

BULLETIN des Archivs für
Textmusikforschung
(BAT)

Textmusik in der Romania
Universität Innsbruck

Innsbruck
CHANSON

Nr. 16 – Oktober 2005

Inhalt

Editorial	3
Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt	4
CDs	4
Michaela Weiß: Sanseverino: <i>Le tango des gens</i> und <i>Les Sénégalaises</i> Bénabar: <i>Bénabar</i> und <i>Les risques du métier</i>	4
Gianni Valduga: Paolo Conte: <i>Elegia</i>	7
Peppino Brienza: Modena City Ramblers: <i>Appunti Partigiani</i>	10
Emanuela Perna: Ornella Vanoni/ Gino Paoli: <i>Ti ricordi? No non mi ricordo</i>	11
Elisebha Fabienne Platzer: Matteo Salvatore: <i>Lamenti di mendicanti</i>	12
Publikationen	14
Klaus Zerinschek: Halliwell, Michael: <i>Opera and the Novel. The Case of Henry James</i> (= Word and Music Studies, 6).....	14
Franziska Meier: Rieger, Dietmar: <i>Von der Minne zum Kommerz. Eine Geschichte des französischen Chansons bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts</i>	17
Renate Klenk-Lorenz: Hüser, Dietmar: <i>RAPublikanische Synthese. Eine französische Zeitgeschichte populärer Musik und politischer Kultur</i>	20
Jean-Nicolas De Surmont: Piché, Paul: <i>Des châteaux de sable</i>	21
Ankäufe und Neuerwerbungen	24
Veranstaltungskalender	25

Aktuelles – actualités – novità – novedades	26
Alain Jadot: <i>Nicht nur zum Schmunzeln: H Y P E R S E T Z E R</i>	26
Ralf Böckmann: <i>Glanzberg 2: Kennen Sie Norbert Glanzberg?</i>	29
Annika Runte: <i>"Chant-Songs" – Mehrsprachigkeit im zeitgenössischen französischen Chanson</i>	32
Andreas Bonnermeier: <i>Die grossen Interpretinnen der italienischen Canzone: V. Fiorella Mannoia – Stimme der Canzone d'autore</i>	36
Enrique Rodrigues-Moura: <i>La falsificación de las memorias del General Prats y el grupo Quilapayún</i>	39
Sonja Schöpf: <i>Rosana: Schlager-Kitsch oder Cantautora</i>	43

Impressum

Verantwortlich für die Publikation: Prof. Dr. Ursula Mathis-Moser

Layout und Redaktion: Mag. Birgit Steurer

Anschrift: Institut für Romanistik der Universität Innsbruck

Innrain 52, A-6020 Innsbruck

Tel.: 0043-512/507-4208, Fax: 0043-512/507-2883

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

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik!

Das Wintersemester 2005/06 eröffnen wir mit einer Nummer, die trotz eines deutlichen Schwerpunkts auf dem Französischen und Italienischen hoffentlich für alle Leser anregend und abwechslungsreich ist.

Auf dem **Plattenmarkt** haben unsere RezensentInnen eine Reihe von kleinen Kostbarkeiten für Sie entdeckt, wie die "untypischen" Repräsentanten der "Nouvelle scène française" Sanseverino und Bénabar, die sich weniger im "Zynismus des enttäuschten Romantikers" Gainsbourg wiederfinden als in den Liedern von François Béranger, Georges Brassens, Jacques Brel und Renaud. Im Italienischen warten wir mit Neuem neben Altbekanntem auf: auf der einen Seite die engagierten Modena City Ramblers mit einer der Resistenza gewidmeten CD und Matteo Salvatore, der in Kennerkreisen als Geheimtipp gilt, auf der anderen Seite dem Publikum wohlbekannte Künstler wie Paolo Conte, Ornella Vanoni und Gino Paoli.

Auf dem **Büchermarkt** stellen wir Neuerscheinungen vor, die zum Teil eben erst aus der Presse kommen: So die Studie zur Literaturoper und Henry James, die als "Pflichtlektüre" für den an Adaptationen Interessierten bezeichnet wird, die neue deutschsprachige "Geschichte des französischen Chansons bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts", aber auch die bereits im Vorjahr erschienene, auf die Interaktion von Musik und Politik fokussierte Analyse des französischen RAP.

Bei den **Kurzartikeln** erwartet sie einmal mehr eines der bewährten Porträts großer italienischer Interpretinnen, neben einem Text, der eines Musikers gedenkt, der "hinter einer großen Interpretin" stand. "Chant-Songs" stellt ein spannendes Projekt zur Mehrsprachigkeit im zeitgenössischen Chanson vor, bei dem dem Spanischen gewidmeten Artikeln kommt zum einen die Generation unserer Studierenden zu Wort, zum anderen einer unserer Experten der lateinamerikanischen Literatur, der in einem Liedtext der Gruppe Quilapayún auf historische Spurensuche geht.

Bleibt mir wie immer die unangenehme Aufgabe, Sie, liebe InteressentInnen und AbonnentInnen, an die Zahlung Ihres Beitrags (Euro 10) zu erinnern, den Sie an die Universität Innsbruck ("Begünstigter"), **aber unbedingt unter Angabe der Projektnummer**, überweisen mögen.

210 111 304 70, Hypobank BLZ 57.000

Projektnummer: P 6110-011-011

IBAN: AT 475700021011130470, BIC-Code: HYPTAT22

Es grüßt Sie "musikalisch"

Ihre Ursula Mathis-Moser

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Sanseverino: *Le tango des gens*. 2001 (Saint George/Sony SAN 5017082) und ***Les Sénégalaises*. 2004** (Saint George/Sony SAN 5152942).

Bénabar: *Bénabar*. 2001 (Zomba 9221862) und ***Les risques du métier*. 2003** (BMG 82876526282).

Gerne werden die Vertreter der "Nouvelle scène française" als "les enfants de Gainsbourg" apostrophiert. Am besten schien diese Bezeichnung auf Benjamin Biolay zu passen, bevor er sich mit seinem Album *A l'origine* endgültig von seinem Vorbild in Sachen Coolness löste. Wenn man den Einfluss Gainsbourgs auf die 30-40jährigen Auteurs-Compositeurs-Interprètes als Charakteristikum der "Nouvelle scène" annimmt, sind Sanseverino und Bénabar untypische Repräsentanten dieser. Vom Zynismus eines enttäuschten Romantikers sind beide Sänger weit entfernt, und auch die Tendenz des neueren Chansons zur – bisweilen narzisstischen – Innerlichkeit à la Carla Bruni und Vincent Delerm liegt ihnen fern. Sanseverino hat seine Bewunderung für den 2003 verstorbenen François Béranger – den Sänger des Nach-Mai '68 – nie verhehlt und Bénabar steht offensichtlich in der Tradition von Brassens, Brel und Renaud. Beide haben durch eine Vielzahl von Konzerten im französischsprachigen Raum über Jahre hinweg ein treues Publikum erobert, das die Originalität zweier Persönlichkeiten, die sich so wohlthuend von den antiseptischen Retortenstars der Staracadémie, der französischen Variante des "Superstars", unterscheiden, schätzt.¹ Die enorme Spielfreude Sanseverinos, der virtuos – seinem musikalischen Idol Django Reinhardt nacheifernd – Gitarre spielt, sowie Bénabars, der manche seiner Chansons am Flügel begleitet, und ihrer jeweiligen Bands, die weitgehend auf traditionelle Instrumente vertrauen, kommt besonders bei den Live-Auftritten zur Geltung, wirkt aber auch auf den Studioalben mitreißend. Die komplexen Arrangements liegen nicht im Trend des schlichten Lounge- oder Pianobar-Stils, der einen erheblichen Teil der Produktionen der "Nouvelle scène française" charakterisiert. Das Themenspektrum der beiden Autoren ist extrem breit und reicht von sensiblen Gefühlsschilderungen über Alltagsbeobachtungen bis zu politischen Stellungnahmen. Die Vorliebe für – oft pittoreske – Details verleiht ihren Chansons, die sprachlich nicht immer leicht zugänglich sind, einen besonderen Reiz. *Les Sénégalaises* ist das zweite Soloalbum Sanseverinos, und *Les risques du métier* erschien als dritte CD Bénabars.

¹ Sanseverinos und Bénabars Wege haben sich mehrfach gekreuzt; bei Festivals standen die beiden Künstler gemeinsam auf der Bühne. Beide sind – als Landsleute – auf dem Hommage-Album zu Ehren Serge Reggians (*Autour de Serge Reggiani*, Tréma 710833, 2002) vertreten.

Sanseverino, dessen Name entgegen dem Anschein kein Künstlernamen ist – er heißt Stéphane Sanseverino und ist neapolitanischer Abstammung –, war bei der Veröffentlichung seines Debütalbums *Le tango des gens* (2001) schon fast vierzig Jahre alt. Zum Chanson kam er über einige, nicht nur geographische, Umwege: Nach einer bei der Armee absolvierten Ausbildung zum Koch besuchte er die Schauspielschule, spezialisierte sich auf die Commedia dell'arte und gründete eine Theatergruppe, die derb-komische Parodien auf die bekannten Fernsehserien der Epoche aufführte. Seit den 80er Jahren erprobte er unter dem Eindruck der frühen Stücke Bernard Lavilliers die Ausdrucksmöglichkeiten der Gitarre im Chanson und entdeckte schließlich seine Begeisterung für den Zigeunerjazz und Swing. Der musikalische Autodidakt gründete mit einem WG-Genossen die Band Les Maris Jaloux, die neben eigenen Chansons auch Boris Vian im Repertoire hatte. Der komische und satirische Grundton blieb auch in den späteren Gruppen, Renverse-Moi Chéri und Les Voleurs de Poules, erhalten. Südosteuropäische Klänge, mit denen Sanseverino während seiner Kindheit in Berührung gekommen war – er hatte sie aufgrund der beruflichen Tätigkeit seines Vaters teilweise in Jugoslawien und Bulgarien verbracht –, dominierten die Musik der "Hühnerdiebe", die sich Ende der 90er Jahre trennten.

Mit dem Titelchanson seines Albums *Le tango des gens* schloss der Sänger an François Bérangers "Le tango de l'ennui" von 1974 an, das er auf der selben CD – mit einigen Modifikationen des Texts – coverte. Das ältere Chanson handelt von einem durch die harten Arbeitsbedingungen bei Renault psychisch deformierten, im marxistischen Jargon gesprochen, selbstentfremdeten Arbeiter, der in der Metro auf sexuell eindeutige Weise zu einer Frau Kontakt knüpft und fortan nicht mehr in die Fabrik geht, sondern ein rein lustbetontes Leben führt. Nach einigen Monaten wird er jedoch des zur Routine gewordenen Liebesspiels genauso überdrüssig wie vorher der Fabriksarbeit und trennt sich von der Frau, der er sich nicht verbunden fühlt. Die satirisch überspitzte Beschreibung eines quasi mechanischen Verhaltens durch das Rollen-Ich, das jeglicher Reflexion zu entbehren scheint, provoziert heute wie zur Entstehungszeit des Chansons Fragen nach einer sinnvollen Lebensgestaltung. "Le tango des gens" ist das aggressive – anarchistisch angehauchte – Gegenstück zu dem fröhlich-ausgelassenen Tango über die Abstumpfung: Hier wird eine Reihe von "Choreographien" oder Bewegungsabläufen, die materiellen und vor allem humanen Schaden anrichten, entworfen; das Chanson mündet in die Vorstellung, dass sich das Rollen-Ich bei einer Begegnung mit einem Marsbewohner schämen könnte, der Gattung Mensch anzugehören. Neben diesen beiden Titeln zeigt auch "Frida", das erste Chanson des Debütalbums, die für Sanseverino typische Verquickung von Elementen der Realität und der Fiktion, was hier besonders in der Kombination der Personen deutlich wird. Die Existenz von Frida, der idealisierten Chansonfigur, die in Brels "Ces gens-là" den einzig positiven Lebensinhalt des Rollen-Ich darstellt und diesem Hoffnung schenkt, wird hier angesichts von Vetternwirtschaft, Korruption und Steuerhinterziehung in Zweifel gezogen. Sanseverino

liefert mit seinem Chanson, das eine recht eigenartige Hommage an Brel ist, eine originelle gattungsbezogene Variante des alten Topos, dass Dichter lügen.

Der Umgang mit der Tradition wirkt auch auf dem zweiten Album *Les Sénégalaises* gleichermaßen kreativ wie respektlos. In "Le dormeur du val vivant" lässt der Sänger den Protagonisten aus Rimbauds Gedicht nur in der Gegenwart "auferstehen", um ihn erneut in einer aktualisierten Szenerie sterben zu lassen. Die Aufnahme von Aragons "L'étrangère" in der Vertonung Ferrés mit bosnischen Musikern kann als gelungenes Aufeinandertreffen von Chanson und Worldmusic gelten. Mit "A l'enterrement de ma grand-mère" liefert Sanseverino eine burleske Darstellung eines Begräbnisses, die mit politischen Seitenhieben gespickt ist und sich in die Tradition skurriler Chansons über Beerdigungen stellt. "La cigarette" ist ein musikalisch beschwingtes, im Text makabres Lied des Rauchers Sanseverino über die möglichen Folgen des Tabakkonsums. In "La voisine des oiseaux" demonstriert der Sänger sein wortspielerisches Geschick in der Charakterisierung einer alten verwirrten Frau. "Michto la pompe" ist eine Liebeserklärung an den Swing, der hier als älterer Musikstil mit dem Milieu des Flohmarkts evoziert wird, wo sich das Rollen-Ich als Verkäufer eines kuriosen Sammelsuriums von Souvenirs sieht. Das Titelchanson "Les Sénégalaises" schließlich ist eine abstruse Spionagegeschichte mit politischen Implikationen, die die Mission des Agenten aufgrund seiner Liebesabenteuer scheitern lässt. Das Fortsetzungschanson "André II" handelt wie schon sein Vorläufer von den Alltagsorgen eines wenig modebewussten Naturschützers, und "Un ticket" ist ein für Sanseverino außergewöhnlich ruhiges Liebeschanson. Eine Aufzählung dentistischer Instrumente und Materialien findet sich in "Les bourre-pâtes et les tire-nerfs", einem Titel über verschiedene – nicht ganz ernstgemeinte – Verhaltensstrategien beim Zahnarzt.

Hinter dem komödiantischen Talent Sanseverinos bleibt Bénabar ein wenig zurück, obgleich er einmal Teil eines Komikerduos war und sein Künstlernamen – eigentlich heißt der 1969 geborene Sänger italienischer Herkunft Bruno Nicolini – auf diese Zeit zurückgeht. Bénabar spielte und sang in verschiedenen Bands und arbeitete als Drehbuchautor für das Fernsehen, bevor er 1997 sein erstes Album, *Bénabar & associés*, zu dem er bereits alle Texte und Musiken selbst verfasste, aufnahm. Der Chansonstil Bénabars mutet, besonders was die Texte betrifft, beinahe klassisch an, werden doch vielfach Reime verwendet, worauf jüngere Chansonautoren oft verzichten. Mit Brassens teilt Bénabar die Vorliebe für bescheidene Protagonisten, die in ihren menschlichen Stärken und Schwächen gezeigt werden; einige Chansons sind von einer Sensibilität geprägt, die an Brel denken lässt, und die Situierung der Texte in der Gegenwart mit ihren konkreten Lebensformen und Moden schafft eine gewisse Nähe zu Renaud. Das Album *Bénabar* war 2001 ein Überraschungserfolg, und der bis dahin kaum bekannte Sänger avancierte zum Vertreter eines neuen "chanson à texte", mit dem sich jüngere Generationen, die sonst eher Rock, Pop und andere Musikrichtungen favorisieren, identifizieren. Die Liebeshematik wird in vielen Facetten in kleinen Geschichten präsentiert, so etwa mit positivem Vorzeichen in

"Y'a une fille qu'habite chez moi" und mit negativem in "Le dramelet". Musikalisch setzt Bénabar neben schlichten Arrangements, bei denen er sich selbst begleitet, auf einen selbstgestrickten Bigbandsound, der mitreißend wirkt und bisweilen bewusst effekthascherisch eingesetzt wird.

Letzteres ist auch in "Dis-lui oui", dem erfolgreichsten Chanson seines 3. Albums *Les risques du métier*, das in die Charts Einzug hielt, der Fall. In einem an die Ex-Freundin des Freundes gerichteten Monolog versucht hier das Rollen-Ich – unter Aufbietung dubioser Argumente und einer scheinheiligen Rhetorik –, die Frau zur Versöhnung mit dem Freund zu bewegen; hinter dieser Aktion stecken allerdings egoistische Motive, denn wie man erfährt, hat sich der recht unausstehliche Freund seit der Trennung in der Wohnung des Sprechers eingenistet und dieser möchte sich seiner entledigen. "Monospace" entwirft banale, spießige Ferienszenarien einer Familie, die dem lyrischen Ich zu seiner eigenen Überraschung in der Zukunft vorstellbar erscheinen. "Paresseuse" und "La coquette" sind Porträts weiblicher Figuren und ihrer Verhaltensweisen. In "Je suis de celles" schlüpft Bénabar in die Rolle einer Frau, die auf der Suche nach Zärtlichkeit in ihrer Jugend zahlreiche Männerbekanntschaften hatte und als "leichtes Mädchen" verrufen war. "Vade retro téléphone", "Sac à main" und "Les mots d'amour" sind ironisch gefärbte Chansons d'amour, die einen humorvoll distanziierten Blick auf menschliche Beziehungen werfen. "La station Mir" lässt einen Astronauten kritisch auf die Erde herabsehen, "L'itinéraire" ist ein Loblied auf die Freundschaft und die eigenen etwas chaotischen Freunde, und "Monsieur René" handelt von der Verabschiedung eines älteren Angestellten, der nur noch als Relikt aus einer vergangenen Zeit betrachtet wird. Der Schlusstitel "Le zoo de Vincennes" beschreibt die Lethargie und den Verfall nicht artgerecht gehaltener wilder Tiere in einem monotonen melancholischen Ton. Bénabar ist normalerweise nicht als Texter für andere Interpreten tätig, eine Ausnahme stellt aber das witzige Regenchanson "Les beaux jours reviennent", das er für Juliette Gréco verfasste, dar.²

Mittlerweile kann man sich dank der Live-CDs und Live-DVDs der beiden Sänger, von denen man sicher noch viel hören wird, auch ein gutes Bild von ihrer Bühnenpräsenz machen.³

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Homepages: www.stephaneseverino.free.fr, www.benabar.com

Paolo Conte: *Elegia*. 2004 (Platinum/Warner Music Italia 5050467575929).

Un prezioso cofanetto ci introduce all'ultima fatica di Paolo Conte: un album composto esclusivamente da nuove canzoni, il che rappresenta un po' una novità

² Als Bonus-Track auf der DVD: Juliette Gréco, *Olympia 2004*, Polydor 982224-2, 2004.

³ *Sanseverino live au Théâtre Sébastopol*, Sony Music 2026265, 2004, und *Bénabar live au Grand Rex*, BMG 82876647149, 2004.

per il cantautore piemontese che per anni ci aveva abituati a *compilations* e lavori *live* di alterno successo.

All'interno, un libretto dei testi accompagna l'elegante album: in copertina, in primissimo piano, una luce fioca illumina i tasti neri di un pianoforte, da sempre compagno d'ispirazione di Conte. La stessa copertina, sul retro, in una grigia penombra, ritrae un elefante: il pachiderma, tenace ed instancabile creatura, simboleggia forse l'indefesso Paolo Conte, viaggiatore della savana musicale, alla ricerca di una nuova oasi, di nuovi spazi ispiratori.

E il vecchio elefante di *Elegia*, ben presto rinfrancato dalla fiducia del gruppo, dal suo pubblico, dai suoi successi, è un Conte alla ricerca di un qualcosa di indefinito ("...la casa cinese/ non la troverai"), di un'oasi che non c'è. *Elegia* delinea un Paolo Conte un po' incerto, inquieto, le cui canzoni rispecchiano nei loro temi quelle tipiche del cantautore astigiano, più che mai teso a seguire percorsi in cui perdersi e ritrovarsi. È un autore alla ricerca di una nuova ispirazione, tra passato e futuro, tra arrugginita passione per la musica ("di ruggine") e i dubbi sul futuro ("cosa farò di me?"). Questa dicotomia, specchio di una costante inquietudine, si ritrova già nella prima canzone dell'album, "Elegia": la canzone evoca discretamente un'ispirazione pervasa da un'atmosfera di riservata malinconia, malinconia che permeerà anche altre canzoni, come ad esempio, "Sonno elefante", dove vigore melanconico e *dépaysement* onirico creeranno un'atmosfera ipnotica, da fumeria cinese.

A dir vero, le atmosfere dell'album restano un po' quelle da vecchi locali fumosi dalla luce fioca, di antichi odori di provincia, di ritmi tropicali, di un esotismo vagheggiato, di richiami d'altri tempi, il tutto, dispiegato in maniera raffinata. E l'impronta data dal cantautore, resta caratterizzata dalla ricerca di un lessico raro ("dadaismo d'astrazione") ed esotico ("La nostalgia del Mocambo"), dal plurilinguismo tipico di molte sue canzoni. I testi non presentano ricorsi al dialetto ma sfoderano un italiano medio che magistralmente e in maniera elegante fa spesso incontrare la musica con le parole, il tutto ad altissimo livello artistico ed estetico, quasi non voluto, non cercato. Sono testi di bizzarro sapore letterario, come nei versi di "Molto lontano", o profondamente nostalgici, che proseguono alcuni temi cari a Paolo Conte come "La nostalgia del Mocambo" che "rispolvera" quelli del '73, i tiratardi, gli amici miei di un'epoca ormai troppo remota, una fata morgana che si staglia nelle nebbie del tempo, o forse solo un mito. E i personaggi di Paolo Conte proseguono imperturbabili, eccentrici, spesso buffi o anacronistici: dopo il "Mocambo", ecco la sublimità grottesca di "Sandwich man", dell'uomo sandwich; ne "Il Regno del Tango", il suonatore di fisarmonica di tango argentino, il suonatore di *bandoneon*, lamentoso per una vita che gli riserva un compenso troppo basso che finisce per venir mandato via dal proprietario del cinema dove si esibisce.

Un'altra canzone dell'album, "Frisco" rappresenta una visione eclettica di San Francisco, trasformata in una metropoli, culla della civiltà, un'immaginaria città dell'antico Egitto come Memphis o Luxor o una metropoli mesopotamica, una Babilonia o Ninive dai tratti allegorici. "India" è un tributo all'umanità sconfitta

ma non del tutto prostrata di fronte all'incalzare della nuova mediocrità. Perle centrali di *Elegia* sono anche le allegoriche "La casa cinese" e "Chissà" (Chissà/ Chissà.../ la nave passerà...") la quale, al pari di "Elegia" ("Cosa sarà di me?") riflette un moto esistenziale, d'inquietudine profonda, più forte che in passato.

L'inquietudine ritorna anche in "Molto lontano", nella vecchia tristezza di "una coppia in silenzio/che beve l'assenzio del tempo ladron" ne "La nostalgia del Mocambo", o nelle parole scaccia-insonnia di "Sonno elefante". Altre canzoni, sono coronate da versi leggiadri come l'intensa "Non ridere" ("Siamo angeli stregati da infinita allegria") e "Bamboolah". In quest'ultima canzone, preziosismi musicali si accompagnano a leggere allegorie: il tempo sembra lentamente cristallizzarsi in un'immobilità che sembra condurre a luoghi reconditi, sconosciuti, dove aleggiano note di strumenti un po' desueti come il fagotto.

Una canzone "forte" che si stacca dalla timida, ma ben malinconica introspezione che pervade l'album è sicuramente "La vecchia giacca nuova": filastrocca swing, gioco, ritratto disincantato di come la gente si è racchiusa in pochi codici dai quali è quasi impossibile uscire. Nella sua divertita digressione swing, "La vecchia giacca nuova" presenta un carattere autobiografico ("...Sì, ma io con la giacca nuova/ non lavoro nel varietà/ sono uno con la giacca nuova/ questa è l'unica verità..."). Paolo Conte con questo pezzo che chiude l'album, vuole forse uscire dalla tragicità felliniana, dall'alto esistenzialista, tipico del suonatore di *bandoneon*, da uno stile più vicino ai *auteurs-compositeurs-interprètes* francesi che alle atmosfere, alle suggestioni latine o al jazz blues made in U.S.A.

Lontano dalle musiche di Glenn Miller, l'avvocato astigiano si ripropone con *Elegia* in tono meno dinamico ma più riflessivo rispetto al passato. Forse un unicum nel panorama musicale italiano, Paolo Conte continua a maturare, appartato, con le sue storie e le sue immaginazioni, i suoi sentimenti, le sue emozioni, sfornando canzoni-guida, fari nella nebbia dell'umanità, sirene dalla voce roca che ci guidano con discrezione nell'esplorazione del quotidiano e che non scendono mai a patti con la banalità del tempo corrente. *Elegia* è il capolavoro, lo scrigno per eccellenza, pieno di sorprese contane tutte da scoprire, celate sapientemente da valigie di *cretonne*, gasometri, tangheri e *bandoneon*, mondi coloniali e decalcomanie offuscate da memorie che non abbiamo...chissà... lontano, lontano..., sfumate dai contorni di un tempo rallentato e dilatato, una pellicola di altri tempi, un film in bianco e nero.

Ed "Elegia", la canzone-prologo che dà nome all'album che forse, meno elegantemente avrebbe potuto chiamarsi "Malinconia", fa da *pendant* alla musica consumata che Conte spesso declama con garbo ed eleganza, nel suo voler essere, di questi tempi, così malati e caotici, elegicamente anacronistico, elegicamente poetico, poeticamente elegiaco.

Gianni Valduga, Universität Innsbruck

Modena City Ramblers: *Appunti Partigiani*. 2005 (Mescal 3006950).

"Naturalmente la gente comune non vuole la guerra: né in Russia, né in Inghilterra, né in Germania. Questo è comprensibile. Ma, dopotutto, sono i governanti del paese che determinano la politica, ed è sempre facile trascinare con sé il popolo, sia che si tratti di una democrazia, o di una dittatura fascista, o di un parlamento, o di una dittatura comunista. Che abbia voce o no, il popolo può essere sempre portato al volere dei capi. È facile. Tutto quello che dovete fare è dir loro che sono attaccati, e denunciare i pacifisti per mancanza di patriottismo e in quanto espongono il paese al pericolo. Funziona allo stesso modo in tutti i paesi." (Dichiarazione di Hermann Göring al processo di Norimberga)

Queste sono le parole scritte sul retro della custodia che invitano a riflettere. Nell'anno delle commemorazioni, 60 anni dopo la fine della seconda guerra mondiale, anche i Modena City Ramblers hanno deciso di dare un contributo musicale per l'avvenimento.

Il gruppo, anche se non conosciuto ad un vastissimo pubblico in Italia, si può considerare "affermato". Lo dimostrano anche le varie collaborazioni che ci sono state per la realizzazione di questo album: Francesco Guccini, Moni Ovadia, Piero Pelù, Paolo Rossi, sono alcuni degli artisti che hanno aderito a questo progetto musicale.

I musicisti emiliani hanno caratteristiche originali sia da un punto di vista musicale sia da un punto di vista del contenuto. Musicalmente i MCR si sentono legati soprattutto alla musica folk irlandese, nel corso degli anni hanno però inciso anche diversi brani rock. Da un punto di vista del contenuto c'è da evidenziare il loro impegno sociale e politico e la loro passione per la letteratura. Sono frequenti, infatti, canzoni che fanno riferimento ad autori ed ad opere letterarie. Nel 1997, ad esempio, hanno pubblicato *Terra e Libertà*, album che si rifà al capolavoro di G. García Márquez, in cui sono riusciti a trasmettere musicalmente in una maniera straordinaria l'atmosfera fantastica di questo libro del realismo magico. In *Appunti Partigiani* c'è un riferimento letterario a Italo Calvino in quanto i MCR hanno riproposto, insieme a Moni Ovadia, la canzone scritta dall'autore torinese "Oltre il ponte", sicuramente uno dei brani più riusciti dell'album. Il brano "Sentieri", inoltre, composto dai MCR, è un omaggio all'opera *Il sentiero dei nidi di ragno*.

Come il titolo già rivela la Resistenza durante la seconda guerra mondiale è al centro di quest'album. Sono presenti brani tradizionali riarrangiati dai MCR, tra cui "Bella Ciao" (con Goran Bregovic) e "Pietà l'è morta" (di Nuto Revelli). Oltre a ciò sono presenti anche canzoni che non sono sorte durante la resistenza o nell'imminente dopoguerra, ma che hanno comunque questo periodo come tema. Si può ascoltare sul disco, tra l'altro, una splendida versione della canzone "Auschwitz" di Guccini e "La guerra di Piero" di Fabrizio De André, canzone che parla "sul dover sparare per primo se si vuole salvare la pelle". I brani "La pianura dei 7 fratelli", "Al Dievel" e "L'unica superstita" narrano il destino di persone che hanno vissuto in questo periodo e lottato per la libertà. L'album si

conclude con il brano "Viva l'Italia" di Francesco De Gregori interpretato da più artisti. Negli intervalli tra le varie canzoni prendono brevemente parola dei partigiani ancora viventi con dei loro pensieri, commenti o letture di poesie.

Terminando si può affermare che il filo rosso di quest'album è senz'altro la speranza; la speranza che a quei tempi ha dato forza a molte persone di combattere la dittatura, perché vedevano che "oltre il ponte c'è l'amore". Anche le parole del comandante "Al dievel" Germano Nicolini, partigiano accusato innocentemente nel dopoguerra di un omicidio, e assolto solo nel 1998, non hanno un tono frustrato, pur non avendo visto ancora realizzato i suoi sogni, ma danno all'ascoltatore la speranza di un mondo diverso che è ancora possibile:

Noi sognavamo un mondo diverso, un mondo... un mondo di libertà, un mondo di giustizia, un mondo di pace, di fratellanza e di serenità. Ho 85 anni, da allora ne sono passati 60, e purtroppo questo mondo non c'è. E allora riflettete, ragionate con la vostra testa e continuate la nostra lotta.

Peppino Brienza, Universität Innsbruck

Link: www.ramblers.it

Ornella Vanoni/ Gino Paoli: *Ti ricordi? No non mi ricordo*. 2004 (Sony Music 517 823 2).

L'album *Ti ricordi? No non mi ricordo* distribuito nel 2004 e premiato con il disco d'oro ha trovato il consenso entusiastico di un vasto pubblico che ha seguito quattro mesi di concerti partiti il 1° febbraio 2005 al teatro Sistina di Roma. Già nel suo titolo, l'album esprime con simpatica ironia la profonda intesa che lega i due protagonisti. Esso rappresenta, infatti, una felice esperienza di produzione comune tra Gino Paoli e Ornella Vanoni che riescono, con equilibrata armonia, a fondere le rispettive capacità artistiche. Ciò è reso possibile dal particolare legame, prima sentimentale e poi di stima, amicizia e complicità che unisce Gino Paoli e Ornella Vanoni.

I 12 brani che compongono l'album non si pongono tutti allo stesso livello introspettivo. Quelli scritti da Gino Paoli si distinguono per una maggiore profondità di ricerca interiore e poetica rispetto a quelli scritti in collaborazione con Ornella Vanoni ed altri, tra cui Bardotti e Lavezzi, stimati compositori e parolieri. Il tema dominante in quasi tutti i brani è quello dell'amore, vissuto e rivisitato nelle sue diverse dimensioni espressive, da quelle oniriche, più care al cantautore Paoli, a quelle reali, più vicine, invece, a Ornella Vanoni. Particolare rilievo artistico assumono i brani qui di seguito riportati, in cui trova piena espressione sia la concezione che Paoli ha del rapporto sentimentale tra un uomo e una donna, sia la maturità artistica e di pensiero, oltre che di ricchezza espressiva del cantautore.

L'album si apre con il brano "Boccadasse"¹ che affascina per la pacata e dolce nostalgia riposta nelle parole usate nel testo. Paoli narra i momenti più intensi di

¹ Boccadasse (<genovese = böcca d'äse = bocca di asino) è un antico e romantico borgo di pescatori a Genova, città dove Gino Paoli si è trasferito da bambino, luogo preferito di coppie innamorate.

un amore vissuto tanti anni fa che gli appare ancora vivo attraverso la forza evocatrice dei ricordi, i quali sono "come dei bambini che sanno inventare quello che gli va". Attraverso questo brano Paoli ripropone la sua esperienza personale, del suo amore vissuto con la Vanoni, che ha lasciato un profondo segno in entrambi e di cui il cantautore conserva vivide immagini dopo oltre un trentennio. È solo la maturità e la saggezza acquisita che permettono al cantautore di conservare integri i propri ricordi e di valorizzarli nel tempo, per poi trasmetterli con poeticità attraverso la sua musica. Ed è proprio una musica melodiosa che racchiude in una armonica cornice i sentimenti, le emozioni e i ricordi di un momento di vita così importante.

Il titolo "Fingere di te" che Paoli dà al secondo brano evidenzia l'intreccio tra sogno e immaginazione che attraversa tutto il testo. Il verbo "fingere" viene usato in un'accezione diversa rispetto al suo significato comune, in quanto con questo termine l'autore intende sottolineare la sua proiezione a creare immagini rievocative della donna amata, che tuttavia finiscono con l'assumere una dimensione reale.

Secondo Gino Paoli il parallelismo tra finzione e realtà accompagna costantemente ogni esperienza d'amore vissuta, salvo poi scoprire che "l'amore non è mai quello che sembra è spesso quel che sembra ma non è". La concezione che Paoli qui esprime dell'amore sembra quasi per un istante richiamare alla mente uno dei temi più importanti per Max Frisch, il quale sosteneva "Du sollst dir kein Bildnis machen"².

Lo stesso approccio dualistico, ma sospeso tra desiderio reale e valutazione razionale di ciò che l'amore comporta in ognuno, caratterizza il brano "Il buon senso". Infatti alla capacità di correre comunque qualsiasi rischio nell'amore si contrappone un atteggiamento di distacco razionale. Nondimeno segue "Lo specchio" che è una vera e propria dichiarazione d'amore ad una donna che resta immutabile agli occhi di chi l'ha sempre amata. Il titolo del testo musicale "Io non t'amerò per sempre" non esplicita una certezza di Paoli, ma sembra quasi trasmettere un insegnamento di come va vissuto l'amore nella sua dimensione quotidiana proprio per assicurarlo dal rischio che duri solo un giorno.

L'album si conclude con il brano "Una parola" che esalta la forza evocatrice delle parole che "sono come chiavi che aprono la realtà".

Emanuela Perna, Universität Innsbruck

Matteo Salvatore: *Lamenti di mendicanti*. 2005 (Musique d'abord HMA 195434).

Incamminandosi per le vie delle metropoli del mondo il *flâneur* baudelairiano scorge le stratificazioni dei segni. Si fa *testis*, testimone, delle modifiche del *textum* urbano. Nella Parigi di Benjamin, nella Roma di Pasolini, nella New York di Italo Calvino qualcosa è cambiato.

²Max Frisch, *Gesammelte Werke* 2, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1976, 369.

Mendicanti autoctoni e non compaiono sulle strade cittadine. Appartengono a tutte le etnie, donne e uomini senza distinzione d'età, quindi sia bambini che anziani. In cambio dell'attenzione del distratto passante, prendendo con costumi un primo energico contatto verbale o tattile, offrono gli oggetti più svariati (monili, frasi, suoni, gesti, immagini, libri e riviste, strumenti tecnologici di contrabbando o articoli d'utilizzo quotidiano,...), i servizi... più audaci. Venditori ambulanti, mendicanti, mendicanti, venditori ambulanti, i confini tra le diverse categorie d'azione scompaiono, si spostano come le lamelles du désert deleuziane, sensibili alle fluttuazioni del mercato. Quel che resta manifesto è che anche la distribuzione degli spazi è cambiata: se prima la precarietà poteva venir accolta all'interno delle strutture adesso si riversa sull'asfalto. Qualcosa è tornato.

Nel 1925 nasce in Puglia Matteo Salvatore. A causa di quelle odissee che talvolta riserva la vita, al piccolo Matteo vengono trasmessi dal suo amico, violinista non-vedente, alcuni dei canti popolari pugliesi (che risalgono al XIII secolo). A piedi dalla Puglia sino a Roma troverà fortuna solo nei salotti dell'alta borghesia del nord Italia dove testimonierà musicalmente il suo cammino.

La suadente voce del canta-storie narra con compostezza e con tanta allegria dei fatti di vita. "Il forestiero dorme stanotte sull'aia/ dorme sull'aia alla frescura. (...) per coperta, una ragnatela/ per cuscino, la sacchettola (..)/ il forestiero dorme sull'aia" ("Lu furastiero"). E mentre il forestiero cade in un sonno profondo i bambini mangiano il pane portato dai padri dopo una giornata di duro lavoro. Immersi nelle pratiche sociali d'un tempo che lasciano il gusto d'un ché d'atavico, d'ancestrale; pratiche che sembrano sfuggirci ma che riecheggiano ancora nella memoria collettiva. L'allegria del pescivendolo che pone sul suo banco al mercato cozze nere e bianche, sardelline, cefali, anguille, triglie, sogliole, capitone, merluzzo e calamari ("Il pescivendolo"). Immagini e parole di Matilde Serao ne "Il ventre di Napoli". Visceralità, ricchezza di fenomeni generati dalla terra, dal mare. Nascite che contribuiscono alla crescita demografica per supplire alle perdite della guerra ("Popolo del paese") o all'impotenza sessuale ("Francische a lu paiese"), morte, malattie ("Li pecurere") e riti religiosi ("San Michele del Monte" e "Il giorno dei morti").

Certo, rielaborazioni di canti popolari sull'onda d'un neorealismo manieristico, spesso anche d'intento rispettabile, ne sono state edite numerosissime. Pensiamo all'impegno di De Gregori, Giovanna Marini, Enzo Moscato ed altri. Quel che dei canti colpisce tanto quanto il vedere riemergere determinati fenomeni sociali è da un lato l'intensa voglia di vivere e di reinventarsi con gioco, e dall'altro la forte referenzialità verso un mondo concreto, tangibile. Il nesso con la realtà, offuscato troppo spesso dal falso movimento delle nuove tecnologie. Sentire, alla fine delle canzoni, il rumore secco delle pietre colpite dallo spaccapietre, il brusio del mercato d'Apricena, la vibrazione della voce d'un testimone della storia fanno soffermare. Fanno riflettere.

Elisebha Fabienne Platzer, Universität Turin

Publikationen

Halliwell, Michael: *Opera and the Novel. The Case of Henry James* (= *Word and Music Studies*, 6). Amsterdam/New York, Rodopi 2005. 494 Seiten.

Ist die "Literaturoper" vielleicht doch tot? Diese Frage stellt man sich unwillkürlich nach der Lektüre dieses – das sei schon vorweggenommen – gut recherchierten und auch spannend geschriebenen Buches in englischer Sprache. Welche Relevanz hat ein fast 500 Seiten langes Buch über Opern, die nie aufgeführt werden? Warum beschäftigt man sich mit Opern, die in den letzten fünfzig Jahren komponiert wurden, dann mehr oder weniger nach der Uraufführung in der Versenkung verschwunden sind, während die einzige, die am Spielplan verblieben ist, gleichzeitig die älteste und zudem die künstlerisch avancierteste ist, nämlich B. Britten's *Turn of the Screw* aus dem Jahre 1953? Ähnlich ist die Situation auch beispielsweise bei Ph. Boesmans' neuer Oper *Fräulein Julie*, die nach der Uraufführung in Brüssel im Frühjahr 2005 bei den Wiener Festwochen und dann in Aix-en-Provence gezeigt wurde, aber auch nicht überzeugen konnte, weil die Musik trotz aller virtuoson Beherrschung des Handwerks auf Handlungsbegleitung reduziert scheint, also keine "produktive" Rezeption der literarischen Vorlage bietet. Viel mehr ist die Musik mehr oder weniger am Text entlang komponiert. Die Oper wird sich vielleicht trotzdem im Repertoire halten, weil sie einen minimalen Personen- und Orchesterapparat benötigt, daher für kleinere Häuser bestens geeignet ist.

M. Halliwell spricht die oben erwähnte Problematik in der vorliegenden Publikation nicht direkt an, obwohl er manche der von ihm untersuchten Opern als altmodisch und nicht mehr aktuell klassifiziert; ihm geht es darum, zum ersten Mal eine Studie in Buchform über die Theorie und Praxis von Roman-Adaptionen (der wortreichsten, anarchistischsten literarischen Form, wie es im Text heisst) für das Operngenie zu verfassen, also die Transformation eines literarischen Werkes in ein Opernlibretto zu diskutieren. Der Medienwechsel steht im Blickpunkt der Untersuchung, der auch theoretisch und methodisch genauestens reflektiert wird; allerdings wird aber auch gleich eingeschränkt und festgestellt, dass eine umfassende Theorie von Opernadaptationen wegen der vielfältigen und unterschiedlichen Formen von "musikalischen Antworten" auf die literarischen Texte unmöglich sei. Die Beschränkung auf Werke von H. James bietet dem Autor aber ein relativ konzises Untersuchungskorpus und ermöglicht ihm, die vielen Strategien, die sich Komponisten und Librettisten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts für ihre Adaptionen zurecht legten, sichtbar zu machen. Trotz der Komplexität der literarischen Vorlage und trotz der Tatsache, dass der Autor als "schwierig" gilt, wird sein Oeuvre häufig für Opernadaptationen herangezogen, weil nach Ansicht Halliwells im literarischen Werk von H. James viele melodramatische Elemente vorhanden sind, die sich – neben den interessanten Frauenfiguren – bestens für eine Vertonung eignen.

Die Oper ist eine hybride Kunstform: Die ständige Spannung zwischen den Forderungen des Textes, der Musik, aber auch des Tanzes, der szenischen Ausformung, des Bühnenbildes, der Beleuchtung usw. ist – wie der Autor feststellt – in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen stärker zu berücksichtigen als es bisher getan wurde; allerdings kann er selbst sich dazu nicht durchringen. Er zitiert zwar H. Lindenberger, D. Levin, S. Žižek und M. Dolar, die alle darauf hinweisen, dass die Oper ein fruchtbarer Gegenstand für die unterschiedlichsten theoretischen Auseinandersetzungen im Bereich der "cultural studies" sei. Trotzdem schließt der Autor die Beschäftigung mit der Bühnenaufführung als Analysegegenstand aus.

Kurz zum Aufbau der Studie: Der erste Teil des Buches ("Operatic Adaptation") beginnt mit einem Überblick über den aktuellen Stand der Diskussion des Verhältnisses von Wort und Musik mit besonderer Berücksichtigung der Opernadaptationen von bereits existierenden literarischen Werken. Der Autor rekapituliert in Kürze die vierhundert Jahre alte Geschichte der Oper und zeigt auf, dass der Roman für Librettisten und Komponisten als Quelle für Opern zunehmend attraktiver geworden ist. Die komplizierte Beziehung zwischen fiktionalen und musikalischen Erzählweisen wird analysiert und besonders hervorgehoben, dass das Orchester den Hauptteil der Funktion des Erzählers übernimmt. Dieser musikalische Aspekt steht im Mittelpunkt von Halliwells Untersuchungen. Wiederholt stellt er fest, dass der Text zwar Ausgangspunkt für die musikalische Entwicklung ist, aber durch die Komposition erweitert, verändert, ja sogar subversiv unterlaufen werden kann. Halliwell fügt hinzu, dass die Musik in der Oper viel mehr als bloßer Subtext ist, sie "subsumes the verbal text into a new entity which is a shifting, and frequently uneasy, connection of both" (11). Die Funktion und Aufgabe der Musik für die Neuinterpretation der literarischen Vorlage wird besonders hervorgehoben: Sobald sie hinzu kommt, finden weitreichende Veränderungen am Libretto statt; ebenso unvermeidlich sind Charakter-Transformationen, daher ist die alleinige Lektüre des Librettos eindimensional und ergibt ein verzerrtes Bild. Für Halliwell steht fest, dass die Musik die eigentliche Erzählerin im Bereich der Oper ist, was er anhand zahlreicher Beispiele erläutert und anschaulich macht. Diese Ausführungen sind sicher der innovativste Teil der Studie.

Der zweite Teil ("The Operas") umfasst eine detaillierte Untersuchung von acht Opern, die auf H. James' Texten beruhen. Zu den Komponisten, die sich mit dem Werk von James auseinandergesetzt haben, gehören D. Moore, B. Britten, Th. Pasatieri, D. Hollier, Th. Musgrave, Ph. Hagemann und D. Argento. Diese Opern repräsentieren zeitgenössische, kritische und oft selbstbewusste Auseinandersetzungen mit dieser Kunstform und illustrieren gegenwärtige Adaptionsstrategien, indem neue Wege in der Konzeption im Bereich des Operngenes vorgeschlagen werden. Der Fokus liegt auf der Art der Transformation, die das erzählerische Werk während des Adaptionsprozesses durchläuft. Gründe für die Wahl bestimmter Ereignisse oder Dialoge werden dargelegt, die Frage der Werktreue wird gestellt, die Frage auch, ob die Adaption die Bedeutung und den

'Geist' der Erzählung bestärkt, erweitert, limitiert oder gar verfälscht. Gleichzeitig fügt Halliwell aber einschränkend hinzu, dass diese Fragen nicht im Vordergrund stehen: Die Untersuchung, wie Librettisten auf H. James' fiktionale Strategien reagiert haben, um das verbale und dramaturgische Gerüst für die Komponisten zurechtzurichten, bleibt zweifellos zentraler Untersuchungsgegenstand. Methodisch wird folgendermassen vorgegangen: Zuerst erfolgt eine Darstellung des Originalwerks, dann folgt eine kurze Diskussion der strukturellen Transformation von der Erzählung zur Oper, hierauf eine detailliertere Analyse der Oper mit ständiger Bezugnahme auf den Text. In diesen Diskussionen ist der Autor bemüht, die kritische Rezeption beider Seiten – der Erzählung und der Oper – in den Vordergrund zu stellen. Als Appendix führt er noch eine Synopsis jeder Oper und der adaptierten Theaterstücke an.

Ausgangspunkt und Zielvorhaben dieses Buchprojektes sind für den Autor, den Prozess der "re invention in a different medium" darzustellen, wobei er ein eigenes Konzept entwickelt: In Anlehnung an W. Isters theoretisch-methodische Überlegungen in *Der implizite Leser* schafft er den Begriff "Metaphrasis", die Übersetzung oder Transposition eines spezifischen künstlerischen Werks von einem Genre in ein anderes. Der Prozess der "Übersetzung" einer Erzählung in das Operngenie wird untersucht und besonders hervorgehoben, inwieweit Bedeutung ('meaning'), Struktur und andere Aspekte eines literarischen Textes die Opernadaption beeinflussen und ob bestimmte operninterne Strukturen oder auch Theater- oder Aufführungskonventionen die Endform der Adaption bestimmen können.

Trotz der am besten umgesetzten kurzen Erzählung von *Turn of the Screw* (B. Britten) ist nach Ansicht des Verfassers Argentos' *The Aspern Papers* das interessanteste Werk, weil hier die Fähigkeit der Oper, emotionale und psychologische Situationen zu präsentieren, am besten funktioniert. James' Synthese von melodramatischer und psychologischer Ambiguität läßt dieses Werk besonders gut geeignet für Opernadaptionen erscheinen.

Obwohl Michael Halliwell immer wieder auch die Hybridität der Gattung hervorhebt, die neuesten Auseinandersetzungen im Bereich der kulturwissenschaftlichen Forschung erwähnt, sich auch mit den avanciertesten Vertretern der relevanten Opernforschung beschäftigt (H. Lindenberger, D. Levin), bleibt er leider mehr oder weniger im traditionellen, "source-oriented" ausgerichteten Forschungsraster verhaftet. Trotz dieser Kritik ist der vorliegende Band auf jeden Fall eine sehr hilfreiche Studie für jeden, der sich mit Opern- und Librettoforschung beschäftigt, und eine Pflichtlektüre für diejenigen, die sich für Adaptionen im Bereich der Oper, des Films, des Fernsehens und des Theaters interessieren.

Klaus Zerinschek, Universität Innsbruck

Rieger, Dietmar: *Von der Minne zum Kommerz. Eine Geschichte des französischen Chansons bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts.* Tübingen, Gunter Narr Verlag 2005. 376 Seiten.

Zu den Früchten der 68er Unruhen in der Wissenschaftslandschaft zählt unter anderem die verstärkte universitäre Hinwendung zum Chanson, das bis dahin als triviales, kommerzielles Genre abgetan und von Philologen hochnäsiger Vernachlässigung wurde. Mehr noch als die Musikwissenschaft haben sich inzwischen die Literaturwissenschaftler darum bemüht, diesen Mangel zu beheben. Neben Anthologien zum französischen Chanson sind es vor allem Einzelstudien, die die vielfältigen Facetten und historischen Spielarten dieses Genres durchleuchten. Eine regelrechte Geschichte des französischen Chanson von den Anfängen bis heute stand bis dahin noch aus. Jetzt hat sich Dietmar Rieger nach Jahren ausgiebiger Forschung unter anderem zur gesungenen Dichtung im französischen Mittelalter und zu einzelnen Chansonniers des 19. Jahrhunderts dieser Aufgabe gestellt und eine Geschichte des französischen Chansons verfaßt. Sie reicht vom Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts und trägt den aussagekräftigen Titel: *Von der Minne zum Kommerz*. Bescheiden will Rieger allerdings nicht *die*, sondern *eine* Geschichte des französischen Chansons erzählen, doch was er da an textformalen, gesellschaftspolitischen und kulturhistorischen Aspekten zusammenträgt, hat wahrlich enzyklopädischen Charakter.

Keine Geschichte ohne Vorbemerkung über den Forschungsstand – so beginnt denn Rieger mit einem Überblick über die bisherige wissenschaftliche Beschäftigung mit dem französischen Chanson, von den zaghaften Anfängen mit Harald Weinrichs Interpretation des Chansons "Un' Demoisell' sur un' balançoire" von 1960 bis hin zu den systematischeren Beschäftigungen, unter denen Rieger insbesondere die Anstrengungen von Ursula Mathis-Moser am Innsbrucker Institut für Romanistik als wegweisend und leider immer noch vereinzelt in der Universitätslandschaft würdigt. Letztlich, so Rieger, sind trotz aller bisherigen Bemühungen aber weder die Vorgeschichte noch der "vielfältige Gattungs- und Medienkomplex" des Chansons, ja nicht einmal die Autoren des 19. Jahrhunderts eingehend und angemessen untersucht worden. So bietet das Chanson für die Forschung offenbar noch viel Neuland. Nach Rieger hängt das zum einen damit zusammen, daß das Chanson nach wie vor "am Rande der poetologisch sanktionierten, ästhetischen Betrachtung" (21) steht, die Nobilitierungsversuche des 19. Jahrhunderts seien in diesem Falle zu spät gekommen. Zu Riegers Kummer könne es sich seiner "Außenseiterstellung in der Poesie wie in der Wissenschaft" (30) nicht entledigen. Zum andern rühren die Lücken in der Aufarbeitung aber auch von den Schwierigkeiten her, denen jeder bei der Beschäftigung mit dem Chanson ausgesetzt sei. Einmal, weil es von Anfang an nicht nur eine Art gegeben hat, sondern stets mehrere; schon im Mittelalter florierten neben der Minnedichtung das Trink-, das Tanz-, das politische und das geistliche Lied; überdies neigten die Typen im Laufe der Jahrhunderte dazu, sich

gegenseitig zu formen oder einander zu überlagern. Dann stelle das Chanson jeden Interpreten vor ein "Kompetenzprobleme" (20), da Text, Musik und Darbietung darin gleichwertig miteinander verflochten seien und man allen drei Komponenten gerecht werden müsse – was freilich auch dem Literaturwissenschaftler Rieger nicht gelingt, denn zur musikalischen Form hat er beispielsweise wenig zu sagen.

In zehn Kapitel teilt Rieger seine Geschichte ein. Zunächst wendet er sich dem sogenannten literarischen Chanson des französischen Mittelalters zu. An den südfranzösischen Troubadours und den nordfranzösischen Trouvères macht er die ursprüngliche enge Verflechtung von Musik und Lyrik deutlich, die sich in Frankreich erst in der Renaissance langsam aufgelöst habe. Er äußert sich über den Bestand der überlieferten Texte, über die mannigfachen Formen, in denen gedichtet wurde, über die Besonderheiten der Metrik und des Strophenbaus, er weist auf den Unterschied zwischen Troubadour und Jongleur hin, der die Lieder auf den Plätzen darbot und eher der Welt der Schausteller zuzurechnen war. Nacheinander beschäftigt Rieger sich mit den Themen der Minne und der Politik; schon im Mittelalter sind ja die Chansons durchaus als Satire, als politische Waffe eingesetzt worden. Bei der Frage nach dem "Sitz im Leben" greift er auf die These Erich Köhlers zurück, wonach die Dichtung in Südfrankreich insbesondere vom unteren Rittertum zur Selbstdarstellung und Nobilitierung an den Höfen gepflegt wurde. Rieger macht überdies auf die Ansprüche aufmerksam, die die Troubadours an sich stellten, da jedes Lied – bei stark begrenzter Themenwahl – in Melodie und/oder textlicher Vermittlung stets etwas Neues aufweisen mußte. Am Schluß führt er ausführlich an einer Liebeskanzone des Troubadours Bernart de Ventadorn vor, wie darin immer wieder mit der Erwartungshaltung des Zuhörers gespielt und die Konventionen durchbrochen werden.

Nach einem Kapitel über die Trennung von Lied und Lyrik zwischen spätem Mittelalter und Renaissance und einem weiteren zu den vielfältigen Spielarten, die das Chanson bis ins 18. Jahrhundert prägten, widmet sich Rieger eingehender den Neuerungen in der Entwicklung des Chansons während der französischen Revolution. Das Chanson wurde wieder zu einer "Sonderform der Lyrik" (135), nachdem die pathetischen Zelebrierungen der République française sich überwiegend in Oden und Hymnen Ausdruck verschafften, die auf eine Vertonung hin verfaßt waren. Übrigens führt Rieger auf die bedrängenden politischen Erfahrungen das gewachsene Bedürfnis zurück, "die potenzierten Affekte im Gesang, einer elementaren Form des menschlichen Ausdrucks, manifest zu machen" (142). Durch die Revolution kam es zugleich zu einer verstärkten Politisierung des Chansons, anfangs überwogen die satirischen Anklagen, mit der Radikalisierung der Revolution degenerierten sie hingegen zu Akklamationen der *terreur* – bis hin etwa zu der Variante, daß hingerichtete Revolutionsführer und ihre noch lebenden Anhänger geschmäht wurden. Das Chanson wurde außerdem als Mittel eingesetzt, Zeitungen oder Nachrichten auf den Plätzen einer Bevölkerung bekanntzugeben, die nicht lesen konnte. So fügte es sich, daß

angesichts der sich überstürzenden politischen und militärischen Ereignisse fast täglich neue Lieder entstanden. Außerdem wurden über Chansons politische Botschaften vermittelt, manche Lieder bestehen denn auch aus nichts anderem als einer tatsächlichen Proklamation, die nach vorgegebenen Melodien gesungen wurde. Schließlich wurden die Chansons zur revolutionären Erziehung der Bürger genutzt. Formal und musikalisch gestaltete sich das Chanson der französischen Revolution recht traditionell, abgesehen davon, daß sich das Genre vereinzelt dem individuellen Ausdruck öffnete.

Diese Tendenz zur Individualisierung sollte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei Pierre-Jean de Béranger zur Blüte gelangen. Über die Grenzen Frankreichs hinaus war Béranger als Chansonschreiber, ja als Dichter berühmt – Stendhal war keineswegs der einzige, der ihn als "poète" schätzte; in Deutschland, wie Rieger anmerkt, gehörte er zu den meistübersetzten französischen Dichtern des 19. Jahrhunderts. Unter Napoleon, der das revolutionäre Treiben der Chansonniers zu zügeln versuchte, schrieb Béranger zunächst epische Gedichte und Komödien. 1813 wandte er sich dem Chanson zu. Seine Karriere begann erst in der Restauration, deren Mißstände und Anachronismen er scharf kritisierte. Als er seine Gedichte als Buch veröffentlichte, hatte er einen solchen Erfolg, daß sein Lebensunterhalt gesichert war. Die Bourbonen beschlagnahmten zwar die Bücher, machten ihm einen Prozeß, aber all das führte nur zu einer noch höheren Solidarisierung der Künstler mit dem Opfer der Zensur und zu einer Steigerung seines Ansehens und seiner Beliebtheit im Bürgertum und im Volk. Nach der Julirevolution 1830, die Béranger wie so viele andere auch bald enttäuschte, wandte er sich dem sozialen Chanson zu, in dem er weniger zum Kampf, zur Revolution aufrufen, als das Elend der Unterdrückten schildern wollte. Béranger erscheint Rieger als eine der ganz großen Figuren des französischen Chansons, die sich sowohl der 'partepolitischen' als auch der sich anbahnenden Vermarktung zu entziehen wußte.

Die letzten Kapitel von Riegers Geschichte beschäftigen sich mit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, einerseits mit dem sozialen Chanson, wie es nach Béranger von Clément, Renaudot und Richepin fortgeführt wurde, andererseits mit den "Infrastrukturen und Instrumentalisierungen" (254), die das Chanson im Second Empire erfuhr, etwa seiner Kommerzialisierung in den Café-concerts. An Aristide Bruant schließlich, der sich selbst stolz als "chansonnier populaire" feierte, versucht Rieger die Problematik des modernen Chansons exemplarisch aufzudecken: denn es gibt sich nun zwar betont politisch-sozial engagiert, singt etwa vom Leiden der Unterdrückten und beschimpft das Bürgertum deshalb; aber durch die schwungvolle Darbietung dieser Anklagen macht sich der Interpret immer auch bei demselben bürgerlichen Publikum beliebt, ja gelangt darüber zu viel Geld. Es ist der Kommerz, der der künstlerischen und politischen Entfaltung des Chansons fortan zu schaffen machen sollte.

Das alles ist material- und kenntnisreich vorgetragen, als Nachschlagewerk oder als Einführung dienlich, einfach und anschaulich geschrieben – so einfach übrigens, daß fast auf jeder Seite zu lesen ist, wie wenig Verwunderliches es an

der Entwicklung des Chansons gibt. Riegers Geschichtsschreibung verläuft denn auch ohne große Überraschungen.

Franziska Meier, Universität Innsbruck

Hüser, Dietmar: *RAPublikanische Synthese. Eine französische Zeitgeschichte populärer Musik und politischer Kultur*. Köln, Böhlau 2004. 489 Seiten.

Man mag den Titel als Räpublikanische oder Rapuublikanische Synthese lesen, schnell ist verstanden, dass es um ein Wort- und Klangspiel geht, das, einer Kompositionstechnik des Raps folgend, synthesizerartig zwei Dinge zusammenfügt, die zusammengedacht werden sollen: Musik und Politik. Es geht um den französischen Rap als Ausdruck des politischen Partizipations- und Gestaltungswillens und die These, dass die vor über zweihundert Jahren proklamierten Ideale einer *république à la française* noch heute den Hintergrundbeat zum rhythmischen Sprechgesang der Rapper aus den Banlieues liefern. Wie durchdringen sich populäre Kultur und französische Politik in einem von globalen, nationalen und lokalen Umbrüchen gekennzeichneten Frankreich zwischen 1980 und der Jahrtausendwende, und wie genau manifestieren sich das historisch gewachsene Globale, Nationale und Lokale im Werk und Leben der Rapper?

Zur Beantwortung dieser vielschichtigen Frage greift Hüser methodisch auf "politik- und sozialwissenschaftliche, kultur-, medien- und musikwissenschaftliche sowie ethnologische und linguistische Ansätze" (3) zurück. Der Quellenapparat ist gewaltig. Das bearbeitete musikalische Material umfaßt ca. 2.500 Rap-Titel. Wichtige Textquellen zum Nachweis des *call-and-response* zwischen Populärkultur und Politik sind Artikel aus der Tages-, Wochen- und Monatspresse, Fernseh- und Rundfunkdokumentationen, Interviews, Newsletters, Fan- und Webzines sowie CD-Booklets. Der reiche Fußnotenapparat sowie drei gesonderte Literaturverzeichnisse zu den Themenfeldern Zeitgeschichte/Politische Kultur Frankreichs, Jugend-/Musik-/Populärkultur und Banlieue/Immigration/Integration zeigen die Attraktivität der pluridisziplinären Einbettung des Rap-Phänomens und ermuntern geradewegs zu weiteren Einzelforschungen, letzteres ein expliziter Wunsch des Autors.

Die Studie zum "hexagonalen Schauplatz" (5) gliedert sich in vier Teile bestehend aus je drei Kapiteln, die nicht chronologisch, sondern thematisch angelegt sind. Sie lauten "Verortungen – Zentrum und Peripherie", "Ausdrucksformen – Jugend und Musik", "Tragweiten – Republik und Nation" sowie "Zeitgeschichte – Kultur und Politik". Das Lesen des Buches erweist sich zu Beginn als etwas sperrig: Bereits im Inhaltsverzeichnis wirken Kapitelüberschriften wie "Chansonerbe und Protestfolklore" oder "Wertewandel und Wortwechsel" als leicht bizarr und man fragt sich, ob das Prinzip der logischen Überlappung, dieses Neben- oder In-Einanders von Begriffen, die Leser bei der ersten Orientierung wirklich unterstützt. Erst spät, nämlich im letzten Kapitel, verteidigt der Autor sein sprachliches Vorgehen – in einem anderen Zusammenhang – als nur

konsequent (am Beispiel "peasants *and* Frenchman" vs. "peasants *into* Frenchman") (407). Die Überschriften werden in diesem Buch, so würde ein Rapper hier vielleicht argumentativ dazwischenspringen, sozusagen gescratcht, um damit dem Sujet näher zu sein, alte Dichotomien als hinfällig zu markieren, neue Denkkombinationen zuzulassen und schließlich dem Buch einen gewissen Rhythmus zu geben. Den Leser erwarten jedenfalls keine schnellen linearen Ergebnisse, sondern ein sich dicht und dichter aufbauendes Netz fachkundiger Details unterschiedlichster Provenienz, das sich stets neu ausbeult und seiner Komplexitätszunahme erfreut, ja die Lust auf Komplexität während des Lesens merklich weitet, weil sie mit Erkenntnis belohnt wird: Die Kapitel erweisen sich als spannend geschrieben und man mag das Buch kaum noch aus der Hand legen.

Hüser's Ziel ist es, den Rap – im Sinne kultureller Übersetzungsarbeit und für ein über Fachwissenschaftler hinausreichendes Publikum – zu vermitteln, zu kontextualisieren, zu historisieren, Konzepte (für die Forschung zur Nationsbildung, zum Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie, Integration und Immigration u.v.m.) abzuleiten und die Interessierten zu einer pluralisierten Sichtweise zu führen. Zugrunde liegt eine Vorstellung von *Kultur*, die der Autor als "verzweckt, verzettelt und verschachtelt, als heterogen und mehrdeutig, als erlernbar, sozial vermittelt und dynamisch" (17) beschreibt. Er führt vor, wie man sich mit einem breit angelegten, innovativen wissenschaftlichen Instrumentarium an die Entzückung, Entzettelung und Entschachtelung des Rap-Phänomens machen kann und lässt die gesponnenen Fäden aufeinander zulaufen.

Dem Leser sei vielleicht empfohlen, das Buch mit der Schilderung der NTM-Affäre von 1995/96 zu beginnen, die der Autor an den Anfang seiner Schlussbetrachtungen gestellt hat (409 f.). Sie reflektiert das schlechte gesellschaftliche Image der französischen Rap-Akteure und holt den – eventuell ja bislang unaufgeklärten – Leser dort ab, wo er sich gerade mit seinen Ahnungen und Vermutungen befindet. Dann sollte man das Buch komplett lesen und dem großen Aufräumen (mit den Vorurteilen) folgen. Schließlich wird deutlich, dass Hüser ein diametral entgegengesetztes Bild von den Rappern zu zeichnen vermag. Sein Ergebnis ist, dass Rapper all das verhandeln, was traditionelle Kernbestände des französischen Politikverständnisses berührt. Der Rap appelliere an "Leistungsbe-reitschaft, Selbstdisziplin und Eigenverantwortung" (423) und stelle sich alles andere als "anti-französisch", "anti-republikanisch" oder "anti-national" dar.

Davon erzählt das Buch und der Leser rappt leise mit.

Renate Klenk-Lorenz, München

Piché, Paul: *Des châteaux de sable*. Montréal, Lanctôt - P. Piché 2002. 148 p.

C'était un livre attendu depuis quelques années déjà... Paul Piché se faisant attendre. A l'aube de sa cinquantième année (il est né le 5 septembre 1953), il a recueilli son œuvre intégrale de textes chansonniers qui constitue le deuxième

volume de la collection "Parole de chansons" chez Lanctôt. Plus de vingt ans de textes chansonniers (1977 à 1999) sont présentés en ordre alphabétique dans ce recueil intitulé *Des châteaux de sable*. Le classement alphabétique est critiquable dans la mesure où le public habitué à fréquenter Piché s'attend à retrouver le corpus des chansons de façon chronologique, ce qui sera l'approche de la prochaine recension.

Les soixante quatre chansons consignées sans leur partition musicale figurent sur les albums *À qui appartient le beau temps?* (1977), *L'Escalier* (1980), *Paul Piché* (1982), *Nouvelles d'Europe* (1984, deux Félix au gala de l'Adisq dont celui de microsillon rock de l'année), *Sur le chemin des incendies* (1988), *L'instant* (1993) et *Le voyage* (1999). Mentionnons que Piché a sorti aussi d'autres albums comme en 1986 *Intégral* (Audiogram AD 2000), album double, composé de vingt quatre chansons enregistrées au Spectrum à l'automne 1985 et qui regroupe l'ensemble de son œuvre.

Le début des années 1970 marque un tournant important dans sa carrière musicale: en même temps que ses convictions politiques se développent, il découvre Gilles Vigneault et Félix Leclerc. En plus de l'héritage folklorique de sa jeunesse qui domine sur les deux premiers albums, Piché chante la contestation, les injustices et se veut nationaliste (dans "Chu pas mal mal parti") à la manière de Vigneault, c'est-à-dire, comme il l'affirme, en vertu d'une ouverture aux autres et non l'inverse. En 1971, l'auteur-compositeur commence à chanter dans les cafés et fait également la première partie de Beau Dommage. Puis il enregistre son premier disque en 1977 tout en épousant les grandes causes de son temps: engagement syndical et nationaliste et une tenue vestimentaires qui l'associe à la pensée écologique, la vie en communauté, etc.

Entre 1977 et 1999, le style de l'auteur-compositeur-interprète a énormément évolué musicalement et textuellement puisant dans des styles parfois opposés (rock et folklorique). Jeune diplômé en archéologie de l'université de Montréal, Piché enregistre durant l'été 1977 son premier album, *À qui appartient le beau temps*, qui annonce déjà son orientation politique et l'influence de la musique traditionnelle. Il conçoit des chansons engagées, teintées d'un certain folklorisme qui feront les belles heures des cégeps dont il fait la tournée à l'époque. Sur le premier album par exemple, "Heureux d'un printemps" emprunte son air à la manière de la turlutte d'Antonio Bazinet; "Le renard, le loup" emprunte quant à lui des motifs fauniques. "Réjean Pesant" est l'une de ces chansons à personnages qui rappelle la démarche de Gilles Vigneault. Dans "La gigue à Mitchounano", Piché se fait défenseur des autochtones. Il adopte cette même approche dans "Chu pas mal mal parti" et "La gigue à Mitchounano". Les chansons courtoises se fondent merveilleusement dans le discours traditionnel, c'est le cas de "Mon Joe" et "Où sont-elles?" sur l'album *À qui appartient le beau temps* et "Le gars d'espérance" sur l'album *L'Escalier*.

Après le lendemain de la victoire du PQ, en plein mouvement néo-folklorique et entouré de quelques membres de Beau Dommage, Piché lance *L'Escalier* dont la chanson éponyme reste une chanson fétiche de sa carrière. Dans une chanson

comme "L'Escalier", la musique devient le miroir du texte qu'elle soutient. En raison de ses allégeances politiques de gauche, Piché se fait le défenseur d'une classe exploitée. C'est l'image même de l'intellectuel venu à la chanson, écrivent Pierre Héту et Réal D'Amours¹.

En 1982, Piché sort son album tout simplement intitulé *Paul Piché* dans laquelle figure "Les Pleins", chanson qui résume sa position anticapitaliste et sa haine des bourgeois, thème qu'il reprend dans "L'École des trois boutons" (*Sur le chemin des incendies*, 1988). Tout en conservant sa veine traditionnelle, Piché entretient une chanson socialisante dans laquelle l'élément familial n'est pas épargné. Il compose aussi la métachanson "La chanson" qui, sans être devenue un succès, témoigne de l'activité de chansonnier de Piché même si on ne parle pas de lui en ces termes comme on le fait pour ceux de la génération précédente. C'est d'ailleurs de la chanson "Un château de sable" qui figure sur l'album plus introspectif *Le chemin des incendies* que s'est inspiré le titre que Piché donna à son recueil: *Des châteaux de sable*. Il s'explique dans le court paragraphe d'introduction qui fait office de préface: "Et pourtant, on peine à les construire, on s'y applique tant qu'on s'y acharne. Comme pour ses petits châteaux avec lesquels on nourrit la mer de nos rêves" (7).

Tout au fil de ses albums, Piché collabore avec divers paroliers tels Pierre Huet, Robert Léger, Armande Darmana (sur des motifs traditionnels), Audrey Benoît, Pierre Bertrand, Michel Hinton, Claude Castonguay, Rick Hayworth et Yolande Houle. À l'instar de Beau Dommage, dont il s'adjoint certains des membres comme collaborateurs (Pierre Huet, Robert Léger), la langue de Piché est propre au style oral, une versification sans règle et une poéticité proche du quotidien. Quelques photos de lui et de ses musiciens agrémentent les textes. À lire et surtout à entendre Piché, on peut sans hésiter affirmer que son œuvre a marqué et marquera l'histoire de la chanson québécoise des dernières vingt-cinq années de même que le discours nationaliste véhiculé par les chansonniers. La publication d'un recueil possède le désavantage il est vrai de ne nous rendre qu'une facette de la chanson, et le recueil est d'ailleurs, par son format, essentiellement conçu pour la lecture. Cela témoigne d'une époque, la nôtre, dans laquelle on accède à la chanson par le texte et via l'écoute radiophonique ou discographique plutôt que par l'interprétation au piano ou en chorale comme c'était le cas au début du XX^e siècle. L'ouvrage est complété d'un index par album et par chanson ce qui facilite le repérage des textes. Le recueil va permettre de rendre accessible en un seul volume des textes éparpillés dans des anthologies et dans les pochettes de disque.

Jean-Nicolas De Surmont, Québec

¹ Pierre Héту – Réal D'Amours, "Petit index de la nouvelle chanson", in: *Québec français* 46 (juin 1982), 33.

Ankäufe und Neuerwerbungen

Bücher

* zur Rezension eingegangene Publikationen

- *Béhar, Pierre/ Schneider, Herbert (Hg.): *Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik* (= Musikwissenschaftliche Publikationen, 26). Hildesheim, Georg Olms Verlag 2005.
- Birkenstock, Arne/ Blumenstock, Eduardo: *Salsa, Samba, Santería. Lateinamerikanische Musik* (mit begleitender CD). München, dtv 2002.
- Cornejo, Paloma: *Zwischen Geschichte und Mythos: La guerre de 1870/71 en chansons. Eine komparatistische Untersuchung zu den identitätsstiftenden Inhalten in deutschen und französischen Liedern zum Krieg*. Würzburg, Königshausen & Neumann 2004.
- Mistral, Christian: *Fontes. Poèmes et chansons*. Montréal, Tryptique 2004.
- Rieger, Dietmar: *Von der Minne zum Kommerz. Eine Geschichte des französischen Chansons bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*. Tübingen, Narr 2005.
- Young, Richard (Hg.): *Music, Popular Culture, Identities* (= Critical Studies, 19). Amsterdam/New York, Rodopi 2002.

CDs

- Antonacci, Biagio: *Convivendo*. Parte 1, Iris 9818211
- Antonacci, Biagio: *Convivendo*. Parte 2, Iris 9827748
- Battiato, Franco: *Dieci stratagemmi*, Sony Music COL 518565 2
- Brossard, Nicole: *Amantes*, Artalect A.505
- Clément, Coralie: *Bye bye beauté*, Dièse Productions/EMI 7243 5634522 5
- Conte, Paolo: *Elegia*, Platinum/Warner Music Italia 5050467575929
- DobaCaracol: *Soley*, Indica o.N.
- Dolcenera: *Un mondo perfetto*, Amarena 0163962ERE
- Ferrer, Ibrahim y los Bocucos: *Esto se baila y se toca*, Goya 441 169-2
- Halffter, Cristóbal: *Don Quijote* (2 CDs), Glossa Music GSP 98004
- Hardy, Françoise: *Tant de belles choses*, Virgin Music 07243 8 75349 2 6
- Jovanotti: *Buon sangue*, Universal Music 9871482
- Lavilliers, Bernard: *Carnets de bord*, Barclay 182-327-6
- Marlene Kuntz: *Bianco sporco*, Virgin 07243 873523 2 2
- Mina: *Bula Bula*, GSU 519181 2
- Modena City Ramblers: *Appunti partigiani*, Mescal 3006950
- Modena City Ramblers: *Raccolti*, Universal Music/PolyGram Italia 538 651-2
- Modena City Ramblers: *Terra e libertà*, PolyGram Italia 536 253-2
- Ojos de Brujo: *Bari*, La Fábrica de Colores KWCD-016/LFCCD-001

- Ojos de Brujo: *Remezclas de la casa*, La Fábrica de Colores KWCD 035/LFCCD-002
- Orishas: *El kilo*, EMI 7243 5 63254 2 5
- Portuondo, Omara: *Flor de amor*, World Circuit WCD 068
- Rodríguez, Silvio: *Rabo de nube*, Lucio Alfiz Producciones CD 5293852
- Rossi, Vasco: *Buoni o cattivi*, EMI 7243 577672 2 4
- Vanoni, Ornella/ Paoli, Gino: *Ti ricordi? No non mi ricordo*, Sony 517 823 2

Veranstaltungskalender

Festivals, Konzerte

19e Festi'Val-de-Marne

4.-16.10 2005, Ivry-sur-Seine

Information: festivaldemarne.org

Angélique Ionatos: Athènes-Paris via....: 6. Französische Woche in und um Stuttgart, 13.10.05: Theaterhaus, Stuttgart

Keren Ann

17.10.05: WUK, Wien

19.10.05: NATO, Leipzig

21.10.05: Big Eden, Berlin

23.10.05: Theaterhaus, Stuttgart

25.10.05: Mousonturm Studio, Frankfurt

Jovanotti

04.11.05: Palasport, Parma

05.11.05: Palasport, Brescia

08.11.05: MazdaPalace, Torino

21.11.05: Palasport, Perugia

23.11.05: MazdaPalace, Genova

25.11.05: FilaForum, Assago

28.11.05: PalaAlgida, Livorno

Almamegretta

30.10.05: Alpheus Club, Roma

Yann Tiersen

30.10.05: Kesselhaus, Berlin

Biagio Antonacci

31.10.05: Mandela Forum, Firenze

03.11.05: Pala Onda, Bolzano

04.11.05: Palasport, Padova

07.11.05: PalaBam, Mantova

08.11.05: PalaMalaguti, Casalecchio di Reno

09.11.05: FilaForum, Assago

Indigo

09.11.05: Café Theater Schalotte, Berlin

11.11.05: Voicemania Festival, Wien

Thomas Fersen

09.11.05: Salle Poirer, Nancy

10.11.05: Palais des fêtes, Strasbourg

Sud Sound System

11.11.05: Circolo Arci Fuori Orario, Taneto

di Gattatico

02.12.05: New Age Club, Roncade

Nek

18.11.05: FilaForum, Assago

Tagungen, Symposien, Vorträge

Vortrag von Dr. Heinz-Christian Sauer: *La Chanson Politique / Chanson de Contestation*, 17.01.2006, Innsbruck

Foruma - Le forum national des musiques actuelles, 5.-7.10.2005, Nancy

Cette manifestation, qui s'inscrit sur une durée de sept mois, a pour vocation de rassembler dans un cadre participatif les nombreux acteurs du secteur des musiques actuelles et d'être un temps de production collective de connaissances, un temps d'échange d'expériences et de confrontation d'idées entre les multiples composantes du secteur des musiques actuelles et un temps de mise en perspective, susceptible de renforcer la compréhension mutuelle, les solidarités et le développement.

Information: www.foruma.fr

Französische Woche in und um Stuttgart, 13.-23.10.2005, Stuttgart

Ziel der Französischen Woche ist es, allen Menschen und Institutionen im Großraum Stuttgart, die sich im deutsch-französischen Austausch engagieren, ein Forum zu bieten, um ihre Aktivitäten der Öffentlichkeit vorzustellen. Über die Stadtgrenzen hinaus sollen Bürgerinnen und Bürger die Möglichkeit haben, deutsch-französische Kooperation aus der Praxis mitzuerleben. Gleichzeitig sollen sie ermutigt werden, selbst daran mitzuwirken, die deutsch-französischen Beziehungen aktiv zu beleben und auszubauen.

Information: <http://www.stuttgart.de/franzoesische-woche>

Aktuelles – actualités – novità – novedades

Nicht nur zum Schmunzeln: H Y P E R S E T Z E R

Der Beruf gehört verboten.

Glücklicherweise existiert er nicht, ist selten angestrebt und ganz schlecht bezahlt, wenn überhaupt. Dennoch finden sich Menschen, sogar kluge, die das Übersetzen von Chansons lernen wollen und – arme Irre – obendrein hoffen, davon zu leben. Einige versuchen es dann, manche tun es wirklich, einige sogar gut. Die positive Nachricht ist, dass sie nebenbei auch eine richtige Arbeit haben, eine geldbringende. Schließlich gehört auch unter feine Leberwurst ein dickes Brot.

Ein Urrätsel aber bleibt: Was treibt den Menschen auf die schiefe Bahn der Hypersetzung? Warum zum Teufel tut er sich so etwas an? Ganz einfach: wegen der Lust, der puren Lust am Untergang, am Übergang, Übertragen, Übersetzen. Die Herausforderung, die eigenen Grenzen zu sprengen, die Frage, „bis wohin kann ich zu weit gehen? gibt es unübersetzbare Texte? kann ich eine Idee in zwei Sprachen genießen? ist die Freude gleich oder die selbe?“ Es ist die klassische Form der Versuchung.

Ein anderer Grund ist das Ohrwurmsyndrom. Kennt jeder. Irgendwann nistet sich eine einfache, penetrante Melodie im Hirn ein. Es ist wie verhext. Als ob die Harddisk von Viren befallen wäre. Zwei Methoden, um die Plage los zu werden: entweder bis zum Abwinken singen oder das Lied übersetzen. Die letz-

tere Methode ist natürlich die raffiniertere. Dadurch wird eine Ablenkung auf den blöden Text erreicht und die blöde Melodie tritt in den Hintergrund.

Ich schlage vor, gehen wir von dieser Variante aus – sie ist komfortabler für unser Selbstwertgefühl. Selbst dann aber bleibt ein Problem, nämlich: "Das Übersetzen von Chansons ist das schwierigste, was es gibt." Das lehrt nicht nur Bertolt Brecht, sondern auch die Praxis. Merke: Der Liedermacher sprach nicht von seinen eigenen Texten, natürlich nicht, sondern von fremden Texten mit Niveau! Soweit ich weiß, sind Brechts Songs im Ausland kaum und in Deutschland gar nicht übersetzt worden. Das muss wohl Gründe haben, oder? Ich ahne was, will aber an einem Tag wie heute keine Polemik anstiften. Mit Recht kann man sich fragen: Warum?

Das liegt an den Anforderungen, meine Damen und Herren. Setzen Sie sich.

Denn, meine Damen und Herren, wie der Meister schon sagte: "Das Übersetzen von Chansons ist das schwierigste, was es gibt." Allerdings findet sich immer wer, der behauptet, daß Lyrik, Prosa, Technik, Humor, Comics, Belletristik, Theater... die schwierigste von allen Sparten ist.

Schluß mit Polemik: Ich stelle fest, dass schon das schlichte Übersetzen eine Herausforderung ist. Es stellt ein Umdenken des Gedachten dar. Die Übertragung von Strukturen in andere, entlang von Semantik, Grammatik, Vokabular und anderen Zwängen, um zum Original zu stoßen, ohne es zu verstoßen, ist ein Balanceakt ohne Netz und Seile. In dem aber, was ich "Hypersetzung" nenne, müssen alle Links "*gesätzt*" werden. Nicht nur Sinn, sondern auch Rhythmus, Charme, Poesie, Klang, Esprit müssen im Zieltext enthalten sein. Normale Regeln der Übersetzung greifen nicht mehr. Sie sind, sagen wir, zu brav für brave Texte gedacht. Da ist der Sinn wichtiger als die Form. Bei Chansons haben beide das gleiche Gewicht.

Neulich hörte ich das kleine Liedchen "Aux Champs-Élysées" auf Deutsch. "Zu den" oder "auf den" wurde mit "Oh" gleichgesetzt. Gewollte Homophonie oder geniale Fehlleistung? Egal! "Aux", das französische Ziel, ist zu deutscher Bewunderung – "Oh" - geworden, Zweck also. Es trifft sich gut, dass Ziel und Zweck Synonyme sind. Das war nur ein Beispiel am Rand. Es zeigt aber, dass beim Übersetzen von Chansons der Sinn in den Hintergrund verschoben werden kann, wenn es zum Vorteil für Klang, Rhythmus, Atmosphäre und Wirkung ist. Unter dem Motto: "üb_ersetzen" statt "übelsetzen".

Als ich meinen Kurs "Hypersetzung" nennen wollte, gab es Widerstand im Institut. Die Sekretärin und das Winword-ABC, zwei Feinde der Kreativität, ignorierten vehement meinen Einfall, in der Meinung wohl, dass niemand das neue Wort je kapieren würde. Ich sprach von Hypertexten und Um-sätzung, nichts half. Beide blieben stur: "Hypersetzung" starb, bevor sie entstanden war. Der Klügere gab nach. Also ich.

Leise kam noch die Kritik hinzu, wie man überhaupt auf solche Einfälle kommt. Sie kommen von allein. Ich suche sie nicht. Sie wissen, wo ich zu finden bin. Worte spielen mit einem, bleiben zuweilen. Ich spiele auch gern mit ihnen. Es gibt mir das Gefühl, die Sprache zu beherrschen. Dabei ist es gerade

umgekehrt. Deutsch beherrscht mich. Deutsch, die Orgel unter den Sprachen. Ich habe nur drei Probleme mit ihr: Grammatik, Syntax und Vokabular, sonst nichts. Die Lautstärke ist ok. Dabei ist Deutsch schon lange keine Fremdsprache mehr, sondern meine erste Schwiegermuttersprache, die Sprache des Herzens, davon kann ich ein Lied singen. Und so kam ich natürlich und schrittweise zur Übersetzung von Chansons. Das erste, was ich gelernt hatte, war Französisch gewesen, dachte ich damals. Heute bin ich nicht so sicher. Wenn es jemand genau weiß, soll er es mir sagen...

Es handelt sich um das Weihnachtslied: *Mon boooooo sapin/ Roi des forêêêêêts/ Que j'ai me taaaa verduuuure...* Es müsste normalerweise heißen: *Meine schöne Tanne, König* (in Frankreich ist "Tanne" männlich) *des Waldes/ wie sehr ich dein Grün mag...* Oder man müßte sie durch "Kiefer" ersetzen, um das Urgeschlecht des Baumes zu erhalten. Nur um zu zeigen, dass es möglich ist, wenn man will. Stattdessen fällt die deutsche Übersetzung sehr flach aus: *O Tannenbaum!/ O Tannenbaum!/ Wie grün sind deine Blätter...* Wie schwach! Wie elend schwach! In einem Land, wo es überall Untertanne und Unterkiefer gibt. Wie kann man zu einem Nadelbaum von grünen Blättern sprechen? Sagt man zu einem Igel: "Wie sanft ist dein Fell!"?

Nein, ich denke, da hat es sich der Übersetzer leicht gemacht. Sehr leicht. Um "Waldkönig" durch "O Kiefer" zu ersetzen, gehört eine gewisse Portion Frechheit dazu bzw.

... eine Sprache, wo Eltern tatsächlich als "erziehungsberechtigte Personen" beschimpft werden. Wo "unterhalten" sowohl Spaß machen bedeutet als auch finanziell unterstützen. Wo "Einstellung" mindestens einen dreifachen Sinn hat: Man kann eine Meinung haben über die Unterbrechung einer Arbeitstelle..., auf Deutsch "eine Einstellung über die Einstellung einer Einstellung". Soll ein Ausländer daraus klug werden.

Zum Schluß möchte ich zeigen, wie alles anfang. Es begann in Wolfsburg mit diesem Schild¹:



Da sah ich rot, wurde zum Rebell, krepelte alle Regeln um, tat nur, was verboten war, weil es einfach Spaß macht, und so arbeite ich noch heute. Aber das ist eine andere Geschichte.

Alain Jadot, Hypersetzer, Berlin-Charlottenburg

¹ im VW-Hafen

Glanzberg 2: Kennen Sie Norbert Glanzberg?

Der Name Glanzberg kam mir zum ersten Mal zum Bewusstsein, als ich nach Informationen über den Komponisten suchte, der auf dem Notenblatt des Piaf-Chansons "Padam...Padam" angegeben war. In den Nachschlagewerken, die ich konsultierte, stand meistens: Norbert Glanzberg, geboren in Rohatyn in Polen, sodann eine kurze Notiz über Studien in Würzburg, sofort darauf folgend sein Leben in Frankreich als Komponist einer Reihe großer Erfolge für verschiedene Interpreten: Das schon erwähnte "Padam...Padam" und "Mon manège à moi" für Edith Piaf, "Les grands boulevards" für Yves Montand, eine Reihe von Chansons für Lys Gauthy, Lucienne Delyle, Tino Rossi und Dalida. Das waren zunächst nur trockene Fakten, obwohl der Name und die Herkunft aus diesem kleinen Ort in Galizien auf eine jüdische Familie hindeuteten und aufgrund der europäischen Geschichte des 20. Jahrhunderts sicherlich ein wechselvolles Schicksal verbargen. Anfang dieses Jahres fiel mir sodann die von einer jungen deutschen Journalistin – Astrid Freyeisen – geschriebene Biographie Norbert Glanzbergs in die Hände...¹

Das in diesem Buch detailliert, konkret und sprachlich lebendig beschriebene Schicksal Glanzbergs fesselte mich so, dass ich mich mit der Biographin in Verbindung setzte, mir über Umwege die Radiosendung des Bayerischen Rundfunks beschaffte, die Astrid Freyeisen an Hand ihres Materials aus vielen Interviews und gründlicher Recherche gemacht hatte und die im Herbst 2004 ausgestrahlt wurde. Des Weiteren nahm ich mit dem Sohn Serge Glanzberg Kontakt auf, der den Nachlass seines Vaters betreut und den ich inzwischen in Paris persönlich kennen lernte. Er stellte mir Tonmaterial und Noten zur Verfügung.

Mit Hilfe dieser verschiedenen Quellen entstand schließlich ein facettenreiches Bild des Lebens dieses Komponisten. Ein Leben mit vielerlei Wechselfällen und einer Reihe von Brüchen. Wie könnte es auch anders sein. Im Jahre 1910 im habsburgischen Rohatyn geboren – und nicht in Polen, wie alle französischen Quellen verzeichnen, denn der Staat Polen existierte zu dieser Zeit noch nicht wieder – zog er mit den Eltern, die Verfolgung fürchteten, im Alter von einem Jahr nach Würzburg. Er wuchs also in Deutschland inmitten einer jüdisch geprägten Umwelt als Spross einer aus kleinen Verhältnissen stammenden Familie auf. Schon früh zeigte sich seine musikalische Begabung. Vorzeitig verließ er die Schule, um nur noch als Musiker tätig zu sein. Er wurde Korrepetitor und Dirigent an den Stadttheatern in Würzburg und Aachen. Doch schon im Alter von 23 Jahren musste er, nach erfolgreichem Debüt als Komponist und Dirigent in Berlin, Deutschland im Jahre 1933 verlassen, weil aufgrund des Drucks der Nazis deutlich wurde, dass Künstler jüdischer Herkunft in Deutschland keine Zukunft haben würden.

¹ *Chanson für Edith – Das Leben des Norbert Glanzberg*. München, List 2003.

War er in Berlin von Emmerich Kálmán als zweiter Kappellmeister im Admiralspalast für die Csárdásfürstin engagiert worden, hatte er mit Hans Albers, Erich Kästner, Max Ophüls, Heinrich George, Berta Drews und Billy Wilder zusammengearbeitet und ein in Deutschland schnell bekannt gewordenes Lied für die Comedian Harmonists komponiert, so war er in Frankreich ein Niemand. Er sprach kein Französisch, musste sich als Pianist oder gar Akkordeonspieler in zwielichtigen Etablissements und Milieus verdingen und beherrschte nicht – noch nicht – den andersartigen Stil französischer Musik, da er seine musikalische Sozialisation in Deutschland erfahren hatte, ja eigentlich Komponist in der Nachfolge Beethovens hätte werden wollen. Man kann nur erahnen, welches Lebensgefühl sich nun dieses begabten, ehrgeizigen, früh erfolgreichen jungen Mannes bemächtigte. Astrid Freyeisens Sensibilität gelingt es, diese Gefühle nachvollziehbar zu machen: eine Mischung aus Wehmut, Traurigkeit, Bitterkeit und Neid des Ausgeschlossenen. Er ist zwar seit dem Ende des Weltkrieges, nach der Flucht vor den Nazis, nach einem Gefängnisaufenthalt und einem Leben unter verschiedenen falschen Namen ein berühmter und auch materiell erfolgreicher Mann geworden, doch blieb er selbst in Frankreich bis an sein Lebensende im Jahre 2001 ein Mensch mit multipler Identität. Sein Sohn Serge, der als Kind darunter gelitten hat, berichtet, dass sein Vater nie phonetisch einwandfrei und grammatikalisch fehlerfrei Französisch sprechen gelernt hatte. Das war Norbert Glanzberg auch nicht so wichtig, denn sein Ausdrucksmittel war die Musik. Und seine Begabung und Fähigkeiten auf diesem Gebiet waren der Grund dafür, dass er bereits 1937/38 wieder ein gefragter Pianist war. Nachdem Lilli Palmer und Django Reinhardt in den ersten schweren Jahren seine Wege gekreuzt hatten, war Lys Gauthy die erste, für die er einige erfolgreiche Lieder schrieb. Die entscheidende Begegnung mit den Großen der kleineren Künste war jedoch die mit Edith Piaf, die ihn einmal als *mon petit juif* bezeichnete, sich auf einer Tournee in ihn verliebte, ihrem *Nono* als *Fifi* Liebeserklärungen machte und sogar ein Kind von ihm wollte.

Doch schon 1940 hatten die Nazis Norbert Glanzberg auch in Frankreich eingeholt. Er musste Paris verlassen und in der zunächst nicht besetzten Zone des Frankreich von Vichy unter wechselnden Namen, Verhaftung und Verfolgung fürchtend, ein schwieriges Dasein fristen. Um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, verdingte er sich u.a. bei Tino Rossi als Pianist, verkaufte ihm aber auch die Rechte an einigen seiner Kompositionen, die der Korse unter dem Namen seines Orchesterleiters herausgab. Solche Arbeiten als *Neger*, so nennt man die kompositorische Arbeit für andere unter deren Namen, waren eine Lebensnotwendigkeit, um den Lebensunterhalt zu bestreiten. Doch Tino Rossi, der ihm musikalisch vieles zu verdanken hatte, weigerte sich nach dem Kriege, trotz einer positiven gerichtlichen Aussage Glanzbergs zu Rossis Haltung gegenüber den Nationalsozialisten, ihm die Rechte an diesen Liedern, darunter den großen Erfolg des Titels "Maria", zurück zu geben. Solche und ähnliche Geschichten, auch Anekdoten über Kleinlichkeiten und andere menschliche Unzulänglichkeiten der großen Interpreten im Showgeschäft erzählte Norbert Glanzberg oft und gern in

den zahlreichen Interviews, die er seiner Biographin in den 90er Jahren gab. Dabei kommen Charles Trenet, Maurice Chevalier, Yves Montand, aber auch Edith Piaf mit ihren Launen und Eigenheiten nicht immer gut davon.

Solche kleinen Geschichten, bei denen man sich oft über die menschlichen, ja allzu menschlichen Seiten mancher Großer der Vergangenheit wundert, würzen auch die Biographie. Glanzbergs Chansons gehören jedoch nicht nur der Vergangenheit an. Neben der auch heute noch gültigen Interpretation von "Padam...Padam" durch Edith Piaf aus dem Jahre 1951 gibt es weitere Einspielungen dieses Liedes von Catherine Ribeiro, Ute Lemper, André Rieux, Chimene Badi und zuletzt sogar von Patrick Bruel aus dem Jahre 2003 auf seiner Doppel-CD mit Chansons aus den 30er bis 50er Jahren; oft sind Glanzbergs Lieder auch im Duo mit anderen bekannten Interpreten aufgenommen. Ebenfalls von "Mon manège à moi" gibt es eine Version des eher der Schlagerwelt zuzuordnenden Sängers Etienne Daho aus dem Jahre 1993.

Glanzberg schrieb nicht nur Chansons sondern auch Filmmusiken, z.B. für Tatis *Mon oncle*, für *Der Kurier des Zaren*, für *La mariée était trop belle*, einem der ersten Filme Brigitte Bardots, und in den 60er Jahren verkaufte er eine Komposition an den Orchesterleiter Franck Pourcel, die Petula Clark – sowohl auf Französisch als auch auf Englisch – unter dem Titel "Chariot" zu einem Welterfolg machte. In seinen späteren Lebensjahren wandte er sich musikalisch der Geschichte seines eigenen Volkes zu. Er vertonte Texte von *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* und schrieb eine *Suite Yiddish* für zwei Klaviere, eine äußerst virtuose Komposition, die im Stile klassischer Klaviermusik thematische Reminiszenzen an die Musik seiner Kindheit und damit an traditionelle jüdische Musik enthält. Es sei am Rande erwähnt, dass im Albert-Schweitzer-Gymnasium in Hamburg dieses Werk mit einer Lesung von Kressmann Taylors *Adressat unbekannt* im Herbst 2005 aufgeführt wird.

Wir kennen zahlreiche dramatische oder gar tragische Lebensläufe Deutscher jüdischer Abstammung aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der ebenfalls dramatische und zum Glück nicht tragisch endende Lebensweg Norbert Glanzbergs erhielt dank der Initiativen und unermüdlichen Aktivitäten der Würzburger Journalistin Astrid Freyeisen gegen Ende einen veröhnlichen Verlauf. Er sah die Stadt seiner Kindheit wieder, erlebte die Aufführung seiner von Hanna Schygulla gesungenen Lieder und die Aufführung der *Suite Yiddish* in Würzburg. Anschließend wurde er mit dem Kulturpreis der Stadt ausgezeichnet.

Der Leser kann nicht umhin, *Chanson für Edith – Das Leben des Norbert Glanzberg* mit Anteilnahme zu lesen. Es weckt, obwohl man schon von vielen solcher Schicksale gelesen hat, von Beginn das Interesse, nicht nur an Glanzberg als Komponist französischer Chansons. Auch die vielen Zeitgenossen, die den Lebensroman Glanzbergs bevölkern und dem Liebhaber des Chansons keine Unbekannten sind, machen die Lektüre spannend und abwechslungsreich. Man kann diesem lebendigen und fesselnden Buch, das die Lebensgeschichte Glanzbergs vor dem Hintergrund der politischen Geschichte Deutschlands und Frank-

reichs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erzählt, nur viele Leser wünschen.

Ralf Böckmann, Hamburg

"Chant-Songs" – Mehrsprachigkeit im zeitgenössischen französischen Chanson

Chansons sind intermediale Kunstwerke. Sie sprechen in diesem Sinne bereits mehrere Sprachen: Text, Musik und – falls vorhanden – Bild können als verschiedene semiotische Zeichensysteme aufgefasst werden, welche sowohl einzeln als auch im Verhältnis zueinander kommunizieren und aus deren Interaktion die Gesamtwirkung des textmusikalischen Werkes resultiert¹ Über diese grundlegende "Zwei- bzw. Dreisprachigkeit" von Textmusik hinaus finden sich gerade im aktuellen Chanson zahlreiche Beispiele, bei denen diese "Sprachen" selbst vervielfacht werden. Konkret äußert sich dies in Stilvariationen auf musikalischer Ebene sowie in sprachlichen Variationen auf Textebene. Mehr- und mischsprachige Texte sind die vielleicht auffälligsten Ausprägungen dieser textmusikalischen Vielstimmigkeit.

Welche textmusikalischen Konnotationen und Effekte können mit dem Gebrauch verschiedener Sprachen bzw. verschiedensprachiger Stimmen erzielt werden? Welche unterschiedlichen Formen der Sprachenmischung lassen sich feststellen und welche Inhalte werden vorzüglich mit ihr verbunden? Welche besonderen Funktionsweisen lassen sich auf intermedialer Ebene (Verhältnis Text-Musik) beobachten? Wo lassen sich Zusammenhänge zwischen multilingualen Chansons und anderen kulturellen Produkten oder soziokulturellen Faktoren (Produktion, Konsum, Institution) herstellen? Diese Fragestellungen sind Ausgangspunkt einer Studie über Mehrsprachigkeit in zeitgenössischen französischen Chansons.²

Entstehungskontext multilingualer Chansons

Das französische Chanson hat im Laufe seiner Entwicklungsgeschichte häufig Einflüsse von Musikrichtungen, besonders aus dem angloamerikanischen Kulturraum, aufgenommen und verarbeitet. Obwohl seit den 20er Jahren das Chanson maßgeblich vom Jazz beeinflusst wurde, blieben die Texte zunächst in der

¹ Zur Intermedialität von Textmusik vgl. u.a. Ursula Mathis, "Text + Musik = Textmusik? Theoretisches und Praktisches zu einem neuen Forschungsbereich", in: *Sprachkunst* 18, 2 (1987), 265-275. Zum visuellen Element vgl. Andrea Oberhuber, "La génération clip: de l'explosion de l'image au temps des médias", in: Ursula Mathis (Hg.), *La chanson française contemporaine. Politique, Société, Médias*, Innsbruck, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft, 1995, 263-271.

² Die Untersuchung mischsprachiger Phänomene in zeitgenössischen französischen Chansons ist Gegenstand meines Forschungsvorhabens im Rahmen einer Cotutelle-de-thèse zwischen der Université de Provence (Prof. Dr. Fridrun Rinner) und der Ruhr-Universität Bochum (Dr. K. Alfons Knauth). Die Fertigstellung der Arbeit ist für 2006 vorgesehen.

großen Mehrheit in französischer Sprache. Der Rock'n'roll stellt eine zweite wichtige Einflussgröße dar, welche zugleich die Rezeptionsbedingungen maßgeblich veränderte: Die massive Kommerzialisierung und Industrialisierung des Feldes von den 60er Jahren an bedingte eine vorwiegend durch Tonträger und Rundfunk geprägte Rezeption, welche viel stärker das Nebeneinander von französischer und anderssprachiger – besonders anglophoner – Musik akzentuierte. Diese verstärkte Präsenz von anderssprachiger Musik stellte für sich bereits eine Ebene von textmusikalischer Mehrsprachigkeit dar und wirkte sich zugleich auf die französische Produktion aus. Die amerikanischen Originale des Rock'n'roll wurden zunächst adaptiert, übersetzt und schließlich assimiliert. Die französischen Versionen der amerikanischen Hits – z.B. von Johnny Hallyday – lassen die englische Sprache des Originals noch deutlich mitklingen (z.B. "C'est le Mashed Potatoes", 1962, "C'est fini Miss Molly", 1964, etc.). Weitere Wellen von anglophoner Musik erreichten das französische Publikum mit dem Welterfolg der Beatles und der von ihnen ausgelösten Pop-Ära. Von da an lassen sich die Grenzen zwischen Chanson, Rock und Pop immer weniger deutlich erfassen. Auch finden sich verstärkt Chansons, die nicht nur die Musikstile miteinander kombinieren, sondern auch in den französischen Text vermehrt englische Elemente einbauen (Michel Polnareff, "Love me, please love me, je suis fou de vous...", 1966, Aznavour, "For me, formidable", 1963). Die 70er und 80er Jahre schließlich tragen zu einer Verbreiterung der Musikstile innerhalb des Chansons bei, welche neben Rock und Pop vor allem auch Punk, Reggae und Disco umfassen. Gerade letztere – die 80er – sind jedoch auch Ausgangspunkt einer weitgehenden Gegenreaktion gegen die Tendenzen der Internationalisierung der populären Liedkultur in Frankreich. Mit dem vielzitierten Gesetz "Toubon" von 1984 wurden zum Schutz und Erhalt der französischen Sprache und Kultur der anglophonen Musik und Sprache Grenzen gesetzt. Auch im französischen Chanson wurde Position zu dieser Diskussion bezogen: Léo Ferré bedauert den Zustand der französischen Sprache in seinem *Testament phonographe* (1980): "La langue française" ("C'est un barmaid/ Qu'est ma darling/ Mais in the bed/ C'est mon travelling/ Et j'cause français/ c'est un plaisir"³). Auch Jean Ferrat beklagt, dass "Pour être encore en haut de l'affiche, faudrait qu'je sussure en anglie/ si j'veux coller à mon époque/ il me faut braire amerloque" ("Pour être encore en haut de l'affiche"⁴). Schließlich waren die 80er Jahre in Frankreich soziopolitisch von heftigen Auseinandersetzungen über Immigration, Rassismus, Aufschwung der Rechtsextremen und Antirassismusbewegungen (SOS Racisme) gekennzeichnet. Musikalisch waren sie zugleich eine Phase, in der die World Music ein größeres Publikum fand und ihre Einflüsse auf die Musikwelt geltend machen konnte. In Frankreich machte sich dies vornehmlich durch den Erfolg von Raï und die Entstehung einer "chanson métisse" bemerkbar, welche Ein-

³ Léo Ferré, *Testament phonographe*, Paris, Plasma, 1980, 325.

⁴ Jean Ferrat, *Ferrat 80*, Disques Temey 2400491, 1980.

flüsse von Raï, Salsa, lateinamerikanischer Musik, Zouk, etc. aufnimmt.⁵ Diese Richtung entwickelt sich besonders seit den 90er Jahren zu einer Hauptquelle multilingualer Textproduktion.

Formen der Mehrsprachigkeit

Mehrsprachigkeit kann auf verschiedenen Ebenen lokalisiert werden. Eine erste Ebene stellt die Existenz verschiedensprachiger Lieder auf einem Album (z.B. Antonio Placer, *Nomades d'ici / Nómades de por aquí*, Le Chant du Monde 2000) dar. Ebenso können verschiedensprachige Versionen eines Liedes (z.B. zahlreiche Lieder bzw. Alben von Stephan Eicher) parallel existieren. Die zweite Ebene stellen Lieder dar, welche verschiedensprachige Teile enthalten, diese jedoch noch deutlich voneinander trennen. Das Codeswitching kann strophenweise erfolgen, zwischen Refrain und Strophe oder wie z.B. beim Wechselgesang in noch kleineren Einheiten. Eine besonders populäre Variante ist das zweisprachige Duo (z.B. Patrick Bruel et Mariza Correea, "Décagé").

Auf der dritten Ebene sind die Sprachen nicht mehr klar voneinander isoliert, sondern interferieren auf Satzebene: als einfache Einsprengsel von anderssprachigen Wörtern und Ausdrücken oder als Übernahme von Elementen fremdsprachlicher Syntax und Morphologie. Der Grad der Interferenz kann von minimaler Mehrsprachigkeit (vorwiegend einsprachige Texte mit isolierten mehrsprachigen Elementen) bis zur totalen Sprachenmischung reichen, bei der die Ausgangssprachen kaum noch zu identifizieren sind.⁶

Eine subtile Form von Mehrsprachigkeit, welche für die Gattung Textmusik spezifisch ist, situiert sich schließlich auf der phonetischen Ebene: Es handelt sich um die Verwendung fremdsprachiger Akzente. Dass mit diesem Mittel signifikante Effekte erzielt werden können, zeigt das Beispiel des Duos "Parole" von Alain Delon et Dalida.⁷ Einziges fremdsprachiges Element ist die italienische Aussprache des Wortes "parole", dessen Wiederholung den zentralen Teil des Refrains bildet und als französisch-italienisches Brückenwort mit seinen verschiedenen Bedeutungsfacetten zur Kernaussage des Chansons wird.

Funktionen

Neben diesen formalen Charakteristika des multilingualen Chansons können mit der Mehrsprachigkeit unterschiedliche Funktionen verbunden sein. Ein zentraler Aspekt ist die starke Verbindung von Sprache und Identität, und speziell von nationaler Identität und Nationalsprache. Das französische Chanson definiert sich grundlegend durch seine Französischsprachigkeit.⁸ Kriterien wie Her-

⁵ Wegbereiter dieser Richtung sind u.a. Les Nègresses Vertes und Les Rita Mitsouko.

⁶ Manu Chao, "Bixo", in: *Proxima Estación...Esperanza*, Virgin France 7243 8104582, 2001.

⁷ Dalida et Alain Delon, "Paroles...Paroles...", in: *Paroles...Paroles...*, Orlando/Barclay IS 45711, 1973 (Autoren: M. Chiosso / G. Del Re / G. Ferrio / Michaelle).

⁸ Dieses Element erhält umso mehr Bedeutung, wenn man beachtet, dass das Chanson in seiner Entwicklungsgeschichte zahlreiche Einflüsse besonders anglo-amerikanischer Musikstile und Tendenzen aufgenommen hat und somit keineswegs ein "reines" französisches Kultur-

produkt sein kann. Sein Identifikationspotenzial rührt hauptsächlich von seiner vorwiegenden (R)Einsprachigkeit auf Textebene.
 kunft, Nationalität oder Aufenthaltsort des Künstlers interessieren erst in zweiter Linie. Die Grenzen zwischen französischem und frankophonem Chanson sind willkürlich und recht uneinheitlich.⁹ Das französische Chanson ist jedoch ein wichtiger Bestandteil der französischen Kultur und besitzt somit ein hohes Maß an Identifikationspotenzial.¹⁰ Aus diesem Grund stellen mehr- oder mischsprachige Chansons eine umso signifikantere Abweichung vom Standard dar.

Unter dem Überbegriff der Identität lassen sich zahlreiche Funktionen des mehrsprachigen Chansons festmachen. Eine häufig anzutreffende Funktion, besonders bei mehrsprachigen Chansons der 50er bis 70er Jahre, ist der interkulturelle Austausch zwischen in sich als homogen aufgefassten Kulturen. Die Mehrsprachigkeit wird hier vorwiegend positiv bewertet und mit den Themenbereichen der Begegnung, der Reise, der Liebesbeziehung, etc. assoziiert. Hier finden sich meist Formen der Multilingualität, welche die Sprachen nicht vermischen, sondern nur nebeneinander positionieren. Eine defensive bis kritische Haltung gegenüber der anderen – meist anglophonen – Kultur wird in Chansons ausgedrückt, in denen Mehrsprachigkeit – "franglais" in diesem Falle – polemischen Zwecken dient, um auf die "Verunreinigung" der französischen Sprache hinzuweisen.¹¹ Neuere Chansons mit ähnlicher Funktion schreiben sich in eine weitergreifende Globalisierungs- und Kapitalismuskritik ein, welche sich u.a. gegen jede Form von Kulturimperialismus richtet.¹² Die unter dem etwas ungenauen Label "chanson métisse" zusammengefassten Chansons stammen schließlich zum großen Teil von Künstlern mit eigenem Migrationshintergrund. Sie verteidigen den Standpunkt der Einwanderer und fordern die Anerkennung ihrer (hybriden) Kulturen und Sprachen als Teil eines modernen Frankreichs.¹³ Zu dieser Gruppe gehören im weiteren Sinne auch solche Chansons, welche Sprache und Musik anderer soziokultureller Minderheiten wie z.B. die Regionalkulturen (insbes. okzitanische, korsische, bretonische, kreolische Kulturen) oder der nichtsesshaften Bevölkerung verwenden.¹⁴ Hier wird das mehrsprachige Chanson zum Medium von Identitätsdiskursen, welche sich explizit mit den vorherrschenden Identitätsmustern der französischen Kultur auseinandersetzen. Viel-

produkt sein kann. Sein Identifikationspotenzial rührt hauptsächlich von seiner vorwiegenden (R)Einsprachigkeit auf Textebene.

⁹ Welches Beispiel könnte aussagekräftiger sein als das von Jacques Brel...

¹⁰ Der dauerhafte Erfolg von National-Hits wie "Douce France" von Ch. Trenet und seine parodisierenden Versionen, z.B. 1986 von Carte de Séjour, illustrieren dies deutlich.

¹¹ Ein wichtiger Begründer dieser Polemik ist René Etiemble mit seinem 1964 erstmals veröffentlichten Essai *Parlez-vous franglais?*, Paris, Gallimard, 1964.

¹² Vgl. z.B. Noir Désir, *Tostaky*, Barclay 517598-2, 1992; Damien Saez, *God blesse*, Island 5868582, 2002; der manifestartige Prolog im Begleitheft des Albums *Mediterra Nostra* von Barrio Chino, Tinder Records 861042, 2001.

¹³ Beispiele sind Carte de Séjour (Rachid Taha), *Deux et demi*, Barclay 831 259-1, 1986, und in den 90er Jahren Zebda, *Le bruit et l'odeur*, Barclay 529222 2, 1995, Gnawa Diffusion, *Algeria*, G.D.O. Records/Lakana 08848-2, 1997, etc. Auch die Rapmusik spielt hier eine wesentliche Rolle.

¹⁴ Z.B. Les Fabulous Trobadors (okzitanisch).

sprachigkeit und Sprachenmischung werden zum Paradigma für eine offene und pluralistische Identität. Schließlich lässt sich eine Gruppe von Chansons identifizieren, welche sich durch eine massive und stark experimentelle Verwendung von Multilingualität auszeichnen, so dass ein vollständiges Textverständnis selbst für polyglotte Hörer teilweise unmöglich wird. Auf diese Weise wird eine Art "babelische Globoglossie" erzeugt, in welcher sich Stimmen, Kulturen und Musiktraditionen überschneiden und neue, nomadische Identitäten mitsamt ihrer Ambivalenz entstehen lassen. Ein Hauptvertreter dieser Richtung ist Manu Chao mit seinen Alben *Clandestino* (Virgin 7243 8457832 9, 1998) und *Proxima Estación... Esperanza*.

Die genannten Beispiele stellen natürlich nur einen Ausschnitt aus der sich ständig diversifizierenden Gruppe multilingualer Chansons und ihren zahlreichen Erscheinungsformen und Funktionen dar. Es handelt sich um ein Feld, das noch weitgehend zu erforschen bleibt und sich durch seine Originalität, Formenvielfalt und Aktualität auszeichnet. Es vereint originelle Ausdrucksformen mit hochaktuellen Themen in einer Kunstform, die durch ihre Popularität und einfache Zugänglichkeit ein zentraler Bestandteil unserer Gegenwartskultur ist.

Annika Runte, Université de Provence/Ruhr-Universität Bochum

Die grossen Interpretinnen der italienischen Canzone: V. Fiorella Mannoia – Stimme der Canzone d'autore

Siamo così/ Dolcemente complicate/Sempre più emozionante
 Delicate/ Portaci delle rose/ Nuove cose
 E ti diremo/ Ancora un altro sì
 ("Quello che le donne non dicono", 1987)

Seit mehr als 20 Jahren zählt Fiorella Mannoia mit ihrer markanten, etwas rauhen Stimme zu den großen Interpretinnen der italienischen Canzone und steht in einer Reihe mit der Generation von Mina, Ornella Vanoni, Milva und Patty Pravo. Betrachtet man indes die Liste ihrer Autoren, so liest sich diese wie ein "Who is who" der *canzone d'autore*.

Fiorella Mannoia kommt am 4. April 1954 in Rom zur Welt. In ihrer Jugend arbeitet sie als Stuntgirl beim Film, versucht sich aber schon früh auch als Sängerin. 1968 nimmt sie am Nachwuchsfestival von Castrocaro teil, 1969 nimmt sie zwei Singles auf und 1972 wird die LP *Mannoia, Fiorelli & Co.* veröffentlicht. Sporadisch erscheinen in den 70er Jahren weitere Singles, doch erst 1981 gelingt der musikalische Durchbruch. Anfang der 80er Jahre arbeitet Fiorella Mannoia zudem mit ihrer Schwester als Fotomodell in Großbritannien und den USA.

Im Falle Fiorella Mannoias zeigt sich einmal mehr die Wirkung des Festivals von Sanremo als Karrieresprungbrett.¹ Mit ihren vier Teilnahmen am Festival zwischen 1981 und 1988 baut sie das Fundament für ihre Karriere. 1981 präsentiert sie sich zum ersten Mal mit dem provokanten Titel "Caffé nero bollente". Es handelt sich hierbei um "una canzone del genere 'porno-soft' [...] un inno alla masturbazione e al separatismo femminile".² Wenngleich der Text für Sanremo zu gewagt ist – es reicht denn auch am Ende nur für den zehnten Platz –, so werden doch bereits Mannoias Qualitäten als Interpretin gelobt: "L'interpretazione di Fiorella Mannoia è impeccabile e lancia definitivamente la cantante romana nel firmamento canoro."³ Zudem kommt das Lied für 10 Wochen in die italienische Hitparade.⁴ Zwar siegt drei Jahre später auch der Titel "Come si cambia" nicht, bestätigt aber einmal mehr die guten interpretatorischen Leistungen Fiorella Mannoias: "Grazie ai suoi mezzi vocali, che passano dal grintoso al leggero, dal drammatico al commovente, trasforma la canzoncina sentimentale *Come si cambia* in un brano popolarissimo."⁵ Andere Kritiker bezeichnen den Titel als "la canzone migliore" des Jahrgangs⁶ bzw. sprechen gar von "una delle più belle canzoni della storia di Sanremo".⁷ Die dritte Teilnahme am Festival 1987 mit dem von Luigi Schiavone und Enrico Ruggeri geschriebenen "Quello che le donne non dicono" bringt Fiorella Mannoia zwar erneut nicht den Sieg, wohl aber den *Premio della critica*. Das Lied wird zu einem Klassiker in Mannoias Repertoire. Nur ein Jahr später gelingt es Fiorella Mannoia, erneut den Kritikerpreis zu gewinnen, diesmal mit "Le notti di maggio" von Ivano Fossati. Durch diese vier Teilnahmen ist die Karriere Fiorella Mannoias soweit gefestigt, dass sie darauf verzichtet, sich dem Wettbewerb ein weiteres Mal zu stellen. Kommt sie in den folgenden Jahren nach Sanremo, dann nur im Rahmen eines Gastauftritts, wie beispielsweise im Jahr 2000 als eine der fünf "Superospiti".

Parallel zu den Erfolgen in Sanremo erzielt die Interpretin auch Erfolge in der italienischen Hitparade.⁸ 1985 erscheint das Album *Momento delicato*, das von Mario Lavezzi produziert wird und zu dem auch der renommierte Textdichter Mogol einige Texte beisteuert, u.a. den Titel "L'Aiuola", der zu einem weiteren Erfolg Mannoias wird und 17 Wochen in der Hitparade steht.⁹ Das aus der gleichnamigen Fernsehsendung hervorgegangene Album *Premiatissima '84* von 1985 enthält eine Reihe von Klassikern der *canzone d'autore* in neuer Interpre-

¹ Anders als bei Eros Ramazzotti oder Laura Pausini gelingt Fiorella Mannoia zwar kein internationaler Durchbruch, aber sie wird einem breiten Publikum in ganz Italien bekannt.

² Gianni Borgna, *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori, 1992, 404.

³ Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, 170.

⁴ Dario Salvatori, *40 anni di Hit Parade in Italia*, Firenze, Tarab, 1999, 295.

⁵ Felice Liperi, *Storia della Canzone Italiana*, Roma, RAI-ERI, 1999, 298.

⁶ Dario Salvatori, *Sanremo 50*, Roma, RAI-ERI, 2000, 136.

⁷ Gigi Vesigna, *Sanremo è sempre Sanremo*, Milano, Sperling & Kupfer, 2000, 166.

⁸ Neben "Caffé nero bollente" behaupten sich 1984 "Come si cambia", 1987 "Quello che le donne non dicono" und 1988 "Le notti di maggio" über mehrere Wochen. Salvatori 1999, 295.

⁹ Salvatori 1999, 295.

tation wie beispielsweise "Il pescatore" von Fabrizio de André oder "L'anno che verrà" von Lucio Dalla.

Mit dem Album *Canzoni per parlare* von 1988 beginnt eine Serie von Alben, die beinahe als eine Anthologie der *Canzone d'autore* bezeichnet werden könnte: Fiorella Mannoia zählt zu den wenigen Interpretinnen, die von *Cantautori* die Lieder auf den Leib geschrieben bekommen, selbst allerdings nicht als AutorInnen in Erscheinung treten.¹⁰ Neben Ivano Fossati sind vor allem Enrico Ruggeri, Riccardo Cocciante, Francesco di Gregori, Pino Daniele und Paolo Conte zu nennen, aber auch Vertreter der jüngeren Generation wie Daniele Silvestri.¹¹ In den 90er Jahren kommen mit Massimo Bubola und Piero Fabrizi zwei weitere wichtige Autoren bzw. Komponisten hinzu, die Fiorella Mannoia zahlreiche Canzoni liefern: "La Mannoia è, da questo momento in poi [1988, A.B.], l'interprete preferita dei cantautori, quelli più autorevoli, che non darebbero una canzone a nessuno. Lei ringrazia e nobilita ogni brano."¹² In gewisser Weise kommt Fiorella Mannoia damit auch die Aufgabe zu, den Bekanntheitsgrad der *Cantautori* zu erhöhen und mit ihren Interpretationen die *Canzone d'autore* als Kontrast zur kommerziellen Musik zu stärken: "Negli ultimi dieci-quindici anni la Mannoia ha sostenuto un ruolo simile a quello di Mina negli anni Sessanta-Settanta, quando la 'tigre di Cremona' prestava la voce al lancio di emergenti come Paoli, Bindi e De André."¹³ Gleichzeitig eröffnen ihre Interpretationen neue, weibliche Sichtweisen auf diese Canzoni:

Posso dire che certe canzoni scritte da uomini, filtrate attraverso la mia sensibilità, il mio modo di viverle, di concepirle, sono sicuramente diverse. Io per esempio posso dare attenzione o valutare certi aspetti di una canzone perché sono una donna. Proprio perché come donna vado laddove un uomo non arriva.¹⁴

Als Anerkennung für ihre Leistungen erhält Fiorella Mannoia u.a. 1988 und 1990 den *Premio Tenco* als beste Interpretin des Jahres. Darüber hinaus kann sie es sich leisten, nicht jedes Jahr eine neue Platte auf den Markt zu bringen, sondern nur alle drei bis vier Jahre mit einer neuen Produktion an die Öffentlichkeit zu gehen. So erscheinen in den 90er Jahren "nur" die Alben *I treni a vapore* (1992), *Gente comune* (1994) und *Belle speranze* (1997) sowie das Live-Album *Certe piccole voci* (1999). Im Jahr 2001 veröffentlicht Fiorella Mannoia ihr bislang letztes Studioalbum *Fragile*.

Zur gleichen Zeit zieht sich die Interpretin aus dem Fernsehen immer mehr

¹⁰ Auf der CD *Belle speranze* von 1997 findet sich denn auch die Canzone "Non sono un cantautore", in der Fiorella Mannoia mit diesem Sachverhalt spielt.

¹¹ Interessant ist die Tatsache, dass alle Canzoni im Repertoire F. Mannoias von Männern verfasst wurden. Dazu die Interpretin: "Nel corso della mia carriera non ho mai interpretato un brano scritto da una donna, mi sarebbe piaciuto molto, ma è anche vero che le autrici sono poche." Interview mit Francesca Molari, www3.stradenuove.net, 15 marzo 2001.

¹² Salvatori 2000, 149.

¹³ Liperi 1999, 299.

¹⁴ Fiorella Mannoia im Interview der Zeitschrift *Adesso*. Cristina Filtri, "Intervista a Fiorella Mannoia", in: www. adesso-online.de/doc/16735.

zurück, um der Kommerzialisierung zu entgehen: "L'invadenza della canzone più commerciale negli spettacoli televisivi spinge la Mannoia a centellinare le apparizioni scegliendo solo spazi coerenti alla sua musica."¹⁵ Sie ist jedoch nicht untätig und unternimmt zahlreiche Tourneen durch Italien, beispielsweise 2002 zusammen mit Francesco De Gregori, Pino Daniele und Ron. Seit 2003 ist Fiorella Mannoia mit einem Soloprogramm auf Tournee, das sie 2005 auch nach Deutschland und Frankreich führt. 2004 geht daraus das bislang letzte Album *Concerti* hervor, für das die Interpretin im selben Jahr ebenfalls mit der *Targa Tenco* ausgezeichnet wird. Mit Ivano Fossati gibt sie schließlich zum Jahreswechsel 2004/2005 ein vielbeachtetes *Concerto di Capodanno*.

Zweifellos nimmt Fiorella Mannoia unter den italienischen Interpretinnen eine zentrale Stellung ein. Zum einen ist es ihr gelungen, sich ein qualitativ hochwertiges Repertoire zusammenzustellen, zum anderen vermag sie es, durch ihren eigenen Interpretationsstil und ihre Stimme diesen Canzoni eine ganz persönliche Note zu verleihen: "Ciò che colpisce è la maestria con cui controlla la voce e riesce a passare dal tocco delicato a quello profondo mantenendo sempre grande intensità nell'interpretazione."¹⁶

Andreas Bonnermeier, Universität Bayreuth

Discographie (Auswahl):

1988: *Canzoni per parlare*, Epic/CBS 466706 2

1989: *Di terra e di vento*, Epic/Sony Music 466136 2

1993: *Le canzoni* (Compilation), Harpo/Sony Music HRP 475547 2

1997: *Belle speranze*, Harpo/Sony Music HAR 489170 2

2001: *Fragile*, Durlindana/Columbia COL 499894 2

I grandi successi originali (70er & 80er Jahre), BMG Ricordi 74321 820402 (2)

2004: *Concerti*, Durlindana/Columbia 513745 2

Links:

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

<http://www.geocities.com/Broadway/Wing/2075/> (Fanseite)

<http://www. adesso-online.de/doc/16735> (Interview)

La falsificación de las memorias del General Prats y el grupo Quilapayún

La actualidad política chilena se ha encontrado con un inesperado debate sobre algunos procedimientos muy particulares y fácilmente discutibles desde el punto de vista ético, que la oposición al dictador Pinochet puso en práctica durante los largos años del gobierno militar. Todo ha salido a la luz tras la publicación del libro *Cadáver tuerto*, de Eduardo Labarca (Chile, Editorial Catalonia 2005), donde el atento lector puede descifrar que el autor del libro que tiene entre manos es el mismo que participó en la redacción de las falsas memorias del general Prats. El éxito de esas falsas memorias inspiró una importante canción del grupo musical Quilapayún, "General Prats, usted

¹⁵ Liperi 1999, 299.

¹⁶ Liperi 1999, 299.

tenía razón", compuesta durante el exilio francés del grupo chileno y que apareció en el álbum *La marche et le drapeau* (1977). Este artículo presenta y ordena cronológicamente los principales datos de esta curiosa historia.

Antecedentes histórico-literarios

La novela *Cadáver tuerto* comienza en el momento en que un juez va a dictar una "orden de captura" contra el "General en Jefe", que a esa hora está siendo operado en el "Reino de la eterna llovizna", para después centrarse en la narración del exilio de Lautraro, actor extremadamente hábil a la hora de mutarse en otras personalidades, quien tuvo que abandonar el "País que se cae del mapa" debido a un golpe de Estado. Las referencias son claras: juez Garzón, Reino Unido y Chile, siendo Lautraro un trasunto ficcionalizado de Eduardo Labarca. Estando en su exilio, Lautraro recibe el encargo de mejorar el *Diario de un general diferente*, que "parece escrito por un cosaco borracho". Gracias a su habilidad metamorfofóica, consigue entrar en la personalidad del general y en tres semanas ha redactado "los escritos de un militar bondadoso que preveía la traición del General en Jefe, a quien consideraba una de las alimañas más siniestras de la creación". Este diario presente en la novela *Cadáver tuerto* propugna una alianza entre civiles y militares para expulsar al "General en Jefe".

El general Carlos José Santiago Prats González (1915-1974) fue asesinado en Buenos Aires el treinta de septiembre de 1974, al explotar una bomba activada por el ciudadano norteamericano Michael Townley, dentro de una acción de terrorismo de Estado financiada por altos cargos militares chilenos. El general Prats había pasado al exilio argentino el 15 de septiembre de 1973, cuatro días después del golpe de Estado que llevó al poder al general Augusto Pinochet Ugarte. Durante su estancia bonaerense, estuvo trabajando en la redacción de unas memorias que pensaba divulgar, posiblemente con el título *Niebla sobre el campamento (Testimonio de un soldado)*, para ofrecer sus "pruebas testimoniales" de los hechos vividos en los años previos al golpe, a fin de que éstas sirvieran de "elementos de juicio" para que sus "compatriotas" pudiesen valorar de forma cabal todas sus acciones durante dicha época convulsa. Su muerte prematura impidió la conclusión del texto. Dos años más tarde, en 1976, la editorial Fondo de Cultura Económica publicó en México el libro *Una vida por la legalidad*, calificándolo de "diario del general Prats". Este diario falso traza una biografía del general Prats adecuada a los intereses de la oposición comunista al dictador Pinochet, pues, si bien presenta alguna crítica al gobierno de Salvador Allende, recuerda que el ejército ha de acatar las órdenes del poder político y aprovecha para describir al dictador como un "bellaco de luces limitadas y ambición desmedida".

Casi treinta años después, Eduardo Labarca ha elegido la ficción para confesar públicamente su acción política. Y lo justifica de la siguiente forma: "En seco, pedir perdón era muy difícil. Es un aterrizaje suave por medio de la ficción."¹ Tras la publicación del libro *Cadáver tuerto*, Eduardo Labarca ha

¹ Conversación entre Eduardo Labarca y Enrique Rodrigues-Moura que tuvo lugar en Viena el

mantenido constantes entrevistas con varios periodistas de diferentes medios chilenos y el asunto salió a la palestra pública. Desde entonces la prensa chilena no ha dejado de profundizar en el caso, sin duda significativo para avanzar en el proceso de transición política de una dictadura a una democracia estable. Las hijas del general Prats – Sofía, María Angélica y Cecilia – siguen el tema con interés, el general Juan Emilio Cheyre, Comandante en Jefe del Ejército de Chile se ha interesado por la trama y el Partido Comunista de Chile busca aclarar su implicación. Incluso el histórico dirigente comunista Volodia Teitelboim, quien por las pistas que la novela deja sueltas es más que probable que tuviese un papel importante en la concepción y distribución del diario falso, se ha visto obligado a entrevistarse con una de las hijas del general Prats. Es decir, los miembros de la oposición a la dictadura chilena – y de un modo general la sociedad chilena contemporánea – están teniendo que enfrentarse a un significativo caso de autocrítica.

El debate en Chile se centra, por ahora, en buscar responsabilidades y en reconstruir la historia del proceso de redacción, edición y divulgación del diario falso, dejando en un segundo plano su recepción, que durante los nueve años en que tardaron en salir a la luz las memorias auténticas del general Prats, *Testimonio de un soldado* (1985), fue ciertamente importante, sobre todo en el exilio chileno. Son legión los autores que lo han citado como fuente de autoridad; para los intereses de esta publicación, interesa especialmente recordar la canción "General Prats, usted tenía razón", del grupo chileno Quilapayún.

El grupo musical Quilapayún y la canción "General Prats, usted tenía razón"

El grupo musical folklórico Quilapayún – "tres barbas", traducido del mapuche – fue fundado en 1965 por Julio Numhauser y los hermanos Julio y Eduardo Carrasco. Pronto entabló una fructífera relación de trabajo con el cantante Víctor Jara que lo asentó de forma definitiva como uno de los principales iconos de la Nueva Canción Chilena. Su compromiso político está presente ya en los primeros discos: véase por ejemplo las canciones "Por Vietnam" o "Canción fúnebre para Che Guevara", ambas en el LP *X Vietnam*, de 1968. Durante los años de gobierno de la Unidad Popular (1971-1973) el grupo se convirtió en la principal voz del proceso socialista chileno: "Venceremos,

pasado 29 de junio de 2005, fecha en que se presentó su novela en Europa. Mi relación con Eduardo Labarca se remonta a octubre de 1996, cuando nos conocimos en Viena, con motivo de una conferencia cervantina que él impartió en el Instituto Latinoamericano de Austria. Algunos años más tarde, a finales de 2001, me pidió que leyese su novela *Cadáver tuerto*, que por aquella época tenía un título distinto y se encontraba en fase manuscrita, para que le diese mi opinión y consejo de lector. Tras la primera lectura del manuscrito y la subsiguiente conversación con Eduardo Labarca, supe de la historia del diario falso, pero acordamos que sólo la revelaría tras la publicación de la novela y siempre intentando no mezclar ambos temas: una novela se mueve en el ámbito de la ficción y la biografía política de Eduardo Labarca forma parte de los hechos históricos, los cuales, como se sabe, son rebatibles por parte de la historiografía.

venceremos,/ mil cadenas habrá que romper,/ venceremos, venceremos,/ la miseria (al fascismo) sabremos vencer./ Campesinos, soldados, mineros,/ la mujer de la patria también,/ estudiantes, empleados y obreros,/ cumpliremos con nuestro deber." Así reza la letra de la famosa canción "Venceremos", del disco *Vivir como él* (1971). En agosto de 1973 el grupo Quilapayún emprendió una gira por Europa, que tenía como punto álgido una presentación el 15 de septiembre en el Olympia de París. El viaje de vuelta estaba planificado para el 24 de septiembre. El golpe de Estado del general Pinochet, que tuvo lugar el 11 de septiembre de ese año, lo sorprendió en Francia y así comenzó el exilio de todos sus miembros.

Durante dos años el grupo Quilapayún se dedicó a actuar en solidaridad con la causa chilena, recorriendo todos los continentes. Publicó varios discos muy combativos, donde los objetivos eran claros, recuperar la memoria de Salvador Allende, oponerse a la dictadura de Pinochet, buscar la solidaridad internacional con el Chile democrático y mantener viva la esperanza en el exilio chileno: "Por tu vida cantaremos/ por tu muerte una canción/ cantaremos por tu sangre/ Compañero, Salvador./ [...] Por Chile venceremos/ por su liberación/ por una nueva patria/ por la revolución." ("Compañero Presidente", en *El pueblo unido jamás será vencido*, 1975). Otro ejemplo: "Por estos muertos, nuestros muertos/ pido castigo./ Para los que de sangre salpicaron la patria/ pido castigo./ Para el verdugo que mandó esta muerte/ pido castigo./ Para el traidor que ascendió sobre el crimen/ pido castigo./ Para el que dio la orden de agonía/ pido castigo./ Para los que defendieron este crimen/ pido castigo." ("Pido castigo", en *Adelante*, 1975).

En su lucha por la causa chilena, el grupo Quilapayún otorgó veracidad histórica al diario falso del general Prats. Willy Oddó – desde 1967 sustituto de Julio Numhauser en el grupo – y Eduardo Carrasco escribieron en 1977 la canción "General Prats, usted tenía razón", que ensalza la lealtad militar como principio básico del patriotismo, en contraste con la abyecta traición del dictador Pinochet, que, como se sabe, había jurado fidelidad al presidente Allende. Es decir, la canción mantiene una perfecta consonancia ideológica con los dictados del diario falso urdido en Moscú. La canción apareció en un disco de corte antológico en el que también se incluían temas nuevos: *La marche et le drapeau* (1977). Este disco editado en Francia logró una importante resonancia internacional. La canción en cuestión es la siguiente:

A la rosa de la aurora
el odio quiso matar
la rosa, quedó encendida
de nuevo florecerá.

Soy un sargento de línea
no importa qué batallón
a la patria le he jurado
servir la Constitución.

Mi General nos decía
con gran determinación
respeten la voz del pobre
defiendan a la nación.
Forzados a la injusticia
al odio y la represión
se dan cuenta los soldados
que Usted tenía razón.

La rosa de la esperanza
en toda su inmensidad
en cada jardín del pueblo
eterna revivirá.

Ayer en toda la patria
soldados y población
hacíamos grande a Chile
con trabajo y corazón.

Hoy día todo ha cambiado
vivimos en el terror
han hecho del uniforme
el yugo de la nación.
Ante tanto miserable
que mano ajena compró
reconoce el contingente
que usted tenía razón.

La rosa de la victoria
se transformará en rosal
y en su primavera eterna
jamás la podrán matar.

Vivir con honor nos manda
mi General Carlos Prats
su ejemplo nos ha enseñado
heroísmo y lealtad.
Al alba escucho en la diana
la firmeza de su voz
tendrán que volver a unirse
soldado y trabajador.
De las banderas del pueblo
vendrá la liberación
y ha de quedar en la historia
que usted tenía razón.

Tenía y tiene razón.

(Willy Oddó y Eduardo Carrasco, "General Prats, usted tenía razón", 1977)

En los próximos tiempos saldrán a la luz los nombres de las personas que tejieron el diario falso del general Prats; algunas ya fallecidas. Más adelante irán saliendo los libros, documentales, manifiestos, documentos, etc., que citaron el diario falso como si fuese auténtico. Este flagrante caso de falsificación del legado político del general Prats ahonda en el inmediato pasado chileno y repercute de forma evidente en el presente. En todo proceso de evolución paulatina de una dictadura hacia una democracia de corte occidental, se hace necesario aguzar la reflexión autocrítica por parte de todos los actores sociales e individuales. Una autocrítica insuficiente o una memoria lábil no son sólidos fundamentos para construir una sociedad democrática estable.

Enrique Rodrigues-Moura, Universität Innsbruck

Discografía

1968: *X Vietnam*, WEA International 639842566322

1971: *Vivir como él*, DICAP JJL-12

1975: *Adelante!* Pathé Marconi C066-97207

El pueblo unido jamás será vencido, Pathé Marconi C064-81827

1977: *La marche et le drapeau. Chansons inédites*, Pathé Marconi C150-99461-2

Rosana: Schlager-Kitsch oder Cantautora

Rosana wird zurzeit in Spanien als eine der großen Cantautoras gehandelt. Lässt man sich von ihren Songs lediglich "berieseln", verschleiern Schlagereinflüsse und populäre Elemente den Blick auf kunstvolle Kompositionen mit traditions- und geschichtsschwangeren Musikelementen. Trotz derartiger Parallelen zum populären Hit ist Rosanas Musik der *canción de autor* jedoch deutlich näher als dem Schlager. Die Poe-

sie der Songtexte und Qualität ihrer Vertonungen lassen dabei darüber hinwegsehen, dass die als Cantautora der 90er geltende Sängerin keinerlei zeit- bzw. gesellschaftskritische Themen besingt. Vielmehr widmet sie ihre Songs einem einzigen, äußerst ergiebigen Thema: der Liebe.

Liebe versus Zeitkritik

Grundsätzlich befasst sich der Schlager nach den Klassifikationen der 80er Jahre auf unverfängliche, generalisierende und unkritische Art und Weise mit trivialen Wahrheiten. Zeitkritik und der Verweis auf die Realität werden vermieden, fiktionale Darstellungen der Themenbereiche Liebe, Hoffnung, Sehnsucht, Heimweh, Eifersucht und Enttäuschung herrschen vor. Im Gegensatz dazu setzt sich die *Canción* der späten 60er und der 70er Jahre kritisch mit der Gegenwart auseinander, formuliert Zweifel und Kritik an sozialen Verhältnissen und versucht die aktuelle Zeit ironisch widerzuspiegeln. Der Cantautor artikuliert frei seinen Unmut, äußert sich negativ und spricht auch Tabuthemen an – oft aus autofiktionaler Sicht.

Es un género reivindicativo, que critica las injusticias sociales y que genera sobretodo, canciones sobre el tema del amor y el desamor.¹

Untersucht man die Thematik von Rosanas ersten drei CDs *Lunas Rotas* (1996), *Luna Nueva* (1998) und *Rosana* (2001), so wird man zunächst feststellen, dass jedes einzelne ihrer Lieder von Liebe bzw. von zwischenmenschlichen Beziehungen handelt. Die Häufung dieses Topos und seine konstante Präsenz in Rosanas Texten könnten nun dazu verleiten, Rosanas Werk unbesehen dem eben beschriebenen Genre Schlager zuzuordnen, und dies nicht zuletzt deshalb, weil kein zeitkritischer Aktualitätsgedanke in ihrer Arbeit zu finden ist. Dagegen sprechen aber nicht nur die sprachliche Komplexität und die Vielschichtigkeit ihrer Kreationen, sondern ein eher ungewöhnlicher und versteckter Bezug zur konkreten Lebenswelt. So behauptet Rosana bezüglich der Entstehungsweise ihrer Songtexte, "[...] cuando siento que hay algo que va a estallar, cojo la guitarra."²

Auch weist Rosana Argumente, welche darauf abzielen, sie als "Schlagersängerin" zu etikettieren, sehr geschickt und überzeugend zurück, indem sie die "Aufgabenbereiche" eines modernen Cantautors neu definiert:

El cantautor no tiene que ser obligatoriamente la persona que protesta. Uno tiene que escribir lo que le sale de dentro. Nunca pienso lo que voy a escribir premeditadamente. Te aseguro que tengo canciones en esa línea clásica que no sé si verán la luz algún día.³
[...] los tiempos han cambiado, y [...] ya no hay prohibiciones [...] Los cantautores de mi generación tenemos que convencer por el sentimiento, no por la protesta. [...] No tengo pretensiones de ningún tipo, sólo quiero que la gente disfrute con mis canciones.⁴

¹ <http://es.wikipedia.org/wiki/Cantautor>.

² <http://www.rosana.net/redisen/biografia.php>.

³ <http://canales.elcorredigital.com/evasion/musica/m210901rosana.html>.

⁴ <http://www.el-mundo.es/larevista/num158/textos/rosa1.html>.

Schließlich war schon im 15. Jahrhundert das häufigste Thema der *Canción* – eine Wurzel der Lieder der Cantautores – die Liebe.⁵ Rosana beschreitet also mit den Inhalten ihrer Lieder einen traditionellen und ursprünglichen Weg.

Die poetische Form

Der Facettenreichtum ihrer unglaublich bildreichen und poetischen Sprache spricht ebenfalls sehr deutlich dafür, dass Rosana keine "Schulzen-Sängerin" ist, sondern als authentische Cantautora Anerkennung verdient. Viele berühmte spanische Köpfe haben sich zu Rosanas Texten geäußert; unter ihnen sei nur Carlos Tena erwähnt, der in ihr "una poetisa que sabe hacer canciones o una cantante que sabe hacer poemas[...]"⁶ sieht. Mit einer unglaublichen Leichtigkeit verwendet Rosana Anaphern und Repetitionen, Assonanzen und Onomatopoeitika, Hyperbeln, Oxymora, Metaphern, klimaktische Zuspitzungen und vieles mehr. Variationen der Verslänge verbindet sie mit einer Fülle unterschiedlicher Reimformen, während sie in anderen Liedern gänzlich oder zumindest teilweise auf Reimschemata verzichtet. Kurz: Rosana besticht durch ihr poetisches Talent, sodass ihre rhetorisch brillanten und durchdachten Songtexte in vielfacher Hinsicht mit guter Liebeslyrik Schritt halten können.

Musik und Interpretation

Rosanas Stimme ist durch ihre Variationsfähigkeit zu ihrem Markenzeichen geworden. Bei Liebesliedern wie z.B. "Contigo" (1998) zeigt sie sich sanft, weich und warm in ihrer Klangfarbe, während sie bei "Hoy" (2001) "rauchig" und quirlig rockt. Sowohl Joan Manuel Serrat als auch Víctor Manuel und Pablo Milanés haben daher bewundernde Worte für die Sängerin gefunden. So bemerkt etwa Joaquín Sabina nach einem mehr oder weniger zufälligen Konzertbesuch: "[...] es un lujo escuchar la voz que clama en el desierto, y es un gusto que canten en el corazón y el talento en lugar de las calculadoras."⁷

Rosana liebt aber auch das musikalische Experiment. Mit "A fuego lento" (1996) realisiert sie ihren Traum, eine authentische *batucada*⁸ in Río de Janeiro aufzunehmen. Chico Neve, der Guru des brasilianischen Rhythmus, stellt ihr Marco Suzano – seines Zeichens musikalisches *batucada* – Genie zur Seite.⁹ Bei ihrem zweiten Album *Luna nueva* ist Rosana noch etwas mutiger: Sie arbeitet in ihre Kompositionen unter anderem auch Ranchera¹⁰-Rhythmen ein. Darüber hinaus lässt eine Zusammenarbeit mit den Harlem Gospel Singers ("Dime"), den

⁵ Rainer Hess – Gustav Siebenmann – Tilbert Stegmann, *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*, Tübingen, A. Francke, 42003 ("Canción"), 37.

⁶ <http://www.rosana.net/redisen/biografia.php>.

⁷ <http://www.rosana.net/redisen/biografia.php>.

⁸ Eine Variation des Samba, allerdings mit einer bedeutend größeren Perkussionsgruppe (<http://www.batucada.org.nz/samba.html>).

⁹ <http://217.126.124.205/AudioKat/result/biografia.asp?aid=00000029&gc=GRUP>

¹⁰ In the literal definition of the term a Ranchera is a ranch song. Rancheras were very powerful [mexican] songs for expressing sentimentality associated with a person's love for their country (<http://www.mp3.com/ranchera/genre/741/subgenre.html#desc>).

Hijas del Sol ("Sonríe") und María Dolores Pradera ("El día que se hizo tarde") diese CD noch bunter und vielschichtiger wirken als die vorhergegangene.

Von ihrem dritten Album *Rosana* behauptet die Künstlerin selbst, es sei "el que mejor refleja mi personalidad"¹¹. "Mil y una noche", "Donde ya no te tengo" und "Y por más" sind Rancheras. "Hoy" hingegen vermischt Rumba und Twist. Auch gewöhnliche Poprhythmen, Balladen und Boleros haben ihren Platz auf der neuen CD gefunden. Zum ersten Mal schließlich versucht sich die Interpretin und Komponistin auf dem Gebiet des Reggaes – mit Erfolg, was diverse Preise und Auszeichnungen bestätigen können.

Geht man nun davon aus, daß die Musik einer *canción de autor* anspruchsvoll, doch "hintergründig" sein sollte, um Text und Interpretation zur Geltung zu bringen, während im Schlager Musik bzw. Melodie im Vordergrund stehen und melodische Wiederholungen bzw. kurze Sequenzen den Zuhörer "schonen", so befindet man sich bei Rosana diesbezüglich auf einer Gratwanderung. Die eigentliche Botschaft ihrer Songs steckt tatsächlich in den Lyrics; sie schenkt jedoch ihren Kompositionen derartig viel Aufmerksamkeit, dass es undenkbar ist, sie nur peripher wahrzunehmen. Schließlich spricht der geschickte Wechsel von traditionellen Rhythmen, Genremix und viel Experimentellem gegen eine vorschnelle Zuordnung zum Schlager.

Fazit

Ja, Rosanas Musik soll – wie sie selbst sagt – die Menschen unterhalten, zeit- und sozialkritische Themen fehlen in ihrem bisher veröffentlichten Musikrepertoire und oftmals halten sich Musik und Text bezüglich der Wichtigkeit die Waage. Rosana unterhält aber auf beträchtlichem Niveau. Text, Musik und Interpretation sprechen letztlich dafür, Rosana – wenn auch nicht zu 100% - der Riege der Cantautores zuzuordnen.

Sonja Schöpf, Innsbruck

Discographie:

1996: *Lunas rotas*, Universal MCD 76015

1998: *Luna Nueva*, Universal UMD 76165

2001: *Rosana*, Universal 0601215913729

¹¹ <http://www.rosana.net/redisenio/biografia.php>.