

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

Textmusik in der Romania
Universität Innsbruck

Impressum

Verantwortlich für die Publikation:

Prof. Dr. Ursula Mathis-Moser

Layout und Redaktion

Mag. Birgit Steuerer

Anschrift

Institut für Romanistik der Universität Innsbruck

Innrain 52

A-6020 Innsbruck

Tel.: 0043-512/507-4208

Fax: 0043-512/507-2883

e-mail: u.moser@uibk.ac.at

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

Auflage

300 Stück

Bankverbindung

Hypo-Bank Innsbruck, Ktnr. 210 111 304 70, BLZ 57000, IBAN: AT

475700021011130470, BIC: HYPTAT22

Projekt-Nummer: P6110-011-011

ISSN 1562-6490

Innsbruck
CHANSON

Nr. 14 – Oktober 2004

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik!

BAT 14 erscheint mit einigen Tagen Verspätung, dafür jedoch mit einer neuen ISSN-Nummer und neuen Akzenten: Im Namen aller Italianisten bedanke ich mich beim italienischen Außenministerium, das dem Archiv im Frühjahr 2004 auf Initiative von Generalkonsul Dr. Giovanni Pedrazzoli eine umfangreiche "Tonträgerspende" hat zukommen lassen. 13 neue Aufnahmen von Meisterwerken der italienischen Oper warten auf den Liebhaber älterer Textmusik, über 20 CDs auf den Kenner der aktuellen Szene; der Canzone d'autore ist ein eigener Beitrag gewidmet, die Reihe der Künstlerporträts wird mit Patty Pravo fortgesetzt.

Auch die Hispanisten sollten dieses und das nächste Mal auf ihre Rechnung kommen: Derzeit werden umfangreiche Neuzugänge bearbeitet, die wir im nächsten Heft im Detail präsentieren wollen. Interessant ist sicher auch der Hinweis auf zwei Lehrveranstaltungen zur portugiesischen bzw. spanischen Textmusik, die im Wintersemester an den Universitäten Salzburg und Innsbruck stattfinden. Ein etwas ausführlicher geratener Beitrag skizziert die "recuperación del patrimonio musical barroco" des 16., 17. und 18. Jahrhunderts in Lateinamerika.

Das Vaudeville des 18. und 19. Jahrhunderts und daneben in altbewährter Innsbrucker Manier Ausführungen zum aktuellen Stand der Rap-Musik in Frankreich haben wir den Französisisten zugeordnet. Ein Bericht über ein didaktisch innovatives Chansonprojekt mit der Gruppe Cali und diverse Rezensionen, darunter auch einer Neuerscheinung zu den Idolen der Popmusik, ergänzen das Heft, das Ihnen – auch diesmal wieder – recht viel Freude bereiten möge...

Ihre Ursula Mathis-Moser

Abo und Adressatenkreis:

Wie in BAT 13 angedeutet, erscheint BAT ab dieser Nummer in kleinerer Auflage und wir hoffen, dass uns bei der Neuorganisation der Adressatendatei keine gravierenden Fehler unterlaufen sind. Diejenigen, die aus der Datei gelöscht werden wollten bzw. unserer Zahlaufforderung nicht nachkommen konnten, wurden gestrichen. Dies galt vorerst noch nicht für universitäre Einrichtungen, die romanistische Schwerpunkte haben.

Beitrag 2004: €10

Zahlmodus: postalisch oder per Überweisung auf das Konto 21011130470, Hypobank BLZ 57.000; Projektnummer: P6110-011-011; IBAN: AT 475700021011130470, BIC-Code: HYPTAT22.

Die **Projektnummer** bitte unbedingt anführen!

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Dominique A: *Tout sera comme avant*. 2004 (Labels/EMI 5766472 1)

Dominique A gehört zweifelsohne zu den Sängern, die derzeit unter dem Etikett der "Nouvelle scène française"¹ subsumiert werden, welches oft auch für eine Renaissance des "chanson à texte" steht. Sein Debütalbum *La fossette* erschien bereits 1992, und mit *Tout sera comme avant* liegt seine mittlerweile sechste CD vor. In Frankreich hat sich Dominique A als Auteur-Compositeur-Interprète einen Namen gemacht,² daneben kennt man ihn unter seinem bürgerlichen Nachnamen Ané als Texter und Komponist, besonders seine Zusammenarbeit mit François Breut und Yann Tiersen fand Beachtung. Der Sänger kommt aus Nantes, wo sich die frühe "Nouvelle scène" um das Plattenlabel Lithium versammelte. Weniger photogen als Benjamin Biolay, weniger provokant als Philippe Katerine oder Sanseverino und weniger intellektuell als Bénabar oder Vincent Delerm, hat sich dieser sanfte Rebell inzwischen etabliert, ohne zum Medienstar geworden zu sein. Musikalisch setzt Dominique A auf Synthesizerklänge, die er in seinen früheren Alben oft minimalistisch verwendete, so dass sie seine recht eingängigen Rhythmen, einfachen Melodien und seine klare, aber nicht besonders voluminöse Stimme optimal zur Geltung bringen. Das wohl bekannteste Beispiel für diesen Stil ist "Le courage des oiseaux", das 1992 zur Hymne einer Generation wurde, die sich mit Arbeitslosigkeit und Billiglöhnen für Berufseinsteiger sowie der zunehmenden Instabilität familiärer und sozialer Beziehungen konfrontiert sah. Das aktuelle Album klingt nun weniger "techniklastig" und melancholisch als frühere Aufnahmen, *Remué* (1998) hatte einen geradezu depressiven Gesamteindruck vermittelt. Eine gewisse Sprachskepsis, die moralische Problematisierung der Sprache und Kommunikationsunfähigkeit bilden die thematische Klammer der fünfzehn neuen Chansons. Das Titelchanson mit seinem eindringlichen Refrainvers "tout sera comme avant" wirkt in seiner Unbestimmtheit mythisch und illusorisch, so dass dem Versprechen der Beigeschmack schöner leerer Worte anhaftet. "Elle parle à des gens qui ne sont pas là", "Bowling", "Mira" und "Le fils d'un enfant" besingen gesellschaftliche Randexistenzen, die kaum mehr in der Lage sind, ihre Wünsche, Ängste und Hoffnungen zu artikulieren. In "Pendant que les enfants jouent" entreißen die Kinder instinktiv die

¹ Es sei auf die beiden hierzulande populär gewordenen Sampler *Le pop* (1+2) – *Die Chansons der Nouvelle scène française* (Groove Attack) hingewiesen.

² Der Sampler *À l'arrivée* (Labels/Virgin 7243 8 13311 2 5) bietet mit 19 Titeln aus den ersten fünf CDs Dominique A.s eine relativ breite Auswahl aus dessen Repertoire.

Erwachsenen ihren grauen Alltagsgedanken. Das Paar in "Dans les hommes" kommt in seinem häuslichen Umfeld nahezu wortlos miteinander aus, doch so berechenbar die Routinehandlungen auch sind, das nicht ausgesprochene Denken des anderen, besonders des Mannes, bleibt ein Rätsel. Ähnlich enigmatisch ist für das lyrische Ich in "Revenir au monde" sein Gegenüber, das überraschend aus einer gemeinsamen Vergangenheit auftaucht und an das es appelliert, ihm wieder Teilhabe an der Welt zu verschaffen. "Où sont les lions" drückt symbolisch den Wunsch nach einem intensiveren Leben aus. Eine Aufzählung exotischer Sprachen findet sich in "L'inuktitut", wo nacheinander verschiedene Vorschläge, eine dieser Sprachen zu erlernen, verworfen werden und am Schluss der so überraschende wie banale, der Globalisierung konforme Rat erteilt wird, Englisch zu lernen. In "Le départ des ombres" beraubt der moderne Erklärungszwang, der sich auf alle Phänomene ausdehnt, die Wesen ihres Schattens, Sinnbild ihrer Identität. "Dobranoc" ist ein an die Geliebte gerichteter Monolog, der eine Extremsituation, Gefangenschaft und Flucht (in Bosnien?), verbal umzusetzen versucht. "Les clés" beschreibt die Etappen einer Entwurzelung: Sich in der Fremde einzuleben erscheint genauso unmöglich wie die Rückkehr in die Heimat ("le retour est un mot / que n'utilisent pas nos enfants"). Der einzige komische, selbstironische Titel des Albums ist das jazzige "La retraite à Miami", in dem ein in der Musikindustrie Tätiger (Musiker und/oder Sänger?) sein Schicksal im Urlaubsparadies von den Launen des kleinen Hundes mit dem Grammophon, dem Logo einer – nicht mehr existierenden – Plattenfirma, bestimmt sieht. Im Nachhinein bedauert das Rollen-Ich, mit seiner Freundin, die als solide Wertanlagen Immobilien in Europa besitzt, gebrochen zu haben – ein Metachanson über den Sänger als potentiellen Mitgiftjäger oder Heiratsschwindler. Beeindruckend ist das das Album schließende, äußerst sensible Chanson d'amour "Les éoliennes", in dem das männliche lyrische Ich auf den Wind, der seiner Partnerin durch das Haar streicht, eifersüchtig wird.

Dominique As intellektuelle Rechtschaffenheit zeigt sich in seiner Nennung der literarischen Werke, die ihn zu Chansons inspirierten, etwa Jon Fosses *Melancholia 1*. Würde er diese nicht nennen, so schriebe man ihm bei seinem Ideenreichtum ohne weiteres alle Einfälle selbst zu. Es handelt sich hier meines Erachtens um eines der gelungensten und ausgereiftesten Alben, die die nicht mehr ganz so junge "Nouvelle scène" bislang hervorgebracht hat.

Michaela Weiß, Erlangen-Nürnberg

Isabelle Boulay: *Tout un jour*. 2004 (Productions Sidéral VVR1027268)

Isabelle Boulay zählt zu den erfolgreichsten Sängerinnen Québecks. Davon zeugen nicht nur die Verkaufszahlen ihrer mittlerweile sieben Alben, sondern auch die zahlreichen Preise, die die Interpretin in den vergangenen Jahren in Empfang nehmen durfte. So wurde ihr unter anderem im Oktober 2003 das

fünfte Jahr in Folge der *Félix d'Interprète féminine de l'année* verliehen. Längst ist die aus der Gaspésie stammende Interpretin über die Grenzen des frankophonen Kanada hinaus bekannt. Die junge Québécoise ist nicht nur auf allen großen Bühnen ihrer Heimat sondern auch in Frankreich, Belgien und der Schweiz zu Hause. Dort wird sie im Herbst dieses Jahres im Rahmen einer groß angelegten Tournee auch ihr jüngstes Album *Tout un jour* vorstellen, welches im Mai 2004 erschienen ist.

Tout un jour ist die siebte CD von Isabelle Boulay. Das Album steht ganz in der Tradition ihrer überaus erfolgreichen CD *Mieux qu'ici bas* (2000), welche sich mehr als eine Million Mal verkaufte und Isabelle Boulay den internationalen Durchbruch bescherte. Auch dieses Mal zeichnen so renommierte Autoren bzw. Komponisten wie Zachary Richard, Louise Forestier, Patrick Bruel, Didier Goleman oder Daniel Seff für Texte und Melodien verantwortlich. Erweitert wurde das Team von Boulay u.a. durch die Auteurs bzw. Compositeurs Daniel Lavoie, Rick Allison, Catherine Durand, Pascal Obispo und Jean-Pierre Bucolo.

Thematisch konzentrieren sich die vierzehn Chansons des neuen Albums auf die Liebe und zwischenmenschliche Beziehungen in unterschiedlichen Ausprägungen: Sie umfassen sehr persönlich gehaltene (Liebes-)Bekanntnisse (z.B. "En t'attendant") ebenso wie universelle Aufrufe für ein besseres Miteinander ("Aimons-nous", "Je voudrais"). In "C'est quoi, c'est l'habitude", jenem Chanson, mit welchem Isabelle Boulay ihre jüngste CD eröffnet, geht es um die Liebe, die zur Gewohnheit geworden und deshalb in Gefahr ist. Von den ersten Takten an spürt der Zuhörer die Kraft, die dieses Album prägt und die vor allem in jenen Chansons zum Ausdruck kommt, in denen Isabelle Boulay von Klavier, Gitarre, Violinen und Violoncelli begleitet wird. Die Instrumente vermitteln Ruhe und Leichtigkeit und sind dennoch voll von (Überzeugungs-)Kraft, sie lassen die Musik über weite Teile fließen und verschmelzen perfekt mit der Stimme der Interpretin (z.B. "Ici", "Jamais"). Dies gilt auch für das titelgebende Chanson "Tout un jour", in dem Isabelle Boulay ihre stimmliche Virtuosität beeindruckend unter Beweis stellt, sowie für "Tout au bout de nos peines", ein Chanson, das Boulay im Duett mit Johnny Hallyday interpretiert.

Konsequent geht Isabelle Boulay mit *Tout un jour* den von ihr eingeschlagenen Weg weiter, knüpft an vorangegangene Erfolge an, ohne in ihrer Entwicklung stehen zu bleiben. Auf der Homepage der Interpretin wird ihre jüngste CD als "le disque à la fois le plus ambitieux et le plus intime" beschrieben, als "un album lumineux, intense, à l'image de la chanteuse, qui amorce avec ce disque un nouveau cycle de sa vie d'interprète".¹ Diese Veränderung spiegelt sich nicht zuletzt auch in der Covergestaltung wider: Nicht mehr die etwas unsicher wirkende Jugendliche, welche noch den Umschlag von *États d'amour* (Boulays zweite CD aus dem Jahr 1998) zierte, sondern die selbstbewusste junge Frau, zu der Isabelle Boulay mittlerweile herangewachsen ist, schmückt das Cover ihres neuen Albums. Beispielfhaft lässt sich die Entwicklung auch an dem von Isabelle

¹ "IsabelleBoulay.com – le site officiel", <http://www.isabelleboulay.com/>

Boulay gewählten Motto ihrer neuen CD ablesen: An die Stelle der zaghaften Frage "Alors, comment on pourrait faire un peu meilleures les choses?" (Chimo), die das Booklet von *États d'amour* eröffnet, ist in *Tout un jour* die selbstbewusste Aufforderung "Il faudrait essayer d'être heureux / ne serait-ce que pour donner l'exemple" (Jacques Prévert) getreten.

Beate Burtscher-Bechter, Innsbruck

Marco Masini: *Scimmie*. 1998 (Il Piviere S.r.l. 74321628272)

Mit dem Sieg von Marco Masini beim diesjährigen Festival von San Remo (mit dem Lied "L'uomo volante") treten auch die früheren Alben des Florentiner Liedermachers wieder verstärkt ins Rampenlicht. Bei dem 1998 erschienenen und hier angezeigten Album *Scimmie* handelt es sich um das fünfte von bisher insgesamt neun, nach *Marco Masini* (1990), *Malinconioia* (1991), *T'innamorerai* (1993), *Il Cielo della Vergine* (1995) sowie der *Best of*-Compilation *L'amore sia con te* (1996) und gefolgt von *Raccontami di Te* (2000), *Uscita di Sicurezza* (2001) und *Il mio Cammino* (2003).

Scimmie markierte einen Wendepunkt im Schaffen Masinis, sowohl äußerlich (neuer Look) als auch inhaltlich (einige Texte sind enigmatischer und weniger explizit als frühere Lieder, die ihm auch den Beinamen "il cantante delle parolacce" eingebracht hatten – nichtsdestotrotz wurde auch das Titellied dieser CD, "Scimmie", von einigen Kritikern als vulgär bezeichnet). Als Konstanten in den Liedern Masinis erweisen sich aber der starke Pessimismus und der Welt-schmerz, die seinen Stil von jenem der anderen italienischen Liedermacher abheben (und die ihn nach *Uscita di Sicurezza* zu einer fast dreijährigen Bühnenabstinenz zwingen werden). Das Album enthält neben einigen härteren Sounds (das bereits erwähnte Titellied "Scimmie" und "Falso") v.a. Balladen ("Profondo Porpora", "Il posto delle fragole", "Ali di cera", "Il fiore", "Fino a tutta la vita che c'è", "Fuorigioco"), auf die letztendlich der Ruhm Masinis gründet.

Paul Videsott, Innsbruck

Publikationen

Schmidt-Joos, Siegfried: *My Back Pages. Idole und Freaks, Tod und Legende in der Popmusik. Mit einem Beitrag über Michael Jackson von Kathrin Brigl*. Berlin: Lukas Verlag 2004. 594 Seiten.

Hat man sich vor zwanzig Jahren mit einer Analyse von Texten der Rock-, Pop- und Beat-Musik beschäftigt, konnte man neben Werner Faulstichs Buch (*Rock, Pop, Beat, Folk. Grundlagen der Textmusik-Analyse*, 1978) vor allem auch auf das von Siegfried Schmidt-Joos zusammen mit Barry Graves verfasste

rororo-Rock-Lexikon zurückgreifen, das als hervorragende Informationsquelle diente (soeben ist dieses Lexikon in einer zweibändigen, aktualisierten Ausgabe erschienen). Es hat sich seitdem auf diesem Sektor einiges getan: Eine Fülle von – in erster Linie – biographischen Schriften ist erschienen, die im Bereich populärer Auseinandersetzung angesiedelt sind und mehr biographische Informationen bieten als eine wissenschaftliche Auseinandersetzung. Beispiele wie Wolfgang Dietrichs politikwissenschaftliche Untersuchung des Schlagers (*Samba Samba. Eine politikwissenschaftliche Untersuchung zur fernen Erotik Lateinamerikas im Schlager des 20. Jahrhunderts*, 2002), der die komparatistische Image-Mirage-Forschung zur Anwendung bringt, oder Robert Walsers Buch über Heavy Metal (*Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, 1993), der die neuesten Entwicklungen der Kulturwissenschaft auf dieses Thema anwendet, sind eher Ausnahme geblieben. Das vorliegende Buch von Siegfried Schmidt-Joos gehört in die erste Kategorie; es ist eine Sammlung von Texten, die größtenteils für Zeitschriften (z.B. *Der Spiegel*, *Du*, *Der Monat*, *Fono Forum*), für Buchreihen (Idole im Ullstein Verlag, Rock-Session bei Rowohlt) oder für Sammelbände verfasst wurden; sie waren vergriffen bzw. schwer zugänglich und wurden für die Buchausgabe auf den neuesten Stand gebracht bzw. wesentlich ergänzt oder erweitert.

Die ursprüngliche Intention dieser Texte war in erster Linie, zwischen den Kulturen zu vermitteln und dem deutschen Publikum nahezubringen, was – nach Schmidt-Joos' Meinung – gut und wichtig war und Maßstäbe im Showbusiness – vor allem in den USA – setzte. Die Einflussmöglichkeiten eines "Medienmenschen" in den Tages- oder Wochenmedien war in jenen Jahren nicht gering einzuschätzen (man kann auch die Vermittlertätigkeit von Rolf Dieter Brinkmann in diesem Zusammenhang sehen, der mit seinen Anthologien der amerikanischen Pop-Literatur die deutsche Literatur wesentlich befruchtete; soeben ist eine Neuauflage von "Acid" erschienen).

Veröffentlicht wurden also im vorliegenden Band wieder die biographischen Arbeiten über Ray Charles, Alexis Korner, Judy Garland, Sammy Davis jr., Frank Sinatra, Bob Dylan und John Lennon. Sie wurden alle überarbeitet und im Falle von Davis, Sinatra und Michael Jackson (ein Beitrag, den Kathrin Brigl verfasst hat) um ganze Kapitel erweitert.

In der Struktur hat man sich – das geht schon aus dem Untertitel hervor – auf zwei Subtexte geeinigt: Legende und Tod. Schon im Essay "Kurzschluß in der Seele: Hat das FBI Buddy Holly umgebracht? Tod und Legende in der Rockmusik", der 1978 in Band 2 der Reihe Rock-Session bei Rowohlt erschien, wurde das Thema angesprochen und es bot sich an, *My Back Pages* damit zu beginnen. Wie darin dargestellt, hat Legendenbildung vielfach etwas mit Mystifikation, Mystik und Magie zu tun.

Als zweiter Subtext wurde die Todesthematik herausgegriffen. Das letzte große Abenteuer, der finale Kick. Judy Garlands, Alexis Korners und John Lennons Ende hatte der Autor schon für den Erstdruck dieser Texte ausführlich beschrieben. Für Sammy Davis jr. und Frank Sinatra wurden die Schlusskapitel

2004 hinzugefügt. Todessignale gibt es im Werk Bob Dylans, Todesdrohungen in der Karriere von Michael Jackson und die *Spiegel*-Kolumne (1974) über Liza Minelli, die auch im Band abgedruckt ist, war überschrieben: "Selbstmord wird nicht verlangt". Showbusiness ist in Schmidt-Joos' Augen ein riskantes Geschäft. Besonders aufschlussreich und spannend sind die Aufsätze, in denen der Autor sich mit stilistischen, musikästhetischen Sichtweisen und Fragen zur musikalischen Interpretation auseinandersetzt, wenn er beispielsweise die musikalischen Qualitäten von Judy Garland hervorhebt ("eine Swingstimme mit perfektem Timing") und auch musikalische Nummern, die auf Schallplatten zugänglich sind, angibt und beschreibt. Frank Sinatra und Barbra Streisand waren für ihn die bedeutendsten Gesangsstilisten der zweiten Jahrhunderthälfte, vielleicht die größten Entertainer ihrer Zeit. Mit Elvis Presley, Bob Dylan, Michael Jackson, den Beatles (im "Lennon"-Kapitel) und den Rolling Stones ("Mond im Skorpion") enthält das Buch Betrachtungen und Analysen zu den fünf herausragenden Exponenten der Rockkultur. Die Alexis-Korner-Story ist, genau besehen, nebenbei eine kleine Geschichte der britischen Popmusik. Ebenso sind die Hinweise zum Plattenhören sehr aufschlussreich, da sie sozusagen eine Einführung in die Musikgeschichte mit Beispielen ergeben (z. B. erklärt er einige Balladen von Ray Charles). Ein Highlight ist der Artikel über Sarah Vaughan, der 1992 in der Zeitschrift *DU* erschienen ist: Hinweise auf stilistische Eigenheiten des Gesangs, auf Farbschattierungen, auf die Modulationsfähigkeit und auf die Darstellungskraft der Sängerin werden pointiert beschrieben. Hier wird ganz deutlich auf die performative Seite des Singens hingewiesen. Aber auch auf soziale Aspekte kommt der Autor zu sprechen, wenn er sehr kritisch die "Verführungsgefahren" der Musik vorführt bzw. bestimmte Themen anspricht: Gewalttätigkeit als Grundlage des Stils der Rolling Stones (vor allem das Konzert in Altamont) oder die allgemeine Brutalisierung der Rock-Szene.

Die Texte sind flüssig geschrieben, sie sind informativ, gut recherchiert; sie sind sehr persönlich (im Stil, in den Bekenntnissen), fachlich profund, enthusiastisch, begeistert – manchmal ist es freilich des Guten zuviel an "Betroffenheitsthematik" ("Rockmusik war das Leben"). Auch hat der Autor keine Scheu vor "hoch" und "niedrig", ein Umstand, der einen unverkrampften Zugang zu einem breiten Spektrum von Themen ermöglicht (als "Lehrmeister" gibt Schmidt-Joos Theodor W. Adorno, Hans Joachim Berendt und Walter Höllerer an, die ihm den kulturellen Background vermittelten). Allerdings ermüden doch die schematischen Wendungen bzw. der Duktus des erzählenden Beschreibens den Leser. Trotz dieser kleinen Einwände bleibt *My Back Pages* eine lohnende, informativ-kritische und nie langweilige Lektüre.

Klaus Zerinschek, Innsbruck

Kimminich, Eva (Hg.): *Rap: More Than Words* (=Welt-Körper-Sprache. Perspektiven kultureller Wahrnehmungsformen, 4). Frankfurt a.M. et al., Peter Lang Verlag 2004. 274 Seiten.

Dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Rap und der Hip-Hop-Kultur derzeit eine Blüte erlebt, haben wir bereits in der letzten Ausgabe von *BAT* mit Rezensionen zweier einschlägiger Publikationen zum französischen Rap angesprochen. Heute möchten wir den Sammelband *Rap: More Than Words*, herausgegeben von der Kulturwissenschaftlerin und Romanistin Eva Kimminich, vorstellen, der zehn Beiträge von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus den Bereichen Philosophie, Politikwissenschaft, Geschichte, Literatur- und Sprachwissenschaften umfasst. Daraus resultiert ein interdisziplinär ausgerichteter Band, der sich unterschiedlichen Facetten des Rap und unterschiedlichen nationalen Ausprägungen desselben widmet (Berücksichtigung finden die USA, Frankreich, Italien, Spanien, Deutschland, Türkei, Senegal). Erklärtes Ziel der Herausgeberin ist es, "dem diskursiven Phänomen Rap als Bestandteil der Hip-Hop-Kultur in seiner Vielschichtigkeit und Komplexität gerecht zu werden" (XII), der Titel *Rap: More Than Words* ist also durchaus programmatisch zu verstehen. Da uns im Rahmen des *Bulletins* insbesondere die romanische Welt interessiert, sei mir für meine Besprechung eine Auswahl jener Artikel erlaubt, die sich der französisch-, italienisch-, bzw. spanischsprachigen Rapszene widmen.

Arno Scholz geht in seinem als Überblick und Skizze konzipierten Beitrag "Kulturelle Hybridität und Strategien der Appropriation an Beispielen des romanischen Rap" (45-65) von der These aus, dass Rezeption "zentripetal" und/oder "zentrifugal" verlaufen kann. Im Falle des Rap würde "zentripetal" eine Übernahme des amerikanischen Modells sowie dessen Imitation bedeuten; "zentrifugal" hingegen bedeutet produktive Rezeption, das heißt Übernahme des Modells und Veränderung bzw. Anreicherung desselben durch lokale Spezifitäten. Scholz versucht, zunächst die "übereinzelturellen Merkmale" des Rap (auf den Ebenen Inhalt, Sprechhandlungen, Referenzialität, Stil, Rhetorik und Poetik) darzustellen und skizziert dann deren spezifische Aneignungsformen in Frankreich, Italien und Spanien. Er weist beispielsweise darauf hin, dass im französischen Rap – im Unterschied zu Italien und Spanien – auf inhaltlicher Ebene neben der Selbstdarstellung die Sozialkritik dominiert (50% aller Texte gegenüber 20% in den anderen genannten Ländern), was Scholz darauf zurückführt, dass die französische Rapszene vorrangig von Migranten aus dem Süden getragen wird, die sich mit ihrer Musik für ein pluriethnisches Frankreich engagieren. Oder: Bezogen auf den Stil stellt Scholz fest, dass der italienische Rap vor allem diatopisch markierte Varietäten nützt, währenddessen in Frankreich mit seinem Ideal der Normsprache und einer geringen Bedeutung von Dialekten von den Rappern vorrangig diaphasisch markierte Varietäten, also etwa Argot und Verlan, eingesetzt werden.

Der höchst ansprechende und für Rap-Neulinge wie für Rap-Experten interessante Beitrag von Dietmar Hüser, "Sex & crime & rap music. Amerika im französischen Rap zwischen Traum und Alptraum" (67-96) schließt nahtlos an jenen von Arno Scholz an, denn auch Hüser betont, dass Rap zwar in den USA entstanden und modellhaft nach Europa importiert wurde, dass er aber im Falle Frankreichs höchst produktiv rezipiert und an die nationalen, lokalen Besonderheiten angepasst wurde. Die Behauptung, Rap sei ein Beispiel für die Amerikanisierung der französischen Gesellschaft sei grundlegend falsch. Hüser zeigt in der Folge auf, wie sehr sich amerikanische "Rap-Wurzeln und Franko-Knospen" vor allem in den vertretenen Wertesystemen voneinander unterscheiden und wie explizit französische Rapper amerikanische Vorbilder in Texten und Interviews in Frage stellen. Französische Rapformationen sind stets multikulturell, zeugen von der pluriethnischen französischen Gesellschaft und fordern deren vor allem republikanische Ideale (Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, Volkssouveränität) ein, die in der aktuellen Politik nur halbherzig umgesetzt würden. Sie sehen sich als Exponenten einer "RAPublique" – so auch der Titel von Hüser's jüngst erschienener Monographie zum französischen Rap¹ – und propagieren eine "neue, positive Lesart der Banlieue" (87), in der nicht nur Gewalt und Integrationsunfähigkeit herrschen. Sie lehnen nicht Frankreich und französische Werte ab, sondern eine monolithisch konstruierte französische Identität, die einer de facto pluriethnischen Gesellschaft nicht entspricht.

Die Linguistin Monika Sokol widmet sich in ihrem Beitrag "*Verbal Duelling*: Ein universeller Sprachspieltypus und seine Metamorphosen im US-amerikanischen, französischen und deutschen Rap" (113-160) der Praxis des *Verbal Duelling*, einem übergeordneten Diskurstypus, der nicht nur im Rap existiert und als symbolisches Spiel der Konfrontation bezeichnet werden kann. Sokol legt zunächst die prototypischen Merkmale eines Konfrontationsdiskurses dar, dessen Performanz auf die Sprechakte Beleidigung, Schmähung und Prahlens sowie Selbstpreisung zentriert ist. Sie stellt dann die (vorwiegend männliche) Tradition des *Verbal Duelling*, wie sie beispielsweise auf Malta oder bei den Kamsá-Indios in den kolumbianischen Anden existiert/e, vor und erläutert deren Aneignung im US-amerikanischen, französischen und deutschen Rap. Interessant ist die Beobachtung, dass *Verbal Duelling* stets vorrangig dem Aufbau und der Absicherung eines Kollektivs und einer kollektiven Identitätsbildung gedient hat. Im Zuge seiner sprachwissenschaftlichen Orientierung trägt der Beitrag auch einer weiteren, wichtigen Facette der Rap-Kultur, nämlich der Performance, Rechnung.

Insgesamt drei Beiträge des Sammelbandes widmen sich der Rapkultur im Senegal: Frank Wittmann, "Sexismus, Islamismus und Ghettoromantik. Die Dakarer HipHop-Bewegung *Bul faale* im Kontext der globalen Postmoderne" (181-204), Michelle Auzanneau/ Vincent Fayolle, "Äußerungsereignis und

¹ Dietmar Hüser, *RAPublikanische Synthese. Eine französische Zeitgeschichte populärer Musik und politischer Kultur*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 2004.

Sprachvariabilität im senegalesischen Rap" (205-232) und Eva Kimminich, "(Hi)Story, Rapstory und 'possible words'. Erzählstrategien und Körperkommunikation im französischen und senegalesischen Rap" (233-272), der letzte Beitrag, den ich im Detail vorstellen möchte.

Eva Kimminich, die Herausgeberin des Sammelbandes, geht in ihrem Artikel von einer Reoralisierung der Kommunikationsgesellschaft und damit einer Wiederbelebung des Geschichtenerzählens aus. Rapping ist für sie ein geradezu perfektes Beispiel für "performiertes Storytelling" (237), für eine "spezifische, transgenerische und multimediale Ausprägung sekundär oral-verbaler Erzählens" (242). Im Erzählen überprüft der Erzähler seine Selbst- und Weltbilder, die gesellschaftskonform oder -nonkonform sein können. Ausgehend von einem postklassischen erzähltheoretischen Ansatz (transgenerisch, intermedial, interdisziplinär), der fiktionale Texte als semiotische Mechanismen für die Konstruktion alternativer (im Sinne paralleler) Welten betrachtet, sieht Kimminich das Rappen im Sinne eines solchen Storytelling als Ausloten und Entwurf von möglichen Handlungsspielräumen (*possible worlds*). In einem ersten Analyseteil konzentriert sie sich auf die verbalen und gestischen Legitimationsstrategien, die Rapper dabei einsetzen, um sich als authentische Erzähler und das Erzählte als wahrhaftig auszuweisen. Dieser Legitimationszwang entsteht primär durch die Präsenz im öffentlichen Raum und die Anwesenheit von Publikum. Der zweite analytische Teil des Beitrags präsentiert die Ergebnisse einer mehrjährigen Feldstudie im Senegal und wertet auf dem Hintergrund von Kinesik und Gestenforchung die Körperkommunikation im senegalesischen Rap aus. Der anspruchsvolle und komplexe Beitrag wird (als vielleicht einziger des Bandes) der Vielschichtigkeit des Rap gerecht, indem er neben der textlichen Komponente die Inszenierung in den Mittelpunkt rückt. Das starke Interesse von Eva Kimminich an dieser Seite des Rap verdeutlicht auch eine gleichzeitig erschienene DVD zu den Tanzstilen der HipHop-Kultur, die die unterschiedlichen Bewegungsstile und Körpertechniken anschaulich dokumentiert.²

Abschließend lässt sich sagen, dass *Rap: More Than Words* ein sehr ansprechender, vielfältiger und wissenschaftlich interessanter Band ist, der vor allem die an französischem und frankophonem Rap Interessierten auf ihre Rechnung kommen lässt. Ein Einwand sei dennoch geäußert: Trotz des programmatischen Titels *Rap: More Than Words* und dem Bemühen der Herausgeberin um dieses "Mehr" in ihrem eigenen Beitrag liegt das Hauptaugenmerk des Bandes insgesamt dennoch auf einer textlichen und kontextuellen Betrachtung von Rap. Die Performance wird neben dem genannten Beitrag von Kimminich nur noch in jenem von Sokol angerissen, musikwissenschaftliche Analysen – wie sie beispielsweise Jean-Marie Jacono schon vorgelegt hat – fehlen völlig. Der in der Einleitung als musikwissenschaftlich angekündigte Beitrag zur deutsch-türkischen Rapszene von Martin Greve und Ayhan Kaya (161-179) entpuppt

² DVD und Booklet mit Analysen und Beschreibungen sind bei Eva Kimminich zu erhalten (Kimminich@aol.com).

sich nach Lektüre vielmehr als eine sicherlich interessante und fundierte, aber allgemeine Standortbestimmung des Genres in den beiden Ländern. Ein kleiner Wermutstropfen, der jedoch der allgemeinen Qualität des Buches keinen Abbruch tut.

Birgit Mertz-Baumgartner, Innsbruck

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. 289 Seiten.

Gerne glaubte man Louis-Jean Calvet, der 1981 in *Chanson et Société* kurzerhand dem Begriff Vaudeville eine Klammer hinzusetzte und schrieb "cette appellation de vaudeville (c'est-à-dire 'voix des villes')". Doch dem ist nicht so. Richtig ist, dass im normannischen Vaux-de-Vire (eigentlich Val-de-Vire) nach 1400 der Dichter Olivier Basselin lebte und dort Chansons dichtete: Diese viel gesungenen Lieder wurden Vaudevires genannt. Später ging die Bezeichnung auf die einstimmig begleiteten Scherz-, Tanz- und Trinkchansons über, die nach 1600 in Mode kamen, und schließlich auf das possenhafte Singspiel mit heiteren Spottliedern als Einlagen, nun die "Vaudevilles" genannt. Das Vaudeville war zwischen 1700 und 1750 die Hauptform des französischen Singspiels und im 19. Jahrhundert "die wichtigste Gattung des populären Theaters in Zentral- und Nordeuropa" (20). Vaudevilles hießen witzig-satirische Lieder (deren Melodien oft bekannt waren, cf. Timbres), die sich zwischen einfacher Unterhaltung und politisch kämpferischer Aussage bewegten und in allen gesellschaftlichen Bereichen vertreten waren. Sie wurden in Jahrmarkt- und Boulevardtheatern ebenso wie auf Sprechbühnen vorgetragen und um sie herum entstand eine vielseitige Liedpublizistik.

Das vorliegende Buch, das aus der gleichnamigen Ausstellung der saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek im Frühherbst 1999 hervorgegangen ist (die Ausstellung begab sich ein Jahr später nach Freiburg, wo auch eine Musik-CD produziert wurde), ist reich bebildert und mit Notenbeispielen sowie ausführlichen Zitaten aus Originaltexten versehen. Die in ihrer Thematik sehr unterschiedlichen Beiträge spannen einen zeitlichen Bogen vom Ancien Régime bis 1920. Herbert Schneider leitet den Band mit einer Betrachtung zur Gattungsreflexion und Gattungspoetik ein und klärt im einzelnen über die Timbre-Technik, die unterschiedlichen Publikationsformen von Chansons sowie die Entwicklung der Singgesellschaften auf. Thomas Betzwieser beschreibt in seinem Beitrag "Funktion und Poetik des Vaudevilles im Théâtre de la foire" die Geburtsstunde des Jahrmarkt-Theaters – als nämlich der König die "Comédiens italiens" des Landes verwies (1697) und "damit [...] vor allem in Hinblick auf das Komische ein Vakuum in der Theaterlandschaft [entstand]" –, und analysiert seine Geschichte anhand autoreferentieller Stücke wie "Le Temple de l'ennuy"

(1716), "La Querelle des Théâtres" (1718), "Le Rappel de la Foire à la vie" (1721). Sehr spezielle Sujets behandeln die Beiträge von Waltraud Linder-Beroud zu Béranger in Deutschland, von Rainer Bayreuther zu den französischen Opernmelodien in den geistlichen Liedern des Heb-Opfers von Heinrich Georg Neuß und von Heinz Jürgen Winkler ("Der Timbre 'La petite fronde' während der Fronde (1648-53) in der Verwendung des Chansonniers Versailles, MS Lebaudy"). Concetta Condemi trägt in ihrem Beitrag "La chanson de café-concert en France (1848-1920). Censure et liberté d'expression d'un loisir de masse" die Ergebnisse einer Untersuchung von Tausenden von Dokumenten (Chansons, Ankündigungen, Programme, Postkarten, Presseartikel, polizeiliche Verhör-Protokolle, Bestimmungen und Erlässe usw.) zum zensierten und gegängelten Alltag der Café-Concerts zusammen – ein wichtiger Abschnitt Chansongeschichte, der die Texte, das Repertoire und die Geographie des Chansons bis heute mitprägt. Allen, die sich für mediale Aspekte des Chansons interessieren und wissen, dass das Visualisieren von Chansons keine Erfindung unserer Zeit ist, seien die Beiträge "Gesungene Bilder – gemalte Lieder" (Rolf Reichardt) und "Bild-Chanson-Bezüge in der illustrierten Sammlung" (Annette Keilhauer) empfohlen. Hier lässt sich an Lithographien beobachten, wie der Chansonvortrag bereits sehr früh durch zusätzliche Medien (Bilderbögen) visuell unterstützt wurde und welche Mittel die Druckmedien besaßen, auf die Chansonrezeption einzuwirken. Ein Buch zwischen Ausstellungskatalog und Aufsatzsammlung, in das hineinzuschauen sich auf jeden Fall lohnt.

Renate Klenk-Lorenz, München

Ankäufe und Neuerwerbungen 2004

DVD

Têtes Raides: *Bouffes du nord*, Warner Music 0927 49 765 2

Bücher

* zur Rezension eingegangene Publikationen

Aute, Luis Eduardo: *Cuerpo del delito. Todas las canciones*. Madrid, Ediciones Temas de hoy 2003.

*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.

*Bernhart, Walter/ Wolf, Werner (Hg.): *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher* (= Word and Music Studies, 5). Amsterdam/New York, Editions Rodopi 2004.

Bosco, Juan: *Ketama: no estamos lokos. Biografía y cancionero*. Madrid, Ediciones Martínez Roca 2004.

Bouliane, Denys (Hg.): *Présence de la musique québécoise. Vingt-deux portraits instantanés*. Montréal, o.A. 1999.

Cabré, David/ Font, Patricia: *Manu Chao*. Barcelona, Ediciones de la Tempestad 2004.

Cervera, Rafa: *Alaska y otras historias de la movida*. Barcelona, Random House Mondadori 2002.

Cloutier, Raymond: *Théâtre chanté. Paroles pour le grand cirque ordinaire* (mit begleitender CD). Outremont, Lanctôt Éditeur/Raymond Cloutier 2003.

ClubCultura. La revista cultural de la Fnac 3 (verano 2004), mit CD.

Domínguez, Salvador: *Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) 2004.

Forestier, Louise: *Signé Louise*, Québec, Les Éditions du Boréal 2003.

Francoeur, Lucien: *Chants de l'Amérique inavouable*. Montréal, VLB 2002.

García Franco, Manuel/ Regidor Arribas, Ramón: *La Zarzuela*. Madrid, Acento Editorial 1997.

Gèrtrudix Barrio, Manuel: *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid, Ediciones del Laberinto 2003.

Greensnake, JL: *Réquiem por la música, los artistas y la industria*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores 2004.

*Hüser, Dietmar: *RAPublikanische Synthese. Eine französische Zeitgeschichte populärer Musik und politischer Kultur*. Köln, Böhlau Verlag 2004.

*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.

*Kimminich, Eva (Hg.): *Rap: More than words* (= Welt-Körper-Sprache. Perspektiven kultureller Wahrnehmungs- und Darstellungsformen, 4). Frankfurt, Peter Lang 2004.

*La Gorce, Jérôme de/ Schneider, Herbert (Hg.): *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully. L'œuvre de Lully: Etudes des sources* (= Musikwissenschaftliche Publikationen, 13). Hildesheim, Georg Olms Verlag AG 1999.

Méndez, Sabino: *Limusinas y estrellas. Medio siglo de rock 1954-2004*. Madrid, Espasa Calpe 2004.

Piché, Paul: *Des châteaux de sable. Chansons*. Montréal, Lanctôt 2002.

Román, Manuel: *La Copla. La canción tradicional española*. Madrid, Acento Editorial 2000.

*Schmidt-Joos, Siegfried: *My Back Pages. Idole und Freaks, Tod und Legende in der Popmusik*. Berlin, Lukas Verlag 2004.

Tremblay-Matte, Cécile/ Rivard, Sylvain: *Archéologie sonore. Chants amérindiens*. Laval, Éditions TROIS o.J.

CDs

883: *La dura legge del goll*, Warner Music 857385982-2
 99 Posse: *La vida que vendrá*, BMG Ricordi 74321737002
 Alexis HK: *Belle ville*, Free Complex/Musiques Hybrides 7243 5827610 7
 Alice: *Viaggio in Italia*, Disky NUN 0150432
 Almagegretta: *Imaginaria*, BMG Ricordi 74321862272
 Arbatz, Michel: *Vous avez le bonjour de Robert Desnos*, Michel Arbatz/Babel ARB C 44020
 Articolo 31: *Domani smetto*, Best Sound 74321924942
 Battiato, Franco: *Last summer dance* (2 CD), Sony COL 513706 2
 Bellini, Vincenzo: *La Sonnambula* (2 CD), EMI Italiana 7243 5 56278 2 7
 Bénabar: *Bénabar*, Zomba Records 82876535612
 Benin, Morice: *Vie-vent*, o.A. CDS 10
 Bersani, Samuele: *Caramella smog*, BMG Ricordi
 Birkin, Jane: *Rendez-vous*, Capitol 07243 5987592 7
 Boulay, Isabel: *Tout un jour*, Productions Sidéral VVR1027268
 Calogero: *Calog3ro*, Rapas 981 677 7
 Camille: *Le sac des filles*, Source 724381278222
 Consoli, Carmen: *L'eccezione*, Universal 065 195-2
 Corneille: *Parce qu'on vient de loin* (2 CD), Angel Dust Productions 308 77 92
 Daniele, Pino: *Concerto. Medina Tour 2001*, Blast Records 74321912922
 De Gregori, Francesco/ Marini, Giovanna: *Il fischio del vapore*, Caravan COL 510218 2
 De Gregori, Francesco: *Fuoco amico*, Serraglio SER 505035 2
 Delerm, Vincent: *Kensington Square*, VF musiques 8345105252
 Destràni Taràf: *De... strani confini*, Associazione culturale Destràni CD 426
 Donizetti, Gaetano: *Lucrezia Borgia* (2 CD), BMG Music GD 86 642 (2)
 Douadi, Farid: *Farid chante Hugo*, Théâtre Epreuve EPROU 003
 Garou: *Reviens*, Sony COL 5147319
 Giorgia: *Ladra di vento*, DDC Dischi di Cioccolata 82876556052
 Grignani, Gianluca: *Succo di vita*, Universal 9812778
 Grillot, Jacques: *Jacques chante Brel*, Productions ELSA JG116546
 In-Grid: *Rendez-vous*, Energy Production ZYX 20646-2
 Jovanotti: *Il quinto mondo*, Universal 586 731-2
 KAD Achouri: *Liberté*, Stern's Music STCD4001
 Laffaille, Gilbert: *Introuvables*, Sergent Major Company SMC1035
 Lemay, Lynda: *Les secrets des oiseaux*, Warner 5050466-9656-5-3
 Leprest, Allain: *En concert. Je viens vous voir*, o.A. JDE 0008
 Lhasa: *The Living Road*, Les Disques Audiogramme ADCD 10165
 Marie Kiss La Joue: (*Henri, Valentin et les autres*), TSK Music 7243 538 88824

Marlene Kuntz: *Cometa*, Virgin 7243 5 329102 0
 Marlene Kuntz: *H.U.P. Live in Catharsis*, Sonica SON 49292
 Méthivier, Arnaud: [*Speis*], Les disques du Bleu du Ciel NANO 005
 Méthivier, Arnaud: *Ouadigambé*, Les disques du Bleu du Ciel NANO 006
 Mickey 3D: *Tu vas pas mourir de rire*, Virgin 5812290
 Miossec: *1964*, Play it again Sam [PIAS] 941.0151.020
 Nannini, Gianna: *Aria*, Universal 589 765-2
 Nannini, Gianna: *Perle*, the-berliner.com 087-11452
 Pausini, Laura: *The Best of Laura Pausini. E ritorno da te*, CGD East West 092741035-2
 Pestel, Véronique: *Babels*, Productions Jean-Claude Barens ESP 011
 Puccini, Giacomo: *La Bohème* (2 CD), EMI 0777 7 69657 2 7
 Puccini, Giacomo: *Madama Butterfly* (2 CD), EMI 7243 5 67885 2 7
 Puccini, Giacomo: *Turandot* (2 CD), Decca 414 274-2
 Rossini, Gioachino: *Il Barbiere di Siviglia*, (3 CD), Decca 425 520-2
 Rossini, Gioachino: *La Cenerentola* (2 CD), Universal 470 580-2
 Rue Kétanou, La: *En attendant les caravanes...*, Salut O Productions YEL 501628-1
 Rue Kétanou, La: *Y'a des cigales dans la fourmilère*, Salut O Productions YEL 5088852
 Sébastien Gabriel: *Rue du Diorama*, Cousu Mouche CMCD-SG 001
 Solleville, Francesca: *Grand frère petit frère*, Le Loup du Faubourg LFB036 EH7
 Tarmac: *Notre époque*, Atmosphériques 038125-2
 Testa, Gianmaria: *Altre latitudini*, Le Chant du Monde 8741253
 Tiromancino: *In continuo movimento*, Virgin 7243 5427842 6
 Tiromancino: *La descrizione di un attimo*, Virgin 848972 2
 Tordue, La: *Champ libre*, Sony EPC 5094732
 Verdi, Giuseppe: *Aida* (2 CD), EMI 7243 5 56316 2
 Verdi, Giuseppe: *Don Carlo* (3 CD), EMI 0777 7 69304 2 8
 Verdi, Giuseppe: *La Traviata* (2 CD), EMI 7243 5 66450 2 8
 Verdi, Giuseppe: *Nabucco* (2 CD), Polydor 410 512-2
 Verdi, Giuseppe: *Otello* (2 CD), IMC Music BLV 107.231
 Verdi, Giuseppe: *Rigoletto* (2 CD), Decca 425 864-2

In eigener Sache

Mathis-Moser, Ursula – Löffler, Mark (Hg.): *Französische Tonträger aus Nordamerika – Index of Francophone Sound-Recordings from Northern America – Index des documents sonores de l'Amérique du nord* (= VUI 223). Innsbruck 2002. 140 Seiten.

Preis: 20 Euro

Bestellungen postalisch oder per e-mail an die Redaktion von BAT.

Internet-Adressen und Veranstungskalender

Internet-Adressen

<http://www.acim.asso.fr/forum/viewtopic.php?t=85>;
<http://www.chansonduquebec.com/surmont/historio.html>: Dossiers zum
 Quebecker Chanson, von Jean-Nicolas De Surmont

Konzerte

Stephanie Blanchoud & Duo à quatre (11. 10. 04: Funkhaus Halberg, Saarbrücken)
Isabelle Boulay (3.11.04: Arènes, Metz)
Marcel Adam: *Zehn Jahre Marcel Adam solo* (5.11.04: Bel Étage, Saarbrücken)
Bernard Bruel "J'vous ai apporté des chansons" (6.11.04: Landestheater, Tübingen)
Benabar (11.11.04: Arènes, Metz)
Anne Calas/ Henry Torgue: "Toxique" (13.11.04: Essen)
Bistrot Musique: Roberto Sironi (22.11.04: Funkhaus Halberg, Saarbrücken)
Michel Sardou (1.12.04: Metz, 2.12.04: Strasbourg)
Anne Pekoslwaska chante Barbara et Piaf (20.05.2005: Leverkusen)

Radiosendungen und sonstige Veranstaltungen

Liederladen: Überblick über die frankophone Musik; Deutschlandfunk, jeden Mittwoch, 1
 Uhr

Conférence "Chanson française", 13. Oktober 2003, Centre Culturel Kulturfabrik,
 Esch-sur-Alzette, Luxemburg; Information: <http://www.kulturfabrik.lu>

**VO Portugiesisch Literaturwissenschaft (Fremdsprache): *Textos da música
 brasileira do século XX***, Univ.-Prof. Dr. Ch. Laferl, WS 2004/05, Mittwoch,
 16.30-18.00, Universität Salzburg

Desde os anos 20 do século passado a Música Popular desempenha um papel decisivo para a
 construção de uma identidade brasileira – tanto dentro do Brasil como também fora do país. A
 questão central desta disciplina será a da identificação das imagens que foram mediadas no
 decorrer do século XX através desta música. As aulas não se limitarão à análise do discurso
 da música popular em si, senão também incluirão textos *sobre* esta música (por exemplo,
 críticas de músicas e textos narrativos) como parte de seu material de estudo.

SE Cantautores und populäre Lyrik, Univ.-Prof. Dr. Ursula Moser, WS
 2004/05, Mittwoch, 14.00-15.30, Universität Innsbruck

Die Lehrveranstaltung verfolgt ein dreifaches Ziel: Sie gibt Einblick in das Zusammenspiel
 von Text, Musik und Interpretation, skizziert die Geschichte des spanischen Lieds und setzt
 sich mit dem Phänomen des Cantautor der "silencios rotos" (F.G. Lucini) auseinander.

Aktuelles – actualités – novità – novedades

Das italienische Außenministerium erweitert die Innsbrucker Sammlung: Opern und neue Canzoni

Es ist eine bekannte Tatsache, dass Archive – gleich welcher Art – zu einem
 guten Teil vom freiwilligen Einsatz oder zusätzlichen Engagement ihrer
 MitarbeiterInnen, aber auch von den freiwilligen Beiträgen auswärtiger
 Sponsoren leben. Wäre ein Tonträger-Archiv wie jenes der Abteilung für
 "Textmusik in der Romania" ausschließlich auf die jährliche Budgetierung von
 universitärer Seite angewiesen, wären Neuerwerbungen (wie es in manchen
 Bereichen wie dem spanischen oder portugiesischen leider zumeist der Fall ist)
 nur in ganz und gar eingeschränktem Umfang möglich.

Neben der französischen und der Quebecker Sektion, die vonseiten der jewei-
 ligen Regierungen häufig bzw. im zweiten Fall regelmäßig mit den wichtig-
 sten Neuerscheinungen auf dem Tonträgermarkt versorgt werden, konnte in den
 letzten Jahren auch die italienische Tonträgersammlung wiederholt von großzü-
 gigen Zuwendungen profitieren. Für die zuletzt erhaltene Spende, die der Tiroler
 Generalkonsul Dr. Giovanni Pedrazzoli dem Archiv am 10. Februar 2004
 (gemeinsam mit einer umfangreichen italienistischen Bücherdonation für die
 geisteswissenschaftliche Bibliothek unserer Universität) im Namen des italieni-
 schen Außenministeriums überreichte, möchten wir an dieser Stelle unseren
 besonderen Dank aussprechen. Um den empfangenen "Schatz" aber nicht nur im
 Verborgenen blühen zu lassen, soll hier Einblick in seine besonderen Facetten
 gewährt werden.

Den zweifellos konsistentesten und homogensten Teil der Tonträgerspende
 stellen dreizehn Doppel- bzw. Dreifach-CDs mit Operaufnahmen dar. Der
 Textmusikbestand an italienischen Opern wird durch sie um eine Reihe von
 Meisterwerken aus der Glanzzeit des "Melodramma", dem 19. Jahrhundert,
 bereichert und ergänzt. Von Bellinis *Sonnambula* und Donizettis *Lucrezia
 Borgia* über einige klingende Titel Puccinis (*La Bohème*, *Madama Butterfly*,
Turandot) und Rossinis (*Il Barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*) bis hin zu
 sechs Standardwerken des großen, unverzichtbaren Giuseppe Verdi (*Aida*, *Don*

Carlo, La Traviata, Nabucco, Otello und *Rigoletto*) sind tatsächlich einige der bekanntesten Komponisten und Operntitel bei den Neuzugängen vereint.

Zu den dreizehn Operaufnahmen gesellt sich die stattliche Anzahl von zweiundzwanzig CD-Alben, die die Vielfalt der italienischen Popmusik illustrieren. Einen gewissen "Klassiker-Status" haben dabei natürlich jene Alben, die, wenn auch durchwegs neueren Datums, aus der Hand von längst etablierten (seit den 60er oder 70er Jahren aktiven) Cantautori und Cantautrici stammen. Zu diesen zählen in unserem Fall Francesco De Gregori (mit der Live-CD *Fuoco amico* und dem hochinteressanten, gemeinsam mit Giovanna Marini erstellten Album *Il fischio del vapore*), Franco Battiato (mit *Last Summer Dance*, das repräsentative Lieder aus der mehr als dreißigjährigen Karriere des sizilianischen Cantautore vereint), Pino Daniele (mit den zwei charakteristischen Live-Alben *In tour* und *Concerto Medina Tour 2001*), Gianna Nannini (mit ihrem eine Reihe neuer Rocksongs enthaltenden Album *Aria*) und Alice (die im Doppel-Album *Viaggio in Italia* auf eine Reise durch die von ihr interpretierten Kompositionen bekannter italienischer Liedermacher entführt).

Nicht minder bekannt als die soeben genannten sind im heutigen Italien jüngere Pop-Protagonist(inn)en wie Laura Pausini, Giorgia, Carmen Consoli, 883, Samuele Bersani und Jovanotti, die ihre Karriere in den 80er oder 90er Jahren begonnen haben. Neben dem *Best of*-Album der Senkrechtstarterin von Sanremo 1993, Laura Pausini, den typischen Happy-Pop-Klängen von 883 in *La dura legge del gol!* und dem viele Geschmäcker ansprechenden Jovanotti-Album *Il quinto mondo* verdienen folgende CD-Publikationen aufgrund ihrer Güte und Originalität besondere Hervorhebung: *Ladra di vento* der stimmlich wie immer eindrucksvollen Giorgia, die hier erstmals auch mit eigenen Songs besticht; *Caramella smog* des lyrischen Samuele Bersani, der mit einer Canzone wie "Cattiva" das Neuland einer unumwundenen Gesellschafts- und Medienkritik betritt; und *L'eccezione*, das nicht ganz leicht zugängliche, auf gelungene Weise synkretistische Album der jungen sizilianischen Liedermacherin (und Poetin) Carmen Consoli.

Die Stilrichtung des Rap/Raggamuffin ist in Gestalt der Alben von drei ebenfalls bereits bekannten und etablierten Bands vertreten, die im Großen und Ganzen die jeweils für sie charakteristische Linie fortführen: die des übermütigen und textlich großteils unverbindlichen Party-Sounds in *Domani smetto* der erfolgreichen Articolo 31, die fast diametral entgegengesetzte Linie der Gesellschaftskritik und des eindeutigen politischen Statements in *La vida que vendrà* der neapolitanischen 99 Posse, sowie die vor allem musikalisch betörende Linie des mit afrikanischen und arabischen Einflüssen durchmischten Dub-Stils von *Imaginaría* (2001) der ebenfalls aus Neapel stammenden Almamegretta.

Für neue Band-Namen im Textmusik-Archiv sorgen schließlich die vier zuletzt zu nennenden CDs der umfangreichen Tonträgerspende: zum einen die beiden Alben *H.U.P. live in Catharsis* und *Cometa* der Rockband Marlene Kuntz aus Cuneo, die sich musikalisch zwischen dem amerikanischen

Underground-Rock im Stil von Sonic Youth und den geräuschvollen Experimenten der legendären deutschen Gruppierung Einstürzende Neubauten situiert;¹ zum anderen *La descrizione di un attimo* (2000) und *In continuo movimento* der seit 1989 bestehenden Formation Tiromancino, deren subtile Verbindungen elektronischer und canzonenhaft-melodiöser Elemente einem breiteren italienischen Publikum durch den Soundtrack zum Film *Le fate ignoranti* (2001) vertraut geworden sind.

Eines dürfte aus den kursorischen Anmerkungen zu den Einzeltiteln der Tonträgerspende deutlich geworden sein: Sie bedeuten für das Innsbrucker Textmusik-Archiv eine ganz erhebliche Belebung und Bereicherung, für die wir dem italienischen Außenministerium und Konsulat nicht genug danken können.

Gerhild Fuchs, Universität Innsbruck

La canzone d'autore nel panorama della musica leggera italiana

Le canzoni, anche quelle brutte, servono a conservare la memoria del passato, più della musica colta, per quanto sia bella
(Marcel Proust, *La ricerca del tempo perduto*, Milano, Mondadori, 1989)

La forza evocativa del passato di cui parla Proust e ancor più quella emozionale del presente non può riconoscersi in ogni canzone, bensì solo nella cosiddetta canzone d'autore, in cui sono presenti gli interrogativi esistenziali, lasciando solo alla forza delle parole il compito di trasmetterli e di sollecitare una sorta di ricerca interiore in chi ascolta queste canzoni.

Ma cosa contraddistingue sostanzialmente la canzone d'autore dalla semplice canzone commerciale e che ruolo occupa oggi nello scenario musicale?

Si sono prospettate diverse soluzioni, tra le quali quella più semplicistica che definisce la canzone d'autore (termine che nasce dalla fusione di "cantante" e "autore") quella interpretata da chi l'ha composta. Più appropriata ed esaustiva appare la definizione della canzone d'autore come canzone d'artista, il cui scopo prevalente non è quello di intrattenere, bensì "quello di far pensare, oltre che di intrattenere. Caratteristica, questa, delle opere d'arte" come sostiene Michele Antonellini.

Gli stessi numerosissimi cantautori si sono interrogati in ordine alla definizione della canzone d'autore chiedendosi cosa rende particolare la propria creazione artistica, se ad esempio si tratta della esclusività, dell'impegno, della capacità di far coincidere "colto" e "popolare" o altro ancora. Uno dei più

¹ Cf. <http://www.kalporz.com/artisti/marlenekuntz.htm>.

rappresentativi cantautori contemporanei, Roberto Vecchioni, ha dato la seguente definizione:

il gran merito della canzone d'autore, rispetto alla canzonetta popolare o commerciale, sta nella ricerca di concetto "significati" ben al di là dello stereotipo. Sulla gamma di possibili contenuti (libertà, amore, dolore ecc.) il cantautore inserisce varianti, sfumature, angoli di visuale, sovrapposizioni storiche, favolistiche, letterarie, simboliche che riconsegnano tutta la complessità del diverso scegliere umano di fronte allo stesso stimolo.¹

Dunque è solo la canzone d'autore che riesce ad esplorare con maggiore profondità ed incisività il complesso ed eterogeneo panorama politico e sociale della realtà umana, attraverso forme sempre nuove e sperimentali e giammai standardizzate e banalmente prevedibili.

Neppure la definizione di cantautore ha trovato risposte univoche, tanto che Paolo Conte preferisce definirsi compositore, Francesco De Gregori cantante o musicista e ad altri è sembrata più appropriata la definizione di poeta.

Un contenuto altamente poetico si riscontra innegabilmente nei testi di Lucio Battisti, cui va riconosciuto il grande merito di aver sprovvincializzato la canzone italiana che da decenni risultava irretita in formule melliflue e sdolciate. Va precisato, tuttavia, che Lucio Battisti pur non essendo autore dei testi delle sue canzoni, per le quali si è affidato a Mogol e in una fase successiva al poeta Panella, si colloca senz'altro nel genere musicale della canzone d'autore, intesa, come già precisato, nell'accezione più ampia di canzone artistica.

Soprattutto la produzione degli anni '70-'80 di Lucio Battisti non solo ha sconvolto il panorama tradizionale della musica leggera italiana dell'epoca, ma ha continuato per decenni ad ispirare giovani cantautori e ad incidere in maniera prepotente sulle scelte, sui gusti musicali e sul costume degli italiani.

Nel panorama artistico della canzone d'autore, che ha visto nel tempo affermarsi figure di notevole spessore, oltre a quella di Battisti, mi piace ricordare anche Fabrizio De André, Francesco De Gregori, Roberto Vecchioni, Ivano Fossati e Pino Daniele.

De André con le sue canzoni ha privilegiato gli emarginati, le vittime della solitudine, la contestazione sociale, la denuncia dell'arroganza di chi detiene il potere e la spiritualità. Il brano che meglio esprime la sua religiosità laica è "Il testamento di Tito", dal quale emerge "uno stato d'animo che rifiuta catechismi e dogmi per alimentarsi della vita, del dolore, di squarci di luce che si trasformano in note di poesia".² Questa religiosità trova tutta la sua espressione nei seguenti versi: "io, nel vedere quest'uomo che muore/ madre, io provo dolore./ Nella pietà che non cede al rancore/ madre io ho imparato l'amore." All'interno delle tematiche affrontate da De André, emergono dei veri e propri personaggi, per i

¹ Lorenzo Coveri (ed.), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Novara, Interlinea, 1996, 11.

² Ernesto Capasso, *Poeti con la chitarra*, Foggia, Bastogi Editrice Italiana, 2004, 15.

quali egli nutre sempre un incondizionato amore, sia che si tratti di figure positive che negative.

De Gregori, invece, pur affrontando temi come l'emarginazione, la lontananza, l'amore, la guerra, la politica, predilige la storia, poiché egli è fortemente convinto che "La storia siamo noi" (1985) come recita una sua canzone. In questa prospettiva De Gregori recupera anche il concetto di responsabilità di ognuno di noi, che con il proprio impegno, anche quotidiano, può contribuire a migliorare la società.

Nelle canzoni di Vecchioni, cantautore alla ricerca di se stesso, i personaggi sono quasi esclusivamente poeti e figure letterarie, che tuttavia non vengono descritte nella veste storiografica tradizionale, ma rappresentano un riflesso delle proprie inquietudini e dei propri desideri, quindi esse sono una proiezione dei vari alter ego di Vecchioni stesso. Altro tema importante di Vecchioni è il sogno, visto non solo come alternativa alla realtà, ma conferendogli la stessa dignità, come enunciato nella canzone "Per amore mio" (1991). Già nel 1983 Vecchioni affrontava il tema del sogno nella raccolta antologica *Il grande sogno*, un'esortazione positiva a sognare che culmina nel verso: "l'importante è chi il sogno ce l'ha più grande/ l'importante è di avercela la gioventù", esortazione rivolta ai giovani anche nel brano "Sogna, ragazzo, sogna" (1999).

Oltre alle tematiche affrontate finora vi è una di particolare fascinazione che è quella del viaggio, tematica che costituisce il Leitmotiv nei testi di Ivano Fossati. Il viaggio prediletto dal cantautore ligure non è inteso solo in senso strettamente geografico, ma anche come itinerario e ricerca interiore. Questo modo particolarmente complesso di concepire il viaggio e l'indole del grande viaggiatore, che, come egli stesso afferma, è "quello che va in una terra e fa di tutto per conoscerla, perché una terra si può imparare. Si mette umilmente in ascolto, con la giusta apertura d'animo, e attende di ricevere segnali".³

Tema strettamente connesso al viaggio è quello dell'emigrazione. Nel testo "Italiani d'Argentina" trova espressione il desiderio di comunicare e di essere vicini al proprio paese ormai lontano. La condizione particolare di uomini combattuti, sradicati e sospesi fra due culture diverse, destinate a un perenne smarrimento esistenziale.

Come figura carismatica della tradizione mediterranea e soprattutto partenopea, a partire dagli anni '70, si è imposto il cantautore Pino Daniele. I testi delle sue canzoni, sulla scia della tradizione ereditata da *La Nuova Compagnia di Canto Popolare* e da *Napoli Centrale* rivisitano tutti i temi tipici della cultura partenopea attraverso la forza incisiva e coinvolgente del blues.

Napoli è sempre rimasto un tema centrale nella produzione artistica di Pino Daniele, anche perché, come egli stesso afferma: "Io, lo ripeto, non sarei mai esistito come artista se non fossi nato a Napoli".⁴ Nel tempo, però, Napoli è

³ Michele Antonellini, *Non solo canzonette*, Foggia, Bastogi Editrice Italiana, 2002, 155.

⁴ Maurizio Macale, *Pino Daniele. Un uomo in blues*, Foggia, Bastogi Editrice Italiana, 2000, 34.

diventata sempre più solo un punto di partenza per vedere la propria città con occhi diversi. Tutto l'amore e l'attaccamento di Pino Daniele alla propria città trova piena espressione nei seguenti versi: "Napule è mille culure/ Napule è mille paure/ Napule è a voce de' criature/ che saglie chianu chianu/e tu sai ca' nun si sulo...." ("Napule è").

Dalla breve e sommaria rassegna di cantautori che precede, emergono in maniera inconfondibile l'autenticità e la profondità dei temi trattati che li fanno sentire sempre vicini e attuali nei giovani del 2004, i quali finite le trasgressioni che non sconvolgono più nessuno, abbandonata la fase dell'eccesso come forma di ribellione, recuperano la tradizione come unico modo possibile per affermare la propria personalità e identità, riconoscendosi nell'impegno, nella passione e nello spirito di libertà che trovano nella canzone d'autore di Vecchioni così come in quella di Sergio Cammariere o nel giovane Ivan Segreto, il quale, a sua volta, si rifà a Cammariere e, non a caso, al mondo introspettivo di Paolo Conte e Vinicio Capossela.

Emanuela Perna, Universität Innsbruck

Die grossen Interpretinnen der italienischen Canzone: III. Patty Pravo – Patty la trasgressiva

Così è la vita la mia vita che vola
Fra le tue dita e le mie da signora
Mentre finiva il nostro amore stavo a guardare
Poi sono uscita con lui per un istante
Sono una donna così da sognare
Così diversa da chi è sempre uguale
("Una donna da sognare", 2000)

Seit beinahe 40 Jahren zählt Patty Pravo, deren Karriere von einigen Hochs und Tiefs geprägt ist, zur ersten Garde der italienischen Interpretinnen. In den Schlagzeilen war die Interpretin dabei nicht nur wegen ihrer musikalischen Erfolge, sondern auch diverser Skandale.

Am 9. April 1948 kommt Nicoletta Strambelli in Venedig zur Welt, wo sie bei ihren Großeltern aufwächst. Am Konservatorium wird sie im Klavierspielen unterrichtet, doch nach dem Tod des Großvaters 1962 geht sie für einige Monate nach London, wo sie mit der damals dominierenden Beat-Musik in Berührung kommt. Nach ihrer Rückkehr lässt sich Nicoletta in Rom nieder, wo sie Stammgast im neu eröffneten Piper Club wird und dort von einem Vertreter der Plattenfirma RCA entdeckt wird, als sie – mehr zufällig – auf der Bühne steht.

1966, mit der Veröffentlichung ihrer ersten Single *Ragazzo triste*, wird aus Nicoletta Strambelli Patty Pravo.¹ Erste Fernsehauftritte folgen, Patty Pravo wird bald zur "regina del beat"², der nun auch in Italien seinen Höhepunkt erreicht. Doch ihre unkonventionelle Art der Interpretation sorgt für Aufsehen: "Lei, poi, è subito considerata uno scandalo vivente [...] perché riesce a manifestare nelle sue canzoni una spregiudicata sensualità [...]"³ Der endgültige Durchbruch stellt sich 1968 mit dem Titel "La bambola" ein, der 23 Wochen in den Top Ten notiert wird und davon sechs Wochen auf dem ersten Platz rangiert.⁴ Noch 1968 erscheint die erste Langspielplatte mit dem Titel *Patty Pravo*, die ebenfalls ein großer Erfolg wird.⁵ Weitere Erfolge wie "Gli occhi dell'amore", "Sentimento", "Tripoli 1969" oder "Il paradiso" schließen sich an. 1970 nimmt Patty Pravo mit dem Titel "La spada dell'amore" zum ersten Mal am Festival von Sanremo teil und belegt den fünften Platz.

Die 70er Jahre werden für Patty Pravo zu den erfolgreichsten ihrer Karriere und beginnen mit einem wesentlichen Einschnitt: 1971 wechselt die Künstlerin die Plattenfirma und zeichnet bis 1973 selbst für die Produktion ihrer Alben verantwortlich. Die dabei entstehenden Titel zählen zwar nicht zu den größten kommerziellen Erfolgen Patty Pravos, werden jedoch von Kritikern als die hochwertigsten in ihrem Repertoire angesehen: "È la dimensione dell'artista, la vera essenza di questo periodo. Patty non è più solo una cantante, ma una donna dotata di una personalità creativa, capace di dirigere la sua carriera con scelte non certo commerciali, ma consone al suo modo di vedere la vita."⁶ Neben Coverversionen französischer Chansons wie z.B. "Foglie morte (Les feuilles mortes)", "Canzone degli amanti (La chanson des vieux amants)", "Col tempo (Avec le temps)" oder "Love story" und Coverversionen anglophoner Welthits, vor allem "My Way" von Frank Sinatra⁷, das bei Patty Pravo zu "A modo mio" wird, nimmt die Interpretin zahlreiche *canzoni d'autore* in ihr Repertoire, wie "E tornò la primavera" von Francesco Guccini, "Di vero in fondo" von Gino Paoli und "Emozioni" von Lucio Battisti.

¹ Der Ursprung des Pseudonyms soll folgender sein: "Patty come molte ragazze inglesi dell'epoca, Pravo, si favoleggia, dalle 'anime prave' dell'*Inferno* dantesco." Laura D'Ambrosio, *La vera storia di Patty Pravo*, Roma, Gremese, 1998, 10-12.

² Nicola Bianciotti, *Patty Pravo la viaggiatrice*, Firenze, Tarab, 1998, 19. Namhafte Vertreter der Beat-Musik in Italien, die sich stark am Vorbild der englischen Beatles orientiert, sind neben Patty Pravo die Rokes, die Equipe 84, I Pooh und Caterina Caselli.

³ D'Ambrosio 1998, 13-14.

⁴ Dario Salvatori, *40 anni di Hit Parade in Italia*, Firenze, Tarab, 1997, 33 und 356.

⁵ Bei den Gesamtverkäufen aller LPs im Jahr 1968 belegt das Album den zweiten Platz. Cf. Gianfranco Baladazzi, *La canzone italiana del Novecento*, Roma, Newton Compton editori, 1989, 312.

⁶ Bianciotti 1998, 56.

⁷ Fast in Vergessenheit geraten ist heutzutage die Tatsache, dass "My Way" ebenfalls auf einem französischen Original beruht: Der Sänger Claude François hatte dieses Chanson 1968 unter dem Titel "Comme d'habitude" veröffentlicht, bevor es von Paul Anka entdeckt und ins Englische übertragen wurde.

Von 1974 bis 1979 ist Patty Pravo erneut bei der RCA unter Vertrag und erzielt ihre größten kommerziellen Erfolge. 1973 erscheint das Album *Pazza idea*; die gleichnamige Canzone, in der eine erotische Beziehung für die damalige Zeit relativ offen thematisiert wird, wird zum Sommerhit des Jahres und steht 13 Wochen auf Platz 1 der italienischen Hitparade.⁸ Darüber hinaus trägt das Lied wesentlich zum Image Patty Pravos als *trasgressiva* bei, die sich gerne über gesellschaftliche Werte und Normen hinwegsetzt. Weitere Canzoni wie "Come un pierrot" oder "Incontro" und die Alben *Mai una signora* (1974) und *Incontro* (1975) werden auf vorderen Hitparadenplätzen notiert. 1978 greift die Interpretin mit dem Titel "Pensiero stupendo" erneut das Thema eines amourösen Dreiecks auf und lässt vermeintlichen Phantasien freien Lauf: "E tu e noi e lei fra noi [...] Le mani questa volta sei tu/ E lei e lei a poco a poco di più/ Vicini per questioni di cuore/ Se così si può dire..." Der Erfolg scheint der Interpretin Recht zu geben: Insgesamt 25 Wochen ist der Titel in den Hitparaden, davon zwei Wochen auf Platz 1.⁹ Einen Skandal verursacht jedoch das im selben Jahr erscheinende Album *Miss Italia*: Das Titellied, das sich offen gegen die *Democrazia Cristiana* richtet, wird von der Plattenfirma zensiert.¹⁰ 1979 erscheint schließlich das von elektronischer Musik geprägte *Munich Album*, dem jedoch der Erfolg versagt bleibt.

Den Gegenpol zu den Erfolgsjahren bilden für Patty Pravo die 80er Jahre: ihre Karriere sinkt auf einen Tiefpunkt. Nach einem dreijährigen Aufenthalt in den USA meldet sich Patty Pravo 1982 mit dem Album *Cerchi* zurück, das jedoch kaum beachtet wird.¹¹ Stattdessen sorgt sie auf anderem Gebiet für Schlagzeilen, indem sie mehr oder weniger pornographische Nacktfotos für diverse Herrenmagazine macht, was in den italienischen Medien für beachtliches Echo sorgt. Erneut in den Schlagzeilen ist die Interpretin 1992, als sie wegen des Besitzes von Haschisch eine mehrmonatige Gefängnisstrafe erhält.

Auf künstlerischem Gebiet versucht Patty Pravo, durch mehrmalige Teilnahmen am Festival von Sanremo an alte Erfolge anzuknüpfen. Den Auftakt macht 1984 die Canzone "Per una bambola", die den Kritikerpreis für die Interpretation gewinnt. 1987 nimmt Patty Pravo mit dem von ihr geschriebenen Titel "Pigramente signora" teil, sieht sich jedoch Plagiatsvorwürfen ausgesetzt, die nicht endgültig ausgeräumt werden können. 1990 ist eine weitere Teilnahme am Festival mit "Donna con te" vorgesehen, doch die Interpretin wünscht einige Änderungen am Text, mit denen die Autoren nicht einverstanden sind; anstelle von Patty Pravo interpretiert Anna Oxa den Titel. Nachdem auch die Teilnahme 1995 mit "I giorni dell'armonia" nicht über einen Achtungserfolg hinauskommt, schafft es Patty Pravo erst 1997 mit "...e dimmi che non vuoi morire", das erneut

den Kritikerpreis gewinnt, ihr musikalisches Comeback einzuleiten und wieder in die Hitparaden zu kommen.

Ebenfalls 1997 feiert Patty Pravo mit einer großen Tournee mit dem ironischen Titel "Bye bye Patty" ihr 30-jähriges Bühnenjubiläum. 1998 erscheint das Album *Notti, guai e libertà*, das mit der *Targa Tenco* für die beste Interpretation des Jahres ausgezeichnet wird und in der Hitparade 1998 bei den Alben den zweiten Platz einnimmt. Namhafte *cantautori* (u.a. Franco Battiato, Roberto Vecchioni, Ivano Fossati, Enrico Ruggeri) steuern Lieder bei; vor allem die Titel "Les étrangers" und "Strada per un'altra città" werden zu großen Erfolgen. Von nun an veröffentlicht Patty Pravo alle zwei Jahre ein neues Studioalbum und beteiligt sich zunehmend selbst an Produktion und Auswahl ihrer Canzoni: Sie knüpft damit an die frühen 70er Jahre an. Das Titellied des von Vasco Rossi produzierten Albums *Una donna da sognare* (2000) steht in der Tradition von "Pazza idea" und "Pensiero stupendo", indem es das Thema eines amourösen Abenteuers aufgreift. Kritiker bescheinigen der Interpretin indes, einen neuen Interpretationsstil gefunden zu haben, ohne dabei die Charakteristika ihrer markanten, tiefen Stimme zu vernachlässigen. Im Jahr 2002 veröffentlicht Patty Pravo das Album *Radio Station* und nimmt mit "L'Immenso" am Festival von Sanremo teil: Zwar reicht es für keinen vorderen Platz, doch reiht sich die Canzone in die Serie der für die Interpretin typischen Lieder ein. Ihrem neuen Rhythmus gemäß bringt sich Patty Pravo 2004 mit der Veröffentlichung des Albums *Nic-unic* wieder ins Gespräch, das sich in verschiedenen Aspekten von den Vorläufern unterscheidet: Zum einen zeichnet die Interpretin selbst für das gesamte Projekt verantwortlich und taucht bei acht von zehn Liedern als (Co-) Autorin auf, zum anderen fällt das Album durch seine musikalische Bandbreite auf. Während einige Canzoni ("Che uomo sei", "Siamo sicuri che") durch einen sehr rockigen, harten Stil auffallen, nimmt der Titel "Tristezza moderna" Anleihen aus der mediterranen Musiktradition und die Canzoni "Tender Chiara" und "Fiaba" präsentieren sich sanft und getragen. Eine typische "Pravo-Canzone" ist "Orient Express", wo die erotische Beschreibung einer Frau und die dadurch ausgelösten Gelüste nur durch ein beiläufiges "E poi io barman/ Dell'Orient Express" perspektiviert werden.

Wenngleich die Karriere Patty Pravos nicht immer geradlinig verlaufen ist, so kann doch festgestellt werden, dass sich die Interpretin in nahezu 40 Jahren Anerkennung und Respekt verschafft hat. Die Skandale, die sich um ihre Person ranken, haben dazu beigetragen, der Interpretin eine mythische Dimension zu verleihen:

Oggi che la "divina" Patty Pravo è giunta ad avere il meritato rispetto per il riconoscimento alla sua bravura, questi trascorsi, non fanno altro che aumentarne il mito. Perché mito è proprio la definizione che si addice a Patty Pravo [...] L'aura che avvolge la sua persona, persino il suo aspetto fisico, di una bellezza inclassificabile,

⁸ Insgesamt wird sie dort 28 Wochen notiert. Salvatori 1997, 40/41 und 356.

⁹ Salvatori 1997, 47 und 356.

¹⁰ Eine Veröffentlichung erfolgt erst 15 Jahre später auf einem Album mit dem Titel *Inediti*.

¹¹ Ein ähnlicher Mißerfolg ist den Alben *Occulte persuasioni* (1984), *Oltre l'Eden* (1989) und *Ideogrammi* (1995) beschieden, die offensichtlich am Publikumsgeschmack vorbeigehen.

sono qualità inspiegabili. E oggi, che la vita, sembra non averla intaccata, il suo fascino di "Sopravvissuta", il suo carisma è, se possibile, ancora aumentato.¹²

Andreas Bonnermeier, Universität Bayreuth

Discographie (Auswahl):

- 1997: *Divina* (Compilation 70er Jahre), BMG Ricordi 74321469772 (2)
Grande Patty (Compilation 80er Jahre), CGD EastWest 063019914-2
 1998: *Notti, guai e libertà*, Pensiero Stupendo/Sony PEN 491248 2
 2000: *Una donna da sognare*, Pensiero Stupendo/Sony PEN 498311 2
 2002: *Radio Station*, Pravitia/Sony PRV 507570 2
 2004: *Nic-Unic*, Pravitia/Sony PRV 512938 2

Link:

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

Où va le rap français ?

Depuis 15 ans, le rap représente un courant important de la chanson française. Issu de la culture hip-hop américaine, adoptée par des jeunes des banlieues, le rap s'est développé dans le contexte de la misère sociale et urbaine des années 1980 et 1990. Il a renouvelé la chanson à texte par des écrits percutants, déclamés sur une scansion rythmique très travaillée. Les succès des années 1990 ont cependant débouché sur une crise qui n'est pas résolue aujourd'hui, au point qu'on peut parler de période de déclin.

Une évolution problématique

À l'origine, le rap est une culture de rue, qui puise dans l'univers urbain ses thèmes, son rythme et réinvente la musique grâce aux traitements de disques échantillonnés et réinterprétés par un D. J.. Le plus souvent d'origine étrangère, les rappeurs sont des autodidactes qui ont trouvé une voie originale pour parler de leurs conditions de vie désastreuses, après s'être imprégnés du rap américain dans leurs banlieues. Les premiers albums d'Assassin, de MC Solaar, de Suprême NTM (région parisienne) et d'IAM (Marseille), en 1991, sont des réussites qui consacrent ces groupes chez les jeunes. En 1994, c'est un immense succès d'IAM, "Je danse le Mia", qui va permettre au rap de conquérir un public très large et d'être totalement reconnu comme courant de la chanson française. Lors des 10e Victoires de la musique (1995), IAM est sacré meilleur groupe et MC Solaar meilleur interprète masculin de l'année. Cette reconnaissance crée pourtant un fossé entre des artistes qui ont atteint un niveau professionnel et une masse de groupes amateurs, qui les jalourent et rêvent de connaître le même

¹² Bianciotti 1998, 13.

destin, en raison de l'importance des chiffres de vente. La France représente en effet le deuxième marché au monde pour le rap, après les États-Unis.

En 1996, la loi sur les quotas de chanson francophone à la radio (40 % de titres au minimum) transforme la programmation de certains réseaux nationaux comme Skyrock, qui devient la radio du rap. Elle donne une chance à de nouveaux groupes. L'émulation consacre de nouveaux talents (Passi, Stomy Bugsy, Oxmo Puccino, Busta Flex, Arsenik, Saïan Supa Crew, La Fonky Family, Doc Gyneco, Bisso na Bisso, Le 113, pour ne citer qu'eux), qui ont parfois des chiffres de vente énormes (850 000 exemplaires pour le premier album de Doc Gyneco en 1996). Ils sont souvent aidés par des grands groupes qui créent des structures collectives de production (Secteur À à Paris, Côté obscur à Marseille), mais aucun membre de la nouvelle vague ne dépasse artistiquement, à la fin des années 1990, les groupes fondateurs du rap français. Ces derniers confirment leur maîtrise artistique, notamment avec *L'Ecole du micro d'argent* (troisième album d'IAM, 1997) et *NTM* (quatrième album de Suprême NTM, 1998).

La possibilité de gagner rapidement des sommes énormes pourrait vite les choses. Le monde du rap laisse place à des entrepreneurs désirant maîtriser la production de leur label indépendant. "J'étais un étudiant de gauche qui lisait Libé, je suis devenu un chef d'entreprise de droite," déclare Kenzy, responsable du Secteur À et ancien membre du groupe Ministère Amer.¹ "Je suis un capitaliste!" proclame le rappeur Passi.² Comme aux États-Unis, les rappeurs signent souvent des contrats avec des marques de vêtements ou de chaussures. Afficher des signes matériels de réussite, tout en dénonçant les inégalités de la société dans les chansons, devient fréquent. Le culte des marques est d'ailleurs omniprésent chez les jeunes des banlieues. Dans cette spirale, des petits groupes n'hésitent pas à exiger des conditions financières énormes de la part des majors, et n'admettent aucune critique de leurs albums dans la presse spécialisée, sous peine d'aller demander des comptes aux journalistes, avec leurs bandes. Des faits divers révèlent la violence présente dans le mouvement, même si elle n'a rien à voir avec le gangsta rap de Californie (condamnation de Joey Starr – rappeur de Suprême NTM – pour agression en 1999, séquestration de Doc Gyneco par des "amis" venus récupérer un chèque, la même année, incidents lors de concerts, comme au printemps de Bourges 2001, implication du rappeur Booba – du duo Lunatic – dans une fusillade en 2002, etc.). Dans le même temps, le rap est poursuivi en justice par les autorités. Suprême NTM est condamné en 1997 à une amende pour avoir interprété en concert à La Seyne/Mer, en 1995, une chanson violemment hostile à la police. Le groupe Ministère Amer est poursuivi également pour des déclarations hostiles à la police et condamné lui aussi, en 1997, à une forte amende. Ces condamnations suscitent des réactions politiques à gauche, en solidarité avec les rappeurs. Ces affaires ne politisent pourtant pas

¹ *Télérama*, 2 février 2000.

² *Télérama*, 2 février 2000.

le milieu du rap, qui reste divisé, lié avant tout à un quartier ou à une ville et soumis à des rivalités commerciales et personnelles terribles en raison des enjeux financiers. "Le pire ennemi du rap français, c'est le rappeur français," déclare le journaliste Olivier Cachin, l'un des plus anciens observateurs du mouvement.³ Les productions médiocres envahissent un marché dont les chiffres de vente diminuent. C'est le début d'une période de déclin.

Peu de nouvelles oeuvres majeures

Alors que la danse hip-hop connaît de son côté un grand développement, le rap français entre donc en crise dès la fin des années 1990. Le public diminue et devient de plus en plus jeune. Après avoir misé sur des débutants au milieu des années 1990, les majors s'attachent aux valeurs sûres et ne reconduisent pas le contrat de certains groupes pourtant connus, comme Les sages poètes de la rue et La brigade. Les petits labels indépendants connaissent des difficultés ou cessent leurs activités (comme Kif-kif production et Sad Hill, deux labels marseillais fondés pourtant par des membres d'IAM). Des magazines spécialisés dans le rap disparaissent (RER, L'Affiche). Certes, la piraterie sur internet est également responsable d'une chute des ventes qui touche tous les secteurs du disque français à partir de 2003. Mais le rap est concurrencé chez les jeunes par le développement de la musique électronique, des chanteurs issus des émissions de télé-réalité (Popstars et Star Academy) mais surtout, à partir de 2001, par un courant musical venu des États-Unis, le r'n'b (rythm'n'blues: ce terme dérive du nom du courant du jazz qui a précédé le rock'n'roll). Le r'n'b se caractérise par une déclamation à peine chantée, soutenue par un chœur, sur un tempo lent qui l'apparente à un slow. La répétition de formules mélodiques sirupeuses fait du r'n'b une chanson de variété caractérisée par une ambiance sonore détendue: seul un chanteur d'origine rwandaise, Corneille, se détache un peu de cette production commerciale dans le r'n'b francophone, en raison de textes plus percutants. Enfin, depuis la fin des années 1990, le rap français connaît peu d'albums majeurs et ceux-ci sont dus en grande partie aux artistes déjà consacrés.

Après le succès de son cinquième album, *Le cinquième as*, en 2001, MC Solaar a confirmé ses talents de poète dans *Mach 6* (2003). Malgré ces qualités, son disque s'est peu vendu. Avec *Retour de printemps* (2003) IAM a produit l'album le plus intéressant du rap français ces dernières années. Les titres du groupe sont néanmoins plus faibles en raison de la présence d'un nouveau rappeur (Malek alias Freeman, ex-danseur du groupe), nettement inférieur à Akhenaton et Shurik'n. Très diverse, la musique d'IAM marie également le meilleur (les titres composés par Imhotep et par Bruno Coulais – l'auteur de la musique du film *Les Choristes*, immense succès de l'année 2004) et le pire (titres influencés par le r'n'b). En 2003, Diam's, d'origine chypriote, a été la première rappeuse française à s'imposer sur la scène nationale avec son second album,

³ Cf. *Pote à pote* 91 (mai 2004).

Brut de femme, et un single, *DJ.*; Diam's refuse pourtant d'être le porte-parole de femmes qui luttent contre la violence qui règne dans les cités. En octobre 2002, la mort atroce à Vitry d'une jeune fille de 18 ans, Sohane, brûlée vive par un garçon auquel elle se refusait, amène la fondation du mouvement Ni putes, ni soumises. Des femmes dénoncent le machisme des cités où les filles sont victimes de l'agressivité des garçons, où l'obligation de respecter certains codes qui font la réputation d'une famille est primordiale, où les intégristes islamistes tentent d'imposer le voile. Cette dénonciation du machisme apparaît dans le dernier album d'IAM, ce qui doit être souligné. Mais ce sont des thèmes habituels (dénonciation de la société, de la police) que l'on retrouve chez des rappeurs comme Rohf, Booba, Le Rat Luciano et Sniper, qui représentent la nouvelle vague du rap français. En novembre 2003, Sniper a d'ailleurs été accusé par le ministre de droite Nicolas Sarkozy de chanter des textes "racistes et antisémites".

La crise économique et sociale continue de barrer l'horizon des banlieues. Le chômage, l'échec scolaire, les emplois précaires et le racisme, dans une société française soumise à des politiques libérales, continuent de ruiner l'avenir de nombreux jeunes. Les conditions sociales qui ont permis l'essor du rap, à partir de 1989, n'ont donc pas changé. Le développement du communautarisme islamique, en réponse à la crise sociale et à la crise identitaire qui frappe les jeunes, se traduit cependant par un repli des pratiques culturelles émergentes dans les banlieues. Le rap français ne représente plus qu'une expression artistique parmi d'autres pour trouver une issue. La crise qu'il connaît a des effets positifs: elle permet de relever le niveau d'exigence artistique des productions, et elle a mis le rap en demeure de rompre avec certains comportements du show business. L'avenir nous dira si ces défis seront relevés.

Jean-Marie Jacono, Université de Provence, Aix-en-Provence

La Nouvelle Chanson en direct:

Ein innovatives Chansonprojekt mit der Gruppe Cali

"Un métissage musical"

In der aktuellen Chansonszene brodeln es. Seit dem Ende der 90er Jahre hat sich eine neue Künstlergeneration zu Wort gemeldet, die in der Nachfolge von Gruppen wie Noir Désir oder Dominique A neue Wege erschließt. Man spricht in Frankreich von "Nouvelle chanson française", eine neuartige "scène libérée des frontières entre rock, pop et chanson"¹. Eine faszinierende Vielfalt von

¹ So hat es der Musikjournalist Christophe Conte jüngst im Magazin *Les inrockuptibles* ausgedrückt: "La seconde chance aux chansons", in: *Les inrockuptibles* 439, 28 avril au 4 mai 2004, 3.

Künstlern, Gattungen und Stilen interagieren in einer Art "métissage musical"². Zwar werden dabei klassische Verfahren der Chansontradition wie Vorrang des Textes oder poetische Inhalte mit Alltagsanklängen noch beibehalten; die Künstler verstehen sich auch weiterhin als Auteurs-Compositeurs-Interprètes; viel deutlicher ist aber die Öffnung der Gattung geworden.³ Die Chansonkünstler spielen heute – mehr als je zuvor – frei mit musikalischen Versatzstücken z.B. aus der zeitgenössischen U-Musik, die zitiert, variiert und kombiniert werden. Das Chanson stellt sich als irisierendes Stilmosaik dar, das kaleidoskopartig Ausblicke in die Weltkunst ermöglicht. Facetten aus Rock, Swing manouche, Hip Hop, Electro, Rai, Afro oder Pop werden heute bewusst einmontiert, zitiert oder parodiert.⁴

Dieses pulsierende Netzwerk porträtiert nicht nur den aktuellen französischen Zeitgeist, sondern produziert gleichzeitig eine höchst poetische, intermediale Kunstform, die sich über Text, Musik und Bühne hinaus zunehmend über die visuelle Gestaltung der CD-Booklets, Internetpräsentation oder Videokunst vermittelt. Eine neue Chance auch für die Schulen, dies als Pool von stimulierenden Unterrichtsmaterialien zu nutzen.

Genau diese Chance versucht ein Team aus Lehrern verschiedener Fachrichtungen am Deutsch-Französischen Gymnasium in Freiburg (Baden Württemberg) seit nunmehr vier Jahren zu nutzen. Einmal jährlich wird ein Star oder eine erfolgreiche Gruppe aus der aktuellen Chansonszene in die Stadt Freiburg zu einem Auftritt und einem pluridziplinären Projekt mit Schülern eingeladen. Die lebendige Chansonkunst soll im Mittelpunkt eines über mehrere Monate durchgeführten Schulprojektes stehen. Nachdem in den vergangenen drei Jahren so bekannte Gruppen wie Les Têtes raides, Les Ogres de Barback und Dionysos zu Gast in Freiburg waren, stand in diesem Jahr die in Frankreich seit September 2003 erfolgreiche Gruppe Cali, genannt nach ihrem Sänger Bruno Caliciuri, auf dem Programm.

Didaktische Zielsetzungen

Umgang mit dem Werk des Künstlers

Übergeordnetes pädagogisches Ziel für die am Projekt Beteiligten ist die direkte Begegnung der Schüler mit dem Künstler – ohne Notendruck und Leistungskontrollen. Es hat sich gezeigt, dass zum einen von den Künstlern dieser direkte Gang in die Schule überaus positiv bewertet wird, zum anderen die Schüler diese offene Form des Unterrichts als sehr motivierend empfinden. Sie erkennen den realen Lebensbezug dessen, was sie lernen, sofort und

² Michel Boiron, "Approches pédagogiques de la chanson contemporaine", in: *Französisch heute* 4 (1997), 334-341, 340.

³ Gute Definitionen liefert Peter Hawkins, *Chanson. The French Singer-Songwriter from Aristide Bruant to the present day*, Aldershot, Ashgate, 2000. Der Autor weist auf den "hybrid status" (3) der Gattung hin.

⁴ Dazu die hervorragende Internetseite www.lehalldelachanson.com mit einem Stildiagramm zu den neuesten Tendenzen in der "Nouvelle Chanson française".

unmittelbar. Wichtig ist den Organisatoren, dass durch die Präsenz der Chansonsänger ein höchst aktueller Aspekt aus der französischen Kulturlandschaft live im Klassenraum erlebt wird.

Dabei wird die Welt des Künstlers, wie sie sich in CDs, Interviews, Internetpräsenz, Clips oder Texten darstellt, in drei Grundschritten thematisiert. Diese ergeben sich aus den jeweiligen Fragestellungen und (vom Lehrplan vorgegebenen) Zielsetzungen der einzelnen Fächer. So erhalten die Schüler die Möglichkeit, unterschiedliche Kompetenzen einzuüben und zu trainieren:

- Rezeption: Kennenlernen, Verstehen, Interpretieren
- Transposition: Transkribieren, Arrangieren und Aufführen der Musik im Konzert, Vergleiche mit anderen Chansons (Werken) gleicher Thematik, Übersetzen (auch Vergleich unterschiedlicher Übersetzungen)
- Kreativer Transfer: Nachdichten der Texte in eigenen literarischen Produktionen, Variationen und stilistische Verwandlungen der Musik, Übertragung der Chansons in Bilder und Tanzchoreographien, Textproduktionen als Vorbereitung "realer" Situationen aus dem Künstlermilieu, Gestaltung einer Ausstellung zum Künstler und seiner Wirkung

Unterricht als interdisziplinäres Ereignis

Die Begegnung soll zum multidisziplinären Ereignis werden und "mit allen Sinnen" erlebt und gestaltet werden. In der schulinternen Realisierung finden sich Elemente des fächerverbindenden bzw. -übergreifenden Unterrichts ebenso wie Projektunterricht. Der Beteiligung unterschiedlicher Fächer soll keine Grenze gesetzt werden, daher wird eine möglichst allgemein gehaltene Thematik zur Grundlage gewählt. In diesem Jahr ergab sich aus der künstlerischen Welt Calis das Thema "Le Bonheur". So ermöglichte man – neben Französisch (vor allem Oberstufe), Musik, Kunst, Philosophie, Deutsch (Übersetzungen), dem Foto- und Computeratelier – auch scheinbar entlegenen Fächern wie Biologie eine Mitwirkung. Nach ersten Absprachen der Fächer untereinander geht jedes Fach seinen eigenen Weg, zum Teil auch mit kurzen fächerverbindenden Akzenten. In Fortbildungen erhalten externe Kollegen Informationen zum Projekt, sie tragen die Themen und Zugänge als Multiplikatoren auch in umliegende Schulen. Das Hauptziel des Unterrichts ist natürlich überaus stimulierend für alle: Eine Schülergruppe spielt als Vorgruppe im Freiburger Jazzhaus eigene Versionen der Calikompositionen. Dazu finden Projektionen und simultane Tanzchoreographien der Kunstkurse statt. Die im Unterricht angefertigten Übersetzungen laufen auf dem Bildschirm neben der Bühne ab. Am Tag nach dem Konzert kommt die Gruppe zu Interviews und Proben mit den Schülern in die Schule. Am Abend ist sie bei der Eröffnung der Ausstellung im Freiburger Centre Culturel Français anwesend – ein echtes deutsch-französisches Gesamtkunstwerk mitten in der Stadt.

Fokus Cali : "C'est quand le bonheur?"

Das Interesse an Cali entsteht im September 2003, kurz nachdem sein erstes Album *L'amour parfait* bei Labels erschienen ist und in der Presse gefeiert wird (Nomination bei den Victoires de la musique im Februar 2004). Der aus Perpignan stammende Chansonsänger wird in der Kritik als "un des représentants de la nouvelle chanson réaliste" bezeichnet. Als für ihn typisch gilt ein "mélange inédit de tendresse et de vacheries, de désespoir et d'optimisme". Aufgrund seines "propos direct" und seiner "langue bien pendue, d'ironie sèche" vergleicht man ihn mit Christophe Miossec. Viele der Chansons sind bereits um 2000 entstanden. Erste Erfolge hat seine Formation mit einem Quartett aus Gitarre, Klavier und Viola als Vorgruppe zu Bénabar und Brigitte Fontaine. Wirklich entdeckt wird er aber erst 2002 beim Chansonfestival Francofolies von Vertretern des Plattenkonzerns Labels, die ihm prompt einen Vertrag anbieten.

Cali trägt Konflikte der Gattung Chanson offen aus. Seine Band ist für ihn der gewollte Konflikt zwischen Rock (Gitarre) und Klassik (Viola). Seine Texte spielen mit dem Gegensatz zwischen nicht gewollter Trennung und abgelehnter Liebesbeziehung (inhaltliche Ebene). Auf der stilistischen Ebene geht es etwa um Wechselbeziehungen zwischen Chanson und Rock/Pop.

Im Clip zu seinem Erfolgssong "C'est quand le bonheur?" weist Cali sich Gitarre spielend als klassischer ACI aus. Dennoch ist der Text nicht zuletzt aufgrund seiner anspruchsvollen Metaphern ein Chansontext. Der Clip dazu enthält das Szenario eines imaginären Geburtstags des Künstlers, der wie ein Kind vor dem Gabentisch sitzt und aus seinen Wünschen beim Kerzenauspusten Bestandteile der Musik zum Leben erweckt. Wie Museen erscheinen diverse Frauengestalten vor seinen Augen und lösen sich mit einem Knall wieder in Luft auf. In dieser Form einer pseudo-naiven Glitzerwelt im Zusammenspiel mit der schlagerartigen Melodik wird auf den Bereich der Popmusik angespielt. Auch das Cover der CD, auf dem Cali mit zerkratztem Gesicht, eine Katze auf dem Arm, dargestellt wird, weist in diese Richtung:

Neben "C'est quand le bonheur?" trägt das Chanson "Elle m'a dit" ebenfalls Merkmale der Popmusik (typisch etwa die zum Mitsingen einladenden Tonsilben "la, la, la" im Refrain). Doch bleibt Cali nicht dabei. Seine Texte sind poetisch und anspruchsvoll und vereinen, wie er es nennt, "Naives und Zynisches". Thema der CD sind diverse Trennungsszenarien und Nachspiele einer Liebesbeziehung, ein klassisches Thema, das Ende der 90er bereits Miossec (*Boire* und *Baiser*) erfolgreich neuaufgelegt hatte. Der Künstler erscheint, wie auf dem CD-Cover stilisiert, als Mann, der seine Verletztheit und Verlassenheit besingt und bewältigt. So scheinen immer wieder Definitionen von "bonheur" durch. Auch autobiographische Anspielungen finden sich, etwa in "Tout va bien", in dem das Ich am Vorabend seines 32. Geburtstages eine Art Lebensbilanz zieht. Die Popballade "L'amour parfait" steht als schlicht-ergreifender Ausklang am Ende der CD und beschreibt als seine Art positive Konsequenz den Traum von der perfekten Liebe.

Bei den Freiburger Kollegen fand Cali besonders Anklang aufgrund der poetischen Kraft seiner Texte, der Möglichkeit, seine Chansons nachzuspielen und seiner (auch für Jugendliche) ansprechenden Themen. Auch hatte sich bei den Vorgängergruppen gezeigt, dass gerade junge Newcomer besonders offen und kooperationsbereit mit Schülern umgehen. Cali hatte sich spontan zu dem Freiburger Projekt bereit erklärt.

Cali in den Klassen: Diverse Einblicke in die Vorbereitungsphase

Als zündende Thematik für die fächerübergreifende Zusammenarbeit wählte man in Freiburg den Themenbereich "Glück" bzw. "Glücksstreben". Dieses findet in den einzelnen Fächern unterschiedliche Ausprägungen mit informativen oder schüleraktivierenden Phasen.

Dazu einige Beispiele: Im Kunstunterricht wird der Glücksbegriff in der impressionistischen und expressionistischen Malerei fokussiert. Dies geschieht zum Teil im fächerverbindenden Unterricht mit Musik. Gemeinsam wird eine musikalisch-bildliche Reise durch die Geschichte des Glücks in den beiden Künsten veranstaltet. Ausgewählte Beispiele, in denen Glück (explizit) zum Ausdruck kommt, werden in Ton- und Bildbeispielen frei aufeinander bezogen und von den Schülern beschrieben. Im weiteren werden Bilder und Plastiken zu diesem Thema für die geplante Ausstellung angefertigt. Im Musikunterricht wird Calis Platz zunächst musikgeschichtlich innerhalb der Geschichte des Chansons bestimmt, bevor eine Auswahl seiner Stücke von den Schülern für ihre Instrumentenbesetzung transkribiert wird. Dies wurde insofern erleichtert, als von der Gruppe bereits Partituren erstellt worden waren, die allerdings umarrangiert werden mussten. Dann beginnt die Probenarbeit. Die Schüler formieren sich als Rockensemble und interpretieren Cali live.

Im Französischunterricht ab Klasse 9 – mit Schwerpunkt in Klasse 11 – werden Chansontexte und künstlerisches Umfeld thematisiert und methodische Zugänge wie Lückentexte, kreatives Schreiben etc. ausgewählt. Außerdem werden Fragen für das Interview mit dem Künstler vorformuliert. Das Fotoatelier dokumentiert in der Ausstellung den Ablauf der Proben und die Auftritte mit über Nacht entwickelten Porträtstudien. Das Fach Biologie steuert eine Unterrichtseinheit zum Thema "Glückshormone" bei.

"Glückes genug": Cali live in Freiburg

Ein besonderes Highlight war bereits bei den vergangenen Projekten der Moment, in dem der Künstler seine Kunst das erste Mal von den Schülern interpretiert hört. Cali kam Mittwoch, den 10. März 2004, im Jazzhaus in Freiburg an. Der besagte Augenblick fand im Anschluss an seinen Soundcheck statt, als das zwölfköpfige Schülerensemble vor seinen Augen und Ohren "C'est quand le bonheur?" probte. Der Künstler ist sichtlich ergriffen. Er gibt dies den stolzen Schülern auch zu verstehen. Damit ist der Ton des ganzen Projektes gegeben: Gegenseitige Faszination und offene Menschlichkeit. Bruno Caliciuri zeigt sich überaus zugänglich, bescheiden und sympathisch. Ebenso die

Mitglieder seiner Band, Aude Massat an der Viola, Julien Lebart am Klavier und Hugues Baredge am Klavier. Das Konzert im mit 500 Zuhörern überfüllten Jazzhaus Freiburg wird ein großer Erfolg, auch für die Schüler, deren Interpretationen der Chansons und Tanzchoreographien viel Anklang finden. Cali erklärt sich sogar bereit, ein Chanson mit einer Schülerin zusammen darzubieten und die Tänzerinnen der Schule in seine eigene Bühnenshow einzubeziehen.



Abb.1: Bruno Caliciuri (r.) probt mit Schülern des DFG Freiburg



Abb.2: Cali tritt in Freiburg auf – umtanzt von Schülern des DFG Freiburg

Am nächsten Tag finden die Interviews und weitere gemeinsame Proben mit der Gruppe und den Schülern statt. "Elle m'a dit" wird als mehrstimmiger Vokalsatz improvisiert und Cali zeigt sich inspiriert von dem Blechbläserarrangement der Schüler. Am Abend werden bei der Vernissage zwei neue Versionen von "Tout va bien" und "Elle m'a dit" als Koproduktion zwischen Künstler und Schülern dargeboten. Le bonheur est à son comble!⁵

Mathias Schillmöller und Ludovic Gourvenec, Freiburg

Sobre la recuperación del patrimonio musical barroco en América Latina. Algunas reflexiones a vuela pluma

Reflexiones generales: nacionalismo y cultura

La generalidad de los trabajos y estudios académicos sobre temas relacionados con la historia y las culturas de América Latina ha solido prestar una mayor atención a los siglos XIX y XX que a épocas anteriores. Este hecho histórico fácilmente contrastable ha alcanzado la categoría de tradición. Por un lado, interesaba narrar y discutir el paso de la dependencia política de una metrópoli,

⁵ Ein ausführliches Dossier zu diesem Projekt mit Photos, Filmen, Interviews, Texten und Schülerarbeiten findet sich auf der Internetseite www.dfglfa.net unter der Rubrik "Freiburg - aktivitäts: Cali".

Lisboa o Madrid, a la independencia de varias repúblicas y un imperio – principios del siglo XIX –, pero no sólo, pues era aún más importante estudiar y comprender los procesos históricos, geográficos y culturales que configuraron estos nuevos Estados nacionales – finales del siglo XIX – así como interpretar la formación y consolidación de una cultura nacional propia y no importada – primera mitad del siglo XX: vanguardias artísticas "enraizadas", revolución mexicana, Semana de Arte Moderna, etc. Por otro lado, el vasto territorio de las culturas indígenas precolombinas había quedado circunscrito a los estudios de etnología, antropología, arqueología, etc., y sólo a finales del siglo XX se pasó a estudiar con más constancia su pervivencia en la actualidad o en el inmediato pasado, en definitiva, su vitalidad presente. Las aproximaciones críticas al pasado decimonónico no indígena portaban, como no podía ser de otra manera, la marca del horizonte de expectativas del investigador del momento, casi siempre imbuido de un fuerte nacionalismo; pero no sólo de un nacionalismo más o menos convencido, sino activo, con deseos de contribuir a la construcción ideológica nacional. Este nacionalismo, muy propio de Europa en el siglo XIX, pero que pervivió en casi todas las capas sociales latinoamericanas del siglo XX, y una cierta minusvaloración occidental del mundo barroco, hasta su recuperación a partir de los años sesenta del siglo pasado, propiciaron que los vastos tres siglos de dominación castellana o portuguesa fuesen obviados y poco problematizados.¹

El nacionalismo latinoamericano, entendiéndose el de cada país en particular y sólo de forma vaga y según las circunstancias el del continente iberófono en general, sigue vigente, incluso en algunos países se intenta recuperar como medida para salir de las perennes crisis económicas, sociales y políticas: Brasil, Venezuela, Perú, etc. Su vigencia atañe a la vida pública y diaria del ciudadano latinoamericano, no exenta de una considerable dosis de populismo, pero no tiene ya tantos valedores oficiales en el ámbito académico. Esta mitigación de lo nacional en el campo científico coincide en el tiempo, finales del siglo XX, con la aceptación clara, interna y externa, de la existencia de una pléyade de culturas nacionales propias, ricas y capaces de autogenerarse, aunque no por ello se deba ignorar la existencia de ciertos centros irradiadores de modelos culturales, que no pocas veces sobrepasan las fronteras establecidas entre las repúblicas latinoamericanas. En definitiva, la intelligentsia latinoamericana ha perdido en los últimos años la necesidad perentoria de participar en el proyecto de formación nacional, casi su razón de ser hasta no hace demasiadas décadas. Incluso aparecen grupos de presión altamente organizados y coherentes que coliden con los discursos unitarios y nacionales: comunidades indígenas, comunidades afroamericanas, comunidades de los sin tierra, piqueteros, etc. Y no sólo, toda vez que América Latina pertenece al mundo cultural occidental,

¹ La brevedad de este artículo me obliga a ciertas generalizaciones. El lector atento percibirá que las fuentes culturales más referidas en este texto son las del Cono Sur, a veces más Argentina, a veces más Brasil.

también aparecen con fuerza las reivindicaciones de las mujeres, homosexuales, etc. (aunque rara vez estas voces salgan de las ciudades o se introduzcan en otros ámbitos, como el indígena). En el campo literario, por ejemplo, tras el denominado *boom* de los años sesenta, el escritor latinoamericano ya no siente la necesidad de ceñirse al tema local como fondo de sus textos, sino que busca la inspiración y la localización en cualquier lugar del mundo, pues ya no está obligatoriamente comprometido a formar nación.² En el campo de las artes musicales y concretamente en el espacio geográfico brasileño, el movimiento denominado Tropicalismo no evitó mezclar elementos nacionales o regionales – en América Latina no son excluyentes – con los internacionales, es decir, el "samba de roda" y la guitarra eléctrica podían convivir sin problemas. Este movimiento no dejó de ser nacionalista, sino que amplió a la totalidad lo que podía ser materia nacional. Incluso, en la reciente fecha de 1997, el famoso monumento bonaerense a Julio Argentino Roca, el impulsor real del gran cambio de la Argentina del siglo XIX, del "atraso" y la "barbarie" a la "civilización", fue repudiado por manifestantes indígenas y no indígenas. Un acto impensable años atrás, pero en realidad una muestra palpable de que los grandes países latinoamericanos ya son, ya existen, luego no necesitan "obligar" a sus ciudadanos a contribuir para su formación.³ Como se ha dicho, a partir de esos años dejó de ser fundamental para el intelectual latinoamericano unirse con fervor a la hercúlea tarea de cimentar una nación.

La recuperación cultural de los siglos XVI, XVII y XVIII. Entre el protonacionalismo y la esencia barroca latinoamericana

En paralelo a esta tendencia desnacionalizadora de la intelectualidad latinoamericana, especialmente la universitaria, en las últimas décadas se ha vivido un creciente interés por la historia cultural de los más de trescientos años de dominación castellana o portuguesa: los siglos XVI, XVII y XVIII. La crítica literaria e histórica lleva varias décadas recuperando de forma considerable la memoria cultural de los Virreinos españoles en América, sobre todo Nueva España y Perú, así como del Estado del Brasil, y de forma especial los textos y tradiciones que sirvieron para trasladar los paradigmas y modelos metropolitanos allende mares. Este proceso se insiere en un clima menos nacionalista así como en un ambiente de clara recuperación crítica de las artes barrocas por parte del mundo occidental, antes catalogadas de pervertidas o sensuales. El

² Téngase en cuenta que actualmente conviven varias generaciones de escritores, luego sigue habiendo autores con una gran vocación nacionalista, pero el simple hecho de que ésta no sea la tendencia única, ya atenúa el nacionalismo cultural de la elite latinoamericana. Incluso Borges sería el gran escritor decimonónico argentino, según un irónico Piglia, aunque no exento de cierta razón.

³ Esta obligación sería a todas luces ineficiente, pues la emigración a Europa y Estados Unidos de capas cada vez más amplias de la población joven de América Latina demuestra muy a las claras la comprensible falta de voluntad de sacrificarse física e intelectualmente por una nación que no los ampara.

ciudadano de a pie puede que no perciba con claridad algunos hechos de indudable importancia: recuperación de archivos, mejoras de los fondos antiguos, publicaciones de innumerables manuscritos, estudios de obras otrora desconsideradas – algunas redactadas en lenguas no patrias, como el latín e incluso el castellano, en el caso de Brasil –, restauración de obras de arte, mobiliario, etc. Pero cuando este afán de restauración y revitalización afecta a la arquitectura, la presencia cultural del barroco se hace innegable, pues las obras se ven y admiran en los espacios públicos. Casos paradigmáticos pueden ser las recuperaciones arquitectónicas de algunos centros históricos, como el "Pelourinho" de Salvador de Bahía. Pues bien, restaurar un edificio y editar un texto son, en esencia, la misma tarea aunque actuando en dos soportes distintos:

Si tratta dunque, rispetto alle opere letterarie, d'una funzione analoga a quella cui adempie il restauro per le opere d'architettura, scultura e pittura: critica testuale e restauro rispondono, per oggetti diversi, ad una stessa esigenza.⁴

No obstante esta valiosísima recuperación del pasado cultural del los Virreinos americanos y de la América Portuguesa, este esfuerzo, como no podía ser de otra manera, no es neutral, persigue unos objetivos concretos, sean estos asumidos o no, públicos o no.

Resulta muy interesante recorrer cronológicamente el paulatino proceso de nacionalización de autores criollos de la categoría de Sor Juana Inés de la Cruz, Sigüenza y Góngora, Caviedes, Gregório de Matos y otros muchos, que crearon bajo unas coordenadas culturales muy relacionadas con la cultura peninsular. El romántico siglo XIX valoró en los autores criollos básicamente los aspectos indigenistas, sobre todo las descripciones paisajísticas y algún vocablo indígena, pues a fin de cuentas, eran influencias que, en principio, no podían venir ni de España ni de Portugal.⁵ En estas recientes investigaciones se han valorado de forma harto especial las características protonacionales de la identidad criolla frente a la metrópoli. Esta línea reivindicativa coincide en el tiempo – y mutuamente se alimentan – con una visión ideológica de una América Latina barroca, mestiza e híbrida, tremendamente en boga y de gran aceptación urbi et orbi. Se defiende que el barroco transplantado a América disoció forma y contenido, luego la convivencia y yuxtaposición de fondo y significado, por otra parte ignoto para los indígenas y afroamericanos, habría provocado una adecuación localista, una apropiación de estos hechos, para llenarlos de otros significados que irían más allá de los estrictamente cristianos y que alcanzarían un fuerte sincretismo cultural.

Este protonacionalismo y el mestizaje, loa de lo híbrido, suelen ser los aspectos más elogiados de las obras culturales – plásticas, literarias, musicales,

⁴ Aurelio Roncaglia, *Principi e applicazioni di critica testuale*, Roma, Bulzoni, 1975, 25.

⁵ El paisaje americano es diverso del europeo, faltaría más, pero el modelo ideológico de captarlo, interpretarlo y plasmarlo en un texto literario no por ello pasa a ser automáticamente autóctono.

etc. – de estos tres desconocidos siglos.⁶ Así, la perspectiva que recupera el arte barroco no es en absoluto neutral, ni la concepción del barroco que suele propugnarse está exenta de críticas. Puesto que es necesario integrar esta cultura en las naciones latinoamericanas, el Barroco por excelencia se ha convertido en la ontología de América, llegando a afirmarse que la retórica barroca se equivale a la exuberancia de la naturaleza de América. Gusten o no gusten estos argumentos, aquí por espacio algo simplificados, son los que imperan en gran parte del pensamiento académico latinoamericano y latinoamericanista. América Latina se define barroca, orgullosamente barroca. Lo barroco sólo es investigado en cuanto que protonacional y conformador de las diversas nacionalidades latinoamericanas actuales. De todas formas, es un nacionalismo mucho más atenuado que el severo y autoritario del siglo XIX y parte del XX, pues ya ha pasado a comprender al otro, luego se ha hecho en parte mestizo.

Pero el mundo académico es amplio y divergente por naturaleza – o debería serlo – y no faltan voces críticas que, muy recientemente, han defendido que la definición de un sujeto criollo que implique un sujeto contrario a los intereses globales de España y Portugal, un protonacionalista, es demasiado simplista. Sobre todo porque se conoce sólo – y de forma fragmentaria – la cultura producida por la elite, la cual mantenía frecuentes contactos con las metrópolis, luego que importaban y aplicaban sus modelos culturales a sus obras y realizaciones artísticas. Y no siempre el factor híbrido es tan fácilmente identificable, pues muchos de estos elementos definidos de híbridos, luego de innovadores, simplemente también existían en la península ibérica o en Italia, por citar dos polos culturales fundamentales para los dos primeros siglos de dominación.⁷

Pero en el fondo, lo que aquí se pretende resaltar es que el reciente interés por la reciente recuperación de textos y obras de arte de los siglos XVI, XVII y XVIII es una forma de ampliar el patrimonio cultural de los países latinoamericanos, interpretaciones nacionalistas aparte. Además, hasta que el corpus no sea lo suficientemente amplio no se podrá, y en este aspecto todavía estamos en mantillas, obtener una visión global y concreta, continental y regional, de las culturas y sus representaciones físicas y simbólicas que se desarrollaron durante ese largo lapso de tiempo de más de trescientos años.

⁶ No es ahora momento de matizar esta argumentación, pero sí de recordar que la mayoría de los autores que así escriben, sin grandes precauciones, atribuyen a todo lo venido de Europa una unicidad que ya quisieran los preceptistas y monarcas europeos. En definitiva, el desconocimiento que tienen muchos latinoamericanistas sobre cómo se creaba y consumía el arte barroco en Europa es amplio y profundo.

⁷ Las nacionalidades de los actuales críticos suelen marcar, a veces, interesantes pautas de interpretación. Así, los originarios de países con un gran pasado indígena lo reivindican en el mestizaje de forma mucho más sobresaliente y activa que los provenientes de países cuyas comunidades indígenas, ahora casi diezmadas, eran menos impactantes ante los ojos europeos.

Apuntes sobre la música barroca religiosa en latín y vulgar

En esta amplia labor de recuperación cultural entra, como no podía ser menos, todo el vasto mundo de las artes musicales. El conjunto de composiciones que se escribieron durante estos siglos permanece todavía desconocido para la crítica, así como la frecuencia y riqueza de sus representaciones. Los todavía pocos datos disponibles inducen a pensar que no fue pequeña la importancia de la musa Euterpe en América Latina.

Tomando como referente principal sólo el siglo XVII y la música religiosa, herencia directa de la rica producción del siglo XVI, trazaré un somero cuadro del variado corpus musical de la época que podría ser encontrado. En el siglo XVII los Virreinos americanos y el Estado del Brasil ya poseían importantes Iglesias y Catedrales, luego las celebraciones litúrgicas podían rivalizar, en algunos casos, con las de algunas catedrales europeas. Cada día había dos momentos de especial relevancia y solemnidad en la liturgia, por la mañana, la misa, y por la tarde, hacia el anochecer, las vísperas. Ambas, la misa y las vísperas, eran cantadas, siendo que durante la semana se solía realizar el denominado “canto llano” y los domingos y fiestas se introducía la polifonía. Según fue avanzando el siglo se fueron haciendo más y más solemnes, de modo especial la misa, y los días en que había música polifónica fueron cada vez más abundantes. Los textos de estas composiciones eran latinos. Estas piezas musicales se podían repetir, y de hecho ésa era la práctica habitual, varias veces a lo largo de un mismo año y, por supuesto, en años sucesivos. Muy otro era el caso de las composiciones en vulgar, normalmente castellano, aunque sobre este punto las investigaciones musicológicas en América Latina podrían confirmar o refutar dicha afirmación. Las piezas en vulgar no se podían repetir y tampoco se podía cantar una composición de otro maestro de capilla, salvo casos muy excepcionales, por lo que cada maestro de capilla tenía que componerlas ex novo cada vez. En el fondo una directa herencia del siglo XVI. Los temas de estas composiciones en vulgar, al igual que las composiciones con texto en latín, eran religiosos:

Y como tenemos los de aqueste oficio [maestro de capilla] por muy principal obligación componer chanzonetas y villancicos de loor del Santísimo Nacimiento de Jesucristo Nuestro Salvador y Dios, de su Santísima Madre la Virgen Santa María, Nuestra Señora.⁸

Esta tradición que obligaba a que cada maestro de capilla compusiese nuevas piezas musicales en vulgar propició, como es lógico deducir, un número generoso de composiciones en castellano. Infelizmente, la mayor parte de esta producción, sea en la península ibérica, sea en América, se ha perdido (o se cree perdida). Las composiciones en latín eran mucho más escasas. Un par de ejemplos referidos a España: de Miguel de Irizar (1635-1684), de quien se conserva prácticamente toda su producción musical, se conocen 637 piezas musicales en castellano y sólo 119 en latín; y de Miguel Gómez Camargo (1618-1690) se conservan 36 composiciones en latín y 232 en vulgar. Esta proli-

⁸ Francisco Guerrero, *Viaje a Jerusalén* (Prólogo), 1588 (Ortografía modernizada).

feración de obras en vulgar implicó que su calidad, por regla general, fuese inferior a las obras latinas, mucho más trabajadas, pues el maestro de capilla no se veía apurado de tiempo para darlas por concluidas. Además, existe una diferencia de tono, pues las obras en latín exigían una seriedad y solemnidad que podían prescindir las obras en vulgar. Por regla general, con el pasar de las décadas del siglo XVII, la música religiosa se fue volviendo cada vez más compleja; la celebración de las festividades ganó en solemnidad; la parte musical fue cobrando un mayor protagonismo, hasta el punto de que la parte instrumental se equiparó a la vocal; las capillas de músicos se fueron agrandando (sea en instrumentos como en voces); y el estilo del canto se aproximó al "bel canto". Desde mediados de siglo las misas a cuatro voces eran ya la excepción, pues lo frecuente es que fuesen de ocho o más, aunque tampoco son excesivas las que superan este guarismo. La misa parodia – en absoluto con el significado burlesco actual –, que toma como referencia una melodía habitualmente popular y construye una misa completa, y la misa con "cantus firmus", es decir, no contrapuntística, eran las modalidades más comunes. Otras composiciones en latín eran los salmos y las lamentaciones.

El auge de las composiciones religiosas en vulgar comenzó en los albores del siglo XVI, cuando se tomó la decisión de sustituir los responsorios litúrgicos en latín por canciones en lengua castellana. Obviamente esta novedad encontró detractores que llegaron a pedir al Papa que la prohibiese, pero esta costumbre prosperó y en pocos decenios se convirtió en moneda corriente. Entre las voces críticas contrarias a esta especie de profanación de un templo sagrado, véase, por ejemplo, la de Pietro Cerone (1566-1625), en el primero de los 22 libros que componen su obra *El Melopeo y Maestro*, Nápoles, 1613. En un principio se restringió a la Navidad, aunque pronto se extendió a otros actos litúrgicos concretos, como podían ser la fiesta de devoción de cada catedral o del patrón de una ciudad. De todas formas, los maitines de Navidad mantuvieron siempre la preeminencia en cuanto a la suntuosidad del acto. Además, estas celebraciones navideñas en vulgar pronto adquirieron gran estimación y el pueblo acudía en masa a presenciarlas, mostrando una clara preferencia por las composiciones en castellano, es decir, los villancicos, y no los salmos, lecturas, etc., que se mantenían rigurosamente en latín. Presenciar y no sólo oír es el verbo adecuado, pues ya a finales del siglo XVI las "canciones" en castellano habían suplantado completamente a los responsorios litúrgicos y se llegaron a incluir tramoyas y a escenificarse auténticas representaciones. Estos villancicos, nombre genérico, recibían también otros nombres: letras, romances, chanzonetas, a todas luces el más común en su época, etc. Infelizmente, de todo el siglo XVI sólo se conservan escasísimas composiciones en vulgar, sobre todo en comparación con las que se compusieron en latín. En estos villancicos aparecen personajes populares como Pascual, Antón, Gil, Blas, etc., cuyas funciones eran eminentemente cómicas: patanes que decían simplezas o chistes en la Iglesia. Además, se añadieron pronto personajes tipos, también con carácter cómico, incluso acentuadamente burlesco, como el Asturiano (hablando con terminaciones en –

u) el Gallego, el Portugués, el Italiano, el Negro, el Guineo, etc.⁹ Todos con sus particularidades lingüísticas y cargados de tópicos de identidad. No son pocos los villancicos con contenidos fuertemente burlescos e incluso inmorales para la época. Estos villancicos estaban compuestos, por regla general, para ocho voces, aunque las combinaciones de 6, 7, 9 ó 10 voces también fueron muy frecuentes. Las composiciones de 12 voces se reservaban para momentos concretos de las celebraciones de Navidad (calenda o lección del martirologio romano) o del Corpus Christi ("de salida"). Fuera de la Navidad, la otra fiesta en la que se cantaban muchos villancicos era el día del Corpus, pero no durante los maitines, sino en la procesión, en la que se alzaban varios altares a su paso y en cada una de estas estaciones se cantaba un villancico, costumbre muy arraigada en todo el siglo XVII. La tradición de incluir villancicos en estos actos litúrgicos citados continuó hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando un movimiento ilustrado promovió la abolición de los villancicos y la vuelta de los responsorios litúrgicos en latín, hecho que se completó a principios del siglo XIX.

Según la crítica musicológica, la calidad musical de estos villancicos es pobre, inferior a la de las composiciones musicales cantadas en latín. Por un lado, se debe a la mayor rapidez de composición en vulgar, pero también a la función de estos villancicos, ilustrar y alegrar al público más popular, luego necesitaban adaptarse a sus exigencias culturales, algo que el arte teatral barroco español supo hacer a las mil maravillas. Es decir, es necesario matizar el concepto de calidad en relación a las funciones radicalmente opuestas que desempeñaron los villancicos y las composiciones musicales latinas.

Tras este breve excursus sobre la importancia de la música en la liturgia católica del siglo XVII, es forzoso deducir que los Virreinos de Nueva España y del Perú, así como el Estado del Brasil, tuvieron que tener un número importante de maestros de capilla para mantener activas las principales iglesias desperdigadas por el inmenso territorio americano. Uno de los centros con mayor producción musical durante la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII fueron las reducciones de diversas órdenes religiosas (las reducciones de los jesuitas en los actuales territorios de Paraguay, Argentina y Brasil son, quizás, las más conocidas). Cada reducción jesuita tenía 30 ó 40 músicos indígenas que solían alcanzar un notable nivel. La calidad de su ejecución la corroboró, entre otros, el sacerdote José Cardiel (1704-1782), quien llegó a decir a mediados del XVIII que en pocas catedrales europeas había oído mejor música (*Carta y Relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay*, 1747). Como resultado material de este florecimiento musical, recuérdese que en 1972 el suizo Hans Roth encontró un conjunto increíble de partituras. La moraleja es clara, hace falta buscar en archivos, iglesias, bibliotecas, etc.

⁹ Sería interesante saber si en los Virreinos americanos o en el Estado del Brasil se adaptó esta costumbre y se añadieron personajes como el indígena u otros.

El programa Repsol YPF para la música de Latinoamérica

Bajo la dirección del compositor español Alejandro Massó, se creó en 1998 un ambicioso programa para la recuperación de la música de América Latina. Sus actividades comenzaron en 1999. El objetivo del programa es el rescate del patrimonio musical antiguo de América Latina y el Caribe. Hasta el momento ha recuperado un gran número de partituras de finales del siglo XVI hasta principios del siglo XIX, que están siendo clasificadas y transcritas, lo cual implica una transcripción de textos inéditos o insuficientemente conocidos y una catalogación, transcripción y realización de partituras en notación moderna – más de once mil partituras rescatadas. Además, ha restaurado e inventariado bibliotecas y archivos de centros musicales, así como el valioso patrimonio de instrumentos musicales barrocos. Por último, ha grabado una parte importante del material recuperado, lo cual ha otorgado una notable proyección pública al programa. Para realizar las grabaciones ha buscado grupos de música clásica vocal latinoamericana, para que estos tengan el necesario protagonismo en la recuperación de su pasado cultural. Hasta la fecha el programa ha trabajado principalmente en Perú, Ecuador y Cuba, aunque está implantado en casi todos los países latinoamericanos: Argentina, Bolivia, zona occidental de Brasil, Colombia, Cuba, Ecuador, Caribe, Guatemala, México, Panamá, Perú y Venezuela.

La acogida ha sido excelente, sea por las grabaciones, que han obtenido múltiples premios internacionales, sea por las representaciones llevadas a cabo, con excelente crítica y presencia de público. El proyecto pretende editar quince discos, en una primera serie, para alcanzar la treintena en una segunda etapa, abarcando la música de los siglos XVI al XIX. Se han encontrado clavecines españoles del XVII, una rareza de gran valor; órganos contruidos a imagen y semejanza de los españoles, pero realizados por indígenas; y otros instrumentos: violines, bajones, cornetas, fagotes, violones, etc.; instrumentos contruidos con materiales autóctonos, es decir, tripa de llama o de lobo trenzada, para hacer las cuerdas de los violones (una especie de gran contrabajo barroco). En Perú se ha rehabilitado el órgano de viento más antiguo de Latinoamérica (siglo XVII), que se encuentra en la Iglesia de Andahuaylillas, Cuzco. Además, por medio de su patrocinador principal, la empresa energética española Repsol YPF, por cuarto año consecutivo se ha financiado el Festival de Música Barroca "Misiones en Chiquitos", cuyos objetivos son: preservar y difundir este estilo musical; dar a conocer Santa Cruz de la Sierra y la región chiquitana al turismo nacional e internacional; y hermanar a los pueblos del mundo a través de la música.

La discografía disponible es todavía escasa, pero de gran interés: *El gran barroco de Perú* (Roque Ceruti y Coro de Cámaras y Solistas Exaudi de La Habana); *El gran barroco de Bolivia* (Coro de Cámaras y Solistas Exaudi de La Habana); *Selva y vergel de músicas en la Real Audiencia de Quito y el Virreinato del Perú* (Coro de la Capilla Virreinal de Lima); *El gran barroco. La mejor música barroca de Latinoamérica* (Coro de Cámaras y Solistas Exaudi de

La Habana, Coro de la Capilla Virreinal de Lima, Andrés Santa María, Carlos Patino, Roque Ceruti y Esteban Salas), etc.

Este programa cuenta con los auspicios de la UNESCO, aunque no sea un programa directamente creado por esta institución, es decir, la UNESCO no contribuye financieramente ni asume la dirección de sus operaciones, pero por la calidad demostrada y los objetivos perseguidos, le otorga una reconocida protección. No es difícil de entender este apoyo si se lee atentamente la *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural* (París, 2 de noviembre de 2001), donde se afirma que "la cultura debe ser considerada como el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias," además de considerar que "la cultura se encuentra en el centro de los debates contemporáneos sobre la identidad, la cohesión social y el desarrollo de una economía fundada en el saber." Y más aún cuando se leen los artículos 7 y 10 de dicho documento:

Artículo 7

Toda creación tiene sus orígenes en las tradiciones culturales pero se desarrolla plenamente en contacto con otras. Ésta es la razón por la cual el patrimonio, en todas sus formas, debe ser preservado, valorizado y transmitido a las generaciones futuras como testimonio de la experiencia y de las aspiraciones humanas, a fin de nutrir la creatividad en toda su diversidad e instaurar un verdadero diálogo entre las culturas.

Artículo 10

Ante los desequilibrios que se producen actualmente en los flujos e intercambios de bienes culturales a escala mundial, es necesario reforzar la cooperación y la solidaridad internacionales destinadas a permitir que todos los países, en particular los países en desarrollo y los países en transición, establezcan industrias culturales viables y competitivas en los planos nacional e internacional.

Por último, haciendo hincapié en las iniciativas que se deberían tomar para respetar y promover todos los puntos establecidos en esta *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*, el punto 15 de las "Orientaciones principales" insiste en "apoyar la movilidad de creadores, artistas, investigadores, científicos e intelectuales y el desarrollo de programas y de asociaciones internacionales de investigación, procurando al mismo tiempo preservar y aumentar la capacidad creativa de los países en desarrollo y en transición."

A modo de conclusión

Este largo pasado de trescientos años está siendo recuperado e interpretado por los países que conforman América Latina. Primero es necesario sacar a la luz un número mucho más ingente de textos, partituras, así como restaurar de modo fiable y con proyección de futuro los edificios y obras plásticas (algunas restauraciones poseen una muy corta vida, pues pronto vuelven a perder su recuperado brillo). La tarea es colosal y en algunos casos inaplazable, pues el deterioro artístico está muy extendido, así como el comercio clandestino de obras de arte. Paralelamente, es necesaria su interpretación, algo inevitable y que

ya se está llevando a cabo con mayor o menor fortuna. Hoy día interesa sobre todo definir las huellas de identidad de un criollismo que, eventualmente, pueda ser leído en clave protonacionalista, o no, y conocer mejor el barroco latinoamericano (o mexicano, brasileño, etc.), pues se asume con demasiada ligereza como ontología de lo latinoamericano. Lo más valioso de las buenas ediciones críticas es que permiten que mañana o después otros críticos propongan otras lecturas; simple enriquecimiento cultural. Es muy probable que en breve los estudios que busquen comprender mejor las relaciones privadas, no sólo las de poder (reyes, gobernadores, autoridades, etc.), entre la península ibérica y los Virreinos americanos y el Estado del Brasil, aporten nuevas interpretaciones, entre ellas que el contacto intelectual de las elites europeas y americanas fue mucho más fluido de lo que se pensaba. La ideología dominante, fuertemente controlada y reglada, pero sobre todo asumida por más individuos de lo que se quiere creer, se habría extendido con gran éxito de Madrid y Lisboa a las capitales americanas. En este camino de aproximación entre América Latina y la península ibérica, España, creo, no jugará un papel inocente, sino que intentará sacar el máximo partido para llegar a ser el portavoz oficioso de los países de lengua española (y Brasil), y las bases para ello son la cultura en su más amplio significado. Obviamente los países latinoamericanos son conscientes, desde un punto de vista político, de estos intereses peninsulares, pero tampoco pueden alejarse mucho de España, fuente de inversiones y recursos para diversos proyectos culturales, pero sobre todo puerta hacia Europa. Los intereses no son absolutamente comunes, pero encontrarán importantes puntos de acuerdo. Es probable que surjan interesantes debates sobre el valor, necesidad y oportunidad de esta recuperación, sobre todo por parte de comunidades indígenas, véase las críticas al citado Festival de Música Barroca "Misiones en Chiquitos", pues los dineros no son infinitos y las comunidades indígenas necesitan también proyectos de recuperación cultural, quizás incluso de forma más perentoria, pues se trata de personas que ahora están viviendo, o malviviendo, y pueden intervenir y protestar. En este sentido, asumir un barroco latinoamericano mestizo es un acto de integración cultural, pues coparticipan casi todos los individuos y grupos sociales de América Latina, desde el indígena oprimido al esclavo africano, pasando por el español y portugués, aunque no incluya a las inmigraciones europeas y asiáticas de finales del siglo XIX. Es decir, el futuro de la cultura en América Latina está abierto, muy abierto, y quizás sea ésa su principal fascinación.

Enrique Rodrigues-Moura, Universität Innsbruck