



BAT

Bulletin des Archivs
für Textmusikforschung

Nr. 23 - April 2009

Inhalt

Editorial 3

Verwandte Forschungseinrichtungen 4

Gründung eines Centre for Intermediality Studies in Graz (CIMIG) an der
Karl-Franzens-Universität 4

Archives sonores: Le fonds Constantin Brăiloiu est en ligne 6

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt 7

CDs..... 7

Michaela Weiß: *Drei französische Neuerscheinungen zwischen unterkühltem
Design und bester Chansontradition*. Carla Bruni: *Comme si de rien
n'était*. Julien Clerc: *Où s'en vont les avions?* Maxime Le Forestier:
Restons amants 7

Angelo Pagliardini: Francesco De Gregori: *Tra un manifesto e lo specchio* 11

Birgit Mertz-Baumgartner: Manu Chao: *La Radiolina* 14

Publikationen 16

Wolfgang Riehle: Urrows, David Francis (Hg.): *Essays on Word/Music
Adaptation and on Surveying the Field* (= Word and Music Studies, 9)..... 16

Renate Klenk-Lorenz: Hohl Trillini, Regula: *The Gaze of the Listener.
English Representations of Domestic Music-Making* (= Word and Music
Studies, 10) 19

Gerhild Fuchs: Salvatori, Dario: *Il grande dizionario della canzone italiana*..... 21

Ankäufe und Neuerwerbungen..... 24

Internet-Adressen und Veranstaltungskalender 26

Aktuelles – actualités – novità – novedades 28

Andrea Oberhuber: *L'Osstidcho ou comment faire entendre l'inouï*..... 28

Andreas Bonnermeier: *Chanson und Film: I. Paroles et musique*..... 36

Andreas Bonnermeier: *Die großen Interpretinnen der italienischen Canzone:
XII. Anna Oxa – Die Kunst, sich stets neu zu erfinden*..... 41

Elia Eisterer-Barceló: *Explotación didáctica de “Todos menos tú”, de
Joaquín Sabina. Sugerencia para su uso en el aula* 45

Jean-Nicolas De Surmont: *“The Box en anglais, The Box en français, est-ce
la même chose?” Bruno Fecteau, pianiste de Gilles Vigneault, interviewé
par Jean Nicolas De Surmont (Montréal, le 24 octobre 2008)* 50

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

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik!

Das Frühjahrsheft unseres Informationsbulletins *BAT* ist erschienen und bietet eine Fülle von Neuem und Interessantem:

Im Französischen präsentieren wir ein "Gruppenbild mit Dame", drei CDs (2008) von Carla Bruni, Julien Clerc und Maxime Le Forestier (deren Lieder zum Teil in Zusammenarbeit entstanden), ein Kurzporträt von Manu Chao, das insbesondere auf das vierte Soloalbum (2007) eingeht, und Teil 1 einer vergleichenden Studie zur Interferenz von Film und Chanson.

Das Italienische gibt sich klassisch mit einer Rezension zu Francesco De Gregori und – entgegen allen Ankündigungen – einem weiteren Porträt einer berühmten italienischen Interpretin, Anna Oxa; bei den Publikationen stellen wir ein neues Nachschlagewerk zur italienischen Canzone vor. Das Spanische schließlich ist vertreten mit didaktischen Überlegungen zu einem Lied von Joaquín Sabina aus dem Jahre 1992, in dem ein buntes, aber auch ernüchterndes Bild der spanischen Movida gezeichnet wird.

Auch grundlegende Fragestellungen kommen – in Form zweier ausführlicher Rezensionen – wieder zur Sprache: Band 9 der Grazer Word and Music Studies gilt dem Thema "Word/Music Adaptation", Band 10, *The Gaze of the Listener. English Representations of Domestic Music-Making*, ist eine kulturgeschichtliche Studie zum Zusammenspiel von musikalischer Praxis und Gender.

Schließlich nimmt die Quebecker Musikszene einen gewichtigen Platz ein. Allein bei den Neueingängen des Innsbrucker Archivs finden sich 50 neue Alben aus Québec, die entlehnt bzw. überspielt werden können. Ein Interview mit Gilles Vigneaults Pianisten schneidet die interessante Frage der Unterschiede zwischen angelsächsischer und französischer Musiktradition an, insbesondere was das Verhältnis von Wort bzw. Stimme und Musik betrifft, und eine weitere sehr informative Studie zum 40jährigen Jubiläum von *L'Osstidcho* analysiert nicht nur den Künstler Robert Charlebois selbst, sondern auch sein Umfeld in einer Zeit eines massiven gesellschaftlichen Umbruchs.

Im Informationsteil erfahren Sie, dass an der Universität Graz 2008 ein interdisziplinäres Centre for Intermediality Studies eingerichtet wurde, das von Univ.-Prof. Dr. Walter Bernhart geleitet wird, und dass die Schätze des Tonarchivs Constantin Brailoiu in Genf erstmals allen Freunden der Textmusik über Internet zugänglich sind. Es bleibt zu hoffen, dass sich unter den genannten Beiträgen auch diesmal etwas für Ihren Geschmack findet und Sie die Lektüre unseres Heftes genießen.

Ihre Ursula Mathis-Moser

Zahlmodus

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

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

Verwandte Forschungseinrichtungen im In- und Ausland

Gründung eines Centre for Intermediality Studies in Graz (CIMIG) an der Karl-Franzens-Universität

Wenn ein Musiker ein Stück auf einen lyrischen Text komponiert, den ein Dichter mit Bezug auf ein Gemälde geschrieben hat, dann ist das ein Fall von Intermedialität. Die Medien Musik, Literatur und bildende Kunst werden dabei eng miteinander verknüpft. Einige Kostproben einer solchen 'angewandten' Intermedialität bekamen die Gäste bei der Eröffnung des Centre for Intermediality Studies in Graz (CIMIG) am 11. November 2008 im Grazer Meerscheinschlössl präsentiert. Am Klavier der Anglist und Leiter des neuen Zentrums, Univ.-Prof. Dr. Walter Bernhart, mit Stücken von Francis Poulenc, Bassbariton Hermann Becke interpretierte Paul Eluard's Gedichte zu Bildern von Marc Chagall und Pablo Picasso.

Das CIMIG ist an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Graz angesiedelt und zählt neben vergleichbaren Einrichtungen in Montreal (Canada) und Växjö (Schweden) weltweit zu den ersten akademischen Institutionen, die sich umfassend den vielfältigen Beziehungen zwischen verschiedenen Medien wie Literatur und Film, bildender Kunst und Musik, neue Medien und Theater widmen.

“Die Intermedialitätsforschung besteht in ihren Grundzügen und Zielsetzungen bereits seit längerem an der Universität Graz”, erklärte Walter Bernhart, der sich selbst seit eineinhalb Jahrzehnten intensiv mit der Thematik befasst. Univ.-Prof. Dr. Werner Wolf, Leiter des Instituts für Anglistik, habe der Intermedialitätsforschung in den letzten Jahren “bahnbrechende Impulse” gegeben, und seit 1. Oktober 2008 hat Univ.-Prof. Dr. Andreas Mahler an der Universität Graz die weltweit erste Professur für Intermedialität inne. “Durch das Centre for Intermediality Studies in Graz sollen diese Forschungen eine Institutionalisierung und weitere Dynamisierung erfahren”, so Bernhart.

Auch Werner Wolf begrüßte die Gründung des Zentrums, da die Intermedialitätsforschung “ein besonders innovativer und in Europa einzigartiger Schwerpunkt der Geisteswissenschaften” sei. Die neue Institution ist interdisziplinär ausgerichtet und bündelt bereits bestehende Aktivitäten der Institute für Anglistik, Amerikanistik, Romanistik, Germanistik, Kunstgeschichte, Musikwissenschaft sowie Fundamentaltheologie. Weitergeführt werden fachübergreifende Lehrveranstaltungen – mindestens eine pro Semester – sowie die beiden Buchreihen *Word and Music Studies (WMS)* und *Studies in Intermediality (SIM)*, die bei Rodopi in Amsterdam erscheinen. Darüber hinaus findet im Oktober 2009 im Rahmen des FWF-Projekts *Metareferenz – ein transmediales Phänomen* unter der Leitung von Werner Wolf an der Karl-Franzens-Universität

eine internationale Konferenz zum Thema statt. Damit wird Graz einmal mehr dem Ruf als “Hochburg der Intermedialitätsforschung”, wie die Festrednerin, die Romanistin Prof. Dr. Irina Rajewsky aus Berlin betonte, gerecht.

Mitglieder des CIMIG-Fakultätsbeirates sind Susanne Knaller (Institut für Romanistik), Götz Pochat (Institut für Kunstgeschichte), Klaus Rieser (Institut für Amerikanistik) und Michael Walter (Institut für Musikwissenschaft). Dem Internationalen CIMIG-Beirat gehören an: Michael Halliwell (University of Sydney, NSW), Henry Keazor (Universität des Saarlandes, Saarbrücken), Lawrence Kramer (Fordham University, New York, NY) und Irina Rajewsky (Freie Universität Berlin).

(nach einem Bericht in der Grazer *UNIZEIT*)



Walter Bernhart am Klavier mit Bassbariton Hermann Becke



Zentrumsleiter Walter Bernhart, Festrednerin Irina Rajewsky und Institutsleiter Werner Wolf (v. l.)

Archives sonores: Le fonds Constantin Brăiloiu est en ligne

Ce fonds sonore est aujourd'hui intégralement accessible, non seulement dans le cadre de l'exposition *L'Air du temps* au Musée d'ethnographie de Genève, mais aussi sur Internet. Pour la première fois, les chercheurs et le public du monde entier ont librement accès à ces documents musicaux d'une extrême rareté et, souvent, d'une grande beauté. Totalisant 3028 fichiers audio numériques, datant de 1913 à 1958, le fonds Brăiloiu contient des documents d'une étonnante diversité d'origine.

Figure marquante de l'histoire du MEG, le folkloriste et ethnomusicologue roumain Constantin Brăiloiu y travailla de 1944 à sa mort en 1958. C'est là que, après plus de vingt ans de collectes et de recherches approfondies sur les musiques de sa Roumanie natale, il entreprend un projet titanesque: constituer à Genève les "Archives internationales de musique populaire" (AIMP), destinées à conserver la mémoire des "mélodies originelles de toutes les contrées du monde". Ces mélodies, dans lesquelles il percevait "comme une âme première de l'homme", ont constitué le socle d'une réflexion universelle et comparatiste, qui allait faire reconnaître Brăiloiu comme un des pères de l'ethnomusicologie scientifique contemporaine.

Application web:

Une application web permet désormais de parcourir et d'écouter l'intégralité du fonds Brăiloiu sur Internet:
www.ville-ge.ch/meg/musinfo_ph.php

Exposition *L'air du temps*:

MEG, Genève, du 13 mars au 30 décembre 2009
Clip: www.ville-ge.ch/meg/expo12_promo.php
Infos: www.ville-ge.ch/meg/expo12.php

Publications récentes à l'occasion de l'exposition:

Aubert, Laurent (dir.): *Mémoire vive. Hommages à Constantin Brăiloiu*. Gollion/Genève, Infolio éditions/MEG 2009.
Collection universelle de musique populaire Archives Constantin Brăiloiu (1913-1953). Coffret de 4 CDs, AIMP/VDE VDE-CD-1261-1264.
Suisse. Archives de musiques populaires. Collection Constantin Brăiloiu (1927-1951), AIMP/VDE VDE-CD-1265
Roumanie. Musiques festives du Gorj, AIMP/VDE CD-1269

Commandes:

Musée d'ethnographie (MEG)
65 Boulevard Carl-Vogt
CH-1205 Genève
Tél. +41 (0)22 418 45 50; e-mail: musee.ethno@ville-ge.ch; www.ville-ge.ch/meg

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Drei französische Neuerscheinungen zwischen unterkühltem Design und bester Chansontradition:

Carla Bruni: *Comme si de rien n'était*. 2008 (Naïve/Teorema NV814311).

Julien Clerc: *Où s'en vont les avions?* 2008 (EMI 509992372042 8).

Maxime Le Forestier: *Restons amants*. 2008 (Polydor/Universal 530811-3).

Ein Gruppenbild der drei Interpreten Carla Bruni, Julien Clerc und Maxime Le Forestier wird man vergeblich suchen. Doch auf dem aktuellen Album von Julien Clerc *Où s'en vont les avions?* findet man sowohl Texte aus der Feder Brunis wie auch aus der Le Forestiers. Man könnte glauben, dass beide Kollegen (wieder einmal) für den Komponisten und Interpreten Clerc als Texter tätig wurden; Le Forestier arbeitete bereits seit den 70er Jahren wiederholt mit Clerc zusammen,¹ und Brunis erster Erfolg auf musikalischem Terrain war ihre Mitarbeit an dessen Erfolgsalbum *Si j'étais elle*.² Für Clerc, der auf die Worte seiner Autoren angewiesen ist, akzentuieren Le Forestier und Bruni mit ihren Texten zwei Ausdrucksfacetten des Interpreten und seines Repertoires: dem etwa gleichaltrigen Le Forestier, der mit Clerc viele Erfahrungen teilt, kommt die Rolle zu, diesem authentisch wirkende Texte quasi auf den Leib zu schreiben, die jüngere Autorin Bruni liefert ergänzend eine weibliche Perspektive, die sich durch eine gesteigerte Sensibilität auszuzeichnen versucht. Erstaunlich ist nun, dass es sich bei den hier vorliegenden Texten, "Déranger les pierres", "Restons amants" und "Le juge et la blonde", nicht um Auftragsarbeiten für Clerc handelt, sondern dass die Titel in Zusammenarbeit mit ihm als Komponisten entstanden und bereits (einige Monate) früher von Bruni (erstgenannter Titel) beziehungsweise von Le Forestier (die beiden anderen) selbst aufgenommen und auf ihren neuen Alben veröffentlicht wurden; auf diese Weise waren die Chansons beim Erscheinen des Albums von Julien Clerc bereits in anderen Versionen bekannt. Dieses Verfahren der fast gleichzeitigen Einspielung eines Chansons durch verschiedene Interpreten, das so nicht 'Alleineigentum' einer Sängerpersönlichkeit ist, erinnert mehr an die Verbreitung des Autorenchansons in den 50er und 60er Jahren, als dass es dem Drang nach Neuheit in der gegenwärtigen Musikindustrie entspricht. Von Coverversionen, wie sie gerade auch im Chanson boomen und die oft wenig Neues bieten, kann hier aufgrund der beinahe gleichzeitigen 'création' der Aufnahmen nicht die Rede sein. Der sich anbietende Vergleich dieser 'doppelten' Chansons lässt deutliche musikalische und interpretatorische Unterschiede erkennen, die auch den charakteristischen Vortragsstil eines Sängers hervortreten lassen. Als Hörer mag man sich auch fragen, welche

Version eines Chansons die gelungenere ist. Ausgehend von den in Kooperation – Bruni/Clerc und Le Forestier/Clerc – entstandenen Titeln sollen im Folgenden kurz die aktuellen Alben präsentiert werden.

Nur kurz nach der Verhehlung mit Nicolas Sarkozy erschien Brunis drittes Album *Comme si de rien n'était*, das musikalisch komplexer wirkt als seine Vorgänger.³ Die Texte zu zehn der insgesamt vierzehn Chansons hat Bruni selbst verfasst, ein Text entstand in Kooperation mit dem Philosophen Raphaël Enthoven, ihrem ehemaligen Lebensgefährten und Vater ihres Sohns Aurélien, "La possibilité d'une île" beruht auf der Vertonung eines – äußerst banalen – Gedichts Michel Houellebecqs und zwei weitere Chansons sind Coverversionen älterer Titel, des bekannten Songs "You belong to me" und Francesco Guccinis "Il vecchio e il bambino". Für nur wenige Chansons hat Bruni kompositorische Unterstützung gesucht und "Déranger les pierres" ist der einzige Titel, dessen Musik ganz von einem anderen Komponisten stammt, und zwar von Clerc. Das Chanson handelt vom Wunsch nach einem intensiven Wahrnehmungsvermögen, einer extremen Empathie gegenüber der menschlichen und natürlichen Umwelt, die letztendlich dem lyrischen Ich die Synthese mit dem Universum ermöglicht. Die schlichte Melodie bringt den (schweren) metaphysischen Inhalt des Textes gut zur Geltung. In der Interpretation Brunis wirkt das mit konventioneller religiöser Bildlichkeit befrachtete Chanson unpathetisch, ja in Anbetracht ihrer zarten Stimme geradezu jugendlich-naiv.

Themenschwerpunkte des Albums sind die Liebe in ihren verschiedenen Stadien der Genese und des Abebbens, darüber hinaus recht allgemeine – allzu abstrakt und "blutleer" bleibende – Meditationen und Reflexionen über das menschliche Dasein. Biographische Anspielungen und ein wenig Selbstironie sorgen in einigen Chansons – etwa "Ma jeunesse" und "Je suis une enfant" – für einen koketten Grundton. Wirklich Originelles und Innovatives sucht man sowohl auf der Ebene des Textes als auch auf der der Musik vergeblich. Als Interpretin mag man Bruni mit ihrer zerbrechlichen rauchigen Stimme, die oft mehr flüstert oder haucht als singt, eine gewisse Verführungskraft zugestehen. Auffällig an der CD ist ihr unterkühltes Design: Es werden insgesamt nur zwei Fotos der Künstlerin gezeigt, die deren Gesicht kaum erkennen lassen, und die graphische Gestaltung des Booklets, in der sich weibliche Gestalten, Ornamente und eine Gitarre miteinander verknüpfen, ist gleichermaßen verspielt wie belanglos. Die Hypothese, dass Bruni möglichst wenig Persönliches in die Gestaltung des Covers und des Booklets einbringen wollte, um nicht weiteren Stoff für Spekulationen über ihr Privatleben zu bieten, liegt nahe. Im Rahmen der opulenten Arrangements verzichtet sie darauf, sich selbst auf der Gitarre zu begleiten, und unter der künstlerischen Leitung von Dominique Blanc-Francard nutzt sie die Dienste der Tonmeisterin Bénédicte Schmitt, die dafür bekannt ist, dass sie die einzelnen Instrumentalparts bis zur Perfektion mischt. Diese Technik ist ideal für Bruni, die über wenig Erfahrung im Zusammenspiel mit anderen Musikern verfügt.

Das Tonstudio mit modernsten Labormethoden sorgt nicht nur bei Bruni, sondern auch bei Clerc für eine dichte Klangkulisse. Die Realisierung seines Albums hat er dem Multitalent Benjamin Biolay anvertraut,⁴ der in Zusammenarbeit mit Bénédicte Schmitt die Arrangements erstellte und die Chansons aufnahm. Die der Edition de luxe beiliegende DVD dokumentiert die Arbeitsweise (und lässt Rückschlüsse auf die Entstehung der klangähnlichen CD Brunis zu), die besonders Klassik- und Jazzfans angesichts der dominanten Rolle der Technik und des geringen Stellenwerts musikalischer Interaktion befremden mag. Clerc begleitet seinen Gesang immerhin noch selbst am Flügel. Besagtes "Déranger les pierres" gerät in der Interpretation Clercs zu einem schwerwütigen Stimmungsbild, das einem Gebet gleich vorgetragen wird. Während Bruni auf ein Spannungsverhältnis zwischen Text und Vortragsstil setzt, wählt Clerc einen vermeintlich angemessenen pathetischen Ton. Zu den insgesamt vierzehn Chansons seines Albums haben auch Gérard Duguet-Grasser, der sich auf die Beat-Generation beruft, der omnipräsente Benjamin Biolay, das Mitglied der Académie française Jean-Loup Dabadie, der Auteur-Compositeur-Interprète Gérard Manset und David Mc Neil Texte beigetragen. Die meisten sind originell, klar strukturiert und stilistisch ausgefeilt, und auch der Wechsel zwischen balladenhaften Chansons und schnellen Rhythmen gelingt. Das Gesamtkonzept des Albums, in dessen Zentrum Alltagsbetrachtungen und -empfindungen stehen, die von außergewöhnlichen – oft tragischen und surrealen – Geschehnissen durchbrochen werden, überzeugt. Mit Duguet-Grasser, der auch das Titelchanson verfasste, dürfte Clerc eine wichtige Entdeckung gemacht haben, verfügt dieser Autor doch über eine präzise chansonaäquale Ausdrucksweise und wagt sich obendrein an unkonventionelle Themen, wofür "Forcément" ein Beispiel ist. Das Chanson handelt von der Liebe zwischen einer Lehrerin und ihrem minderjährigen Schüler, die harte strafrechtliche Konsequenzen nach sich zieht. In den genannten Aufnahmen findet Clercs Stimme zu dem Vibrato und Tremolo zurück, das früh zu seinem Markenzeichen wurde und auf das er in späteren 'poppigeren' Titeln verzichtete. Die Ausdrucksstärke des Interpreten, dessen Stimme einen hohen Wiedererkennungswert hat, zeigt sich auch bei Le Forestiers "Restons amants", das sich als eindringlicher Appell präsentiert. Das zweite gemeinsame Chanson, "Le juge et la blonde", setzt als Bonustrack der Luxusausgabe einen komischen Schlussakkord, wobei ein dermaßen pointiertes Chanson nicht auf die stimmliche Qualität Clercs angewiesen ist, wie der Vergleich mit der Aufnahme Le Forestiers zeigt. "Dormez" ist ein weiterer zusammen mit Le Forestier geschaffener Titel, der auf der Standardausgabe der CD den Abschluss bildet. Le Forestier hat dieses moderne Wiegenlied selbst nicht gesungen, sondern er verfasste es mit Blick auf Clerc, der 2008 zum fünften Mal Vater wurde.

Le Forestier und Clerc sind ein bewährtes Gespann, ohne aber wie der Sänger und Texter Alain Souchon und der Sänger und Komponist Laurent Voulzy unzertrennlich zu sein. Sie werden auch – bedingt durch ihre unterschiedliche Lebensauffassung und ein entsprechendes Image – kaum gemeinsam wahr-

genommen. Der 'smarte' Clerc zieht mit seinem leicht exotischen Charme ein weibliches Publikum und die Boulevardpresse an, wobei man ihn durch die thematische Vielfalt seiner Chansons nicht auf einen 'chanteur de charme' reduzieren kann, während Le Forestier heute am ehesten noch den Auteur-Compositeur-Interprète à la Brassens verkörpert, der für ein gewisses Understatement sowohl musikalischer Art als auch in der Selbstdarstellung steht. Le Forestier nahm eine Reihe von Alben mit – weniger bekannten oder bislang unveröffentlichten – Titeln von Brassens auf und begab sich bisweilen alleine mit seiner Gitarre und diesem Repertoire auf Tournee.

Sein aktuelles Album *Restons amants* besteht aus zwölf Chansons, deren Texte er ausschließlich selbst verfasst hat. Manche Kompositionen stammen von seinen Musikern oder befreundeten Kollegen. Das poetische Titelchanson, das humoreske Bravourstück "Le juge et la blonde", ein Rollenchanson, das einen Richter in seiner Zigarettenpause vor dem Justizpalast Reflexionen über die verheerenden Folgen brennender Leidenschaft anstellen lässt, und das gemeinsam mit der Schauspielerin Emmanuelle Béart interpretierte Duett "Hymne à la soie", das die CD beschließt, sind die Höhepunkte dieser Produktion. Das Titelchanson – eine Aufforderung, das Leben auch angesichts der Vergänglichkeit der Gefühle zu genießen – bleibt in dieser Interpretation im emotionalen Ausdruck hinter der Clercs zurück. Charakteristisch für dieses Album wie für Le Forestier überhaupt sind Wortwitz und lyrischer Ausdruck, die unpräzise ineinander fließen. In impressionistischer Manier thematisieren die ersten beiden Chansons des Albums, "L'ère étrange" und "Grain d'sel", die gegenwärtige Epoche und den Umgang mit ihr, wobei der zweite Titel als Metachanson, in dem der Sänger sein Selbstverständnis formuliert, zu verstehen ist. Weitere Themen des Albums sind Armut und Not ("Là-bas, la terre"), Massenhysterie und ideologische Verblendung ("La meute et le troupeau") sowie Selbstbetrug ("Tell'ment je m'aime"). Mit diesem thematisch reichen und ausgereiften Album – seit dem Erscheinen des letzten Studioalbums mit neuen Titeln waren acht Jahre vergangen, man könnte auch von einem Karrieretief sprechen⁵ – behauptet Le Forestier seine Zugehörigkeit zur besten französischen Chansontradition. Im Zentrum der relativ aufwändigen Arrangements, die im Wesentlichen ohne synthetische Klangelemente auskommen und für die Teile des Orchesters der Pariser Oper verpflichtet wurden, stehen die Gitarrenpartien, so dass sich die musikalische Konzeption des Albums erkennbar an die Bühnenpraxis des Sängers anlehnt. Der Gefahr des monotonen Heruntersingens seiner Texte erliegt Le Forestier auf diesem Album nicht, wenngleich er gemessen an Clerc als Interpret etwas blass erscheint.

Sowohl Le Forestier als auch Clerc gelingt es also, nach über vierzig Jahren im Chansongeschäft noch positiv zu überraschen. Ob Carla Bruni mit ihrem musikalischen Schaffen in die Chansongeschichte eingehen wird, bleibt abzuwarten, aber eine (ehemals?) singende Präsidentengattin ist immerhin eine 'exception culturelle'.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Homepages der SängerIn:

www.carlabruni.com
www.julienclerc.com
www.maximeleforestier.net

Anmerkungen:

- ¹ Der Kontakt kam über den damaligen gemeinsamen Manager zustande, der aufgrund des schriftstellerischen Talents Le Forestiers und des musikalischen Talents von Clerc auf eine fruchtbare Zusammenarbeit der beiden hoffte, die sich dann ab 1976 einstellte. Voraussetzung dafür war, dass Clerc nach zehnjähriger gemeinsamer Arbeit mit dem Jugendfreund Maurice Vallet, einem Spezialisten für das nostalgische Chanson d'amour, und dem Autor Etienne Roda-Gil deren Monopolstellung als seine Texter aufhob. Letzterer hatte wie kein anderer die Themen und den Stil des jungen Sängers geprägt und eifersüchtig über sein Geschöpf gewacht. Ariane Gil, "Clerc", in: Pierre Saka – Yann Plougastel (Hg.), *La chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999, 186 f. Von den neueren Texten, die Le Forestier Clerc lieferte, ist besonders der des Hits "Double enfance" erwähnenswert, zumal dieses Chanson, das einen optimistischen Blick auf Scheidungskinder und Patchworkfamilien wirft, aus konservativen Kreisen polemisch kommentiert wurde und zu einer neuen Debatte über Kindeswohl und Scheidung beitrug. Das Chanson befindet sich auf: *Double enfance*, Virgin 094633745926, 2005.
- ² Julien Clerc, *Si j'étais elle*, Virgin 724385049829, 2000.
- ³ Das von Louis Bertignac produzierte Debütalbum *Quelqu'un m'a dit*, Naïve NV43411 AD098, 2002 und die englischen Lyrikvertonungen *No promises*, Ministry O B000KG4AYG, 2007.
- ⁴ Ausschlaggebend für diese Kooperation war Clercs Begeisterung für Biolays Album *Trash yéyé* von 2007. Zu Biolay siehe meinen Beitrag "Benjamin Biolay oder der Weltschmerz eines 'enfant du siècle'", in: *BAT* 21 (Mai 2008), 29-32.
- ⁵ In dieser Zeit widmete sich Le Forestier der Beschäftigung mit Brassens und der Arbeit an der Comédie musicale *Spartacus le gladiateur*.

Francesco De Gregori: *Tra un manifesto e lo specchio*. 2006 (Sony BMG 82876883492).

Quando un cantautore si presenta sulla ribalta con una raccolta antologica comprendente brani che erano stati già pubblicati nella quasi totalità, sorge spontaneo il dubbio impietoso che si tratti non di un lavoro dallo spessore culturale e musicale autonomo, quanto piuttosto di un'operazione di riproposizione sul mercato di materiali già editi, destinati ad occupare la scena in attesa di nuovi spunti creativi. Si tratta appunto del quesito che ci siamo posti nell'ascoltare ed analizzare questo album uscito nel 2006, che ripropone, in un cofanetto di tre CD, 53 canzoni di Francesco De Gregori, da "Signora Aquilone" del 1972¹ a "Vai in Africa Celestino" del 2005, un quesito alla cui risposta cercheremo di contribuire con questa recensione.

Una prima osservazione riguarda il titolo dell'album, che costituisce a nostro avviso anche la cifra di lettura dell'intera antologia: si tratta di un verso della canzone "La valigia dell'attore", già pubblicata nel 1997,

siamo il padre e la figlia/ arrivati fin qua
 siamo una grande famiglia/ abbiamo lasciato soltanto un momento
 la nostra valigia di là/ nel camerino già vecchio
 tra un lavandino ed un secchio/ tra un manifesto e lo specchio
 tra un manifesto e lo specchio²

L'artista si presenta con la propria voce come un padre e sua figlia, una famiglia di cui la valigia rappresenta tutto il bagaglio, anche in senso figurato, la valigia che dà il titolo alla canzone e che si trova nel camerino "già vecchio" per la carriera già lunga, inserita in un interno da *atelier d'artiste*, tra il "lavandino" e il "secchio", simboli di purificazione e di squallore, e tra il "manifesto" e lo "specchio", oggetti casualmente disposti nel camerino, ma anche icone della vita pubblica e della vita privata dell'attore. Ebbene simbolicamente De Gregori ha voluto riprendere l'immagine di questa valigia per rappresentare la propria autobiografia in canzoni presentata nell'album antologico.

Una microspia di questa valenza fortemente autobiografica dell'album la possiamo trovare nel brano "Diamante", reso celebre da Zuccherò,³ per cui era stato scritto, e collocato qui come explicit del terzo CD. Il brano rievocava la figura di Diamante, nonna di Zuccherò e i ricordi della vita in campagna del nipote ancora bambino, fino al finale dove una voce fuori campo, quella della nonna appunto, nella versione originale, chiamava "Delmo, Delmo vin a' cà...", in riferimento al nome Adelmo, nome di battesimo di Zuccherò Fornaciari. Ebbene De Gregori riprende una demo inedita registrata nel 2004, in aveva sostituito nel finale se stesso a Zuccherò, con la voce fuori campo che chiama "Eh, Francé", l'ipocoristico di Francesco, appunto Francesco De Gregori. Un rimando al titolo si può individuare anche nella demo inedita "Mannaggia alla musica", che risale al 1979, scelta come brano di apertura dell'antologia, in cui si racconta la storia di un suonatore ambulante, pieno di sogni ma con le tasche vuote, cui si associa l'immagine dello specchio:

Suona da quindici anni / dove lo pagano per suonare
 una vecchia fisarmonica gli puo' bastare/ Ha gli occhi sempre troppo gentili
 di uno che beve parecchio/ e non si guarda mai alle spalle nè o allo specchio
 e vive dentro a un seminterrato/ con un cane per compagno
 saranno quasi diecimila anni che non fa il bagno

Come si può notare qui l'immagine dello specchio è assunta per sottrazione, in quanto il protagonista non lo usa mai (e presumibilmente neanche lo possiede). Siamo qui di fronte al punto di partenza dell'autobiografia di De Gregori che viene rappresentato attraverso questo suonatore povero che ha solo la musica delle sue canzoni, e il pubblico che orienta le sue scelte ("Suona da quindici anni / dove lo pagano per suonare"). Non a caso i due brani scelti come apertura e come chiusura sono gli unici del tutto inediti, quindi scelti ad hoc per dare una certa nota peculiare a questo album. Una volta individuata questa trama di autobiografia umana e artistica, cercheremo di segnalarne le linee guida principali.

Un primo elemento strutturale da segnalare è il fatto che tale autobiografia artistica copra tutto l'arco della stagione creativa di De Gregori, da "Signora

Aquilone", del 1972, a "Va in Africa Celestino", del 2005, con un repertorio di canzoni riprese in ordine strettamente cronologico, come risulta dall'indice contenuto nel cofanetto dell'album, che riporta la data del copyright di tutti i brani.

Per quanto riguarda gli inediti inseriti nell'antologia, pochi ma di notevole interesse musicale e documentario, come in parte si è già notato, il primo CD si apre con il primo inedito, la demo "Mannaggia la musica" e il terzo si conclude con "Diamante", mentre il secondo CD ha come primo brano una versione inedita di "Banana Republic", cantata dal solo De Gregori, a differenza della versione originaria della canzone, dall'album omonimo del 1979, cantata in coppia con Lucio Dalla, un album seguito da una tournée estiva da cui è nato anche un film diretto da Ottavio Fabbri.⁴

Per quanto riguarda invece i brani già editi, possiamo osservare che tutti i grandi classici del cantautore sono stati inseriti, da "Alice" a "Rimmel", da "Pablo" a "Generale", da "Viva l'Italia" a "Titanic" da "La donna cannone" a "La valigia dell'attore". Anche se l'autore non ha tralasciato di mostrare le linee sperimentali e in qualche modo più impervie e periferiche della propria creazione artistica, come "Sento il fischio del vapore", che rimanda alla conoscenza profonda del repertorio di Giovanna Daffini, mondina e cantastorie morta nel 1967,⁵ oppure le note poetiche quasi montaliane di "Lettera da un cosmodromo messicano" ("Tutto è forte, è chiaro, il cielo è un gigante, / la vita è un acquario sopra di noi, la luce è immensa."), con il tappeto di archi che sottolinea l'intensità lirica della chiusa, o "Dr. Dobermann", qui in versione addolcita rispetto alle dure movenze rock dell'originale.

Una linea guida rilevante del percorso autobiografico messo in scena da De Gregori è senz'altro la sua autorappresentazione come artista, che ritroviamo ad esempio esplicitamente in "Mannaggia la musica", mentre altre figure di artisti sono evocate in "Piano bar", dedicato con qualche punta di ironia ad Antonello Venditti e in "Caterina", in cui si parla della cantante Caterina Bueno, che lo aveva ingaggiato come chitarrista agli inizi della sua carriera.⁶

Una seconda linea potrebbe essere quella degli incontri e in particolare degli incontri con altri artisti, per cui si ricorderà il brano "Diamante" già citato, ma anche il ricordo della Bueno in "Caterina", e soprattutto lo struggente ricordo di Pier Paolo Pasolini, a 10 anni dalla morte violenta del regista e scrittore, in "A Pa", e anche "Buona notte fiorellino", versione italiana di "Winterlude" di Bob Dylan,⁷ un riferimento al ruolo di proprio maestro che De Gregori assegna al cantautore.

Una terza linea, quella dell'impegno politico, viene qui ripercorsa dalle prime prese di posizione antireazionarie e pacifiste, ad esempio in "Generale", alle denunce sociali più complesse e problematiche, come "Dr. Dobermann", fino alle recenti prese di distanza da tutti gli estremismi ("Il cuoco di Salò") e dai rischi sociali della globalizzazione ("Vai in Africa Celestino").

Possiamo dunque nel complesso affermare che con questo album De Gregori va oltre l'operazione commerciale di mettere insieme brani già editi per

offrire un prodotto non originale sul mercato, bensì che in questa raccolta antologica si ritrova il ritratto che De Gregori ha voluto dare di sé e la chiave di lettura della propria opera che il cantautore propone al pubblico: una lettura che può essere accolta o discussa, ma che comunque ci trasmette un ritratto nettamente definito dell'uomo e dell'artista. A supporto di quanto fin qui rilevato possiamo notare che questo taglio autobiografico si conferma nell'ultimo album del cantautore romano, *Per semplicità chiamato artista* (2008), dove il titolo gioca proprio su questa definizione di artista, che l'uomo si porta dietro da quando ha dovuto declinare in un modulo burocratico le proprie generalità, non rientrando in nessuna delle categorie in cui la società tradizionalmente suddivide gli individui.

Angelo Pagliardini, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Gli anni di prima pubblicazione delle singole canzoni sono ricavati dall'indice allegato al CD dell'album recensito.

² I versi sono stati trascritti dall'album recensito.

³ Pubblicata nell'album di Zuccherò Fornaciari *Oro, incenso e birra* (1989).

⁴ Francesco De Gregori – Lucio Dalla, *Banana Republic* RCA PK 31466, 1979. Ottavio Fabbri, *Banana Republic. Lucio Dalla & Francesco De Gregori con Ron*. DVD Passworld Cult Collection DSP01S403, 1980.

⁵ Le informazioni su Giovanna Iris Daffini sono state prese dal sito Internet: www.turututela.com/giovanna.htm.

⁶ Cf. il sito Internet: www.rockol.it/news-88429/Addio-a-Caterina-Bueno.

⁷ Dall'album *New Morning* del 1970.

Manu Chao: *La Radiolina*. 2007 (Nacional Records NCL 68496).

La Radiolina ist das vierte Soloalbum, das Manu Chao, der 'Altmeister' des Mestizo-Rock, 2007 nach einer sechsjährigen Auszeit aufgenommen hat. Die CD wurde von der internationalen, aber auch von der deutschsprachigen Presse mit viel Lob bedacht. In *Die Zeit* (6.9.2007) war von "verdichteter Raffinesse" die Rede, *Die Süddeutsche* lobte die "furiose Kraft" der Songs. In jedem Fall ist *La Radiolina* eine unverkennbare Manu Chao-Platte: Das Nebeneinander von (politisch) engagierten Liedern und Lovesongs, der multikulturelle Mix aus Rock-, Reggae-, Flamenco- und Salsa-Rhythmen, sowie die sprachliche Buntheit der Lieder (Spanisch, Englisch, Französisch, Italienisch) erinnern durchaus an die Soloalben *Clandestino* (1998) und *Próxima Estación: Esperanza* (2001).

Manu Chao ist der Künstlername des 1961 als Sohn spanischer Emigranten in Paris geborenen José-Manuel Thomas Arthur Chao, der heute in Barcelona lebt. Von 1987 bis 1995 war er Mitglied und kreativer Kopf der Band Mano Negra, der internationale Durchbruch gelang ihm 1999 mit der Single "Bongo Bong". Die genannten Soloalben erreichten jeweils Platinstatus. Manu Chao ist

aber auch jener Künstler, der bei den Gegenveranstaltungen zum G7-Gipfel in Genua 2001 ein Konzert gab und in Zusammenarbeit mit Insassen einer Nervenheilanstalt in Buenos Aires das Video zu "Rainin in Paradize" [sic] aufnahm. Er ist schließlich jener, der das Riesenlabel Virgin verließ, um *La Radiolina* bei der kleinen Plattenfirma Because aufzunehmen, und der den Soundtrack zu Emir Kusturicas Dokumentation über den Fußballstar Diego Maradona komponierte (cf. dazu auch den Maradona-Song "La vida Tombola" auf *La Radiolina*).

Die CD enthält einige engagierte Lieder, deren Texte sich durch eine minimalistische Gestaltung charakterisieren und die in ihrer strukturellen Einfachheit (Satzfragmente, Parallelismen) oftmals geradezu naiv wirken. Als Beispiele hierfür können "Politik kills" und "Rainin in Paradize" – die erste Singleauskoppelung – genannt werden. Beide Lieder zeugen von der negativen, ja pessimistischen Sicht, die Manu Chao auf die Welt des 21. Jahrhunderts wirft: Während das erste Lied das Versagen der Politik thematisiert und Politik mit Gewalt gleichsetzt ("politik need[s] torpedoes, politik needs blood, [...] politik is violence"), verweist das zweite auf brisante Krisenherde dieser Welt – Zaire, Kongo, Palestina, Bagdad –, die als "no good place to be" bezeichnet werden. In besonderem Maße politisch ist dabei die letzte Strophe, die den Irakkrieg zum Thema macht, als unsinnig brandmarkt und den USA Schuld zuspricht: "In Bagdad/its [sic] no democracy/that's just because/its [sic] a US country". Die musikalische Gestaltung von "Politik kills" ist auffällig: Das vielleicht offensivste Lied der CD ist nämlich gleichzeitig musikalisch eines der stillsten Stücke, dominiert von einem ruhigen und gleichförmigen Sprechgesang.

Neben den genannten politisch engagierten Songs, zu denen auch "Panik, panik" mit seiner impliziten Globalisierungskritik gezählt werden kann, fallen noch einige allgemein gesellschaftlich engagierte Lieder auf, die von einem "mundo al revés", von einer aus den Fugen geratenen, hässlichen, abgründigen Welt erzählen, der Manu Chao den Traum von einem "otro mundo" gegenüber stellt (cf. die jeweils gleichnamigen Lieder). In diese Kategorie fällt auch der vielleicht eingängigste Song auf *La Radiolina*, "Me llaman calle", ein Lied über die Prostitution, das Manu Chao für den Film *Princesas* (Regie: Fernando León de Aranoa, 2005) komponiert hatte. "Me llaman calle" inspiriert sich am Flamenco (Flamenco-Gitarre, rhythmisches Händeklatschen), erinnert aber in seiner gefälligen Gestaltung an so manchen Song der Gipsy Kings. Text und Musik, Abgründe des Lebens und scheinbare Harmonie, stehen sich in diesem Lied in einer spannungsgeladenen Gegensätzlichkeit gegenüber, wie sie für die CD im Gesamten typisch ist. Von ihm selbst zum Programm erhoben, dominiert die 'mestizaje' von Texttypen, Sprachen und Rhythmen Manu Chao bislang letzte CD, die zweifelsohne Lust auf mehr macht.

Birgit Mertz-Baumgartner, Universität Innsbruck

Publikationen

Urrows, David Francis (Hg.): *Essays on Word/Music Adaptation and on Surveying the Field* (= *Word and Music Studies*, 9). Amsterdam/New York, Rodopi 2008. xii + 247 Seiten.

Der vorliegende Band vereinigt Aufsätze, die aus Vorträgen der fünften internationalen Konferenz der International Association for Word and Music Studies an der University of California in Santa Barbara hervorgegangen sind. Das Generalthema 'Adaptation' hatte man bewusst weit gefasst als "the many processes by which one work frames itself as a version of one another: an extended paraphrase, re-enactment, parallel, recounting, transposition, condensation, expansion, travesty, meta-commentary" (ix). Daher bietet diese Aufsatzsammlung interessante und vielfältige Studien und kommentierende Beobachtungen zu einzelnen Werken, seien es nun bedeutende oder auch weniger bekannte oder gar unbekannte Werke, wobei es gelegentlich zu reizvoll sich überschneidenden Perspektiven mehrerer Beiträge kommt. Die Vorzüge von Adaptation werden mit Recht in der kreativ-spielerischen Freiheit gesehen, mit der die Auseinandersetzung mit dem Original neue Kunstwerke erzeugt. Walter Bernhart hat dies einsichtsvoll anhand einer Analyse von Kate Bushs populärem Song "Wuthering Heights" demonstriert. Er sieht die Qualität mancher bekannter Werke nicht zuletzt in einer mythenstiftenden Potenzialität ihrer Stoffe, die sie zu einer Quelle der 'Fertilität' machen: große Kunstwerke als große Anreger.

Gut durch Beiträge vertreten ist die Romantik bzw. die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts außerhalb Englands. Bereits recht anregend ist der die Sammlung eröffnende Beitrag von Simon Williams über Berlioz' *Roméo et Juliette*-Symphonie und die europäische Shakespeare-Rezeption – gemeint ist freilich nur jene der Romantik, was der Titel nicht zu erkennen gibt. Obwohl sie gattungsmäßig ein sehr problematisches Werk sei, beweise sie Berlioz' romantische Faszination durch die Dichtung dieser berühmtesten aller Liebestragödien. Der rein lyrisch verstandenen Liebe zwischen Romeo und Juliet spreche Berlioz eine versöhnende Macht zu. Er erfinde dafür eine "Szene", die letztlich als hymnischer Preis auf Shakespeare zu verstehen sei, obwohl sich Berlioz mit seiner Komposition zugleich sehr weit von Shakespeares *Romeo and Juliet* entfernt.

Aufschlussreich ist auch William P. Doughertys Vergleich einiger Vertonungen von Mignons Lied "Nur wer die Sehnsucht kennt" aus den frühen Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Mit seiner Beobachtung, dass etwa Reminiszenzen an den Lamento-Bass als chromatischen Quartgang abwärts ein wiederkehrendes Element in den Vertonungen darstellten, vermag er "the fluid process of transmutation" in den einzelnen Kompositionen zu unterstreichen (174). David Francis Urrows hat nicht nur den Band sorgfältig ediert, sondern auch einen Aufsatz zu dem bemerkenswerten Phänomen der Liedtranskriptionen beige-steuert, die Franz Liszt (als Parallelerscheinung zum Lied ohne Worte) als

Sub-Genre entwickelt hatte (139). Er stützt seine Argumentation mit der Analyse von Liszts Adaptation eines Kunstliedes von Robert Franz zu einem Gedicht von Lenau und vermag zu zeigen, dass die Sprache als Anregerin in der Melodie noch zu erkennen, also weiterhin vorhanden ist. Daher schlägt Urrows vor, diese Arrangements am besten als "songs without a vocalist" (157) zu bezeichnen. Im Verzicht auf die Persönlichkeit des Sängers und den gesungenen Text erkennt er im Übrigen den Vorteil, dass dadurch die musikalische Komposition mit größerer Intensität wahrgenommen wird. Dies dürfte zutreffen, weil man durch den Liedtext von der Musik nicht abgelenkt wird. Somit habe dieses neue "transgeneric corpus of works" (135) auf jeden Fall eine eigene Berechtigung. Peter Dayan beleuchtet das seltene Phänomen der Verwendung einer musikalischen Komposition als Prätext für ein literarisches Werk. Er weist dies am Beispiel von George Sands Rezeption von Franz Liszts *Rondeau fantastique sur un thème espagnol* nach. Da Liszt seinerseits als "thème espagnol" ein Lied Manuel Garcías verwendet, erörtert Dayan auch die Möglichkeit eines "underground traffic between music and literature" (115), und zudem gibt er einen willkommenen Impuls für die Theorie des Adaptationsprozesses im Allgemeinen (132). Doch fällt es dem Leser oft schwer, seiner Argumentation ohne Kenntnis der behandelten, völlig unbekannteren Werke zu folgen.

In ihrem Beitrag über die Bearbeitung von Mozarts *Idomeneo* durch Richard Strauss bricht Susanne Lodato mit der lange Zeit üblichen Tradition der Geringschätzung von Bearbeitungen klassischer Kompositionen. Sie zeigt im einzelnen die Gründe für den heute seltsam berührenden Entschluss von Richard Strauss auf, diese Mozart-Oper für die eigene Zeit annehmbar zu machen. Dass sie zu dem Schluss kommt, Strauss sei mit seiner Neukomposition ein wichtiger Erfolg gelungen, denn "he shifted *Idomeneo* out of a history and into a present, the timeless present of later postmodernists" (190), liest man freilich mit einer gewissen Verwunderung. Strauss tat zwar, was Mozart in seiner Rezeption des Händelschen *Messias* und Mendelssohn in seiner Bearbeitung der Bachschen *Matthäuspasion* ebenfalls unternommen hatten. Doch gingen sie keinesfalls so weit, die "Vorlage" durch hinzukomponierte Teile massiv "anzureichern". Die Zeit hat hier ihr Urteil gesprochen: Der Strauss'sche Aktualisierungsversuch von Mozarts *Idomeneo* ist weithin vergessen, während diese musikalisch hoch bedeutende Oper gerade heute wieder mehrfach größte Bühnenwirkung erzeugt, die sich behutsamer dramaturgischer Verbesserung verdankt, die im Rückgriff auf die komplizierte Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte vorgenommen worden ist. Das eigentliche Verdienst von Lodatos Beitrag liegt in ihrer Vermittlung eines aufschlussreichen und detaillierten Einblicks in Strauss' intensive, "postmoderne" Rezeption einer Mozart-Oper.

Außergewöhnliches Interesse beansprucht Frédérique Arroyas Aufsatz "Literary Mediations of Baroque Music: Biber, Bach, and Nancy Huston". An zwei Romanen der in Kanada geborenen und in Paris lebenden Nancy Huston weist sie nach, wie die Rezeption einer musikalischen Komposition für die Struktur eines literarischen Werkes nutzbar gemacht werden kann. Es sei ledig-

lich auf Arroyas zweites Beispiel kurz eingegangen, den Roman *Instruments of Darkness* (übrigens ein Zitat aus Shakespeares *Macbeth*), der mit Heinrich Ignaz Franz Bibers Auferstehungs-sonate aus den *Sonaten über die Mysterien des Rosenkranzes* geradezu eine Verbindung eingeht. Vor einer Aufführung von Bibers Sonatenzyklus müssen die Saiten der Violine nach dem Prinzip der 'Scordatura' völlig umgestimmt werden. Dies hat eine äußerst schwierige Spielweise, doch dafür eine Veränderung des Geigentons zur Folge, der nun so etwas wie einen transzendenten Verweischarakter annimmt. Erkauft wird dies aber durch eine tiefgreifende Umkehr der vertrauten Geigen-Spieltechnik, an die Huston mit ihrer Romanstruktur ironisierend anknüpft. Sie verbindet zwei Erzählungen in alternierenden Kapiteln miteinander, wodurch Bibers Sonate bis zum Schluss des Romans präsent bleibt. Im primären Erzählstrang ist die Mutter der Erzählerin eine Violinistin, die im Kunstwerk der Auferstehungs-sonate geradezu eine Ahnung des Göttlichen erlebt. Doch die ersehnte Begegnung der Violinistin mit großer Musik bringt einen schroffen Kontrast zu ihrem konfliktreichen Leben in der realen Wirklichkeit hervor. Die Romanautorin Nancy Huston erlaubt es sich, die Umkehr der üblichen Spielweise der Rosenkranz-sonate (und der damit angedeuteten intakten, christlich-barocken Glaubenswelt) mit einer zeitkritischen Umkehr der sozialen Verhältnisse am Ende ihres Romans zu konfrontieren und so auch zeitgenössische Probleme von Macht, Klasse, Gender etc. zu thematisieren. So liefert Frédérique Arroya in ihrem sehr aufschlussreichen, hier nur sehr verkürzt vorgestellten Beitrag einen anschaulichen Beweis dafür, wie erhellend Forschungen zu Intermedialität für die Struktur eines literarischen Kunstwerkes sein können.

Einen ziemlich breiten Raum nehmen im vorliegenden Sammelband intermediale Aspekte am Beispiel des Films ein. In einem informativen Beitrag vermag Michael Halliwell u.a. zu zeigen, wie für moderne Adaptionen des Romans *Wuthering Heights* in zwei modernen Opern von Carlisle Floyd (1958) und Bernard Herrmann (1965/ 1982) nicht nur allein der Stoff des Romans, sondern die einflussreiche, die Romanvorlage eigenwillig verändernde und erweiternde Verfilmung durch William Wyler (1939) ausschlaggebend waren. Lawrence Kramer widmet sich der Frage nach der Wirkung eines Chopin-Prelude als Teil der Filmmusik. Diese Einbeziehung Chopins werde zwar von Kennern und musikalisch Unerfahrenen unterschiedlich wahrgenommen, doch beide Rezeptionsweisen "draw together through their interpretive relationship to the film's verbal and narrative environment" (226).

Um Filmisches geht es auch in Ulla-Britta Lagerroths Aufsatz; sie wendet sich der schon öfters untersuchten Adaptierung von Shakespeares *Othello* durch Boito-Verdis *Otello* zu, fragt aber speziell nach der filmischen Umsetzung durch Franco Zeffirelli. Ihre Antwort auf die Frage, warum gerade Shakespeares *Othello* durch die Zeiten hindurch Adaptationen angeregt hat, kommt freilich nicht überraschend: "[T]he answer must evidently be that it represents a story which over the centuries has attracted new directors and actors, just as it always appeals to new audiences" (71). Lawrence Kramer befasst sich schließlich mit

der Rezeption eines Chopin-Prelude, das in die Filmmusik zu Nick Cassavetes' Film *The Notebook* integriert ist. Bernhard Kuhn wendet sich dem Schauspiel-opernfilm *Fedora* zu, einem Genre, das in den dreißiger und vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts populär war, aber in den fünfzigern aus der Mode kam. Im Anschluss an den Textbegriff Genettes bietet Kuhn kluge theoretische Überlegungen zu dieser intermedialen Transposition.

Da die WMA Conference 2005 auch eine Sektion über allgemeine theoretische und methodische Aspekte der Intermedialität vorsah, bot sich für Werner Wolf die Gelegenheit, einen grundsätzlichen und weitausgreifenden theoretischen Beitrag über das Thema 'Beschreibung in instrumentaler Musik' zu bieten. Nach einer Erörterung von Möglichkeiten und Grenzen der Beschreibung in fiktionalen Texten zeigt er auf gewohnt stringente Weise, welche Probleme, Möglichkeiten und Grenzen sich der Beschreibung in instrumentaler Musik bieten; das Beispiel von Richard Strauss' *Alpensinfonie* ist dabei besonders gut gewählt. Die Feststellung allerdings, dass musikalische Beschreibung vor allem in der Programmmusik des 19. und 20. Jahrhunderts zu finden sei, überrascht kaum. Die Frage nach der funktionsgeschichtlichen Relevanz der Beschreibung beantwortet Wolf schließlich auf sehr schlüssige Weise dahingehend, "that description is indeed a transmedial phenomenon in which both words and music participate, albeit in different ways and to different degrees" (221).

Wolfgang Riehle, Universität Graz

Hohl Trillini, Regula: *The Gaze of the Listener. English Representations of Domestic Music-Making* (= *Word and Music Studies*, 10). Amsterdam/New York, Rodopi 2008. 249 Seiten.

Gäbe es das Genre der 'Memoiren eines Tasteninstrumenten', könnten wohl ein paar ausgediente (man weiß nach der Lektüre der Studie auch warum) Tafelklaviere, Cembalos und Pianos auf den Speichern prächtiger Landsitze und Londoner Bürgerhäuser im heutigen England die Forschungsergebnisse von Regula Hohl Trillini bestätigen. "Ja", würden die Instrumente raunen, "so war das mit uns und den Frauen und den Männern". Ähnlich wie manche Eichenbäume in Kinderbüchern Zeugnis darüber ablegen, was ihnen in den vergangenen Jahrhunderten widerfuhr.

Die Geschichte, die uns Hohl Trillini vor Augen führt, ist wirklich spektakulär. Ein Protagonist der Studie ist das Piano selber – und seine historischen Vorfahren. Die beiden anderen Hauptfiguren sind der vornehmlich weibliche *performer*, die Frau am Klavier, und der in erster Linie männliche *listener* bzw. eigentlich Schauende (dem die Kompetenz des Hörens eher abgeht, weil er keine musikalischen Ziele verfolgt), sowie ein aktives Corps eifertiger Nebenpersonen bestehend aus ehrgeizigen Müttern, töchterliebenden Vätern, konkurrierenden Schwestern, aufpasserischen Brüdern, verschmähten Bräutigams, treuen und untreuen Gatten, himmlischen und teuflischen Geschöpfen bis hin zu

einer “very domestic mouse” (105), die ein Piano bewohnt und für Aufregung sorgt.

Der untersuchte Zeitraum beträgt ca. 400 Jahre. Die Autorin benennt für ihre Analyse fünf zeitliche Etappen: (a) ‘Elizabethan’ and ‘the virginals’ (1531-1656), (b) ‘harpsichord’ (1659-1781) und anschließend “the English piano-forte’s long nineteenth century” in drei Abschnitten mit (c) ‘Regency’ (1785-1837), (d) ‘Victorian’ (1838-1887) und (e) ‘Edwardian’ (1881-1922). (11) Überschrieben sind diese fünf pianohistorisch-relevanten Epochen mit

- “Sex and the Virginals: Gender and Keyboards around 1600”,
- “Musick in the House, Musick in the Heart, and Musick also in Heaven”: The Harpsichord”,
- “‘Accomplishments, Accomplishments, Accomplishments’: The Piano Forté”,
- “‘Glorious disability’: The Piano and the Mid-Victorians” und
- “Triumph and Oblivion: The Piano after 1880”.

In der Einführung führt Hohl Trillini die Hauptthesen ihrer Arbeit auf. Musikalische *performance* (Vorspiel) im Sinne eines “singing or playing for one or more other people present” (1) spanne eine Brücke über die große Kluft zwischen *body* und *mind*, wie sie sich die westliche Welt vorstelle. Die generelle semantische Offenheit musikalischer Kommunikation erlaube eine doppelte Projektion sowohl eines “earthly excitement” wie einer “celestial innocence” auf die Tonkunst, doch eben dieser Balanceakt kippe in dem Moment, wo man sich bewusst mache, dass der Interpret bzw. die Interpretin doch grundsätzlich an einen Körper gebunden sei, zum Irdischen hin. Musik werde stets als ein Katalysator für Furcht UND Verlangen interpretiert. Tiefsitzende kulturelle Ängste erwachten aus dieser Zweideutigkeit. *God’s greatest gift* werde zu einem suspekten und transgressiven Vergnügen. (1)

Als zweiten Aspekt nennt die Autorin die stereotype Zuschreibung der Geschlechterrollen im Musikdiskurs: Musiktheorie und Komposition seien über lange Zeit exklusive Männerdomänen gewesen, während die Praxis des Spielens den Frauen zugedacht wurde und für Männer verpönt war. England verwies seine Frauen in dem untersuchten Zeitraum ausschließlich in den schmalen Handlungsrahmen des sozial anerkannten *courtship*, d.h. des Umworben-Werdens durch das andere Geschlecht. Keinesfalls ergab sich hier die Konsequenz, dass Frauen an ihrem eigenen Spiel Vergnügen finden sollten. In dem dubiosen Spannungsfeld von anständiger Führung und unanständiger Verführung verschaffte das Vorspielen der Frauen den Männern großes Vergnügen, wenngleich es die Gefahr barg, Frauen an ihr körperliches, sexuelles und soziales Selbst herankommen zu lassen. Beim Instrumentalspiel waren so die Physis der Spielerin sowie die Un-Wörtlichkeit ihres Spielens stets *dis-orderly energies* (1), die die Braut verleiten konnten, der patriarchalischen Kontrolle am Ort des Wohlstandes zu entkommen. Je mehr sich die Frauen am Piano wohlfühlen begannen, desto gefährlicher wurde das Spiel. Antwort waren Repressionen und eine absichtliche Deckelung der Leistung mit dem für alle Beteiligten schließ-

lich peinvollen Eingeständnis einer *glorious disability* am Höhepunkt dieser Politik.

Um diese zum Teil schmerzhaft Geschichte zu zeigen, bindet Hohl Trillini eine reiche Fülle von Zitaten aus Erziehungsfibeln, *conduct literature*, musikalischer Fachliteratur sowie Repräsentationen von Frauen an Tasteninstrumenten in Lyrik (z. B. Shakespeares Sonnett 128) und Prosa in ihre Studie ein. Es ergibt sich ein in seiner Radikalität wohl nahezu den Atem verschlagendes Bild der Unterdrückung der Frauen über das Instrument. Das *virginal* (Tafelklavier), später das *harpsichord* (Cembalo) und das Piano, deklariert als Symbol *par excellence* für die Allianz von Paaren zum Zwecke der Heirat, geraten zur Chiffre einer Exekutionsstätte konservativster Paradigmen von “Weiblichkeit”: eingegrenzte Bewegungsfreiheit, beschäftigte Hände, Schweigen, Objekt des männlichen Blickes... Die viktorianische Epoche war der Höhepunkt weiblicher Unfreiheit (am Klavier). Die Abbildung eines Schraubengestells zur Kontrolle der Handstellung für Pianisten zeigt die Auswüchse der Quälerei. (138). Auch die späteren Parallelen Hohl Trillinis zwischen dem Piano und der Schreibmaschine (173-174) sind in diesem Zusammenhang aufschlussreich.

Einige Lichtblicke auf Schreibweisen, die das den Frauen zugedachte Muster auf manchmal humorvolle Weise unterlaufen, finden sich zum Glück auch: bei Mary Wollstonecraft (102), Jane Austen (109) und nach 1880 in größerem Maße bei einer wachsenden Zahl von Autoren und Autorinnen. Dies gipfelt zwischenzeitlich in der Schilderung des Fortjagens eines ungebetenen Aspiranten: “She [...] made the rosewood monster growl [...] She struck chords as if firing shots after [him]” (194), findet allerdings kein gutes Ende. “*Punishment by plot*” lautet die Losung, der Vertriebene rächt sich.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das vorliegende Buch überaus spannend zu lesen ist und zur Erforschung weiterer Texte einlädt. Eine vergleichende Studie im Bereich z.B. der deutschen, französischen und italienischen Literatur wäre wünschenswert, da sich hier eventuell Verlagerungen der Schwerpunkte in der Triade Frau, Mann und Piano ergeben könnten. Für alle Neugierigen gilt also: Ohren auf beim Lesen!

Renate Klenk-Lorenz, München

Salvatori, Dario: *Il grande dizionario della canzone italiana*. Milano, Rizzoli 2006. 979 Seiten.

Mit dem von Dario Salvatori herausgegebenen – und großteils wohl auch erstellten – Nachschlagewerk *Il grande dizionario della canzone italiana* liegt für Italien das erste umfassende “dizionario della musica leggera” vor, das zugleich auch, wie in Salvatoris Einleitung zu lesen ist, im Sinne eines “dizionario della memoria collettiva” konzipiert ist. Tatsächlich liegt in dieser Bedeutung für das kollektive Gedächtnis wohl der eigentliche Wert des Lexikons, liefert es doch zu den insgesamt 3.500 “canzoni” aus der italienischen

Musikgeschichte neben den systematischen Angaben zu Entstehungsjahr, Autoren und Interpreten (auf die wir noch gesondert zu sprechen kommen werden) immer wieder auch verschiedene Anekdoten und Schlaglichter auf Zeitgeschichte oder Zeitgeist der jeweiligen Entstehungsphase. So erfährt man etwa, dass Riccardo Cocciante's Lied "Bella senz'anima" im Jahr 1974 von der RAI erst zugelassen wurde, nachdem der (ohnehin nicht besonders explizite) Vers "e quando a letto lui ti chiederà di più" gegen den viel allgemeineren "e quando un giorno lui ti chiederà di più" ausgetauscht worden war. Abgesehen davon bieten etliche Einträge – vor allem jene zu besonders bekannten und repräsentativen Liedern – auch Hinweise auf literarische Vorlagen (etwa die Tatsache, dass Francesco De Gregoris bekanntes Lied "Generale" aus dem Jahr 1978 von Hemingways Roman *A Farewell to Arms* inspiriert wurde und außerdem auch auf gewisse Aspekte der kriegsverherrlichenden Ideologie des italienischen Futurismus Bezug nimmt).

Im Hinblick auf all diese Informationen enzyklopädischer Art, die in vielen Fällen auch durch kurze Interpretationsansätze der Lieder ergänzt werden, stellt das Lexikon fraglos eine hochinteressante und bereichernde Lektüre dar, egal, ob man diese linear oder (wie bei Nachschlagewerken eher der Fall) gezielt nach Einträgen vornimmt. Im Laufe einer solchen Lektüre lässt sich jedenfalls erahnen, welch lange und mühevollen Arbeit des Recherchierens, Zusammentragens und Systematisierens hinter diesem Nachschlagewerk stehen muss – nicht umsonst spricht Salvatori in seiner Einleitung von einem "libro di fatica".

Gerade angesichts dieses äußerst hohen Arbeitseinsatzes und Zeitaufwands muss man sich allerdings fragen, weshalb bestimmte, nicht ganz unwichtige Komponenten eines Canzone-Lexikons so sträflich vernachlässigt wurden. Der gravierendste Mangel ist sicherlich das Fehlen eines Interpreten- und Autorenregisters, durch das man systematisch nach den Liedern eines bestimmten Cantautore bzw. einer Gruppe, oder auch eines normalerweise eher im literarischen Bereich tätigen Autors¹ hätte suchen können. Die einzigen Zusatztexte, die das Lexikon neben Salvatoris extrem kurzer, knapp zweiseitiger Einleitung bietet, sind folgende: die Platzierungen des Festivals von San Remo zwischen 1951 und 2006; die Gewinnerliste des Festivals von Castrocaro zwischen 1957 und 2006; eine alphabetische Auflistung von "musicarelli", d.h. von Filmen, die (besonders zwischen den fünfziger und den siebziger Jahren) ausgehend von einer bestimmten, erfolgreichen Liednummer produziert wurden; und schließlich eine – teilweise durchaus interessante und brauchbare – thematische Zusammenstellung von Liedtiteln (zu Farben, zu Städten, zur Frauenthematik, etc.). Wonach man aber beispielsweise vergeblich sucht, ist eine Darlegung der Auswahlkriterien, nach denen die Lieder selektiert und zusammengestellt wurden; 3.500 ist zwar eine erkleckliche Anzahl, doch natürlich bei weitem kein erschöpfendes Inventar des italienischen Liedguts. Der Hinweis in der Einleitung auf die „musica leggera“ hilft diesbezüglich nicht weiter, man stellt beim Durchblättern der Einträge lediglich fest, dass damit so ziemlich alles zwischen Popsong, "canzone popolare" und "canzone napoletana" sowie den diversen

Formen des politischen Liedes zwischen dem 19. Jahrhundert und heute gemeint sein muss.

Ein weiterer, nicht unwesentlicher Kritikpunkt gilt den systematischen Einträgen zu jedem Lied. Wie oben bereits angedeutet, wurden hierbei konsequent Entstehungsjahr, Autoren und Interpreten erfasst. Jedoch wurde im Hinblick auf die "autori" nicht unterschieden zwischen Textern und Komponisten, was in der Textmusikforschung seit Jahrzehnten Standard ist. Schade ist auch, dass zwar der Interpret bzw. die Interpretin jeweils mit vollem Namen angeführt wird, der oder die Autor(en) des Liedes aber nur mit dem Familien-, also ohne Vornamen, was natürlich besonders in jenen Fällen zu offenen Fragen führen kann, wo Interpretation und Autorschaft divergieren. Unsystematisch sind des Weiteren die Angaben im Hinblick auf das Album, in dem das jeweilige Lied zuerst veröffentlicht wurde: Sie werden in manchen Einträgen geliefert, in anderen nicht. Wertvoll, interessant und offensichtlich auch systematisch sind hingegen die Angaben, die unter dem Stichwort der "interpreti" zusammengetragen wurden, denn man findet dort nicht nur den ursprünglichen Interpreten eines Songs, sondern unter dem gleich anschließenden Stichwort "altre incisioni" auch alle nachfolgenden Einzelinterpreten oder Bands, die den Song gecovered bzw. in eigene Tonträgerveröffentlichungen aufgenommen haben. So kann etwa nachgelesen werden, dass "Ba.. ba.. baciami piccina", bekannt geworden in der Version von Alberto Rabagliati, auch von so unterschiedlichen Sängern, Sängerinnen und Musikgruppen wie Renzo Arbore e I Senza Vergogna, Rosemary Clooney, Dino D'Alba e I Musical, Jula De Palma, Quartetto Carlo Loffredo, Quartetto Cetra, Francesco Sortino, Tukano oder Edoardo Vianello interpretiert wurde.

Insgesamt kann über Salvatoris *Dizionario* daher nur ein ambivalentes Urteil gefällt werden. Es kann den an der italienischen Canzone Interessierten wertvolle Dienste erweisen und erhellende Einsichten bieten, wird aber auch viele Rechercheansprüche unbefriedigt lassen.

Gerhard Fuchs, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Die in diesem Zusammenhang stichprobenartig vorgenommene Suche nach einem berühmten Lied Domenico Modugno's, "Che cosa sono le nuvole", dessen Text von Pier Paolo Pasolini verfasst wurde, erbrachte in Salvatoris *Dizionario* leider gar kein Resultat.

Ankäufe und Neuerwerbungen

Bücher

* zur Rezension eingegangene Publikationen

- Buß, Valeria: *Textmusik und Prosa des italienischen Cantautore Giorgio Gaber*. Magisterarbeit, Universität Stuttgart 2007.
- Giesinger, Annette: *Colombia y su canción infantil en la clase de español*. Diplomarbeit an der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät, Universität Innsbruck 2008.
- *Hohl Trillini, Regula: *The Gaze of the Listener. English Representations of Domestic Music-Making* (= Word and Music Studies, 10). Amsterdam/New York, Rodopi 2008.
- Seitz, Katharina: *Le rap au féminin en France* (mit begleitender CD). Diplomarbeit an der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät, Universität Innsbruck 2009.
- *Urrows, David Francis (Hg.): *Essays on Word/Music Adaptation and on Surveying the Field* (= Word and Music Studies, 9). Amsterdam/New York, Rodopi 2008.

CDs

- Bélangier, Daniel: *L'échec du matériel*, Audiogram ADCD 10202
- Boucher, Daniel: *La patente*, Boucane Bleue BBCD-1234
- Chicane, La: *La Chicane*, DEJA Musique GAMCD-5339
- Chorale Saint-Jean: *Le chant des anges*, Chorale Saint-Jean CSJ 200701
- Chorale Saint-Jean: *Toi, moi, tout un monde*, Chorale Saint-Jean CSJ 200501
- Ciccone, Nicola: *Nous serons six milliards*, Matita MATCD-258
- Ciccone, Nicola: *Storyteller*, Matita Publishing MATCD-259
- Cowboys Fringants, Les: *L'expédition*, La Tribu TRICD-7283
- Ensemble Transatlantik Schrammel: *Concert à Grainau. Musique viennoise Schrammel*, JANOUK 014
- Desbois, Urbain: *La gravité me pèse*, Audiogram ADCD 10209
- Dion, Céline: *My love. Ultimate essential collection* (2 CDs), Sony BMG 88697 37452 2
- Dufresne, Diane: *Effusions*, Disques Présence PRESCD-7114
- Dumas: *Fixer le temps*, Tacca TACD-4544
- Durand, Catherine: *Coeurs migratoires*, katmusik TMUCD5807
- El Motor: *El Motor*, Véga Musique VEGA23406
- Félix Leclerc 2008, Tacca Musique TACD 4555
- Forestier, Louise: *Ephémère*, Les Productions Lumière JKPCD-5908
- Fortin, Fred: *Planter le décor*, C4 Productions CPR2-1984
- Gatineau: *Gatineau*, C4 CPR2-3450
- Hellman, Thomas: *L'appartement*, Justin Time Records JUST 216-2

- Jalbert, Laurence: *Tout porte à croire*, Audiogram ADCD 10215
- Jorane: *Vers à soi*, Tacca Musique TACD 4551
- Karkwa: *Le volume du vent*, Les Disques Audiogramme ADCD 10224
- Karkwa: *Les tremblements s'immobilisent*, Audiogram ADCD 10189
- Lapointe, Pierre: *La forêt des mal-aimés*, Audiogram ADCD 10196
- Latraverse, Plume: *Hors-Saisons*, Disques Dragon DBCD-1915
- Lavoie, Daniel: *Docteur Tendresse*, GSI Musique SMAC-6257
- Le temps d'une chanson... Le temps de dire "Je t'aime Claude Léveillée"*, Les Disques Aube AUBECD-0306
- Leclerc, Jean: *Mexico, Roi Ponpon* ROI2-2227
- Léon, Martin: *Le facteur vent*, Celestone Music TRICD-7272
- Loco Locass: *Amour oral*, Les Disques Audiogramme ADCD 10168
- Major, Catherine: *Rose sang*, Productions de l'onde PDLCD7193
- Malajube: *Trompe l'œil*, Dare to Care Records DTC 023
- Mes Aïeux: *La ligne orange*, Les Disques Victoire VIC2-3661
- Minière, Jérôme: *Coeurs*, La Tribu TRICD-7270
- Moffatt, Ariane: *Le cœur dans la tête*, Les Disques Audiogramme ADCD 10192
- Moffatt, Ariane: *Tous les sens*, Les Disques Audiogramme ADCD 10223
- Monsieur Mono: *Petite musique de pluie*, Les Disques Audiogramme ADCD 10220
- Monsieur Mono: *Pleurer la mer morte*, Iconoclaste chien002
- Navet Confit: *LP2²* (2 CDs), La Confiserie/GSI Musique CONCD-2-4323
- Orchester Bayern-Québec: *3. Dezember 2008 / Allerheiligen-Hofkirche München*, Bayern Québec Bavière o.N.
- Noir Silence: *Immortellement célèbre*, Tribal TRIB2-3494
- Ouimet, Marie-Josée: *Mon clair de lune*, FLO Productions MJ CD-0001
- Ouimet, Marie-Josée: *Parce que...*, Flow Productions MJCD 0002
- Paquette, Sylvie: *Tam tam*, Les Disques Audiogramme ADCD 10206
- Parent, Kevin: *Compilation*, Tacca Musique TACD-4543
- Perreau, Yann: *Nucléaire*, Yann Perreau FSPCD 1437
- Perreau, Yann: *Perreau & la Lune live au Quat'Sous* (2 CDs, 1 DVD), Bonsound Records/Yann Perreau BONCD003
- Sainte-Marie, Chloé: *Parle-moi*, FGC Disques FGCCD-4968
- Samian: *Face à soi-même*, 7^{ième} Ciel Records CIE2-3416
- Shock, Stefie: *Les vendredis*, Disques Atlantis ATCD-5616
- Simard, Nathalie: *Il y avait un jardin*, Disques Musicor MQMCD-2375
- Tremblay, Mara: *Les nouvelles lunes*, Les Disques Audiogramme ADCD 10181
- Tricot Machine: *Tricot Machine*, Grosse Boîte BOITE-2
- Vallières, Vincent: *Le repère tranquille*, Les Productions BYC BYCD-131
- Vulgaires Machins: *Compter les corps*, Indica Records indcd069

Internet-Adressen und Veranstaltungskalender

Internet-Adressen

oraloteca.unimagdalena.edu.co: sitio Web de la **Oraloteca del Caribe**, un centro de documentación e investigación de la Universidad del Magdalena sobre oralidades, audiovisuales y cultura popular en el Caribe Colombiano.

Kolloquien, Tagungen, Vorträge

Séminaire Interuniversitaire *Paroles & Musique* (2^e année: 2008-2009)

TeilnehmerInnen: étudiants de Paris III et IV, chercheurs extérieurs sur demande motivée

Zeit: 22.10., 12.11., 3.12., 17.12.2008, 11.2., 11.3., 8.4., 15.5.2009 (17 h à 20.00 h)

Ort: Salle des Actes, Université Paris-Sorbonne, 75230 Paris, 1, rue Victor Cousin

Info: www.omf.paris4.sorbonne.fr/; omf@noos.fr (Danièle Pistone)

Séminaire *Histoire et théorie des chansons* (année 2008-2009)

Zeit: 9.1., 23.1., 13.2., 27.2., 6.3., 20.3., 15.5., 29.5.2009 (18 h à 20.30 h)

Ort: Salle 1 (salle du Conseil), Université de Paris I, 75005 Paris, 12, place du Panthéon, escalier M, 1^{er} étage

Info: epi.univ-paris1.fr/chanson/; c.marcadet@gmail.com, borola@wanadoo.fr

II Jornades d'Estudiants de Musicologia i Joves Musicòlegs:

Identitats musicològiques: entre la vida musical i el camp social

II Jornadas de Estudiantes de Musicología y Jóvenes Musicólogos:

Identidades musicológicas... entre la vida musical y el campo social

Zeit: 7.-9.5.2009

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

Info: 2jornadesmusicologia.blogspot.com (catalán)

2jornadasmusicologia.blogspot.com (castellano)

Word and Music Studies: Seventh International Conference

Zeit: 10.-13.6.2009

Ort: University of Music and Performing Arts Vienna

Info: www.wordmusicstudies.org/events.htm

Music and Migration: Third International Conference

Zeit: 15.-17.10.2009

Ort: University of Southampton, UK

Info: www.soton.ac.uk/ml/research/music_and_migration.html

Patrimoines musicaux: circulation et contacts. Colloque international

Zeit: 29.10.-1.11.2009

Ort: Faculté de musique de l'Université de Montréal

Info: lrm.musique.umontreal.ca; marie-helene.pichette@umontreal.ca

Konzerte

Laura Pausini

20.04.2009: Vaillant Palace, Genova

06.05.2009: Galaxy, Amnéville

Maxime Le Forestier

25.04.2009: Théâtre, Thionville

Paolo Conte

26.04.2009: Rockhal, Esch

Tryo

20.05.2009: Galaxy, Amnéville

Michel Fugain

23.05.2009: Cac, St. Avold

Mylène Farmer

06.06.2009: Zenith, Strasbourg

Johnny Hallyday

06.06.2009: Saint Symphorien, Metz

Julien Clerc

13.06.2009: Zeltpalast, Merzig

Festivals

Printemps de Bourges (21. bis 26. April 2009, Bourges)

Information: www.printemps-bourges.com

Festival des Artefacts (24. bis 26. April 2009, Strasbourg)

Information: www.artefact.org

Festival Perspectives (5. bis 13. Juni 2009, Saarbrücken-Moselle)

Information: www.festival-perspectives.de/index.php

Francofolies de La Rochelle (10. bis 15. Juli 2009, La Rochelle)

Information: www.francofolies.fr

Italia Wave Love Festival (16. bis 19. Juli 2009, Livorno)

Information: www.italiawave.com

Francofolies de Spa (17. bis 21. Juli 2009, Spa)

Information: www.francofolies.be

Paléo Festival (21. bis 26. Juli 2009, Nyon)

Information: www.paleo.ch

Radiosendungen

RendezVous Chanson, Deutschlands einzige wöchentliche Sendung zu frankophoner Musik, auf SR 2 KulturRadio, präsentiert sich ab sofort in neuer Länge und mit neuen Themen (Sonntag, 21.00 bis 22.30 Uhr). Es gibt in Zukunft:

- Schwerpunktblöcke
- die ausführliche Übersetzung jeweils eines Chansons
- Studiogäste
- nach 22 Uhr Neuheiten, auch aus den aktuellen Charts (im ersten Teil dagegen klassische Titel)
- regionale LiedermacherInnen

Information und Programm: www.sr-online.de/sr2/1325

Aktuelles – actualités – novità – novedades

L'Osstidcho ou comment faire entendre l'inouï

En mai 1968, un groupe de jeunes artistes et chanteurs – Yvon Deschamps, Louise Forestier, Mouffe et Robert Charlebois accompagnés du Quatuor du Jazz libre du Québec – montèrent à Montréal l'*Osstidcho*, spectacle hors du commun qui finit par se transformer au fil des années, attirant à chaque « reprise » l'intérêt du public et des médias. C'est qu'il s'agissait d'une forme de spectacle *unique* en son genre qui allait permettre surtout au jeune Charlebois de s'affirmer dans le monde de la chanson québécoise d'abord, puis sur la scène internationale. Si l'*Osstidcho* a incontestablement marqué un tournant important dans l'histoire de la chanson québécoise de la seconde moitié du XX^e siècle en ce qui concerne l'art de chanter et d'improviser, de se mettre en scène et de séduire le public de façon inouïe, on peut s'étonner du peu d'écho que le quarantième anniversaire de cet événement contre-culturel a connu l'année dernière, que ce soit à Montréal ou ailleurs au Québec.¹

Monté pour la première fois le 28 mai 1968 au Théâtre de Quat'Sous à Montréal, le spectaculaire *Osstidcho* détonna dans le paysage culturel d'un Québec en train de s'ouvrir au monde. Ce soir-là fut opérée la rupture avec la tradition chansonnière des décennies précédentes, et la rupture fut totale. Plusieurs critiques l'ont fait remarquer et on ne peut qu'acquiescer à l'idée d'une véritable révolution du style des chansonniers, à savoir celui des boîtes à chanson: au lieu d'un récital de chansons dites poétiques, pour recourir à un des nombreux termes plus ou moins adéquats qui servent à circonscrire la tendance chansonnière des années de l'après-guerre, les quatre artistes de la scène² imaginèrent un *show* basé sur le mélange des genres (monologue, chanson), sur la musique du Quatuor du Jazz libre du Québec et, détail significatif, sur l'improvisation scénique de tous les artistes. Il est révélateur de cette nouvelle conception du spectacle qu'il n'en existe aucun enregistrement officiel, le spectacle ayant été voué tout au long des représentations au Quat'Sous à l'inspiration des artistes et, soir après soir, à l'adaptation à un public venu assister de plus en plus nombreux à du jamais vu ni entendu.³ L'*Osstidcho* fut un projet collectif, bien que Charlebois, fortement imprégné de la contre-culture américaine après son voyage en Californie, avec la tendance musicale de l'*acid rock*, le goût de l'art psychédélique et de l'idéologie *flower power*, ait sans doute constitué le pivot central de ce que l'on pourrait appeler un 'spectacle-collage'. À l'opposé de Paul Buissonneau, directeur du Quat'Sous, et du monologuiste Yvon Deschamps qui suggéraient à Charlebois l'idée d'une revue, ce dernier imagine plutôt une forme de spectacle qui serait une "chanson totale", une "longue chanson de deux heures qui ferait, à elle seule, tout le show"⁴. Finalement, le spectacle rassembla, dans un ordre perçu de prime abord comme

chaotique, monologues, sketches collectifs, pièces instrumentales et plusieurs nouvelles chansons de Charlebois et de Forestier, dont "50 000 000 d'hommes", "La marche du président", "From Santa to America", "California", "C.P.R. Blues", "Egg Generation" sans oublier le légendaire "Lindberg".⁵ Après tant de sacrilèges et de profanations – les artistes ne s'empêchèrent de sacrer sur scène, de subversions thématiques et de transgressions formelles, l'*Osstidcho* ne peut clore autrement que par une chanson annonçant "La fin du monde". Mais la mémoire collective a retenu avant tout "Lindberg"; cette chanson phare, dans l'interprétation par Charlebois et Forestier, donne le ton du spectacle et nous permet encore aujourd'hui de saisir le côté ludique, iconoclaste et merveilleux de l'*Osstidcho*. Citons pour mémoire quelques vers emblématiques du refrain de cette chanson qui assurera par ailleurs la fortune des deux chanteurs:

Alors chus r'parti sur/ Québec Air, Transworld, Northeast, Eastern, Western
Pi Pan American!/ Mais ché' pus...
Où chus rendu.

Et le vol lindberghien du duo caustique Charlebois-Forestier de se terminer brutalement, au bout d'une recherche désespérée de "Sophie / Qui a pris l'avion Saint-Esprit / de Duplessis":

Pis j'ai fait une chute, une christ de chute, en parachute/ Et j'ai retrouvé ma Sophie
Elle était dans mon lit,/ Avec mon meilleur ami,
Et surtout/ Mon pot de biscuits à l'érable
Que j'avais ramassé sur/ Québec Air, Transworld, Northeast, Eastern, Western
Pi Pan American!⁶

Basé sur les champs lexicaux du voyage, du transport aérien et du délire verbal, "Lindberg" s'envole littéralement dans tous les sens, favorise, non seulement par la thématique et l'enchaînement de mots apparemment sans liens logiques, mais également par la mélodie anguleuse, les sonorités nouvelles et le déplacement des accents selon le modèle des chansons américaines, la sensation de "partir", de "vol[er] sur des tapis de Turquie", d'être pris dans un tourbillon d'"hélices: astrojets – whisper-jets – clipper-jets".⁷ Tout au long de l'alternance irrégulière entre couplets et refrain, nous sommes entraînés dans un double mouvement de montée et de chute.

Loin d'une revue, les représentations ressemblèrent plutôt à des *happenings* culturels. La trame et la mise en scène furent fort relâchées, les artistes se trompèrent souvent sur scène, sans en faire un drame, prenant le public comme complice. Louise Forestier se souvient:

On s'est trompé, on a ri; on avait des blancs de mémoire, on les allongeait, on bafouillait, on bafouillait deux fois de plus. Alors on s'est mis, comme d'instinct, [...] à jouer la catastrophe et on avait l'air super relaxe, au-dessus de nos affaires [...]. C'était toute l'attitude de défense instinctive qu'on a prise, et ça c'est devenu le style du show.⁸

Face à tant de surprises et de désinvolture, une partie de l'auditoire ne suivit pas, qualifiant d'"épouvantable" ce spectacle mal sonorisé, présenté par des gens "complètement malades" dans une salle inadaptée aux amplificateurs nou-

vement utilisés par des chanteurs québécois, comme le souligne Robert Thérien lors de son commentaire sur *La Première de l'Osstidcho*. Ceux qui, malgré certaines réticences, ont fait du spectacle un “show culte”, qui ont “sacré le show”, ainsi que le dit Louise Forestier dans *La Première de l'Osstidcho*, c’est la jeune génération, ce public à qui l’*Osstidcho* “parle” parce qu’au fond, il leur est destiné. D’un point de vue cantologique, la facture innovatrice et la créativité de l’approche “situationniste” font de ce spectacle un *hostie de show* où “tout est mis en œuvre pour provoquer les bien-pensants de la province” et dont “la volonté sacrilège est évidente”⁹, un “événement exceptionnel”¹⁰, prometteur à long terme d’une configuration moderne de l’identité québécoise et d’un certain discours chansonnier la véhiculant. En effet, l’*Osstidcho* est arrivé à un moment clé de l’histoire du Québec où les affaires politiques et culturelles devaient changer de fond en comble. C’est aussi à ce moment que le public québécois découvre sur la scène du théâtre *Les Belles Sœurs* de Michel Tremblay et se voit entraîné dans un long débat linguistique; c’est aussi le moment de l’arrivée sur la scène politique du Parti québécois et de sa nouvelle figure d’identification, René Lévesque. À la suite de l’Exposition universelle de 1967, l’ouverture au monde devait enfin se faire dans un “Québec à la mentalité encore provinciale”, et ce, entre autres grâce à un “répertoire original, varié, populaire et significatif dans la culture québécoise contemporaine”, renforcé par des “comportements communicatifs efficaces”¹¹ tels que mis à l’épreuve par le Charlebois de 1968.

Pourtant, malgré le succès fulgurant attribué *a posteriori*, dans un consensus général, à l’*Osstidcho*, le public ne fut pas très nombreux au début: la première eut lieu devant environ cent soixante personnes, ce qui aurait pu confirmer le pressentiment de Paul Buissonneau qu’il s’agissait d’un “hostie de show!”¹². Durant les répétitions, qu’il faut imaginer littéralement comme un *work in progress* plutôt qu’une mise en place du spectacle, le directeur de théâtre ne voyant pas l’aboutissement de cet amalgame de différents modes d’expression textuels et musicaux, présenté simultanément sur scène au lieu d’un enchaînement diachronique, avait lâché nonchalamment le “bon mot” aussitôt récupéré par les artistes comme titre de leur spectacle. Ce qu’il faut donc retenir de ce *show* historique, c’est que l’*Osstidcho* se voulait, selon les propos des artistes participants, une transgression des règles du genre *chanson* afin d’imposer une conception radicalement différente de sa représentation sur scène, devant un public non averti. Pour ce faire, monologuiste, chanteurs et musiciens développent un nouveau style de spectacle où tous les repères (textuels, musicaux, vocaux, spatiotemporels) sont abandonnés, où se mêlent humour, improvisation et provocation, le tout inspiré d’un imaginaire débridé. Rappelons que les premières années de création de Charlebois, notamment après ses deux premiers albums, furent particulièrement éclatantes, provocantes par l’exploitation d’un imaginaire ancré dans le monde de l’enfance et du ludisme. Charlebois joue constamment sur scène, il aime jouer des tours à son public, comme il aime à se déguiser en joueur de tennis sur scène attendant de son

public qu’il lui renvoie la balle; il aime à monter des numéros de magie, de cirque; il finit par fabriquer l’image d’un grand clown qui invite ses spectateurs à se déguiser, comme lors de son spectacle à l’Olympia en 1973.¹³ De plus, la révolution des règles du jeu se fait également entendre sur le plan de la langue: ainsi, l’une des caractéristiques de la chanson québécoise après l’*Osstidcho* sera l’abandon d’une langue littéraire, valorisée auparavant par les chansonniers des boîtes à chanson, notamment Félix Leclerc, Raymond Lévesque, Lionel Daunais, Pierre Pétel ou Dominique Michel¹⁴, au profit d’un langage populaire, marqué par l’oralité.¹⁵ L’exploitation d’une expression populaire va de pair avec l’image subversive que souhaitent projeter dans l’espace public Deschamps, Mouffe, Forestier et Charlebois. Deschamps lui-même insiste sur le “personnage fabuleux” d’un Charlebois révolté dont l’expression coïncidait, en effet, avec les aspirations collectives d’une génération de jeunes Québécois: “L’engagement, les grandes chansons, ce gars-là sur scène représentait toute la contestation sociale de tout le monde; il était l’image de tous les jeunes. C’était extraordinaire, [...] on le sentait dès le début [...]”¹⁶. À vingt-quatre ans déjà “maître du jeu”, Charlebois contrôlera de plus en plus majestueusement, comme par exemple dans *Superfrog* ou *Peuple à genoux*, son rôle d’artiste, qui donne au public et en reçoit, parce qu’entre l’artiste et son public s’est tissée une relation amoureuse, une relation de séduction réciproque.¹⁷ Dans le même esprit, Jacques Julien fait appel aux notions de *show-man* et de *performer* pour évoquer la compétence scénique – “le rapport interactif qu’il sait établir et maintenir avec son public” – dont Charlebois fait preuve lors de ses prestations *live* où “le son donne à entendre et à voir”¹⁸. Subjugué par le grand jeu de séduction décliné de différentes manières dans chacun des grands spectacles, le public épouse la cause de Charlebois, et ce, jusque dans l’exploration formelle du “spectacle total”, voire de la “folie totale”, grand rêve charleboisien depuis l’*Osstidcho*,¹⁹ et des possibles de la mise en scène. La démonstration en sera faite dans *Suparchipelargo*, aussi étrange et inquiétante que pouvait paraître cette “[b]ande [d]essinée [v]ivante avec scénario de science-fiction et pièces de pyrotechnie à l’appui”²⁰, devant laquelle le public demeurait plutôt perplexe.

En somme, le succès du concept innovateur, la troupe hétéroclite mais joyeusement soudée, de même que l’année de contestation constituaient trois éléments favorables à une longue vie de l’*Osstidcho*. Du 2 au 8 septembre 1968, le spectacle fut repris à la Comédie-Canadienne, cette fois en format *king size*: tel est le titre du spectacle bis, profitant d’un meilleur son, d’un bel éclairage, d’une forme plus définitive, plus structurée quoique laissant toujours assez de place à l’improvisation. Détail cocasse et comble de la provocation toujours à l’ordre du jour chez ces “merveilleux fous volants dans leur drôle de machine à mots et à sons”, comme l’exprime justement Sylvain Cormier en 2003: dans le journal *La Patrie* du 25 août, le spectacle est annoncé dans “la tradition des soirées familiales du vieux Québec”, précédant de si peu le récital de Barbara, à l’affiche dans la même salle à partir du 9 septembre. Ensuite, les 23, 24 et 25 janvier 1969, l’*Osstidcho* connut son apothéose à la Place des Arts, dans la salle

Wilfrid-Pelletier, où le spectacle intitulé *L'Osstidchomeurt* voit à la fin défiler sur scène une cinquantaine de majorettes, comble d'une théâtralité outrancière et clin d'œil ultime à un passé révolu. À la fin de cette 'aventure' qui aura duré plusieurs mois, le groupe se dissout; le *show*, dans ses trois variantes, restera non seulement dans la mémoire des différents auditoires mais également dans les annales des arts du spectacle comme une expérience singulière à tous égards. Aussi les retombées du succès sont-elles nombreuses. Charlebois sera perçu comme un véritable phénomène de la chanson québécoise; il prendra son envol pour trouver sa place dans le monde du spectacle national et international. Conjointement, Charlebois et Forestier seront invités à l'Olympia, ni Mouffe ni Deschamps ne participeront toutefois au concert parisien. La chanson "Lindberg" sera éternellement associée aux deux chanteurs l'ayant portée à bout de voix; grâce à cette chanson justement, Charlebois et Forestier auront réussi à décloisonner les genres, à fermer la brèche qui existait entre deux univers, soit celui des chansonniers et celui des chanteurs de la soi-disant variété, à réconcilier les deux publics,²¹ ce qui est, au fait, l'ultime conséquence de *l'Osstidcho*, des *Osstidcho!* Capable de rassembler dans une même salle de spectacle, sous un même chapiteau, différents goûts poétiques et musicaux, le chanteur "transgressif" (car s'affranchissant des genres, des styles musicaux et des modalités d'interprétation préconçus) qu'est Charlebois plaît au grand public au même titre qu'il parvient pendant longtemps à combler l'élite culturelle.

Le maître chanteur de *l'Osstidcho* et grand gagnant de cette expérience libératrice fut incontestablement Charlebois. C'est que, selon Giroux, Charlebois s'est fait "catalyseur dans la querelle devenue vive des anciens et des modernes", parce qu'il a réussi à "synthétiser en une performance hors du commun les courants modernes de la musique populaire occidentale [...] et les symboles rattachés au discours nationaliste québécois"²². Avec *l'Osstidcho* s'est imposée une nouvelle esthétique: sur les plans des instruments (électrifiés), du rythme (pop et rock), de la langue (populaire), de la thématique (contre-culturelle, plus urbaine que régionaliste ou nationaliste), du public (plus participatif que passif), de l'artiste-interprète et du travail collectif.²³ Aussi l'impact de ce spectacle sur la carrière de tous, mais plus précisément sur celle de Charlebois, fut indéniable. Rappelons simplement que Charlebois avait débuté en 1965, qu'il avait ensuite fait en 1967 la première partie de Pierre Létourneau, grande vedette de l'époque et qu'à ce moment, avec sa guitare à la main, le "*angry young man*" à peine de retour de son voyage américain, s'était électrifié, cherchant à travers le *rock'n'roll* une expression musicale à sa révolte. Mais c'est le concept de *l'Osstidcho* qui propulsa le chanteur sur les scènes internationales: d'abord au Festival de Spa en Belgique où il remporta avec "California" et "Lindberg" le Premier prix d'interprétation, puis au Festival de Sopot en Pologne qui lui attribua le même prix pour "Ordinaire". À la suite de *l'Osstidcho*, Charlebois demeurera fidèle à un principe de création, c'est-à-dire celui de la collaboration avec d'autres artistes.²⁴ Pour ce qui est de l'écriture des chansons et des conseils de mise en scène, Mouffe restera son étroite colla-

boratrice jusqu'en 1976, moment de la séparation du couple. Deschamps, le doyen de la troupe et ayant déjà connu un succès certain à l'époque de mai 68, poursuivit la carrière nationale et internationale qu'on sait; l'*alter ego* de Charlebois, Louise Forestier, après les trois spectacles collectifs, retourne aux tendances folkloristes pour mieux les renouveler.²⁵ Depuis *l'Osstidcho* et le rôle d'instigateur qu'a joué Charlebois sur le plan musical et de la mise en scène, la chanson québécoise peut désormais être pensée en termes de rock: "Le premier, Charlebois invente un rock francophone au Québec et il atteint le but qu'il donne à la chanson: frapper l'auditeur 'fort entre les oreilles'. Sur un son moderne, il chante une langue contemporaine, tantôt joyal, tantôt anglais, tantôt français international, tantôt un mélange bâtard de tout cela."²⁶ Autrement dit, Charlebois est devenu la figure de référence pour tous ceux et toutes celles qui ont pris la liberté de chanter le rock en français, pour qui le rock était alors synonyme de "modernité, d'explosion dans tous les sens, de force, de défolement, de libération" [...], d'un "style de vie, [d']une façon de s'habiller, de se coiffer, [d']un mouvement global dont la musique est l'expression et le déclencheur"²⁷. Cet impact sur l'évolution de la chanson québécoise, ou plus précisément sur la chanson d'expression française paraît d'autant plus significatif que, à la fin des années 1960, le rock n'était véritablement arrivé ni au Québec ni en France, où seules environ deux cents personnes s'étaient déplacées pour un concert de Janis Joplin! Après la musique rock – phénomène corollaire d'une internationalisation progressive du domaine culturel –, la chanson québécoise assimilera successivement divers styles musicaux (la pop musique, les rythmes latino-américains, la musique tsigane, le hip-hop, etc.). Charlebois se trouve souvent à l'avant-garde de ces nouvelles musiques importées dans une tradition chansonnière en mouvement permanent, du moins depuis une quarantaine d'années. Il suffit de penser à "Cartier", "Je rêve à Rio", à "Conception" ou à "Punch créole". Pendant une dizaine d'années, l'homme-spectacle par excellence œuvre en faveur de la mise en scène de soi et de l'éclatement du récital de chanson dans sa vision traditionnelle (piano-voix; guitare-voix) tout en prenant soin d'établir, grâce à sa présence charismatique sur scène, des liens de complicité avec un public désormais conquis par les voltiges charleboisiens.

Andrea Oberhuber, Université de Montréal

Discographie de Robert Charlebois:

- 1968: *Robert Charlebois avec Louise Forestier*, Les Disques Gamma GEK 2211
- 1987: *Charlebois* (Volume 1). Nouveaux enregistrements, Solution SN-803
- 1991: *Charlebois* (Volume 2). Compilation, Solution SNC 975-2 CD
- 1991: *Charlebois* (Volume 3). Compilation, Solution SNC 975-3 CD
- 1996: *La Mémoire des boîtes à chanson*, DisQuébec QUÉC-2-1108
- 2001: *Doux sauvage*, La Tribu TRIB 21613
- 2005: *Tout écartillé*, La Tribu UBX 10802
- 2006: *Charlebois au National: Tout écartillé* (2 CD + 1 DVD), La Tribu TRICD-7262

Supports audio-visuels:

Charlebois au National. Concert live de Robert Charlebois enregistré sur DVD. La Tribu/La Compagnie Larivée Cabot Champagne TRICD-7262, 2006.

La Première de l'Osstidcho – 28 mai 1968. Réalisation Jean Roy. Montréal, Production Eureka! 2002, 47 min. Avec la participation de: Yvon Deschamps, Louise Forestier, Mouffe, Guy Latraverse, Robert Thérien et Jean-Pierre Désaulniers.

Bibliographie:

- Chamberland, Roger/ Gaulin, André: *La chanson québécoise, de la Bolduc à aujourd'hui*. Anthologie. Québec, Nuit blanche éditeur 1995.
- Cormier, Sylvain: “L’Osstidcho – Le mythe retrouvé”. Dans: *Le Devoir*, 8-9 février 2003, <http://www.ledevoir.com/2003/02/08/20096.html> [consulté le 27 avril 2007].
- Cormier, Sylvain: “L’Osstidcho (2) – Le mythe révélé”. Dans: *Le Devoir*, 10 février 2003, <http://156www.ledevoir.com/2003/02/10/20156.html> [consulté le 27 avril 2007].
- Gagnon, Claude: *Robert Charlebois déchiffré*. Montréal, Leméac 1974.
- Giroux, Robert: *Parcours, De l'imprimé à l'oralité*. Montréal, Triptyque 1990.
- Julien, Jacques: *Robert Charlebois: l'enjeu d' "Ordinaire"*. Montréal, Triptyque 1987.
- L'Herbier, Benoît: *Charlebois, qui es-tu?* Montréal, Éditions de l'Homme 1971.
- L'Herbier, Benoît: *La chanson québécoise*. Montréal, Éditions de l'Homme 1974.
- Léger, Robert: *La chanson québécoise en question*. Montréal, Québec Amérique 2003.
- Millière, Guy: *Québec: chant des possibles...* Paris, Albin Michel 1978.
- Oberhuber, Andrea: “Le sacre du spectacle: Robert Charlebois et Diane Dufresne, deux cas de figure spectaculaires de la chanson québécoise”. Dans: *Québec Studies* 45 (printemps-été 2008), 61-78.
- Perron, Gilles: “La chanson québécoise: de Félix Leclerc à Robert Charlebois”. Dans: *Québec français* 144 (hiver 2007a), 54-56.
- Perron, Gilles: “La chanson québécoise: de l'Osstidcho à aujourd'hui”. Dans: *Québec français* 145 (printemps 2007b), 54-56.
- Rioux, Lucien: *Robert Charlebois: choix de chansons, discographie, portraits*. Paris, Seghers 1973.
- Roy, Bruno: “Lindberg: de la modernité dans 'l'air'”. Dans: *Urgences* 26 (1989), 28-38.

Anmerkungen:

- ¹ La revue états-unienne *Québec Studies* a consacré en 2008 un numéro thématique à la chanson québécoise. Les réflexions qui suivent sur Robert Charlebois et sa conception du spectacle constituent une version remaniée de mon article de 2008.
- ² Rappelons qu'à l'époque de la mise en scène de *l'Osstidcho*, Deschamps est déjà connu en tant que monologiste et que Forestier, Mouffe et Charlebois sont tous trois issus de l'École Nationale de théâtre. Pour tous, la scène est un lieu d'expérimentation de nouvelles formes d'expression.
- ³ Dans un article du *Devoir* (8-9 février 2003), Sylvain Cormier, après réception d'une cassette contenant un 'extrait' et un mot signé Alain Petel, a révélé tout récemment que l'un des spectateurs, Pierre Petel, chef des émissions variétés à Radio-Canada, avait enregistré en secret le “spectacle fou” de 1968, afin de pouvoir le montrer à son fils de quatorze ans. Ce qui en dit long sur le côté extraordinaire de *l'Osstidcho*, qualifié par un Cormier enthousiaste de “spectacle le plus important de l'histoire de la chanson québécoise” et, un peu plus loin, de “show mythique” (on lira également la suite et fin de cet article paru dans *Le Devoir* du 10 février 2003). Pour l'instant, l'enregistrement de *l'Osstidcho* – on sait entre-temps qu'il s'agit de la version *l'Osstidcho King size* présentée du 3 au 8 septembre 1968 – sur quatre bandes (dont une est perdue) appartient encore au domaine privé; les historiens de la chanson québécoise peuvent toutefois recourir à un

documentaire réalisé en 2002 par Jean Roy dans le cadre de la série “Les 30 Journées qui ont fait le Québec” et intitulé *La Première de l'Osstidcho – 28 mai 1968*.

- ⁴ Yvon Deschamps cité dans le reportage télévisuel *La Première de l'Osstidcho*.
- ⁵ La chanson “Lindberg” fut créé par Charlebois et Forestier déjà en janvier 1968, dans le cadre de leur spectacle au Patriote. Dans *La Première de l'Osstidcho*, Forestier raconte que cette chanson délurée, écrite en moins d'une nuit par Claude Péloquin (paroles) et Charlebois (musique) et au titre de laquelle manquait le “h” parce qu'ils l'auraient fumé, fut alors un “bide total”.
- ⁶ La versification suit la retranscription des paroles telle que proposée par Chamberland – Gaulin 1995, 238-240.
- ⁷ Pour une analyse détaillée de la chanson, je renvoie à l'article de Bruno Roy (1989). On lira également avec intérêt les propos de Rioux 1973, 7-11, sur la réception française de cette “étrange chanson, à la fois hurlante et douce, avec des sons neufs et des mots très bizarres”, de même que sur les causes du succès de “Lindberg”, “une manière de cadavre exquis, stupéfiant et délirant”.
- ⁸ Louise Forestier dans *La Première de l'Osstidcho*.
- ⁹ Lucien Rioux 1973, 14. L'historien de la chanson française note que comble du sacrilège, au public de *l'Osstidcho* on distribua des “hosties (des vessies pleines de liquide blanc)”, 62.
- ¹⁰ Léger 2003, 68.
- ¹¹ Julien 1987, 9.
- ¹² Paul Buissonneau dans *La Première de l'Osstidcho*.
- ¹³ Voir à ce propos Gagnon 1974, 151.
- ¹⁴ Voir Perron 2007a, 55-56.
- ¹⁵ Voir Perron 2007b, 54.
- ¹⁶ Yvon Deschamps dans *La Première de l'Osstidcho*.
- ¹⁷ Voir Gagnon 1974, 31-33.
- ¹⁸ Julien 1987, 67.
- ¹⁹ Julien 1987, 27, rapporte qu'avec *l'Osstidcho*, Charlebois aurait voulu réaliser, dans la veine des *happenings* théâtraux de l'époque, une “folie totale et musicale”. Et Charlebois d'avouer après l'expérience de *l'Osstidcho* à la Comédie-Canadienne que “ça y était presque”, accordant au rêve de la folie son statut absolu.
- ²⁰ Gagnon 1974, 197.
- ²¹ Voir Perron 2007a, 56.
- ²² Giroux 1990, 459.
- ²³ Voir Giroux 1990, 459-462.
- ²⁴ Alors qu'on a tendance, selon l'idéal de l'artiste créateur à part entière, à considérer Robert Charlebois comme un auteur-compositeur-interprète, il a en vérité tout au long de sa carrière fait appel à différents paroliers: Claudine Monfette (alias Mouffe), Claude Péloquin, Marcel Sabourin, Luc Plamondon et même Réjean Ducharme pour ne citer que ces cinq exemples les plus illustres. Ces paroliers inventent un véritable langage musical, en conformité avec le personnage que représente Charlebois sur la scène de la chanson québécoise et avec son franc-parler. Ils rythment le français en jouant sur les sonorités des mots, en incorporant des expressions anglaises et en se rapprochant du parler québécois tel qu'il séduit souvent le public francophone de l'étranger. En résultent des chansons éclatées, souvent drôles ou “rockées”, quelquefois redevables à une inspiration surréaliste.
- ²⁵ Millière 1978, 105-106.
- ²⁶ Julien 1978, 28.
- ²⁷ Julien 1978, 53-54.

Chanson und Film: I. *Paroles et musique*

Zwischen *septième art* und *neuvième art*, also Film und Chanson, bestehen mehr Verbindungen, als es auf den ersten Blick vielleicht scheinen mag: Nicht wenige Chansons lösen beim Hörer eine Art Film im Kopf aus, der im Falle des Video-Clips als visuelle Dimension eines Chansons sogar schon vorgefertigt ist. Darüber hinaus spielen Chansons im Film – in der Regel in der Form von Filmmusiken – von jeher eine Rolle; man denke beispielsweise nur an das berühmte “Un homme et une femme” aus dem gleichnamigen Film von Claude Lelouch, oder an Yann Tiersens musikalische Untermalung des Films *Le fabuleux destin d’Amélie Poulain*,¹ die nicht zuletzt für Yann Tiersen selbst einen großen Karriereschub bedeutete.

Seit einigen Jahren jedoch scheinen die französischen Cineasten das Thema ‘Chanson’ wiederentdeckt zu haben, sei es als Thema, sei es als Teil der Filmhandlung. Im Folgenden sollen drei Filme aus der letzten Gruppe näher untersucht werden: *On connaît la chanson* von Alain Resnais aus dem Jahr 1997, *8 femmes* von François Ozon von 2001 und *Les chansons d’amour* von Christophe Honoré aus dem Jahr 2006.² Allen drei Filmen ist gemein, dass sie diverse Auszeichnungen erhielten und große Erfolge an den Kinokassen waren. Inhaltlich und strukturell unterscheiden sie sich jedoch deutlich, da jeder Film das Medium Chanson anders einsetzt.

Im Fall von *On connaît la chanson* von Alain Resnais, das als Titel eine Redewendung aus dem Französischen aufgreift, hat die Handlung selbst zunächst mit dem Thema Chanson wenig zu tun: Die verschiedenen Beziehungskonstellationen der Protagonisten könnten in jedem beliebigen Film vorkommen und sind alles andere als neu; sie unterstreichen indes damit die Bedeutung der Redewendung.³ Doch die beiden Autoren des Drehbuchs, Agnès Jaoui und Jean-Pierre Bacri, die im französischen Kino keine Unbekannten sind, greifen zu einem Stilmittel, das in dieser Form neu ist: “Les deux auteurs ont cette fois introduit au coeur des dialogues des chansons populaires [...], des rengaines qui donnent à l’ensemble une légèreté joyeuse.”⁴ Dadurch kommt den Chansons eine tragende Bedeutung zu, die über die Anspielung auf die Redewendung im Titel hinausgeht: Die Dialoge werden also an verschiedensten Stellen und in unregelmäßigen Abständen durch kleine Chansonausschnitte unterbrochen, zu denen die Schauspieler in einer Art Playback die Lippen bewegen; die Chansonausschnitte werden so zu Handlungsträgern.

Analysiert man die vorkommenden Chansons und die Art und Weise, wie sie in die Handlung integriert werden, genauer, so stellt man fest, dass durch die Ausschnitte nicht selten komische Effekte entstehen, vor allem dann, wenn ein Geschlechtertausch vorgenommen wird, wie beispielsweise in der Eingangsszene: Diese greift ein historisch bedeutendes Ereignis auf, nämlich die von Hitler angeordnete Zerstörung von Paris, die durch die Widersetzung des dortigen Kommandanten verhindert wurde; dieser singt “J’ai deux amours” von

Joséphine Baker. Den Schauspielern kommt die nicht immer ganz einfache Aufgabe zu, durch Mimik und Gestik die Chansoninhalte zu unterstreichen und sie dem Zuschauer auch optisch zu vermitteln, wie etwa Camille (Agnès Jaoui) in “J’m’en fous pas mal” von Édith Piaf oder Odile in “Résiste” von France Gall, das in drei kurzen Sequenzen in die Handlung eingeflochten wird.

Doch es gibt noch weitere Kunstgriffe: So könnte man von einer Art ‘mise en abyme’ sprechen, wenn die in einer Nebenrolle auftretende Jane Birkin einige Zeilen aus ihrem eigenen Chanson “Quoi” wiedergibt. In der allerletzten Szene des Films, als der Vater der Protagonistin Odile auf einem Tisch eine CD findet und in die Kamera sagt “Ah, ça me rappelle quelque chose. Il y a quelqu’un qui la connaît, cette chanson?”, wird einerseits eine Verbindung zum Titel des Films hergestellt, andererseits wird dem Zuschauer aber auch vor Augen gehalten, wie sehr Chansons zum Allgemeingut werden können.

Insgesamt wurden ca. 35 Chansons von den Autoren Jaoui und Bacri in die Filmhandlung eingearbeitet. Neben sehr bekannten Titeln wie “Nathalie” von Gilbert Bécaud, “Le mal-aimé” von Claude François, “Je suis malade” von Serge Lama oder “L’école est finie” von Sheila, welche die Assoziation mit *On connaît la chanson* rechtfertigen, überrascht die Tatsache, dass auch viele Chansons aus der Vorkriegszeit verwendet werden, die zwar für jene Zeit durchaus als *standards* gelten dürfen, dem breiten Publikum von heute aber nicht unbedingt geläufig sind, wie beispielsweise Koval mit “C’est dégoûtant mais nécessaire”. Den Drehbuchautoren kann also eine profunde Kenntnis der Materie ‘Chanson’ und/oder eine akribische Arbeit mit den Chansons und ihren Texten attestiert werden.⁵

Einen ganz anderen Weg geht der Regisseur François Ozon in seinem hochkarätig besetzten Kammerspiel *8 femmes*. Jede Schauspielerin interpretiert im Laufe des Films eines von acht Chansons, die jedoch nicht direkt mit der Filmhandlung zu tun haben, sondern den Film in Form von Intermezzi, während derer die Handlung anhält, strukturieren und dem Zuschauer Einblick in die jeweilige Figur geben: “J’ai eu très vite l’idée, en écrivant le scénario, de ponctuer le film d’intermèdes musicaux, lors desquels chaque personnage aurait la possibilité de s’exprimer et de se révéler, à la manière d’un monologue, à la fois comique et émouvant.”⁶ Da die Charaktere der Hauptdarstellerinnen sehr unterschiedlich sind, schlägt sich dies auch in der Auswahl der Chansons nieder: So interpretieren die beiden jüngsten Darstellerinnen Ludivine Sagnier und Virginie Ledoyen die Titel “Papa t’es plus dans l’coup” und “Mon amour, mon ami”, mit denen Sheila und Marie Laforêt in einem ähnlichen Alter in den 60er Jahren große Erfolge feierten. Firmine Richard und Emmanuelle Béart, die beide Rollen von Dienstboten verkörpern und damit auf den ersten Blick Randfiguren zu sein scheinen, heben mit den Titeln “Pour ne pas vivre seul” (Dalida) und “Pile ou face” (Corinne Charby) bestimmte Facetten der jeweiligen Figur hervor, nämlich im ersten Fall das in Dalidas Chanson ebenfalls thematisierte Ausleben einer lesbischen Liebesbeziehung und im zweiten Fall eine charakterliche

Entschlossenheit, die klare Entscheidungen erfordert. Für die drei reiferen Frauenfiguren im Film, die von Fanny Ardant, Isabelle Huppert und Catherine Deneuve verkörpert werden, greift der Autor und Regisseur auf drei Chansons aus den 70er Jahren zurück: “À quoi sert de vivre libre” von Nicoletta, “Message personnel” von Françoise Hardy und “Toi jamais” von Sylvie Vartan. So wie die drei Schauspielerinnen schon seit Jahrzehnten für den Film tätig sind, sind es die entsprechenden Interpretinnen im Bereich des Chansons; durch diesen Schachzug François Ozons entsteht eine Parallele zwischen Kino und Chanson. Es bleibt der Doyenne der Besetzung, Danielle Darrieux, vorbehalten, am Ende des Films eine Art Bilanz zu ziehen: Ihr Chanson “Il n’y a pas d’amour heureux” basiert auf einem Gedicht von Louis Aragon, das von Georges Brassens vertont wurde.

Bis auf dieses letzte Beispiel sind die Chansons des Films eher der Rubrik “tubes” zuzuordnen⁷, jedoch erklärt François Ozon, dass die Wahl der Chansons einer bestimmten Überlegung entspringt und Teil des Gesamtkonzepts ist:

Plutôt que d’écrire moi-même les textes, j’ai préféré chercher dans ma discothèque et trouver les chansons qui s’adapteraient le mieux à la personnalité de chacune des huit femmes. Les chansons de variété, par leur légèreté et leurs paroles souvent anodines, ont la particularité de s’adapter de manière miraculeuse à toutes sortes de situations, et c’est ce qui les rend à la fois populaires et quelquefois même universelles. J’en ai donc choisi une pour chaque femme, dévoilant sa personnalité, son intériorité et sa relation aux hommes, les grands absents du film dont on ne cesse de parler. Je me suis aussi amusé à choisir des textes de chanteuses très populaires (Vartan, Sheila, Dalida, Nicoletta, Hardy...) qui peuvent entretenir des équivalences avec les actrices.⁸

Anders als in *On connaît la chanson* werden die Chansons in *8 femmes* alle von den Schauspielerinnen selbst gesungen. Der Zuschauer merkt natürlich, dass nicht alle Darstellerinnen über eine musikalisch geformte Stimme verfügen, doch tut dies der Intensität der Interpretationen keinen Abbruch. Die Ausnahme ist Danielle Darrieux, die seit den 30er Jahren auch als Sängerin aktiv ist und die laut François Ozon bereits eine präzise Vorstellung von der Interpretation ihres Chansons hatte.⁹

Die Arrangements der Chansons schließlich sind neu und orientieren sich am musikalischen Stil der 50er Jahre; sie werden auf diese Weise der Filmhandlung angepasst, die explizit in jener Epoche angesiedelt ist. Sie unterstreichen dadurch die Wirkung von Arrangement und Interpretation auf die Wahrnehmung eines Chansons, die eine ganz andere ist als bei den jeweiligen Originalen.¹⁰

Der dritte Film, *Les chansons d’amour* von Christophe Honoré basiert auf einer anderen Vorgehensweise: Die dreizehn Chansons sind direkt in die Handlung integriert, wodurch sich der Film der Gattung der *comédie musicale* nähert. Der Vergleich zu dem Film *Les parapluies de Cherbourg* von 1963, der von vielen Kritikern gezogen wird, stimmt jedoch nur bedingt. So besteht in Jacques Demys Film die gesamte Handlung aus Musik und Gesang, der jedoch nicht von den Schauspielern selbst vorgetragen wird, sondern von professionellen Sängern

im Studio aufgenommen wurde¹¹. In *Les chansons d’amour* hingegen interpretieren die Schauspieler selbst die Chansons, die im Unterschied zu *8 femmes* speziell für den Film geschrieben wurden.

In *Les chansons d’amour* werden verschiedenste Formen der Liebe thematisiert und den Chansons im Film kommt die Aufgabe zu, die Gefühle der Protagonisten zu transportieren: “D’où l’idée de faire un film où les personnages se mettent à chanter dès qu’ils sont dans un état amoureux parce qu’ils sont dans l’incapacité de l’exprimer autrement.”¹² Der Regisseur Christophe Honoré stellt damit ganz bewusst eine Verbindung zwischen den Bereichen Chanson und Liebe her; wie der Titel des Films bereits vermuten lässt, kreisen alle 13 Chansons um das Thema Liebe. Honoré begründet diese Wahl mit seiner eigenen engen Beziehung zum Chanson:

J’ai toujours aimé la chanson, cette manière d’être dans un sentiment intense, mais fugitif, avec un souci permanent de légèreté. J’ai toujours été très fan des chansons d’amour, je peux être bouleversé par une variété française qui a priori ne m’intéresse pas musicalement simplement parce que je suis touché par un refrain, une voix, une émotion que je trouve très justement exprimée.¹³

Alex Beaupain, ein relativ neuer Name in der französischen Chansonszene, zeichnet für die Musik und Texte verantwortlich und steuert selbst ein vierzehntes Chanson bei. Seiner Meinung nach hat ein Schauspieler, der trotz einer oft unzulänglichen oder fehlenden stimmlichen Ausbildung selbst singt, “une qualité d’interprétation et d’intention qui le rend dix fois plus émouvant qu’un chanteur professionnel”¹⁴. Anders als für die professionellen Interpreten, die durch ihre Arbeit für das Fernsehen schon an das Playback-Singen gewöhnt sind, stellt sich für die Schauspieler das Problem, die zuvor im Studio aufgenommenen Chansons im Film so zu interpretieren, dass es für den Zuschauer glaubhaft wirkt. Louis Garrel, der Darsteller des Protagonisten Ismaël, bringt es auf den Punkt: “La grande difficulté du film a été de jouer à l’écran des chansons que nous avions pré-enregistrées. Comment rendre à l’image l’effort de chanter alors qu’on ne chante pas vraiment?”¹⁵ Da es sich hierbei jedoch um eine Herausforderung handelt, der sich auch die Schauspieler der beiden anderen Filme stellen mussten, liegt hierin eine der wenigen Gemeinsamkeiten aller drei besprochenen Werke.

Les chansons d’amour überrascht jedoch am Schluss mit einer Besonderheit. Nachdem die Handlung abgeschlossen ist und der Abspann einsetzt, erklingt etwas überraschend ein weiteres Chanson, diesmal jedoch von einer *Grande Dame*: “Ce matin-là” ist ein wenig bekanntes Frühwerk von Barbara aus dem Jahr 1963, in dem es ebenfalls um das Thema Liebe geht. Der Film schlägt so einerseits einen Bogen zu den Klassikern des französischen Chansons, indem er zeigt, dass die Liebesthematik im Chanson eine lange Tradition hat, und setzt andererseits die Filmhandlung mit einer Art musikalischem Epilog fort.

So unterschiedlich die drei besprochenen Filme das Chanson einsetzen, so haben sie doch eine Gemeinsamkeit: Das Chanson bildet in der französischen Gesellschaft einen gemeinsamen kulturellen Referenzrahmen und ist ein

wesentlicher Bestandteil der Alltagskultur. Aus diesem Blickwinkel scheint es nur konsequent, Chansons direkt in die Filmhandlung einzubauen, zumal mit vielen Chansons bestimmte Konnotationen verbunden sind, die der Zuschauer nach und nach entschlüsseln kann und die so die jeweilige Filmhandlung ergänzen. Vielleicht lässt sich damit auch erklären, dass viele der verarbeiteten Chansons aus dem Bereich des 'variété' kommen und damit einem breiten Publikum die Möglichkeit zur Identifikation bieten. Dem Chanson – auch im Film – kommt damit nach Joël July eine besondere Fähigkeit zu: "En nous devenant si familière, la chanson, qui était déjà bien entrée dans le cercle de famille, dans le clan, dans les groupes générationnels, met en communauté un vaste héritage qui réunit toutes les castes sociales."¹⁶ Inwieweit dies auch auf die Sänger zutrifft, wird Teil II im nächsten Heft zeigen, wenn es um Filme zum Thema 'Chanteur/Chanteuse' geht.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

DVD:

On connaît la chanson, Pathé 45 0480, 2001

8 Frauen (8 femmes), Universum Film 82876 50617 9, 2003

Les chansons d'amour, Alma Films/Bac Vidéo 3 700447 500 695, 2007

CD:

8 femmes (Bande originale du film), Fidélité Productions/WEA France 0927430272, 2001

Les chansons d'amour (Bande originale du film), Alma Films/Naïve K 1624, 2007

Anmerkungen:

¹ Das berühmte "dabadabada" aus dem Chanson machte 1966 die Interpretin Nicole Croisille bekannt. Das zweite Beispiel ist im deutschen Sprachraum unter *Die fabelhafte Welt der Amélie* bekannt.

² Die deutschen Titel lauten: *Das Leben ist ein Chanson*, *8 Frauen* und *Chanson der Liebe*.

³ Im Deutschen bedeutet diese in etwa "das kennt man schon, das ist ein alter Hut".

⁴ *On connaît la chanson*, Inhaltsangabe des Senders ARTE im Internet. www.arte.tv/fr/Impression/4982,CmC=698436,CmStyle=265362.html (29.07.08)

⁵ Agnès Jaoui veröffentlicht 2006 selbst eine CD, allerdings in spanischer und portugiesischer Sprache. Gilles Verlant (Hg.), *L'odyssée de la chanson française*, Paris, Hors Collection, 2006, 425.

⁶ So der Autor und Regisseur François Ozon im Livret der CD *8 femmes (Bande originale du film)*, 2001.

⁷ Julien Welter spricht in seiner Kritik des Films gar von "standards plus ou moins ringards de la variété française".

www.arte.tv/fr/Impression/4982,CmC=344578,CmStyle=498620.html (29.07.08).

⁸ Ozon 2001.

⁹ Aussage François Ozons im Audiokommentar auf der DVD *8 Frauen*. Danielle Darrieux hat mit "Dans mon coeur" (1938) und "Le premier rendez-vous" (1941) sogar zwei Erfolge, die auch in der "Hit-parade du siècle" des von Pierre Saka und Yann Plougastel herausgegebenen *La chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999, 33 und 38 aufgeführt werden. Weitere Einträge zu Danielle Darrieux finden sich auch in Chantal Brunschwig – Louis-Jean Calvet – Jean-Claude Klein, *100 ans de chanson française*,

Paris, Seuil, 1981, 119, und bei Alain-Pierre Noyer, *Dictionnaire des chanteurs francophones de 1900 à nos jours*, Paris, Conseil International de la Langue Française, 1989, 51-52. Dort werden weitere Chansons wie "La complainte des infidèles" und "La Ballade irlandaise" genannt und Erfahrungen in einem Broadway-Musical über Coco Chanel aus dem Jahr 1970 erwähnt. Auch Catherine Deneuve hat bereits zuvor Erfahrungen als Sängerin gemacht: In den 80er Jahren nahm sie ein Album mit Chansons von Serge Gainsbourg auf, von denen "Dieu est un fumeur de havanes" das bekannteste ist. Zum Thema 'singernde Schauspieler' siehe auch den Artikel "Et en plus, ils chantent" in: Gilles Verlant (Hg.), *L'Encyclopédie de la chanson française*, Paris, Hors Collection, 1997, 148-149.

¹⁰ Siehe hierzu auch Andreas Bonnermeier, *Das Verhältnis von französischem Chanson und italienischer Canzone – Eine gemeinsame Gattung?*, Hamburg, Kovac, 2002, 49-179.

¹¹ Die Parallelen zu "Les parapluies de Cherbourg" von Jacques Demy (Musik von Michel Legrand) finden sich z.B. in der Kritik von Olivier Bombarda auf <http://www.arte.tv/de/Printing/4982,CmC=1577486,CmStyle=896276.html> (29.07.08) oder im Dossier "Les chansons d'amour – Impressions cannoises" auf <http://www.commeaucinema.com/film=les-chansons-d'amour.76087.html> (29.07.08). In beiden Filmen identisch ist die dreiteilige Gliederung in die Abschnitte "Le départ", "L'absence" und "Le retour".

¹² "Entretien avec Christophe Honoré." www.commeaucinema.com/notes-de-prod=76087-note-38061.html (29.07.08).

¹³ "Entretien avec Christophe Honoré." www.commeaucinema.com/notes-de-prod=76087-note-38061.html (29.07.08).

¹⁴ "Entretien avec Alex Beaupain". www.commeaucinema.com/notes-de-prod=76087-note-38062.html (29.07.08).

¹⁵ "Entretien avec Louis Garrel". www.commeaucinema.com/notes-de-prod=76087-note-38064.html (29.07.08).

¹⁶ Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007, 137.

Die großen Interpretinnen der italienischen Canzone: XII. Anna Oxa – Die Kunst, sich stets neu zu erfinden

La tua capitale ormai s'intravede
Giorno dopo giorno la tua vita cavalco.
Sono il generale più crudele del fronte
Non faccio prigionieri e le mia spada è lucente
Terra dopo terra ogni tua fortezza io assalto.
E senza pietà io ti amerò
Con tutto questo amore mio.
("Senza pietà", 1999)

Seit mehr als 30 Jahren bereichert Anna Oxa die italienische Musikszene. Wie kaum eine andere Interpretin setzt sie Akzente, indem sie sich immer wieder neu erfindet und neben ihrem Äußeren auch ihren Musikstil verändert. Die Qualitäten der Interpretin bleiben dabei nicht auf der Strecke.

Anna Hoxha wird als Kind eines Albaners und einer Italienerin am 28. April 1961 in Bari geboren. Sie besucht das Liceo artistico und tritt bereits als Jugendliche in ihrer Heimatstadt in verschiedenen Pianobars auf. Im Alter von

15 Jahren nimmt sie ihre erste Single für eine kleine Plattenfirma in Bari auf: "Fiorellin del prato" ist ein alter Schlager aus der Feder von Mario Panzeri.

Einmal mehr ist es das Festival von Sanremo in seiner Rolle als Plattform für neue Talente, das Anna Oxa bekannt macht: Nachdem der Cantautore Ivano Cattaneo auf sie aufmerksam wird, präsentiert sie sich 1978 zum ersten Mal mit dem Lied "Un'emozione da poco", das u.a. von dem damals noch wenig bekannten Ivano Fossati geschrieben wurde. Sie gilt als die Sensation des Jahres, was zum einen an ihrem ungewöhnlichen Auftritt liegt, zum anderen an der eindringlichen Interpretation des Titels und dem Timbre ihrer Stimme, das aus dem Rahmen fällt. Von Cattaneo ausstaffiert, präsentiert sie sich als Punk, "uno stile di vita, nato in Inghilterra, che l'Italia ancora non conosce"¹. Es handelt sich freilich um eine sehr gemäßigte Form, was für das Publikum dennoch eine Provokation darstellt. Das liegt nicht zuletzt an der Canzone selbst, die von Gianni Borgna als "brano trasgressivo"² bezeichnet wird und bei der sich die Interpretation überwiegend in hohen Stimmlagen bewegt und sich damit von den anderen Beiträgen abhebt. Anna Oxa belegt am Ende den zweiten Platz, es folgen die erste Single "Un'emozione da poco" bei der Plattenfirma RCA – die Interpretin schafft es damit an die Spitze der Hitparade – und noch im selben Jahr das erste Album *Oxanna*. Im Sommer 1978 nimmt Anna Oxa mit dem ebenfalls von Fossati geschriebenen "Fatelo con me" außerdem am Wettbewerb *Festivalbar* teil.³ Der erfolgreiche Karrierestart ist damit geglückt, und bereits 1979 und 1980 folgen zwei weitere Alben, *Anna Oxa* und *Controllo totale* sowie einige Singles mit Coverversionen anglophonen Ursprungs, wie z.B. "Il pagliaccio azzurro" nach einem Original von Bob Seeger oder "Controllo totale". 1981 schreibt Amedeo Minghi für sie das rockige "Toledo", die letzte Produktion für das Label RCA.

In den 80er Jahren wird Anna Oxa Stammgast beim Festival von Sanremo. Wenn es auch nicht für einen Platz auf dem Siebertreppchen reicht, so bietet sich für Anna Oxa die Gelegenheit, eine gewisse Bandbreite in Musik und Interpretation zu zeigen. Die Stimme der Interpretin ist seit ihrer ersten Teilnahme gereift und tiefer geworden, wie sich bereits in "Io no" von 1982 feststellen lässt, jedoch interpretiert Anna Oxa den Titel ähnlich energisch, ja beinahe schon mit Trotz in der Stimme wie bereits "Un'emozione da poco". "Non scendo" von 1984 zeichnet sich durch eine nuancierte Interpretation aus, in der die Interpretin ihre Stimme in einer großen Bandbreite einsetzen kann. Für die Abrechnung mit der Rivalin bzw. Nachfolgerin in dem von Roberto Vecchioni geschriebenen "A lei" von 1985 wählt Anna Oxa erneut einen eher zurückhaltenden Interpretationsstil, während sie sich in "È tutto un attimo" von 1986 durch energische Töne modernen Rock- und Popsongs annähert. Ein neues Autorenteam sorgt 1988 für einen neuen musikalischen Stil und so wird "Quando nasce un nuovo amore" zu einer klassischen Ballade in leisen Tönen, die durch die manchmal raue, manchmal sanfte Stimme der Interpretin einen eigenen Charakter bekommt. Den genannten Auftritten ist außerdem gemein, dass Anna Oxa durch einen ständigen Wandel von Frisuren, Kleidung und

Inszenierung auf der Bühne für Aufsehen und Gesprächsstoff sorgt und damit in gewisser Weise eine Verbindung zu Mina herstellt, die diesen steten Wandel des Äußeren schon in den 60er Jahren zu einem Markenzeichen gemacht hatte.

Mit ihrer siebten Teilnahme am Festival erreicht Anna Oxa 1989 endlich den ersten Platz, als sie im Duett mit Fausto Leali "Ti lascerò" interpretiert und stimmlich einen weichen Kontrast zum 'Reibeisen' Lealis bildet.⁴ Für sie selbst bedeutet der Sieg die definitive Anerkennung als Künstlerin: "Con quella vittoria sono riuscita a conquistare il cuore della gente, facendomi apprezzare come donna e come artista e non come la cantante definita 'lunare'.⁵ Wie es beim Festival von Sanremo so oft der Fall ist, schien für viele Medien der Sieg indes bereits vorprogrammiert: "L'esibizione con Leali sembra fatta apposta per la vittoria, peraltro ampiamente annunciata."⁶ Der damaligen Tradition folgend, werden die beiden ausgewählt, Italien beim *Grand Prix Eurovision de la Chanson* in Lausanne zu vertreten. "Avrei voluto" erreicht am Ende Platz 9 unter 22 Teilnehmern und ist bislang das letzte Lied, das die beiden zusammen interpretieren.

Bereits 1990 ist Anna Oxa wieder beim Festival von Sanremo vertreten, wenn auch ungeplant: Ursprünglich hatte Patty Pravo die Canzone "Donna con te" interpretieren sollen, doch nachdem die Autoren dem Wunsch nach textlichen Veränderungen nicht nachgekommen waren, hatte diese ihren Auftritt kurzfristig abgesagt. Anna Oxa springt ein, es reicht jedoch nicht für eine Platzierung auf dem Siegerpodest. Nicht alle Kritiker sind wirklich überzeugt, so z.B. Gianni Borgna: "Donna con te [...] sarebbe stata ancora più credibile se all'ultimo momento Patty Pravo non fosse stata sostituita da una meno convincente – almeno in quel ruolo sfacciatamente erotico – Anna Oxa."⁷ Dafür ist dem Titel ein kommerzieller Erfolg beschieden: Er wird 15 Wochen in der Hitparade notiert und kommt bis auf Rang 7.⁸ 1997 stellt sich Anna Oxa erneut dem musikalischen Wettbewerb in Sanremo und belegt mit "Storie", in dem sie einmal mehr ihre stimmlichen Qualitäten unter Beweis stellt, den zweiten Platz hinter dem umstrittenen Siegerduo Jalisse. 1999 nimmt sie schließlich zum zehnten Mal in Sanremo teil und kann ein zweites Mal gewinnen. Allerdings ist der Sieg mit dem Titel "Senza pietà", dessen Interpretation sehr aggressiv und im Einklang mit dem Text beinahe wie eine musikalische Kriegserklärung wirkt, nicht unumstritten, was nicht zuletzt an einem neuen und sehr gewagten Styling liegt: "La vittoria non troppo meritata diventa per la Oxa un boomerang, e da quel momento inciamperà nella carriera faticando a ritrovare lo smalto degli anni passati."⁹ Für das Ausland erscheint indes eine spanische Version von "Senza pietà"¹⁰ und Anna Oxa bleibt dem Festival weiter treu: 2001 präsentiert sie wieder in neuem Look "L'eterno movimento", das sich textlich eher in einem spiritistisch-esoterischen Bereich bewegt "[per] rivoluzionare l'immagine che la gente ha di me"¹¹ und damit wieder einmal den Rahmen der traditionellen *Canzone sanremese* verlässt. Anders als 1978 ist dies aber nicht von Erfolg gekrönt, wie auch 2003 der Titel "Cambierò" und 2006 das von Pasquale

Panella¹² geschriebene “Processo a me stessa”, das als “troppo teatrale e enigmistica”¹³ angesehen wird.

Ende der 80er Jahre präsentiert Anna Oxa außerdem über zwei Jahre lang das populäre Fernsehprogramm *Fantastica*, was jedoch Auswirkungen auf die Gesangskarriere hat: “L’esperienza televisiva [...] ha inesorabilmente bloccato l’evoluzione artistica di un’interprete dalle doti vocali non comuni.”¹⁴ In den 90er Jahren löst sich Anna Oxa zunehmend vom Festival von Sanremo und unternimmt einige umfangreiche Tourneen, so beispielsweise 1990 mit den New Trolls, woraus das Live-Album *Oxa live con i New Trolls* hervorgeht, oder eine Tournee 1994, die sie trotz stimmlicher Probleme infolge einer Operation an den Stimmbändern vollendet. 2004 unternimmt Anna Oxa mit Fabio Concato eine *Tour teatrale*, die sowohl beim Publikum als auch bei der Kritik auf viel positives Echo stößt, und schon ein Jahr später geht die Interpretin quer durch Italien auf Tournee und mischt dabei ihr Programm mit Elementen aus Pop und Ethno.

Auch im Hinblick auf die Plattenproduktion sind die 90er Jahre für Anna Oxa ergiebig: Nach einem Wechsel zur Plattenfirma Columbia erscheint 1992 das Album *Di questa vita*, aus dem die Single “Mezzo angolo di cielo” ausgekoppelt wird. 1993 und 1994 werden zwei Alben mit dem Titel *Cantautori* und *Canta Autori* veröffentlicht, auf denen sie Klassiker der *canzone d’autore* wie z.B. “Prendila così” (Lucio Battisti) auf ihre Art interpretiert und sich damit in eine Tradition italienischer Interpretinnen einreicht – so hatten z.B. bereits Ornella Vanoni und Mina die Canzoni der Cantautori auf ihre Weise interpretiert. Daneben erscheint 1993 das Album *Do di petto* mit neu arrangierten Canzoni aus ihrem Repertoire, ehe Anna Oxa 1996 mit dem Album *Anna non si lascia* und seinen raffinierten musikalischen Arrangements neue stimmliche und interpretatorische Akzente setzt. Im Jahr 2003 erscheint schließlich das Album *Ho un sogno*, bei dem sich Anna Oxa erstmals als *Cantautrice* versucht. Die bislang letzte Produktion ist das 2006 erschienene Live-Album *La musica non è niente se tu non hai vissuto*, das Goldstatus erlangt. Einige *Best-of*-Sammlungen vervollständigen die musikalische Produktion der letzten 10 Jahre.

Anna Oxa hat seit ihrem Debüt einen langen Weg mit Höhen und Tiefen zurückgelegt. Zusammen mit Milva und Gigliola Cinquetti gehört sie zu den Interpretinnen, die am häufigsten beim Festival von Sanremo an den Start gingen. Doch lässt sich Anna Oxa nicht auf Sanremo reduzieren, ist doch ihr wesentliches Markenzeichen ihre Stimme: “I momenti migliori [...] li esprime quando riesce a scegliere autori e collaboratori adeguati alla sua voce, adatta soprattutto alle modulazioni e ai salti di tono.”¹⁵ Darüber hinaus besticht ihre Wandelbarkeit. Gianni Borgna beschreibt es wie folgt: “Dalla ‘punk’ aggressiva degli esordi [...] diventa una ‘lady’ della canzone”.¹⁶ Man darf also gespannt sein, auf welche Weise sich Anna Oxa das nächste Mal neu erfinden wird.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Discographie (Auswahl):

1998: *Gli anni 70* (Compilation), BMG Ariola 07432 15984627

1999: *Senza pietà*, Columbia/Sony COL 489819 2

2001: *L’eterno movimento*, Columbia/Sony 50192726

2003: *Ho un sogno*, Columbia/Sony 51105527

2004: *Mie* (Compilation), Columbia/Sony 516068 2

2006: *La musica è niente se tu non hai vissuto* (live), Ariola Sony BMG 94635961621

I grandi successi (Compilation), Ariola Sony BMG 82876808052

Link:

<http://www.annaoxa.net> (sito ufficiale)

Anmerkungen:

¹ Gianni Borgna, *L’Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, 153.

² Gianni Borgna, *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori, 1992, 405.

³ Im Laufe ihrer Karriere wird sich Anna Oxa diesem Wettbewerb noch sehr häufig stellen, so u.a. 1986 mit “L’ultima città”, 1996 mit “Spot” und 2003 mit “Il muro”.

⁴ “Ti lascerò” ist für die beiden Interpreten ein kommerzieller Erfolg: 11 Wochen ist die Canzone in der Hitparade und kommt bis auf Platz 4. Dario Salvatori, *40 anni di Hitparade in Italia*, Firenze, Tarab, 1999, 285 und 338.

⁵ Zitiert in Gigi Vesigna, *Sanremo è sempre Sanremo*, Milano, Sperling & Kupfer, 2000, 192.

⁶ Marcello Giannotti, *L’Enciclopedia di Sanremo*, Roma, Gremese, 2005, 152.

⁷ Borgna 1998, 204.

⁸ Salvatori 1999, 338.

⁹ Giannotti 2005, 152.

¹⁰ Anna Oxa nimmt immer wieder spanische Versionen ihrer Lieder auf: Aus “Donna con te” wird “Dama”, “Storie” wird zu “Historias” und “Tutti i brividi del mondo” zu “Siento”.

¹¹ Anna Oxa, zitiert in Giannotti 2005, 152.

¹² Der Dichter Pasquale Panella hat u.a. die Texte zu den letzten Canzoni Lucio Battistis verfasst.

¹³ Federico Gennaccari - Massimo Maffei, *Sanremo è Sanremo – I Retrosceca del Festival dal 1951 al 2007*, Roma, Curci, 2008, 306.

¹⁴ Dario Salvatori, *Il grande dizionario della canzone italiana*, Milano, Rizzoli, 2006, 860.

¹⁵ Felice Liperi, *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI-ERI, 1999, 300.

¹⁶ Borgna 1992, 342.

Explotación didáctica de “Todos menos tú”, de Joaquín Sabina. Sugerencia para su uso en el aula

Todos los profesores que hemos enseñado lengua o Landeskunde en alguna ocasión sabemos que las canciones pueden ser un valioso instrumento en clase. Podemos usar los textos para que nuestros estudiantes practiquen ciertos puntos de gramática, podemos servirnos de las letras para ampliar su vocabulario, podemos usarlas como comprensión lectora o auditiva... las posibilidades son muchas. Voy a describir un ejercicio que a mí me resultó muy útil desde dos puntos de vista: el del léxico y el de la historia cultural contemporánea.

Lo primero es contar con la letra de la canción elegida. Se trata de “Todos menos tú” (**Letra y Música:** Joaquín Sabina, **Año:** 1992, **Disco:** *Física* y

Química (1992), www.joaquinsabina.net/2005/11/06/todos-menos-tu; texto p. 48) de Joaquín Sabina y nos va a servir para cumplir dos cometidos:

- en la lengua: ampliación de vocabulario de registro coloquial/vulgar para cursos superiores
- en la cultura: para hablar de la “movida madrileña” de los años ochenta

Como se hace evidente desde el momento en que se lee el texto o se escucha la canción, el elemento estructurante es la **enumeración**. Si tuviéramos que resumir lo que sucede en la historia que se nos relata, nos daríamos cuenta enseguida de que prácticamente no hay narración, ya que ésta se limitaría a “un hombre busca a la mujer que ama en la noche de Madrid; va recorriendo todos los lugares donde podría encontrarla hasta que, al telefonarle, se da cuenta de que ella se ha marchado de la ciudad y entonces sigue de bar en bar sabiendo que no está, sintiéndose solo entre la multitud”. Más trama no hay.

Lo que sí hay, y en abundancia, es **descripción de ambiente** y eso es precisamente lo que hace que la letra de “Todos menos tú” resulte tan útil en clase porque simplemente con definir cada una de las palabras que componen el texto, ofrecer – cuando resulta posible – sinónimos, e indicar las asociaciones que despierta cada término y que han sido buscadas por el autor, tenemos una enorme cantidad de información que pasar a nuestros estudiantes. Si el nivel de la clase es bueno, también podemos pedirles que elijan una estrofa y la reescriban subiendo el registro y añadiendo al texto las implicaciones que en el original están sólo sugeridas.

A través de la rapidísima enumeración se nos presenta una **sociedad en plena eferescencia**, unos locales nocturnos poblados por una fauna urbana repartida en tribus cuyo único interés es exhibirse, dejarse ver, llamar la atención y demostrar que la época franquista con sus prohibiciones y su estrecha moral pasó a la historia. La letra de esta canción – que describe la “movida” de Madrid de mediados-finales de los años ochenta del siglo XX – está evidentemente emparentada con la estética almodovariana de películas como *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, pero resulta más difícil de entender por el uso de palabras y combinaciones de palabras que no siempre pueden comprenderse consultando el diccionario de la Real Academia.

Una de las cosas que primero destacan en el texto desde el punto de vista sociocultural es la presencia de tres elementos conductores: la superficialidad, el sexo y la droga.

El consumo de **drogas** como algo ‘natural’, que no se problematiza y, de alguna manera, pertenece al tipo de ambiente que se describe, aparece ya desde el principio, en el verso 8, en “camellos que te pasan papelinas contra el sueño”. “Camello” es la traducción española de “pusher”, el vendedor de droga a pequeña escala, y “papelina” es una dosis de cocaína o de heroína. Más adelante, en el verso 16, tenemos “Archy, Joy, Stella, ¿cómo vais de chocolate?”, en el que oímos a otro camello preguntar a sus clientes – todos con nombres extranjeros, aunque sean españoles, para aumentar la sensación de frivolidad y ‘glamour’ – si tienen suficiente hachís o si necesitan comprar más. Luego

tenemos a “Blancanieves en trippie”, con lo que se introduce otro tipo de droga, las más ‘modernas’, las llamadas ‘drogas de diseño’ que entonces estaban empezando a aparecer (aunque puede también referirse al LSD que, en los años 70 y 80 solía llamarse “trippie”). Mucho después, ya en la segunda parte de la letra, se habla de “naricillas de saldo, tabiques de platino” que hace referencia a las personas – normalmente de un nivel social y económico superior – que tienen la nariz destrozada por el consumo habitual y excesivo de cocaína y han tenido que recurrir a la cirugía plástica reconstructiva y hacerse implantar una lámina de platino en la nariz para sustituir el tabique nasal corroído por la droga.

El **sexo** aparece constantemente en la letra: la noche de la “movida” está hecha para ligar, para seducir, para dejarse seducir, para buscar ocasiones de todo tipo. Y ahí se mezclan todas las clases sociales: desde los “ediles socialistas” del comienzo – hay que recordar que los primeros años de la movida eran también los primeros del gobierno socialista y que eso era algo muy nuevo para los españoles que valía la pena destacar –, hasta “motoristas hitlerianos con guantes en la mano”.

Aparecen también en dos versos consecutivos “reinonas” (la versión española de las “drag queens” que en la época eran algo que no se había visto nunca fuera de los escenarios de cierto tipo de cabarets) junto con “un notario de Pamplona que viene a la movida”, lo que significa que hasta los españoles más serios (para la mentalidad española no hay nada más serio que un notario, de provincias, además) estaban empezando a dejar salir su curiosidad, sus deseos hasta aquel momento inconfesables.

Tenemos “en la pista dando brincos, la colección de tetas que hacen bulto en telecinco”, lo que, además de abundar en el elemento de sexo que se extiende por toda la letra, nos indica que ya empiezan a existir en España las televisiones privadas y que, lejos de mejorar la oferta televisiva, que era la razón que esgrimían para forzar el permiso estatal, lo único que han hecho es llenar el panorama de la televisión de vulgaridad y de programas banales a la italiana, donde lo que cuenta es que salgan muchas chicas de grandes pechos casi desnudas. Chicas que, luego, por las noches, salen de caza para tratar de conseguir un trabajo mejor en la televisión ligando con productores; lo mismo que hacen las “mulatonas caribeñas” del verso siguiente. Y todo esto mezclado con personas que todavía piensan y sienten “a la antigua” como nos indica el verso “caballeros en oferta, señoritas que se quieren casar”, y con gente muy vulgar como los “marcadores de paquete en la cola del retrete” (los que llevan los pantalones muy ajustados para que se vea bien lo que pueden ofrecer) y los “estrategas del magreo”, cuyo único interés es tocar a cualquier mujer que se deje.

Entre tanta referencia al sexo, el amor prácticamente no aparece salvo para fracasar: “amor descafeinado”, “julietas demacradas que no encuentran a romeo”.

Pero quizá la sensación general más intensa sea la de un momento de euforia creada por las drogas y el alcohol; una euforia falsa que no consigue más

TEXTO: Todos menos tú

Nietos de toreros disfrazados de ciclistas
 ediles socialistas, putones verbeneros
 peluqueros de esos que se llaman estilistas
 musculitos, posturitas, cronistas carroñeros,
 divorciadas calentonas con pelo a lo
 madonna,
 trotamundos fantasmas, soplonos de la
 pasma
 pintorcillos vanguardistas, genios del
 diseño
 camellos que te pasan papelinis contra el
 sueño
 marcadores de paquete en la cola del retrete
 escritores que no escriben, vividores que no
 viven,
 jet de pacotilla, directores que no ruedan,
 más chorizos que en revilla con corbatas de
 seda,
 muera la locura, viva el trapicheo,
 tontopollas sin cura, estrategias del magreo
 petardeo de terraza, pasarela, escaparate,
 archy, joy, stella, ¿cómo vais de chocolate?
 tiburones de la noche con teléfono en el
 coche y con fax
 caballeros en oferta, señoritas que se
 quieren casar
 caraduras, obsesos, gualtrapas, lameculos
 azafatas de congreso del brazo de sus
 chulos
 superman en camiseta, y en la pista dando
 bríncos
 la coleccion de tetas que hacen bulto en
 telecínco
 mulatonas caribeñas que ponen a la peña de
 pie
 blancanieves en trippie, amor descafeinado
 cenicienta violando al principe encantado
 cicerones de la ruta del mal, mercachifles
 del vacío total
 especialistas en nada, inventores del tbo
 julietas demacradas que no encuentran a
 romeo
 estaban todos menos tú
 todos menos tú
 y yo marcando el 369 22 30
 como un idiota para oírte repetir
 en el contestador que te has largado de
 Madrid
 y una tribu de repatriados de Ibiza,

filosofos con caspa, venus oxidadas,
 apóstoles del sida, lengua envenenada,
 motoristas hitlerianos con guantes en la
 mano
 guitarristas de loquillo, kubalas de banquillo
 doctores en chorradas, triunfadores con
 mosca,
 yuppies que esta temporada no se comen
 una rosca
 equilibristas del tedio, un gorila armando
 gresca en el bar
 vampiros al asedio de sangre fresca para
 chupar
 paparazzis, reinonas, skins, perdonavidas
 y un notario de Pamplona que viene a la
 movida,
 muertos que no se suicidan, niñatos, viejos
 verdes
 y un cuñado de una querida del marqués de
 Villaverde
 pinchadiscos que te dejan k.o.
 con la cosa del bacalao
 morenazos de balcón y rayos u.v.a.
 futurólogos borrachos como cubas
 un tal Pepe que te puede contar
 doce mil de Lepe sin respirar
 naricillas de saldo, tabiques de platino
 y un psicólogo argentino mostrándote el
 camino
 estaban todos menos tú,
 todos menos tú
 y yo marcando el 369 22 30
 sin escuchar lo que me cuentan
 todos menos tú
 todos menos tú
 y yo más triste que un pingüino en un garaje
 como un borrón en el paisaje de la multitud
 de todos menos tú
 y yo marcando el 369 22 30
 sin escuchar lo que me cuentan
 todos menos tú
 y yo con manchas de carmín en la memoria
 igual que un perro en el tejado de mi
 juventud
 entre todos menos tú/ y yo marcando el 369
 22 30
 pasando de lo que me cuentan/
 todos menos tú

que cubrir parcialmente y durante unas cuantas horas de la noche la sensación de **vacío vital** de toda una generación. Durante toda la primera estrofa, cuando se nombran varias profesiones, siempre se les antepone un “no”. Tenemos a “escritores que no escriben”, “vividores que no viven”, “directores que no ruedan”, y todo es “trapicheo” y “jet de pacotilla”; gente que quiere ser algo, llegar a algo y no lo consigue, se queda en la simple fachada. Los doctores son “doctores en chorradas”, en puras estupideces, los “yuppies no se comen una rosca” – se supone que son los jóvenes triunfadores, pero tampoco triunfan –, y, por supuesto, “un psicólogo argentino, mostrándote el camino”, fin de verso que Sabina canta con acento porteño y que hace sonreír a todos los espectadores porque desde finales de los años 70 y toda la década de los 80 España se llenó de inmigrantes argentinos que eran – o en algunos casos sólo decían ser – psicólogos y psicoanalistas, hasta el punto de que se popularizaron los chistes en los que se afirmaba que todos los argentinos eran psicólogos y por eso tenían que marcharse de su país, porque no había bastantes pacientes.

Cuando se llega al final de la canción, a pesar de que se habla de una noche loca de verano en Madrid donde todo el mundo ha salido de casa a pasarlo bien, la sensación es de confusión, de banalidad, de superficialidad; como si toda la sociedad hubiese perdido el norte y no supiera adónde dirigirse. Como si todos, no sólo el yo lírico, estuvieran “más tristes que un pingüino en un garaje”, perdidos en la multitud.

En clase de **Landeskunde** esta canción puede usarse para una o dos unidades, o incluso más si se complementa con pequeños trabajos de documentación y de exposición en clase por parte de los estudiantes. Es muy posible y muy útil combinarla con fragmentos escogidos de películas de Pedro Almodóvar que reflejan la misma época y permiten a los estudiantes tener una imagen visual de la época. Además, el uso de una canción de Joaquín Sabina también suele hacer que los estudiantes se interesen por descubrir a este magnífico cantautor y poeta.

En clase de **Producción de textos** también puede usarse con provecho para que los estudiantes practiquen los registros lingüísticos, como ya mencioné anteriormente, pidiéndoles que elijan un fragmento y lo narren de modo más elegante, en un registro más alto, o como una descripción de ambiente en una novela, o como una carta o como un artículo periodístico. También pueden escribirlo en primera persona como una vivencia personal o incluso elegir uno de los personajes genéricos que aparecen en la letra y narrar un día (o una noche) en la vida de este personaje: el camello, el musculitos, la mulatona caribeña recién llegada a España, el motorista hitleriano, el notario de Pamplona, el psicólogo argentino, etc...

Desde el punto de vista de mi experiencia personal puedo decir que el uso de este texto ha resultado muy satisfactorio y que puedo recomendarlo a otros colegas que tengan interés en la España contemporánea y en ampliar los registros lingüísticos de sus estudiantes.

“The Box en anglais, The Box en français, est-ce la même chose?”

Bruno Fecteau, pianiste de Gilles Vigneault, interviewé par Jean Nicolas De Surmont (Montréal, le 24 octobre 2008)

Directeur musical de Gilles Vigneault depuis 1994 et professeur de fugue au Conservatoire de musique de Québec depuis 2006, Bruno Fecteau a contribué à la composition musicale de la *Grand Messe* de Gilles Vigneault (présentée à Québec le 17 octobre 2008) et signera les arrangements et l’orchestration. Bruno Fecteau est né à Rimouski. Il complète ses études au Conservatoire de musique de Québec, obtenant les prix d’harmonie, de contrepoint, de fugue et de composition. Depuis sa sortie du Conservatoire, il s’est consacré à la chanson, devenant un acteur important de la vitalité culturelle du Québec. Il s’est illustré comme compositeur, orchestrateur, arrangeur et réalisateur de nombreux albums, tels *Lever du jour* de Paule-Andrée Cassidy, qui a reçu le Grand Prix de l’Académie Charles-Cros, ou *Au bout du coeur* de Gilles Vigneault. Bruno Fecteau est actuellement pianiste-accompagnateur de Gilles Vigneault.

JNDS: J’aurais aimé que tu me parles de la relation texte-musique en chanson et de la priorité accordée en musicologie anglaise à la composante musicale par rapport à son pendant francophone qui privilégierait plutôt le texte [...].

BF: *Quant on est sur scène ou en train de mixer un disque, l’approche anglaise est de dire que la voix fait partie des instruments; elle est mixée au même niveau que les autres instruments [...], laissant penser que le texte n’est pas plus important que cela. Dans le mix à la française, par contre, il faut entendre tous les mots tout le temps. Cela ne veut pas dire que certains techniciens francophones ne travaillent pas à l’anglaise et vice-versa mais c’est une exception. On peut mentionner l’exemple de Daniel Lanois, qui est un franco-ontarien, collaborateur de Peter Gabriel.*

JNDS: Et Brian Eno?

BF: *Oui, ce sont de bons copains. Brian Eno laisse aussi une certaine place à la voix [...]; mais je les [Daniel Lanois, Brian Eno] considère comme des gens d’exception pour l’importance qu’ils accordent à la voix et le style de musique dans lequel ils se sont investis, qui n’est pas “populaire, populaire” au sens strict comme Eurythmics et compagnie. Ils sont plutôt dans le courant Peter Gabriel ou l’on compte entendre vraiment les mots, quoique même ceux produits par Daniel Lanois, si tu n’as pas le livret, tu as parfois du mal à comprendre ce qu’ils disent. C’est dommage, je trouve, car parfois les textes sont intéressants mais ils sont tellement fondus dans la musique qu’il faut vraiment les lire pour déchiffrer ce qui se dit, alors que dans la tradition française de chanson française, à la française, la voix est vraiment mise de l’avant; ainsi on ne perd jamais un mot de Jacques Brel, de Brassens et même de Gainsbourg, sauf*

parfois lorsqu’il a collaboré avec des Anglais et cela donne un résultat contestable. On peut faire un parallèle dans les études musicologiques où les Français travaillent dans une dimension historique, littéraire, où l’on s’intéresse aux musiciens, aux auteurs, aux compositeurs alors que dans l’approche germano-anglaise on s’intéresse à la musique comme science, donc la musique prime au détriment des considérations sur l’auteur. Ce que le compositeur et l’auteur ont fait dans leur vie a peu d’importance si ce n’est que le changement de ville de résidence a une incidence sur son style de composition. Pour le reste, de savoir s’il a eu deux enfants ou dix, nous est indifférent.

JNDS: Chez les musicologues anglais, tu me parles de la vision du compositeur. Pour ce qui regarde la chanson ou les ACI chez les musicologues anglo-saxons, pourrait-on dire que la vie littéraire et musicale, anecdotique et sociale, serait moins importante que pour les francophones?

BF: *Oui, c’est cela.*

JNDS: Mais si l’on considère l’objet ‘chanson’ en général, penses-tu que les musicologues anglais pourraient s’intéresser aux textes chansonniers ou uniquement à la musique?

BF: *J’ai l’impression qu’ils s’intéressent plus à la musique qu’au texte [...]. Les musicologues anglo-saxons considèrent la musicologie comme une science de la musique alors qu’en France et au Québec la tradition musicologique est plutôt musico-lexicographique, donc quelque chose qui relève plutôt de la littérature et, donc, si l’on s’intéresse à la littérature on focalisera son intérêt plus vers l’histoire qui est racontée, sur la poésie, et l’on fera plus de rapports avec les aspects anecdotiques de la chanson. Parfois certaines personnes demandent à Gilles Vigneault, “Vous avez écrit cela dans quelles circonstances et pourquoi, qu’est ce que cela représente de votre vie?” On ne s’attendrait pas à cette question d’un musicologue universitaire (je ne parle pas ici des journalistes vedettes) à l’anglaise qui s’intéresserait plus à la façon dont cela est écrit et non pourquoi.*

JNDS: Au Québec comment ressens-tu la différence entre musicologues anglo-saxons et français étant donné que le Québec est issu d’une tradition hybride?

BF: *Il n’y pas beaucoup de gens qui, au Québec, étudient la chanson sérieusement au niveau des hautes études [...] mis à part quelques intéressés, contrairement à l’Europe où il y en a beaucoup. L’évolution de cette musique et d’où cela vient etc. ne fait pas tant d’intérêt au Québec qu’en Europe.*

JNDS: Au Québec, il y a eu, malgré tout, les enseignements de gens comme André Gaulin, Bruno Roy, Robert Giroux et ces gens là n’enseignent plus, ce qui à mon avis réduit l’intérêt dans la chanson. À l’Ecole nationale de la chanson de Granby, cela doit même générer plus de carrières d’interprètes que des gens qui écrivent sur la chanson.

BF: *Oui, beaucoup plus de gens qui vont faire de la chanson que de l’étudier. Mais dans beaucoup de cas, Star Académie aidant, cela relève du niveau d’art mineur’ qui ne vaut pas la peine d’être étudié, ce qui est dommage [...]. Car les*

jeunes auteurs-compositeurs-interprètes en devenir devraient apprendre leur métier beaucoup plus qu'ils ne l'apprennent en ce moment. Et leur métier est beaucoup plus que de savoir sourire à la caméra, de savoir comment lever le bras au ciel quand on parle de sentiments, de savoir quoi dire en entrevue, etc. Il faudrait qu'ils sachent que la chanson est un art de la communication et que la communication s'apprend, s'enseigne, s'analyse; il faut savoir ce que l'on fait et il y en a beaucoup qui ne savent pas ce qu'ils font. Il faudrait compter sur un plus grand groupe d'individus qui s'intéressent à la chanson de façon poussée et intelligente, pour pouvoir retransmettre ce savoir-là, cette 'science', [aux] gens [...]. Simplement qu'ils apprennent autre chose que l'enseignement d'un accord de septième avec un accord de tonique, mais qu'ils apprennent pourquoi on fait cela.

JNDS: Parlons d'un type d'implication dont nous avons peu parlé, celui de l'ingénieur de son. En effet, après la lecture de centaines de magazines et de livres sur la chanson, j'ai trouvé peu d'éléments à ce sujet sauf le témoignage de Robert Charlebois dans la revue française *Chorus* [...]. Ce que j'aimerais savoir, par exemple, du point de vue d'un musicien, d'un compositeur ou d'un ingénieur de son pour la période contemporaine, c'est comment le fait d'être impliqué de manière différente dans la fabrication de l'objet-chanson se traduit dans la préférence accordée au texte ou à la musique [...].

BF: *Il suffit d'écouter des productions montréalaises en anglais et en français. Il y a des groupes québécois qui ont choisi de chanter en anglais et qui font un malheur.*

JNDS: Je pense à Simple Plan.

BF: *Simple Plan en effet [...]. Je mets n'importe qui au défi d'écouter les paroles et de comprendre à la première écoute.*

JNDS: Tu penses que de la même manière, les Anglais ont du mal à se comprendre entre eux.

BF: *J'ai entendu des gens qui essayaient de reprendre des chansons anglaises à la première écoute et qui disent n'importe quoi. Ils entendent des ascendances, ils inventent des choses. C'est impossible de comprendre le texte à la première écoute, il faut avoir entendu le texte deux, quatre fois, dix fois ou avoir le texte en main pour savoir ce qui se dit. A côté de cela, si tu écoutes le dernier disque de Jean-Pierre Ferland, de Robert Charlebois, de Mes Aïeux, tu comprends tout dès la première fois. Ce n'est pas une affaire de langue car je comprends l'anglais parfaitement. C'est une question de choix esthétique. Si l'on entre dans un studio où l'état d'esprit est à l'anglaise, on le ressent tout de suite. Cela m'est arrivé. J'étais en train de mixer une chanson dans un studio où l'ingénieur était très clairement d'influence anglo-saxonne et cela n'allait pas. Il fallait changer les fréquences des guitares, baisser le piano et éloigner les instruments à cordes dont le volume est trop fort et on fait ainsi ressortir la voix. On enlève, on dégraisse ce qui va nuire à la compréhension de la voix et tout de suite la voix vient à l'avant. C'est un petit détail mais cela fait la différence.*

JNDS: C'était exactement ce que je voulais savoir [...]: comment peut-on faire ressortir la voix davantage?

BF: *C'est extrêmement rare que l'on entende des voix dans le type de celle de Richard Desjardins en anglais. On cherche de la belle voix classique, esthétiquement jolie comme celle de Shawn Philips, mais des voix avec du caractère, on en entend très rarement. Ce que l'on veut ce sont de belles voix comme de jolis instruments que l'on peut intégrer dans le mélange qui soit le mix du disque ou du spectacle [...]. Si l'on comprend le texte ce n'est pas grave. Ce que l'on veut, c'est un couple musique/musique et puis si l'on ne comprend pas les paroles ce n'est pas grave.*

JNDS: Dans les travaux sur l'opéra on a souvent évoqué cette question des rapports texte/musique au niveau de la prosodie notamment. On a souvent dit que la langue anglaise permettait de se fondre davantage dans la musique et que l'on en perd le sens textuel.

BF: *Pas tellement au niveau prosodique qu'au niveau du choix esthétique puisqu'il y a des chansons anglaises qui disent beaucoup de choses comme dans toutes les langues.*

JNDS: Prenons le contre-exemple de Leonard Cohen.

BF: *Leonard Cohen est une exception. C'est un poète qui met ses poèmes en musique. Je ne suis pas fou de ses interprétations mais c'est son style.*

JNDS: Prenons aussi l'exemple de groupes francophones québécois qui ont chanté en anglais ou dans les deux langues, The Box, Les Respectables ou April Wine [...].

BF: *Cela dépend des cas. The Box en anglais, The Box en français, ce n'est pas la même chose. Il y a aussi le fait que si l'on s'exprime dans une langue qui n'est pas la nôtre, on ne met pas forcément l'accent sur les mêmes choses.*

JNDS: C'est en somme un sujet à développer.

BF: *Tout à fait, c'est un autre sujet, qui est celui de la relation entre la musique, la musicalité et le contenu sémantique de la langue car on ne voit pas forcément le monde de la même manière selon la langue que l'on a.*

JNDS: Nous garderons alors ce sujet pour une autre fois.

Jean-Nicolas De Surmont, Bruxelles