



BAT

Bulletin des Archivs
für Textmusikforschung

Nr. 22 - Oktober 2008

Inhalt

Editorial	3
Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt	4
CDs.....	4
Andrea Oberhuber: <i>Félix Leclerc 2008</i>	4
Beate Burtscher-Bechter: Idir: <i>La France des couleurs</i>	5
Michaela Weiß: Francis Cabrel: <i>Des roses et des orties</i>	7
Andreas Bonnermeier: Ornella Vanoni: <i>Una bellissima ragazza</i>	10
Publikationen	12
Jean-Nicolas De Surmont: Roy, Bruno: <i>L'Osstidcho ou le désordre libérateur</i>	12
Carla Festi: Salvarani, Bruno/ Semellini, Odoardo: <i>Di questa cosa che chiami vita. Il mondo di Francesco Guccini</i>	13
Ankäufe und Neuerwerbungen.....	15
Veranstaltungskalender	16
Aktuelles – actualités – novità – novedades	17
Michaela Weiß: <i>Chanson und World Music. Kulturelle Alterität und musikalischer Kulturkontakt im Chanson</i>	17
Albert Gier: <i>Tosca's Vater. Zum 100. Todestag von Victorien Sardou</i>	21
Christian Marcadet: <i>Un mythe de la 'música popular brasileira': Maria Bethânia</i>	24
Andreas Bonnermeier: <i>Die großen Interpretinnen der italienischen Canzone: XI. Irene Grandi – Rock, Pop und Soul all'italiana</i>	29
Christina Gasser: <i>Aportaciones puertorriqueñas al bolero latino</i>	33
Valeria Buß: <i>Der italienische Cantautore Giorgio Gaber</i>	40

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik!

Mein Appell in Heft 22 ist nicht ohne Echo geblieben und ich freue mich, eine Reihe von AutorInnen begrüßen zu dürfen, die das erste Mal zu unserer Equipe gestoßen sind. Es sind dies der Leiter des Bamberger Archivs für Librettoforschung, Albert Gier, sowie der Leiter des Seminars *Histoire et théorie des chansons* an der Sorbonne, Christian Marcadet. Mit Christina Gasser (Salzburg) und Valeria Buß (Stuttgart) kommt aber auch der wissenschaftliche Nachwuchs zu Wort.

Was ist der Inhalt des neuen Hefts? Die CDs, die wir Ihnen heute empfehlen, stammen allesamt von reifen und renommierten KünstlerInnen oder verstehen sich als Hommage an bereits verklungene Stimmen. Letzteres gilt für Félix Leclerc, zu dessen 20. Todestag eine CD mit neuen Interpretationen erschienen ist, mit ersterem sind Francis Cabrel, Idir und Ornella Vanoni gemeint. Aber auch bei den Publikationen geht es um "Meilensteine" der Textmusik: Erneut ist von Francesco Guccini die Rede, dessen Verbindung zu Innsbruck eine sehr enge ist. Es kommt aber auch das vor 40 Jahren absolut bahnbrechende musikalische Großereignis L'Osstidcho zur Sprache, das die frankophone Musikszene Nordamerikas von Grund auf revolutioniert hat.

In der Sektion "Aktuelles" führt der erste Beitrag – eine längst fällige Reflexion zum "musikalischen Kulturkontakt" – in die Problematik von Chanson und Weltmusik ein und zeichnet die verschlungenen Wege kultureller Alterität in beiden Genres nach. Eine ganz andere Spur verfolgt der zweite Beitrag, der der Librettogeschichte und der Persönlichkeit Victorien Sardous gewidmet ist. Im Bereich des Italienischen bringen wir mit Irene Grandi das vorläufig letzte Porträt großer italienischer Interpretinnen, während ein zweiter Beitrag an Giorgio Gaber erinnern soll. Lateinamerika ist in Heft 22 gleich zweifach vertreten: zum einen mit einem Artikel zum Bolero und seinen vielfältigen kulturübergreifenden Verbindungen, zum anderen mit einem passionierten Porträt Maria Bethânias, einer der berühmtesten Stimmen Brasiliens.

BAT kommt diesmal aus der Ferne, denn ich habe mein "Redaktionsbüro" derzeit an der University of Alberta aufgeschlagen. Umso wichtiger war es, in der Heimat auf Mitarbeiterinnen wie Birgit Steuerer oder Kolleginnen wie Gerhild Fuchs zählen zu dürfen. Genießen Sie die Beiträge in diesem Heft, geben Sie es an Freunde weiter und vergessen Sie nicht, Ihren Obulus von 10 Euro pro Jahr zu entrichten (Bankverbindung cf. Impressum, S. 46).

Ihre Ursula Mathis-Moser

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Félix Leclerc 2008. 2008 (Tacca Musique, TACD 4555).

La sobriété du titre ne révèle rien de ce disque hommage à Félix Leclerc. C'est à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort du 'père de la chanson québécoise' – il est décédé le 8 août 1988 sur l'Île d'Orléans – que paraît cet album qui fait réentendre quatorze des plus célèbres chansons de Leclerc. Les interprètes choisis pour la majorité par Nathalie Leclerc, la fille de l'auteur-compositeur-interprète, en charge de la Fondation Félix-Leclerc, ayant pu compter sur le concours de Johanne Blouin, ont tous un rapport particulier au type de patrimoine chansonnier que représente Leclerc: quant aux chanteurs plus jeunes (Vincent Vallières, le groupe Karkwa, Thomas Hellman et Catherine Major) ils ont presque tous remporté ces dernières années le trophée Félix remis lors du gala annuel de l'Adisq ou alors, pour ce qui est des plus âgés (Gilles Vigneault, Richard Séguin, Chloé Ste-Marie et Kevin Parent), ils se considèrent eux-mêmes comme héritiers de la chanson poétique inaugurée au Québec par la figure 'paternelle'.

Le bal de l'album *Félix Leclerc* est ouvert par Chloé Ste-Marie qui reprend subtilement, dans la retenue vocale qu'on lui connaît, "J'inviterai l'enfance", tandis que revient au conteur Fred Pellerin l'honneur de clore la série des reprises par la très belle chanson d'amour "Douleur". Entre l'enfance et la douleur, s'insèrent "Présence" (Richard Séguin), "Complot d'enfants" (Vincent Vallières et Marc Déry), "L'hymne au printemps" (Kevin Parent), "Moi, mes souliers" (Gilles Vigneault), "Le p'tit bonheur" (Marco Calliari), "Bon voyage dans la lune" (Marie-Élaine Thibert), "Contumace" (Grégory Charles), "Bozo" (Patrick Bruel), "Ce matin-là" (Johanne Blouin), "L'alouette en colère" (Thomas Hellman), "Notre sentier" (Catherine Major) et "Le tour de l'île" (Karkwa). Si l'exercice de la reprise et de la réinterprétation d'une chanson constitue un défi générique en soi, ce défi semble d'autant plus grand que le créateur des paroles et de la musique y a posé son empreinte méconnaissable. Il est vrai qu'en tant que connaisseur moyen du répertoire Leclerc on ne pourra se défaire de l'interprétation proposée par Leclerc lui-même de chansons telles que "Moi, mes souliers", "Bozo" ou "L'alouette en colère". Ces chansons sont non seulement intimement liées à l'émergence d'un nouveau type de chanteur et, donc, de chanson durant les années 1950-60, mais également à une étape importante dans l'histoire du Québec, de sa société et de sa culture en voie d'émancipation du discours conservateur et catholique dominant. Il y a lieu, en effet, de se demander ce qui, dans la reprise par le chanteur français Patrick

Bruel, reste de "Bozo", d'un "pauvre Bozo/ Pleurant sur son radeau"; se demander aussi où sont passés le "fils enragé/ Qui ne croit ni à Dieu/ Ni à diable ni à moi", le "fils dépouillé", le fils "en prison" et, surtout, le moi cantologique aux prises avec sa colère s'installant "entre la chair et l'os" que traduisent les paroles de "L'alouette en colère", petit chef-d'œuvre de la chanson engagée du début des années 1970. Citons en contre-exemple la reprise de "Notre sentier", immense succès du début de la carrière de Leclerc, par la jeune Catherine Major. Elle prend le temps de 3 minutes 39 secondes pour rendre justice à ces trois couplets mélancoliques entrecoupés par le refrain qui fait dialoguer la nature et le couple des ex-amoureux. Dans une interprétation des plus sobres, la voix se fait accompagner de quelques accords de piano et de violons laissant ainsi toute la place au sentiment de nostalgie qui prime dans "Notre sentier". Dernier exemple qui mérite mention: Marco Calliari, sur un air de foire, propose une version italienne du "Petit bonheur", *della piccola fortuna*, faisant quasiment oublier la version originelle.

En dépit de ces quelques réserves émises plus haut, on ne peut que souhaiter fortune à la mémoire des chansons de Félix Leclerc. Que certaines soient immortelles, comme le souhaitait l'auteur du *Dernier calepin*, lorsqu'il notait: "Tous les chansonniers écrivent des chansons immortelles. Le temps donne son verdict. C'est de la poussière. Des années passent. Une exceptionnelle jeune voix les ressuscite et les voilà immortelles encore une fois."

Andrea Oberhuber, Université de Montréal

Idir: La France des couleurs 2007 (Sony BMG Music Entertainment).

Es liegt schon mehr als dreißig Jahre zurück, dass der 1949 in der Kabylei geborene Idir mit "A Vava Inouva" Musikgeschichte schrieb, als er mit seinem in kabylicher Sprache verfassten Lied einen weltweiten Erfolg landete. Noch heute zählt "A Vava Inouva" zu den wenigen algerischen Titeln, die weit über die Grenzen des Maghreb hinaus Beachtung fanden (das Lied wurde in mehr als ein Dutzend Sprachen übersetzt). Und noch heute gilt "A Vava Inouva" als Ausdruck kabylicher Identität. Die Frage der Herkunft, der Wurzeln und der Zugehörigkeit zählt von Beginn an zu den zentralen Themen, mit denen sich Idir in seinem musikalischen Schaffen beschäftigt. Und so verwundert es auch nicht, dass ein 1999 veröffentlichtes Album, für das Idir seine größten Erfolge – darunter "Awah, Awah", "Tiwizi", "Cfir" und selbstverständlich "A Vava Inouva" – gemeinsam mit anderen Interpreten (wie beispielsweise Manu Chao, Dan Ar Braz, Maxime le Forestier, Gnawa Diffusion oder auch Zebda) neu aufgenommen hat, den Titel *Identités* trägt.

Mit seiner 2007 erschienenen CD *La France des couleurs ...* setzt Idir seine Auseinandersetzung mit Fragen der Identität und sein Engagement für die Anerkennung des "Anderen" fort. Und er tut dies auf originelle und interessante Art und Weise, indem er junge Musiker, Texter und InterpretInnen aus den Berei-

chen Rap, Reggae, Hip Hop, Slam und R'n'B zur Mitarbeit einlädt und die Titel des Albums mehrheitlich gemeinsam mit diesen vorträgt. Die versammelten KünstlerInnen stammen aus unterschiedlichen Nationen, leben aber überwiegend in Frankreich und singen auf Französisch. Zu den Mitwirkenden zählen so verschiedene Persönlichkeiten und Gruppen wie Félé et Leeroy ("Je viens de là où l'on m'aime"), Noa ("Ce cœur venu d'ailleurs"), Akhenaton von IAM ("Marche sur Jérusalem"), Grand Corps Malade ("Lettre à ma fille"), Zaho ("Tout ce temps"), Tiken Jah Fakoly ("Africa Taferka"), Sinik ("Retour"), Wallen ("Ya Babba"), Daniel, Guizmo und Manu von Tryo ("Mama"), Kenza Farah ("Sous le ciel de Marseille"), Kore ("Afous"), Disiz la Peste ("Médailles en chocolat"), Nâdiya ("A mon père"), Oxmo Puccino ("Pèlerinage") und Rim K und Sniper ("D'où je viens"). Gemeinsam mit Idir repräsentieren sie die "France des couleurs" und verteidigen – wie es im titelgebenden Lied heißt – "les couleurs de la France". Auf musikalischer Ebene tun sie das, indem sie bei der Interpretation der Lieder ihren eigenen Stil beibehalten. Dabei wird ihr französischer Vortrag immer wieder von Passagen unterbrochen, die Idir in kabyli-scher Sprache und in Anlehnung an traditionelle Melodien seiner Heimat singt. Mit der für Idir typischen ruhigen, fast zurückhaltenden Art der Interpretation tritt der fast 60-jährige Sänger mit seinen jüngeren Kollegen in einen Dialog, lässt sich auf deren Rhythmen ein und bereichert diese mit Eigenem. Durch das Zusammenspiel unterschiedlicher Sprachen und Musikrichtungen entstehen neue, hybride musikalische Beiträge, die Idirs Schaffen, die für ihn typischen Melodien und seine bedachtsame Art des Vortrags in einem neuen Licht erscheinen lassen. Als Beispiele für die durchwegs sehr gelungene Art und Weise der Zusammenarbeit seien "Marche sur Jérusalem", das Idir gemeinsam mit dem Rapper Akhenaton von IAM interpretiert, oder auch der Reggae "Africa Taferka", den der kabyli-sche Sänger zusammen mit Tiken Jah Fakoly vorträgt, genannt. Wie vielfältig die neue CD von Idir ist und was für unterschiedliche musikalische Formen sein Dialog mit dem Anderen annimmt, zeigt sich u.a. auch in dem Titel "Lettre à ma fille", der aus der Feder von Grand Corps Malade stammt. Idir trägt den berührenden Text, in dem sich ein muslimischer Vater an seine Tochter wendet und über seine Gefühle spricht, im Stil eines Slameur vor. Aber nicht nur auf musikalischer, auch auf thematischer Ebene präsentiert sich die CD vielstimmig und lässt Raum für die Artikulation unterschiedlicher Anliegen. Die Themen Immigration, Exil, Abschiebung prägen die Inhalte der Lieder ebenso wie Liebeserklärungen, Mahnungen zum Frieden oder Aufrufe zur Völkervereinigung. Dass Frankreich längst zu einer Nation geworden ist, deren Bewohner ganz unterschiedliche Identitäten für sich reklamieren, steht im Zentrum von "La France des couleurs", jenem Lied, dem das Album seinen Titel verdankt. Musikalisch handelt es sich dabei um eine Version von "Zwit, Rwit", einem der größten Erfolge von Idir. Interpretiert wird der Titelsong von so verschiedenen Repräsentanten der "France des couleurs" wie Leslie, Yannick Noah, Pascal Obispo, Zaho, Magic System, Amine, Jean-Jacques Goldman oder Zinedine Zidane. Nicht nur dieses Lied, sondern die

gesamte CD kann als eine Liebeserklärung an Frankreich verstanden werden, an ein Frankreich, das Diversität als Bereicherung versteht und – wie es in "La France des couleurs" heißt – seine Zukunft in der "mixité" sieht.

Das jüngste Album von Idir ist musikalisch und thematisch nicht nur ein buntes, sondern auch ein reiches Album, vor allem aber ist es ein sehr aktuelles Album, das auf originelle Art und Weise ein Frankreich der Vielheit illustriert und einfordert. Zusammengehalten werden die einzelnen Titel der CD durch die Stimme Idirs, die sich als verbindendes Glied durch fast alle Lieder zieht. Für all jene, die Idir noch nicht kennen, ist *La France des couleurs* ... sicher ein schwieriger Einstieg, um Idir selbst, seine Musik und den ihm eigenen Stil zu entdecken. Seine Fans jedoch, die seit dem Erscheinen von *Les Chasseurs de lumières* im Jahr 1993 auf neue Titel von Idir gewartet haben,¹ werden bestimmt nicht enttäuscht. Ganz im Gegenteil, bietet doch das jüngste Projekt des in Frankreich ansässigen Kabylen Gelegenheit, Idir im Dialog mit der jüngeren Musikergeneration und deren musikalischen Richtungen zu begegnen, ohne dabei auf die vertrauten Klänge und Melodien des Sängers verzichten zu müssen.

Beate Burtscher-Bechter, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Nach *A Vava Inouva* (1976), *Ay Arrac Negh* (1979) und *Les Chasseurs de lumières* (1993) ist *La France des couleurs* ... (2007) erst das vierte Album mit Originalliedern von Idir. Die 1999 erschienene CD *Identités* versammelt die größten Hits von Idir, die er gemeinsam mit jungen talentierten SängerInnen und MusikerInnen für das Album neu aufgenommen hat.

Francis Cabrel: *Des roses et des orties*. 2008 (Columbia 88697271472).

Einige Monate nach der Veröffentlichung einer Auswahl von gut 40 Chansons¹ aus seiner nunmehr 30jährigen Karriere legt Cabrel ein neues Album vor. Vergleichbar Jacques Higelin, Maxime Le Forestier, Serge Lama, Bernard Lavilliers, Julien Clerc, Alain Bashung, Renaud, Jean-Jacques Goldman, Michel Jonasz, Alain Souchon und Laurent Voulzy ist er aus der neueren Chanson-geschichte nicht wegzudenken: Er hat einen eigenen Stil des lyrischen, vom Folk inspirierten Chansons geprägt und zählt zu den erfolgreichsten französischen Sängern der letzten Jahre. Im nicht französischsprachigen Ausland ist der Sänger wie seine textlich ähnlich anspruchsvollen Kollegen wenig gefragt – die Ausnahme ist hier Spanien, wo Cabrel dank seiner spanischen Versionen einiger Chansons eine gewisse Bekanntheit erlangte.

Der 1953 in Agen geborene Sänger schwärmte in seiner Jugend für Bob Dylan, dessen Songs er übersetzte und dem er mit eigenen Chansons nach-eiferte. Nach dem Abbruch des Lycée arbeitete Cabrel in einer Schuhfabrik und widmete seine Freizeit der Musik. Mit dem Liebeslied "Petite Marie", das seiner Frau Mariette gewidmet ist, gewann er 1977 einen Talentwettbewerb von Sud-Radio und erhielt einen Plattenvertrag. Als (verspäteter) Hippie mit Gitarre und

südfranzösischem Akzent entsprach Cabrel wenig der Mode der Diskowelle, und seine erste Platte fand kaum Beachtung. Mit dem romantisch-lyrischen Chanson d'amour "Je l'aime à mourir" kam 1979 der Durchbruch, der den jungen Auteur-Compositeur-Interprète als Inbegriff einer neuen Innerlichkeit etablierte.² Neben die Liebeshematik traten zunehmend Beobachtungen und Reflexionen über das Alltagsleben und dessen Beschleunigung. Bis heute sind das Plädoyer für eine naturverbundene Lebensweise und die Mahnung, wesentliche Faktoren des menschlichen Zusammenlebens nicht aus dem Blick zu verlieren, Charakteristika seiner Chansons. In Titeln wie "Carte postale" gibt sich Cabrel nostalgisch, er verfällt aber selten in eine sentimentale Idealisierung alter Zeiten, wie sie ihm immer wieder vorgeworfen wurde.³ Wenn er von "l'essentiel" – Schlüsselwort des neuen Albums – spricht, übt er im Sinne einer (Rück)Besinnung auf elementare Freuden Kritik an der maßlosen Steigerung von Konsum, Geschwindigkeit, Habgier und gesellschaftlicher Indifferenz. Bei all dem ist Cabrel kein Wertkonservativer, sondern vertritt im Hinblick auf die religiösen und philosophischen Fragen, die er in seinen Texten aufwirft und oft explizit formuliert, einen Skeptizismus, der ihn aufgeschlossen und tolerant zeigt. Nach eigener Aussage versteht er sich als "plus préoccupé qu'engagé",⁴ womit der Unterschied zum "chanteur engagé", der konkrete Missstände, ohne Polemik und Provokation zu scheuen, anprangert, deutlich wird. Seit dem formvollendeten 1989 erschienenen Album *Sarbacane*, das einen neuen Verkaufsrekord aufstellte, nahm die Zeitspanne zwischen seinen Studioalben zu. Cabrel ist äußerst selbstkritisch und feilt lange an seinen Chansons, bevor er sie einspielt, so dass (nur) alle vier bis fünf Jahre mit einem neuen – von Publikum und Kritikern ungeduldig erwarteten – Album zu rechnen ist: 1994 erschien *Samedi soir sur la terre*, 1999 *Hors-saison*, 2004 *Les beaux dégâts*.

Des roses et des orties setzt sich von seinen Vorgängern durch eine größere Emotionalität der Texte und eine auffällige musikalische Vielfalt ab. Aufgrund der dichten Textur des Albums kann man es als Konzeptalbum betrachten, und die – für Cabrel typische – Gestaltung in Buchform korrespondiert mit der – gemessen am aktuellen Chanson – klassisch anmutenden Vers- und Strophenform. Drei der insgesamt dreizehn Titel sind Bearbeitungen amerikanischer Songs, die wohl auf Cabrels Beschäftigung mit der Musiktradition New Orleans' im Rahmen des von ihm initiierten Benefizkonzerts zum Wiederaufbau der Stadt nach ihrer Überflutung zurückgehen. Das Titelchanson steht an Position sieben und markiert auch thematisch das Zentrum des Albums: Die Rosen und Brennnesseln fungieren hier als Natursymbole, angesichts derer der Mensch sein Leben deutet und führt. Liebe und Poesie werden als konstruktive Momente genannt, die der Kultivierung der Rosen dienlich sind, womit die Rose letztendlich in ihre konventionelle symbolische Bedeutung gesetzt wird. Am Anfang des Albums steht mit "La robe et l'échelle" die Evokation eines unvergesslichen Glücksgefühls durch den erotischen Anblick eines sommerlich gekleideten Mädchens. Die Flamencogitarre von Serge Lopez stellt in den gut platzierten Solopassagen eine klangliche Bereicherung dar. "Les cardinaux en costume"

leitet dann das mehrfach wiederkehrende Thema menschlichen Mitgefühls und die Frage nach der Möglichkeit solidarischen Verhaltens ein. Es werden in den Strophen episodenhaft die Schicksale illegaler Einwanderer, die skrupellosen Profiteuren – Schleppern, Drogenhändlern, Zuhältern und ausbeuterischen Unternehmern – in die Hände fallen, beschrieben. Der spanische Refrain formuliert das Entsetzen darüber und die Ungläubigkeit, dass dergleichen in Frankreich möglich ist. "Le chêne liège" ist eine Meditation über metaphysische und religiöse Wahrheiten. "Le cygne blanc" entwirft das Bild einer Verrückten, die nach dem Verlust aller menschlichen Bindungen in Begleitung eines Schwans umhergeht. In "Des hommes pareils" ergeht der Appell, bei allen kulturellen Differenzen die elementare anthropologische Gleichheit der Menschen nicht zu vergessen. Das lyrische Ich in "Mademoiselle l'aventure" richtet einen Monolog an eine junge Frau, die ihr Kind ausgesetzt hat. Das besonders verhalten mit Klavierbegleitung arrangierte Chanson ist wohl das am stärksten autobiographisch motivierte des Albums, hat doch der Sänger vor wenigen Jahren ein kleines vietnamesisches Findelkind adoptiert. Nach dem Titelchanson folgt mit "Né dans le bayou", der Bearbeitung eines amerikanischen Songs von John Fogerty, eine folkrockige Stilisierung des Sängers zum harten Südstaatenkerl. "African tour" schildert in der ersten Person die Überlegungen, Hoffnungen und Ängste eines Afrikaners, der sich illegal nach Europa begeben will. Das folgende "Madame n'aime pas" (nach J. J. Cale) ist eine mit Spielfreude dargebotene Folknummer, die diesen Musikstil verteidigt. Um Musik und Selbstreflexion geht es auch in "Des gens formidables", wo Cabrel versucht, den Starkult und die Idealisierung von Sängern durch die Medien und das Publikum zu demonstrieren. "L'ombre au tableau" variiert Impressionen einer ländlichen Idylle, die mit der Erinnerung an eine Frau assoziiert werden. Wie in "La robe et l'échelle" schafft Cabrel hier poetische Bilder der Intensität des Augenblicks, die diesen aus dem zeitlichen Kontinuum herausheben und verewigen. Die Adaption von Bob Dylans "She belongs to me" ist die Huldigung an eine geheimnisvolle Muse – eine Zugabe ("Bonus"), mit der ein in jeder Hinsicht überzeugendes Album ausklingt.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Homepage des Sängers: www.franciscabrel.com

Anmerkungen:

¹ *L'essentiel 1977-2007* (2 CDs + 1 DVD), Columbia 7436977, 2007.

² Jean-Paul Germonville, "Cabrel", in: Pierre Saka – Yann Plougastel (Hg.), *La chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999, 167-169, loc. cit. 168.

³ In der Satireshow *Les Guignols de l'Info* auf Canal+ wird Cabrel mit der Puppe der "grand-mère à moustaches" als Nostalgiker mit altmodischen Anschauungen karikiert.

⁴ Germonville 1999, 168.

Ornella Vanoni: *Una bellissima ragazza*. 2007 (Sony BMG 88697047962).

Seit mehr als 40 Jahren zählt Ornella Vanoni zu den renommierten Interpretinnen der italienischen Canzone.¹ Nach ihrer triumphalen Tournee mit Gino Paoli 2004/2005 und dem daraus entstandenen Album *Vanonipaoli live* (Columbia/ Sony BMG 520480 2) veröffentlichte Ornella Vanoni Ende 2007 ein neues Studioalbum mit dem Titel *Una bellissima ragazza*, das wie die Vorgängeralben von Mario Lavezzi produziert wurde.

Das Album enthält insgesamt zwölf Canzoni, von denen die Interpretin bei acht Titeln an den Texten mitgeschrieben hat und damit bereits an der Entstehungsphase des Albums aktiv beteiligt war.

Das Eingangsglied "Qualcosa di te" schildert die Begegnung mit einer langjährigen Freundin: Beide sind älter geworden, aber die Freundschaft hat – diversen Widrigkeiten des Lebens zum Trotz – die Jahre überdauert und entfaltet immer noch ihre wohltuende Wirkung. "Una bellissima ragazza", das dem Album auch seinen Titel gibt,² spielt mit dem Jetzt und der eigenen Vergangenheit: Elemente der Gegenwart lösen angenehme Erinnerungen an frühere Zeiten aus. "Buona vita" hingegen richtet den Blick in die Zukunft, indem nämlich die reife Protagonistin einem Kind Ratschläge für ein glückliches, gutes Leben gibt, wobei im letzten Refrain ein Kinderchor die Interpretin stimmlich unterstützt. "E del mio cuore" stellt zu einer luftig wirkenden Melodie die Frage, was nach vielen – positiven wie auch negativen – Erlebnissen in der Liebe noch kommen kann, wobei auch hier am Ende der Canzone eine Kinderstimme die Stimme Ornella Vanonis ablöst und so den Schritt von einer Generation zur nächsten symbolisiert. "Gli amanti" erzählt von den Problemen derer, die "senza documenti a posto" in mitunter sehr zerbrechliche und schwierige Liebesgeschichten verwickelt sind und dafür manche unangenehme Begleiterscheinung in Kauf nehmen müssen. Dennoch wirkt die Canzone durch das Arrangement mit Chorbegleitung und durch die Melodie alles andere als melancholisch. "Cosa m'importa", im Duett mit Mario Biondi interpretiert, basiert auf einem brasilianischen Original und erzählt von einem Paar, das sich getrennt hat und dessen Liebe nicht mehr zu retten war. Als einziges Lied ist diese Canzone sehr jazzig arrangiert und bildet damit einen deutlichen Kontrast zum Rest des Albums. "Dolce meccanica" handelt ebenfalls von der Liebe, allerdings geht es diesmal um körperliche und seelische Zustände, die in einigen Fällen unvergesslich werden. "Bene così" wiederum erzählt von einer magischen Begegnung zu einem späten Zeitpunkt, die für die beiden Beteiligten zu etwas Besonderem wird, zwischen Liebe und Freundschaft pendelt und im Refrain "Perché non ti ho incontrato prima?" auf den Punkt gebracht wird. "La vita che mi merito", dessen Text von Renato Zero verfasst wurde, handelt von der Besinnung auf das eigene Leben, die mit einem Moment des Innehaltens verbunden ist. Auch "Dentro questa vita" reflektiert über das Leben, den Prozess des Älterwerdens und seine Begleiterscheinungen, kommt aber zu dem Schluss, dass die Liebe der wesentliche Inhalt des Lebens ist. "Io con te" ist nicht, wie man irrtümlich denken

könnte, ein Liebeslied im klassischen Sinn, sondern hat vielmehr einen autobiographischen Bezug zur Interpretin selbst: Die Suche nach Orientierungspunkten, die Irrungen im Leben führen letztlich zu Gott "Ma Dio con te mi ritrovo sempre/ Io con te l'amore che si sente". Vor dem Hintergrund, dass die spirituelle Dimension in den letzten Jahren für Ornella Vanoni an Bedeutung gewonnen hat,³ erklärt sich auch eine Bemerkung auf der letzten Seite des Booklets, "Gesù con tutto il cuore, noi due sappiamo perché". Das Album schließt mit dem Titel "Pagine", einer Metapher für Zeugnisse, die von einem Leben bleiben "Siamo pagine/ Scritte bene e scritte male...", wobei das Leben selbst jedoch auch von einer gewissen Leichtigkeit geprägt ist, mit der eben jene "Pagine" fliegen können.

Die Arrangements der zwölf Canzoni sind modern gehalten und unterstreichen wirkungsvoll die noch immer glasklare Stimme der Sängerin, die den Liedern durch ihre Interpretation einen persönlichen Stempel aufzudrücken vermag. Die Interpretation jedoch spielt sich niemals aufdringlich in den Vordergrund oder erscheint gar pathetisch oder theatralisch. Wäre es nicht etwas uncharmant, so könnte man den französischen Spruch "C'est dans les vieux pots qu'on trouve les meilleures confitures" durchaus auch auf *Una bellissima ragazza* anwenden, denn auch wenn die Interpretin inzwischen die 70 überschritten hat, so zeigt das Album deutlich, dass Ornella Vanoni ihre Stellung als eine der 'Großen' der Canzone noch immer mühelos behaupten kann.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Link: <http://www.ornellavanoni.it> (offizielle Seite der Sängerin)

Anmerkungen:

- ¹ Zur Biographie der Sängerin siehe Andreas Bonnermeier, "Die großen Interpretinnen der italienischen Canzone: II. Ornella Vanoni – *appuntamento* mit einer grande dame der Canzone", in: *BAT* 13 (März 2004), 36-39. Für weitere Informationen siehe Ornella Vanoni – Gino Paoli – Enrico De Angelis, *Noi due, una lunga storia d'amore*, Milano, Mondadori, 1994.
- ² Optisch umgesetzt wird der Titel durch eine Photographie aus der Jugendzeit Ornella Vanonis auf dem Cover der CD; im Booklet hingegen illustrieren zahlreiche Aufnahmen aus der heutigen Zeit einen Tag im Leben der Interpretin mit verschiedenen Stationen.
- ³ Siehe hierzu beispielsweise den Artikel von Antonio Fortichiari, "La conversione di Ornella Vanoni: Sono diventata una guerriera del nostro Signore", in: *Gente* 10 (7. März 2002), 108-110.

Publikationen

Roy, Bruno: *L'Osstidcho ou le désordre libérateur*. Montréal, XYZ 2008. 200 pages.

On l'oublie souvent, 1968 est une année centrale dans l'histoire du Québec. Pierre Elliot Trudeau commence son mandat de premier ministre du Canada, le Parti Québécois est fondé en octobre 1968 et le FLQ (Front de Libération du Québec) s'illustrera bientôt dans l'assassinat de Pierre Laporte, en octobre 1970. Bref les années 1968 à 1970 sont des années notoires sur le plan politique et culturel au Québec et c'est dans ce bouillonnant contexte historique que les chanteuses et chanteurs Louise Forestier et Robert Charlebois, accompagnés de Mouffe, de l'humoriste Yvon Deschamps et du Quatuor Jazz libre du Québec, présentent un spectacle musical révolutionnaire: *L'Osstidcho*. La première version est présentée en mai 1968. Bruno Roy, ex-président de l'UNEQ (Union des Écrivains et Écrivains du Québec), a saisi l'occasion du quarantième anniversaire de ce spectacle pour lui consacrer une monographie. La sortie du livre coïncide en outre avec le 400e anniversaire de la ville de Québec, célébré par de nombreuses manifestations tout au long de l'année 2008.

Poète confirmé, depuis longtemps intéressé par le thème des origines et de la renaissance, il n'est pas étonnant que Bruno Roy se soit penché sur le sujet des chansons manifestaires et des révolutions culturelles. L'auteur considère *L'Osstidcho* comme un manifeste parce qu'il inaugure un mouvement politico-culturel et désigne une rupture sur le plan de l'histoire d'une pratique. Avant de faire l'étude détaillée des spectacles de la série, il analyse avec minutie l'histoire de la chanson québécoise et les prémisses du rock'n roll.

Bruno Roy fait aussi l'historique de la carrière de Robert Charlebois, mentionnant par exemple que le chanteur débute sa carrière d'auteur-compositeur-interprète dès 1961, à l'âge de 16 ans, et qu'il fait la première partie du spectacle de Félix Leclerc à la Butte à Mathieu en septembre 1962. Par ses participations à des revues musicales, Robert Charlebois se montre très tôt intéressé par les rapports entre la scène et la musique. Si, après l'Exposition universelle de Montréal en 1967, les boîtes à chansons ferment les unes après les autres, le contexte culturel est toutefois favorable au chanteur. Entre la sortie de la chanson *Lindberg*, au printemps 1968, et décembre 1968, Robert Charlebois passe ainsi du statut d'inconnu à celui de superstar.

C'est dans ce contexte qu'est présenté le spectacle collectif multidisciplinaire *L'Osstidcho*. Trois spectacles ont lieu: en septembre 1968 (*L'Osstidcho King Size* à la Comédie Canadienne), en janvier 1969 (*L'Osstidcho meurt* à la Place des Arts) et en juin 1970 (*L'Osstidcho* au Théâtre des Quat'sous, avec Louise Forestier, Mouffe, Yvon Deschamps, le Quatuor du Nouveau Jazz libre du Québec et l'organiste Jacques Perron). Charlebois, Forestier et Deschamps participaient déjà à l'époque au spectacle-manifeste

Poèmes et chants de la résistance destiné à soutenir les prisonniers politiques Paul Rose, membre de la Cellule Chenier, et Pierres Vallières, auteur de l'un des rares ouvrages sur Pierre Laporte mais aussi de *Nègres blancs d'Amérique*, un indispensable de la culture décolonialiste. Ces spectacles sont des preuves tangibles de la volonté de certains artistes québécois de s'inscrire dans la voie de la contestation. Le contexte contre-culturel de l'époque se manifeste par trois pôles: le psychédéisme, l'érotisme et la politique. Pour Bruno Roy, le psychédéisme prône le recours aux drogues comme facilitateur d'hallucinations, l'érotisme célèbre avant tout la libération de la sexualité et, enfin, le politique se manifeste avec la mouvance felquiste et autonomiste. Le jazz participe de cette contre-culture québécoise, de même que de nouvelles explorations musicales comme celle de l'Infonie.

L'Osstidcho ou le désordre libérateur de Bruno Roy se termine par une chronologie détaillée des années entre 1952 et 2008 et une liste reconstituée des chansons et monologues du spectacle.

Jean-Nicolas De Surmont, Bruxelles

Salvarani, Bruno/ Semellini, Odoardo: *Di questa cosa che chiami vita. Il mondo di Francesco Guccini. Con una prefazione di Giovanni Lindo Ferretti e una postfazione di Enzo Gentile*. Trento, Il Margine 2007. 358 pagine.

Nella profusione di volumi commemorativi dedicati al '68 e dintorni possiamo far rientrare anche il libro in questione. Con altri mitici cantautori e colleghi come De Gregori, Dalla o De André, Guccini fu una delle anime del '68, e in particolare degli anni che seguirono, quegli anni Settanta che nell'immaginario delle generazioni attuali si dipingono nei colori dell'esperienza politica, della lotta di classe, della fantasia al potere. Parole, parole, parole, diremmo oggi, cinicamente...

Personaggio emblematico per impegno politico e cultura letteraria, anarchia e nostalgia, religiosità laica e morte di Dio, sogno americano e critica all'America cui contrappone le sane radici appenniniche, nonché cantore di eroi del quotidiano che diventarono veri e propri miti, Guccini si sceglieva – come ricorda il critico musicale Enzo Gentile nella postfazione al volume – perché “rappresentava un universo”, in cui l'Italia post-68 appassionatamente si identificò. Ma il successo di Guccini dura tuttora, a cinquant'anni di distanza, evidentemente perché qualcosa di quell'universo e di quegli aneliti vive ancora dentro ognuno di noi, giovani e meno. Questa è anche la molla che fa partire la ricerca di Salvarani e Semellini. Il volume che dedicano a Guccini si discosta dalle biografie edificanti (semmai sul Nostro ne fossero state scritte) e intende ricostruire il mondo del cantautore nei dettagli del quotidiano, “tra le pieghe” di una vita, proponendoci una serie nutritissima di informazioni, accessibili solo a due *insider* come gli autori.

Ciò che lo differenzia da altre pur pregevoli pubblicazioni dedicate al Maestroni è il fatto di essere costruito attorno a nuclei semantici che consentono uno scavo in profondità nell'opus gucciniano. Senza limitarsi ad analisi testuali, che peraltro sono presenti e pertinenti, la sezione più consistente del volume (dallo scolastico titolo "Vocabolario") si sofferma in ordine alfabetico su delle parole-chiave legate a tematiche tutte trasversalmente presenti nel canzoniere gucciniano. Davanti al lettore scorrono titoli apparentemente irrelati: città, morte, fumetti, cinema, gatti, donne. Si inizia con 'acque' (tutto scorre) e passando per 'Dio', 'dubbio', 'radici' il cerchio si chiude con 'tempo' (anch'esso scorre, e Guccini lo sa bene). Ogni parola rimanda ad un'altra, e questo gioco di rimandi illumina e focalizza persone, incontri, il tempo, i protagonisti di un'epoca, piccoli o grandi che siano, e di riflesso la storia di quegli anni. Parlare della canzone o delle canzoni all'interno delle quali ricorre quel dato termine diventa quindi quasi naturale.

"Incontri", titolo della seconda sezione, apre allo spazio più squisitamente umano della vita di Guccini. Nei ritratti firmati tra l'altro da Deborah Kooperman, dalla figlia di Guccini, Teresa, da Alfio Cantarella dell'Equipe 84, dal cartoonist Guido De Maria, dai parenti che hanno restaurato il Mulino Guccini, sono tratteggiati affetti, abitudini e manie del Nostro, aneddoti e testimonianze, rivelate dalle parole di chi lo ama e lo segue da tanti anni. Questa sezione si conclude efficacemente con due interviste rilasciate l'una a Brunetto Salvarani e l'altra a Valerio Gentile, in cui si toccano temi "caldi", centralissimi nella poetica gucciniana, come il valore della memoria e la presenza di Dio.

Curiosa, nella parte finale, la serie dei "Repertori" che elencano acriticamente le "parole" di Guccini individuate nelle canzoni e suddivise in capitoli: da 'Weltanschauung' a 'Kawasaki', da 'Lorenzo de' Medici' a 'Weimar', da 'Simmentahl' a 'Seven-up', senza tralasciare 'gnosi', 'maggese', 'tacchino' o 'parietaria' – a testimonianza di una mirabile commistione di lessici aulici, tecnici e quotidiani in cui Guccini è maestro insuperato, un po' come quel Gozzano, amatissimo da Francesco, cui Montale attribuiva la dote di "far cozzare l'aulico col prosaico".

Concludono il percorso una biografia, una serie di dati obbligati e aggiornatissimi su discografia, filmografia, bibliografia, siti internet. Non manca l'elenco dei musicisti che hanno suonato con Guccini, contribuendo in maniera fondamentale agli arrangiamenti delle sue canzoni.

Un testo caleidoscopico che ad una prima fuggevole lettura pare forse un po' disorientante, perché si sottrae ad uno scontato percorso cronologico, ma che alla fine recupera un'immagine a tutto tondo del Nostro, fotografato (non solo nelle belle foto di corredo al testo) in tutta la sua umanità e versatilità: cantautore, scrittore di emozionanti gialli nostrani, esperto di fumetti e di dialetti, attore a tempo perso, cultore dell'Appennino, senza dubbio uno dei protagonisti più "ponderosi" della canzone d'autore italiana. La formula del suo successo? Passione, sincerità, un animo contadino, che rende impermeabili alle

lusinghe dei carrozzoni musicali e una buona ragione di dubbio, che lo spinge a un continuo scandagliarsi e interrogarsi su quelle domande ultime che assillano tutti noi.

A lettura finita l'impressione è che Guccini sia un bel pretesto per parlare di cose, luoghi e persone che a Brunetto Salvarani, teologo e giornalista, direttore di CEM Mondialità e della collana della EMI "Parole delle fedi", autore fra l'altro di un volume su De André ed esperto di interdialogo religioso, e Odoardo Semellini, esperto di fumetti e di cantautori, operatore culturale a Carpi, stanno evidentemente a cuore. Lo svela il titolo, messo lì a farci sospettare se il protagonista del libro sia solo Guccini o anche qualcos'altro. "Di questa cosa che chiami vita" è un verso tratto da "Lettera" (nell'album *D'amore, di morte e di altre sciocchezze*, 1996) in cui Guccini scrive agli amici Bonvi e Victor Sogliani, che se ne sono andati per sempre. Parlare di Guccini permette agli autori di tessere un loro discorso sul tempo e sulla vita, intrecciato a quello del Maestroni e basato sulla condivisione di un universo di riferimento. Guccini è per dirla con le sue parole "un vecchio amico di giorni e pensieri" o, come gli autori lo definiscono, un "compagno di strada, con le stesse radici e gli stessi ideali". E il commento di Francesco alla presentazione della biografia, avvenuta a Pavana nel Mulino Guccini, confermano che l'intento degli autori ha colto nel segno: "la più fedele biografia che mi riguarda".

Carla Festi, Universität Innsbruck

Ankäufe und Neuerwerbungen

DVD

Artistes de Wallonie et de Bruxelles: *Montreux 2004*, Wallonie-Bruxelles Musiques WBM 152

CDs

Artistes de Wallonie et de Bruxelles: *Les coups de coeur des Francofolies 2001*, *La Rochelle et Spa*, Wallonie-Bruxelles Musiques WBM138

Bashung, Alain: *Bleu pétrole*, Barclay 530 592 9

Biolay, Benjamin: *Trash yéyé*, Virgin EMI 5099950660629

Boulay, Isabelle: *Nos lendemains*, Disques Chic 530599-4

Cabrel, Francis: *Des roses & des orties*, Chandelle Productions 886972712

Cali: *L'espoir*, Virgin 509995184402

Chao, Manu: *La Radiolina*, Nacional Records NCL 68496

Désilets, Alexandre: *Escalader l'ivresse*, Maisonnnette MAICD-7714

Dion, Céline: *D'elles*, Sony BMG 8869704962

Dominique A: *Sur nos forces motrices*, Cinq 7/Wagram 3126892

Drexler, Jorge: *Eco*, DRO East West 6222-2

Enfoirés, Les: *Les secrets des Enfoirés* (2 CDs), Les Restaurants du Coeur 88697253082

Gainsbourg, Serge: *Monsieur Gainsbourg revisited*, Barclay 983 708 5

Grand Corps Malade: *Enfant de la ville*, Anouche Productions 530 709-0

Grand Corps Malade: *Midi 20*, Anouche Productions/AZ 060249844840 3

Juanes: *La vida... es un ratico*, Universal 0602517473928

Juliette: *Ma vie, mon oeuvre* (Vol.1) (2 CDs), Polydor 981 737 6

Khaled: *Hafra*, Barclay 539 881-2

Le Français atout coeur, Klett 523507

Paradis, Vanessa: *Divinidylle*, Barclay 5301851

Perreau, Yann: *Western romance*, foule spin FSPCD 1435

Putumayo presents: *Québec*, Putumayo World Music PUT 279-2

Raphaël: *Je sais que la terre est plate*, Delabel Hostile 50999 52010507

Richard, Zachary: *Lumière dans le noir*, Zach Rich MQMCD-2373

Rosana: *De casa a Las Ventas* (3 CDs), Warner 308028

Serrano, Ismael: *Sueños de un hombre despierto*, Universal B0009987-02

St-Pier, Natasha: *Longueur d'ondes*, Sony BMG 82876751752

Vezina, Claire: *Cyber Neptune*, Éditions CVEZ CVCD 7408

Veranstaltungskalender

Kolloquien, Tagungen, Vorträge

Mémoire, traces et histoire dans les musiques de tradition orale. Colloque Internat. d'ethnomusicologie, 16.-17. 10. 2008, Univ. de Nice-Sophia-Antipolis. Colloque organisé par Luc Charles-Dominique (Université de Nice-Sophia-Antipolis) et Laurent Aubert (Ateliers d'Ethnomusicologie de Genève) avec le soutien de l'Université de Nice-Sophia-Antipolis et du Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC de PACA)

Information: Luc.CHARLES-DOMINIQUE@unice.fr

Word and Music Studies: Seventh International Conference, 10.-13. 6. 2009, University of Music and Performing Arts Vienna

Information: www.wordmusicstudies.org/events.htm

Festivals

Festi'Val-de-Marne (2. bis 19. Oktober 2008, Ivry-sur-Seine)

Information: festivaldemarne.org

Coup de cœur francophone (6. bis 8. November 2008, Montréal, Québec)

Information: www.coupdecœur.qc.ca

Aktuelles – actualités – novità – novedades

Chanson und World Music Kulturelle Alterität und musikalischer Kulturkontakt im Chanson

Kaum eine Kunstform ist so typisch französisch wie das Chanson; wer die 'exception culturelle' aufzeigen oder gar verteidigen will, beruft sich gern auf die Tradition der populären französischen Textmusik.¹ Als nationales Kulturgut wurde das Chanson vor Jahren zum Gegenstand gesetzgeberischer Maßnahmen, die seine Präsenz in den Medien schützen. Kulturförderung oder aber Eitelkeit und Protektionismus der Grande Nation?

Die gegenwärtige Blüte der Gattung ist wohl weniger den kulturpolitischen Rahmenbedingungen als einer in sich äußerst lebendigen Musikszene zu verdanken, die Alternativen zum angloamerikanischen Pop sucht und findet. Wenngleich die Rede von der 'nouvelle scène française' eher auf einer Etikettierung der französischen Plattenindustrie beruht als auf einer programmatischen Selbstbezeichnung der Akteure, so findet man in diesem Umfeld – und darüber hinaus – interessante und äußerst heterogene Erscheinungen.² Die Zeiten, in denen sich bekannte Sänger – etwa Georges Brassens und Guy Béart – vor allem auf die nationale, bis ins Mittelalter zurückreichende Tradition besannen, sind lange vorbei. Die Renaissance des französischen Chansons basiert in hohem Maße auf der Innovation durch Synthesen mit anderen Musikstilen. Crossover und die Verwendung von World-Music-Elementen sind in einer Welt, die den Informations- und Warenaustausch stetig steigert, angesagt. Diese Synthesen können einen oberflächlichen und marktconformen Postkartenexotismus hervorbringen oder aber zu einem kreativen Multikulturalismus führen, in dem sich verschiedenste Elemente authentisch ineinander fügen. Es sei daran erinnert, dass sich schon zahlreiche Vertreter des klassischen modernen Chansons andernorts musikalische Anregungen holten: Trenet importierte früh den amerikanischen Swing, Vian kopierte und parodierte den Rock'n'Roll und Gainsbourg begeisterte sich für den Reggae. Durch Reisen gewonnene Klangeindrücke, wie sie Bernard Lavilliers verwendet, sowie Musikidiome, die von einem Migrationshintergrund oder einer pluriethnischen Herkunft herrühren, wie sie etwa bei Sapho begegnen, sind im Chanson zur Selbstverständlichkeit geworden. Die klangliche Verfremdung von Chansonklassikern durch extravagante, oft exotische Arrangements ist darüber hinaus zu einem beliebten Mittel der Traditionspflege avanciert. So erzielte beispielsweise Jane Birkin mit ihren orientalisches arrangierten Gainsbourg-Versionen der Tournee und des Albums *Arabesque* einen großen Erfolg.³

Um das Verhältnis von Chanson und World Music zu umreißen, ist festzuhalten, dass Paris – gegenwärtig stärker als London und New York – kultureller Schmelztiegel ist. Emigranten russischer, italienischer, spanischer und armenischer Herkunft haben in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Frankreich eher in der ‘ernsten’ Musik als im Chanson Spuren hinterlassen. Bis in die 1960er Jahre sind musikalische Kulturkontakte – im emphatischen Sinn – im Chanson selten, und fremde Länder werden primär unter dem Aspekt des exotischen Reizes besungen. Musikalische Idiome anderer Kulturen werden in dekorativer Manier eingesetzt. Exotismus und Evasion in bunte (Phantasie)Welten waren seit der Belle Epoque, in der das kulturelle Selbstbewusstsein Frankreichs als Kolonialmacht besonders ausgeprägt war, immer wieder beliebte Themen. Um 1900 kamen Chansons d’amour, die die Liebe zwischen einem französischen Soldaten und einer fremdländischen Schönheit besangen, beim Publikum gut an. Eine pseudofolkloristische Nachahmung fremder Klangwelten sollte die Handlungen einem bestimmten Kulturkreis zuordnen, ihnen Lokalkolorit verleihen.⁴ Chansons, die sentimental und melodramatisch die Beziehung zwischen Liebespartnern aus unterschiedlichen Kulturen besingen, haben lange überlebt, und etwa Gilbert Bécauds Kalkriegsromanze “Nathalie”, die 1964 mit musikalischen Anleihen am Kasatschok Russlandklischees bediente, entspricht diesem Schema. Der Erfolg Josephine Bakers in den 1920er Jahren ist aus einer Faszination für Fremdes, das nicht weiter hinterfragt wird, zu erklären. Die Revue Nègre mit ihrer erotischen Attraktion des Bananenröckchens baute geschickt auf rassistische Stereotypen. Gemessen an den USA war Frankreich jedoch liberal, so dass sich die Tänzerin und Sängerin in ihrer Wahlheimat in der Résistance engagierte und schwarzen Jazzmusikern zu Auftrittsmöglichkeiten in Europa verhalf.⁵

In den 1930er Jahren befriedigte auch die Operette – ähnlich dem Musical heute – in bunten Pappmachékulissen das Fernweh eines breiten Publikums. Luis Mariano ließ als Latin Lover der Operettenbühne in den 1940er und 1950er Jahren Frauenherzen höher schlagen, wenn er seine Lieder über Andalusien und Mexiko zu eingängigen Melodien mit folkloristischen Arrangements schmetterte. Sängerinnen mit Akzent wie die Italienerin Rina Ketty, zu deren Hit “J’attendrai” kürzlich ein französischer Kleinwagen in der Werbung einem Crashtest unterzogen wurde, die temperamentvolle Spanierin Gloria Lasso (die durch ihre ungefähr zehn Ehen Aufsehen erregte) und die italienischstämmige Ägypterin Dalida waren en vogue.

In den frühen 1960er Jahren erschienen die ersten französischen Bearbeitungen amerikanischer Folksongs, und nach 1968 (Woodstock-Effekt!) ist mit der Hinwendung zum politischen und engagierten Chanson das Interesse an der im Entstehen begriffenen World Music zu konstatieren: Man wollte wissen, was in der Welt passiert, politisch wie musikalisch. In Frankreich erstarkte das regionale Selbstbewusstsein, was sich auch in der Wiederentdeckung und Weiterentwicklung einheimischer Musiktraditionen zeigt: die keltische Harfe, die polyphonen korsischen Gesänge und Texte in Minderheitensprachen wie dem

Bretonischen und Okzitanischen sind entsprechende Zeiterscheinungen. Darüber hinaus finden besonders spanische, griechische und osteuropäische Klänge ihren Widerhall im Chanson. In Bezug auf Griechenland und Spanien sind es oft Protestlieder gegen die Diktaturen, die einen nationaltypischen musikalischen Ausdruck (Rhythmen oder Instrumente) wählen. Ausgehend von den griechischen Widerstandsliedern, die Mikis Theodorakis an Melina Mercouri ins Pariser Exil schickte, entstand eine Welle thematisch und musikalisch auf Griechenland ausgerichteter Chansons. Mit den zahlreichen Exilanten hofften auch politisch engagierte Sänger auf ein baldiges Ende der Franco-Diktatur, und um dies auszudrücken, bevorzugten sie den Flamenco. Ein schönes Beispiel hierfür ist das zweisprachige Chanson “Franco la muerte” von Léo Ferré. Osteuropäisch anmutende Melodien und Arrangements, die man mit slawischer Seele und Taigaromantik assoziierte, erfreuten sich wie im deutschen Schlager dieser Epoche großer Beliebtheit. Von Melina Mercouris musikalischem Griechenlandengagement zu Ivan Rebroffs russischer Maskerade – auch er war damals in Frankreich ein gefeierter Star – ist zweifelsohne eine plakative Folklorisierung in der Präsentation nationaltypischer Stile im Frankreich der 1970er Jahre zu verzeichnen. Dass die Zuordnung eines Interpreten zu einer Kultur nach dem akustischen Eindruck trügerisch sein kann, zeigt sich daran, dass Georges Moustaki seit seinem ersten griechisch klingenden Hit “Le métèque”, in dem sich der Sprecher mit einem “pâtre grec” vergleicht, oft für einen Griechen gehalten wird, während er in Alexandria geboren ist und seit seiner Jugend in Paris lebt.

Die vergangenen 25 Jahre der Entwicklung des Verhältnisses von Chanson und World Music sind knapp so zu resümieren: In den 1980er Jahren gewannen musikalische Anleihen bei lateinamerikanischen Rhythmen, etwa Bossa nova und Salsa, an Bedeutung und auch afrikanische und arabische Klänge, die häufig von Einwanderern nach Frankreich importiert wurden, zeigten Breitenwirkung. Les Négresses Vertes etwa schufen in den 1980er Jahren einen phantasievollen multikulturellen Sound mit diesen Ingredienzien. Auch der Rai, die Musik der nordafrikanischen Einwanderer, genießt große Beliebtheit, und Khaled landete mit “Aïcha” einen französischsprachigen Hit, der auch über die Grenzen Frankreichs hinaus gespielt wurde. Die Genese des französischen Rap ist eng mit den sozialen Verhältnissen in den Banlieues verbunden; auf der Suche nach einer schichtenspezifischen Identität griff man auf amerikanische Rapper als Vorbilder zurück, besann sich aber auch auf die eigene Herkunft, die afrikanischen oder arabischen Wurzeln. In den letzten Jahren erhielt das Chanson durch verschiedene Richtungen der World Music neue Impulse: Von der irischen Ballade (Renaud) über die Balkan-Blaskapelle (Bénabar) und den Tango (Juliette) zum Fado (Aznavour) begegnen derzeit vielfältige World-Music-Reflexe im Chanson.

Eine eigentümliche Entwicklung vom Chanson zu einem neuen Typ der World Music stellt das Schaffen Manu Chaos dar. Der in Paris geborene Sohn spanischer Franco-Flüchtlinge feierte in den 1980er Jahren erste Erfolge mit

Rockchansons. Mit Rap, lateinamerikanischer Musik und Ska griff er neue Ausdrucksformen auf, die er zu einem fröhlich verspielten Stil synthetisierte, der sich über alle Genre Grenzen hinwegsetzt. Die frechen, oft mehrsprachigen Texte und der Stilmix werden von dem Sänger als Protest gegen die Globalisierung ins Feld geführt. Sprachliche und musikalische Unberechenbarkeit werden zum Programm erhoben. Manu Chao ist rastlos, immer neue Projekte lassen ihn herumreisen, und sein Aufenthaltsort ist selten bekannt; einen Wohnsitz hat er wohl in Brasilien – Genauer weiß man nicht.⁶ Nach mittlerweile drei Alben in demselben hybriden Stil kann man sich allerdings fragen, ob eine im Prinzip originelle Idee sich nicht doch irgendwann erschöpft. Der Grat zwischen multi-kultureller Kreativität und profillosen Kauderwelsch ist oft schmal. Viele neuere französische Gruppen praktizieren – mit überzeugendem Ergebnis – musikalischen ‘métissage’, so auch L’Oparleur aus Straßburg mit ihrem Gypsy-Sound, der auch afrikanische Akzente setzt.

Der Begriff der World Music ist heute umstritten⁷ und die Abgrenzung von der modernen Populärmusik oft nicht scharf. In gewisser Weise kann alles als World Music gelten, was musikalisch in einer Kommunikationsgemeinschaft – ganz konkret in unserer okzidentalen – irgendwie als ‘fremd’ empfunden wird. Da die Bezeichnung ‘World Music’ so zum Passepartout-Begriff wird,⁸ ist es sinnvoll, von zeitlich und/oder regional klar umrissenen Stilen in einem engeren Sinn als Ethnomusik⁹ zu sprechen. In Frankreich finden die Bezeichnungen “musique du monde“ und “musiques du monde“ Verwendung.¹⁰ Das Chanson – historisch betrachtet ursprünglich Ethnomusik – bezieht als Populärmusik neue Vitalität aus der Begegnung mit Fremdem. Es bleibt schließlich festzuhalten, dass sich der Umgang mit kultureller Alterität im Chanson im Lauf des 20. Jahrhunderts wesentlich verändert hat: Während früher in folkloristischer Weise **über** Fremde gesungen wurde oder Sänger(innen) fremder Herkunft als Exoten vorgeführt wurden, tritt das Gegenwartschanson **mit** anderen Kulturen in einen Dialog.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Anmerkungen:

¹ Wie Kino, Fernsehen, Comic, Sport und Esskultur ist das Chanson ein Ort der “Mythen des Alltags” (Roland Barthes). Vgl. Susanne Hartwig – Hartmut Stenzel, *Einführung in die französische Literatur- und Kulturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2007, 263-280.

² Die in Deutschland aufgelegten CD-Reihen “Le pop/Les chansons de la nouvelle scène française” und “Le tour” zielen auf ein junges Publikum ab, das mit englischsprachiger Musik aufgewachsen ist. Angesichts der Gleichförmigkeit und künstlerischen Verflachung eines Großteils der angloamerikanischen Produktion sowie einer allgemeinen Imageverschlechterung der englischsprachigen Welt treffen diese Sampler den Zeitgeist.

³ Jane Birkin, *Arabesque*, Capitol 724354276422, 2002.

⁴ So zum Beispiel das oft interpretierte “La baya (Chin’ chin’ chin’)” von Marcel Heurtebise/Henri Christiné, in dem sich das chinesische Liebesmädchen allerdings als Pariserin, die es nach Asien verschlagen hat, entpuppt.

⁵ Patricia Scott Dunwoodie, “Josephine Baker”, in: Pierre Saka – Yann Plougastel (Hg.), *La chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999, 128f.

⁶ Arno Frank, “Mitleid mit den USA. Nach sechs Jahren hat Manu Chao, der Sänger der Globalisierungskritik, eine neue Platte gemacht”, in: *Die Zeit*, 6. Sept. 2007, 58. Die letzten Alben: *La Radiolina*, Radio Bemba 2564698116, 2007; *Próxima estación esperanza*, Radio Bemba 8103212, 2001; *Clandestino*, Virgin 724384578329, 1998.

⁷ Philip Bohlman, *World Music. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2002, sowie Richard Nidel, *World Music. The Basics*, New York, Routledge, 2004.

⁸ “Weltmusik” bei *Wikipedia* (20.8.2008).

⁹ Um die Verbreitung dieser Musik hat sich in Frankreich früh das Label Le Chant du Monde verdient gemacht. In den letzten Jahren hat sich der relativ junge Verlag Frémeaux et Associés neben seiner Hörbuchproduktion auf ältere populäre Musik und Ethnomusik spezialisiert.

¹⁰ Saka – Plougastel 1999, 812.

Toscas Vater

Zum 100. Todestag von Victorien Sardou

Victorien Sardou, der am 9. November 1908 77jährig starb, gehört längst zu den unbekannteren Bekannten der französischen Theatergeschichte. Mit Vaudevilles und Boulevardkomödien war er nicht weniger erfolgreich als Eugène Scribe oder Labiche vor, und Georges Feydeau nach ihm, er verdiente viel Geld und wurde 1877 in die Académie Française aufgenommen. Als den Franzosen nach dem deutsch-französischen Krieg 1870/71 das Lachen vergangen war, schrieb er auch historische Dramen, oft mit einer dominierenden Frauenrolle für Sarah Bernhardt. Noch die Drehbuch-Autoren der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts griffen gern auf Vorlagen Sardous zurück. Heute scheint sein Theater nur noch Spezialisten zu interessieren: Mitte November findet in Frankreich ein großer Sardou-Kongreß statt, aber Neuinszenierungen sind zumindest in den subventionierten Theatern anscheinend nicht geplant.

Sardou schrieb *pièces bien faites* nach dem Vorbild Scribes: Alles, was auf der Bühne geschieht, wird psychologisch motiviert und sorgfältig vorbereitet. Wenn im dritten Akt ein Erbonkel sterben soll, wird im ersten erwähnt, dass er krank ist. Im Licht von Psychoanalyse oder Chaostheorie wirkt dieser Realismus ein bißchen treuherzig und eindimensional. (Feydeau entgeht dieser Gefahr, indem er die Drehzahl der Komödienmechanik absurd erhöht und den Zuschauern z.B. eine Figur zumutet, die bei Regen stottert, bei schönem Wetter jedoch nicht.) Außerdem verstand sich Sardou weniger als Schriftsteller denn als Theatermann (anders als Scribe ließ er seine Stücke nicht drucken, erst ein Vierteljahrhundert nach seinem Tod wurde eine Werkausgabe in Angriff genommen). Da ihm Bühnenwirksamkeit über alles ging, schrieb er seinen Hauptdarstellern ihre Rollen auf den Leib; historische und pseudohistorische Figuren wie Kaiserin Theodora von Byzanz, Tosca oder Kleopatra sind alle nach dem Bilde Sarah Bernhardts geschaffen, deren zweifellos große Schauspielkunst

natürlich auch von zeitgenössischen Konventionen geprägt war: In frühen Tonaufnahmen klingt ihr Deklamationsstil für heutige Ohren reichlich maniert, für ihr Gesten-Repertoire galt vermutlich dasselbe. Wollte man Sardous Dramen heute, ohne das Pathos der Jahrhundertwende, spielen, dann bliebe, so steht zu befürchten, von der ursprünglichen Wirkung nicht viel übrig.

Ähnlich wie das romantische Theater Victor Hugos dürfte Sardous Werk eine Überlebenschance am ehesten auf der Opernbühne haben. Wie Eugène Scribe hat er selbst Libretti verfaßt, aber er hatte nicht das Glück, einen Meyerbeer oder Auber zu treffen; die meisten Komponisten, mit denen Sardou zusammenarbeitete, sind heute vergessen (und eine ernste Oper – *Les Barbares*, 1901 – mit Saint-Saëns oder eine komische – *Les Prés Saint-Gervais*, 1874 – mit Lecocq zählen nicht zu den erfolgreichsten Werken dieser beiden Musiker). Die Geschichte von Sardous vielleicht interessantestem Libretto, *Le Roi Carotte* für Jacques Offenbach, stand unter einem ungünstigen Stern: Die Märchenoperette (‘Opéra-bouffe-féerie’) wurde 1869 konzipiert, als noch Napoleon III. regierte, aber erst 1872 uraufgeführt; unter dem Eindruck der Pariser Commune lag es nahe, bei einem roten Usurpator – der Karotte, die sich zum König aufschwingt – an linke Revolutionäre zu denken, die ursprünglich sicher nicht gemeint waren. Vielleicht löste diese Scheinaktualität Zweifel an der Reperitoiretauglichkeit des extrem aufwendigen Werkes aus, jedenfalls wurde es nach der durchaus erfolgreichen Uraufführung kaum nachgespielt.

Mehrere der historischen Dramen Sardous dienten als Vorlagen für post-eristische italienische Opern: Luigi Illica und Giuseppe Giacosa adaptierten *La Tosca* für Puccini (UA 1900); Umberto Giordano griff auf *Fédora* (Libretto Arturo Colautti, UA 1898) und *Madame Sans-Gêne* zurück (Libretto Renato Simoni, 1915). Sardous *Tosca* und *Fédora* hob Sarah Bernhardt aus der Taufe, die resolute Catherine Hubscher, die sich auch als Herzogin am Hof Napoléons vom gesunden Menschenverstand der Waschfrau leiten ließ, die sie vor der militärischen Karriere ihres Mannes gewesen war, konzipierte Sardou für die (bei den Zeitgenossen kaum weniger berühmte) Réjane.

Die bei der Opernbearbeitung eines Schauspieltextes unvermeidlichen Kürzungen – Verzicht auf Nebenfiguren und Parallelhandlungen, Reduktion von Informationen über die Vorgeschichte, die Motive der Figuren etc. auf bloße Andeutungen – erweisen sich bei Sardou (wie auch bei Victor Hugo) nicht als Verlust, sondern als Gewinn. In *La Tosca* z.B. erfährt der Zuschauer vieles, was er nicht wissen muss (und nicht unbedingt wissen will): Der von der Polizei gejagte Angelotti etwa, den Cavaradossi zu retten versucht, ist nicht nur Republikaner (was im Rom des Jahres 1800 Grund genug für Kerkerhaft oder Schlimmeres wäre); er hatte außerdem das Unglück, Lady Hamilton gegen sich aufzubringen. Sardou durfte voraussetzen, dass der Name der Geliebten Lord Nelsons seinem Publikum vertraut war; ihre Erwähnung bestätigt signalhaft, dass wir uns nicht im Reich der Fiktion, sondern im authentischen Umfeld des Zweiten Koalitionskriegs bewegen. Historisch interessierte Zuschauer wussten auch, dass Lady Hamilton mit Königin Karoline von Neapel (die im zweiten Akt

einen angeblichen Sieg über Bonaparte feiert) befreundet war; der Polizeichef Scarpia hat gute Gründe, diese einflussreiche Dame nicht zu verärgern, was verständlich macht, warum er Angelotti unbedingt fangen will. Die Position Scarpias innerhalb des repressiven Systems, dem er dient, erweist sich so als ambivalent. In der Oper dagegen ist Scarpia die fleischgewordene Repression (und Willkür): Er verfolgt Angelotti (und will Tosca zwingen, ihm zu Willen zu sein), um sich am Gefühl seiner Macht zu berauschen (hier spielt auch das Vorbild von Verdis Jago hinein, den Sardou noch gar nicht kennen konnte, als er *La Tosca* schrieb).

Der zweite Akt des Schauspiels führt in einem figurenreichen Tableau Leben und Denkweise der reaktionären Aristokratie vor. Nachdem (fälschlich) die Niederlage Bonapartes in der Schlacht bei Marengo (14. Juni 1800) gemeldet worden ist, hat Königin Karoline zu einem Fest geladen, bei dem Tosca singen soll. Kurz vor ihrem Auftritt trifft die Nachricht ein, dass die Franzosen das Blatt noch haben wenden können. Mit wenigen Strichen charakterisiert Sardou hier eine Nebenfigur, die für die Haupthandlung keinerlei Bedeutung hat: Ein französischer Emigrant, der Bonaparte verabscheut, ist trotz allem Patriot genug, um sich über den Sieg seiner Landsleute zu freuen. Die Librettisten haben die Fest-Szene vollständig gestrichen, die Falschmeldung und ihre Korrektur aber beibehalten. Im zweiten Akt der Oper hat Scarpia Cavaradossi foltern lassen, damit er Angelottis Versteck verrät; der Maler schweigt, aber Tosca weist den Häschern den Weg, um ihren Geliebten zu retten. Cavaradossi ist nicht nur durch die Qualen der Folter geschwächt, er fühlt sich auch von Tosca verraten; in diesem Augenblick wird Scarpia der Sieg Bonapartes gemeldet, Cavaradossi triumphiert über seinen Peiniger und stimmt ein Triumphlied an. Statt wie Sardou aus Mosaiksteinen ein historisches Panorama zu konstruieren, schafften die Librettisten die Voraussetzungen für Empathie und Identifikation des Zuschauers mit dem Protagonisten. (Dass von den drei genannten Opern nach Sardou *Madame Sans-Gêne* alles in allem die am wenigsten erfolgreiche war, könnte im Übrigen damit zusammenhängen, dass Simoni dem Handlungsverlauf der Schauspielvorlage getreu folgt und der Eifersucht Napoléons auf den Grafen Neipperg, der viel weniger interessant ist als die sympathische Catherine/Caterina, unangemessen viel Raum gibt.)

Während die eine oder andere Komödie Sardous den Versuch einer Wiederaufführung sicher lohnen würde, scheint es schwer vorstellbar, dass ein heutiges Schauspiel-Publikum *Cléopâtre* oder *La Tosca* goutieren könnte. Sardou bleibt jedoch das nicht geringe Verdienst, die Vorlage für eine der erfolgreichsten Opern des Repertoires und etliche andere, durchaus bühnentaugliche Musiktheater-Werke geschaffen zu haben. Wie bühnentauglich *Le Roi Carotte* ist, wüsste man gern – aber die bisherigen, meist stark bearbeiteten, gekürzten und/oder für kleine Bühnen eingerichteten Aufführungsfassungen lassen ein abschließendes Urteil nicht zu.

Albert Gier, Universität Bamberg

Un mythe de la 'música popular brasileira': Maria Bethânia

Imaginons une chanteuse qui réunirait les talents conjugués de Billie Holiday, Édith Piaf et Amália Rodrigues. Impossible, direz-vous? Pourtant, depuis longtemps, ce rêve est presque une réalité et il a un nom: Maria Bethânia.

Artiste populaire? Chanteuse engagée? de chansons littéraires? Personnage public? Un peu tout cela sans doute, mais surtout nous avons affaire à une diva, en ce sens qu'il y a quelque chose de supérieur, de majestueux, d'inspiré en elle.

Personne, personnage et personnalité de Maria Bethânia

Benjamine d'une famille du monde ouvrier qui compte six enfants, Bethânia est née en juin 1946, dans une petite ville de l'intérieur de l'Estado da Bahia. Toute jeune, elle se sent une vocation pour la scène. Sur les instances de son jeune frère, Caetano (Veloso), elle prend le pseudonyme Maria Bethânia, du nom d'une chanson à succès de l'époque. Quand sa famille s'installe à Salvador, elle fréquente les milieux artistiques et fait la connaissance de Gilberto Gil et Gal Costa. Elle fait ses débuts amateurs à Salvador en 1964. Une cassette tombe entre les mains de Nara Leão. Malade, celle-ci fait appeler la chanteuse débutante pour la remplacer dans la pièce *Opinião*. C'est la chance de sa vie: le spectacle est le plus en vue de Rio de Janeiro.

Toute jeune vedette, elle participe à de nombreux spectacles dans les boîtes de Rio où elle fait des rencontres fructueuses avec des poètes et d'autres artistes. A vingt ans à peine, elle est consacrée comme la plus 'extraordinaire' (au sens premier) chanteuse brésilienne.

Le premier grand récital en soliste de Maria Bethânia a lieu en 1971, à l'âge de 25 ans. Elle enchaîne poèmes récités, titres d'esprit traditionnel, chansons de répertoire et d'avant-garde, dans un crescendo d'excellence qui confond la critique. Tout au long des années 70, elle réalise une impressionnante série de récitals du plus haut niveau artistique. Ses spectacles témoignent à la fois d'une grande cohérence et d'un éclectisme rares au music-hall: onze spectacles nouveaux en seulement douze ans – un record –, et plus de trente spectacles différents en quarante ans de carrière. Deux grandes périodes: celle de la conviction et du talent stupéfiant, des années 1971 à 1984, et celle de 1995 jusqu'à aujourd'hui, qui est celle de la sagesse et du rayonnement et semble un autre sommet dans l'art d'interpréter des chansons. Mais tâchons de caractériser Maria Bethânia en quelques mots:

- *une silhouette*: faciès ingrat avec le nez busqué et la chevelure flottante et abondante
- *des yeux* outrancièrement maquillés et *un regard* fascinant, pénétrant
- *des accessoires* multiples qui marquent son identité: bagues, bracelets, colliers, amulettes

- *des mimiques* singulières comme cette complicité au coin des lèvres, son sourire radieux ou ce geste de rejeter sa chevelure
- *une gestuelle* composée de *gestes appliqués*, quand elle 'justifie' ou nuance le discours chanté, et de *gestes comportementaux*, qui expriment sa personnalité, son humeur du moment
- *une attitude* faite de distance, à l'écart des modes et des turpitudes 'sociales', et de proximité avec les publics
- *un caractère*, enfin, quand elle résiste crânement aux pressions des firmes phonographiques.

Bref: une expressivité unique et un charisme inouï. A signaler encore *le poids de la religiosité* dans son comportement qui confine parfois au mystique.

Les trois dimensions constitutives d'une légende du spectacle

Outre le visuel évoqué, Bethânia se distingue aussi dans trois domaines singuliers: la voix, le style scénique et le répertoire.

- *Le sonore*:

Bethânia est d'abord une voix. La chanteuse se distingue par son phrasé, son articulation, ses passages abrupts du *parlé* au *chanté*, les enchaînements subits, imprévus, les coulées de sons et de sens, les 'passages' en force par-dessus les applaudissements... A-t-elle une belle voix? Je n'oserai l'affirmer, même si elle est dotée de qualités vocales hors du commun. Elle a avant tout une voix 'vraie', ample avec un timbre rauque, écorché, marqué par des inflexions et des nuances porteuses de sens. Il n'est que d'écouter sa façon de prononcer les chuintantes (s, z et ch) et les constrictives (rrr et jota) pour s'en rendre compte.

- *Le style*:

Ses performances en public, dans une mouvance permanente, nous révèlent son style scénique personnel, notamment quand elle parcourt la scène en sautillant les pieds nus ou s'assied pour réciter des poésies. Elle débite un flux verbal chanté jusqu'à ce qu'elle se retrouve à bout de souffle. Mais ce sont aussi les effets scénographiques, le rapport de sympathie établi avec le public, fait d'attention, de sourires et de rarissimes apartés; et son visage rayonnant, cette complicité sincère, qui confine à la compassion comme dans cette version DVD de "Gente humilde". Ses albums en public et, bien sûr, ses spectacles sont les sommets de sa carrière.

Son style a épousé plusieurs tendances successives, tout en restant cohérent et toujours explicite: il s'agit pour elle de mettre en valeur les textes chantés et de les faire partager par les publics. Bethânia vient du théâtre et au début elle recourait à un jeu particulièrement expressionniste. Elle chantait en force pour arracher l'adhésion des publics. La conviction, l'expressivité primaient de loin sur la musicalité et son impétuosité éclipsait en partie la profondeur et l'émotion, au point qu'elle se vit qualifiée de chanteuse de la contestation, mais là n'était pas son projet.

Elle vire peu à peu au lyrisme avec certains textes de Chico Buarque et de son frère, Caetano, puis va puiser dans des répertoires romantiques, ce qui l'amène à enregistrer un disque entier de chansons d'Erasmio et Roberto Carlos, ex-chanteurs yé-yé recyclés dans la romance. Dans les années 80, tout en conservant un socle inaltérable de chansons et de textes poétiques du plus haut niveau, elle reprend des chansons de genre *brega, cafon*a (de mauvais goût), mais le public se montre assez réticent à ses penchants populistes.

Quand elle atteint la cinquantaine, Bethânia trouve enfin le ton juste, réconciliant expressivité, sensibilité et musicalité. Désormais, elle contrôle sa voix et puise en elle des ressources et des sensations rares. Elle entame alors la partie la plus riche de sa carrière. Comme si la quête de l'excellence avait été une longue route...

- *Le répertoire:*

Depuis quarante ans, les œuvres qu'elle interprète sont partie intégrante de son *projet créateur*. Plusieurs auteurs dominent de loin, par leur permanence dans son répertoire enregistré et dans ses spectacles: son frère Caetano, mais aussi Chico Buarque et le poète Fernando Pessoa, dont elle est la plus illustre interprète. Mais elle chante aussi volontiers les classiques Noel Rosa, Dorival Caymmi et Vinicius de Moraes ainsi que les auteurs-chanteurs actuels Gilberto Gil, Erasmio et Roberto Carlos, Sueli Costa et Gonzaguinha, des auteurs reconnus comme Paulo César Pinheiro ainsi que des auteurs jeunes comme Chico César, Lenine ou Arnaldo Antunes...

Mais le trait le plus remarquable est le traitement particulier qu'elle impose au répertoire. En permanence, elle recompose les matériaux poétiques et musicaux, agence les enchaînements de telle façon que ses récitals deviennent une œuvre personnelle. Souvent, elle prend un titre qu'elle découpe et met en abîme tout au long d'un spectacle et qui sert d'ossature à celui-ci.

Trois grands thèmes structurent ses spectacles: celui de *la nature*, mère nourricière et véritable déesse qu'il convient d'honorer et de respecter; *l'amour-passion*, qui semble embraser son être quand elle entre en scène, des chants les plus innocents jusqu'à la déchirure de certains textes à la limite du pathétique; enfin, elle traite sur un mode impliqué et fraternel les questions qui relèvent de *la compassion envers le prochain et de la conscience sociale*, qu'elle prend un ton rageur comme dans le légendaire "Carcará", ou qu'elle s'exprime de façon sensible et poignante dans "Gente humilde" de Vinicius et Chico.

Tous ses spectacles sont conçus comme une totalité, avec l'aide de divers collaborateurs (metteur en scène, scénariste, directeur musical, etc.). Costumes, décor, répertoire, instrumentation et intervenants externes... sont autant de moyens au service de son *projet créateur*. En revanche, l'évolution musicale de Bethânia est moins tranchée: elle navigue essentiellement entre le *samba-canção* et l'univers musical du Nordeste.

Au niveau comportemental, Bethânia exerce une réelle autorité sur son entourage. Elle exige ainsi de multiples répétitions avant les spectacles et demande à ses plus proches collaborateurs de se rendre disponibles pour "revoir" le spectacle tard dans la nuit. Que dire, à ce stade, du rôle de l'homosexualité affichée mais jamais militante sur ses penchants artistiques?

Il faudrait aussi parler des modèles artistiques qui l'ont inspirée telle Aracy de Almeida et de ceux auxquels on l'a parfois comparée par erreur comme Nara Leão ou Gal Costa, alors que les parallèles avec Rita Lee ou Cassia Eller seraient plus appropriés, tout comme avec l'autre grande figure de la scène brésilienne: Ney Matogrosso.

Combien de chansons Bethânia a-t-elle chantées à ce jour et combien de poèmes a-t-elle dits? Le nombre avoisine 1500. Sa discographie officielle compte plus de cinquante albums: 28 en studio et 15 en public, mais aussi de nombreux disques partagés avec ses amis chanteurs et des participations à l'occasion de projets collectifs. On compte aussi 3 DVD officiels, en public, et trois films documentaires sur son métier et sa personne. Elle a été la première chanteuse brésilienne millionnaire du disque et reste celle qui a vendu le plus de disques de tous les temps. Présentement, Bethânia déploie une énergie sans pareille et produit disque sur disque, spectacle sur spectacle. Mais elle le fait sans que jamais la quantité n'affecte en rien la qualité. En une dizaine d'années, 8 CD en studio, 4 double CD en public (8 disques), 5 spectacles personnels différents, 4 spectacles collectifs (avec Doces Bárbaros, Gilberto Gil, Hannah Shigulla et, dernièrement, Omara Portuondo)...

... et pour illustrer nos propos...

Nous proposons quelques extraits choisis parmi les propos de l'artiste rapportés sur son site officiel (www.mariabethania.com.br):

- *Sur le travail, le métier de la scène:*

"- [...] l'artiste doit toujours être inquiet, se surprendre lui-même, toujours rester en recherche... D'une façon quasi organique, les chansons font partie de moi-même. [...] dans mon expression artistique, la liberté doit être totale, sans concession. J'ai l'habitude de dire que la voix habite en moi, mais qu'elle n'est pas mienne, elle appartient à l'humanité."

"- Même si j'étais morte, je ne m'occuperais pas de l'accompagnement! C'est eux qui doivent me suivre et m'accompagner. Ce que je sais faire, c'est choisir mon répertoire et chanter. [...] Je suis interprète plus que chanteuse."

- *Sur le répertoire, la carrière:*

"Pour travailler avec moi, il faut être disponible 24 heures sur 24. Ce que j'aime, c'est chanter de bonnes chansons [...] qui m'émeuvent et que je me crois capable d'interpréter. [...] Je ne connais rien au marché, je n'ai jamais compris ni ne prétends comprendre. Je suis chanteuse."

- *Sur son attitude comportementale:*

“Je ne sors pas beaucoup, seulement en cas de nécessité. Je ne m’interdis pas de sortir... C’est que je n’aime pas. [...] Je ne me trouve pas sexy. ... Mais je trouve que le sexe est ‘importantissime’ dans la vie. Je ne me suis pas mariée, je n’ai pas d’enfants, mais j’ai ma propre histoire, ma maison et mes responsabilités.”

- *Sur la profession:*

“L’objectif d’une firme est de vendre et le mien est de créer. [...] Le disque original de *Rosa dos Ventos* est très mauvais, il a été coupé, édité par la firme phonographique, mal gravé, un vrai sale coup. [...] Je me suis battue, je suis devenue folle, j’ai pleuré, ça n’a servi à rien...”

- *Et sur l’engagement social:*

“Je dis que la chose la plus belle qui existe au Brésil est la culture populaire. [...] quand il s’agit d’irrespect envers le peuple brésilien, alors là je ne l’admets pas, je ne le supporte pas. [...] J’aime aller en Europe, à Paris. Pour les USA, je n’y vais pas.”

Dès ses premières apparitions, Maria Bethânia était destinée à imprimer sa marque sur la manière d’interpréter les chansons, au point qu’il est permis à son sujet de parler d’une nouvelle esthétique de la scène, d’une approche globale inédite du tour de chant. Maintenant que Bethânia est devenue une icône de la *música popular brasileira*, nous pouvons considérer qu’elle résume et assume un héritage culturel, poétique et musical qui couvre une palette inouïe entre le baroque et l’avant-garde, entre la véhémence et la sensibilité. Sa force interprétative et de persuasion sur scène reste illimitée et indépassable. A ce stade de sa carrière, elle a le droit de confondre son personnage de scène avec un siècle entier de musique brésilienne. Sa carrière et son répertoire l’ont définitivement imposée comme l’auteur d’une œuvre majeure écrite à la première personne.

Elle se revendique avant tout comme une ‘interprète’; de fait, qui, mieux qu’elle, a su traduire par sa voix, son corps et sa stupéfiante présence, les pensées, les sentiments et les points de vue des auteurs et compositeurs qu’elle interprète en scène; qui mieux qu’elle a su exprimer leur imaginaire et leur sensibilité?

Christian Marcadet, Sorbonne

Discographie:

(* disponible dans les archives *Textmusik in der Romania*, ** particulièrement recommandé par l’auteur)

Sony BMG / RCA

1965 – *Maria Bethânia*, 1966 – *Maria Bethânia canta Noel Rosa*

Universal Music / Elenco

1967 – *Edu e Bethânia* – com Edu Lobo

EMI

1968 – *Recital na Boite Barroco* – ao vivo, 1969 – *Maria Bethânia*, 1970 – *Maria Bethânia Ao Vivo*

RGE

1971 – *Vinicius + Bethânia + Toquinho – En La Fusa (Mar del Plata)* – ao vivo

Universal Music / Philips / Polygram

1971 – *A Tua Presença **, 1971 – *Rosa dos Ventos* – ao vivo **, 1972 – *Quando o Carnaval Chegar* (trilha sonora do filme, com Chico Buarque e Nara Leão), 1972 – *Drama ***, 1973 – *Drama 3º ato* – ao vivo **, 1974 – *A cena muda* – ao vivo, 1975 – *Chico Buarque e Maria Bethânia* – ao vivo, 1976 – *Pássaro Proibido*, 1976 – *Doces Bárbaros* – com Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil – ao vivo, 1977 – *Pássaro da Manhã*, 1978 – *Maria Bethânia e Caetano Veloso* – ao vivo, 1978 – *Álibi*, 1979 – *Mel*, 1980 – *Talismã*, 1981 – *Alteza*, 1982 – *Nossos Momentos* – ao vivo **, 1983 – *Ciclo*, 1984 – *A Beira e o mar*

Sony BMG / RCA

1986 – *Dezembros*, 1988 – *Maria **

Universal Music / Polygram

1989 – *Memória da Pele **, 1990 – *Maria Bethânia – 25 anos*, 1992 – *Olho d’Água **, 1993 – *As canções que você fez pra mim*, 1994 – *Las canciones que hiciste para mi* – espanhol, 1995 – *Maria Bethânia Ao Vivo **

EMI

1996 – *Âmbar*, 1997 – *Imitação da vida* – ao vivo

Sony BMG

1998 – *A Força que nunca seca*, 1999 – *Diamante Verdadeiro* – ao vivo **, 2000 – *Cânticos, Preces e Súplicas à Senhora dos Jardins do Céu* (tiragem limitada de duas mil cópias), 2001 – *Maricotinha*

Biscoito Fino e Quitanda

2002 – *Maricotinha Ao Vivo*, 2003 – *Cânticos, Preces e Súplicas à Senhora dos Jardins do Céu* – edição comercial, 2003 – *Brasileirinho **, 2005 – *Que falta você me faz* (músicas de Vinicius de Moraes), 2006 – *Mar de Sophia*, 2006 – *Pirata*, 2007 – *Dentro do Mar Tem Rio Ao Vivo*, 2008 – *Omara Portuondo e Maria Bethânia*

DVD (choix?):

2003: *Maricotinha ao vivo*, Biscoito Fino **

2004: *Brasileirinho*, Biscoito Fino **

Die großen Interpretinnen der italienischen Canzone: XI. Irene Grandi – Rock, Pop und Soul all’italiana

Aprirò una finestra sul cielo/ E punterò il dito
Pensando che l’universo non si ferma/ Per un amore finito
 (“La finestra”, 2007)

Zur neuen Generation von italienischen Interpretinnen gehört neben Laura Pausini (siehe BAT 20) und Giorgia (BAT 21) auch Irene Grandi, in deren musikalischen Werken die italienische Canzone mit Elementen aus anderen Musikbereichen wie Rock, Pop und Soul vermischt wird. Dabei ist Irene Grandi nicht nur als Interpretin tätig, sondern schreibt auch selbst an ihren Canzoni mit.

Irene Grandi wird am 6. Dezember 1969¹ in Florenz geboren. Bereits in den Jahren des Gymnasiums wendet sie sich der Musik zu und zwar zunächst auf regionaler Ebene: Mit verschiedenen Bands, die nur aus Frauen bestehen, wie etwa I Goppions, La Forma und Le Matte in Trasferta tingelt sie durch Kneipen, Bars und Lokale, ehe sie 1992 nach der Auflösung dieser Gruppe als Solistin tätig wird. Zur selben Zeit begegnet sie Lorenzo Trenelli (auch als Telonio bekannt), mit dem sie auch ihre ersten Canzoni zu schreiben beginnt. Über 10 Jahre bilden die beiden ein Team und prägen den musikalischen Stil der Interpretin. Daneben ist Irene Grandi in den frühen 90er Jahren auch als Backgroundsängerin tätig, u.a. für den Sänger Alessandro Canino.

Auch für Irene Grandi ist das Festival von Sanremo ein wichtiger Schritt in der Karriere. Nachdem sie 1993 beim Wettbewerb *Sanremo Giovani* mit "Un motivo maledetto" aufgetreten war, startet sie 1994 mit dem Titel "Fuori" in der Kategorie *Nuove proposte*. Die Öffentlichkeit wird auf sie aufmerksam, die gleichnamige Single schafft für fünf Wochen den Einzug in die Hitparade und das erste Album *Irene Grandi* wird veröffentlicht.² An den Liedern des Albums wirken u.a. Jovanotti (der zusammen mit Telonio den Titel "T.V.B." schreibt) und Eros Ramazzotti mit, der mitverantwortlich ist für die Canzone "Sposati! Subito!". Noch 1994 wird Irene Grandi auch im Ausland bekannt, vor allem in Deutschland, wo sie mit Klaus Lage ein Duett in deutscher Sprache einsingt, "Weil du anders bist". Das Lied erobert deutsche Hitparaden und führt dazu, dass vom Album *Irene Grandi* speziell eine Ausgabe für den deutschen Markt aufgelegt wird. Als weitere Single wird der Titel "Vai vai vai" ausgekoppelt; auch "Cose da grandi" erlangt große Bekanntheit. 1995 schafft Irene Grandi den großen Durchbruch: Sie veröffentlicht ihr zweites Album *In vacanza da una vita*, das sich insgesamt 40 Wochen in der Hitparade halten kann und bis auf Rang 5 vorstößt.³ Schließlich werden mehr als eine halbe Million Exemplare verkauft und die Single "Bum bum" wird zu einem der Hits des Sommers 95. Auch bei dieser Produktion wirkt Jovanotti mit, darüber hinaus singt Irene Grandi ein Duett mit Pino Daniele, "Se mi vuoi". Im selben Jahr geht die Interpretin mit Pino Daniele auf Tournee.

1996 folgt ein Ausflug ins Schauspielgeschäft: An der Seite von Diego Abatantuono wirkt Irene Grandi in dem Film *Il barbiere di Rio* von Giovanni Veronesi mit. Im Soundtrack des Films singt sie "Fai come me", das 1996 auch als Single erscheint. 1997 veröffentlicht die Interpretin ihr drittes Album *Per fortuna purtroppo*, auf dem sich verschiedene Musikstile wie Soul und Bossa nova mit der klassischen italienischen Canzone vermischen. Besonders "Che vita è" wird zum Erfolg, aber auch das Album kann sich erneut in der Hitparade platzieren.⁴

Einer italienischen Tradition folgend (man denke z.B. nur an Mina, Eros Ramazzotti und Laura Pausini), versucht Irene Grandi 1998, den spanischsprachigen Markt zu erobern. Das Album *Irene Grandi versione spagnola* enthält spanische Versionen ihrer Canzoni, so z.B. "Qué vida es", "Bum bum" oder "Cosas de grandes". Eine Tournee durch Spanien schließt sich an.

1999 beginnt ein neuer Abschnitt in Irene Grandis Karriere: Sie wendet sich verstärkt dem Rock zu, der in den folgenden Jahren den Musikstil der Interpretin prägen wird. Im Dezember 1999 erscheint das neue Album *Verde rosso blu*, "un disco dalle sonorità più mediterranee".⁵ Neben Telonio wirkt eine Reihe neuer Autoren und Komponisten mit, u.a. Vasco Rossi. Er schreibt zusammen mit Gaetano Curreri den Titel "La tua ragazza sempre", mit dem sich Irene Grandi im Jahr 2000 zum zweiten Mal beim Festival von Sanremo präsentiert, diesmal in der Kategorie der *Big*. Sie erringt mit dem Lied, einer "canzone sull'importanza nell'amore che la cantante esegue con grande intensità"⁶ den zweiten Platz. Das Album *Verde rosso blu* erscheint daraufhin in einer Neuauflage, die um diesen Titel erweitert wurde.

Im Jahr 2001 erscheint mit *Irek* das erste "Best of"-Album der Interpretin. Es enthält auch zwei neue Canzoni, "Per fare l'amore" und "Sconvolto così", die sich beide deutlich dem Hardrock annähern. Der Titel des Albums "è significativo della ricerca di un approccio più duro, sia pur restando in un ambito pop."⁷ 2002 absolviert Irene Grandi zwar zahlreiche Auftritte, veröffentlicht jedoch keine neue CD. Erst 2003 erscheint, als Vorgeschmack auf das neue Album *Prima di partire*, das im Mai des Jahres veröffentlicht wird, die Single "Prima di partire per un lungo viaggio". Auch dieser Titel stammt aus der Feder von Vasco Rossi und Gaetano Curreri; die beiden produzieren auch zwei weitere Titel des Albums, "Voglio una ninna nanna" und "Buon compleanno", die von der jungen Autorin und Komponistin Maria Pia Tuccitto geschrieben werden.⁸ Mit Vasco Rossi absolviert Irene Grandi im Sommer 2003 außerdem eine Tournee.

2004 bringt für Irene Grandi eine weitere neue Rolle: An der Seite von Marco Maccarini moderiert sie den Wettbewerb *Festivalbar*, wobei sie sich allerdings nicht auf die reine Moderation beschränkt. Mit verschiedenen Teilnehmern des Wettbewerbs interpretiert sie außer Konkurrenz mehrere Duette.⁹

Ein neuer Produzent, Nicolò Fragile, ist für das Album *Indelebile* verantwortlich, das im Jahr 2005 erscheint. Erneut pendelt die Interpretin zwischen Rock und melodiöseren Canzoni, von denen u.a. "Lasciala andare", "La danza del sole" und "Non resisto" größere Bekanntheit erlangen. Von "Non resisto" nimmt Irene Grandi auch eine englische Version auf, "Resist You", und zwar im Duett mit James Read. Das Album hat jedoch weniger Erfolg als vorausgegangene Produktionen. Dafür bringt das Jahr 2005 Irene Grandi die Gelegenheit zu außergewöhnlichen Auftritten: im Juli wirkt sie an dem Projekt *LIVE 8* mit, im November nimmt sie an einem Konzertabend in Tokio teil, der von der italienischen Handelskammer organisiert wird. Ebenfalls im November 2005 erscheint die erste Live-DVD der Interpretin, *Irene Grandi Live*, die während ihrer Tournee im Sommer desselben Jahres aufgenommen wurde. 2006 singt sie "Ricorderò" im Duett mit Simona Bencini, die ebenfalls Mitglied der Gruppe Matte in Trasferta war, und beteiligt sich an einem Hommage-Album für Lucio Battisti, zu dem sie eine Coverversion von "Uno in più" beisteuert. Daneben engagiert sich Irene Grandi 2006 vor allem für humanitäre Aktionen und reist nach Indien

und Burkina Faso. Die bei diesen Reisen entstandenen Filme werden auf DVD gebannt und in Florenz der Öffentlichkeit vorgestellt.

Im Jahr 2007 erscheint die bislang letzte Veröffentlichung Irene Grandis, nämlich das Album *Irenegrandi.hits*: Wie der Name schon andeutet, handelt es sich auch in diesem Fall (wie schon 2001) um eine Zusammenstellung der großen Erfolge, die mit einigen neuen Canzoni angereichert wurde: "Bruci la città" und "La finestra" sind vollkommene Neuproduktionen, während einige bekannte Canzoni ("Bum bum", "Oltre", "Cose da grandi" und "Prima di partire per un lungo viaggio") in neuen 'unplugged'-Versionen präsentiert werden, d.h. mit klassischen Musikinstrumenten ohne elektronische Verstärkung. Außerdem interpretiert Irene Grandi einige Klassiker der italienischen Canzone auf ihre Weise, wie etwa "Sono come tu mi vuoi" (Original von Mina) und "Estate" (ein Klassiker von Gino Paoli und Ornella Vanoni). Das Album wird durch eine goldene Schallplatte ausgezeichnet, die Single "Bruci la città" wird eine der bestverkauften Singles in der bisherigen Karriere Irene Grandis. Begleitet wird die Veröffentlichung durch eine ausgedehnte Tournee Jahr 2007, die aus zwei Teilen besteht: Während *Live Hits Summer Tour* die großen Hallen und Plätze füllt, findet *Live Hits Teatri* in einem für die Sängerin ungewohnten, intimeren Rahmen statt.

Das Jahr 2008 steht einerseits im Zeichen der neuen Technologie: Ein Konzert Irene Grandis wird im Januar 2008 per Internetfernsehen direkt übertragen und kann später heruntergeladen werden. Andererseits erscheint im Mai ihre Autobiographie *Diario di una cattiva ragazza* (Mondadori). Darüber hinaus ist die Sängerin weiterhin mit ihren *Live Hits* auf Tour und nimmt an zwei Projekten mit anderen Sängern und Bands teil, *Birima* von Youssou N'Dour und *Heavy Samba* mit Elio e le Storie tese.

Die vielseitige Irene Grandi zeigt, dass die großen Interpretinnen der italienischen Canzone nicht nur auf das klassische Repertoire festgelegt sind, sondern durchaus auch andere Stilrichtungen erfolgreich integrieren können.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Discographie (Auswahl):

- 1994: *Irene Grandi*, CGD 4509 95632 2
 1995: *In vacanza da una vita*, CGD 0630-10603-2
 1997: *Per fortuna purtroppo*, CGD/East West 3984-20120-2
 2000: *Verde rosso e blu* ("Speciale San Remo 2000"), CGD/Warner Music 0685738197620
 2001: *Irek*, CGD/Warner Music 0685738902521
 2003: *Prima di partire*, CGD/Warner Music 5050466653826
 2005: *Indelebile*, Atlantic/Warner Music 5050467876323
 2007: *Irenegrandi.hits* (Compilation mit *inediti*), Atlantic/Warner Music 5051442157727

Links:

- <http://www.irenegrandi.it> (sito ufficiale)
<http://www.irenegrandifanclub.com>

Anmerkungen:

- ¹ Über das Geburtsjahr Irene Grandis kursieren widersprüchliche Angaben: Während das von Enrico Deregibus herausgegebene *Dizionario completo della Canzone* (Firenze, Giunti, 2006, 224) und die *Enciclopedia di Sanremo* von Marcello Giannotti (Roma, Gremese, 2005, 111) 1969 nennen, findet sich in Felice Liperis *Storia della Canzone italiana* (Roma, RAI-ERI, 1999, 466) das Jahr 1972.
- ² Die Single "Fuori" erreicht als beste Platzierung Rang 5, das Album kann sich insgesamt 20 Wochen in der Hitparade halten und wird zwischenzeitlich auf dem 8. Platz notiert. Dario Salvatori, *40 anni di Hitparade in Italia*, Firenze, Tarab, 1999, 252.
- ³ Salvatori 1999, 252.
- ⁴ Es wird dort acht Wochen notiert und kommt bis auf Platz 3. Salvatori 1999, 252.
- ⁵ Deregibus 2006, 225.
- ⁶ Marcello Giannotti, *L'Enciclopedia di Sanremo*, Roma, Gremese, 2005, 111.
- ⁷ Deregibus 2006, 111.
- ⁸ Die drei arbeiteten bereits vorher zusammen, so u.a. für das Album *Una donna da sognare* von Patty Pravo aus dem Jahr 2000 (siehe BAT 14, 24-28).
- ⁹ Die Interpretin selbst stellt sich mehrere Male dem Wettbewerb von *Festivalbar*, z.B. 1999 mit "Verde rosso blu", 2000 mit "La tua ragazza sempre", 2001 mit "Per fare l'amore", 2003 mit "Prima di partire per un lungo viaggio" und 2007 mit "Bruci la città".

Aportaciones puertorriqueñas al bolero latino

El bolero latinoamericano fue el primer género de la música popular cubana en conquistar un público internacional¹, el cual lo adoptó como patrimonio cultural y expresión genuina de la "identidad afectiva"² de todos los latinoamericanos.

Orígenes y breve evolución: entre Cuba, México, Puerto Rico y Nueva York

A pesar de ser un género panamericano que frecuentaron compositores e intérpretes de toda América Latina, fueron en particular Cuba, México y Puerto Rico los que más incidieron en su desarrollo y enriquecimiento. Nació en Cuba, cuyos compositores lo desarrollaron y difundieron. México, sobre todo a partir de las composiciones de Agustín Lara, lo urbanizó, estandarizó y lo internacionalizó gracias a los nuevos medios de comunicación masiva. En Puerto Rico, compositores de la talla de Rafael Hernández, pero también tríos, cuartetos y orquestas puertorriqueños le dieron nuevos impulsos, sobre todo en los años 30, 40 y 50 del siglo XX.³ Así fue que a partir de los años treinta, ante la fuerte presencia del son y del danzonete en Cuba, fueron principalmente México y Puerto Rico los países que se encargaron de su cultivo y desarrollo.⁴

Se supone que ya a finales del siglo XIX las compañías de teatro bufo, los circos y las revistas musicales cubanos, que en los entreactos de las funciones presentaban lo último de la música cubana, llevaron a Puerto Rico el bolero, al igual que otros géneros como la rumba, la guaracha y el son.⁵ A menudo, estas compañías teatrales reforzaron su elenco con músicos boricuas que, a su vez,

introdujeron los nuevos géneros en el repertorio de las bandas de baile, con lo cual el bolero pronto se convirtió en uno de los géneros principales y más populares de los bailes y celebraciones de la isla.⁶

El bolero pasó a formar parte del inventario musical puertorriqueño cuando a partir de los años 20 los medios de masas – la radio, el cine, y la industria disquera, principalmente mexicanos –, lo difundieron por toda América Latina.⁷ En 1922, la WKAQ, la primera cadena de radio en Puerto Rico, la segunda que se abría en Hispanoamérica, comenzó a estrenar programas musicales en vivo; y en las décadas del 30 y 40 lanzó las grabaciones de los intérpretes y las numerosas orquestas y bandas.⁸ Sin embargo, en Puerto Rico, comparado con otros países, los medios de comunicación masivos jugaron un papel menos importante en la difusión del bolero, ya que durante mucho tiempo solamente alcanzaron a las clases más adineradas. Aquellos que no tenían suficientes recursos económicos para comprarse una radio o discos acudían a los ‘cafetines’ locales donde se podía seguir las radioemisoras⁹ o poner la vellonera, la variante puertorriqueña de la victrola, que recibe su nombre del ‘vellón’, una moneda de cinco centavos que se echaba para ponerla en marcha.¹⁰

Así, fue gracias a los grupos de teatro cubanos y a los nuevos medios de comunicación que el bolero se convirtió en parte integral del repertorio musical insular ya en las primeras décadas del siglo XX. Junto a la costumbre puertorriqueña de apropiarse de géneros extranjeros, en particular de los cubanos, para convertirlos en símbolos de la identidad nacional puertorriqueña una vez olvidado el verdadero origen,¹¹ la industria disquera, predominantemente estadounidense, jugó un papel crucial en la consolidación de la fuerte posición del bolero – y de otros géneros cubanos – en Puerto Rico; y también en toda Latinoamérica, esto sí, en perjuicio de géneros autóctonos puertorriqueños que no se prestaban a la comercialización en el extranjero. Es decir, se grababa lo que se vendía,¹² y en medio de los géneros más prometedores estaba el bolero. Las grabaciones de los discos ‘étnicos’ se efectuaban en México o La Habana. En una primera etapa mediante equipos portátiles, para después instalar estudios de música propiamente dichos. Por otro lado, fueron las compañías disqueras las que llevaron los músicos a los estudios en Nueva York.¹³ Puerto Rico, en cambio, si bien se consideraba como mercado potente donde dar salida a los discos, quedaba al margen de las actividades de las casas disqueras norteamericanas. De esta manera, ya antes de que comenzaran las grabaciones en Puerto Rico, la importación de discos con géneros extranjeros, a menudo grabados en el Caribe o en Nueva York por artistas puertorriqueños, había dejado sus huellas en las preferencias de la audiencia y de los músicos para determinados géneros musicales.¹⁴ Así, el bolero a principios del siglo XX se conocía y se cultivaba en Puerto Rico, sin embargo, al iniciar la década del 20, Nueva York viene a ser otro centro del quehacer musical boricua y también, por ello, del bolero de los compositores puertorriqueños. Las dificultades económicas y culturales en la isla, la crisis de las bandas municipales, la falta de perspectivas de un mercado musical marginal

y subestimado, isleño, llevó a un número considerable de músicos puertorriqueños a establecerse en Nueva York.¹⁵ Ahí, entonces la capital de la industria musical, no solamente se les ofrecía una infinidad de lugares y oportunidades donde tocar o dar a conocer sus composiciones, sino también se hallaban las grandes casas disqueras como la RCA Víctor, Brunswick o la Columbia, que los hacían soñar con una carrera internacional. Ya a finales de la década de los años 20 se encontraban en Nueva York Pedro Ortiz Dávila (“Dավilita”), Pedro Marcano, Daniel Santos, Bobby Capó, Johnny Rodríguez, Plácido Acevedo, Pedro Flores y Rafael Hernández,¹⁶ compositores e intérpretes que marcarían la ‘época de oro’ del bolero latinoamericano, que se desarrolló durante las décadas de 40 y 50.

Así pues, la escena musical puertorriqueña vino a desplazar su centro a Nueva York, sin por lo tanto perder de vista lo que pasaba en la isla, o en otras ciudades o países donde había una producción musical importante, como México o La Habana.¹⁷ Jorge Javariz señala la gran paradoja de la producción musical puertorriqueña, ya que salvo algunas excepciones, como por ejemplo Felipe “Don Felo” Goyco, el cual aportó boleros como “Madrigal” o “Desde que te fuiste” desde la propia isla,¹⁸ gran parte del repertorio puertorriqueño, tanto boleros como otros géneros mayoritariamente cubanos, se creó entre Nueva York, Cuba, México, Puerto Rico y otras ciudades latinoamericanas:

El grueso de lo que hoy llamamos la música popular puertorriqueña se escribe y se graba en Nueva York. Puerto Rico es el único país hispanoamericano cuya música popular se hace mayormente en el extranjero. Lo curioso de este fenómeno es que precisamente en estos años la canción popular puertorriqueña se hace más puertorriqueña que nunca antes y después.¹⁹

En la década del 20 y del 30 los músicos puertorriqueños vienen a dominar la escena musical neoyorquina y sus tríos, cuartetos y orquestas contribuyeron considerablemente al desarrollo de géneros cubanos como el bolero, el son, la rumba y la guaracha.²⁰ Sus composiciones encontraron gran acogida entre una comunidad creciente de puertorriqueños que llegaron en dos oleadas sucesivas, la primera en los años 20, la segunda durante los años 40 y 50, de manera que ya en los años 30 los puertorriqueños pasaron a ser el grupo étnico más importante,²¹ pero también entre los norteamericanos, que en tiempos de la Depresión se entusiasmaron sobremanera por lo tropical y lo cubano.²²

Rafael Hernández, Pedro Flores y otros compositores

Los dos personajes centrales de la creación bolerística puertorriqueña fueron Rafael Hernández y Pedro Flores, que compusieron gran parte de los ‘clásicos’ de la ‘época de oro’ de este género.

Con más de 2000 canciones que escribió entre Puerto Rico, Nueva York, Cuba y México, Rafael Hernández es no sólo el compositor puertorriqueño más representativo y prolífico de aquella época, sino incluso del siglo XX. Nació en Aguadilla, en 1891, y ya desde su niñez recibió una formación musical profunda, pues era lo que se llamaba un “músico completo”, que destacaba por

su calidad de músico, compositor y director, así como por una variedad estilística enorme. El hecho de que incluso el gran bolero mexicano Agustín Lara llegase a considerar algunos de sus boleros como los mejores ejemplos de este género, demuestra la reputación que tenía en la escena musical internacional, pues sus composiciones fueron un marco de referencia para los demás autores. Manejó diferentes estilos, pero ganó extraordinario renombre por sus boleros, entre ellos “Perfume de gardenia”, “Campanitas de cristal”, o “Desvelo de amor”, así como con sus canciones patrióticas – el más famoso himno no-oficial de Puerto Rico es el “Lamento Borincano” – que dio a conocer a través de sus grupos, el Trío Borinquen que fundó alrededor de 1925, y el Cuarteto Victoria, en 1931, que actuaron en las salas de toda América Latina. Además, gran parte de sus boleros y otras composiciones también se grabaron con las voces de intérpretes de la talla de Leo Marini, René Cabel, María Luisa Landín, Los Panchos, por citar algunos.²³

Otro personaje fundamental del bolero puertorriqueño fue Pedro Flores que, a pesar de nunca haber recibido un adiestramiento musical, aportó toda una serie de números románticos y patrióticos al repertorio puertorriqueño. El encuentro en Nueva York con Rafael Hernández y su Trío Borinquen lo inspiró a integrar su propio grupo, el Cuarteto Flores, que se especializó en la músicaailable cubana, muy popular en aquel entonces, a diferencia del corte romántico y carácter lírico de las composiciones de Rafael Hernández.²⁴ Algunas de las grabaciones más famosas de su cuarteto fueron “Irresistible”, “Perdón”, “Despedida”, “Obsesión” y el muy famoso “Bajo un palmar”.²⁵

Aparte de estos dos compositores sobresalientes, había otros que dejaron boleros inolvidables: Plácido Acevedo con “Boda gris” y “Por seguir tus huellas”; Noel Estrada con “En mi viejo San Juan” y “Lo nuestro terminó”; Roberto Cole con “Olvídame”; Esteban Taronjé con “Cataclismo” y “De mujer a mujer”; Pepito Lacomba con “Rebeldía”; Francisco López Vidal con “Espérame en el cielo”; Bobby Capó con “Piel canela” y “Poquita fe”; Benito de Jesús con “Nuestro juramento” y “No sigamos pecando”; Tito Henríquez con “Sollozo”; Santiago Alvarado con “Lo ves” y “Mi súplica”; Rafael González Peña con “Enojo” y “Sin ti”; Pepito Maduro con “Lucerito de plata”; Julio Rodríguez con “Mar y cielo” y “Gotitas de dolor”; la compositora Sylvia Rexach con “Olas y arenas” y “Nave sin rumbo”; y Myrta Silva con “En mi soledad” y “Cuando vuelvas”, entre muchos otros.²⁶ Estos boleros se dieron a conocer en las voces de cantantes puertorriqueños, pero también de otras nacionalidades. Así, tuvo mucho éxito la grabación de “Perdón” que hizo el mexicano Pedro Vargas, o la versión de la mexicana Toña la Negra de “De mujer a mujer”.²⁷ A menudo estos compositores formaron parte del elenco de tríos y cuartetos o encabezaron una de las numerosas orquestas puertorriqueñas.

Grupos y colaboraciones

El éxito de Rafael Hernández y el grupo del Cuarteto Victoria facilitó la formación de una serie de agrupaciones de este tipo, entonces muy populares en

Nueva York y en el Caribe.²⁸ Entre éstas figuran el Cuarteto Flores, los cuartetos Mayarí, Marcano, Canario, Caney o el de Antonio Machín.²⁹ En la mayoría de los casos el elenco no era estable; al contrario, frecuentes cambios daban lugar a fructíferas colaboraciones entre los diferentes artistas. Por ejemplo, el Cuarteto Flores de vez en cuando aparecía como Sexteto o incluso en otra constelación. De igual manera, en diferentes épocas formaron parte del grupo artistas como Pedro Marcano, Davilita o Johnny Rodríguez. La época de mayor éxito, sin embargo, la tuvo con Daniel Santos, Chencho Moraza, así como Myrta Silva y Clarisa Perea y algunos otros. Por otro lado, había colaboraciones transnacionales, como por ejemplo en el Cuarteto Antonio Machín, integrado por dos puertorriqueños y dos cubanos.³⁰

El bolero de los tríos y cuartetos, que solía integrar dos guitarras, una trompeta y maracas y se cantaba a dos voces,³¹ estaba muy vinculado al baile. La instrumentación básica a veces se complementaba en las grabaciones por otros instrumentos como el piano, el bajo, la flauta, percusiones y otros instrumentos de metal.³²

El repertorio de estos grupos solía ser muy variado y comprendía géneros nuevos de la músicaailable cubana, norteamericana y europea, al igual que otros géneros latinoamericanos, pero en la época de los 20, 30 y todavía después, conocieron una popularidad extraordinaria el bolero, la rumba, la guaracha y el son. Pertenecen a aquella época los “clásicos”³³ que se hicieron famosos en Nueva York entre una comunidad latina cada vez más creciente y un público norteamericano en busca de aquel toque ‘latino’, tropical – o de lo que se asociaba con lo ‘latino’ –, esto es, lo movido, lo rítmico.³⁴ También los tríos y cuartetos se orientaron hacia lo que más se vendía, pero los puertorriqueños, aunque en un primer lugar tocaron géneros internacionales en vez de música típica puertorriqueña, al teñir la letra de palabras patrióticas y al insertar citas de composiciones puertorriqueñas, lograron que las comunidades latinas adoptaran estos números como ‘suyos’.³⁵

En la década de los cincuenta el éxito del trío mexicano Los Panchos y su estilo inconfundible encontró seguidores en Puerto Rico, entre los cuales cabe mencionar el Trío Vegabajeño, que grabó algunos boleros de Noel Estrada, Johnny Albino y su Trío San Juan, Los Tres Romanceros, Los Antares, los diferentes Tríos de Johnny Rodríguez y de Julio Rodríguez y el Trío Los Condes.³⁶

El estilo orquestal del boleroailable también se asocia con los puertorriqueños, en primer lugar con Rafael Muñoz, que dirigió varias orquestas en los salones del Esambrón Beach Club, en el Hotel Condado, y en el Hotel Normandie en San Juan; y también en Nueva York, en el Tropicana Club en el Bronx. En su orquesta cantaron vocalistas como José Luis Moneró, Víctor Luis Miranda, Joe Valle o Raffi Muñoz. Otras orquestas que merecen ser mencionadas son la de César Concepción, una de las más cotizadas de la isla, que tocaba en los sitios más exclusivos; y en Nueva York tuvo mucho éxito el de Noro Morales.³⁷

Pero además de las diferentes agrupaciones que acabamos de ver, Puerto Rico presentó una serie de cantantes que, como solistas o como integrantes de uno de estos grupos, grabaron los boleros de sus compatriotas u otros compositores latinoamericanos: Daniel Santos, Felipe Rodríguez, Pepito Arvelo, Fausto Delgado, Pedro Marcano, Joe Valle, Vitín Avilés, Rita Elena, Ruth Fernández, Julita Ross y Carmen Delia Dipini, por citar sólo algunos.³⁸

Los puertorriqueños y la ‘latinización’

En resumen, la escena musical neoyorquina de los años 30 estaba en manos de los puertorriqueños, pero también la audiencia consistía básicamente de puertorriqueños emigrados. En la ‘época de oro’ de la música boricua, fueron los propios músicos puertorriqueños quienes destinaron su obra a un público primordialmente puertorriqueño y a una comunidad latina creciente que, por su experiencia migratoria, era “susceptible al mensaje sentimental y romántico” de los boleros de Rafael Hernández, Pedro Flores y sus contemporáneos.³⁹

Sin embargo, la preferencia por los estilos cubanos hizo que se pasara por alto el papel central que desempeñaban los músicos boricuas en Nueva York, es decir, en la ‘latinización’ de la escena musical neoyorquina y estadounidense. De hecho, sus numerosos instrumentalistas, arreglistas, directores de orquesta y conjuntos eran fundamentales en la creación de estilos de fusión como el afro-cuban jazz y la salsa,⁴⁰ como señala Acosta:

Los puertorriqueños, en suma, estuvieron en el centro mismo de todas las fusiones intercaribeñas en cabarets, grabaciones, teatro, radio y cine de los Estados Unidos, así como en la fusión con los estilos norteamericanos [...]⁴¹

Lo mismo vale para el bolero, ya que si bien no fue la música puertorriqueña la que iba ganando terreno entre la audiencia, fueron, por el contrario, los músicos e intérpretes puertorriqueños los que marcaron y desarrollaron este género; y la audiencia puertorriqueña la que lo llevó a su auge.⁴² Es decir, los artistas puertorriqueños se apropiaron de los ritmos cubanos, pero al mismo tiempo les dieron un toque ‘boricua’, que aseguró que los compatriotas ‘nostálgicos’ los adoptaran y celebraran como genuina herencia musical puertorriqueña y símbolo de una identidad puertorriqueña o neoyorquina.⁴³ Lo típicamente puertorriqueño de las composiciones se pone de manifiesto en la temática, ya que hay varios ejemplos que narran la experiencia y los resultados de la emigración, por ejemplo “Blancas azucenas” de Pedro Flores. Otros exaltan la patria, por ejemplo “Bello amanecer” de Tito Henríquez.⁴⁴ Además, el musicólogo cubano Díaz Ayala resalta el empleo abundante de pasajes narrativos y descriptivos en boleros de autores puertorriqueños como en “Bajo un palmar”, “En mi viejo San Juan”, “Mi cabaña” y otros, carente en composiciones cubanas o mexicanas.⁴⁵

Christina Gasser, Universität Salzburg

Anmerkungen:

- ¹ Helio Orovio, *Cuban Music from A to Z*, Durham y Bath, Duke University Press y Tumi, 2004, 30.
- ² Nestor Leal, *Boleros. La Canción Romántica Del Caribe (1930-1960)*, Caracas, Grijalbo, 1992, 11.
- ³ Leal 1992, 29.
- ⁴ Jaime Rico Salazar, *Cien años de boleros. Su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y 600 boleros inolvidables*, Santafé de Bogotá, Centro Editorial de Estudios Musicales, ³1993, 46.
- ⁵ Rico Salazar 1993, 168s., y Rosendo Ruiz Quevedo, “El bolero en Puerto Rico”, en: Alicia Valdés Cantero (ed.), *Nosotros y el bolero*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2000, 87-97; 88.
- ⁶ Ruth Glasser, *My Music Is My Flag. Puerto Rican Musicians and Their New Yorker Communities. 1917-1940*, Berkeley/ Los Angeles/ London, University of California Press, 1995, 26.
- ⁷ Rico Salazar 1993, 168s.
- ⁸ Tere Ghigliotti (ed.), “Introducción”, en: *El disco en Puerto Rico. 1892-1965*, Ponce, Museo de Arte de Ponce, 1992, 8-18; 9.
- ⁹ Glasser 1995, 46- 61.
- ¹⁰ Pedro Malavet Vega, *La vellonera está directa. Felipe Rodríguez (La Voz) y los años '50*, Santo Domingo, Ed. Corripí, 1984, 46, y Ghigliotti 1992, 9s.
- ¹¹ Peter Manuel, “Puerto Rican Music and Cultural Identity. Creative Appropriation of Cuban Sources from Danza to Salsa”, en: *Ethnomusicology* 38, 2 (1994), 249-280.
- ¹² Glasser 1995, 134-136.
- ¹³ Cristóbal Díaz Ayala, *Cuba canta y baila. Discografía de la música cubana. Primer volumen 1898-1925*, San Juan, PR, Fundación Musicalia, 1994, 26s.
- ¹⁴ Glasser 1995, 50s., 35s.
- ¹⁵ Leonardo Acosta, “El impacto de 1898 en la música del Caribe: Cuba y Puerto Rico”, en: Leonardo Acosta, *Otra visión de la música popular cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 2000, 203- 214; 208.
- ¹⁶ Rico Salazar 1993, 169.
- ¹⁷ Glasser 1995, :148.
- ¹⁸ Rico Salazar 1993, 174.
- ¹⁹ Jorge Javariz, “Cincuenta años de música en Puerto Rico”, en: *Canción Popular* 2, 2 (1987), 3-5; 5.
- ²⁰ Glasser 1996, :86-92.
- ²¹ Acosta 2004, 211.
- ²² Glasser 1995, 86s.
- ²³ Ruiz Quevedo 2000, 90-92; Rico Salazar 1993, 169-172; Juan Carlos Vega Martínez – Ramiro Malagón Meléndez, *Breve historia de la música en Puerto Rico*, San Juan, PR, Col San Ignacio de Loyola 2001, 95-97.
- ²⁴ Rico Salazar 1993, 172.
- ²⁵ Rico Salazar 1993, 172s.
- ²⁶ Rico Salazar 1993, 168-194.
- ²⁷ Ruiz Quevedo 2002, 92, 95.
- ²⁸ Glasser 1995, 86-94.
- ²⁹ Rico Salazar 1993, 173s.
- ³⁰ Rico Salazar 1993, 173s.
- ³¹ Rico Salazar 1993, 173s.
- ³² Glasser 1995, 88.

- ³³ Glasser 1995, 91s.
³⁴ Glasser 1995, 125-128.
³⁵ Glasser 1995, 90s.
³⁶ Rico Salazar 1993, 188-190.
³⁷ Rico Salazar 1993, 190s.
³⁸ Leal 1993, 20s.
³⁹ Rico Salazar 1993, 169.
⁴⁰ Acosta 2004, 209-211.
⁴¹ Acosta 2004, 211.
⁴² Peter Manuel – Kenneth Bilby – Michael Largey, *Caribbean currents. Caribbean music from rumba to reggae*, ed. revisada y aumentada, Philadelphia, PA, Temple University Press, 2006, 82.
⁴³ Glasser 1995, 158s.; Manuel 1994, 275.
⁴⁴ Ángel Quintero Rivera, *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*, La Habana, Casa de las Américas, 1998, 381s.
⁴⁵ Cristóbal Díaz Ayala, "Descripción y narración en el bolero puertorriqueño", en: *Revista Musical Puertorriqueña* 3 (1988), 33-51.

Der italienische Cantautore Giorgio Gaber¹

Italienische Liedermacher, Cantautori genannt, erfreuen sich in Italien seit jeher sehr großer Beliebtheit. In den sechziger Jahren, als der Begriff des Cantautore geprägt wurde, gelang es den italienischen Sängern trotz des Einflusses aus dem Ausland, trotz der Amerikanisierung der Musik zum Beispiel durch den Rock'n'Roll und schließlich trotz des Erfolges der Beatles, italienischsprachige Musik in Italien durchzusetzen und populär zu machen. Während die Musiker zunächst eher banale Lieder produzierten und oftmals durch das Festival von San Remo bekannt wurden, entwickelte sich der Stil der Lieder allmählich und wurde weniger konventionell, sodass sie schließlich als Cantautori bezeichnet wurden, da sie nicht lediglich Musik machten, sondern gleichzeitig engagierte Autoren waren, die etwas zu sagen hatten.

Zu dieser Art Künstler ist auch Giorgio Gaber zu zählen, der 1939 in Mailand geboren wurde und im Jahr 2003 starb. Man kann sagen, dass er ein durchaus engagierter und unkonventioneller Künstler war, dem es in erster Linie darum ging, seine Ansichten, seine Weltanschauung und seine Kritik deutlich zum Ausdruck zu bringen und die Menschen dadurch zum Nachdenken zu bewegen. Um dies zu tun, wählte er ungewöhnliche Wege und entwickelte nach und nach einen eigenen Stil, der ihn unverwechselbar macht.

Eines der Hauptmerkmale des Künstlers ist, dass er nicht etwa in Konzerthallen, sondern in Theaterhäusern auftrat. So rief Giorgio Gaber eine ganz neue Art der Aufführung, das sogenannte Teatro Canzone, ins Leben. Die Besonderheit dieses Teatro Canzone lag darin, dass es weder einer klassischen Theateraufführung, noch einem klassischen Konzert entsprach, sondern dass Elemente aus Theater, Musik und Kabarett miteinander verbunden wurden. So gehörten neben gesungenen Liedern auch längere nachdenkliche oder ironische,

oft auch sehr lustige Monologe zum Repertoire des Künstlers. Er erzählte in seinen Aufführungen Geschichten aus der Realität, die er stets genau beobachtete, aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtete und analysierte. Er kritisierte, provozierte und gab Denkanstöße. Dabei gestikuliert er viel, ja spielte Theater, damit seine Texte überzeugend wirkten. Tatsächlich riss er sein Publikum stets mit, schaffte Momente der Spannung oder der Dramatik. Denn der Cantautore verstand es durchaus gut, die verschiedenen Elemente seiner Präsentation wirkungsvoll einzusetzen. Er hatte beispielsweise ein gutes Gefühl dafür, die Pausen beim Sprechen richtig einzubauen, im richtigen Augenblick laut oder leise, schnell oder langsam zu sprechen, sich ironisch, dramatisch oder wütend zu geben. Bei alledem bewegte er sich kaum von der Stelle und auch die Bühnenausstattung bot keinerlei Ablenkung, sodass der Blick des Zuschauers automatisch stets auf dem Künstler ruhte, wodurch die Aufmerksamkeit noch mehr auf seine Worte gelenkt wurde.

Es wird deutlich, dass bei Gaber im Allgemeinen der Text im Vordergrund steht, denn "io non faccio musica, dico delle cose con accompagnamento di note"². Dem Künstler ging es somit primär darum, den Menschen die Realität und die Wahrheit vor Augen zu führen. Aus diesem Grund passte er die musikalische Gestaltung eines Liedes an den Text an, dessen Form die Einhaltung gewisser kompositorischer Normen nicht immer ermöglichte. So fehlt in seinen Stücken des Öfteren ein klassischer Refrain, einige Lieder sind außerdem deutlich länger als üblich oder werden nicht gesungen, sondern gesprochen, was in manchen Fällen einer Erzählung mit musikalischer Begleitung gleichkommt.

Inhaltlich zeichnen sich seine Texte in den meisten Fällen durch starke Kritik an verschiedenen Institutionen, Einstellungen oder Verhaltensweisen aus. Gaber fühlte sich dazu verpflichtet, Dinge auszusprechen, die sonst keiner zu sagen wagt. Dabei wollte er jedoch niemals dogmatisch wirken und die Menschen belehren, sondern lediglich erzählen, was ihn beschäftigte und ärgerte, und die Menschen dadurch zum Nachdenken und zum Diskutieren animieren.³ Er nahm sich selbst auch niemals aus der Kritik aus, sondern stellte stets alles in Frage.

Seine Kritik drückte der Künstler stilistisch auf unterschiedliche Weise aus. Ein typisches Merkmal Giorgio Gabers ist die teilweise sehr starke Ironie in einigen Stücken. Diese können oft sehr lustig, auf den zweiten Blick aber auch sehr bitter sein. Hierfür gibt es mehrere Beispiele, darunter das Lied "Quello che perde i pezzi", in welchem er in sehr ironischem Ton behauptet, dass die Menschen mit ihrem Körper nicht im Gleichgewicht sind, weil sie lediglich auf ihren Verstand vertrauen und den Körper dabei vernachlässigen. Dies wird im Text symbolisch dadurch ausgedrückt, dass das Ich nach und nach seine Körperteile verliert. Die Ironie wird sehr deutlich durch Liedverse wie "poi dal treno ho perso il braccio salutando/ mi dispiace che c'avevo l'orologio".

Manch anderes Mal schlägt Gaber in seinen Liedern melancholische, traurige, zum Teil verzweifelte Töne an. Dies sind die Momente der Resignation

und des Unverständnisses bestimmter Dinge. So thematisiert er in "Il dilemma" die problematische Beziehung eines Paares und erzählt, "[che] il loro amore moriva/ come quello di tutti". Doch auch die Wahl des Titels *La mia generazione ha perso*, ein Album aus dem Jahr 2001, stellt eine recht traurige Bilanz des Künstlers dar. Stilistisch gesehen sind dies eher ruhige, melancholische Texte.

Turbulenter geht es hingegen in den Musikstücken zu, in welchen sich der kritische Sänger in seine Wut hineinsteigert. Manche Dinge versetzen ihn dermaßen in Rage, dass er diese regelrecht hinausschreit. Sehr gutes Beispiel hierfür ist das Lied "Io se fossi Dio", eine Hasstirade, in der nichts und niemand von der Kritik des Künstlers verschont bleibt und im Laufe derer er immer wütender und lauter wird.

Giorgio Gaber spricht in seinen Stücken eine Vielzahl an verschiedenen Themen an – die Dekadenz der Gesellschaft, die Politik, die Liebe und vieles mehr. Dabei tauchen immer wieder einige zentrale Begriffe auf, welche seine Grundaussage, seine Anschauungen erkennen lassen. Eines der wichtigsten Stichwörter ist sicherlich die Authentizität. Der Wunsch nach Authentizität liegt beinahe allen Liedtexten Gabers zugrunde. Oftmals beklagt er sich darüber, dass die Menschen in einer ständigen Lüge leben und nie wirklich ehrlich mit sich und anderen Menschen sind. Das drückt er auf ironische Art und Weise unter anderem in "Il comportamento" (1976) aus: "

Quando invece sto leggendo Hegel/ mi concentro, sono tutto preso/
non da Hegel, naturalmente/ ma dal mio fascino da studioso.

Gaber ironisiert die Angewohnheit der Menschen, sich hinter Masken zu verstecken, die sie in irgendeiner Form anders erscheinen lassen als das, was sie sind. Das geschieht natürlich meist nicht bewusst, wie es in diesem Lied der Fall zu sein scheint. Vielmehr leben sie in der Illusion, ein bestimmter Mensch zu sein, sie halten sich für eigenständig und glücklich, doch in Wahrheit sind sie lediglich an die Gesellschaft angepasst und können diesem Einfluss kaum entkommen. So bauen sie sich ein Konstrukt aus falschen Eindrücken über sich selbst und die Welt auf, aus Verhaltensweisen, die nicht die ihren, und darum nicht authentisch sind.

Besonders zu verurteilen ist laut Gaber jedoch die Passivität, welche viele Menschen prägt. Diese hat zur Folge, dass "ci piovono addosso cascate di avvenimenti che poi scivolano via senza riuscire a penetrarci"⁴. So viele Dinge wirken auf den Menschen ein, dass er sie nicht bewusst aufnehmen kann. Alles wird aus Mangel an Alternativen gewissermaßen toleriert. Der Mensch ist verwirrt, er weiß nicht, woran er glauben soll und nimmt daher eine gewisse Gleichgültigkeit bezüglich der Dinge des Lebens an, da er sie nicht in sein Inneres eindringen lässt. Auf diese Art und Weise verlernt er sogar, wirklich zu fühlen. Da ihm im Grunde alles gleichgültig ist, sind auch seine Gefühle oftmals nicht authentisch, sondern lediglich vorübergehende Empfindungen, Hysterien – wie Gaber sie nennt – die ihn nur oberflächlich bewegen.

Der Mangel an Authentizität kann aber auch zur Folge haben, dass sich der Mensch unwohl fühlt. Dementsprechend thematisiert Gaber in seinen Liedtexten häufig das Fehlen einer Identität, worunter er, der sich nach Authentizität sehnt, leidet. Dieses Streben nach Wahrheit wird im Musikstück "Cerco un gesto naturale" (1973) sehr deutlich, in dem es unter anderem heißt:

Cerco un gesto, un gesto naturale/ per essere sicuro che questo corpo è mio [...]/
E invece non so niente, sono a pezzi, non so più chi sono/ capisco solo che
continuamente io mi condiziono/
devi essere come un uomo, come un santo, come un dio/ per me ci sono sempre i
come e non ci sono io

Das Ich verzweifelt hier an der Suche nach sich selbst. Stets wird verlangt, dass man sich nach Idealen richtet. Dabei verliert man sich selbst aus den Augen und der Körper scheint nicht mehr mit unserem Inneren übereinzustimmen. Der Mensch ist wie zweigeteilt und darum nicht mit sich selbst im Gleichgewicht. Dies geschieht laut Gaber nur, weil er sich nicht genau genug betrachtet, nicht in sich hineinschaut. An dieser Stelle kommt schließlich der Begriff des Privaten ins Spiel, der auch häufig in der Literatur zu unserem Künstler verwendet wird.

Laut Gaber ist es äußerst wichtig, alle Dinge auf eine private Ebene zu stellen, das bedeutet, sie auf sich selbst zu beziehen. Der Mensch muss sich selbst und die Dinge um ihn herum kennenlernen und verstehen. Er muss zunächst mit sich selbst im Reinen sein, bevor er Neues annehmen und etwas verändern kann.⁵ Führt er diese Eigenanalyse durch, die ihn ganz tief in sein Inneres führt, kann er die Wahrheit über sich und das Leben erkennen. So nützt es beispielsweise nichts, wenn man sich lediglich anpasst; wichtig ist, dass man innerlich überzeugt von einer Sache ist. Das drückt Gaber unter anderem in "Un'idea" aus:

Un'idea un concetto un'idea/ finché resta un'idea è soltanto un'astrazione/
se potessi mangiare un'idea/ avrei fatto la mia rivoluzione./ [...]
Un mio amico voleva impostare/ la famiglia in un modo nuovo/
e disse alla moglie se vuoi mi puoi anche tradire/ lei lo tradì, lui non riusciva più a dormire.

Der Cantautore erklärt, dass der Mensch versucht, nach Prinzipien zu leben, ohne dass diese wirklich in sein Inneres gelangt sind. Und auch, wenn er dachte, von dieser Sache überzeugt zu sein, muss er feststellen, dass sich sein 'zweites Ich', das heißt sein Körper oder sein Herz, dagegen wehrt. Um eine neue Idee anzunehmen, muss man diese zunächst "mangiare", also mit seinem Inneren vereinbaren und wirklich in sich aufnehmen. Die Voraussetzung dafür ist, dass man sich selbst genau kennt, dass man bis auf den Grund seines eigenen Seins vorgedrungen ist. Gaber ruft daher in seinen Texten immer wieder dazu auf, dieses Unterfangen der Selbstfindung in Angriff zu nehmen und der Tendenz zu Passivität und innerem Stillstand entgegenzusteuren.

Giorgio Gaber gilt in Italien, vor allem in seiner Heimatstadt Mailand, als außergewöhnlicher Künstler. Seit seinem Tod gab es mehrere Initiativen, um in besonderem Maße auf ihn und seine Texte aufmerksam zu machen. In Mailand

hat sich eine Organisation zusammengetan – die Fondazione Giorgio Gaber (www.giorgiogaber.it) – die sich dieser Aufgabe angenommen hat. So wird beispielsweise die Behandlung der Texte Gabers in Schulen gefördert. Zudem finden vermehrt Tagungen, Vorträge, Theateraufführungen oder Wettbewerbe statt, die dem großen Cantautore gewidmet sind.

Valeria Buß, Pforzheim

Discographie (Auswahl):

- 1970: *Il signor G.* (2 LP), Carosello ORL 28452
 1971: *I borghesi*, Carosello CDOR 8095
 1972: *Dialogo tra un impiegato e un non so* (2 CD), Carosello 300 505-2
 1973: *Far finta di essere sani* (2 LP), Carosello ORL 28454
 1974: *Anche per oggi non si vola*, Carosello CKD 723.027
 1978: *Polli d'allevamento* (2 LP), Carosello ORL 28461
 1980: *Pressione bassa*, Carosello LN 25088
 1985: *Io se fossi Gaber* (2 CD), Carosello 300 512-2
 1993: *I successi*, T.D.M. CD 123
 2001: *La mia generazione ha perso*, CGD 8573-87992-1
 2006: *Con tutta la rabbia con tutto l'amore. Collezione 1970-2000* (3 CD), Carosello CARTH178

Anmerkungen:

- ¹ Der vorliegende Beitrag basiert auf der 2007 an der Universität Stuttgart approbierten Magisterarbeit *Textmusik und Prosa des italienischen Cantautore Giorgio Gaber*.
² Zitiert nach: Alberto Mompellio, "Giorgio Gaber e Sandro Luporini: Il Teatro-Canzone", in: Frank Baasner (Hg.), *Poesia cantata*. Bd. 2: *Die italienischen Cantautori zwischen Engagement und Kommerz*, Tübingen, Niemeyer, 2002, 77.
³ Paolo Jachia, *Giorgio Gaber. 1958-2003. Il teatro e le canzoni*, Roma, Editori Riuniti, 2003, 100.
⁴ Giorgio Gaber – Sandro Luporini, *Questi assurdi spostamenti del cuore. Monologhi in forma di racconto*, Torino, Einaudi, 2004, 49.
⁵ Mompellio 2002, 64.

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

Wir bitten, die Projekt-Nummer **unbedingt** anzugeben!

ISSN 1562-6490