Musik ermöglichen. Der Hörer erfährt, dass sich der Begriff *troubadour* von dem okzitanischen *trobar* ("erfinden") ableitet, dass die in okzitanischer Sprache abgefassten Gedichte schönen Edelfrauen gefallen sollen, dass die Dichter in dem Gebiet von Poitiers bis Carcassonne und Toulouse von Hof zu Hof ziehen, um die Schlossherren zu unterhalten, und dass sie eine neue Lebensform "pleine de raffinement" entwickeln. Die Lebensgeschichte von Bernart de Ventadorn erzählt der Hörtext im Stil fahrender Sänger.³ Erst danach erfährt der Hörer, dass sich in den *vidas* Legende und Wahrheit mischen, sie aber neben den Gedichten praktisch die einzige Grundlage unserer Informationen über die Troubadours sind. Je ein Satz fasst die Inhalte der Strophen eins und zwei von Bernarts "Can vei la lauzeta mover" zusammen: Die Beobachtung der Lerche erweckt im Sänger die Lust zu lieben. Die Liebe zwischen dem Troubadour und einer Edelfrau ist unmöglich.

¹ Koesten hat zu dem Thema auch den Fernsehfilm *Die Troubadoure*, WDR 1999, vorgelegt. Bekannt ist Koesten u.a. als Mit-Autor des Lehrwerks *Découvertes série bleue*, erschienen im Klett-Verlag, Stuttgart.

² Den Informationen im Umfang von ca. fünf DIN A4-Seiten sind kleine Vignetten beigegeben, z.B. von Bernart de Ventadorn und Marcabru, der in der Sendung aber nicht erwähnt wird. Die Quellen der Abbildungen bleiben unbekannt. Außerdem gibt es stichpunktartige Zusammenfassungen, gefolgt von Vorschlägen zur methodischen Auswertung (z.B.: "Demander aux élèves de reconstituer le fil conducteur de l'émission. Quelle est l'origine du mot 'troubadour'? Quel est le territoire des troubadours? Aimez-vous les chants du moyen âge? Pourquoi?").

³ Seine mutmaßlichen Lebensdaten werden nicht genannt: geb. vor 1147 Schloss Ventadorn/Limousin (?), gest. nach 1170 Abtei Dalon/Dordogne (?). Ihm sind 45 Gedichte zugeschrieben, davon 41 sicher.

Im weiteren Verlauf der Sendung kommen zur Sprache: die Herkunft der Troubadourlyrik, der Begründer der Regeln der Troubadourdichtung Wilhelm IX., die Abhängigkeit der meisten Troubadours von Mäzenen, das damalige Frauenbild (Mutter und Verführerin, vor der man sich mit Komplimenten zu schützen hat), die Edelfrau als Objekt der Lyrik. Mit der dritten Strophe von "Can vei la lauzeta ..." endet der erste Teil. Der zweite stellt Jaufre Rudel⁴ vor, dessen *vida* zahlreiche Dichter inspirierte. Ausschnitte aus Heinrich Heines Gedicht "Geoffroy Rudèl und Melisande von Tripoli" werden mit den ersten beiden Strophen von Rudels Gedicht "No sap chantar" (ohne Angabe von Titel oder Verfasser) verbunden rezitiert. Weiters werden angedeutet: der Einfluss der Troubadourlyrik auf den deutschen Minnesang (veranschaulicht mit dem Namen Walthers von der Vogelweide) und die Wirkung der Troubadours auf Dichter späterer Epochen (z.B. Dante, Stendhal). Der verklärten Mittelalter-Sicht der Romantik stellt die Sendung Kriege, Hungersnöte und religiöse Verfolgungen gegenüber und leitet so zum Niedergang der Epoche über, den sie von der Vernichtung der Katharer abhängig sieht: Mit dem Tod ihrer Mäzene wurde den Troubadours die wirtschaftliche Basis genommen. Die Sendung schließt mit einer Würdigung der Troubadourlyrik, die durch die Jahrhunderte hindurch nichts von ihrer Frische verloren habe und schon vor über acht Jahrhunderten keineswegs nur lokal begrenzt, sondern europäisch gewesen sei.

Zusatzinformationen im Begleitheft

Weitere Informationen enthält die Zeitschrift *Schulfunk und Schulfernsehen*: Das Wirkungsgebiet der Troubadours wird neben das germanische, kapetingische und englische Reich (als maßgebliche politische Pole) gestellt; Aufgabe eines Troubadours ist es v.a., Sprachrohr seines Herrn zu sein; Wilhelm IX. ließ, von der Exkommunikation bedroht, seinen Ankläger, den Bischof von Poitiers, umbringen, Bernart de Ventadorn trat angeblich aus Schmerz über den Tod seines letzten Gönners Raimond de Toulouse in den Orden von Dalon ein und blieb dort bis zu seinem Tod. Jaufre Rudel ist der Erfinder des *amour lointain*. Die Idee der unmöglichen Liebe wird mit der Jungfrau Maria in Zusammenhang gebracht. Klerikale Texte sind aber nicht einziger Ausgangspunkt der Troubadourlyrik, auch der Einfluss der arabisch-islamischen Welt wird geltend gemacht. Die Katharer brachen mit der etablierten geistigen Ordnung und stellten soziale Hierarchie und katholischen Klerus in Frage. Als Ursache des Kreuzzugs nennt der Text die Ermordung des päpstlichen Gesandten.⁵

⁴ Geb. vor 1125 Blaye/Gironde, gest. nach 1148. Seine Biographie ist umstritten. Als wahrscheinlich gilt seine Teilnahme am 2. Kreuzzug (1147/48) als Gefolgsmann des Grafen Guillelm VI Talhafer von Angoulême, denn sie wird in der Widmung eines Sirventes von Marcabru (Mitte 1148) attestiert, das dieser an Jaufre *outra mar* schickt. Überliefert sind sechs Lieder mit sicherer Zuschreibung, vier davon mit Melodie. Auch davon berichtet die Sendung nichts.

⁵ Gemeint ist Pierre de Castelnau. Papst Innozenz III. versuchte, durch die Entsendung von Legaten eine Reform des Episkopats und der Domkapitel zu bewirken und der Ketzerei zu

Bewertung der Sendung

Die Präsentation der Inhalte, die in ihrer sprachlichen Gestaltung in etwa dem angestrebten Niveau ab dem vierten Lernjahr entsprechen, erfolgt abwechselnd durch eine Frauen- und eine Männerstimme. Zur Untermauerung des gesprochenen Textes bedient sich die Sendung bekannter Mittel zur akustischen Veranschaulichung. Stimmengewirr und Gelächter simulieren die fröhliche Stimmung am Hof während der Rezitation der *vidas*, Pferdegetrappel versinnbildlicht das Wanderleben der Dichter. Die Beispiele für den musikalischen Vortrag der Gedichte beanspruchen zwar insgesamt weniger als ein Viertel der Sendezeit, beeinflussen den Hörer aber mehr als der Text, da ihre feierliche, melancholische Interpretation nicht die Fröhlichkeit evoziert, die man sich an den Höfen vorstellen muss und die von den Hintergrundgeräuschen z.T. auch angedeutet wird.⁶ Zudem erlaubt die Überlieferungslage der Troubadourlyrik eine in Tonalität und Rhythmus lebendigere Aufführungspraxis, die Jugendliche sicher mehr motiviert.⁷ Auch andere Mängel können die zweifellos wichtigen Informationen der Schulfunksendung nicht überdecken. So ist der Text außerordentlich sprunghaft, denn er wechselt oft unvermittelt z.B. vom Lebenslauf Bernarts de Ventadorn zu den Klöstern, zu Wilhelm IX., zum Mäzenatentum, zum Frauenbild usw. Wichtige Gesichtspunkte werden nur angedeutet bzw. unbefriedigend erklärt, z.B. wenn vom Frauenbild der damaligen Zeit die Rede ist oder wenn die Edelfrau allgemein als Objekt der Lobeshymnen bezeichnet wird, ohne dass das wesentliche Attribut "verheiratet" fällt. Defizitär sind die Informationen über die Wirkung der Troubadourlyrik auf den Minnesang, über den zeitgeschichtlichen Hintergrund, Entstehung, Überlieferung, Sprache und Publikum. Unzureichend ist v.a. das Ideal der höfischen Liebe dargestellt, das – darin ist sich die Forschung einig – wesentlich mit der sozialpsychologischen Situation des Großteils der bekannten Troubadours in Zusammenhang steht.

den Boden zu entziehen. Weil Graf Raimund VI. von Toulouse der Aufforderung Peters von Castelnau, gegen die Katharer vorzugehen, nicht Folge leistete, kam es zu einem scharfen Konflikt. Der Legat wurde am 14. Januar 1208 von einem Knappen Raimunds, aber wohl nicht in seinem Auftrag, ermordet. Der Papst sprach daraufhin den Bannfluch über Raimund aus, erklärte den Legaten zum Märtyrer und rief alle Katholiken zur Verfolgung Raimunds auf, dem man seinen gesamten Besitz nehmen sollte. Damit war ein Kreuzzugsappell gegen ein Land inmitten der Christenheit ausgesprochen (vgl. Joachim Ehlers, *Geschichte Frankreichs im Mittelalter*, Stuttgart, Kohlhammer, 1987, 144f.).

⁶ Belege für die Lebensfreude gibt es in den Gedichten, z.B. bei Bertran de Born: "Ja mais non er cortz complia / on hom non gab ni non ria" (Ruth Harvey, "Courtly culture in medieval Occitania", in: Simon Gaunt – Sarah Kay (Hg.), *The Troubadours. An Introduction*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1999, 8).

⁷ Solche Interpretationen liegen auf modernen Tonträgern vor, beispielsweise durch das Ensemble Unicorn.

Inhaltliche Vorschläge für die Behandlung der Troubadours im Französischunterricht

Das kritische Urteil über die Sendung fordert die Frage heraus, *was* Gymnasiasten über die Troubadours erfahren und warum sie etwas über sie wissen sollten. Die Rechtfertigung ergibt sich unschwer aus dem Bildungsauftrag der Schulen, das den Europäern gemeinsame kulturelle Erbe bewusst zu machen. Dazu gehört unbestritten auch die Lyrik der Troubadours, denn ihr Einfluss auf die literarische Produktion in vielen europäischen Ländern weist sie als "Keimzelle der heutigen abendländischen Dichtung in nahezu allen ihren Bereichen" aus.⁸ Schwieriger ist die Frage nach der inhaltlichen Füllung zu beantworten. Die Diskussion wissenschaftlicher Einzelfragen kann nicht zur Debatte stehen. Die Schüler sollten Troubadourlyrik aber als bedeutsames und einflussreiches Kulturphänomen und Ideologiemodell mit heute fremden erotischen, ethischen und ästhetischen Dimensionen kennen lernen. Das heißt:

- Die Epoche der Troubadours sollte über eine rein zeitliche Datierung hinaus in das politische und künstlerische Geschehen der Zeit eingebettet werden, d.h. mit der Kreuzzugsideologie, mit Denkmälern aus der Zeit des Übergangs von Romanik zur Gotik und der mittelalterlichen Literatur Nordfrankreichs in Verbindung gebracht werden. Die Bedeutung der Texte verdeutlicht der Umfang des Korpus: 2500 Lieder von 450 namentlich bekannten Troubadours sind erhalten.
- Man muss zugeben, dass über die Entstehung der Troubadourlyrik keine Gewissheit besteht, denn zahlreiche Ursprungstheorien (Marienkult, arabische, antike und mittellateinische These usw.) konkurrieren miteinander.
- Für Französischlernende kann das Okzitanische als Sprache der Troubadourlyrik nicht im Mittelpunkt stehen. Die Einteilung in die *langue d'oil* und *langue d'oc* ist aber ebenso erwähnenswert wie die Tatsache, dass die französische Literatur des Mittelalters sich als erste volkssprachliche Literatur der Romania überhaupt artikulierte und dass die Sprache der Dichtung keine Sprache des täglichen Lebens ist. Die Lieder sind Beispiele für diese "überregionale Kunstsprache", in der stereotype Inhalte (z.B. der Natureingang) und ein standardisiertes Vokabular zum Gemeingut gewordene Gedanken auf stets neue Weise wiedergegeben werden.
- Die stereotypen Inhalte und das standardisierte Vokabular kommen der mündlichen Wiedergabe der Lyrik entgegen, die meist vom Dichter selbst vor dem an einem Hof versammelten höfischen Publikum vorgesungen wurde.

⁸ Dietmar Rieger (Hg.), *Mittelalterliche Lyrik Frankreichs I. Lieder der Trobadors*. Provenzalisch/Deutsch, Stuttgart, Klett, 1980, 10. Die Inhalte mittelalterlicher Literatur wirken bis heute in Anspielungen, Zitaten, Romanen und Gedichten nach (beispielsweise Uhland: *Bertran de Born*; Döblin: *Hamlet*; Carducci: *Jaufré Rudel*; Rostand: *La Princesse Loïtaine*). Auch Opern greifen die Thematik auf, z.B. *Amour de loin* (1999) der Finnin Kaija Saariaho, die auch Rudels berühmteste Kanzone vertonte.

- Die Troubadours, die mehrheitlich aus dem mittleren und niederen bzw. verarmten Adel kommen, waren wirtschaftlich und sozial von einem Mäzen abhängig und lebten zwischen der Angst vor gesellschaftlichem Abstieg und der Hoffnung auf weiteren Aufstieg. Aus dieser Spannung entwickelte sich das für die Dichtkunst konstitutive moralische und soziale Ideal der *cortezia* (*cortez'amor*, *fin'amor*), die Summe höfischer Tugenden wie Treue, Freigebigkeit und Tapferkeit. Hält sich das niedere Rittertum an diese Tugenden, kann es sich moralisch-sittlich als dem Hochadel gleichgestellt erachten.
- Eng mit der *cortezia* verbunden ist das Konzept der höfischen Liebe. Ein grundlegendes Faktum der höfischen Liebe ist ihre Unerfüllbarkeit durch die Ehe und die hohe soziale Stellung der Dame. Die Liebe ist nicht mit einem realen Gefühl gleichzusetzen, denn die Liebesgedichte sind ritueller Bestandteil eines höfischen Festes.
- Wesentliche Aufgabe der Texte ist die Verbreitung einer moralischen Lehre. Die unerfüllte Liebe ist Auslöser des gewünschten Erziehungs- und Perfektionierungsprozesses des höfischen Individuums. Das vergebliche Werben dient der Mobilisierung der moralischen Kräfte des Mannes und damit der Gesellschaft.
- Für den Untergang der Troubadours darf nicht ausschließlich die Katharer-Verfolgung verantwortlich gemacht werden. Zwar zerstörten die Angriffe auf die Katharer weitgehend die soziale Basis der Troubadours und die kulturelle Selbständigkeit des französischen Südens, doch spielten auch der Aufstieg des Bürgertums, die Verarmung des Adels und der Verfall des Rittergeistes eine Rolle.⁹
- Der weitreichende Einfluss der Troubadours auf die europäische Literatur ist klarzustellen. Troubadourlyrik ist normbildend für die mittelalterliche Dichtkunst Nordfrankreichs und Deutschlands und hat eine konstitutive Bedeutung für die Anfänge der italienischen Lyrik. Dem Einfluss der Troubadourlyrik auf den Minnesang ist besonderes Gewicht beizumessen, da die Liebeskonzeption des Minnesangs im Provenzalischen vorgeprägt wurde und zahlreiche Kontrafakturen bewiesen sind.¹⁰

Fazit

Zum Abschluss sei noch einmal hervorgehoben, dass es im Französischunterricht nur darum gehen kann, Verständnisgrundlagen zu liefern. Impressionistische, anekdotenhafte Einblicke in die Epoche der Troubadours reichen nicht aus. Troubadourlyrik soll von den Schülern als Bestandteil des europäischen Erbes und in ihrer Bedeutung für Literatur und Kulturgeschichte

⁹ Harvey 1999, 10 streitet sogar ab, dass der Albigenserkreuzzug der Todesstoß für die Troubadourkunst war: "For there are at least as many poets attested in the century which followed the crusade as from the 120 years which preceded it."

¹⁰ Günther Schweikle, *Minnesang*, Stuttgart, Metzler, ²1995, stellt eine Liste mutmaßlicher Kontrafakturen zusammen.

erkannt werden können. Die Vermittlung solcher Kenntnisse ist für den Französischunterricht kein Ballast. Gerade weil Schulunterricht auf die Zukunft der Jugendlichen hin orientiert ist, muss er auch in die Vergangenheit blicken. Historische Kenntnisse fördern das Verständnis der Gegenwart und ermöglichen ein kompetentes, verantwortliches Handeln in der Zukunft.

Christine Michler, Universität Augsburg

Cercando la musica nel cinema

Percorsi sinestetici. Immersi nel rosso autunnale che avvolge il Lago d'Orta e la sua stupenda isoletta di S. Giulio, percependo il favoloso odore e lo scricchiolio di foglie secche illuminate dal riflesso del sole pomeridiano sul lago, ci inoltriamo verso i muri dipinti di Legro, muri che rappresentano scene di film prodotti ad Orta come *Riso Amaro* (di Giuseppe De Santis), *L'amante segreto* (di Carmine Gallone), *Una spina nel cuore* (di Alberto Lattuada), *La stanza del vescovo* (di Dino Risi), *A Farewell to Arms* (di Charles Vidor): Ecco ci approdati a *Cercando il cinema*, IX convegno internazionale dell'associazione no-profit *Ipotesi Cinema Piemonte - Postazione per la Memoria* fondata nel 1992 da Giancarlo Baudena, allievo di Ermanno Olmi, che ci introduce alla visione d'anteprime di dotati giovani registi. Valori in gioco? Democrazia, memoria storica e rispetto per gli esseri umani e l'ambiente. *Ça va sans dire* che le loro *œuvres* si nutrono anche di ampie ricerche musicali. Pensiamo al cortometraggio *Giovanni Guerra amante della pace* che narra la storia di un alpino ormai novantenne che sente l'esigenza di confidarsi con un'insegnante di scuola materna e di mostrarle il suo minuscolo diario per provarle che le durissime esperienze di vita gli hanno insegnato attraverso il dolore, che solo la pace è soluzione. I fotogrammi finali sono accompagnati dal *Canto della pace* di De André eseguito dalla splendida voce di Teresa De Sio.

Oppure pensiamo al cortometraggio *Stracciatino - Storia di uno spazzacamino* (di Michele Piasco) incentrato per intero sul vulcanico personaggio di Stracciatino che, orfano alla tenera età di undici anni, dovette apprendere per necessità il suo mestiere di spazzacamino in un minuscolo paesino del Piemonte. Naturalmente questo vorticoso signore, "comico saggio", ci rende partecipi del *Canto degli spazzacamini* che gioca su doppi sensi sensual-sentimentali e porta con se tutte le caratteristiche della narrazione popolar-mitologica. Il sottofondo musicale a fisarmonica è creato dal vivo da Roberto De Ambrosio, altro personaggio "autenticamente autoctono" che traduce i gesti e le parole di Stracciatino in meravigliosi dipinti sonori.

Svariate le tematiche degli altri filmati : l'evocazione poetica dei mulini (di Giancarlo Baudena), le conseguenze della guerra in Bosnia, riflessioni sulle migrazioni (Matteo Bellizzi), meditazione sui campi di concentrazione, la storia

della guardaparco (la donna guardia forestale del Gran Paradiso di Joseph Germinale e Daniele Cini), l'interessantissima biografia di Toni de Gregorio (storia personale di un regista che s'intreccia con la storia collettiva del cinema italiano [pensiamo ai suoi incontri con Blasetti, Zavattini, Pasolini, Olmi e Maselli; *Utopia* e *Cominciò il viaggio verso la vertigine* due opere emblematiche per la sua "poesia personale"]) e *dulcis in fundo* un trattato sul suono *Zitti tutti* (di Daniele Cini; noto regista di svariati documentari e cortometraggi "impegnati" sulla Malesia, Germania, Giordania, sul Nicaragua, Marocco, Sahara spagnolo, Israele, Perù), pensatore in grado di vedere analogie tra il movimento delle oche e le fughe di Bach. *Zitti tutti* è una storia incentrata sul sentire, udire, percepire: un bambino sordo riacquisisce attraverso uno choc acustico l'udito; da adulto si occupa di doppiaggio cercando di tradurre le immagini in suoni con gli strumenti più inconsueti. I rumori della vita quotidiana come quelli prodotti dalla sua vicina di casa, della quale si innamorerà, li sente amplificati sino all'insopportabilità. Perde nuovamente l'udito e sarà la sua vicina di casa a provocare la scomparsa della sua sordità attraverso il rumore provocato da un coltello strofinato su di una bottiglia (rumore scatenante identico a quello della sua infanzia). Questo film nasce da un'idea musicale prima che da un'idea visiva. Cini incontra dei rumoristi, li fa sperimentare in studio e scrive una canzone che viene interpretata da Marianne Cotton. Suoni: specchi integri e frantumati della vita interiore ed esteriore. Silenzi che delimitano gli spazi della purezza e al tempo stesso dell'assenza di comunicazione con il mondo esterno. Rumori, suoni, parole cantate che narrano della contaminazione culturale ed affettiva, quella stessa che possiamo ritrovare anche ne *L'Assedio* di Bertolucci.

E poi...e poi la storia di un handicap causato da un trauma chissà forse simile a quello vissuto da Marianna Ucria (romanzo omonimo di Dacia Maraini).

Vorrei concludere con le parole di Giancarlo Baudena che gentilmente mi ha rilasciato un'intervista e che mi racconta con tanta fantasia dei suoi film editi ed inediti, visibili ed invisibili che parlano di treni che attraversano la storia, di extracomunitari che pieni di speranza si mettono in marcia verso un mondo nuovo attratti dal profumo d'Occidente...

...la poesia è alla base di tutto. Il cinema può narrare la verità...apprezzando...rispettando.

E con questa frase Giancarlo Baudena si riallaccia concettualmente in squisita armonia ad una vicenda vissuta da Pablo Neruda che durante le elezioni presidenziali cilene alla fine di una sua orazione elettorale tenutasi nonostante la pioggia davanti ad un pubblico di contadini a piedi nudi ed infangati i quali dopo aver ascoltato in ossequioso silenzio richiedono la parola esultando:

Poesia! Vogliamo poesia!

Cercando il cinema: prossimo incontro autunno 2004 a Torino.

Elisebha Fabienne Platzer

Die grossen Interpretinnen der italienischen Canzone: II. Ornella Vanoni – *appuntamento* mit einer Grande Dame der Canzone

Ho sbagliato tante volte ormai che lo so già
 Che oggi quasi certamente
 Sto sbagliando su di te ma una volta in più
 Che cosa può cambiare nella mia vita...
 Accettare questo strano appuntamento
 È stata una pazzia
 ("L'appuntamento", 1970)

Ornella Vanoni, die am 15. August 1934 als Tochter eines Industriellen in Mailand geboren wird, zählt nach mehr als 40 Jahren Karriere zweifellos zu den großen Interpretinnen der italienischen Canzone. Zahlreiche in den Hitparaden notierte Canzoni und Millionen verkaufter Tonträger sprechen eine deutliche Sprache.

Der Weg Ornella Vanonis führt nach einer Ausbildung in der Schweiz 1953 an die Accademia d'Arte Drammatica, die dem Piccolo Teatro von Giorgio Strehler angeschlossen ist. Strehler, der vom Talent der Schülerin überzeugt ist, schlägt ihr vor, in den Umbaupausen des Stückes *I Giacobini* einige Lieder vorzutragen; die ersten Schritte der Sängerin bringen ihr bereits Anerkennung seitens der Kritiker ein. Schon wenig später wird Ornella Vanoni über Mailand hinaus bekannt, als sie Ende der 50er Jahre die sogenannten "canzoni della mala" interpretiert. Es handelt sich hierbei um größtenteils von Giorgio Strehler verfasste Canzoni¹, in denen von Randfiguren der italienischen Gesellschaft erzählt wird, wie etwa die Lebensgeschichten von Inhaftierten in Kalabrien, glücklosen Kleinkriminellen in Mailand oder von zu Tode gekommenen jungen Minenarbeitern. Die bekanntesten dieser Canzoni, die im übrigen von der Zensur mit einem vollständigen Verbot in Radio und Fernsehen belegt werden und die zu den ersten Schallplattenproduktionen Ornella Vanonis zählen, sind "La zolfara", "Le mantellate", "Ma mi" und "Hanno ammazzato il Mario".

Den Durchbruch zu Beginn der 60er Jahre verdankt Ornella Vanoni der Begegnung mit Gino Paoli. Die beiden von ihm verfassten Canzoni "Me in tutto il mondo" und "Senza fine" werden zu großen Erfolgen und erobern die italienische Hitparade: So wird "Senza fine" 1962 vier Wochen auf Platz 1 notiert und kann sich insgesamt 18 Wochen in der Hitparade halten.² Wichtiger ist jedoch für die künstlerische Laufbahn Ornella Vanonis, dass mit dieser Zusammenarbeit eine Rolle ihren Anfang nimmt, die über die Jahrzehnte zu einer festen Konstanten in der Karriere der Interpretin wird: Ornella Vanoni

¹ Einige der Canzoni werden von Giorgio Strehler mit "Anonimo" unterzeichnet, um auf diese Weise einen Ursprung im Bereich der *canti popolari* zu fingieren. Weitere Autoren sind Dario Fo, Fausto Amodei und Fiorenzo Capri.

² Dario Salvatori, *40 anni di Hit Parade in Italia*, Firenze, Tarab, 1997, 24 und 440.

wird zu einer der ersten und wichtigsten weiblichen Stimmen der Canzone d'autore. Neben Gino Paoli, der für Ornella Vanoni zahlreiche weitere Titel schreibt, u.a. "Che cosa c'è" (1963) und "Io come farò" (1989), interpretiert Ornella Vanoni Lieder von Domenico Modugno, Umberto Bindi und Luigi Tenco, dessen Canzone "Mi sono innamorato di te" von 1966 in der Fassung Ornella Vanonis beinahe für einen Skandal sorgt. Der Grund: Der Vers "Mi sono innamorato di te/ Perché non avevo niente da fare" wird insofern als Provokation aufgefasst, als er als Eindringen der Frauen in bislang den Männern reservierte Domänen verstanden werden kann, indem die Frau eine aktive Rolle im Prozess des Verliebten übernimmt: "poteva essere visto come un sintomo inquietante della corsa femminile ad occupare il campo privilegiato del maschio. Con Mina e con la Vanoni la donna sembrò affrancarsi di colpo della schiavitù del suo ruolo domestico, per entrare nel vissuto..."³

Einen Höhepunkt in der Zusammenarbeit mit den Cantautori bilden die beiden Alben *Ai miei amici cantautori* Vol. 1 und Vol. 2 von 1968 und 1969, die sowohl Canzoni der damals bekannten italienischen Cantautori enthalten als auch vor allem in der Originalsprache gesungene französische Chansons von Jacques Brel, Charles Aznavour, Charles Trenet und Gilbert Bécaud.

Doch die Interpretin beschränkt sich nicht nur auf die Canzone d'autore, sondern arbeitet einerseits an einer Karriere als Schauspielerin (u.a. in mehreren Theaterstücken und Musicals) und nimmt andererseits zahlreiche erfolgreiche Canzoni auf, die sie in den 60er Jahren zu einer festen Größe im italienischen Musikgeschäft werden lassen. Canzoni wie "Anche se", "Cocodrillo", "Io ti darò di più", "Roma nun fa' la stupida stasera" oder "Poco sole" werden zu großen Erfolgen jener Jahre.

In den 60er Jahren ist Ornella Vanoni auch auf zahlreichen Musikfestivals vertreten: Nachdem sie im Herbst 1964 zusammen mit Domenico Modugno das Festival von Neapel mit dem Titel "Tu sii 'na cosa grande" gewonnen hat, ist sie in den Jahren von 1965 bis 1970 regelmäßig beim Festival von Sanremo vertreten: Nach "Abbracciami forte" (1965) wird 1966 "Io ti darò" zu Vanonis größtem kommerziellen Erfolg – auch wenn die Interpretin später erklärt, den Titel nur auf Druck der Plattenfirma aufgenommen zu haben –; "Casa bianca" belegt 1968 den zweiten Platz und "Eternità" (1970) erreicht Platz 4. Ornella Vanoni wird danach erst 1989 nach Sanremo zurückkehren, diesmal mit dem bereits erwähnten "Io come farò" von Gino Paoli. Zehn Jahre später wird Ornella Vanoni noch einmal am Festival von Sanremo teilnehmen, und zwar im Duett mit Enzo Gragnaniello und der Canzone "Alberi"; außerdem wird die Interpretin 1999 in Sanremo für ihr Lebenswerk ausgezeichnet.

Anfang der 70er Jahre kann Ornella Vanoni ihren größten kommerziellen Erfolg feiern: Das brasilianisch angehauchte "L'appuntamento", mit dem sie beim Festival von Venedig die *Gondola d'oro* gewinnt, verkauft sich in über

³ Gianfranco Baldazzi – Luisa Clarotti – Alessandra Rocco, *I nostri cantautori*, Bologna, Thema Editore, 1991, 140.

600.000 Exemplaren und ist noch heute ein Standard im Repertoire der Interpretin. Doch trotz weiterer Erfolge wie "Domani è un altro giorno", "Che barba amore mio" oder "Il tempo di impazzire" und mehrerer stilistisch ausgefeilter Bühnenprogramme bringt die zunehmende Unzufriedenheit durch die Zwänge ihrer Plattenfirma Ornella Vanoni dazu, 1974 ihr eigenes Label Vanilla zu gründen und ihre Plattenproduktionen selbst in die Hand zu nehmen; es folgt eine Reihe anspruchsvoller Alben (*A un certo punto*, *La voglia di sognare*, *Uomo mio*, *bambino mio*, etc.).

Einen weiteren Schritt in die Eigenständigkeit vollzieht Ornella Vanoni ab 1980 mit dem Album *Ricetta di donna*: Sie wirkt bei einer Reihe von Canzoni als Co-Autorin mit, was auch bei den folgenden Alben *2301 parole* (1981) und *Uomini* (1983) zum Tragen kommt. Außerdem verstärkt die Interpretin die Zusammenarbeit mit den Cantautori: Fabrizio de André, Paolo Conte, Mimmo Cavallo und Lucio Dalla schreiben ebenso für sie wie Gino Paoli, mit dem sie 1985 eine vielbeachtete Konzerttournee *Vanoni e Paoli insieme* unternimmt und der 1989 das Album *Il giro del mio mondo* für sie schreibt.

Weniger Erfolg ist der Interpretin hingegen mit dem Album *Licht und Schatten* beschieden, das Ende 1982 in Deutschland veröffentlicht wird: Trotz qualitativ hochwertiger Übersetzungen findet die Produktion nur wenige Käufer; das Singen in deutscher Sprache bleibt eine einmalige Erfahrung.

In den 90er Jahren veröffentlicht die Interpretin in jeweils mehrjährigem Abstand neue Produktionen, wobei sie mit verschiedensten Autoren (Mogol, Ivano Fossati, Mariella Nava, u.a.) zusammenarbeitet. Nach der Jahrtausendwende veröffentlicht Ornella Vanoni eine Reihe von Konzeptalben mit verschiedenen Schwerpunkten: Während die beiden Produktionen *Un panino una birra e poi...* und *E poi...la tua bocca da baciare* neue Coverversionen erfolgreicher Canzoni der 60er und 70er Jahre beinhalten, interpretiert Ornella Vanoni auf dem Album *Sogni proibiti* elf Burt-Bacharach-Songs, die u.a. von Mogol und Sergio Bardotti ins Italienische übersetzt wurden. Die bislang letzte Neuveröffentlichung vom September 2003 trägt den Titel *Noi, le donne noi* und beinhaltet 14 Canzoni, die sich allesamt mit dem Thema "Frau" beschäftigen. Neben dem neu verfassten Titellied "Noi, le donne noi" wurden auf der CD Canzoni aus früheren Produktionen neu arrangiert und aufgenommen, die insgesamt ein vielfältiges Frauenbild zeichnen. Abgerundet wird die Produktion durch sechs kleine Gedichte von Vivian Lamarque, die von der Interpretin zwischen einzelnen Canzoni rezitiert werden.

Gerade das Album *Noi, le donne noi* zeigt, dass Ornella Vanoni auch im reiferen Alter noch zu den großen Interpretinnen der italienischen Canzone gehört. Kritiker bescheinigen der Interpretin indes denn auch einen Interpretationsstil, der voller Raffinesse steckt und der über die Jahre immer ausgefeilter wird, "[uno] stile sempre più raffinato e sofisticato..."⁴, und ein immer anspruchsvoller werdendes Repertoire: "Nel corso degli anni dirada le

⁴ Gianni Borgna, *Storia della canzone italiana*, Milano, Oscar Mondadori, 1992, 272.

esibizioni, limitando solo ad alcuni spazi particolarmente adatti al suo repertorio, sempre più sofisticato."⁵

Andreas Bonnermeier, Universität Bayreuth

Discographie (Auswahl):

2000: *I grandi successi originali* (Compilation), BMG Ricordi 74321751182 (2)

2001: *Un panino, una birra e poi...*, CGD EastWest 8573866142

E poi...la tua bocca da baciare, Epic/Sony EPC 504972 2

2002: *Sogni proibiti*, Epic/ Sony EPC 510240 2

2003: *Noi, le donne noi*, Epic/Sony EPC 513420 2

Links:

<http://www.ornellavanoni.it> (offizielle Homepage der Interpretin)

<http://utenti.lycos.it/ornellavanoni/>

Nachtrag zu Teil I - Mina (BAT 12, S.43-46):

Discographie (Auswahl):

1998: *Studio Collection* (Compilation), PDU/EMI 4 98629 2

2000: *Love Collection* (Compilation), PDU/EMI 5 26787 2

2001: *Sconcerto*, PDU/Sony 502426 2

2002: *Veleno*, GSU/Sony 509914 2

Links:

<http://www.minamazzini.com> (offizielle Homepage der Interpretin)

<http://spazioweb.inwind.it/staseraioqui>

Don Adolfo y el coro de Románicas de Graz: *Volkslieder der Romania* (Adolf Sawoff)

Todos los miércoles al final del día, en el Instituto de Románicas de la Universidad de Graz, alumnos, ex-alumnos y simpatizantes, principalmente estos últimos, se reúnen para ensayar un vasto repertorio de canciones en las diferentes lenguas románicas. Adolf Sawoff dirige los ensayos con sapiencia y entusiasmo y, cuando se tercia, algo de mano dura. La cita ya se ha convertido en una tradición académica de la Romanística de Graz. Los orígenes del coro son inciertos, los miembros más curtidos han perdido la memoria de su primer encuentro y los más jóvenes no se atreven a conjeturar una fecha. Por las primeras fotos del grupo y algunos recuerdos de sus componentes, se puede aventurar que la primera reunión tuvo lugar a finales de los setenta, en la Villa Malvine, por aquel entonces sede del Instituto de Románicas y mucho antes residencia particular del catedrático Hugo Schuchardt. Los componentes de este conjunto de voces son una mezcla variopinta de jóvenes estudiantes con

⁵ Felice Liperi, *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI-ERI, 199, 206.

aficiones musicales y algunos incondicionales de su director, con el que algunos llevan cantando por lo menos veinte años. Un par de guitarras, entre ellas las de don Adolfo, y algún instrumento de percusión acompañan a las voces.

El coro nació de forma casi natural, como una manera de unir la afición musical de don Adolfo con su curiosidad por las canciones populares románicas: música y letra. En la época de la fundación del coro, Adolf Sawoff era un recién licenciado en románicas (español) e inglés por la Universidad de Graz, con una trayectoria previa como guitarrista por tierras australianas, país al que había emigrado con ocho años. Allí había llegado a fundar un bar en la isla de Tasmania, The Wild Goose, donde tenía un público fiel y sus ambiciones colmadas: *I have always been a folksinger*. Fue en 1969 cuando decidió cambiar de hemisferio y tras pasar por Río de Janeiro, donde llegó con una guitarra indagando por ese nuevo ritmo brasileño y urbano, bossa nova, que el saxofonista Stan Getz estaba divulgando por el mundo anglosajón, pasó a Europa y recaló en Graz, su patria chica. Aquí, ante la ausencia de cursos de portugués, estudió español y más tarde hizo sus pinitos con la guitarra flamenca en Sevilla, donde también conoció a María Luisa, su mujer, que no suele faltar a las citas de los miércoles.

Desde siempre y ya a modo de tradición, las fiestas del Instituto de Románicas de Graz, especialmente Navidad y fin de curso, cuentan con la presencia activa del coro, que suele interpretar canciones de varias latitudes neolatinas. Sus voces también se han oído en otros escenarios de Graz e incluso han disfrutado de una breve gira polaca y otra por la Bretaña francesa, para visitar a un miembro de la primera hornada, Annie Stöckl. Algunos de los coristas de siempre son Sebastian Ruppe, Gudrun Zoebinger, Klaus Frisee, Marion Gringinger, Eva Feenstra, Sylvia Hanacik, Carla Wess, Gustav y Renate Drees. También frecuentan el coro muchos estudiantes de Románicas y de Traducción e Interpretación de Austria, e incluso de otros países que por motivos diversos pasan un tiempo de estudio en algunas de las Universidades de Graz. Actualmente muchos de los antiguos componentes del coro están desparramados por el mundo, pero cada vez que vuelven a Graz nunca dejan de visitar el coro en su cita semanal y entonar alguna canción del repertorio.

El amplio repertorio del conjunto cuenta con más de doscientas canciones de diferentes géneros: fandangos, sevillanas y muchas canciones de Andalucía ("El paño moruno", "Las tres morillas de Jaén", "El Vito"); fados y canciones folklóricas de Portugal ("Casa portuguesa", "Coimbra", "Fado dos Azulejos", "Segadinhas"); sambas y otras canciones del Brasil ("Não posso ficar", "O Cangaceiro"); composiciones de la "Nueva Canción Chilena" ("El cigarrito", "Rin del Angelito", "Te recuerdo Amanda"); una serie de viejos tangos y milongas ("Caminito", "Arrabal amargo", "Adiós muchachos", "La cumparsita", "Milonga sentimental"); sones cubanos ("Al vaivén de mi carreta", "El carretero", "Chan Chan", "Son de la loma", "Lágrimas negras"); rancheras y corridos mexicanos ("Siete Leguas", "Guadalajara", "Soy mexicano"); canciones peruanas ("La fiesta de San Benito", "Toro mata", "El negro Manuel Antonio");

canciones francesas y provenzales ("La vie en rose", "La grenouille", "Calant de Vilafranca"); y canciones catalanas ("El noi de la mare y Rossinyol"). Fruto de una serie de veladas del Instituto Dante Alighieri de Graz, bajo el título *Una regione si presenta*, recientemente se añadieron al repertorio canciones calabresas, sicilianas y napolitanas ("Munasterio 'e Santa Chiara", "La luna in mezzu u mari", "Malanotte", "Ciuri", "Catarineddha"). Gracias a la colaboración de Aron Saltiel, que en alguna ocasión ha sido invitado de honor del coro, diversas canciones sefardíes se han incorporado al acervo musical del conjunto. Además, el repertorio cuenta también con algunas composiciones y musicalizaciones de don Adolfo, especialmente de poesía portuguesa o española: Fernando Pessoa, el marqués de Santillana, Alfonsina Storni, Zorrilla, etc.

El gran valor del coro es su interés por la divulgación de un patrimonio musical románico variado y rico. Como se ha visto, las lenguas del repertorio de canciones sobrepasan las tres en las que un estudiante puede licenciarse en el Instituto de Románicas de Graz (francés, italiano y español), pues incluyen composiciones en portugués y catalán, además de canciones en diversos dialectos de las grandes lenguas románicas. Sus representaciones muestran la honradez de un trabajo hecho con esmero y dedicación y permiten apreciar que en realidad la verdadera recompensa la adquieren y disfrutan sus componentes en sus animados encuentros semanales. Junto al enriquecimiento cultural y humano que puedan adquirir sus miembros, la existencia de un coro de Románicas estable en la Universidad de Graz es un valor importante, que refuerza la función cultural de toda Universidad y propicia un mayor acercamiento entre la cultura de corte popular y aquella erudita.

Sing for your life, de don Adolfo

Como culminación de una afición musical tan marcada, hace escasos meses que Adolf Sawoff ha publicado un CD: *Sing for your life*. Tiene 22 cortes, de los cuales 16 corresponden al mundo románico y los seis restantes a su personal vertiente de *folksinger* australiano. Este proyecto ha llegado a buen puerto gracias al apoyo del entonces rector de la Universidad de Graz, Prof. Dr. Lothar Zechlin, quien, tras oír a don Adolfo a la guitarra en el verano de 2002, con motivo de la inauguración del Centro de Lenguas Extranjeras, le propuso la grabación de un CD con músicas internacionales financiado por la Universidad. El CD resultante se usaría como obsequio para los visitantes ilustres. Gracias al amplio material recopilado por don Adolfo a lo largo de los años, en menos de tres meses la grabación estaba lista. Una enumeración de los títulos de las canciones muestra de forma inequívoca el carácter internacional del CD, pero siempre con un peso románico evidente:

Cuba:	1	El manisero (Moisés Simón)
	2	Son de la loma (Miguel Matamoros)
	3	A la mala negrita (Eliseo Grenet y Leo Brouwer)
Brasil:	4	Tarde em Itapuã (Vinícius de Moraes y Toquinho)
Portugal:	5	Coimbra (Galhardo y Raul Ferrão)

	6	Fado dos azulejos (J. C. Ary dos Santos y A. Sawoff)
	7	Verão (Simão Jorge Lind y A. Sawoff)
España (Andalucía):	8	El Vito (canción popular)
	9	El paño moruno (canción popular)
	10	Tres moricas (canción popular)
Italia (Nápoles):	11	Munasterio 'e Santa Chiara (Barberis-Galdieri)
(Calabria):	12	Catarineddha (canción popular)
Argentina:	13	La Cumparsita (Pascual Contursi y Gerardo Matos)
	14	Tango en skaï (A. Sawoff y Roland Dyens)
Francia:	15	La vie en rose (Edith Piaf y Louiguy)
	16	Calant de Vilafranca (canción popular de la Provenza)
Inglaterra:	17	Spanish Ladies (canción marinera)
	18	We'll go no more a-roving (Lord Byron y A. Sawoff)
	19	The Good-Morrow (John Donne, A. Sawoff y H. Brandau)
Australia:	20	Dennis O'Reilly (canción popular)
Canadá:	21	In the Early Morning Rain (Gordon Lighfoot)
EE.UU.:	22	Fast Freight (Terry Gilkyson)

El resultado es un más que digno conjunto de canciones con notables acordes, buenos fraseos de guitarra y la agradable voz de Carla Wess (números 4). Además, presenta ese vivo y a veces inocente entusiasmo del extranjero ante el legado cultural ajeno. Un entusiasmo lleno de respeto y admiración que posee energía propia. Pero también es una muestra palpable de la labor de don Adolfo al frente del coro de Románicas de Graz (números 11 y 12). Un CD que es a la vez una merecida recompensa. La grabación incluye un completo cuadernillo con la letra de todas las canciones, una sucinta introducción a cada composición y una colección de fotos de los músicos y cantantes.

A Janela, sonetos de Simão Jorge Lind musicados por don Adolfo

Adolf Sawoff fue alumno del catedrático y reconocido traductor de Fernando Pessoa Georg Rudolf Lind (1926–1990) y con el tiempo se desarrolló una amistad. Tras la temprana muerte de éste, don Adolfo mantuvo el contacto con su viuda, D.^a Josefina Lind, que le proporcionó unos sonetos de arte menor escritos en portugués por su nieto, Simão Jorge Lind, cuando a la sazón tenía entre nueve y diez años. Versan sobre temas cotidianos: "A Janela", "O Verão", "A Vida Continua", "Ano Novo", "A Alma", "A Aranha", "A Alegria" y "Como o Tempo Passa". Sawoff les puso música y en febrero de 1999 grabó estas cancioncillas en Lisboa con músicos locales: Rui Filipe, Bernardo Moreira, João Nuno Represas y Krzysztof Barszczewski, este último un polaco afincado en Viena. El resultado tiene el encanto de todos los homenajes: amistad a lo largo y combate al olvido, más la dulzura del mito lisboeta. Sólo los íntimos de don Adolfo conocen esta grabación aún inédita, pero con un poco de suerte y el constante empeño de este particular *folksinger* australiano refugiado en Graz, el día menos pensado presentará oficialmente este proyecto de sus musicalizaciones de poemas del nieto de Lind.

Enrique Rodrigues-Moura, Universität Innsbruck

Konzerte

Charles Aznavour: *Bon anniversaire Charles*

17.04. bis 21.05.04: Palais des Congrès, Paris

Konzertdaten und Kartenvorverkauf: <http://paris-spectacle.de>

Serge Lama

21.05.04: Salle Poirel, Nancy

22.05.04: Arsenal, Metz

23.05.04: La Mac, Bischwiller

Sapho et l'Orchestre de Nazareth

03.04.04: Arsenal, Metz

Zézé Mago

26.04.04: La passerelle, Florange

Festivals

8ème Festival de la Chanson Française: Essey Chantant 2004, 22. bis 27. März 2004, Ville d'Essey-lès-Nancy

Information: Martine Clavel, Tel.: 33 (0)6 08 56 65 14; ccomm@wanadoo.fr

Printemps de Bourges, 20. bis 25. April 2004, Bourges

Information: www.printemps-bourges.com

Francofolies de La Rochelle, 13. bis 18. Juli 2004, La Rochelle

Information: www.francofolies.fr

Francofolies de Spa, 20. bis 25. Juli 2004, Spa

Information: www.francofolies.be

Paléo Festival, 20. bis 25. Juli 2004, Nyon

Information: www.paleo.ch

Chansons de Paroles, 24. bis 29. Juli 2004, Barjac

Information: www.chansonsdeparole.com