

# BAT

Bulletin des Archivs  
für Textmusikforschung

Nr. 21 - Mai 2008

---

# Inhalt

---

<b>Editorial .....</b>	<b>3</b>
<b>Verwandte Forschungseinrichtungen: .....</b>	<b>4</b>
CIRIEF – Centre International de Recherches Interdisciplinaires en Ethnomusicologie de la France.....	4
<b>Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt .....</b>	<b>6</b>
<b>CDs.....</b>	<b>6</b>
Gerhild Fuchs: Sanseverino: <i>Exactement</i> .....	6
Andreas Bonnermeier: Céline Dion: <i>D’Elles</i> .....	8
Saverio Carpentieri: Rino Gaetano: <i>Figlio unico</i> .....	11
Carina Feurl: Luis Ramiro: <i>Castigado en el cielo</i> .....	13
<b>Publikationen .....</b>	<b>15</b>
Sylvia Tschörner: Quetin, Laurine/ Gier, Albert (Hg.): <i>Musicorum. Le livret en question</i> .....	15
Luc Charles-Dominique: Coirault, Patrice: <i>Répertoire des chansons de tradition orale. III. Religion, crimes, divertissements. Ouvrage révisé et complété par Georges Delarue, Marlène Belly et Simone Wallon</i> .....	18
Elia Eisterer-Barceló: González Lucini, Fernando: <i>... Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España</i> .....	22
<b>Ankäufe und Neuerwerbungen.....</b>	<b>24</b>
<b>Internet-Adressen und Veranstaltungskalender.....</b>	<b>25</b>
<b>10 Jahre BAT:</b>	
Ein Konzert der Gruppe Caminando.....	27

---

<b>Neuerscheinungen auf dem Büchermarkt.....</b>	<b>28</b>
--	-----------

<b>Aktuelles – actualités – novità – novedades .....</b>	<b>29</b>
--	-----------

Michaela Weiß: <i>Benjamin Biolay oder der Weltschmerz eines ‘enfant du siècle’</i> .....	29
---	----

Andreas Bonnermeier: <i>Die großen Interpretinnen der italienischen Canzone: X. Giorgia – Steiler Aufstieg in den Farben des Blues</i> .....	33
--	----

## Impressum

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

**Layout und Redaktion:** Mag. Birgit Steurer

**Umschlaggestaltung:** Mag. Saverio Carpentieri

**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!

Wenn das Frühjahrsheft von BAT anders als sonst erst im Mai auf Ihrem Schreibtisch liegt, so soll das nicht heißen, dass es uns an Ideen mangelt. Es mangelt eher an denjenigen, die diese Ideen zeitgerecht auszuführen in der Lage sind. Wie bereits in einer unserer früheren Aussendungen möchte ich daher an alle, die sich für die so vielfältigen Phänomene der Word and Music Studies interessieren, den Appell richten, sich aktiv in den Kreis der Redakteure einzubringen. Berichten Sie uns über Neues oder weniger Bekanntes, lassen Sie uns mit Ihnen verborgene musikalische Schätze aus den romanischen Ländern entdecken.

BAT hat mit dem letzten Heft aus Anlass seines zehnjährigen Bestehens sein äußeres Erscheinungsbild verändert, und dieses zehnjährige Bestehen soll auf andere Weise auch in diesem Heft noch einmal zur Sprache kommen. Die Innsbrucker Gruppe CAMINANDO, unter der Leitung von Mario Soto-Delgado, hat sich bereit erklärt, am 12. Juni 2008 aus eben diesem Anlass im Innsbrucker Veranstaltungszentrum Bierstindl ein Konzert zu geben. Es ist mir ein Anliegen, der Gruppe hier öffentlich zu danken und zugleich einer großen Kennerin und Liebhaberin der romanischen Textmusik, Ewa Fritsch, zu gedenken, die in den frühen Jahren unverzichtbarer Teil der Gruppe war. Ewas eindringliche Stimme wird all ihren Freunden stets in Erinnerung bleiben, ganz abgesehen von ihrer großen Willenskraft und ihren so reichen menschlichen Qualitäten. Dieses Konzert soll letztlich auch Ewa gewidmet sein.

Neben dem Konzert und Konzertinformationen, neben den üblichen Rezensionen von Neuerscheinungen auf dem Buch- und Plattenmarkt und informativen Kurzartikeln möchte ich aber an dieser Stelle auch auf einen neuen Kontakt hinweisen. Das Forschungszentrum für französische Ethnomusikologie, dessen Leiter Luc Charles-Dominique im vorliegenden Heft einen Beitrag zur regionalen Pflege von Textmusik liefert, wird auch in Zukunft immer wieder über seine Arbeit informieren. Darüber hinaus darf natürlich auch die ganz aktuelle Musikszene nicht fehlen, was mit Namen wie Sanseverino, Céline Dion und Benjamin Biolay, mit Rino Gaetano, Giorgia und Luis Ramiro gewährleistet scheint.

Ich wünsche allen Freunden von BAT Lese- und Hörgenuss, sollten Sie denn bei unserem Jubiläumskonzert mit dabei sein können.

Ihre Ursula Mathis-Moser

**Spendenbeitrag 2008:** Euro 10.00

**Zahlmodus**

Per Überweisung auf das Konto 210 111 304 70, Hypobank BLZ 57.000; IBAN: AT 475700021011130470, BIC-Code: HYPTAT22

Die **Projektnummer P 6110-011-011** ist UNBEDINGT anzuführen!

---

## Verwandte Forschungseinrichtungen im In- und Ausland

---

### CIRIEF – Centre International de Recherches Interdisciplinaires en Ethnomusicologie de la France

#### Le CIRIEF et sa création

Le samedi 17 mars 2007 s'est tenue au MuCEM l'Assemblée générale fondatrice du CIRIEF (Centre International de Recherches Interdisciplinaires en Ethnomusicologie de la France), à l'initiative d'Yves Defrance (Président de la Société Française d'Ethnomusicologie) et de Luc Charles-Dominique, suivis en cela par un certain nombre d'ethnomusicologues, universitaires ou non, travaillant de façon privilégiée ou exclusive sur le domaine français.

La création de cette société fait suite à plusieurs actions qui se sont succédé depuis un an: la publication en mars 2006 du *Manifeste en faveur d'une reconnaissance de l'ethnomusicologie de la France*, suivi de l'organisation en novembre 2006 d'un colloque international fondateur (quatre journées, vingt-six intervenants) à l'Université de Nice sur le thème de *L'Ethnomusicologie de la France*, dont les Actes seront publiés en 2008, inaugurant ainsi une nouvelle collection chez L'Harmattan: *Ethnomusicologie et anthropologie musicale de l'espace français*.

La création du CIRIEF s'appuie sur un constat multiple. Le domaine français, dans sa dimension multi-culturelle, avec ses prolongements africains, américains (Antilles, Réunion) et francophones (européens, africains et américains), est l'objet d'une situation paradoxale concernant la recherche en ethnomusicologie et la valorisation de cette recherche.

Situation positive, d'un côté, avec l'implication très active, depuis trente-cinq à quarante ans, du mouvement associatif des musiques et danses traditionnelles dans une collecte à grande échelle, la création de multiples centres d'archives sonores en France (associations, Centres régionaux de musiques et danses traditionnelles), la valorisation partielle de ces collectes par l'édition discographique-bibliographique ou la pratique musicale vivante, l'engagement d'un certain nombre de chercheurs dans des formations universitaires, leur accession à des postes d'enseignants-chercheurs au sein de l'Université, l'ouverture de la Société Française d'Ethnomusicologie à cette ethnomusicologie de la France depuis plus de dix ans.

Mais, de l'autre, la représentation de l'ethnomusicologie (et donc celle de la France) au sein de l'Université française est encore embryonnaire (encore majoritairement soutenue, à l'heure actuelle, par le Ministère de la Culture); l'ethnomusicologie de la France et l'ethnomusicologie des lointains ont toujours constitué, en France, deux domaines séparés depuis leur apparition; le domaine

français, comme de nombreux autres, est engagé dans une dynamique accélérée de changements qui nécessite de repositionner les objectifs et les méthodes de la recherche; les travaux de recherche sur le domaine français ne sont pas encore suffisamment valorisés; il manque un espace éditorial spécifique, visible et de grande diffusion; le secteur associatif des musiques et danses traditionnelles, à l'origine des collectes revivalistes de ces dernières décennies, connaît aujourd'hui d'importants problèmes de structuration liés à l'émergence de la décentralisation et au désengagement de l'État, et s'en trouve provisoirement affaibli.

En résumé, il nous semble aujourd'hui manquer d'un espace spécifique d'échanges et de débats, qui soit transversal sur le secteur associatif des musiques et danses traditionnelles et sur l'Université; d'un cadre de rencontres avec des chercheurs étrangers ou travaillant dans une dimension multiculturelle; d'un espace éditorial adapté (information, rééditions d'ouvrages anciens fondamentaux, édition de nouveaux travaux scientifiques); des moyens d'incitation à de nouvelles recherches.

C'est pourquoi, à travers le Colloque de Nice, à la fois novateur par sa thématique et fondateur par son ampleur et sa pluridisciplinarité, les bases de cet espace de recherche et de dialogue ont été jetées avec la création du CIRIEF.

#### Les buts du CIRIEF et ses activités

Le CIRIEF s'est donné pour but de promouvoir l'ethnomusicologie de la France au plan national et international, par le biais de la recherche, de la formation et de la valorisation des travaux scientifiques. A cet effet, les principaux moyens d'action mis en œuvre seront:

- fédérer les chercheurs et susciter des recherches en ethnomusicologie de la France;
- développer l'enseignement et la formation en général (universités, associations, institutions, etc.);
- initier l'édition d'archives et de travaux scientifiques portant sur l'ethnomusicologie de la France;
- organiser des conférences, séminaires, journées d'étude, colloques...

Le CIRIEF a examiné et approuvé le projet général d'action suivant:

- création d'un site Internet
- création d'une collection bibliographique chez L'Harmattan (Ethnomusicologie et anthropologie musicale de l'espace français)
- organisation d'une Journée d'études
- lancement d'un inventaire des sources de l'ethnomusicologie de la France,
- incitation à la recherche par l'octroi d'une bourse d'études doctorales.

---

**Contact**

**Siège social:** MuCEM, 6, avenue du Mahatma Ghandi, 75116 Paris.

Les fondateurs du CIRIEF, l'ensemble des administrateurs et adhérents, grâce à la bienveillance de Monsieur Michel Colardelle, Conservateur général et Directeur du MuCEM, ont souhaité faire de cette institution le siège social du CIRIEF. Cette démarche, qui revêt une haute valeur symbolique, souhaite à la fois se rapprocher du rôle muséal et documentaire du MuCEM dont les fonds d'archives sonores constituent une ressource inestimable, et renouer avec un passé dont l'importance pour notre domaine a été fondamentale. Le MuCEM est, en effet, l'ex-Musée national des Arts et Traditions Populaires, au sein duquel Claudie Marcel-Dubois et Marie-Marguerite Pichonnet-Andral, ont joué un rôle pionnier essentiel comme fondatrices de l'ethnomusicologie institutionnelle et universitaire de la France.

**Adresse postale:**

Luc Charles-Dominique, UFR LASH - Université de Nice-Sophia-Antipolis, 98 BD Edouard Herriot - 06204 NICE cedex 3

Mail: luc.CHARLES-DOMINIQUE@unice.fr; ethnomusifrance@yahoo.fr

---

## Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

---

### CDs

**Sanseverino: *Exactement*. 2006** (CH+ 82876899302).

In der sechzehnten Nummer des *BAT* war Stéphane Sanseverino mit seinen beiden ersten Alben, *Le Tango des Gens* (2001) und *Les Sénégalaises* (2004), als ebenso origineller und unterhaltsamer wie gehaltvoller Vertreter der "nouvelle chanson française" besprochen worden.<sup>1</sup> Mit seinem derzeit letzten Album *Exactement* (2006) kann diese Einschätzung als konsolidiert und Sanseverino selbst als Fixpunkt der neuen Chanson-Szene betrachtet werden.

Musikalisch innovativ war der vielseitig begabte Künstler mit den neapolitanischen Vorfahren von Beginn seiner Karriere an. Neben verschiedenen anderen musikalischen Einflüssen ist es vor allem die Vorliebe für den Zigeunerjazz à la Django Reinhardt, die sich – nicht zuletzt durch den virtuosen Einsatz der akustischen Gitarre – in den Chansons Sanseverinos unverkennbar Gehör verschafft. In *Exactement* kommt als neues Element ein swingender Big Band-Sound hinzu, der mit den bereits bekannten Elementen eine großteils sehr glückliche, in jedem Fall mutige Synthese eingeht, und mit dem auch der Brü-

ckenschlag zwischen Erneuerung des Chansons und Anknüpfung an die Tradition auf musikalischer Ebene fortgesetzt wird.

Die eigentliche programmatische Innovation des Albums spielt sich aber auf der textlichen Ebene ab. Als wichtiger Indikator hierfür dient die Intro-Nummer, ein im Java-Rhythmus gesungenes a capella-Stück, das mit der für Sanseverino charakteristischen, hintergründigen Ironie zur Abschaffung der Wörter – "Démolissons les mots" – auffordert, zugleich aber ein Hohelied auf das Kommunizieren mit dem Gegenüber singt ("Je voulais me passer des mots mais toujours vous parler"), was unter Umständen auch durch eine nonverbale Kommunikation, z.B. durch ein 'Sprechen mit den Händen' nachts unter der Decke, ersetzt werden kann. Das Spiel mit der Untergrabung des Wortsinns, das den sprachverliebten Umgang mit den Wörtern und Sätzen aber nur umso mehr vorantreibt, prägt das Album als Ganzes und mündet in "Des phrases, des phrases écrites sans but, surtout sans la volonté de raconter des histoires, et guidées par l'instinct et cet amour immodéré pour les mots qui se croisent et s'entrechoquent".<sup>2</sup> So bietet das Album denn auch etliche Liednummern, die eine an Boris Vian oder auch Raymond Queneau erinnernde Nonsens-Wortkunst inszenieren. Hierzu gehören "J'ai un homme dans ma vie", "10 jours avant Paris" und vor allem "Il se la pète", wo das zum extrem flotten Big Band-Sound passende Schnellsingen des Interpreten die bedeutungstragenden Wortkörper verformt und zu neuen, zufälligen, gewollt abstrusen Wortbedeutungen hinträgt ("L'homme est un chien est un loup, est un chou italien / Formidable con chien andalou, à la limite égoïste affligeant" etc.). Auf die Spitze getrieben findet sich diese Tendenz zur Auflösung der Wortbedeutungen in der Schlussnummer "Exactemento", wo sich Sanseverinos Gesang, wiederum passend zur jazzigen Big Band-Musik, in purer Klangmalerei erschöpft.

Dem fröhlich-respektlosen Umgang mit der Sprache entspricht in anderen Nummern ein ebensolcher Umgang mit den Inhalten, wobei auch Sanseverinos komisches Darstellertalent (er hat bekanntlich Theatererfahrung in Commedia dell'Arte-Produktionen und kabaretthaften Parodien<sup>3</sup>) deutlich wird. Dies ist besonders in jenen Chansons der Fall, die eine Gratwanderung zwischen misogynem Spott und Selbstironie beschreiten, wobei die vom Ich eingenommene machohafte Attitüde zwar unterminiert, aber nie wirklich entkräftet wird. So entstammt "Comment séduire une femme mariée" zunächst scheinbar der frauen- und bürgerverachtenden Perspektive eines Bohémien, der sich Verführungsstrategien für die Notars- und die Pilotengattin überlegt, der sich letztlich aber doch auch selbst in seiner Verbürgerlichung entlarvt, wenn die abschließende Frage lautet, wie man wohl am besten die eigene Ehefrau verführt. Die Figur der Ehefrau, nunmehr in der Rolle der Zwangskolonisatorin ("[...] tu avais débarqué [pour] / [...] / M'imposer ta culture, ta religion, ton art"), wird auch in der Titelnummer „Exactement“ zur Zielscheibe der Kritik – welche aber vor dem eigenen Ich neuerlich nicht Halt macht. Dieses hat sich dem Zweifel, dem absoluten Gegenteil des "exactement", verschrieben und sieht ihn als notwendigen Begleiter oder notwendige Kehrseite der Liebe, womit die absolut

gesetzten Haltungen der Frau von vornherein untergraben werden. Mit "Cette conne m'ennue" läuft die frauenverachtende Spöttelei Sanseverinos scheinbar zur Hochform auf, um sich aber neuerlich als dezidiert doppelbödig zu erweisen: Die Unduldsamkeit des Ich-Erzählers gegenüber einer im Zug angetroffenen jungen Frau, die dem Stereotyp des hübschen Dummchens entspricht, entlarvt sich einerseits selbst als machohafte Pose (wozu die inszenierte Coolness der swingenden Musik und der beiläufig-verächtliche Tonfall des Interpretieren nicht wenig beitragen), sie erweist sich andererseits aber auch als nachvollziehbare Kritik gegenüber einer durch Oberflächlichkeit, blasierte Leichtfertigkeit und unreflektierte Geschwätzigkeit geprägten Lebenseinstellung.

Erwähnenswert ist sicherlich auch noch die seit dem ersten Album anhaltende Fortschreibung der Chansons-Serie zur Titelfigur des "André", die diesmal als "André Superstar" eine Parodie der Jesus-Legende in urfranzösischem Kontext verkörpert und zu einem weiteren – schlagenden – Beweis für Sanseverinos hintergründigen Humor gerät. Tatsächlich ist der Grundtenor des Albums eine fröhlich-frivole, in Form der swingenden Musik ständig sich selbst feiernde Respektlosigkeit der Worte, die die gerade erst verkündeten Bedeutungen umgehend wieder untergräbt. Dass dies dennoch nicht durchgehend der Fall ist, sondern dass man bei Sanseverino auch auf ernst gemeinte Kritik und wirkliches Engagement treffen kann, macht den findigen Liedermacher nur umso interessanter. So nimmt "Les ouvriers" zu der aussterbenden Spezies der Arbeiter ("De moins en moins nombreux, nous sommes les ouvriers") sehr konkret und engagiert Stellung, und so transportiert "Le swing du Président" eine unverhohlene Kritik an der Atompolitik Frankreichs, wobei die direkte Anrede an "mon Président" natürlich auf Boris Vians berühmtes Protestlied "Le déserteur" verweist. Seinen Hang zu respektloser Ironie kann sich Sanseverino freilich auch hier nicht verkneifen, daher lässt er sein Proletarier-Chanson mit ein paar Nonsens-Versen ("Le prolo qui va au charbon a toujours raison", usw.) und seinen Song zum Umweltschutz mit einem maliziösen "Peace and Love, mon Président" enden.

Gerhild Fuchs, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Michaela Weiß, "Sanseverino: *Le tango des gens* und *Les Sénégalaises* - Bénabar: *Bénabar* und *Les risques du métier*", in: *BAT* 16 (Oktober 2005), 4-7.

<sup>2</sup> <http://www.sanseverino.net/exactement>.

<sup>3</sup> Weiß 2005 oder [http://rfimusique.com/siteen/biographie/biographie\\_7086.asp](http://rfimusique.com/siteen/biographie/biographie_7086.asp).

**Céline Dion: *D'Elles*. 2007** (Sony BMG 88697047962).

Es ist kaum zu glauben, doch die 1968 in Québec geborene Sängerin Céline Dion ist bereits seit mehr als 25 Jahren im Geschäft<sup>1</sup> und baut ihre Weltkarriere stetig aus. Seit Anfang der 90er Jahre bedient sie vor allem den englischsprachigen Markt,<sup>2</sup> doch in mehrjährigem Abstand veröffentlicht die Sängerin auch Alben in französischer Sprache. 1991 interpretiert sie in *Les mots qui sonnent*

Texte des renommierten kanadischen Textdichters Luc Plamondon, ehe sie dann eng mit Jean-Jacques Goldman zusammenarbeitet und die Produktionen *D'Eux* (1995), *S'il suffisait d'aimer* (1998) und *1 fille et 4 types* (2003) entstehen. Vor allem das Album *D'Eux* wird zu einem Riesenerfolg mit Millionen verkaufter Exemplare und trägt der Interpretin viel Anerkennung ein; die Chansons "Pour que tu m'aimes encore" und "Je sais pas" werden 1995/96 zu regelrechten Ohrwürmern beispielsweise in der französischen Radiolandschaft.

Das im Mai 2007 veröffentlichte Album *D'Elles* versteht sich in gewisser Weise als Gegenstück zu jener Produktion. Es handelt sich hierbei um ein Konzeptalbum von 13 Chansons, die allesamt aus der Feder von renommierten Autorinnen aus Frankreich und Québec verfasst wurden und von Erick Benzi, Jacques Veneruso, Gildas Arzel, David Gategno, Marc Dupré und Jean-François Breau vertont wurden.<sup>3</sup>

Das Eingangschanson "Et s'il n'en restait qu'une" aus der Feder der Theater-, Chanson- und Romanautorin Françoise Dorin<sup>4</sup>, das auch als Single ausgekoppelt wurde, präsentiert eine Frau, die bereit ist, sich der Liebe mit Haut und Haaren hinzugeben, selbst wenn sie die letzte Vertreterin ihrer Art sein sollte. Arrangement und Interpretation des Chansons sind zwar modern, lassen aber im Kopf des Hörers Bilder entstehen, die an alte Liebesfilme aus Hollywood und ihre Heldinnen erinnern. Françoise Dorin ist noch mit einem weiteren Chanson vertreten, das in zwei Versionen auf dem Album enthalten ist: Während "À cause" mit seinem schnellen, eher harten Rhythmus vom Wandel einer Liebesbeziehung berichtet ("on s'est aimé à cause [...] et maintenant il faut s'aimer malgré"), greift das getragene "On s'est aimé à cause" denselben Text mit einigen Veränderungen in Form einer klassischen Ballade auf und erzeugt eine melancholischere und intensivere Wirkung als die 'schnelle' Version.

Ebenfalls mit zwei Chansons ist Nina Bouraoui vertreten, eine französische Autorin der jüngeren Generation: In "L'Immensité" thematisiert die Protagonistin, die schon viel von der Welt und vom Leben gesehen hat, dass nichts die Intensität und den Zauber von Liebe und Zärtlichkeit ersetzen kann, während "Les paradis" von der Suche erzählt, die erste Liebe wiederzufinden.

"Si j'étais quelqu'un" thematisiert den Wunsch, wie die anderen zu sein, und hat einen besonderen Hintergrund: Es stammt von Nathalie Nechtschein, einer jungen Dichterin aus Grenoble, die am Down-Syndrom leidet und die durch Zufall von Erick Benzi entdeckt wurde.<sup>5</sup> Abgerundet werden die Chansons aus der Feder in französischer Sprache schreibender Autorinnen von einem vertonten Brief von George Sand an Alfred de Musset, in dem Céline Dion zwischen Rezitation und Gesang abwechselt, und "Je ne suis pas celle" von Christine Orban. In diesem Chanson fordert eine Frau ihr Gegenüber auf, hinter das Bild zu sehen, das von ihr gezeichnet wird, bzw. versucht klarzumachen, dass sie nicht die ist, die sie zu sein scheint; das Chanson könnte so interpretiert werden, dass das 'Image' einer (prominenten) Person nicht unbedingt der Wahrheit entsprechen muss.

Die übrigen fünf Chansons stammen von Autorinnen aus Québec. Denise Bombardier schrieb mit "La diva" eine Hommage an Maria Callas und thematisiert die Einsamkeit dieser großen Künstlerin, stellt aber zugleich durch klare Anspielungen den Bezug zu Céline Dion her ("Quand je fuis les lumières de la nuit à Las Vegas/ Surgit dans le désert l'ombre de la Callas"). Einspielungen von Maria Callas zu Beginn und am Schluss des Chansons lassen darüber hinaus die Opernsängerin lebendig erscheinen. "Je cherche l'ombre" von Lise Payette thematisiert die Suche nach einer Rückzugsmöglichkeit, um das eigene Glück zu schützen; eine nuancierte Interpretation und ein dezentes Arrangement unterstreichen eindrucksvoll die Intensität des Textes. "Femme comme chacune" von Jovette Alice Bernier hingegen präsentiert sich als modern arrangierte Popballade, wie auch "Le temps qui compte" von Marie Laberge, wo es darum geht, dass das Leben zu schnell vergeht und letzten Endes alles vergänglich ist. Hinzu kommt das Spiel mit der doppelten Bedeutung von "compter", sowohl im mathematischen Sinne von "zählen" als auch im Sinne von "wichtig sein": "Le temps qui compte/ Est toujours compté." Als Abschluss des Albums fungiert "Berceuse" von Janette Bertrand, das als sehr persönliches Wiegenlied für den Sohn Céline Dions erscheint. Wie es sich für diesen Typ Lied gehört, ist hier das Arrangement sehr zurückhaltend, die beinahe flüsternde Stimme der Interpretin verleiht diesem Schlaflied seine Wirkung.

Mit *D'Elles* ist Céline Dion ein eindrucksvolles Album gelungen, das ein breites Spektrum von Frauenchansons im mehrfachen Sinn präsentiert: einerseits durch die ausschließlich weiblichen Autoren, aber auch durch die Themen, die alle einen Bezug zu Frauen aufweisen. Musikalisch weiß *D'Elles* ebenfalls zu überzeugen, zumal die Interpretationen Céline Dions wesentlich nuancierter erscheinen als bei manchen ihrer englischsprachigen Produktionen. Insgesamt vermittelt *D'Elles* dadurch einen weniger kommerziellen Eindruck als die anglophonen CDs der Sängerin und setzt damit die Serie der frankophonen Alben eindrucksvoll fort.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

**Link:** <http://www.celinedion.com> (offizielle Seite der Sängerin)

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Bereits 1981 folgen nach ersten Auftritten im kanadischen Fernsehen zwei Alben *La voix du Bon Dieu* und *Céline Dion chante Noël*, 1982 macht die Single *D'amour ou d'amitié* die Sängerin auch in Frankreich bekannt. Der Sieg beim *Grand Prix Eurovision de la Chanson* 1988 für die Schweiz ist der Start für die Weltkarriere Céline Dions. Zur Biographie der Interpretin sei auf einen Artikel aus der Zeitschrift *Platine* vom November 1993 verwiesen, der auch im Booklet der CD *Les premières années* (Versailles/Sony 474653 2) aus dem Jahr 1993 abgedruckt ist.

<sup>2</sup> Man denke nur an den großen Erfolg "My heart will go on" aus dem Film *Titanic* und die Shows in Las Vegas zwischen 2002 und 2007.

<sup>3</sup> Benzi, Veneruso und Arzel waren bereits als Autoren bzw. Komponisten der Chansons des Albums *1 fille et 4 types* in Erscheinung getreten. Wie das Booklet der CD verrät, hatte

auch Jean-Jacques Goldman bei *D'Elles* eine wichtige Funktion, nämlich die verfassten Texte zu sichten und die Endauswahl für das Album zu treffen.

<sup>4</sup> Françoise Dorin schrieb u.a. den Text zu "Que c'est triste Venise" von Charles Aznavour.

<sup>5</sup> Siehe hierzu den Artikel "Céline chante un de mes poèmes" in der Schweizer Zeitung *Le Matin*, 19.06. 2007, <http://www.lematin.ch/> (02.01.2008).

**Rino Gaetano: *Figlio unico* (Cult Edition). 2007** (Sony BMG 88697162462).

L'ammirazione per il cantautore Rino Gaetano, morto nel 1981 all'età prematura di trentuno anni in un incidente d'auto, è tuttora percepibile nel successo di cui godono le sue canzoni e nelle numerose pubblicazioni degli ultimi anni sulla sua opera.

*Figlio Unico* (Cult Edition), uscito nel novembre dello scorso anno e composto da un doppio CD e un DVD, rappresenta la raccolta definitiva della sua produzione musicale e documenta la vita tormentata di uno dei più creativi cantautori italiani; questa collezione contiene molti materiali mai pubblicati, costituiti dai contributi supplementari nel DVD e tre rare incisioni sui CD, che rendono il lavoro ancora più ricco e completo.

Nel DVD, oltre ai testi delle canzoni, alle interviste, alle foto, alla biografia ed a diversi extra è presente un inedito video di "Mio fratello è figlio unico" in una suggestiva versione per voce e chitarra. Molto interessanti sono anche le tre canzoni inedite pubblicate sui CD.

In sequenza troviamo "Il leone e la gallina" di Lucio Battisti in una originale versione con Anna Oxa, conosciuta durante il Festival di Sanremo del 1978; sempre in duetto con Anna Oxa "Ad esempio a me piace il Sud", brano ancora oggi attualissimo, esempio di canzone intesa come impegno civile, di cui Rino Gaetano è sempre stato un grande rappresentante. E come ultimo inedito "Sandro trasportando", un brano scritto da Rino Gaetano e da Eugenio Gadaleta, già pubblicato su un 45 giri del duo folk Eugenio e Carmelita Gadaleta, collaboratori di Gaetano negli anni Settanta.

Tutti i pezzi sono frammenti preziosi di un percorso artistico che rappresenta indirettamente uno spaccato di un'importante stagione della storia d'Italia, gli anni Settanta, visti attraverso la graffiante ironia dei testi delle sue canzoni.

Salvatore Antonio Gaetano è il vero nome di Rino Gaetano, figlio di emigranti calabresi trasferiti a Roma per motivi di lavoro. Nella capitale trascorre la maggior parte della sua vita. Muove i primi passi d'artista nel mondo del teatro e allo stesso tempo compone le sue prime canzoni, ma fin dagli inizi si scontra con un mondo musicale estraneo alle sue sonorità.

Il primo brano di successo è "Ma il cielo è sempre più blu" del 1975; il successo prosegue anche l'anno successivo con il disco *Mio fratello è figlio unico*. Oltre all'omonimo singolo, dello stesso LP fa parte un'altra canzone che sale anch'essa sul podio della hit parade, "Berta filava".

Dal 1977 in poi la sua carriera è segnata da un successo dopo l'altro. Scrive una serie di pezzi, all'apparenza scanzonati, ma che allo stesso tempo fanno riflettere su temi sociali molto importanti. "Aida" (1977), "Nuntereggae più" (1978) e naturalmente "Gianna", la canzone con la quale partecipa al Festival di Sanremo del 1978 conquistando il terzo posto. La sua esibizione a Sanremo è rimasta nella memoria di molti. Sale sul palco del Festival vestito in camicia a righe rosse, frac, cilindro e scarpe da ginnastica, e con "Gianna" conquista il terzo posto dietro ai Matia Bazar e Anna Oxa. "Gianna" è per diverse settimane al primo posto in classifica.

L'album, *Resta vile maschio dove vai* del 1979, segna il passaggio alla casa discografica RCA. Nello stesso anno realizza una tournée che lo fa conoscere in tutta Italia. Dopo questo periodo intenso di successi il pezzo "E io ci sto" del 1980 è un fallimento. Inizia a collaborare con altri artisti come Riccardo Cocciante e i New Perigeo. Nel 1981 recita nel "Pinocchio" di Carmelo Bene a Roma nel ruolo della volpe.

All'età di trentuno anni, a seguito di un incidente stradale, Rino Gaetano muore il 2 giugno 1981. È sepolto al cimitero del Verano a Roma.

Di lui resta il ricordo di un cantautore che ha saputo irridere le certezze diffuse e le contraddizioni dell'epoca della crisi economica e della strategia della tensione. Momenti intorno alla sua vita che vanno dalla nascita della P2<sup>1</sup> agli anni di piombo, da Gianni Agnelli a Enrico Berlinguer, passando per i tanti faccendieri che hanno caratterizzato gli anni successivi al boom economico.

*Figlio Unico* è un viaggio completo alla scoperta di un artista ironico ed originale che ha parlato con tono irriverente e leggero di cose che leggere non sono, nascondendo, dietro le sue filastrocche, una denuncia sociale tuttora attualissima, che rimetterà tutte le persone che sentiranno questo disco in contatto con una stagione importante della storia d'Italia.

Ho faticato a farmi strada per via del mio cognome che fa così tanto rima con Reitano<sup>2</sup>. Difatti ho iniziato come attore, portando in tournée persino *Aspettando Godot*. E così come casualmente mi sono avvicinato al teatro, altrettanto casualmente ho scelto la musica cantando canzoncine come si fa a scuola. Non do alcun messaggio. Racconto ciò che penso che la gente stia pensando. Ci sono persone pagate per dare notizie, altre per tenerle nascoste, altre per falsarle. Io non sono pagato per far niente di tutto questo. (Rino Gaetano)<sup>3</sup>

Saverio Carpentieri, Universität Innsbruck

#### Discografia:

- 1974: *Ingresso libero*, RCA-BMG 74321-14971-2  
 1976: *Mio fratello è figlio unico*, RCA 74321-14970-2  
 1977: *Aida*, RCA 74321-12969-2  
 1978: *Nuntereggae più*, RCA 74321-14970-2  
 1979: *Resta vile maschio dove vai*, RCA 74321 765402  
 1980: *E io ci sto*, RCA 74321-14966-2  
 1981: *Q Concert* (con Cocciante e New Perigeo), RCA PG 33417

#### Bibliografia:

- Calò, Stefano/ Gentile, Massimiliano: *Fontana chiara: omaggio a Rino Gaetano*. Roma, Ed. Letterecaffè 2001.  
 Cotto, Massimo: *Rino Gaetano: ma il cielo è sempre più blu (pensieri, racconti e canzoni inedite)*. Milano, Ed. Mondadori 2004.  
 Del Curatolo, Alfredo: *Se mai qualcuno capirà Rino Gaetano*. Milano, Edizioni Selene 2003.  
 Di Marco, Emanuele: *Rino Gaetano live*. Roma, Ed. Nuovi Equilibri 2001  
 D'Ortenzi, Silvia: *Rare tracce. Ironie e canzoni di Rino Gaetano*. Roma, Ed. Arcana 2007.  
 Selvetella, Yari: *Rino Gaetano*. Foggia, Ed. Bastogi 2001.

Anmerkungen:

- <sup>1</sup> La loggia massonica Propaganda Due, più nota come P2, venne costituita dall'imprenditore Licio Gelli alla fine degli anni Sessanta allo scopo di reclutare nuovi adepti alla causa massonica con fini di sovversione dell'assetto socio-politico-istituzionale italiano.  
<sup>2</sup> Mino Reitano: cantante popolare italiano, molto famoso negli anni Sessanta e Settanta.  
<sup>3</sup> <http://www.fondazioneitaliani.it>.

**Luis Ramiro: *Castigado en el cielo*. 2007** (Cometa Records 88697084672).

Vor einem Jahr kam die erste CD des Madrilenen Luis Ramiro auf den Markt, eines Vertreters der *nueva canción de autor*, der inzwischen im "templo de la canción de autor" Libertad 8, aber auch im Saal Galileo Galilei zu einem Fixpunkt des monatlichen Programms geworden ist. Dabei war der Weg zur ersten CD von Schwierigkeiten gezeichnet. Ramiro hatte im Vorfeld drei selbstproduzierte 'Maquetas' herausgebracht (u.a. *Tristefeliz*), was die Plattenfirma zum Anlass nahm, das Erscheinen der CD entsprechend zu verzögern. Als es dann auch bei der Bewerbung nicht klappen wollte, beschloss Ramiro seiner Plattenfirma den Kampf anzusagen. Die Zukunft wird also zeigen, wie, wo und von welchem Plattenlabel von Luis Ramiro zu hören sein wird. Vorerst präsentiert sich der junge Künstler jedoch neben seiner neuen offiziellen Homepage in seiner MSN Group, in MySpace, YouTube und in Central Musical. Letzteres ist eine Plattform, die Konzerte der vier wichtigsten Liedermacherlokale Madrids (Libertad 8, Galileo Galilei, Clamores und Búho Real) live überträgt.

Doch zum eigentlichen Werk des Künstlers. *Castigado en el cielo* ist eine musikalisch vielseitige Platte mit zwölf Titeln, die mit einer romantischen Note beginnt. Das erste Lied, "Perfecta", ist ein besonderes Liebeslied, in welchem das lyrische Ich die kleinen selbst eingebildeten Mängel seiner Partnerin als ihren besonderen Reiz entdeckt. Das zweite Lied trägt den Titel "K.O. Boy", ein Wortspiel auf 'Cowboy', und besingt die Einsamkeit des von der Freundin verlassenem Ich bzw. die Unfähigkeit – "K.O." – sich im Kampf zu bewähren. Ramiro widmete sein erstes Musikvideo diesem Stück und veröffentlichte es in YouTube. In "Flor de invernadero" wünscht sich das durch eine städtische Wirklichkeit geprägte Ich, das sich mit einer Blume in einem Gewächshaus vergleicht, dass sein Schmerz auch wie eine Blume Wasser bekommt. Die Strophen enden mit den Worten "soy feliz, triste feliz", die seiner zuvor produzierten

Maqueta den Namen gaben. “Ahora” schließlich, ein Liebeslied das verführen will, spricht vom Hier und Jetzt des Lebens, das ruft.

Das nächste Lied der CD, “Miguelito III”, besingt eine von Luis Ramiro kreierte Figur, mit der er meist ernsthaftere Themen illustriert und mit der er sich besonders zu identifizieren scheint, da er auch in der MSN Group unter diesem Namen seine Einträge macht. Hier erzählt Miguelito von Soldaten, Krieg, Tod und geweinten Tränen, denn “esta vida es de mentira y duele mucho más al despertar”. Die Musik von “4 estaciones” hört sich zugleich dramatisch und traurig an, genauso wie sein Textinhalt, der eine punktuelle Liebesbegegnung schildert. “Cuerpos a la deriva” schließlich erzählt davon, wie Mann und Frau mit der Einsamkeit umgehen, wenn sich der Partner entzieht.

Luis Ramiro ist aber auch ein großer Geschichtenerzähler. Er verpackt Geschichten des Lebens in seinen Liedern, die dann wie Märchen klingen und – wie in “La sirena” – zum Träumen einladen. Hier verschwindet die klassische Struktur von Strophe und Refrain mehr noch als in den restlichen in Blockform gesetzten Liedern der CD, ein Xylophon mit sehr hoch angespielten Tönen versetzt den Hörer in eine andere Welt. Das Ich, abends am Strand, begegnet einer Meerjungfrau, die ihn bittet ihr zu zeigen, was es heißt zu lachen, sich zu verlieben und zu leben. Mit einem Kuss begreift er, dass es manchmal Grenzen gibt, die man besser nicht überschreiten soll. Nichts desto trotz endet das Märchen der unmöglichen Liebe zwischen Land und Meer mit einer unvergesslichen Erinnerung an diese Begegnung, die das Ich auf humorvolle Weise im Alltagsleben immer wieder einholen wird.

Während Ramiro mit “Descafeinado” eine weitere Version von “desamor” zum Besten gibt, begleitet von einem weiblichen Chor und Rockklängen des Liedermachers Rash, bringt “Humano” auf überaus poetische Weise Reichtum und Begrenzung des menschlichen Seins zur Sprache. Auch “Castigado en el cielo” macht Ramiro als sehr poetischem und auf den textlichen Ausdruck bedachtem *cantautor* alle Ehre. Das vorletzte Lied der CD, “Anclado en la estación”, das in einem Bahnhof spielt, erinnert dagegen unweigerlich an das Attentat vom 11. März 2004 in Atocha: “Y aún no sé si el tren se partió en dos o era mi alma que lloraba flores muertas.” Luis Ramiro komponierte diese Zeilen zwar zuvor, dennoch können einige Textstellen interpretiert werden, als seien sie zu diesem traurigen Anlass geschrieben. Und die Praxis bestätigt dies: Zahlreiche Menschen hingen zum Gedenken an die Opfer Zitate von Ramiro, aber auch von anderen *cantautores* wie Serrat oder Sabina am Bahnhof von Atocha auf.

Luis Ramiro ist ein überaus produktiver *cantautor*. Auf beinahe jedem Konzert überrascht er sein Publikum mit neuen Eigenkompositionen. Auch versteht er es sehr schnell die Verbindung zum Publikum herzustellen. Darüber hinaus besticht er durch den einzigartigen Stil seiner sehr poetischen Texte. *Castigado en el cielo*, um den Künstler selbst zu zitieren, ist daher zweifelsohne eine CD “con extra de sal”.

Carina Feurle, Bregenz

## Publikationen

**Quetin, Laurine/ Gier, Albert (Hg.): *Muscorum. Le livret en question*. 2006-2007. Tours, Presses Universitaires François-Rabelais 2007.** 456 Seiten.

Der vorliegende Band der vor fünf Jahren gegründeten Zeitschrift *Muscorum* enthält die Akten des Kongresses *Perspectives de la librettologie* (Bamberg, 18.-20. Jänner 2007), der von der Musikologin Laurine Quetin (Tours) und dem Romanisten und Librettoforscher Albert Gier (Bamberg) organisiert wurde. Ein Blick auf die Inhaltsverzeichnisse früherer Nummern im Anhang zeigt die internationale und interdisziplinäre Ausrichtung der Zeitschrift. Die 19 Beiträge des vorliegenden Bandes sind auf Französisch, Deutsch, Italienisch und Englisch abgefasst; sie stammen von Literaturwissenschaftlern, Linguisten, Musikologen und einem Opern-Regisseur und behandeln Werke von der Entstehungszeit der Oper bis ins 20. Jahrhundert.

Das kurz gehaltene Vorwort von Laurine Quetin umschreibt die inhaltlichen Zielsetzungen und betont die Notwendigkeit internationaler und interdisziplinärer Kooperation in der Opernforschung. Albert Gier gibt eine “provisorische” Übersicht über bisherige Orientierungen der Librettologie: Philologie des Librettos, Übersetzungen, Vergleich zwischen Libretti und ihren dramatischen oder narrativen Modellen, die Erforschung des kulturellen, philosophischen und politischen Kontexts, der Themen und Motive, Untersuchungen, die sich auf einen einzelnen Librettisten, ein einziges Libretto, die Sprache, die Metrik, die Dramaturgie, die Genres oder das Phänomen des Kulturtransfers konzentrieren. Er erwähnt Marksteine, umreißt Probleme und zeigt Perspektiven für künftige Forschung auf.

Sieghart Döhring (Bayreuth) beschäftigt sich mit Verdis “parola scenica”, dem Wort, das dem Zuschauer die dramatische Situation verdeutlicht, und mit verwandten Phänomenen (sprachliche, gestische und musikalische Signale) und analysiert zu diesem Zweck das von fremder Hand bearbeitete Finale des Giulietta-Aktes in *Hoffmanns Erzählungen* und die Domszene in Meyerbeers *Le Prophète*. Ausgehend von Guarinis Pastoralpoetik untersucht Daniela Sautter (Tübingen) das Motiv des “innamoramento per pietà” anhand einer Ekloge (Giovanni Fratta: *Egloga lugubre*, 1576), von Pastoralen (Torquato Tasso: *Aminta*, 1581; Giovanni Fratta: *Nigella*, 1582), eines venezianischen Opernlibrettos (Giulio Strozzi: *La finta pazza*, 1641) und einer Kantate (Anon.: *Aminta e Fillide*, 1708). Je nach geltender Poetik tritt die Liebe aus Mitleid als ‘diletto’-erzeugendes, der wahrscheinlichen Darstellung verpflichtetes Element oder innerhalb eines nicht verosimiglianten Ironie-Parodie-Gefüges auf.

Von der Pariser Erstaufführung der *Finta pazza* (Giulio Strozzi/ Francesco Sacrati, 1645) berichtet Michael Klaper (Erlangen). Er vergleicht Quellen zur Uraufführung in Venedig (Librettodrucke 1641, 1644) und die Textversion der reisenden Operntruppe Febiarmonici (1644) mit einem Libretto und einem Sze-

nario der Pariser Erstaufführung (1645); er beweist, dass diese von ‘comici dell’arte’ ausgerichtet wurde, und kommt zu dem Schluss, dass man als Geburtsstunde der Oper in Frankreich vielleicht eher die Aufführung von Rossis *Orfeo* (1647) ansehen sollte.

Adrian La Salvia (Erlangen) identifiziert Jean Bertet als Verfasser der italienischen Übersetzung von Quinault-Lullys *Armide* (1686), die 1690 in Rom aufgeführt wurde, und weist erstmals auf weitere Übersetzungen Bertets hin, die er in der Bibliothèque municipale d’Avignon fand. Es handelt sich um die ‘tragédies en musique’ *Amadis* und *Roland*, sowie die Ballet-Libretti *Le Temple de la Paix* und *Idylle sur la Paix* von Jean Racine (im Anhang abgedruckt).

Im Zentrum des Aufsatzes von Marco Rosa Salva (Bologna) steht Matteo Norris’ Libretto *Licinio imperatore*. Die Musik (von Carlo Pallavicino) zu dieser – für das Teatro San Giovanni Grisostomo atypisch schlichten – komischen Oper ist verloren. Es ist nicht das einzige komisch-satirische Libretto von Norris, der – ungeachtet seiner Schwierigkeiten mit der Zensur und der sich anbahnenden Reformbewegungen – an seiner Art zu schreiben festhielt.

Herbert Schneider (Saarbrücken) stellt Voltaires Libretti (‘tragédies en musique’, eine ‘comédie-ballet’, ‘livrets’ für höfische Festspiele und für die ‘Opéra comique’) vor, von denen nur *Samson*, die *Princesse de Navarre* und *Le Temple de la gloire* (von Rameau) und *Pandore* (von J.-N.-Pancrace Royer sowie J.-B. de Laborde) vertont wurden. Er kommt zu dem Schluss, dass sie, gerade weil sie innovativ (zeit-, gesellschafts- und gattungskritisch im Sinne der Aufklärung) waren, nicht den Beifall der Komponisten fanden.

Zwei Libretti von Giovanni de Gamerra, *Lucio Silla* (1772 für Mozart) und *Lucio Cornelio Silla Dittatore* (1802, nie vertont), vergleicht Laurine Quetin (Tours). Sie analysiert die ‘argomenti’, die Dramaturgie, interne Strukturen, Dekor und Besetzung und kommt zu dem Schluss, dass die beiden stoffgleichen Libretti eines Autors eine einzigartige Möglichkeit bieten, die Entwicklung der Libretto-Dramaturgie in diesem Zeitraum zu studieren.

Um Libretti, die auf Samuel Richardsons Briefroman *Pamela* bzw. Carlo Goldonis Komödie *La Pamela* basieren, geht es im Aufsatz von Pierre Degott (Metz). Dabei zeigt sich, dass bereits Goldonis eigenes Libretto *La Cecchina; ossia, la buona figliuola* (vertont von Piccinni, 1760) die Zugeständnisse der Komödie an ‘bienséance’ und Vernunft teilweise zurücknimmt. Dies gilt noch mehr für die englische Übersetzung von Edward Toms und die Version von Thomas Holcroft (vertont von Michael Arne).

Sylvie Le Moël untersucht Poincins ‘opéra comique’-Version von Fieldings Roman *Tom Jones* (1765, Musik Philidor) und das Singspiel von Samuel Gottlieb Bürde (1795) nach Wielands *Don Sylvio von Rosalba* (Vertonungen von Sigismund Sander und Karl Wilhelm Müller). Sie analysiert die Adaptations-Strategien und zeigt, dass die ursprüngliche Thematik (Verhältnis von Verstand und Gefühl) der Intention zu unterhalten und zu rühren untergeordnet wird.

Das “Libretto-Idiom” untersucht Anja Overbeck (Göttingen) anhand des *Roland* von Philippe Quinault (1685, Musik von Jean-Baptiste Lully) und einiger italienischer Libretti. Sie stellt ihre methodische Vorgehensweise und erste Ergebnisse vor, die durchaus beeindruckend sind, wenn auch Fragen offen bleiben, etwa, ob es sich bei den angegebenen Zahlen für Okkurrenzen und Lemmata um absolute oder relative (auf die Textmenge umgerechnete) Werte handelt und ob nicht z.T. Dinge untersucht werden, die für den Opernkundigen evident sind.

Chantal Cazaux (Lille3) stellt Felice Romanis *Norma*-Libretto für Bellini (1831) der Tragödie Alexandre Soumets gegenüber und kommt zu dem überraschenden Schluss, dass das romantische ‘melodramma’ weit weniger phantastisch und gewalttätig ist als das neo-klassische Drama. Aufschlussreich ist die Tabelle zum Aufbau der beiden Werke.

Über Meyerbeers geschickten Schachzug, den Kritiker Ludwig Rellstab, der seinem Vorgänger Spontini viele Probleme gemacht hatte, auf seine Seite zu ziehen, berichtet Bernd Zegowitz (Frankfurt a. M.). Meyerbeer ließ ihn Scribes französischen Text zum *Feldlager in Schlesien* übersetzen und vertonte einige seiner Gedichte, aber kein Original-Libretto.

In seiner Gegenüberstellung der Schiller-Tragödie *Kabale und Liebe* und der Oper *Luisa Miller* von Salvatore Cammarano und Giuseppe Verdi legt Joachim Herz (Dresden/Leipzig) den Akzent auf die unterschiedlichen dramaturgischen Erfordernisse des Sprech- und des Musiktheaters. Situationen wurden für das Libretto so umgewandelt, dass sie der vom Publikum erwarteten ‘solita forma’ entsprachen, die Zensur nicht provozierten und eine der Besetzungskonvention der Zeit entsprechende Figurenkonstellation ermöglichten. Exkurse über den gesellschaftlichen Sprengstoff der Werke zeigen einen politischen Verdi – jenseits seiner Bedeutung für das Risorgimento.

Andrea Schindler (Bamberg) berichtet über Mittelalteropern in der Nachfolge Richard Wagners, besonders über Kauders’ *Walter von der Vogelweide* (1895), Beckers *Frauenlob* (1892, Text Koppel-Ellfeld) und Pfitzners *Der arme Heinrich* (1895, Libretto J. Grun). Der Aufsatz von Anja Müller (Bamberg) vergleicht Wagners *Der Ring des Nibelungen* und Tolkiens *The Lord of the Rings*, zeigt inhaltliche Analogien und Unterschiede und überlegt, ob Wagners Idee des Musikdramas als Gesamtkunstwerk dem ‘fantasy drama’-Genre, von dessen Unmöglichkeit Tolkien überzeugt war, nahe kommt. Isolde Braune (Hannover) demonstriert mit Hilfe von zwei Beispielen das Phänomen des Sprachversagens in Siegfried Wagners Oper *Schwarzwälderreich* (1910).

Der Oper *Alkestis* (1924) von Egon Wellesz, nach der Tragödie des 19-jährigen Hofmannsthal, widmet sich der Beitrag von Bernard Banoun (Tours). Er beleuchtet kurz Wellesz’ Theater-Ästhetik, die Veränderungen, die er gegenüber dem Drama vornimmt, und kommt zu dem paradoxen Schluss, dass der vertonte Text nicht mehr Hofmannsthal’s Libretto-Konzeption entspricht. Um die Genese von Prokofievs posthum uraufgeführter Oper *Der feurige Engel* (1954, Libretto vom Komponisten) nach dem Roman von Brioussov geht es im Aufsatz von Nicolas Moron (Tours). Das 1927 abgeschlossene Werk diente als Grund-

lage für eine unvollendete Suite und die dritte Symphonie. Der letzte Beitrag stammt von Thorsten Preuss (Erlangen) und beschäftigt sich mit Funkopern, insbesondere Hans Werner Henzes *Ein Landarzt*, Winfried Zilligs *Die Verlobung in St. Domingo*, Henzes *Das Ende einer Welt* und Hermann Reutters *Die Brücke von San Luis Rey*. Preuss kommt zu dem Schluss, dass in den untersuchten Libretti das epische Element noch stärker hervortritt als dies bei Operntexten gewöhnlich der Fall ist.

Mit vielen Übersichtstafeln, einigen Abbildungen und größtenteils informativen englischen Abstracts ausgestattet ist der vorliegende Band von *Musicorum* eine Bereicherung für jede philologische oder musikologische Fachbibliothek, aber auch für den privaten Liebhaber, der sich über das gängige Stadttheater-Repertoire hinaus für Oper interessiert.

Sylvia Tschörner, Innsbruck

**Coirault, Patrice: Répertoire des chansons de tradition orale. III. Religion, crimes, divertissements. Ouvrage révisé et complété par Georges Delarue, Marlène Belly et Simone Wallon. Paris, BnF 2006. 342 pages.<sup>1</sup>**

Le troisième et dernier tome du *Répertoire des chansons françaises de tradition orale* de Patrice Coirault vient de paraître aux éditions de la Bibliothèque nationale de France, refermant ainsi un gigantesque chantier entamé il y a vingt-et-un ans, ce qui donne immédiatement un aperçu de l'immensité de l'œuvre mais aussi de l'étendue et de la complexité de la tâche, ce dont ses promoteurs de départ, Yvette Fédoroff, Simone Wallon et Georges Delarue, n'avaient pas vraiment conscience à l'origine. En effet, ce dernier, en introduction à cet ultime volume, déclare: "En l'été 1986 [...] nous avons décidé de mettre en chantier ce *Répertoire des chansons de tradition orale*. Ce jour-là, emportés par l'optimisme, la tâche nous paraissait facile : nous disposions des fiches-répertoire élaborées par Coirault pour servir à ses propres recherches, il suffisait de les transcrire. J'apportais mes connaissances de folkloriste, elles apportaient leur expérience de bibliothécaires, en moins de cinq ans nous viendrions à bout de ce simple travail de copiste! C'est ce que nous croyions alors, mais il nous a vite fallu déchanter! A l'évidence, le travail serait long et difficile..." Aujourd'hui, avec ce troisième et dernier *opus*, c'est une œuvre de 1543 pages qui s'achève, réparties, outre ce nouveau volume, en deux tomes parus successivement en 1996 et 2000, intitulés *La poésie et l'amour* et *La vie sociale et militaire*. Œuvre titanesque, dont nous souhaitons rendre compte ici dans sa globalité, ce qui n'avait pas encore été fait, œuvre harassante, sinon d'une vie, du moins d'une génération. De quelle abnégation, de quel sens du dévouement à la cause désintéressée de la recherche, faut-il faire preuve pour se lancer dans une pareille aventure ! Et quelle leçon d'humilité que de voir ces prestigieux auteurs mettre entre parenthèses leurs propres recherches pour servir l'œuvre d'un chercheur disparu il y a presque cinquante ans! Le travail suscite

l'admiration, la démarche force le respect. Surtout lorsque l'on sait que ni Yvette Fédoroff, ni Simone Wallon ne virent la fin de cette entreprise éditoriale, la première étant disparue en 1992 et la seconde en 2000, peu de temps après la parution du tome 2.

A l'origine, donc, est la personnalité si particulière de Patrice Coirault et l'immensité de son œuvre de recherche sur la 'chanson folklorique', comme l'on disait alors. Né en 1875 dans le Poitou, originaire d'un milieu familial paysan, Coirault va commencer à collecter ses premiers chants populaires dans cette région mais aussi en Béarn, d'où son épouse est originaire. Il le fait à une époque (fin des années 1890) qui est celle d'une véritable maturation de la recherche après plusieurs décennies de collectes, d'une plus grande reconnaissance des musiques populaires par les compositeurs savants, époque clé des grands aînés comme Jean-Baptiste Weckerlin, Félix Arnaudin, Julien Tiersot, des contemporains comme Jean Poueigh ou Joseph Canteloube, ou encore de Charles Bordes, Vincent d'Indy et leur *Schola Cantorum*, ou enfin de l'apparition du phonographe en Europe. Époque-charnière aussi entre les collectes romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle et, dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, la théorisation du 'folklore musical', proto-ethnomusicologie européenne, par les grands pionniers que furent Bartók et Brailoiu. Coirault s'inscrit dans la tradition de collecte que l'Europe a connue tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle mais il oriente également sa recherche vers les fonds écrits de nombreuses bibliothèques publiques, tout en cherchant constamment à expliquer, analyser, théoriser. C'est en cela qu'il rompt résolument avec ses prédécesseurs et même avec certains de ses contemporains. Réfutant les vieilles théories romantiques sur la création des chansons populaires, délaissant la quête de leurs origines, il s'intéresse avant tout aux processus de réélaboration permanente liés à la transmission orale. Pour cela, il sacrifie sa vie de chercheur et publie plusieurs jalons d'importance qui marqueront un tournant décisif dans l'ethnographie musicale française : les *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle* (1927-1933), *Notre Chanson folklorique* (1942) et la *Formation de nos chansons folkloriques* (1953-1963), ouvrages malheureusement encore peu connus du grand public et des ethnomusicologues, mais qui n'ont plus de secret pour Georges Delarue, ni pour Marlène Belly, spécialiste de la chanson de tradition orale française, chargée d'enseignement à l'Université de Poitiers, la quatrième protagoniste de cette réédition, à l'œuvre dans ce troisième et dernier volume.

Pour mener à bien et publier toutes ses recherches, pour classer son immense corpus, Coirault a rapidement besoin d'imaginer un ordonnancement méthodique, ce qui "présuppose divers concepts de base à partir desquels le chercheur organisera sa documentation", comme le font remarquer Georges Delarue, Yvette Fédoroff et Simone Wallon dans l'introduction du premier volume<sup>2</sup>. Au-delà de la notion "d'ancienne chanson populaire traditionnelle" que Coirault a largement développée dans son œuvre et que Jean-Michel Guilcher reprend dans sa préface du même volume, c'est sur celle de "chanson-type",

apparemment implicite chez Coirault, car jamais abordée dans ses publications, que les trois auteurs s'arrêtent longuement dans leur introduction.

Puisque les travaux de Aarne et Thompson ont permis d'élaborer une typologie internationale des contes populaires, largement opérante dans les nombreux catalogues qui s'en sont suivis, pourquoi ne pas tenter de réaliser une classification générale des chansons populaires? Pour Coirault, c'est sur la notion de "chanson-type" que s'articule ce projet qui, rappelons-le, reste empirique et à usage interne : deux chansons appartiennent à un même type si elles traitent du même sujet, si elles utilisent des expressions comparables (c'est-à-dire que plusieurs de leurs vers sont semblables), si elles ont la même structure de couplet et si elles ont la même coupe. Toutefois, les auteurs reconnaissent que ces critères sont à nuancer en raison de "l'extrême malléabilité [des] chansons folkloriques". Quoi qu'il en soit, cette notion de "chanson-type" permet à Coirault d'envisager la classification de son vaste corpus: pour ce faire, il va créer un immense fichier, au rythme d'une fiche par chanson-type. Ce fichier inclut les chants de sa propre collecte, ceux référencés dans les recueils imprimés et ceux notés dans les manuscrits des bibliothèques parisiennes. Pour compléter ces informations, Coirault dépouille également les recueils anciens: pièces de théâtre, vaudevilles, livrets de colportage, bibles de Noël, recueils de cantiques... afin d'y déceler tout usage de la chanson de tradition orale. De ce dépouillement de grande envergure naîtra un autre répertoire: le fichier des timbres. Sur chaque fiche, il note un résumé de la chanson, la coupe littéraire du type, l'énumération des différentes versions relevées, les traces de la chanson dans les recueils anciens, etc. Au total, 2230 chansons-types ("Mon père a fait bâtir château", "La fille tombée du pont", etc.) réparties dans 121 rubriques (*Belles endormies surprises par un galant*, *Sérénades*, *rendez-vous*, *Moqueries*, *critiques*, *satires des galants ou des belles*, etc.), elles-mêmes regroupées en 'chapitres' aux thématiques plus larges ("La poésie", "L'amour", "La séparation", "Les Bergères", etc.). On remarquera d'ailleurs la profonde originalité de cette typologie en regard de celles, totalement stéréotypées, proposées par l'ensemble des folkloristes jusqu'à une époque récente, censées suivre les grandes étapes de la vie de l'homme ("du berceau à la tombe") ou bien classant la chanson par thèmes (chants d'amour, de mariage, chants à danser, chants de métiers, chants satiriques, chants religieux, chants historiques, etc.), même si à l'époque de Coirault, certains, comme Jean Poueigh, proposent des classifications plus personnelles liées à la facture mélodique de la chanson populaire, mais surtout à sa provenance et à son mode de diffusion, avec deux niveaux différents d'élaboration et de diffusion: le niveau local ou régional (limité) et le "cycle général" répandu en France et dans une partie de l'Europe.

On peut néanmoins se demander comment l'édition de 2230 fiches a pu nécessiter vingt-et-unes années de travail acharné à plusieurs ? Tout simplement, parce que Coirault n'avait pas imaginé de publier son fichier. Il ne s'agissait que d'un outil personnel, réalisé pour son propre usage. Tout le travail des éditeurs a donc été de décrypter des signes et des notes signifiants pour Coirault mais

difficiles à comprendre pour une personne extérieure car véritable codage mnémotechnique. Puis, il a fallu tout vérifier, normaliser les fiches, les signes et les abréviations, codifier l'intégralité des sources et aussi intégrer les nombreuses publications postérieures à 1940, époque à laquelle Coirault a cessé d'enrichir son *Répertoire*. Le résultat est un travail minutieux, riche de renseignements en tous genres. Chaque chanson-type publiée dans chacun des trois volumes, au-delà d'une numérotation renseignant sur son classement, est présentée par un résumé constitué de vers et de synthèses de l'argument de la chanson, par la coupe des chansons (leur métrique et leur prosodie), par les nombreuses références aux ouvrages de folklore français ou étrangers auxquels renvoie ce type, éventuellement par la mention du timbre et les références quant à son usage, par les correspondances avec le *Catalogue* de Conrad Laforte, parfois par des notes et commentaires. A la fin de chaque ouvrage, est publiée une même série d'annexes (parce que chaque volume peut-être acquis séparément) riche de 183 pages! On y trouve tout d'abord une table des signes et désignations des sources de folklore français et étranger (indispensable pour décrypter les notices), cette table ayant véritablement valeur de bibliographie des ouvrages dépouillés. Rien que pour cette annexe, il faut acquérir ces ouvrages! Environ 1000 références bibliographiques, comprenant aussi des fonds anciens! Suivent un index établissant la correspondance entre les pages des ouvrages dépouillés et les types catalogués, un index des titres, un index des timbres, *incipit* et désignations anciennes, un index des coupes, que conclut un index des mots-clés, véritable thésaurus de recherche qui permet d'accéder immédiatement aux chansons-types par une entrée thématique très affinée.

On l'aura compris, ce *Répertoire* en trois volumes est un outil absolument essentiel pour qui veut travailler sur la chanson de tradition orale française, d'autant que sa publication va bientôt être suivie de celle, toujours par la BnF, de la collecte de Coirault, véritable chaînon manquant entre le *Répertoire* et les ouvrages théoriques, et, plus tard, de celle du fichier des *Timbres*, dernier volet de cette imposante édition (saluons au passage ici le rôle d'éditeur de la BnF).

Rétrospectivement, s'il en était besoin, cet immense *Répertoire* en trois volumes vient apporter la démonstration de l'immense intérêt et de l'ampleur du travail de Coirault. Mais il souligne aussi l'extraordinaire travail accompli par Georges Delarue, Yvette Fédoroff, Simone Wallon et Marlène Belly, auteurs si magnifiquement dévoués à l' 'utilité publique' et dont l'humilité n'a d'égal que la somme du travail produit. Dire qu'ils tiennent à s'excuser pour les quelques petites erreurs qui auraient pu se glisser çà et là ! Belle image, mais ô combien contradictoire en regard de cette œuvre si considérable...

Luc Charles-Dominique, Université Nice Sophia Antipolis

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Ce compte-rendu a été publié dans les *Cahiers d'Ethnomusicologie* (Genève) 20 (2007), 330-334. Nous remercions Laurent Aubert, directeur de la publication, pour son autorisation.

<sup>2</sup> Patrice Coirault, *Répertoire des chansons de tradition orale. I. La poésie et l'amour*. Ouvrage révisé et complété par Georges Delarue, Yvette Fédoroff et Simone Wallon, Paris, BnF, 1996.

**González Lucini, Fernando: ... Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España. Madrid, Iberautor Promociones Culturales/Fundación Autor 2006.** 668 páginas (Volumen I), 466 páginas (Volumen II).

Con un tema como el que nos propone esta obra en sus dos volúmenes, sólo hay dos resultados posibles: o sale un libro muy bueno o muy malo. El campo es tan amplio, la documentación tan extensa, los datos tan difíciles de recoger y la selección de los materiales tan peliaguda que, en manos de un autor menos experto que González Lucini, sería una empresa condenada al fracaso.

Pero Fernando González Lucini es el mejor especialista español en canción de autor, cosa que ha demostrado a través de los años en diferentes obras; su contacto y su interés por los cantautores de las distintas regiones de España comenzaron ya en los años sesenta del siglo XX y ha sido testigo de excepción del devenir poético y musical del país hasta nuestros días, razones por las cuales la Sociedad General de Autores y Editores le ha encargado la redacción de la obra que nos ocupa.

Ya en el prólogo, Eduardo Bautista nos dice que “tenemos que preservar el inmenso legado cultural que encierran esos miles de canciones que cuentan no sólo la historia de los años vividos, también la intrahistoria de nuestras intimidades y de nuestros círculos más próximos. Tenemos que transmitir a las generaciones venideras el aporte intelectual que la canción de autor significó para la música y para la construcción de sociedades libres y tolerantes.” Y eso es lo que hace González Lucini: llevarnos de la mano por más de cuarenta años de historia de España, no sólo a través de la música y los textos de nuestros cantautores más destacados, sino también añadiendo contextos – poesía, fotografía, diseño de álbumes, entrevistas – que nos permitan comprender el surgimiento, la evolución y el desarrollo de la canción de autor en todas las tierras de España hasta llegar al momento presente.

Algo por lo que hay que estar especialmente agradecido al autor, además de la calidad de su prosa, es que al principio de cada capítulo presenta un breve panorama resumiendo lo que nos vamos a encontrar en las páginas siguientes en las que nos mostrará, ya en detalle, cada uno de los periodos cronológicamente ordenados.

Comienza el primer volumen con una introducción en la que se nos presenta la llamada “poesía social” de los años 50 – Gabriel Celaya, Blas de Otero, entre otros – como germen de la inquietud social que animará los primeros pasos de la canción de autor y desembocará en el fenómeno de la ‘nova cançó’ catalana, precedida por los grandes pioneros que fueron Paco Ibáñez y Raimon.

También para cerrar cada capítulo nos ofrece unas “Viviografías” en las que encontramos una sinopsis vital de cada autor con su itinerario creador, que resultarán muy útiles a cualquiera que esté buscando información sobre un cantautor concreto. Con ese esquema, González Lucini nos introduce primero en Cataluña – nova cançó, Els Setze Jutges, etc. – a lo largo de las décadas de los sesenta-setenta, ochenta-noventa; luego en el País Vasco en las mismas décadas, y después en Madrid, siempre con sus correspondientes “Viviografías”. Termina el primer volumen con una muy pertinente e interesante sección sobre “Las nuevas generaciones”.

El segundo volumen, que sigue el mismo esquema, está dedicado a la nueva canción del sur, la nueva canción gallega, la nueva canción aragonesa y la canción en Canarias, para terminar con un panorama de la canción en Asturias.

Cierra este segundo volumen una sección titulada “Veinte discos de última hora” en la que el autor ha querido dejar constancia, breve pero rotunda, de los discos de reciente aparición (2005-2006) que, a su juicio, merecen pasar a la historia y son obra tanto de autores jóvenes, aún poco conocidos – José Antonio Delgado, con un disco autoeditado, de 2006, es un buen ejemplo –, como de cantautores de siempre, que siguen ofreciéndonos grandes canciones. En este punto representa un orgullo para mí que uno de los discos elegidos por González Lucini sea precisamente *Cinturón negro de Karaoke*, de Javier Krahe, que yo misma comenté recientemente en el número 19 (abril 2007) de esta publicación.

En las últimas páginas del segundo volumen, encontrará el lector un riguroso índice onomástico que le permitirá encontrar sin desagradables pérdidas de tiempo al autor que esté buscando, cosa muy de agradecer porque es algo que suele olvidarse en muchos libros del mismo tipo, escritos por personas menos profesionales.

Resumiendo y, como decía al principio, una magna obra como ésta, de corte enciclopédico, sólo puede hacerse muy bien o muy mal. Fernando González Lucini lo ha hecho muy bien. Es un libro inteligente, interesante, serio pero enormemente ameno, compuesto con amor, con respeto, con profundo conocimiento de la materia, con una prosa elegante, fluida, casi lírica en algunas ocasiones. Es tan agradable de leer que, a pesar de su desorbitado volumen, lo he leído casi completo, porque nunca se tiene la sensación de estar leyendo un diccionario o una enciclopedia, sino una obra de ensayo con buen estilo que pone al lector en contacto con un largo periodo histórico de la vida de España; un libro que trae recuerdos, despierta nostalgias y enseña muchas cosas del devenir de una sociedad, desde los años en que la represión franquista aún era palpable, pasando por la Transición, el bajón que sufrió la canción de autor a principio de los años ochenta, los tiempos de la Movida madrileña, y la lenta pero firme recuperación actual de la mano tanto de autores consagrados – Serrat, Sabina, Krahe, Víctor Manuel, Ana Belén – como de recién llegados que aún tienen que dar mucho que hablar.

Un gran libro que recomiendo encarecidamente.

Elia Eisterer-Barceló, Universitat Innsbruck

---

## Ankäufe und Neuerwerbungen

---

### Bücher

\* zur Rezension eingegangene Publikationen

Ferrández Escribano, Javier: *De fabiroles y otras gaitas. 20 años con La Orquestina del Fabirol*. Zaragoza, Ediciones de Rolde de Estudios Aragoneses o.J.

\*Quetin, Laurine/ Gier, Albert (Hg.): *Musicorum. Le livret en question*. 2006-2007. Tours, Presses Universitaires François-Rabelais 2007.

\*Wolf, Werner/ Bernhart, Walter (Hg.): *Description in Literature and Other Media* (= Studies in Intermediality, 2). Amsterdam/New York, Rodopi 2007.

### CDs

Antonino: *Antonino*, Sony Bmg 82876806912

Baglioni, Claudio: *Quellideglialtri tutti qui* (2 CDs), Bag Music 82876897372

Barbarossa, Luca: *Musica e parole*, Margutta 86 COL 495074 2

Britti, Alex: *Festa*, Universal 9873725

Carboni, Luca: *...le band si sciogliono*, Sony 88697003692

Celentano, Adriano: *Azzurro/Una carezza in un pugno*, Clan Celentano 74321 31474 2

Celentano, Adriano: *Per sempre*, Clan Celentano CLN 2051 2

Cocciante, Riccardo: *Tutti i miei sogni* (3 CDs), Sony BMG 82876808742 (3)

D'Angelo, Nino: *Stella 'e matina* (2 CDs), RTI Music 13582

Dalla, Lucio: *12000 lune* (3 CDs), Sony Bmg 82876897492

Dalla, Lucio: *live@rtisi*, RTSI Televisione Svizzera 0175178ERE

Daniele, Nello: *Si potrebbe amare*, RTI Music 13392

De Gregori, Francesco: *Tra un manifesto e lo specchio* (3 CDs), Sony BMG 82876883492

Dirisio, Luca: *La vita è strana*, Sony Bmg 82876807532

Fabi, Niccolò: *Dischi volanti 1996/2006* (2 CDs), EMI 094637747421

Fabi, Niccolò: *Novo Mesto*, EMI 0094635405125

Faust'o: *J'accuse.....Amore mio*, CGD 4509 97367-2

Ferro, Tiziano: *Nessuno è solo*, EMI 00946-366488-2-8

Fornaciari, Zuccherò: *Fly*, Universal 0602517054554

Gaetano, Rino: *Figlio unico* (Cult Edition). Sony BMG 88697162462)

Grignani, Gianluca: *Il Re del niente*, Universal 9877307

Ligabue: *Nome e cognome*, Warner 5051011030222

Mina: *The Platinum Collections 1 e 2* (6 CDs), EMI 0094635757422

Morandi, Gianni: *Celeste azzurro e blu*, Penguin 74321509742

Nannini, Gianna: *Grazie*, Universal 9876805

Neffa: *Alla fine della notte*, Ambra Music 82876867732

Negramaro: *Mentre tutto scorre*, Sugar 3004380

Officine Meccaniche: *Le vibrazioni*, Sony Bmg 88697018712

Raf: *Passeggeri distratti*, Sony BMG 82876834092

Sinigallia, Riccardo: *Incontri a metà strada*, Sony Bmg 82876865982

*The best of Italo Music*, Siebenpunkt Verlags GMBH HM048

Turci, Paola: *Greatest Hits* (2 CDs), BMG Ricordi 82876529192

---

## Internet-Adressen und Veranstaltungskalender

---

### Internet-Adressen

<http://www.southwestern.edu/~prevots/songs>: Multimedia-Seite zu französischen und frankophonen Chansons, mit Artikeln, MP3s, Liedtexten und Links.

### Kolloquien, Tagungen, Vorträge

**Séminaire Histoire et théorie des chansons** (année 2007-2008)

Zeit: 11.1., 18.1., 8.2., 22.2., 14.3., 21.3., 11.4., 16.5. 2008 (18 h à 20.30 h)

Ort: Salle 1 (salle du Conseil), Université de Paris 1, 75005 Paris, 12, place du Panthéon, escalier M, 1<sup>er</sup> étage

Information: c.marcadet@wanadoo.fr, borola@wanadoo.fr, radiocancion@rogers.com

**Jornades d'estudiants de musicologia i joves musicòlegs: la musicologia en les societats contemporànies / Jornadas de estudiantes de musicología y jóvenes musicólogos: la musicología en las sociedades contemporáneas**

Un encuentro de estudiantes y jóvenes musicólogos organizado por los estudiantes de la Escola Superior de Música de Catalunya que tiene por objetivo el compartir inquietudes e intereses sobre la disciplina y así poder crear una red de comunicaciones que permita la colaboración y el intercambio entre los musicólogos. El eje temático del encuentro será la actualidad de la musicología en las sociedades contemporáneas y las mesas redondas y los debates se centrarán, principalmente, en los planes de estudio de la doctrina y en la inserción laboral del musicólogo. Las comunicaciones y presentaciones de investigación serán de temática libre y estarán a cargo de todas aquellas personas interesadas en participar. Por ese motivo estas jornadas están dirigidas especialmente a los estudiantes de musicología y etnomusicología, pero están abiertas a todas aquellas personas interesadas en la disciplina.

Zeit: 8. bis 10. Mai 2008

Ort: Escola Superior de Música de Catalunya (ESMuC), Barcelona

Information: <http://jornadasmusicologia.blogspot.com> (catalán),

<http://jornadasmusicologia.blogspot.com> (castellano)

<http://musicologymeeting.blogspot.com> (english)

## Festivals

**Festival Perspectives** (3. bis 21. Juni 2008, Saarbrücken-Moselle)

Information: [www.festival-perspectives.de/index.php](http://www.festival-perspectives.de/index.php)

**Francofolies de La Rochelle** (11. bis 16. Juli 2008, La Rochelle)

Information: [www.francofolies.fr](http://www.francofolies.fr)

**Italia Wave '08** (16. bis 19. Juli 2008, Livorno)

Information: <http://www.arezowave.com/italiawave>

**Francofolies de Spa** (17. bis 21. Juli 2008, Spa)

Information: [www.francofolies.be](http://www.francofolies.be)

**Paléo Festival** (22. bis 27. Juli 2008, Nyon)

Information: [www.paleo.ch](http://www.paleo.ch)

## Radiosendungen

**Guten Abend – Lieder und Chansons**, der Platz für Musik aus unterschiedlichen Genres, Ländern und Musikrichtungen. (Donnerstags, 20.04 bis 23.00 Uhr, SR 3).

Information und Programm: <http://www.sr-online.de/sr3/2499>

### In eigener Sache:

#### Archiv für Textmusikforschung – Textmusik in der Romania

Alle 60.000 verfügbaren Titel sind online im ALEPH-OPAC nachschlagbar:

<http://aleph.uibk.ac.at> unter Kataloge > Dokumentationen der Universität Innsbruck >

Sammlung Textmusik in der Romania des Instituts für Romanistik oder über

<http://www.uibk.ac.at/romanistik/Textmusik.html> (Link zur Datenbank der Abteilung).

Das Entleihen der Titel ist kostenlos. Es besteht auch die Möglichkeit, per E-Mail Überspielungen für den Privatgebrauch in Auftrag zu geben. Die Gebühr beträgt sieben Euro für Überspielung und Rohling bzw. drei Euro für die Überspielung allein.

#### Bulletin abonnieren

*BAT*, das *Bulletin des Archivs für Textmusik*, kann im Institut für Romanistik abonniert werden. Für eine Gebühr von zehn Euro bekommt man zweimal pro Jahr das Heft mit Infos rund um aktuelle Themen der romanischen Textmusik und Neuerscheinungen auf dem Audio- und Büchermarkt zugeschickt.

Nähere Infos und Anmeldung bei Birgit Steurer, [birgit.steurer@uibk.ac.at](mailto:birgit.steurer@uibk.ac.at).

#### Öffnungszeiten

Wer lieber selbst vorbeischaun möchte, kann dienstags, 12 bis 14 Uhr, oder donnerstags, 14 bis 16 Uhr, ins Archiv, 2. Stock, GEIWI-Turm, Innrain 52, Universität Innsbruck kommen.

## 10 Jahre BAT

Lateinamerikanische Klänge  
mit der Gruppe Caminando

zur Feier des 10jährigen Bestehens unseres Bulletins

Do., 12. Juni 2008, 20.00

Kulturgasthaus Bierstindl, Innsbruck



Die Gruppe Caminando, die seit 1997 miteinander musiziert und von Mario Soto, Ewa und Emil Fritsch gegründet wurde, besteht derzeit aus sieben Mitgliedern. Umfasste das ursprüngliche Repertoire im Wesentlichen brasilianische Arbeitslieder, südamerikanische Folklore und "a capella" Stücke, so änderten sich mit dem plötzlichen Ableben von Ewa Fritsch im Jahre 2004 Repertoire und Stil. Neue Mitglieder kamen hinzu, die sich nunmehr der spanischen und lateinamerikanischen Musik mit sozialkritischem Hintergrund verschrieben. Ihr Repertoire reicht von Son Cubano über lateinamerikanische Volkslieder bis hin zu Eigeninterpretationen zeitgenössischer Cantautores wie Mercedes Sosa, Fito Paez u.a. mehr. Seit 2007 setzt sich die Gruppe aus folgenden MusikerInnen zusammen:

Mario Soto Delgado: Gesang, Gitarre, Klarinette, Bandoneon

Oscar Thomas Olalde: Gesang, Gitarre

Ursula Costa: Gesang, Gitarre

Emil Fritsch: Gesang, Geige

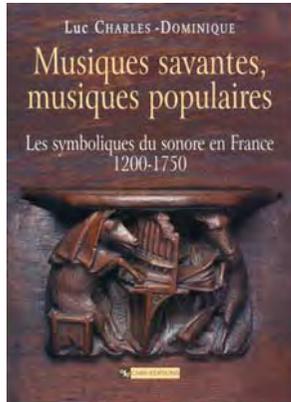
Bernd Kofler: Percussion

Claudia Kittinger: E-Bass

Elisabeth Hochreiner: Gesang

## Neuerscheinungen auf dem Büchermarkt

Charles-Dominique, Luc: *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France (1200-1750)*. Paris CNRS éditions, 2007.



Cet ouvrage est à sa façon une histoire de la musique française d'un genre nouveau. S'appuyant sur des sources d'une grande variété, des chroniques, récits de voyage aux essais théologiques et théories musicales, l'auteur décrit l'émergence de pratiques musicales opposées, religieuses et profanes, hautes et basses. C'est une histoire de la sensibilité sonore englobant bruits, musique, instruments et voix dans leur contexte tour à tour sacrés et profanes, savants et populaires de la fin du Moyen Âge au XVIIIe siècle. (CNRS éditions).

*Musique du Col de Tende. Les archives de Bernard Lortat-Jacob, 1967-1968. Archives sonores, textes et transcriptions réunis par Cyril Isnart et Jean-François Trubert. Nice, Editions ADEM06 2007.*



*Musique du col de Tende. Les archives de Bernard Lortat-Jacob 1967-1968* est le nouveau livre-disque édité par l'ADEM 06 (Délégation départementale à la musique et à la danse des Alpes-Maritimes). Cet ouvrage publie pour la première fois des enregistrements restés à ce jour inédits et illustrent la tradition vocale très particulière et polyphonique de cet endroit de la vallée de la Roya, territoire singulier car transfrontalier et à la croisée des langues et dialectes. Cette publication a été réalisée par Cyril Isnart et Jean-François Trubert, respectivement docteurs en ethnologie et en musicologie. Le disque est accompagné d'un livre de 108 pages constitué d'un entretien avec Bernard Lortat-Jacob, puis d'une présentation de ce corpus de chants, et de leur transcription avec analyse musicologique. Cette dernière partie, véritable chansonnier, est illustrée de nombreuses

transcriptions musicales accompagnées des paroles des chants. Ce livre-disque a été réalisé grâce au partenariat du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM, ex-Musée des Arts et Traditions Populaires), de la Maison des Sciences de l'Homme de l'Université de Nice-Sophia-Antipolis. Il a bénéficié du soutien financier du Conseil Général des Alpes-Maritimes.

## Aktuelles – actualités – novità – novedades

### Benjamin Biolay oder der Weltschmerz eines 'enfant du siècle'

Die Liste derer, für die der gerade 35jährige bereits Chansons verfasste, ist lang. Wie einige der großen Auteurs-Compositeurs-Interprètes der 50er und 60er Jahre machte sich Biolay als Chansonautor und Komponist einen Namen, bevor er als Sänger in Erscheinung trat. Eine gewisse Bekanntheit erlangte Biolay durch Henri Salvadors Comebackalbum *Chambre avec vue*<sup>1</sup>: Er hatte einige Titel in Kooperation mit Keren Ann, die aber nach diesem Erfolg eine – wohl von Salvador auf sie gelenkte – ungleich größere Aufmerksamkeit genießen konnte, verfasst. Es folgten Chansons für Isabelle Boulay, Juliette Gréco, Françoise Hardy, Valérie Lagrange und Elodie Frégé. Mit seiner jüngeren Schwester Coralie Clément produzierte Biolay zwei Alben, die ästhetisch zwischen der nostalgisch angehauchten Evokation der Nouvelle Vague und gefälligen Popklängen liegen,<sup>2</sup> und die Sängerin avancierte daraufhin zu einer der typischsten Repräsentantinnen der poetischen Richtung der sogenannten 'nouvelle scène française'.

Angesichts seiner Beteiligung an den genannten Chansonerfolgen ist man geneigt, Biolay selbst dieser Strömung zuzurechnen. Er distanziert sich jedoch immer wieder ausdrücklich vom Chanson, und besonders von dessen traditionsbewusster Ausprägung bei Brassens bzw. der temperamentvollen Breles; aber auch bekannten Kollegen seiner Generation, etwa Zazie und Bénabar, fühlt er sich wenig verbunden.<sup>3</sup> Statt dessen ist der inhaltliche und musikalische 'Amerikanismus' von Biolays Chansons recht deutlich: Zahlreiche Texte sind inhaltlich in den USA situiert oder spielen auf amerikanische Lebensverhältnisse an. Musikalische Anleihen beim Folk treten zunehmend in den – oft auf synthetischen Arrangements basierenden – Klangkulissen, die mit Backgroundchören und Montagen verschiedener Tonquellen (Schallplatte, Radio und Film) arbeiten, in den Vordergrund. Biolay ist ein Klangmagier, der die Möglichkeiten der modernen Studioteknik ausschöpft, wobei auch Orchestermusik in seine Arrangements Eingang findet – und zwar Symphoniestücke, die an Filmsoundtracks erinnern, wie auch kleinere der Kammermusik verpflichtete Besetzungen. Biolays Vorliebe für Streicher ist ein Charakteristikum seiner Musik, das von seinem Werdegang herrührt, studierte er am Konservatorium seiner Heimatstadt Lyon neben Posaune doch auch Geige. Der Jugendliche, der für die Beatles, Bob Dylan und Bob Marley schwärmte, erprobte sich als Gitarrist und Leadsänger verschiedener Rockbands. Musikalisches Talent lässt sich Biolay so wenig absprechen wie literarisches; nur wenigen Textern gelingt der ungezwungen wirkende Ausdruck in Versen heute noch wie ihm. Seine Sprache kommt ohne

extravagantes Vokabular aus, Wortspiele sind ein häufiges Gestaltungsmittel, wobei aber banale Kalauer vermieden werden. Impressionen aus dem alltäglichen Leben bestimmen die Bildlichkeit der Texte, deren poetischer Suggestivkraft man sich nur schwer entziehen kann. Bei genauem Hinhören lassen sich schließlich intertextuelle Bezüge feststellen; literarischen Zitaten, etwa Ronsards und La Fontaines, begegnet man in eigentümlichen parodistischen Modifikationen. Was die Interpretation betrifft, so ist Biolays Stimme dünn und brüchig. Dies setzt seinen vokalen Möglichkeiten enge Grenzen, die ihm jedoch nicht wirklich Schwierigkeiten bereiten, zumal er sich auf einen flüsternden Sprechgesang spezialisiert hat. Wie viele Interpreten vor ihm, besonders Auteurs-Compositeurs-Interprètes und singende Schauspieler, hat Biolay keine im eigentlichen Sinne schöne Stimme, sondern eine auf charakteristische Weise eingesetzte. Auf der Bühne scheint sich der Sänger weniger wohl zu fühlen als im Studio, ging er doch bislang selten und immer nur für kurze Zeit auf Tournee. Auf Fotos lässt seine betonte Coolness den photogenen langhaarigen jungen Mann ein wenig abwesend wirken. Biolay entzieht sich einer eindeutigen Klassifizierung als sanfter Rebell oder (arroganter) Dandy – Typen und Images, zu denen er immerhin eine deutliche Affinität zeigt.

Mit *Trash yéyé*<sup>4</sup> legt der Künstler sein fünftes Album vor, das persönlicher und ausgereifter ist als seine Vorläufer. Auf dem Debütalbum *Rose Kennedy*<sup>5</sup> (2001) reihten sich melancholische Impressionen und apokalyptische Visionen aneinander. Das mit auffälligen Montagen, etwa einer Replik Marilyn Monroes aus dem Film *Some like it hot*, versehene Album vermischte Assoziationen zum Kennedy-Clan mit thematischen Reflexen eines Aufenthalts in einem Badeort (das mondäne Deauville diente Biolay auf dem Cover als Kulisse). Das Doppelalbum *Négatif*<sup>6</sup> (2003), das mit der fotografischen Bedeutung des titelgebenden Wortes spielt, enthält Variationen zu als 'negativ' beurteilten Empfindungen, Eigenschaften und Handlungen; Alpträume, Einsamkeit, Stress, Dummheit, Vampirismus, Suizid und Amoklauf waren zentrale Themen dieser Einspielung. Die Chansontexte entwerfen amerikanisch anmutende Szenarien, die oft mittels geographischer Eigennamen in den USA verortet werden. Biolays atmosphärisch dichte Stimmungsbilder drücken eine an die Darstellungen Edward Hoppers erinnernde Unbehaustheit des postmodernen Menschen aus. Die thematische Nähe des Albums zu einem Roadmovie ist evident. Die Stimme Chiara Mastroiannis ist – in Duetten und Chorpassagen – auf beiden CDs zu hören. Das Album *Home*<sup>7</sup> (2004) des gleichnamigen – von Biolay und seiner damaligen Ehefrau Chiara Mastroianni gebildeten – Duos schloss inhaltlich und stilistisch direkt daran an. Unterschiede liegen jedoch darin, dass einige Texte des späteren Albums englischsprachig sind und Duette einen noch breiteren Raum einnehmen. Die Texte wirken hier repetitiver, ja redundant, und der Eindruck einer künstlerischen Verflachung im Rahmen dieser akustischen 'Homestory' drängt sich auf. Die Ehe mit der singenden Schauspielerin und Schauspielertochter weckte das Interesse der Boulevardpresse an Biolay. Gerne verglich man das Paar mit Serge Gainsbourg, dem unverkennbaren Idol des jungen Sängers, und

dessen Muse Jane Birkin, die in den 70er Jahren als skandalumwittertes Traum-paar des Chansons von sich reden machten. Mit dem Easylistening von *Home* brach *A l'origine*<sup>8</sup> (2005): Die ausgefeilten Texte sind von einem rabenschwarzen Pessimismus, der um Erfahrungen eines zivilisatorischen Sündenfalls kreist und verschiedenartige Desillusionierungen zum Ausdruck bringt. Sowohl auf der gesellschaftlichen als auch auf der individuellen Ebene werden Abgründe poetisch evoziert. Die "Ground Zero Bar" wird zum Ort kollektiver Dummheit und Kulturlosigkeit stilisiert, und persönliche Verletzungen klingen in Titeln wie "Mon amour m'a baisé" und "L'histoire d'un garçon" an. Einige Chansons mit Gitarrenarrangements sind in einer Weise rockig, wie man dies von dem Musiker, dessen Stil man gern als "variété romantique"<sup>9</sup> bezeichnet, nicht erwartet hatte. Von der Musikkritik wurde das Album überwiegend wohlwollend aufgenommen, wohingegen die Verkaufszahlen enttäuschten.

Dieser Misserfolg und das Scheitern seiner Ehe stürzten den Künstler in eine Krise, die ihn dazu bewog, längere Zeit in den USA zu arbeiten. Für eine Plattenproduktion mit Ambrosia Parsley, der Sängerin der Gruppe Shivaree, hatte er den Ortswechsel vorgenommen, der auch seinem eigenen Werk neue Impulse und einen Kreativitätsschub geben sollte.<sup>10</sup> Von den fast 60 Titeln, die er im Hinblick auf seine neue CD verfasste, sind nun 12 auf *Trash yéyé* erschienen. Das Booklet enthält mehrere Fotos, die einen nachdenklichen Sänger in amerikanischem Dekor zeigen; in ihrer inszenierten Saloppheit setzen die Bilder selbstironische Akzente. Der Titel des Albums mag sich darauf beziehen, dass bei der Auswahl der Chansons sehr viele aussortiert wurden, quasi in den Abfall wanderten, wie darauf, dass die Aufnahmen, die der Veröffentlichung für würdig befunden wurden, depressive Momentaufnahmen enthalten, derer man sich normalerweise gerne schnell entledigt. "Yéyé" bezieht sich auf die französische Rezeption und modische Aneignung der englischsprachigen Rock- und Popmusik in den 60er Jahren, mit der das Aufkommen einer massenmedial geprägten Jugendkultur einherging. Da ihm oft musikalischer Eklektizismus vorgeworfen wurde, muss auch Biolays Selbstcharakterisierung als Vertreter dieser relativ banalen Musikrichtung selbstironisch gedeutet werden.

Das Thema Liebe wird in *Trash yéyé* ausschließlich unter seinen negativsten Aspekten angesprochen: Liebesschmerz, Eifersucht, Sexismus, Egoismus, Lügen und Hypokrisie. Misogyne Äußerungen, welche die Frau zum Lustobjekt degradieren, werden so überzeichnet, dass sie eine ironische Brechung erfahren. Die Vergänglichkeit der Gefühle ist ein Leitmotiv des Albums, welches im ersten Chanson, "Bien avant", eingeführt wird. "Douloureux dedans" entwirft – aus männlicher Perspektive – mit radikalen Bildern das Ende einer Beziehung. "Regarder la lumière" umkreist dagegen lyrisch eine durch das Licht symbolisierte unergründliche kosmische Kraftquelle und Hoffnung, ohne dabei ins Erbauliche oder Kitschige abzugleiten. In "Dans ta bouche" fügen sich semantische Mehrdeutigkeiten zum erotomanischen Diskurs eines Liebeskranken. "Dans la Merco Benz" kann als hypermoderne Version des carpe-diem-Motivs betrachtet werden. Die starke erotische Tönung der Texte – in "La garçonnière"

nimmt die geschilderte Liebesbeziehung sadomasochistische Züge an – ist eher im Kontext einer (oft enttäuschend verlaufenden) Sinnsuche als in dem voyeuristischen Effekte zu verstehen. “La chambre d’amis” ist die gefühlvolle Klage eines aus dem Schlafzimmer ins Gästezimmer Verbannten. In “Qu’est-ce que ça peut faire?” wird die Frage aufgeworfen, worin der Sinn des Lebens – verstanden als Reise – liegt, wenn sich die Erfahrungen nicht zu einem sinnvollen Ganzen fügen. “Cactus concerto” stellt eine satirisch überzogene, mit biblischen Anspielungen pathetisch inszenierte Abfuhr dar, die sich ein Mann bei seiner Exfrau oder Geliebten holt. In “Rendez-vous qui sait” werden Spekulationen über eine transzendente Wiederbegegnung ehemaliger Liebespartner angestellt. “Laisse aboyer les chiens” evoziert den Drogentod einer jungen Frau, die den Ratschlägen des Sprechers, dem Leben gelassen und zuversichtlich zu begegnen, nicht folgt. Das abschließende “De beaux souvenirs” reiht schließlich Beschreibungen flüchtiger Eindrücke und Empfindungen aneinander, die das Leben rückblickend lebenswert erscheinen lassen. Gleichzeitig wird die Erinnerung aber auch als Ausdruck der Hilflosigkeit gegenüber den gegenwärtig als negativ erlebten Situationen desavouiert. Die letzten Strophen über Woodstock können als “beaux souvenirs” des Amerikaaufenthalts gelten. Eine deutliche Symbolik der Dichotomie von Himmel beziehungsweise Paradies und Hölle durchzieht das Album, auf dem Spleen und Ideal à la Baudelaire in ihrem existentiellen Spannungsverhältnis umrissen werden.

Biolay macht es dem Hörer nicht leicht, da seine Chansons extrem vielschichtig sind. *A l’origine* und *Trash yéyé* haben die Originalität eines Künstlers gezeigt, der sich nicht kommerziell vereinnahmen lässt. Er ist Skeptiker und Pessimist, er stellt mehr Fragen, als er beantwortet, und in seinen Texten tun sich permanent menschliche Abgründe auf. Es wird sich zeigen, ob er sein Publikum über einen Kreis der Happy Few, die sich gerne irritieren und schockieren lassen, ausdehnen kann.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

#### Homepage des Sängers:

[www.benjaminbiolay.com](http://www.benjaminbiolay.com)

#### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Heni Salvador, *Chambre avec vue*, Virgin 724385024726, 2000.

<sup>2</sup> Coralie Clément, *Salle des pas perdus*, Capitol 724353548926, 2001 und *Bye bye beauté*, Capitol 724356345225, 2005.

<sup>3</sup> [fr.wikipedia.org/wiki/Benjamin\\_Biolay](http://fr.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Biolay) (18.01.08)

<sup>4</sup> *Trash yéyé*, Virgin/EMI 50999 5066062 9, 2007.

<sup>5</sup> *Rose Kennedy*, Virgin 724381002827, 2001.

<sup>6</sup> *Négatif*, Virgin 724358099928, 2003.

<sup>7</sup> *Home*, Virgin 724357146227, 2004.

<sup>8</sup> *A l’origine*, Virgin 724387361720, 2005.

<sup>9</sup> [fr.wikipedia.org/wiki/Benjamin\\_Biolay](http://fr.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Biolay) (18.01.08)

<sup>10</sup> [www.focus.de/kultur/musik/tid-7400/benjamin-biolay\\_aid\\_132656.html](http://www.focus.de/kultur/musik/tid-7400/benjamin-biolay_aid_132656.html) (18.01.08)

## Die großen Interpretinnen der italienischen Canzone: X. Giorgia – Steiler Aufstieg in den Farben des Blues

Voglio parlare al tuo cuore/ Leggera come la neve  
Anche i silenzi lo sai/ Hanno parole  
 (“Di sole e d’azzurro”, 2001)

Eine neue Generation von Interpretinnen bringt seit Anfang der 90er Jahren frischen Wind in die italienische Canzone. Neben Laura Pausini gelang es vor allem Giorgia, sich einen Namen zu machen. Sie beschränkt sich jedoch nicht nur auf das reine Interpretieren, sondern schreibt auch selbst an ihren Canzoni mit und ist damit eigentlich auch eine *Cantautrice*.

Giorgia Todrani wird am 26. April 1971 als Tochter des Musikers Giulio Todrani in Rom geboren. Ihr Vorname soll eine Hommage an das Lied “On my mind” von Ray Charles sein.<sup>1</sup> Schon früh kommt Giorgia durch ihren Vater mit der Welt der Musik in Berührung, vor allem mit den Stilrichtungen des Blues bzw. des Souls, in denen der Vater zu Hause ist. Die junge Giorgia bekommt im Alter von 16 Jahren Stimmunterricht bei dem Tenor Luigi Rumbo, macht aber dennoch ihr Abitur und beginnt ein Studium, das sie jedoch schon bald abbricht. Nebenbei versucht sie sich als Backgroundsängerin, u.a. in der Gruppe ihres Vaters Io Vorrei la Pelle Nera, bei verschiedenen Bigbands und auf der Tournee von Zucchero und Mike Francis 1992/93. Außerdem tritt sie in verschiedenen Clubs in Rom auf.

Wie bei vielen anderen Interpretinnen spielt auch für Giorgia das Festival von Sanremo eine wichtige Rolle für die Karriere. Ähnlich wie Laura Pausini wird auch Giorgia einem breiten Publikum bekannt, als sie 1994 mit der Canzone “E poi” in der *Sezione Giovani* antritt. Sie erreicht zwar nur den siebten Platz, jedoch sorgt ihre Bühnenerfahrung dafür, dass sie einen guten Eindruck hinterlässt: “Rispetto alle sue colleghe ha, infatti, una marcia in più perché una lunga gavetta live [...] Giorgia canta *E poi* e tutti la ricordano.”<sup>2</sup> Es scheint nur folgerichtig, dass die Interpretin auch im darauffolgenden Jahr 1995 in Sanremo teilnimmt, diesmal jedoch in der Kategorie der *Big*. Mit “Come saprei”, an dem neben ihr selbst auch Eros Ramazzotti mitgeschrieben hat, kann sie den Wettbewerb für sich entscheiden: “Come saprei/ Capire l’uomo che sei/ Come saprei/ Scorpione poi/ Le fantasie che vuoi”. Die Canzone ist reich an Emotionen und verschiedenen Nuancen, die von der Interpretin wirkungsvoll und abwechslungsreich umgesetzt werden: “A ogni interpretazione di *Come saprei* fino a quella della vittoria, Giorgia sorprende il pubblico dell’Ariston con esibizioni sempre diverse.”<sup>3</sup> Auf den Sieg in Sanremo folgt die Veröffentlichung des zweiten Albums *Come Thelma & Louise*, das in den italienischen Albumcharts bis auf Platz 2 vorrückt und insgesamt 35 Wochen notiert wird.<sup>4</sup> 1996 präsentiert sich Giorgia zum dritten Mal in Folge in Sanremo, diesmal mit der Canzone “Strano il mio destino”, das sie zusammen mit Maurizio Fabrizio verfasst hat, der auch viel für Fiorella Mannoia arbeitet. Es reicht diesmal jedoch nur zum dritten Platz, woraufhin die Interpretin für einige Jahre in Sanremo pausieren

wird. Ungeachtet dessen wird auch das gleichnamige Album *Strano il mio destino* ein kommerzieller Erfolg<sup>5</sup>; eine umfangreiche Tournee, ein Auftritt vor dem Papst und ein Konzert vor 250.000 Jugendlichen auf der Pizza San Giovanni in Rom schließen sich an. Immer wieder werden die stimmlichen Qualitäten der Interpretin hervorgehoben: “Ciò che colpisce in questa ragazza così minuta è la grinta con cui utilizza la sua voce eccezionale, capace di saltare da un acuto all’altro e di lanciarsi in incredibili estensioni.”<sup>6</sup>

1997 begegnet Giorgia dem Cantautore Pino Daniele, der ihr folgendes Album *Mangio troppa cioccolata* produziert. Obwohl auch diese Produktion sogar bis auf Platz 1 in den Albumcharts<sup>7</sup> vordringt, ist das Echo geteilt: “Qualcuno critica certe forzature negli arriangamenti e l’eccessivo formalismo nell’uso della voce.”<sup>8</sup> 1999 erscheint das Album *Girasole*, bei dem Giorgia verstärkt als Autorin bzw. in einigen Fällen auch als Komponistin in Erscheinung tritt. Auf dem Album enthalten ist eine Coverversion des Klassikers “Il cielo in una stanza” von Gino Paoli, der durch die Interpretation Minas 1960 zum Riesenerfolg wurde. Giorgia präsentiert die Neufassung mit einem erweiterten Text und schlägt damit eine Brücke zu den berühmten *Cantautori*: “La cover di *Il cielo in una stanza* sembra proporsi come simbolico ponte costruito per ricollegarsi con la grande tradizione melodica italiana.”<sup>9</sup> Das Jahr 2000 ist durch einige Auftritte mit internationalen Stars wie Ray Charles und Lionel Richie gekennzeichnet.

Entgegen früherer Verlautbarungen tritt Giorgia im Jahr 2001 noch einmal beim Festival von Sanremo an, diesmal mit “Di sole e d’azzurro” aus der Feder von Zucchero. Die Interpretin kann den zweiten Platz belegen, das Lied selbst wird zu einem Klassiker ihres Repertoires. Es folgt das in Amerika produzierte Album *Senza ali*, das u.a. ein Duett mit Herbie Hancock enthält und das zu einem der Verkaufserfolge des Jahres wird. 2002 muss Giorgia einen privaten Schicksalsschlag verkraften: Der junge Cantautore Alex Baroni, mit dem sie liiert war, verunglückt tödlich. Die Canzone “Marzo”, die ihm gewidmet ist, erscheint mit zwei weiteren neuen Titeln auf dem Best-of-Album *Greatest Hits – Le cose non vanno mai come credi*. Ende 2002 nimmt sie auf Englisch mit Ronan Keating das Duett “We’ve got it tonight” auf.

Der Erfolg Giorgias reißt auch in den folgenden Jahren nicht ab: 2003 veröffentlicht sie das Album *Ladra di vento*, dessen Texte engagierter und vom ‘impegno civile’ geprägt sind.<sup>10</sup> Die Canzone “Gocce di memoria” wird zur Titelmelodie des Films *La finestra di fronte* von Ferzan Ozpetek und darüber hinaus ein großer kommerzieller Erfolg für die Interpretin. “Sono gocce di memoria/ Queste lacrime nuove/ Siamo anime in una storia/ Incancellabile” – die Canzone kann aber auch als erneute Hommage an die Liebesbeziehung zu Alex Baroni verstanden werden, deren Verlust noch immer schmerzt: “Dimmi cosa posso fare/ Per raggiunerti adesso”.<sup>11</sup> Eine umfangreiche Tournee, aus der im Anschluss eine DVD hervorgeht, schließt sich bis Ende 2004 an. Im Jahr 2005 steht ein neues Projekt mit dem Musiksender MTV im Mittelpunkt: In der Reihe *MTV Unplugged* wird Giorgia die Ehre zuteil, ihre Lieder im neuen

Arrangement in einem Konzert mit ausschließlich echten Instrumenten zu präsentieren, das auch als CD veröffentlicht wird; darunter sind vier neue Lieder wie “Infinite volte” und “I heard it through the grapevine”. Mit demselben Programm geht Giorgia im Anschluss auf eine umfangreiche Tournee durch ganz Italien.

Das Jahr 2007 bringt Giorgia schließlich eine neue Rolle, nämlich die der Produzentin: So übernimmt sie die Produktion von *Woofers* des musikalischen Neulings Emanuel Lo. Daneben singt sie – 10 Jahre nach der Produktion von *Mangio troppa cioccolata* – zwei Duette mit Pino Daniele, “Vento di passione” und “Il giorno e la notte” und veröffentlicht im November 2007 ihr neues Album *Stonata*, aus dem die Single “Parlo con te” vorab veröffentlicht wird und das u.a. ein Duett mit Mina enthält, “Poche parole” – ein Ritterschlag für die junge Interpretin, sagt man dem weiblichen Superstar Mina doch nach, dass sie bei ihren Duettpartnern sehr wählerisch ist.

Die Erfolge Giorgias zeigen deutlich, dass sich die Interpretin in mehr als 10 Jahren einen Platz unter den großen italienischen Interpretinnen sichern konnte und damit eine große Tradition fortsetzt. Jedoch bemängeln Kritiker immer wieder, dass das Liedmaterial den Fähigkeiten der Interpretin nur bedingt gerecht wird: “Ma l’impostazione black (a volte persino eccessiva) e l’eccellente vocalità quasi mai sinora hanno avuto a disposizione adeguate canzoni.”<sup>12</sup> Andererseits trägt sie durch ihre Stimme und die Qualitäten als Interpretin dazu bei, die Institution “Interpretin” neu zu beleben<sup>13</sup>:

L’improvvisa popolarità intorno alla giovane cantante romana spinge gli addetti ai lavori a focalizzare l’attenzione sulla *voce*, strumento che sembrava un po’ dimenticato negli ultimi anni a vantaggio del lavoro sull’arrangiamento e il *suono*. Dopo la dittatura dei cantautori, con l’avvento di Giorgia si recupera un pezzo importante della tradizione canora italiana, quella dei grandi interpreti.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

#### Diskographie (Auswahl):

- 1994: *Giorgia*, Fox Band/ RCA/ BMG Ariola
- 1995: *Come Thelma & Louise*, BMG Ariola
- 1996: *Strano il mio destino*, La Cossinella/ BMG Ariola
- 1997: *Mangio troppa cioccolata*, BMG Ariola
- 1999: *Girasole*, BMG Ariola
- 2001: *Senza ali*, BMG Ariola
- 2003: *Ladra di vento*, BMG Ariola
- 2005: *MTV Unplugged Giorgia*, Ariola Sony BMG
- 2007: *Stonata*, Ariola Sony BMG

#### Links:

- <http://www.giorgia.net> (sito ufficiale)
- <http://www.giorgiafans.it>

## Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Enrico Deregibus, *Dizionario completo della canzone italiana*, Firenze/Milano, Giunti, 2006, 219.
- <sup>2</sup> Dario Salvatori, *Sanremo 50*, Roma, RAI-ERI, 2000, 176.
- <sup>3</sup> Dario Salvatori, *Il grande dizionario della canzone italiana*, Milano, RCS/ Rizzoli, 2006, 232.
- <sup>4</sup> Dario Salvatori, *40 anni di Hit Parade in Italia*, Firenze, Tarab, 1999, 249. Das erste Album von 1994, das einfach den Namen *Giorgia* trägt, schafft es zwar ebenfalls in die Hitparaden, allerdings mit weniger Erfolg als *Come Thelma & Louise*.
- <sup>5</sup> Auch diesmal reicht es in den Albumcharts für Platz 2, insgesamt wird das Album jedoch "nur" 13 Wochen notiert. Salvatori 1999, 249.
- <sup>6</sup> Felice Liperi, *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI-ERI, 1999, 476.
- <sup>7</sup> Salvatori 1999, 249. Es wird insgesamt 12 Wochen in der Hitparade notiert.
- <sup>8</sup> Liperi 1999, 476.
- <sup>9</sup> Liperi 1999, 476.
- <sup>10</sup> Deregibus 2006, 220.
- <sup>11</sup> Siehe hierzu den Eintrag "Gocce di memoria" in Salvatori 2006, 395.
- <sup>12</sup> Deregibus 2006, 220.
- <sup>13</sup> Liperi 1999, 476/477.