



BAT

Bulletin des Archivs
für Textmusikforschung

Nr. 29 - April 2012

Inhalt

Editorial	3
Rund um das Archiv für Textmusikforschung:	4
Caf'Conf Aragon	4
Verwandte Forschungseinrichtungen im In- und Aus- land	6
Mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939 du MNATP	6
Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt	7
CDs	7
Michaela Weiß: Gianmaria Testa: <i>Vitania</i>	7
Birgit Mertz-Baumgartner: David Bisbal: <i>Acústico. Una noche en el Teatro Real</i>	10
Luc Bellemare: Pierre Lapointe: <i>Pierre Lapointe seul au piano</i>	12
Publikationen	13
Susanne Stemmler: Tödt, Daniel: <i>Vom Planeten Mars. Rap in Marseille und das Imaginäre der Stadt</i>	13
Ralf Böckmann: Gréco, Juliette: <i>Je suis faite comme ça. Mémoires</i>	15
Gerhild Fuchs: Antonelli, Giuseppe: <i>Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato</i> (= Intersezioni, 354)	19
Ankäufe und Neuerwerbungen	21
Internet-Adressen und Veranstaltungskalender	22
Neuerscheinungen auf dem CD- und Büchermarkt	24

Aktuelles – actualités – novità – novedades

Michaela Weiß: <i>Pierre Perret – Chanson zwischen Gelehrsamkeit und grivoiserie</i>	26
Andreas Bonnermeier: <i>Ces inconnues de la chanson: IV. Marie-Paule Belle – Mehr als nur "La Parisienne"</i>	31
Marc-Antoine Lapierre: <i>Le mouvement chansonnier des années soixante au Québec et la tradition orale: rupture ou continuité?</i>	35

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: Ursula.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,

“Les ‘grandes dames’ sont là, incontestablement. Seulement on ne les entend pas à la radio. Elles n’ont jamais cessé d’exister”, so Véronique Pestel in einem Interview mit Andrea Oberhuber aus dem Jahr 1993. Fast zwanzig Jahre später sind sie noch immer da, die ‘grandes dames’, und eine von ihnen, die soeben zitierte Véronique Pestel, gastiert in wenigen Tagen gemeinsam mit Magali Herbiger und Bernard Vasseur in Innsbruck. Auf dem Programm stehen Lieder der großen französischen ACIs und eigene, sowie Gedichte von Louis Aragon, der dem Ensemble – Caf’Conf Aragon – den Namen gab.

Zu diesem markanten Auftakt des Frühjahrs 2012 passen eine Reihe von Beiträgen im vorliegenden Heft. Da ist ein Porträt von Marie-Paule Belle, die ihre Karriere eine Generation vor Véronique Pestel beginnt, wie sie in den 1990er Jahren gegen die Konkurrenz der Top 50 ansingen muss und im neuen Jahrtausend neue Wege beschreitet. Da ist Juliette Gréco, noch eine Generation weiter zurück, die soeben ihre Memoiren herausgebracht hat. Aber auch Pierre Perret, ein Zeitgenosse von Brassens und Weggefährte von Charles Aznavour, zählt zu den Großen, die aus der Zeit der Rive gauche und danach den Chansonliebhabern in Erinnerung geblieben sind und denen in diesem Heft ein Denkmal gesetzt wird.

Daneben gibt es aber auch andere Akzente. Zwei Beiträge legen dar, wie sich in den letzten Jahren das Lied der ACIs in der Romania verändert hat. Es wird intimer, wählt feinere Töne, so das Fazit einer Besprechung zum spanischen ACI David Bisbal. Aber auch der Quebecker ACI Pierre Lapointe bereitet in seiner neuesten CD frühere Lieder “en version intimiste” auf. Schließlich richtet auch Gianmaria Testa seine canzoni auf die “recht leise und intime Kommunikation mit dem Publikum” aus und greift dabei neue politische und zivilisationskritische Themen wie Interkulturalität und Migration auf.

Im Bereich der Buchrezensionen stellt BAT eine Studie zu 50 Jahren Geschichte der italienischen Canzone vor, die auf der Basis von 1000 populären Liedern zwischen 1958 und 2007 auch sprachlich-stilistische Besonderheiten der *canzone* in den Blick nimmt. Die Stadt als Resonanzboden für bestimmte musikalische Stile ist schließlich Thema einer erst jüngst erschienenen Publikation, die dem Rap in Marseille und insbesondere der Gruppe IAM gewidmet ist. Wie immer rundet ein – diesmal besonders breiter – Informationsteil das Heft ab.

Wie immer darf ich Ihnen auch eine angenehme Lektüre wünschen...

Ursula Mathis-Moser

Rund um das Archiv für Textmusikforschung

Caf'Conf Aragon

Innsbruck, 15 mai 2012, 19.00, Café Moustache
En collaboration avec l'Institut Français d'Innsbruck



Magali Herbinge, Bernard Vasseur, Véronique Pestel
Photo: Francis Vernhet

Une gageure que nous voulons réussir: vous plonger en une heure dans l'univers poétique de Louis Aragon (1897-1982). Vie, textes, chansons: tout se mêle et s'entrelace pour vous faire partager le vertige d'un chant majeur ("J'appelle poésie un conflit de la bouche et du vent la confusion du dire et du taire une consternation du temps la dérouté absolue") et d'une vie épousant son siècle, avec ses rêves et ses drames ("J'appartiens tout entier à ce troupeau grandiose et triste des hommes"). On connaît bien le chantre de l'amour d'Elsa, mais Aragon, c'est aussi une naissance dans le secret du mensonge, deux guerres dans la musette sans compter la Résistance et la guerre froide. C'est surtout une écriture magnifique: des romans inoubliables et des vers que des musiciens firent descendre dans la rue et mirent sur toutes les lèvres. Une formidable leçon d'espoir aussi: Aragon ou comment un enfant bâtard devint un écrivain à la dimension d'un Victor Hugo! Laissez-vous gagner à cette flamme des mots qui exige la révolte de l'oreille! Place à la poésie: "Faites entrer l'infini".

Magali Herbinge



Elle découvre la danse avec le chorégraphe Roberto Messi au sein de la Compagnie Soleil Noir dans sa ville natale d'Arles. "Donner du corps aux mots et des mots au corps pour éloigner les maux" pourrait résumer son axe de travail... Elle danse, elle joue, elle écrit... Initiée au théâtre par André Rousselet, elle poursuit ce chemin tridimensionnel. Riche de détours dans le marché de l'art et la production cinématographique, elle co-fonde Bobine & Cie en 2006. Actuellement en création d'Effet Mère, spectacle tout public, qu'elle a écrit. A jouée, seule en scène *La Folle Allure* de Christian Bobin à l'automne 2008 à Paris (reprise en 2010).

www.bobineetcompagnie.fr

Bernard Vasseur



Bernard Vasseur, qui a enseigné pendant longtemps la philosophie, dirige aujourd'hui la Maison d'Elsa Triolet et Louis Aragon à Saint-Arnoult-en-Yvelines, un lieu de culture et d'art dans lequel il sera très heureux de vous accueillir. Passionné de littérature et de théâtre, il a aussi écrit plusieurs monographies sur des artistes contemporains aux éditions Cercle d'Art (Paris):

Klasen, Dana, Erro, Shingu, Ange Leccia, etc.
www.maison-triolet-aragon.com

Véronique Pestel



Auteur-compositeur-interprète, elle parcourt la France et l'étranger depuis 1985, pour y présenter ses propres spectacles, mais aussi le travail qu'elle réalise autour de la poésie. Elle a été invitée dans les plus grands festivals: Printemps de Bourges, Francfolies, Festi'Val-de-Marne, Alors Chante... et a créé ses spectacles dans diverses salles parisiennes: Sentier des Halles, Auditorium Saint Germain, Théâtre de 10h, Café de la danse... avec en point d'orgue un Olympia en 1995. Son 6ème Album est paru en avril 2009.
veronique.pestel.free.fr

Chansons interprétées par Véronique Pestel:

- Complainte de Pablo Neruda (*Le Nouveau Crève-cœur*, Tome 1, pages 1109-1113). Musique composée par Véronique Pestel.
- Pierres (*Le Nouveau Crève-cœur*, Tome 1, pages 1083-1084). Musique composée par Véronique Pestel.
- Est-ce ainsi que les hommes vivent (*Le Roman inachevé*, Tome 2, pages 156-158). Musique composée par Léo Ferré.
- Il n'aurait fallu (*Le Roman inachevé*, Tome 2, pages 222-223). Musique composée par Léo Ferré.
- Richard II Quarante (*Le Crève-cœur*, Tome 1, pages 719-720). Musique composée par Colette Magny.
- Comptine du quai aux fleurs (*Le Nouveau Crève-cœur*, Tome 1, pages 1063-1064). Musique composée par Véronique Pestel.
- Vise un peu cette folle (*Le Nouveau Crève-cœur*, Tome 1, pages 1097-1098). Musique composée par Véronique Pestel.
- Zadjal de l'avenir (*Le Fou d'Elsa*, Tome 2, pages 645-646). Musique composée par Véronique Pestel.

Poèmes dits par Magali Herbinge:

- J'appelle poésie cet envers du temps (extrait, *Œuvres poétiques complètes*, Tome 2, page 1407)
- Le Mot (*En étrange pays dans mon pays lui-même*, Tome 1, pages 893-894)
- La guerre et ce qui s'ensuivit (extrait, *Le Roman inachevé*, Tome 2, pages 151-152)
- Faiblement dit (*La grande Gaîté*, Tome 1, pages 421-422)
- Celui qui s'y colle (extrait, *Celui qui s'y colle*, Tome 1, pages 460-463)
- La Nuit de Moscou (extrait, *Le Roman inachevé*, Tome 2, pages 251-253)

- L'Amour qui n'est pas un mot (extrait, *Le Roman inachevé*, Tome 2, pages 216-217)
- La Rose et le Réséda (*La Diane française*, Tome 1, pages 998-999)
- Le Musée Grévin (poème VII, extrait, *Le Musée Grévin*, Tome 1, pages 956-959)
- J'en ai tant vu qui s'en allèrent (extrait, *Le discours à la première personne, Les Poètes*, Tome 2, pages 452-453)
- L'Auteur élève la voix (extrait, *La Nuit des jeunes gens, Les Poètes*, Tome 2, pages 439)

Le texte sur la vie d'Aragon, écrit et lu par Bernard Vasseur, a été composé en intégrant un très grand nombre de propos ou d'écrits d'Aragon lui-même.

Chanson finale: Que serai-je sans toi (*Prose du bonheur et d'Elsa, Le Roman inachevé*, Tome 2, pages 255-256), Musique composée par Jean Ferrat.

Verwandte Forschungseinrichtungen im In- und Ausland

Mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939 du MNATP

Effectuée du 15 juillet au 27 août 1939 par le Musée National des Arts et Traditions Populaires de Paris (MNATP), cette mission est conduite par la musicologue Claudie Marcel-Dubois (1913-1989) et le linguiste l'abbé François Falc'hun (1909-1991), assistés de Jeannine Auboyer (1912-1990).

Les enquêteurs ont enregistré 7 heures de musique, pris 437 photographies noir et blanc, tourné 25 minutes de film muet et produit de nombreux documents écrits (correspondance, questionnaires d'enquêtes, carnets de terrain, notations musicales et transcriptions linguistiques, rapports, conférences...).

La totalité des archives de la mission est accessible sur le site: <http://bassebretagne-mnatp1939.com>.

Quatre possibilités sont offertes pour y accéder:

- Un moteur de recherche permet de faire une recherche libre.
- Consulter le fonds: amène à l'inventaire des fonds, classé chronologiquement et thématiquement.
- Faire une recherche: trouvez un document précis en remplissant un formulaire de recherche.
- Visite guidée: repartiez sur le terrain avec les enquêteurs, et allez à la rencontre des informateurs qui ont chanté, joué et dansé pour eux en cet été 1939.

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Gianmaria Testa: *Vitamia*. 2011 (Le chant du monde 8742077).

Gianmaria Testa ist in den vergangenen Jahren zu einem der bedeutendsten Cantautori avanciert und tourt unermüdlich durch Italien, Frankreich, Deutschland, Österreich und die Schweiz. Neben Paolo Conte ist er gegenwärtig der international renommierteste italienische 'Musikexport'.¹ Der 1958 im piemontesischen Cuneo in eine Bauernfamilie geborene Sänger erlernte als Autodidakt Gitarre spielen, begann früh eigene Lieder zu komponieren und trat als Jugendlicher in verschiedenen Rockbands auf.² Wesentliche Impulse gingen für ihn von den poetischen Songs Leonard Cohens aus, die er sich sprachlich jedoch nur mit Mühe erschließen konnte. Testas Muttersprache ist das Piemontesische, das eng mit dem Französischen verwandt ist, und aufgrund dieser sprachlichen Affinität und der geographischen Nähe zum Nachbarland lernte er Französisch. Dass die französischen ACIs Brassens, Ferré und Vian für ihn wichtige Referenzen darstellen, überrascht wenig. Die Karriere des Sängers kennt entscheidende Etappen in Frankreich, verlief sie doch in einer Epoche, in der Cantautori in der Tradition Francesco De Gregoris, Fabrizio de Andrés oder Francesco Guccinis in Italien angesichts der Dominanz des Fernsehens (primär Berlusconi-Prägung) und der Tendenz zu musikalischen Massenveranstaltungen kaum ein Forum mehr fanden. So wird Testa auf seiner Homepage, was seine Herkunft und seinen Werdegang anbelangt, folgendermaßen vorgestellt: "[...] è italiano, italianissimo, vive nelle Langhe in Piemonte, eppure c'è voluta la Francia per scoprirlo." Bei einem der wenigen Wettbewerbe für junge Liedermacher, dem Festival di Recanati, erhielt Testa zweimal in Folge (1993 und 1994) den ersten Preis, und bei seiner zweiten Teilnahme wurde die französische Musikproduzentin Nicole Courtois Higelin³ auf ihn aufmerksam. Sie verhalf ihm zu einem Plattenvertrag und zahlreichen Auftritten in Frankreich. Nur kurze Zeit nach seinem Konzertdebüt 1996 im Pariser New Morning trat er im legendären Olympia auf. In Frankreich feierte der kleine Mann mit dem Schnauzbart und der sonoren Baritonstimme, der oft mehr ins Mikrofon haucht als singt, große Erfolge, während er hauptberuflich in seiner Heimatstadt noch bis 2007 als Bahnhofsvorsteher arbeitete. Bis 2000 entstanden in Frankreich drei Studioalben mit italienischen Titeln,⁴ deren – zumeist von der Produzentin erstellte – französische Übersetzungen in den Booklets abgedruckt sind. Testas Lieder, die Jazz, Literatur und Politik vereinen, begeisterten ein breites Publikum. In Einleitungen und Erklärungen vermittelt ihm der Sänger als Erzähler auf der Bühne

die Inhalte seiner Texte, weiß er doch, dass sie von vielen Konzertbesuchern außerhalb Italiens nicht oder nur teilweise verstanden werden. Bei Auftritten im deutschsprachigen Raum sitzt in der Regel ein Dolmetscher mit auf der Bühne, der die Inhalte der Lieder einleitend paraphrasiert. Musikalisch baut Testa auf die Suggestionskraft von Tangos, Bossanovas, Habaneras und Walzern, die seinen lyrischen Texten eine adäquate Atmosphäre verleihen. Seine Gitarre – je nach Bedarf Konzert- oder E-Gitarre – legt der Sänger kaum aus der Hand, was seiner Gestik notwendigerweise Grenzen setzt. Seine Lieder wirken oft wie nach außen projizierte Selbstgespräche, die eben auf die recht leise und intime Kommunikation mit dem Publikum hin geordnet sind. Es lässt sich schwer sagen, ob Testa trotz oder gerade wegen seiner Zurückhaltung über solch eine große Präsenz verfügt – er ist einfach ein ‘auf der Bühne sitzender’ Songpoet, der niemals den Eindruck vermittelt, eine ‘Show zu machen’. Mit seinem ersten in Italien produzierten Album *Il valzer di un giorno* konnte er sich ab 2000 auch in seiner Heimat etablieren.⁵ Testa hat sowohl auf Alben als auch bei Live-Auftritten immer wieder die Zusammenarbeit und Konfrontation mit Jazzmusikern wie Paolo Fresu, Piero Pongo und Gabriele Mirabassi gesucht. Nach *Altre latitudini* erschien mit *Da questa parte del mare* (2006) ein um das aktuelle Thema globaler Migrationsbewegungen kreisendes Konzeptalbum,⁶ das 2007 mit der *Targa Tenco*, dem bedeutendsten Preis für Cantautori, ausgezeichnet wurde. 2009 folgte unter dem Titel *Solo dal vivo* der Mitschnitt eines Solokonzerts aus dem Auditorium in Rom – Testa füllt mittlerweile auch in Italien große Säle –, und 2011 legte er mit *Vitamina* sein siebtes Studioalbum vor.

Fünf Jahre ließ der Sänger sein Publikum auf neue Lieder warten, was er folgendermaßen erklärt: “[...] un disco si fa quando si pensa di avere qualcosa da raccontare, soprattutto a se stessi. In questi anni complicati mi è stato difficile anche scrivere sommerso com’ero da un’unica assordante domanda: PERCHÉ?”⁷ Das Album sollte ursprünglich den Titel *18000 giorni* tragen, mit dem Testa den Vorschlag eines Freundes aufgriff, in der Betrachtung der Dinge eher die kleine Dimensionierung der Zeit in Tagen als die große ‘metaphysische’ in Jahren zu wählen; die 18000 Tage beziffern in etwa das Alter des Sängers zu Beginn des Projekts; da sich dessen Fertigstellung hinzog, erschien der Titel irgendwann ‘überholt’ und wurde durch *Vitamina* ersetzt. Anders als der Titel suggeriert, soll es sich nicht um eine persönliche und autobiographische (Zwischen-)Bilanz handeln, sondern um allgemeine Betrachtungen der Vergangenheit und der Gegenwart, die den Horizont der Zukunft als “futuro diverso” imaginieren. Das Lied “18 mila giorni” widmet Testa seinem Schriftstellerfreund Erri De Luca, der ihn mit seiner engagierten globalisierungskritischen Literatur in diese Richtung lenkte. Eingespielt wurde das Album in kürzester Zeit – innerhalb einer Woche – im Direktverfahren mit allen Musikern im Studio, also ohne Sampling einzelner Parts des Arrangements, wodurch ein Eindruck großer Geschlossenheit und atmosphärischer Dichte entsteht. Kontrastreich aufeinandertreffende E-Gitarren und Streicher dominieren vielfach das Klangbild, und das aktuelle Tourprogramm fällt somit wesentlich rockiger aus,

als man Testa bislang kannte. Jeder der elf neuen Titel, von denen einige aufgrund ihrer Länge von über fünf Minuten wohl nie im Radio gesendet werden, integriert sich in das komplexe Geflecht aus poetischen Impressionen und kritischer Bestandsaufnahme.

Am Beginn des Albums steht mit “Nuovo” ein hoffnungsvolles Lied über die Neuentdeckung der Welt durch ein kleines Kind – der Sänger hat den Titel seinem Sohn gewidmet. “Lasciami andare” handelt von der Schwierigkeit eines (endgültigen) Abschieds, und “Lele” ist eine Ballade über eine Frau (aus dem Süden), die ihrem harten und entbehrungsreichen Leben vor dem Spiegel, in dem sie ihr Ebenbild nicht mehr erkennt, ein Ende setzt. Daran schließt mit “Dimestichezza d’amor” ein an den Fado erinnerndes Liebeslied über die Vertrautheit zweier Liebenden an. “Cordiali saluti” weist die Form eines Briefs auf, und zwar handelt es sich um ein infames Kündigungsschreiben, in dem die Häufung von Euphemismen vom angesprochenen Sachverhalt ablenken soll. Die Rhetorik des Schreibens wirkt angesichts der Konsequenzen für den Betroffenen zynisch. Der Text ist von Andrea Bajani’s Roman *Cordiali saluti* inspiriert, in dem solche Briefe – die der Protagonist des Romans als so talentierter wie sensibler ‘Killer’ im Auftrag seines Unternehmens verfasst – eingestreut sind.⁸ Nach “18 mila giorni”, wo die Suche nach den vergangenen Tagen mit der nach neuen Worten assoziiert wird, evokiert “Aquadub” in gerade einmal 74 Sekunden zu den Klängen einer Spieluhr eine Kindheits Erinnerung. “Sottosopra” vermittelt die in der ersten Person erzählte Geschichte eines entlassenen Arbeiters (in Turin), der sich in gewaltfreiem Protest übt, bis er letztlich resigniert. Als politische Parabel ist “20 mila leghe (in fondo al mare)” konzipiert: Die darin erzählte Geschichte der Loslösung der Ozeane und Meere voneinander und der Zerteilung der Wassermoleküle in ihre Atome ist ein poetisches Echo auf politische Bestrebungen eines Sezessionismus à la Bossi, welcher angesichts der Schuldenkrise neuen Auftrieb bekommt: Im Lied steigt der Sauerstoff in die Atmosphäre, die Weltmeere trocknen aus und zurück bleibt ein schwarzes Loch. Die geforderte “sovra indipendenza” gerät hier zu einer “sacrosanta indipendenza”, die die gemeinsame Lebensgrundlage zerstört. “Di niente, metà” handelt von einem Leben, “che brucia le mani”, das sich praktisch im Kampf um das materielle Überleben erschöpft. Am Schluss des Albums steht mit “La giostra” ein surrealistisches Lied, das einen Traum fingiert, in dem der Sprecher aus der Vogelperspektive im Weltgeschehen ein großes Karussell erblickt. Der mit einer – an die Welt des Zirkus angelehnten – Fanfare unterlegte Titel entwirft eine von kindlicher Phantasie geprägte Szenerie, die bedrohlich wirkt und in der der Sprecher aus seiner Außen(seiter)perspektive heraus zu kommunizieren versucht (“gridavo al mondo”). Gewiss darf man dieses Lied als programmatische und metapoetische Äußerung des Cantautore deuten.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Anmerkungen:

¹ Wie etwa die Worldmusic-Charts bei Amazon zeigen.

² Biographische Daten nach der Homepage des Sängers: www.gianmariatesta.com.

³ Beim Namen Higelin denkt man in Frankreich mittlerweile an eine Dynastie der Musikszene: Jacques Higelin, Arthur H. und Izia. Nicole Courtois Higelin ist die Exfrau von Jacques Higelin und Mutter von Arthur H.

⁴ *Montgolfières*, Le chant du monde 2741172, 1995; *Extra-muros*, Le chant du monde 2741400, 1996; *Lampo*, Le chant du monde 2741546, 1998.

⁵ *Il valzer di un giorno*, Le chant du monde 2741095, 2000.

⁶ *Altre latitudini*, Le chant du monde 2741253, 2003; *Da questa parte del mare*, Le chant du monde 2741442, 2006.

⁷ Vgl. hierfür und im Folgenden www.gianmariatesta.com.

⁸ Bajanis Roman ist eine sarkastische Abrechnung mit den brutalen Strategien der gegenwärtigen Unternehmens- und Personalpolitik, die zur Leistungsoptimierung auf die vollständige Identifikation des Arbeitnehmers mit der Firma, für die er tätig ist, setzt und im Fall der Kündigung diese emotionale Bindung perfide ausnutzt. *Cordiali saluti*, Turin, Einaudi, 2005. In der deutschen Übersetzung: *Mit herzlichen Grüßen*, aus dem Italienischen von Pieke Biermann, München, dtv, 2010. Testa hat an einem Bühnenmonolog auf der Basis eines Textes von Bajani über die moderne Arbeitswelt mitgearbeitet.

David Bisbal: *Acústico. Una noche en el Teatro Real*. CD doble y DVD. 2011 (Universal Music Group 0602527888910).

Ein wenig erinnert die Karriere von David Bisbal an jene der österreichischen Sängerin Christina Stürmer: Beide gehören einer ähnlichen Musikergeneration an – Bisbal wurde 1979, Stürmer 1982 geboren –, beide begannen ihre musikalischen Karrieren im Rahmen von Castingshows – Bisbal bei *Operación Triunfo* (2001), Stürmer bei *Starmania* (2003), die sie beide jeweils als Zweitplatzierte beendeten. Beide schafften eine große Musikkarriere, veröffentlichten zahlreiche CDs und Singleauskoppelungen, und dennoch blieben ihre Erfolge national begrenzt – auch wenn Bisbal mit seinen Liedern in den lateinamerikanischen Ländern Erfolge erzielen konnte. Beide sind sie die erfolgreichsten Castingshow-Kandidaten ihrer Länder, seit dieses Sendeformat existiert.

Mit *Acústico* beging David Bisbal 2011 sein 10jähriges Bühnenjubiläum und erfüllte sich mit der Wahl des Vortragsortes, dem Teatro Real in Madrid, einen lang gehegten persönlichen Wunsch. Die vorliegende Doppel-CD (plus DVD) ist der Live-Mitschnitt des mehr als zweistündigen Konzerts vor ausverkauftem Haus im November des Vorjahres. Er selbst beschreibt das Konzert als Reise durch die Zeit und die Liebe, als “recorrido musical”, dessen Stationen Klassiker der spanischen Musikgeschichte (z.B. “Te quiero dijiste” von María Grever, “En un rincón del alma” von Alberto Cortez, “Lucía” von Joan Manuel Serrat) ebenso umfasst wie die großen Erfolge des eigenen Repertoires (“Ave María”, “Mi princesa”, “Silencio”). Darüber hinaus präsentierte Bisbal zwei neue Lieder, “Doy la vida” und “Sombra y luz”, das sein Freund Alejandro Sanz für ihn komponiert hatte.

Es sei ein neuer, veränderter David Bisbal, der mit diesem Konzert die Bühne betrete, ein gereifter Künstler, einer der intimen, feinen Töne. Dazu kämen Neu-Arrangements alter Songs, die unkonventioneller und weniger kommerziell seien, so der Musiker selbst in einem TV-Interview.¹ Ein gutes Beispiel dafür ist der Song “Lloraré las penas”, der 2003 tanzmusikartig mit Pauken und Trompeten arrangiert wurde und auf diesem Album ruhig, im Stil des Bossa Nova erklingt. Noch deutlicher spürt man die neue Intimität und musikalische Reduktion bei “Ave María”, dem ersten großen Erfolg David Bisbals aus dem Jahr 2002.

Aus der Fülle an Liebesliedern, die die gesamte Gefühlspalette von der erfüllten bis zur enttäuschten Liebe ausreizen, stechen jene zwei hervor, die ihre Liebe nicht einer Frau, sondern einer Stadt, Almería, beziehungsweise einer Gegend, Andalusien, erklären. So eröffnet Bisbal sein Konzert mit dem beeindruckenden Lied “Almería, tierra noble” (Text: Antonio Ruiz de Padilla), das er – nur von der Flamencogitarre David Palas begleitet – vorträgt. Er besingt die unvergleichbare Schönheit seiner Heimatstadt, ihr von der Convivencia geprägtes Aussehen – “mitad de mora y cristiana” –, ihre “sangre cruzada”. “Al Andalus” – im zweiten Teil des Konzerts – greift thematisch wie musikalisch auf das Eröffnungslied zurück und preist erneut das plurikulturelle Erbe Andalusiens (“De padre moro y de mujer cristiana/con piel de reina y cuerpo de sultana”). Eng verbunden mit Andalusien erscheint – an Gedichte Federico García Lorcas erinnernd – das Motiv des Gitano oder besser der Gitana und im weiteren Sinn auch des Flamenco. Besonders deutlich ist diese Motivkette in “Cómo olvidar”, einer musikalischen Liebeserklärung an eine absente “gitana”, deren physische Schönheit (“ojos verdes”, “piel morena”) und Sinnlichkeit (“besos”, “baile”) das lyrische Ich betört haben und es nun in eine – für den Flamencogesang typische – “pena”, Schmerz und Klage, stürzen. Auch das Lied “Luna” greift auf – nicht zuletzt durch Lorca – bekannte Symbole zurück (*luna*, *pena*, *soledad*) und rekurriert musikalisch auf den Flamenco.

Die vorliegende Doppel-CD bietet den Bisbal-Fans einen Querschnitt seiner größten Hits der letzten zehn Jahre – einige davon in veränderter Aufmachung –, den Freunden des Liebeslieds einen musikalischen Durchlauf durch das Genre mit vielen bekannten Stationen und jenen, die sich beiden gegenüber zögerlich zeigen, einige unbestritten poetische Lieder (wie “Almería, tierra noble”) in musikalisch ‘klassischer’ Aufmachung.

Birgit Mertz-Baumgartner, Universität Innsbruck

Die offizielle Homepage des Sängers:

www.davidbisbal.com

Anmerkungen:

¹ terratv.terra.com.mx/Entretenimiento/Musica/Music-City/Music-City-David-Bisbal-mas-intimo-en-acustico_9024-369390.htm.

Pierre Lapointe: *Pierre Lapointe seul au piano*. 2011 (Audiogram ADCD 10277).

Au seuil de ses trente ans, l’auteur-compositeur-interprète québécois Pierre Lapointe est déjà l’une des figures marquantes de sa génération. L’album *Pierre Lapointe seul au piano* qu’il nous livre ici reprend des titres de ses trois premiers disques, mais en version intimiste. Ce faisant, l’artiste franchit un pas de plus dans le dévoilement de son âme artistique. Voici pourquoi.

Il y a bien une dizaine d’années, à ses débuts, Lapointe chantait et jouait du piano nu-pieds en scène, admirant avec narcissisme sa personne via le reflet d’un miroir, comme une façon de masquer sa timidité naturelle. Le style de l’artiste a passablement changé depuis, embrassant autant la chanson française jazzée (“Le Columbarium”) que la pop mâtinée de rock électro (“Deux par deux rassemblés”). Dans l’intervalle, toutefois, Lapointe a toujours conservé pour ses interventions auprès du public la jactance de son personnage. Aujourd’hui, l’auteur-compositeur-interprète conçoit son nouvel opus piano et voix comme une conversation intime avec le public, un retour complet de balancier pour le jeune homme jadis dépendant des masques de ses mises en scène.

Il en va, selon nous, d’une démarche analogue pour l’écriture des paroles des chansons de Lapointe. Les premiers essais, sur l’album *Pierre Lapointe*, s’épanchaient avec un fort accent français européen dans une langue fleurie, une quête perpétuelle du mot littéraire juste, sans pour autant faire dans la dentelle. De verbe agile, le parolier a traité de relations humaines et de plaisir, mais aussi d’érotisme et de mort. Parfois cynique vis-à-vis du monde contemporain, Lapointe a lancé dans ses paroles des idées qui, de notre point de vue, sont passées un peu inaperçues du fait d’être enrobées dans des figures de style. Lapointe rappelle en cela la manière de Georges Brassens ou l’insolence de Brigitte Fontaine, artiste identifiée comme une influence profonde pour son virage vers la chanson.

Sur le premier disque de Pierre Lapointe, une seule chanson – “Maman dis-moi pourquoi” – employait le parler populaire québécois. Cette chanson venait discrètement faire écho à l’inavouable timidité sur la place publique. Avec *La Forêt des mal-aimés*, son deuxième disque, Lapointe construisait un monde onirique où les bois, les animaux et les plantes servaient de refuge aux mal-aimés. Le disque *Les Sentiments humains*, son troisième essai, était pour sa part issu du spectacle concept *Mutantès*, dans lequel il créait un autre type d’univers parallèle.

Il aura fallu plusieurs écoutes attentives à votre critique avant de saisir que “Le Columbarium” (2004) parle de la force d’affronter le deuil de la mort de proches, que “Deux par deux rassemblés” (2006) traite d’espoir vis-à-vis le problème de marginalisation dans les écoles de jeunes exclus pour leur différence (surpoids, homosexualité, etc.) – Lapointe parle peut-être de lui-même ou de quelqu’un qu’il a aimé –, ou encore que “Les Sentiments humains” (2009)

aborde la souffrance causée par la dépression. Avec le temps, toutefois, l’ensemble des paroles de chansons nous paraît emprunter de moins en moins souvent des détours pour cerner les épreuves humaines.

Le disque *Pierre Lapointe au piano solo* reprend à parts presque égales des morceaux de *La Forêt des mal-aimés* et des *Sentiments humains*, plus deux chansons du premier album et la chanson “Elsie” de Richard Desjardins. Il se termine par le titre inédit “La Boutique fantastique”, avec lequel Lapointe avait gagné le *Festival international de la chanson de Granby*, au Québec, en 2001. Un objet étrange que cette chanson, mais qui vaut la peine d’être écoutée. Sur un lit de dissonances au piano, Lapointe raconte, avec un sens de l’image décapant, les joies de l’emploi étudiant dans un magasin au détail.

Les nouvelles moutures de chansons proposées sur *Pierre Lapointe seul au piano* favorisent un jeu arpégé léger, agrémenté de mélodies, non sans une certaine parenté avec le clavier de Schumann et de Chopin. Les nuances dynamiques d’interprétation apparaissent ici comme un moyen fort d’expression, par exemple par le recours soudain à un effet *sforzando* du piano au début des phrases. Comme dans un *Lied* romantique, les interludes instrumentaux revêtent une importance capitale pour ponctuer le discours. Au plan vocal, d’aucuns conviendront aisément que Lapointe n’est pas doté d’une voix très puissante. Il sait en revanche fort habilement jouer de ses personnages dans ses interprétations. Avec son timbre nasalisé, il mise fréquemment sur le changement de timbre très expressif du passage de la voix chantée normale vers le fausset.

Pour ceux des lecteurs qui seraient déjà familiers avec le répertoire de l’artiste, les métamorphoses les plus flagrantes à la première écoute du disque viennent des chansons auparavant connues dans des arrangements de rock touffu, parfois aussi agrémentées de bidouillage électro. Le meilleur exemple est peut-être celui du titre “Deux par deux rassemblés”, réduit ici à la plus simple expression de l’habillage musical. L’artiste insuffle à cette chanson une âme totalement nouvelle par sa voix adoucie et par ses esquisses d’arpèges brisés au piano. Le disque *Pierre Lapointe seul au piano* est disponible en CD de même qu’au format numérique sur plusieurs sites web.

Luc Bellemare, Université Laval

Publikationen

Töd, Daniel: *Vom Planeten Mars. Rap in Marseille und das Imaginäre der Stadt*. Münster, LIT Verlag 2011. 128 Seiten.

Die Hafenmetropole Marseille ist in mehrfacher Hinsicht eine urbane Ausnahmeerscheinung im immer noch zentralistisch auf Paris fixierten Frankreich: Auf die Frage, wo es sich als Einwanderer am besten leben lässt, ist oft zu hören, “in Marseille, der schönsten Stadt der Welt” – wie die Crew Massilia

Sound System es formuliert. Die Mittelmeerstadt bringt eine eigenständige Sound-Kultur hervor, die am Hip-Hop anknüpft und zugleich regionale Geschichten und außereuropäische Einflüsse aufnimmt. Marseille ist eine Welt für sich und grenzt sich auf anarchische Weise gegen den Zentralstaat ab. Seit den 1990er Jahren ist auch Rap-Musik aus Marseille etwas Besonderes und setzt der Hauptstadt Paris eine Eigenständigkeit entgegen, die sich nicht nur auf Text und Sound, sondern auch auf eine Studio- und Clubinfrastruktur bis hin zur Verbundenheit mit dem Fußballclub Olympique Marseille erstreckt. Was aber ist der Zusammenhang zwischen dem urbanen Mythos Marseille, den Bildern und Klischees, die in unseren Köpfen, aber auch in Literatur und Medien transportiert werden, und der aus Marseille stammenden Popkultur Rap? Diesem besonderen Spannungsverhältnis von Rap und städtischem Imaginärem geht Daniel Tödt sehr kenntnisreich nach. Entstanden aus seiner Magisterarbeit im Fach Europäische Ethnologie, führt uns das Buch anhand der Crew IAM in die 1990er Jahre ein, in denen die Stigmatisierungen Marseilles als provinziell, kriminell und *ville arabe* von den jungen IAM Rappern selbstbewußt zu etwas Positivem umgedeutet werden. Der Planet MARS (Marseille) wird in seinen Verortungen im Rap anhand von umfangreichem Text- und Videomaterial dargestellt.

Dabei geht Tödt abweichend von den zahlreichen Untersuchungen, die Stadt und Rap pauschal (und bisweilen sehr abstrakt) unter den Stichworten 'Hood' oder 'Ghetto' in Verbindung bringen, auf erfrischende Weise vor, indem er das allgemein Städtische immer am konkreten Beispiel, am spezifischen Ort festmacht. So werden die global zirkulierenden visuellen Repräsentationen zu lokalen "Raprepresentationen", die an Marseilles Stadtnarrative anknüpfen. Überraschend sind dabei die historischen Linien, die Daniel Tödt zieht und in deren Kontext er die Rede vom Planeten Mars (so ein Titel von IAM) stellt: Zum einen sind das die Gangster-Figuren aus dem Film Noir und dem Italo Western, die im Bad Boy ihre Fortsetzung finden, zum anderen der auf Marcel Pagnol zurückgehende MIA, der Prahler – beides zentrale Figuren des Marseiller Rap, die das US-Vorbild erkennen lassen. Überhaupt scheint es so zu sein, so jedenfalls argumentiert Tödt schlüssig am Beispiel von Songtexten, Interviews, Bild- und Videomaterial, dass man nicht zuletzt aufgrund von Verwandtschaftsbeziehungen der Gruppe IAM als Vorbilder weniger den Pariser Hip-Hop als den New Yorker oder den Mailänder oder gar den algerischen Raï sieht.

Marseilles multikulturelle Prägung ist definitiv eine Eigenheit der Stadt, die dem Rap ihren Stempel aufdrückt. ja ihn umgekehrt erst hervorbringt und mit der die Rapper bewußt spielen bzw. sie inszenieren. Sehr interessant in diesem Zusammenhang ist die Selbstsituierung von IAM in einem utopischen Mittelmeerraum ohne nationale Grenzen – Tödt geht so weit und datiert das bis auf die Entstehungsgeschichte der phokäischen Siedlung Massilia (gegr. 600 v. Chr) zurück und verweist auf Fernand Braudels Sicht des Mittelmeers als Ort der kulturellen Vermischung. Diese Positionierung stellt das 'weiße' homogenisierende republikanische Narrativ der Metropole Paris aus der Perspektive der

'schwarzen' zu zivilisierenden Provinzen und Kolonien in Frage. Eine weitere Besonderheit Marseilles sei es, so Tödt in einem aufschlußreichen Exkurs zur Stadtopografie, dass der Gegensatz von Zentrum und Banlieue in Marseille weniger stark als anderswo in Frankreich zum Tragen kommt, denn aufgrund der geografischen Lage befinden sich die multikulturellen Wohnviertel direkt im Zentrum der Stadt. Von hier, aus Belsunce oder Belleville, kommen auch die Rapper, und wenn sie nicht dort aufgewachsen sind, imaginieren sie eine solche Ursprungserzählung.

Wie der Rap aus Marseille an kulturelle Codierungen und historisch besetzte Räume der Stadt anknüpft und wie umgekehrt der Boom des Marseiller Rap der 1990er Jahre das verrufene Image der Stadt aufwertet bzw. zu einer kulturellen Renaissance der Stadt führt, das führt Daniel Tödt stringent, in einem leider sperrigen, wohl dem Genre Magisterarbeit geschuldeten Wissenschaftsdeutsch vor. Die Stadt als "Resonanzboden" (Rolf Lindner) für bestimmte Musikstile zu nehmen, die an existierende Stadtrepräsentationen anschließen, ist jedoch ein schlüssiges methodisches Konzept für die Analyse des Rap aus Marseille. Man hätte sich allerdings gewünscht, dass nicht nur IAM zu Wort kommen, sondern auch eine gerade unter dem Aspekt der lokalen Aneignung der globalen Hip-Hop-Kultur sehr interessante Formation: Massilia Sound System. Sie produzieren Rap und Raggamuffin zum Teil auf Okzitanisch – eine Sprache, die bis in die 1990er hinein nur noch von der Großelterngeneration gesprochen wurde und die nun mit dem Rap über den Status einer Regionalsprache hinaus eine popkulturelle Aufwertung erfahren hat. Diese linguistische und literarische Dimension hätte die Diskussion um das Imaginäre der Stadt um einen äußerst interessanten und m.E. notwendigen Aspekt erweitert. Doch liegt die Stärke Tödts in seinem innovativen Ansatz, Rap-Analyse und Stadtforschung zu verschränken, sowie in seiner Klarheit und Präzision – angesichts des Entstehungskontextes des Buches ist eine solche Beschränkung also durchaus sinnvoll. Das Buch sei allen, die sich mit der kulturellen Topografie Marseilles, der Hip-Hop-Kultur aus dem Süden Frankreichs oder aber mit der Verschränkung von beidem beschäftigen will, nahe gelegt.

Susanne Stemmler, Berlin

Gréco, Juliette: *Je suis faite comme ça. Mémoires. Paris, Flammarion 2012.* 350 pages.

Juliette Gréco ist ein Mythos, ein Monument, man ist sogar versucht zu sagen, ein Denkmal. Trotz ihres hohen Alters tritt sie noch auf, so hat sie am 7. Februar dieses Jahres mit einem Konzert im Châtelet ihren 85. Geburtstag gefeiert. Und am 5. Februar 2012 gab es auf Arte eine Sendung, die ihr gewidmet war.

Schon 1982 hatte sie unter dem Titel *Jujube* eine Art 'frühe Autobiographie' veröffentlicht und 2006 ein reich bebildertes, großformatiges Buch über ihre Erinnerungen an Saint-Germain-des-Prés herausgegeben. Juliette Gréco Leben war reich an vielerlei Erfahrungen und sie spürt offenbar das Verlangen, ihren Zeitgenossen und der Nachwelt darüber Mitteilung zu machen. Im Januar sind ihre Memoiren herausgekommen unter dem Titel *Je suis faite comme ça*. Man darf annehmen, dass es sich auch um eine Art Lebensmotto handelt.

Von Seiten beider Eltern ist sie korsischer Herkunft und wird 1927 geboren: "...vient au monde une seconde fille, celle de trop. Moi" (13). Sie wächst in einem großbürgerlichen Haus in Bordeaux auf, wird von ihren Großeltern erzogen, da die Mutter nach der Trennung von ihrem Mann wieder nach Paris zurückgeht und offenbar mit dem Kind nicht viel anzufangen weiß. "Si tendresse il y a, elle est maladroite" (31). Die nicht erfahrene Mutterliebe durchzieht wie ein Leitmotiv den ersten Teil der Memoiren. Bei Ausbruch des zweiten Weltkrieges hat Gréco in Bergerac eine entscheidende Begegnung: Hélène Duc, ihre Französischlehrerin, die später Schauspielerin wird, weckt in ihr die Liebe zum Wort, zum Theater, zur Interpretation. "Je lui dois tout" (50), sagt sie über diese Frau.

Die Mutter schließt sich während des Krieges der Résistance an und wird wegen dieser Aktivitäten im September 1943 festgenommen. Mit ihrer Schwester Charlotte, 19 Jahre alt, geht Juliette als Sechzehnjährige nach Paris. Auch sie werden festgenommen – gemeinsam. Während eines Verhörs ohrfeigt Juliette den Verhörenden und kommt daraufhin ins Gefängnis nach Fresnes, wird jedoch nach einiger Zeit wieder frei gelassen. Sie erinnert sich ihrer Lehrerin Hélène Duc, die sie unter ihre Fittiche nimmt.

Gréco spielt Theater, Saint-Germain-des-Prés wird zu ihrem bevorzugten Aufenthaltsort. Mit ihren langen, dunklen Haaren und ihrem Kleidungsstil – sie trägt Männerkleidung – fällt sie auf und findet eine Ersatzfamilie in der Welt der Schriftsteller und Künstler. Im April 1947 wird das Tabou eröffnet, Ort der Auftritte des Jazztrompeters Boris Vian und Zufluchtsort der Nachkriegsjugend, einer freieren, leichtlebigeren Jugend als in den Zeiten davor. Juliette verdient ihr erstes Geld als Schauspielerin in Roger Vitrac's *Victor ou les enfants au pouvoir*, macht eine Radiosendung mit zeitgenössischen Gedichten und erhält eine größere Rolle in *Les Thibault* von Roger Martin du Gard. 1948 ist Saint-Germain-des-Prés ein Viertel mit Kultcharakter geworden. Fotos im *Samedi Soir* und später in *Life* zeigen sie mit Roger Vadim vor dem Tabou.

Sartre fragt sie eines Tages, ob sie nicht singen wolle. Er bietet ihr verschiedene Texte an, darunter "La rue des Blancs-Manteaux". Juliette Gréco singt diesen Text, in dem die Köpfe der guillotinierten Aristokraten und hohen Militärs rollen, auf eine Melodie von Kosma im Dreivierteltakt mit einer gewissen Ironie und Distanz, einem frühen Markenzeichen ihrer Interpretationskunst. Die Presse taufte sie *chanteuse existentialiste*. Mit diesem Begriff verbunden wird sie zum Symbol der jungen Nachkriegsgeneration. Die Zeitungen schreiben von einer gewissen Gréco, *muse de Saint-Germain-des-Prés*. Alle reichen Mädchen

beginnen, sie in ihrem Erscheinungsstil – lange Haare mit Fransenpony, Rollkragenpullover und langen Hosen – zu imitieren.

Schon in Kriegszeiten hatte Gréco im Flore und im Deux Magots die intellektuelle Elite des Landes getroffen. Von der Begegnung mit Sartre war schon die Rede, im Laufe ihres Lebens lernt Juliette Gréco eine große Zahl von Schriftstellern kennen, die ihr Texte und Chansons anbieten, aber auch viele Musiker kreuzen ihren Weg. In Paris ist es der junge Jazztrompeter Miles Davis, mit dem sie eine Zeit der Liebe verbindet. Entscheidend für ihre Karriere wird das Zusammentreffen mit Jacques Prévert. Er bietet ihr Texte an, die von Joseph Kosma vertont werden: "Les enfants qui s'aiment", "Je suis comme je suis" und andere; weitere Größen des Chansons widmen ihr später Texte oder bieten ihr an, ihre Chansons zu singen, darunter sind so berühmte Chansons wie "Chanson pour l'Auvergnat" (Brassens), "Jolie môme" (Ferré), "Le diable", "On n'oublie rien", "Ne me quitte pas", "Voir un ami pleurer" (Brel), "Accordéon" und "La Javanaise" (Gainsbourg). Gréco ist als Sängerin vor allem eine Interpretin des Worts: "J'aime les beaux mots" (162). Sie betrachtet sich selbst als "passeuse de mots" (231), die Musik ist ein Vehikel, um Worte zu transportieren. Die Interpretation ist vor allem das Ergebnis einer genauen Textanalyse.

Wie aber geht die Künstlerin selbst mit der Sprache um? Soviel sei gesagt: Es ist ein Vergnügen, die Memoiren Juliette Grécos zu lesen. Sie schreibt ihre Erinnerungen in einem für die französische Sprache ungewöhnlichen Stil, indem sie Hauptsätze ohne viel Erklärendes oder Beiläufiges aneinanderreihet. Trotzdem ist ihre Sprache lebendig, elegant und wirkt sensibel. Gréco hat ein Gefühl für das *mot juste*, ist beredt auch in ihren Auslassungen. Sie ist nie drastisch, immer diskret, sprachlich wie inhaltlich, auch wenn es um ihre zahlreichen Liebhaber und ihre drei Ehemänner geht.

In den 1950er Jahren dreht sie auch Filme, unter anderen mit Jean Renoir. Der amerikanische Produzent David O. Selznick bietet ihr einen Vertrag für sieben Jahre an. Als er ihr eröffnet, dass sie vielleicht die Haare abschneiden müsse, steht sie auf und geht. Sie habe niemanden getroffen, der reich genug ist sie zu kaufen. Bei Filmarbeiten lernt sie Darryl Zanuck kennen, mit dem sie die Verfilmung von Roman Garys *Les racines du ciel* dreht, unter der Regie von John Huston und neben Berühmtheiten wie Trevor Howard und Orson Welles. Die Liebesbeziehung mit dem reichen amerikanischen Produzenten währt zwei Jahre – schließlich muss sie sich befreien, denn er ist possessiv und sie nicht zähmbar. 1960 stellt sie fest, dass Filmen nicht ihr eigentliches Metier ist, obwohl sie in der Fernsehserie *Belphegor* später noch wirkliche Popularität erlangt. Ihr Platz ist auf der Bühne.

Das Bild, das Gréco von sich als Sängerin vermitteln möchte, sieht folgendermaßen aus: Durch den Bühnenauftritt oder die Platte verschenke sich der Sänger, die Bühne sei wie ein Schaufenster. Sie meint zum einen: "Je n'ai jamais parlé de moi" (233), zum anderen aber auch: "Je chante ce que je suis. Je chante ce que je veux, ce que je désire, mais aussi ce que je hais. Je chante mon combat" (251). "Je me battrai jusqu'à mon dernier jour pour le bonheur, contre

la terreur... , pour la liberté” (259). Ein schönes Programm also, jedoch auch plakativ, pathetisch und nicht ohne Widerspruch. Singen sei eine Waffe, und sie führt eine Reihe von Chansons an, die zensiert wurden, wobei es sich meistens um freie Meinungsäußerungen zum Thema Liebe und Sexualität handelt. Doch ist sie auch im politischen Sinne engagiert, singt gegen Rassismus und politische Unterdrückung, singt auch gern und oft in Deutschland, um den Hass zu überwinden, der in Frankreich noch gegen die Deutschen vorhanden ist. Sie verbirgt nicht ihre frühe Nähe zu kommunistischem Gedankengut, ihre Sympathien für die Achtundsechziger, für Mitterrand.

Nach ungefähr zwei Dritteln des Buches endet die fortlaufende Erzählung, es folgen Erinnerungen, Assoziationen und Gedanken in kleinen Kapiteln, meist nicht länger als zwei Seiten. Gréco gibt an, den Text allein geschrieben zu haben, nur für die Struktur habe sie Hilfe angenommen. Vielleicht fehlten hier Wille und Kraft zu einer durchgearbeiteten und geschlossenen Darstellung. Inhaltlich durchaus interessant, berühren diese Fragmente u.a. folgende Themen: “Mon combat”, “Scandaleuse”, “Engagée et libre”, “Le pouvoir des mots”, “De gauche” und zum Schluss: “Laurence-Marie” (ihre Tochter). Beendet wird das Buch durch ein “Abécédaire”, eine Sammlung von Gedankensplittern in alphabetischer Reihenfolge zu den verschiedensten Themenbereichen.

Juliette Gréco ist eine Frau, die von der Natur mit einer Reihe von Gaben ausgestattet worden war: eine attraktive äußere Erscheinung (sie half der Schönheit durch eine Nasenoperation nach), Intelligenz, eine gute Stimme, ein großes Talent zu sprechen und zu singen und das Publikum durch ihre besondere Art der Interpretation zu fesseln. Sie war in ihrem Leben immer am richtigen Ort und hat viele entscheidende menschliche Begegnungen gehabt. Gleichzeitig war sie immer auf ihre Freiheit und Unabhängigkeit bedacht. Stolz darauf und das Pathos der Freiheit schwingen an vielen Stellen des Buches mit. “Je suis une femme debout, même couchée”, heißt es an einer Stelle.

Nach der Lektüre fragt sich der Leser freilich, was sie – außer ihrer Interpretationskunst und ihrem künstlerischen Engagement – anderen Menschen entgegengebracht hat. Hat sie sich intensiv um andere, etwa ihre Tochter, gekümmert? Hat sie an ihren Partnerschaften gearbeitet? Das Wort “ich” kommt so häufig vor – vielleicht normal bei Memoiren –, dass man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, dass in Grécos Leben Bescheidenheit oder gar Demut keine Rolle spielten. Ich habe sie eingangs als Denkmal bezeichnet. Sieht und hört man sie in ihren letzten Aufnahmen, so hat man den Eindruck, dass das Publikum gekommen ist, um das Denkmal zu bewundern. Denn von ihrer Gesangkunst ist nur wenig übrig. Auch die bekanntesten Chansons, die jeder mann im Ohr hat, werden nicht mehr durchgehend gesungen, weil ihr beim Singen die Intervalle nicht mehr ausreichend zur Verfügung stehen. Bei allem Respekt vor ihrer Lebensleistung, auf der Bühne ist sie heute in der Tat nur noch ein Denkmal ihrer selbst.

Ralf Böckmann, Hamburg

Antonelli, Giuseppe: *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato* (= *Intersezioni*, 354). Bologna, Il Mulino 2010. 254 pagine.

Vor einigen Jahren wurde im Innsbrucker *Bulletin der Abteilung für Textmusik* (BAT 3/4, Mai 1999) die Publikation *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90* (Milano, Rizzoli 1996) vorgestellt, bei der an Autors statt die Accademia degli Scrausi firmierte, ein Kollektiv junger Philologen aus der Linguistenschmiede Luca Seriannis von der römischen La Sapienza. Mit Giuseppe Antonelli legt nun einer der “linguisti pop”¹ aus besagter Gruppe eine Monographie vor, die neuerlich aus sprachwissenschaftlicher Perspektive an das intermediale Genre der Canzone herangeht, den Untersuchungsanspruch aber deutlich ausweitet: Standen in der Publikation von 1996 vor allem die drei musikalischen Genres von Rock, Blues/Rytm&Blues/Funk/Fusion und Rap-/Hip-Hop italienischer Prägung im Mittelpunkt des Interesses, so möchte Antonelli nun auf der Grundlage von knapp tausend Hits aus dem Zeitraum von 1958 und 2007 “mezzo secolo di storia della nostra lingua” (7) rekonstruieren.

Es kann gleich vorweggenommen werden, dass dieses umfangreiche und ehrgeizige Vorhaben in den fünf großen Kapiteln der Monographie (I. “Mezzo secolo di italiano cantato [1958-2007]” / II. “Versi diversi” / III. “Verso la poesia” / IV. “Verso la prosa” / V. “Parole note”) tatsächlich in hohem Maße eingelöst wird. Nur in eingeschränkter Weise umgesetzt findet sich hingegen die ebenfalls im Vorwort formulierte Ankündigung, die Texte der untersuchten Lieder würden “scrostati dalla vernice dello stile e della retorica, ridotti alla nuda componente linguistica”, um sie auf “grammatica, sintassi, lessico” (7) zu untersuchen. Lässt diese Formulierung eine ausschließlich oder zumindest primär linguistisch ausgerichtete Studie erwarten, so zeigt sich schon in den ersten Kapiteln, dass Antonellis Interesse für und Kenntnis von der Geschichte der italienischen Canzone zu groß und umfassend ist, um sich auf die rein linguistischen Aspekte beschränken zu können bzw. zu wollen. Zwar sind die Betrachtungen zu den sprachlichen Aspekten des Genres durchaus konsistent und nehmen eine wichtige Stellung ein, sie werden aber konsequent eingebettet in Anmerkungen und Kommentare zu kommerziellen und medialen Gegebenheiten, zu relevanten biographischen Details der InterpretInnen und LiedermacherInnen, zu zeithistorischen Bezügen und vielem mehr. Die Monographie wird auf diese Weise gut und flüssig lesbar, bietet allen an der Canzone Interessierten wertvolle Informationen, durchaus auch zu spezifisch sprachlichen Aspekten des Genres; sie dürfte aber wohl jene LeserInnen, die tatsächlich auf eine linguistische Studie eingestellt sind, eher enttäuschen.

Die von Antonelli erbrachten Befunde zur Sprachgeschichte Italiens aus dem Blickwinkel der Canzone lassen sich wie folgt skizzieren: Die für den nationalen Liedwettbewerb von San Remo charakteristische *canzonetta* basiert auf einer recht einfachen sprachlichen Formel, die u.a. durch flehentliche Imperative, dialogische Strukturen, die Vorliebe für (endbetonte) Futurformen des

Verbs am Versende, Paarreim oder auch die Rekurrenz bestimmter Begriffe (*amore* und *cuore* an erster Stelle) geprägt ist. Als Wende zu originelleren, weniger klischeehaften Charakteristika gilt – wie in allen Darstellungen zur Geschichte der Canzone – Domenico Modugno's Sanremo-Auftritt von 1958: Sein "Volare" repräsentiert den historischen Ausgangspunkt für die explosive Entwicklung hin zu einem neuen sprachlichen Konzept der Canzone in den 1960er Jahren, mit Künstlern wie Gino Paoli, Luigi Tenco, Giorgio Gaber oder Fabrizio De André. An die Stelle der gewohnten, stark an das Opernhafte und Melodramatische angelehnten Formeln tritt nun eine Öffnung hin zur Alltagssprache und damit zu einer bewussten Entpoetisierung. Diese prägt auch noch die großen Cantautori und Cantautrici der 1970er (von Lucio Battisti und Mogol über Lucio Dalla, Francesco Guccini, Antonello Venditti und Edoardo Bennato bis hin zu experimentierfreudigen Vertretern wie Paolo Conte oder Renato Zero), von denen sich etliche durch amerikanische Vorbilder wie die Dichter der *Beat Generation* oder auch Bob Dylan in dieser Entwicklung bestärken ließen. Eine Abkehr von der Alltagssprache setzt dann wiederum mit den 1980er Jahren ein, einerseits in die Richtung eines typisch postmodernen Eklektizismus, der unter anderem etwa die Sprache der Comics oder des Internet-Chats integriert, andererseits aber auch in die Richtung jener wichtigen und originellen Neuerung der Canzone-Sprache, die Antonelli im Rap verwirklicht sieht. Als besonders repräsentativ erachtet er dabei die vielen regionalen Rap- und Raggamuffin-Bands, die im Rückgriff auf Dialekt und Jugend- oder Gangster-Jargon ein Äquivalent zum Slang des afro-amerikanischen Hip-Hop schaffen: von den neapolitanischen 99 Posse und den apulischen Sud Sound System über die Turiner Mau Mau, die genovesischen Sensasciou oder die bolognesischen Sangue Misto, um nur einige wenige Beispiele zu nennen (cf. 68ff.). In syntaktischer Hinsicht verläuft die Entwicklung, wie Antonelli verdeutlicht, sehr viel mehr in Richtung der Prosa mit ihrem Hauptcharakteristikum der Hypotaxe (154ff.) als in jene der Lyrik. Letztere steht allerdings, vor allem in ihren moderneren Ausprägungen wie etwa jener des Ermetismo, Pate für bestimmte semantische Besonderheiten wie das Aufweichen logischer Bezüge oder die Verwendung schwieriger Metaphern (106ff.). Derartige sprachliche Innovationen entstehen dabei zwar nie – so Antonelli abschließend – in den Canzoni selbst, jedoch erreichen sie über die Lieder ein enorm großes Publikum, so dass sie letztlich das "italiano di tutti gli italiani" (241) entscheidend mit prägen.

Gerhild Fuchs, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Cf. www.sentireascoltare.com/recensione/7251/ma-cosa-vuoi-che-sia-una-canzone---mezzo-secolo-di.html

Ankäufe und Neuerwerbungen

Bücher

* zur Rezension eingegangene Publikationen

- Bernhart, Walter/ Halliwell, Michael: *Word and Music Studies: Essays on Performativity and on Surveying the Field* (= Word and Music Studies, 12). Amsterdam/New York, Rodopi 2011.
- Darriulat, Philippe: *La Muse du peuple. Chansons politiques et sociales en France, 1815-1871*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2011.
- Mühlbacher, Karin: *¡A por ellos, oé! Análisis literario y cultural de los cánticos y los himnos de fútbol*. o.O., EAE 2011.
- Petras, Ole: *Wie Popmusik bedeutet Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*. Bielefeld, transcript 2011.
- *Tödt, Daniel: *Vom Planeten Mars – Rap in Marseille und das Imaginäre der Stadt* (= Beiträge zur europäischen Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 3). Wien/Berlin, LIT Verlag 2011.

CDs

- Alaska: *30 años de reinado*, EMI 50999 9 06480 2 1
- Aute, Luis Eduardo: *Intemperie*, Vailima Producciones 88697819732
- Belén, Ana: *A los hombres que amé*, Sony Music 88697994972
- Bénabar: *Les bénéfiques du doute*, Sony 88697995042
- Bisbal, David: *Una noche en el Teatro Real* (2 CD, 1 DVD), Universal 0602527888910
- Boulay, Isabelle: *Les grands espaces*, Disques Chic Musique 2785131
- Carnet de voyage: Nouvelle Calédonie*, Storymix CD 01
- Celtas Cortos: *Introversiones*, Warner 2564679232
- Chedid, Louis: *On ne dit jamais assez aux gens qui on aime qu'on les aime*, Atmosphériques 278A010022
- Cœur de Pirate: *Blonde*, Dare to Care Records 278 541-7
- Cœur de Pirate: *Cœur de Pirate*, Dare to Care Records 531 670 6
- Cowboys Fringants, Les: *Que du vent*, La Tribu 3250822
- De la Rosa, Julio: *La herida universal*, Ernie Producciones/EMI ER 013
- Desjardins, Richard: *L'existoire*, Foukinic FOUCD-8
- Dominique A: *La Fossette* (2 CD), EMI 5099995405629
- Dominique A: *La mémoire neuve* (2 CD), EMI 5099995405926
- Estopa: *Estopa 2.0*, Sony 88697998042
- Estrella de David, La: *Maracaibo*, Canada CND004
- Extremoduro: *Material defectuoso*, Warner 2564673420
- Gréco, Juliette: *Ça se traverse et c'est beau...*, Universal 2785934

Guerra, Pedro: *Contigo en la distancia (Versiones Vol.2)*, Sony 88697562082
 Jarabe de Palo: *¿Y ahora qué hacemos?*, Tronco Records 753182545394
 Lapointe, Pierre: *Seul au piano*, Les Disques Audiogramme 3237742
 Lemay, Lynda: *Best of (2 CD)*, Warner 2564666251
 Maé, Christophe: *On trace la route*, Warner 2564679201
 Mocedades: *De Mocedades a el Consorcio (2 CD)*, Sony 88697726472
 Nachtcafé: *Nachtcafé*, Movimento Flaneur CDN80110
 Ojos de Brujo: *Corriente vital – 10 años*, Warner 2564673930
 Oreja de Van Gogh, La: *Cometas por el cielo*, Sony 88697962092
 Reno, Ginette: *La musique en moi*, Les Disques Melon Miel MMCD-525
 Rosana: *¡¡Buenos días, mundo!!*, Warner 2564663513
 Secret Society, The: *Peores cosas pasan en el mar*, Gran Derby Records
 Derbylaser 003
 Serrano, Ismael: *Acuérdate de vivir*, Universal 2736249
 Serrat, Joan Manuel/ Hernández, Miguel: *Hijo de la luz y de la sombra*, Sony
 88697660572
 Zaz: *Zaz*, Play On 88697667032

Internet-Adressen und Veranstaltungskalender

Internet-Adressen

www.akhaba.com: Site de vente de disques de musiques du monde.

Kolloquien, Vorträge

[R]evolution der Medien. 8. Kongress des Frankoromanistenverbandes

Zeit: 19.-22.9.2012
 Ort: Universität Leipzig
 Info: www.uni-leipzig.de/~frt2012/de/asd

Ausstellung

Paris en chansons

Zeit: 08.03-29.07.2012
 Ort: Galerie des bibliothèques de la Ville de Paris (22, rue Malher, 75004 Paris)
 Info: www.chansons.paris.fr

Konzerte

Gianmaria Testa

03.05.12: Seelax, Bregenz
 04.05.12: Posthof, Linz
 05.05.12: Wiener Konzerthaus, Wien
 06.05.12: Republic, Salzburg

Cœur de Pirate

09.05.12: Zénith de Paris, Paris

Brigitte

11.05.12: 102, Terville

Marcel Adam

11.05.12: Bel Etage, Saarbrücken

Johnny Hallyday

26.05.12: Zenith, Nancy

Bénabar

18.05.12: Hippodrome, Strasbourg

Ogres de Barback

13.10.12: Rockhal, Esch

Tryo

22.11.12: Galaxie, Amnéville

Festivals

Festival Perspectives (26. Mai bis 2. Juni 2012, Saarbrücken)

Information: www.festival-perspectives.de

Les Francolies de Montréal (7. bis 16. Juni 2012, Montréal)

Information: www.francofolies.com

Les Eurockéennes (29. Juni bis 1. Juli 2012, Belfort)

Information: www.eurockeenes.fr

Francofolies de La Rochelle (11. bis 15. Juli 2012, La Rochelle)

Information: www.francofolies.fr

Italia Wave Love Festival (12. bis 15. Juli 2012, Arezzo)

Information: www.italiawave.com

Paléo Festival (17. bis 22. Juli 2012, Nyon)

Information: www.paleo.ch

Francofolies de Spa (18. bis 22. Juli 2012, Spa)

Information: www.francofolies.be

Festival international de la chanson de Granby (5. bis 15. September 2012, Granby)

Information: www.ficg.qc.ca

Gewinner der Victoires de la Musique 2012

Artiste-interprète masculin:	Hubert-Félix Thiéfaine
Artiste-interprète féminine:	Catherine Ringer
Groupe ou artiste révélation du public:	Orelsan

Groupe ou artiste révélation scène:	Brigitte
Album de chansons:	<i>Suppléments de mensonge</i> (Hubert-Félix Thiéfaine)
Album rock:	<i>So much trouble</i> (Izia)
Album de musiques urbaines (rap):	<i>Le chant des sirènes</i> (Orelsan)
Album de musiques du monde:	<i>Cantina paradise</i> (Jehro)
Album de musiques électroniques ou dance:	<i>Audio, video, disco</i> (Justice)
Chanson originale:	“Jeanne” (Laurent Voulzy, auteur: Alain Souchon/compositeur: Laurent Voulzy)
Spectacle Musical/ Tournée/Concert:	<i>Roc'éclair tour</i> (Jean-Louis Aubert au Zénith, à Bercy et en tournée, Production: Backline/VMA)
Vidéo-clip:	“La Seine” (Vanessa Paradis & M, Réalisateur: Bibio Bergeron)
DVD musical:	<i>Les saisons de passage</i> (M, Réalisateur: Laurent Thessier)

Neuerscheinungen auf dem CD- und Büchermarkt

1001 rondeaux de Gascogne - 1001 Rondeus de Gasconha e alentorn. Toulouse, Bohaires de Gasconha 2012.



Ce recueil de partitions, fruit de dix années de travail, rassemble 1001 mélodies de Rondeaux, Rondeaux Branles du Haut Agenais et Congos d'origines anciennes. On y trouvera les airs les plus connus comme des pièces plus rares, voire inédites, ainsi que des index détaillant “titre” du morceau, source du collecté (nom, aire géographique, instrument pratiqué), collecteurs, fonds et références audios, discographiques ou livresques. Cet ouvrage offrira de plus, la possibilité de lire les partitions à l'aide d'une application jointe à son volet CD ROM (PDF-audio-midi).

Marcadet, Christian: *Paris en chansons*. Livre accompagné de 2 CD. Paris, Paris bibliothèques/France Inter 2012.



À travers l'univers des chansons dédiées à la capitale, ce livre avec deux CD de 46 chansons inclus est une plongée inédite toute en images et en mélodies au cœur des atmosphères qui ont contribué au foisonnement du mythe de la capitale. Une déclaration d'amour à Paris.

L'auteur, Christian Marcadet, est chercheur au CNRS, spécialiste de la chanson d'expression française. Préface de Philippe Meyer.

Mongis, Aurélie: *Le chant du masque. Une enquête ethnomusicologique chez les Wè de Côte d'Ivoire*. Paris, L'Harmattan 2011.



S'appuyant sur une étude ethnomusicologique du masque et de ses rituels en pays Wè de Côte-d'Ivoire, l'ouvrage éclaire la façon dont la voix et le chant peuvent constituer le vecteur privilégié de la tradition et de la mémoire d'un peuple. Deux institutions traditionnelles de cette région, *gla* et *kwi*, aussi riches par leurs caractères distinctifs que par leurs similitudes, sont observées dans l'une de leurs pratiques communes qu'est le chant. Le masque chanteur dans le *gla* et une “voix masquée” dans le *kwi* se révèlent pièces maîtresses de ces institutions.

Faisant suite à deux enquêtes de terrain minutieuses, ces travaux n'auraient pu être menés sans une véritable immersion de l'auteur au sein des communautés concernées. Néanmoins, l'observation, l'analyse et l'interprétation de ces rituels dans une perspective scientifique s'efforcent de maintenir à la fois l'acuité et l'humilité d'un regard *extérieur*. Pleinement assumé, ce regard est aussi nourri par les études antérieurement consacrées aux masques africains, dont peu ont isolé la dimension chantée. Bien au-delà, ce *Chant du masque* interroge la transmission et la survivance d'un art et d'une culture admirables, dans un pays récemment frappé par l'horreur de la barbarie. Aurélie Mongis est titulaire d'un DEA en musicologie et d'un DESS d'administration de l'entreprise. Elle travaille actuellement dans le secteur de l'administration culturelle. Avec cette publication répondant à un devoir de mémoire, elle témoigne de son attachement à ce terrain ivoirien qui l'a appelée *nbege nielon*, “femme du bonheur”.

Aktuelles – actualités – novità – novedades

Pierre Perret – Chanson zwischen Gelehrsamkeit und *grivoiserie*

Der Auteur-Compositeur-Interprète Pierre Perret ist in Frankreich so berühmt und genießt so großes Ansehen, dass bereits zu seinen Lebzeiten Kindergärten und Schulen nach ihm benannt werden. In nicht-französischsprachigen Ländern dagegen wird der Autor humoresker Chansons mit überbordendem Wortwitz, der von einer großen Sprachgewandtheit zeugt, kaum wahrgenommen.¹ Der Sänger versteht sich als Barde in der Tradition Brassens', mit dem er befreundet war. Aber auch als Buchautor hat sich Perret einen Namen gemacht: Neben drei autobiographischen Texten hat er lexikographische Werke zum Argot und zum Vokabular traditioneller Berufsfelder verfasst, Anthologien herausgegeben und Kochbücher geschrieben.² Perret ist einerseits "l'ami Pierrot", als der er sich auf seiner Homepage präsentiert, der gewitzte Sänger, der vor keiner Autorität Halt macht, andererseits versteht er sich auch als *homme de lettres*, der in aktuellen Fragen, etwa der Sprachregelung und Orthographie-reform (die in Frankreich intensiver diskutiert wird als andernorts), Gehör finden möchte. Er steht für *l'art de vivre*, dreht sich doch vieles in seinem Werk um den – erotischen wie kulinarischen – Sinnesgenuss. Mit seinen sozialkritischen und politischen Texten versucht er darüber hinaus meinungsbildend zu wirken, so zuletzt mit "La femme grillagée" (2010), einem höchst umstrittenen Chanson über die Unterjochung der Frau im Islam.³

Perret wurde 1934 in Castelsarrasin geboren, wo seine Eltern an der Garonne das Café du Pont betrieben.⁴ Inmitten des geschäftigen Treibens des Lokals wuchs er auf und kam mit Leuten aus unterschiedlichen Milieus in Kontakt; so lernte er früh eine gewisse Sitten- und Ausdrucksvielfalt kennen. Zur Zeit der Okkupation frequentierten auch deutsche Soldaten das Café, die sich unzivilisiert und arrogant benahmten und bisweilen erst durch die Militärpolizei dazu bewegt werden konnten, ihre Zeche zu bezahlen.⁵ Die Kindheitserinnerungen Perrets zeichnen neben Erlebnissen aus einer vergangenen Epoche die Genese seines besonderen Sinns für das Pittoreske und Burleske nach. Charakteristisch für ihn ist die emphatische Schilderung 'kleiner Leute', die die Not oftmals erfinderisch macht und deren Handeln vom Prinzip 'leben und leben lassen' geleitet wird. In den Chansons macht sich ein soziales Bewusstsein jedoch erst ab den 1970er Jahren bemerkbar, nach einer Phase, in der humorvolle Texte über komische Begebenheiten und Figuren dominierten. Seither widmen sich zahlreiche seiner Chansons sozialen und politischen Themen. Das bekannteste ist "Lily" (1977), das von den negativen Erfahrungen einer illegalen afrikani-

schen Einwanderin in Frankreich handelt, die sich schließlich dem Kampf der Schwarzen für Gleichberechtigung in den USA anschließt. Schon als Kind nahm Perret Saxophonunterricht und nach seinem Schulabschluss 1948 trat er ins Konservatorium von Toulouse ein, wo er fünf Jahre lang Musik und Schauspiel studierte. Mit Freunden gründete er ein kleines Orchester, das bei Tanzveranstaltungen, auf Kirchweihen und Familienfeiern in der Region spielte. Seiner Einberufung zum Wehrdienst kam er voraus, indem er sich freiwillig – in der Hoffnung, die Kaserne möglichst oft verlassen zu können – zum Musikkorps nach Paris meldete. Er verkehrte in der Cabaret-Szene, wo er die Sängerin Françoise Lô (später als Sophie Makhno bekannt) kennenlernte, seine erste Interpretin, die er in Jacques Canettis Trois Baudets auf der Gitarre begleitete. 1957 trat er – von Brassens ermuntert – als Sänger seiner eigenen Chansons im Cabaret La Colombe auf. Wie Ferré, Brel und Gainsbourg tat auch er den für die Epoche typischen Schritt vom AC zum ACI, um seine Chansons rasch und unabhängig vom Geschmack eines Interpreten dem Publikum nahezubringen. Er erhielt einen Plattenvertrag bei Barclay, und seine erste Single *Moi, j'attends Adèle* – in dem Titellied geht es um die amourösen Abenteuer eines nicht allzu wählerischen Verführers – zeigte den Sänger als quirligen und schelmischen Typ, dem das komische Genre liegt.

Im Vorprogramm der Platters ging Perret auf Tournee durch Frankreich und Afrika, doch eine schwere Tuberkuloseerkrankung zwang ihn zu einer beinahe zweijährigen Pause.⁶ Nach seiner Rückkehr auf die Bühne heiratete er Barclays Sekretärin Simone Mazaltarim, die er fortan Rébecca nannte – so auch der Name der geliebten Frau in mehreren Chansons – und die später seine Managerin wurde. Der Durchbruch gelang dem Sänger im Jahre 1963, einige Zeit nachdem der erste Plattenvertrag mangels eines nachhaltigen kommerziellen Erfolgs nicht verlängert worden war: "Le Tord-Boyaux", ein mit Argotausdrücken gespicktes Chanson zur Bistroszenerie, avancierte dank der Unterstützung Lucien Morisses von Europe 1 zum Radiohit. Der Gag eines weiteren Erfolgsliedes von Perret, "Les filles, ça me tuera", besteht darin, dass die durch den Titel und Refrain genährte Erwartung des Hörers in einer ganz unerwarteten Aussage, quasi paradox, nicht durchkreuzt, sondern erfüllt wird. Inhaltliche Volten dieser Art sind ebenso charakteristisch für Perret wie sein dezidiert kindlich naiver Blick auf Alltagsphänomene, der zwischen Satire und versöhnlichem Humor schwankt. Ein bekanntes Beispiel dafür ist "Les jolies colonies de vacances" (1966), der fiktive Brief eines Kindes aus dem Ferienlager an seine Eltern, in dem die dortigen Zustände in Form derber realistischer Beschreibungen vermittelt werden. "Ouvrez la cage aux oiseaux" (1971) ist ein an Kinder gerichteter Appell, in einem Käfig gefangenen Vögeln die Freiheit zu schenken – ein Appell, der nicht konkret, sondern symbolisch gemeint ist, aber gerade durch seine einfache Bildlichkeit Wirkung erzielt. Mit "Le zizi" (1974) erteilt der Sänger zu einer Zeit, als die Notwendigkeit sexueller Aufklärung in der Schule breit diskutiert wurde, eine auf die Komik der Körperlichkeit setzende Lektion in Sexualkunde. Dem Nichtfranzosen, dem die Traditionslinie der

grivoiserie unbekannt ist, die von Villon und Rabelais bis hin zu Brassens (etwa "Mélanie") reicht und sich oft – wie auch bei Perret – mit einem vehementen Antiklerikalismus verbindet, können solche Texte extrem vulgär erscheinen. Das Chanson wurde anfangs mit einem *interdit d'antenne* sanktioniert, erfuhr dann aber – Reiz des ehemals Verbotenen – gerade durch das Radio eine weite Verbreitung. Bereits 1969 hatte Perret seine eigene Plattenfirma Adèle gegründet, um sich von Produzenten unabhängig zu machen. Er versuchte sich auch als Pionier in der Produktion von Hörbüchern, gab dieses Projekt jedoch nach einem eklatanten Misserfolg mit "L'art d'aimer" nach Ovid, gesprochen von Michel Piccoli, auf.⁷ Mitte der 1970er Jahre nahm sich der Sänger eine dreijährige Auszeit, um mit seiner Familie große Reisen zu unternehmen. In der Folge erzielte er mit einer Reihe von Chansons zu sozialen und politischen Entwicklungen der Zeit, die er in wenigen Versen prägnant zu fassen versteht, große Erfolge: "L'hôpital" (1979) ist ein Lied über Altersarmut, "À cause du gosse" (1979) eines über Scheidung, "Y a cinquante gosses dans l'escalier" (1981) skizziert das trostlose Leben in den Banlieues und das Fehlen von Zukunftsperspektiven für Kinder und Jugendliche, "Elle attend son petit" (1981) entlarvt die Hypokrisie militanter Abtreibungsgegner, "Riz pilé" (1989) erzählt von der Verzweiflung afrikanischer Mütter angesichts der Hungersnot und "La petite Kurde" (1992) ist ein an ein kurdisches Mädchen gerichteter Monolog, in dem das Rollen-Ich dem Kind aus seiner Erfahrung heraus erklärt, warum immer wieder Kriege geführt werden. "La Bête est revenue" formuliert 1998 eine Warnung vor dem Erstarken des Rechtsextremismus, wie es sich dann im Wahlerfolg Jean-Marie Le Pen bei der Präsidentschaftswahl 2002 manifestierte: Le Pen kam in die Stichwahl gegen Jacques Chirac.

Das Chansonschaffen Perrets ist von außerordentlicher thematischer Vielfalt, nimmt er doch stetig neue Impulse auf. Musikalisch zeigt sich der Sänger dagegen – sowohl in seinen Kompositionen als auch bei den Arrangements – recht traditionalistisch. Es dominieren Walzer (besonders populäre Javas), Tangos und Märsche, die bevorzugt mit Gitarren, Akkordeon und Streichern arrangiert werden. Für Studioaufnahmen arbeitet Perret, der auf der Gitarre komponiert und manchmal auch auf der Bühne zu seinem Instrument greift, meist mit einem großen Orchester, das etwas nostalgisch anmutende, um nicht zu sagen anachronistische Klangkulissen im Stil des älteren Varietés kreiert. 1994 erschien eine erste Gesamtausgabe seiner Chansons mit mehr als 250 Einspielungen, welche kürzlich anlässlich des 55. Bühnenjubiläums des Sängers zu einer *Intégrale* von monumentalem Umfang – mit mehr als 300 Titeln – erweitert wurde.⁸

Als genügte ihm sein eigenes Repertoire nicht, hat Perret 2007 mit dem Album *Le plaisir des dieux* eine Sammlung von *chansons de salle de garde* vorgelegt, dem 2008 die nur peripher auf überliefertes Material rekurrierende Fortsetzung *Les dieux paillards* folgte, welche sich als produktive Fortschreibung des Genres versteht.⁹ Unter *salle de garde* versteht man "un lieu situé dans un centre hospitalier et où se réunissent des personnes assurant le service de

garde"¹⁰, also den Aufenthalts- und Pausenraum des Personals, in dem bestimmte althergebrachte Sitten – etwa im Hinblick auf die Sitzordnung, die Konversation etc. – regieren. Diese Orte des geselligen Beisammenseins, zu denen auch eine Gesangstradition hauptsächlich oral überlieferter libertiner Chansons gehört, gelten heute als "patrimoine menacé".¹¹ Perret ist darum bemüht, die Tradition dieser Chansons, die sich im Deutschen mit Studenten- und Trinkliedern vergleichen lassen, zu pflegen. Er begründet dies folgendermaßen: "Ces chants de liberté d'expression totale, pied de nez à l'ordre établi, à tous les tabous et à toutes les religions, m'enchantèrent très tôt, je l'avoue."¹² Der Sänger erzählt, dass er gemeinsam mit Brassens, den er quasi als Autorität in Sachen Dignität dieser derben Chansons anführt, im privaten Rahmen gerne solch alte Titel improvisierte.¹³

Ein in dieser Form in der Chansonszene noch nie dagewesener Rechtsstreit, der sich über gut zwei Jahre erstrecken sollte, entbrannte und trug Perret Schlagzeilen ein, als ihn Sophie Delassein vom *Nouvel Observateur* 2009 der Lüge und des Plagiats bezichtigte: Sie behauptete, dass der Sänger – anders als er immer wieder angab – in den 1950er Jahren nicht eng mit dem Schriftsteller Paul Léautaud befreundet gewesen sei, der für seine misanthrope Haltung und sein zurückgezogenes Leben bekannt war, sondern dass er diese Freundschaft vielmehr erfunden habe, um sich intellektuell, vor allem gegenüber seinem Vorbild Brassens, zu profilieren. Darüber hinaus warf sie Perret einen Eklektizismus mit fließenden Grenzen zum Plagiat (etwa an Garcia Lorca) vor.¹⁴ Der Prozess endete mit einem Urteilsspruch zugunsten des Sängers, das heißt der Durchsetzung einer Unterlassungsklage und einer Geldstrafe sowohl für die Journalistin als auch ihr Magazin.¹⁵ Über weite Strecken mutete der Prozess, über den Gerichtsreporter gerne und oft amüsiert berichteten, wie eine Posse an, zumal sich Aussagen vor Gericht mangels Zeitzeugen im Wesentlichen in Mutmaßungen verloren. Die Konfrontation der Altstars Perret und Béart löste dabei immerhin eine besonders in Internetforen ausgetragene Kanondiskussion zum modernen Chanson aus (die unter anderem zeigte, dass Béart einem jüngeren Publikum kaum mehr bekannt ist). Diese Reflexion über das nationale Chansonerbe kann man als positiven Nebeneffekt der gerichtlichen Auseinandersetzung betrachten.

Perret selbst sieht sich, fasst man seine Wertungen in seiner Autobiographie *A cappella* zusammen, nicht gerade uneitel auf einem Niveau mit Brassens, der sogar neidisch auf seine Erfolge gewesen sei, und mit Aznavour, mit dem er befreundet ist.¹⁶ Diese egozentrische Imagepflege, die ständig auf Vergleiche mit Kollegen rekurriert, hat in den letzten Jahren einen Schatten auf die Person geworfen, die hinter einem zweifelsohne bedeutenden Werk steht.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Anmerkungen:

- ¹ Einen guten 'Einstieg' – wenngleich leider ohne Textbooklet – in Perrets Chanson-universum bietet *Les plus grands succès de Pierre Perret*, Vogue 74321139282, 1994.
- ² Seine illustre Bibliographie: *Adieu Monsieur Léautaud* (Paris, Julliard, 1972), *Le Petit Perret illustré par l'exemple. Dictionnaire de l'argot* (Paris, Librairie générale française, 1985), *Laissez chanter le petit* (Paris, Lattès, 1989), *Le Petit Perret des fables* (Paris, Lattès, Tome 1: 1990; Tome 2: 1991; Tome 3: 1992), *Les grandes peintures de l'histoire* (Paris, Plon, 1993), *Le Petit Perret gourmand* (Paris, Plon, 1994), *La cuisine de ma femme* (Paris, Plon, 1996), *Les pensées* (Paris, Le Cherche Midi, 1997), *Anthologie de la poésie érotique* (Paris, NiL, 2000), *Larousse insolite* (Paris, Larousse, 2002), *Le parler des métiers. Dictionnaire thématique alphabétique* (Paris, Laffont, 2002), *Le Café du Pont – parfums d'enfance* (Paris, Pocket, 2006), *Les petits métiers d'Atget à Willy Ronis* (Paris, Hoëbeke, 2007), *Le Perret gourmand* (Paris, Le Cherche Midi, 2007), *A cappella – des Trois Baudets à l'Olympia* (Paris, Éditions de Noyelles, 2008), *Les poissons et moi* (Paris, Le Cherche Midi, 2011).
- ³ Pierre Perret, *La femme grillagée*, Adèle/Naïve NS91678, 2010. Anders als oft von Fans des Sängers behauptet, verhängte kein Radiosender ein Verbot über das Chanson.
- ⁴ Zur Biographie: www.pierre-perret.fr; vgl. François Bessignor, "Perret", in: Pierre Saka – Yann Plougastel (Hg.), *La chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999, 359-361.
- ⁵ Perret 2006, 132.
- ⁶ Aus einer zeitlichen Distanz von fast 50 Jahren hat der Sänger seinen Aufenthalt im Sanatorium grotesk komisch geschildert, man denkt unwillkürlich an eine Persiflage des *Zauberbergs*. Perret 2008, 141-156.
- ⁷ Perret 1989, 454.
- ⁸ Pierre Perret, *L'intégrale* (Coffret 29 CD et 1 DVD), Adèle/Naïve B005LDNHK6, 2011.
- ⁹ Beide Alben sind in der *Intégrale* enthalten.
- ¹⁰ fr.wikipedia.org/wiki/Salle_de_garde (01.03.2012).
- ¹¹ fr.wikipedia.org/wiki/Salle_de_garde (01.03.2012).
- ¹² So im Einleitungstext des Booklets zu *Le plaisir des dieux*.
- ¹³ So im Einleitungstext des Booklets zu *Le plaisir des dieux*.
- ¹⁴ Vgl. den Artikel Delasseins mit mittlerweile geschwärzten Passagen: "Pierre Perret", in: bibliobs.nouvelobs.com/documents/20090129.BIB1245/pierre-perret.html (16.04.2012).
- ¹⁵ Pascale Robert-Diard, "Pierre (Perret), Guy (Béart), Georges (Brassens), les ennemis d'abord", in: *Le Monde*, 23 mars 2011, prdchroniques.blog.lemonde.fr/2011/03/23/pierre-perret-guy-beart-georges-brassens-les-ennemis-dabord (16.04.2012). Den Höhepunkt der Groteske stellte Guy Béarts Aussage dar, mit der er der angeklagten Journalistin zur Seite stand und Perret einen schlechten Charakter attestierte, der alles in dem inkriminierten Artikel Behauptete wahrscheinlich erscheinen lasse. Die Aktion Béarts mag auch als Werbung für sein damals neues Album *Le meilleur des choses*, mit dem kaum jemand mehr gerechnet hatte, zu verstehen sein.
- ¹⁶ Perret 2008, 262f.

Ces inconnues de la chanson:

IV. Marie-Paule Belle – Mehr als nur "La Parisienne"

"La Parisienne" ist zweifellos das Chanson Marie-Paule Belles, mit dem noch heute viele Menschen den Namen der Sängerin verbinden. Dabei ist das Repertoire der Künstlerin, einer der wenigen *compositrices-interprètes*, wesentlich vielseitiger, als es das Image einer *chanteuse rigolote* und die geringe Medienpräsenz vermuten lassen.

Marie-Paule Belle wird am 25. Januar 1946 in Pont-Sainte-Maxence geboren, wächst aber zusammen mit zwei Brüdern in Nizza auf. Nach dem Abitur beginnt sie zunächst ein Studium der Psychologie, spielt jedoch schon seit früher Kindheit Klavier – eine Leidenschaft, die ihr von der Mutter weitergegeben wird. 1969 beteiligt sich Marie-Paule Belle als Folge einer Wette mit Kommilitonen an dem Musikwettbewerb *Chapeau* des Fernsehsenders Télé Monte-Carlo, den sie auch gewinnt. Der erste Preis ist die Aufnahme einer Single bei der Plattenfirma CBS, das Echo darauf ist jedoch gering. Nach dem frühen Tod der Mutter geht die junge Frau nach Paris, wo sie zunächst in den Cabarets der Rive-Gauche heimisch wird. 1970 tritt sie in L'Échelle de Jacob und L'Écluse auf, in dem u.a. auch Barbara ihre ersten Bühnenerfahrungen sammelte. Ebenfalls 1970 lernt sie die Schriftstellerin Françoise Mallet-Joris kennen, die über viele Jahre zusammen mit Michel Grisolia, einem Freund aus Marie-Paule Belles Kindertagen, die Texte für die Chansons der Künstlerin schreiben wird. Bei Marie-Paule Belle folgt der Schaffensprozess der Chansons indes ganz bestimmten Regeln: "En général, je lance des idées, je note des phrases. [...] Étant mélodiste, j'ai en effet besoin d'un début de texte pour composer et après c'est aux auteurs de d'adapter..."¹ Dabei entstehen Texte von hoher, durchaus literarischer Qualität:

Je mesure ma chance d'avoir pu travailler avec des écrivains, qui, pour moi, se sont improvisés paroliers et dont les textes, déshabillés de leur musique, non seulement suffisent à eux-mêmes, mais sont dotés d'une force extraordinaire! La musicalité de leurs mots, leurs images, tant expressives, symboliques qu'esthétiques, en font plus que des poèmes mis en musique: de grandes chansons d'écrivains.²

Nachdem sich Michel Grisolia anderen Interessen widmet, entstehen viele Chansons in Zusammenarbeit mit Françoise Mallet-Joris. Sie werden in einigen Fällen auch von anderen Sängerinnen interpretiert, wie z.B. "Rivière" von Juliette Gréco (1991) oder "Dans les bars, dans les villes" und "Un enfant de cinq ans ferait mieux" von Isabelle Aubret (2001), doch ist dies eher die Ausnahme als die Regel.

In der Plattenkarriere Marie-Paule Belles führt schließlich wie so oft der Zufall Regie, als die Sängerin den Produzenten Max Amphoux kennenlernt, der ihr vorschlägt, eine Langspielplatte aufzunehmen, da er dieses Format für besser geeignet hält als die Single. So erscheint 1973 das erste Album auf dem Markt, das u.a. das Chanson "Wolfgang et moi" enthält, in dem eine imaginäre

Schwester Mozarts – Mozart hatte eine Schwester – ihr Leid klagt. Marie-Paule Belle wird dafür mit dem *Prix de l'Académie Charles-Cros* und dem *Prix de l'Académie du disque* ausgezeichnet. Im selben Jahr folgen erste Auftritte im Pariser Bobino, ehe Marie-Paule Belle 1974 beim Musikfestival von Spa mit dem *Grand Prix de la Chanson française* ausgezeichnet wird. Marie-Paule Belle lernt in der Folge Serge Lama kennen, der über Jahre zum künstlerischen Wegbegleiter wird: So gehen die beiden beispielsweise 1975 gemeinsam auf Tournee und Lama schreibt für die Sängerin das Chanson "Mon nez". 1976 entsteht eine weitere Langspielplatte, die auch "La Parisienne" enthält. "La Parisienne" erscheint auch als Single und wird zum ersten kommerziellen Erfolg der Interpretin: So wird das Chanson, das auf einer Musik von Jacques Offenbach basiert, 1977 mit einer goldenen Schallplatte ausgezeichnet und setzt in Zeiten der beginnenden Disco-Welle einen humoristischen Kontrapunkt in der französischen Radiolandschaft. 1978 folgen erste Konzerte im Pariser Olympia. Bereits zu dieser Zeit erkennt die Interpretin die Gefahr, in die komische Schublade gesteckt zu werden, was sie jedoch nicht davon abhält, auch weiterhin humoristisch-komische Chansons zu kreieren, wie z.B. "La Brinvilliers", "Moujik russe", "Maman j'ai peur" oder auch "Les bigoudis". Ernster und intimere Chansons wie "Quand nous serons amis", "Ces lettres auxquelles on ne répond pas", "La complainte des petits métiers", "J'ai perdu un ami" oder "Compiègne", die sich in großer Zahl im Repertoire der Sängerin finden, werden im Radio nicht gespielt und von der breiten Masse nicht wahrgenommen. Dabei sind gerade diese Chansons oftmals Miniaturen mit ausgefeilten Texten und einer bis ins Detail erarbeiteten Komposition, Miniaturen, die vor allem live auf der Bühne eine ganz besondere Wirkung entfalten und durch die Interpretation und die Mimik von Marie-Paule Belle erst richtig zur Geltung kommen. Von einigen Kritikern wird Marie-Paule Belle gar bescheinigt, eine gewisse expressionistische Tradition fortzuführen, z.B. in Chansons wie "Berlin des années vingt" oder in der Hommage "À Damia": "Souvent, la chanteuse-pianiste dessine aussi des images d'un noir et blanc tranché, inspiré par l'expressionnisme allemand ou d'une teinte sépia rappelant la nostalgie des vieilles photographies..."³

Bis Mitte der 1980er Jahre kann Marie-Paule Belle einige Erfolge verzeichnen, u.a. 1982 mit der Platte "Mon premier album", auf dem sie alte Chansons aus dem frühen 20. Jahrhundert wie z.B. "La biaiseuse" oder "Nous nous plûmes" neu interpretiert. 1980 gibt sie zudem im Pariser Théâtre des Variétés eine Reihe von aufwendigen Konzerten, weitere folgen 1985 im Théâtre de la Ville. Doch der Musikgeschmack ändert sich und die Sängerin, die sich stets über musikalische Modeerscheinungen hinwegsetzt, tut sich zunehmend schwer, sich gegen die Konkurrenz der Top 50-Generation zu behaupten. Das Album *Sur un volcan* von 1985, das zur Hälfte aus 'klassischen' Belle-Chansons und zur anderen Hälfte aus Chansons mit modernem Arrangement besteht, illustriert das Dilemma deutlich: Trotz ausgefeilter Texte wie in "Sur un volcan" oder "Y'a des moments" kommt die Interpretin mit den neuen Arrangements schwer

zurecht, weshalb sie für das Album *L'heure d'été* von 1989 wieder zu ihren Wurzeln zurückkehrt.⁴ Doch die Schallplattenproduzenten interessieren sich zunehmend weniger für die Sängerin und so wird es bis 1995 dauern, bis die nächste Produktion auf CD erscheint. In der Zwischenzeit tourt die Interpretin immer wieder durch das frankophone Ausland, spielt unter der Regie von Jean-Claude Brialy 1986 zum ersten Mal in dem Stück *Si jamais je te pince* von Eugène Labiche Theater und veröffentlicht 1987 unter dem Titel *Je ne suis pas Parisienne, ça me gêne* eine erste Autobiographie. 1994 ist sie endlich wieder in Paris auf der Bühne. Im Théâtre de Dix Heures präsentiert sie mit großem Erfolg ein neues Programm, in dem sie ihre Chansons nur mit eigener Klavierbegleitung vorträgt. Diese neue, intensive und intimere Interpretationsform wird Marie-Paule Belle auch in ihren zukünftigen Konzerten beibehalten. William Scheller schreibt für sie das Chanson "L'homme que je n'aime plus", das wie zahlreiche andere Titel auf der 1995 erschienenen Live-CD *Il n'y a jamais de hasard* enthalten ist. 1998/99 stellt sie, wiederum im Théâtre de Dix Heures, ein Programm mit neuen Chansons vor, die sie vor dem Publikum testet, ehe sie im Tonstudio aufgenommen werden. 1999 erscheint in der Folge das Album *Quand tu passes*, das u.a. das sarkastisch-ironische "Mais où est-ce qu'on les enterre", aber auch ernster Titel wie "Après toi le déluge" oder eine neue Version von "La petite écriture grise" enthält. Doch die Platte wird von der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen, wie Marie-Paule Belle ermüchter feststellen muss: "Mon dernier album a été totalement massacré par le label qui était censé en assurer la distribution. Ils n'ont pas fait leur travail, il n'y a eu aucun effort de diffusion, aucune promotion. Ce disque est passé complètement inaperçu et c'est dommage."⁵ Die Platte ist schon nach kurzer Zeit nicht mehr in den Plattenläden zu bekommen.

Zur Jahrtausendwende widmet sich Marie-Paule Belle einem neuen Projekt und konzipiert das Programm *Marie-Paule belle chante Barbara*, eine Hommage an die 1997 verstorbene Kollegin. Die Genese ist indes nicht einfach: "Quant aux chansons trop personnelles ou trop marquées de Barbara, comme 'Pierre' ou 'Ma plus belle histoire d'amour', je n'y touche pas. Je ne m'en sens pas le droit."⁶ Auch die Interpretation der Chansons verlangt der Sängerin einiges ab: "Je dois veiller à respecter les accords et les textes. Je dois aussi faire attention à ne pas reprendre son phrasé, à ne pas l'imiter, car ça n'aurait aucun intérêt."⁷ Doch Marie-Paule Belle schafft es, auch die Skeptiker zu überzeugen und so wird das Programm mit anschließender Tournee zum vollen Erfolg: Von 2001 bis 2003 ist Marie-Paule mit ihrem Programm im frankophonen Raum unterwegs, das sie auch in späteren Jahren immer wieder punktuell aufgreift. Ebenfalls 2001 entsteht das gleichnamige Album *Marie-Paule Belle chante Barbara*, das auch das von Marie-Paule Belle 1999 selbst getextete Chanson "Une autre lumière", eine Hommage an Barbara, enthält.⁸

Auch wenn Marie-Paule Belle im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends nach wie vor auf der Bühne anzutreffen ist – so z.B. mit dem Programm *Un pas de plus* 2004/2005 im Pariser Théâtre de Dix Heures oder 2008 im Olympia –,

so gestaltet sich die Produktion eines neuen Albums extrem schwierig, denn die Plattenfirmen zeigen keinerlei Interesse daran, eine neue CD der Sängerin zu finanzieren oder zu vertreiben, obwohl Marie-Paule Belle nach wie vor auf ein treues Publikum zählen kann. So erscheint 2005 die CD *Un pas de plus* mit einer Mischung aus alten und neuen Chansons, die nur mit Klavierbegleitung interpretiert werden, als Eigenproduktion des Labels Beny Music⁹; außerdem wirkt Marie-Paule Belle im Jahr 2006 an der Theaterproduktion *Les monologues du vagin* mit. 2008 erscheint ein autobiographisches Werk mit dem Titel *Ma vie.com*. 2010 ist Marie-Paule Belle mit dem Programm *De Belle à Barbara* mehr als drei Monate in ganz Frankreich auf Tournee, Zusatzkonzerte folgen im Jahr 2011. Ebenfalls 2010 wird sie von Kulturminister Frédéric Mitterrand in die Jury des neu gegründeten *Prix Barbara* berufen. Für ein neues Album jedoch bleibt der Künstlerin schließlich nur ein ungewöhnlicher Weg: Die Fans finanzieren über den Kauf von Anteilen die Produktion des Albums, das schließlich Ende 2011 bei dem Label aka music erscheint. Neben humoristischen Perlen wie "Hobbies de famille" oder "Les asphodèles" finden sich auch Lieder zu gesellschaftskritischen und engagierten Themen wie die gleichgeschlechtliche Liebe in "Celles qui aiment elles" oder die Gewalt gegen Frauen in "Assez". Mit "Comme dans les films italiens" mit einem Text von Michel Grisolia ist außerdem eine Hommage an das italienische Kino vertreten.

Der Fall Marie-Paule Belle zeigt deutlich, wie sehr die Musikbranche anstelle von künstlerischer Qualität auf schnelle Erfolge und hohe Gewinne setzt; viele Interpreten werden dabei an den Rand oder gar ins Aus gedrängt. Bei Marie-Paule Belle zeigt sich jedoch auch, dass das Publikum nach wie vor Qualität – wenn nicht auf CD, dann eben im Konzertsaal – im Chanson zu schätzen weiß.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Discographie (Auswahl):

1995: *Il n'y a jamais de hasard – live 95*, PolyGram 529 769-2
 1999: *Quand tu passes*, Beny Music/ BMG France 74321653772
 2001: *Marie-Paule Belle* (Compilation), Polydor 549 826-2
Marie-Paule Belle chante Barbara, Philips 014 790-2
 2005: *Un pas de plus*, Beny Music BM 1426002
 2011: *Celles qui aiment elles*, aka music 2011025

DVD:

2007: *Numéro 1 Marie-Paule Belle*, 1977, L.C.J/ INA 1002342

Links:

www.mariepaulebelle.fr/ (offizielle Homepage der Sängerin)
www.fr.akamusic.com/mpbelle
mariepaulebelle.voila.net
mariepaulebelle.hautetfort.com

Anmerkungen:

- ¹ Pierre Achard, "Marie-Paule Belle: réapprendre à s'aimer", in: *NOTES – Revue de la SACEM* 153 (1998), 192 (Numéro double "Femmes – Histoires d'écrire et autres lignes de vie").
- ² Marie-Paule Belle – Alain Wodrascka, *Ma vie.com*, Paris, L'Archipel, 2008, 180.
- ³ Yves Borowice (Hg.), *Les femmes de la chanson – Deux cent portraits (1850-2010)*, Paris, Textuel, 2010, 23.
- ⁴ Möglicherweise gibt es für die weniger überzeugenden Produktionen der späteren 1980er Jahre noch eine andere Erklärung: "Dans les années 1980, j'étais mal dans ma peau, tant sur le plan sentimental qu'artistique. À cette époque, ma voix était un peu rauque et embrumée." Belle – Wodrascka 2008, 176.
- ⁵ Marie-Paule Belle in: Valérie Lehoux, "Marie-Paule Belle: L'embellie", in: *Chorus – Les cahiers de la chanson* 35 (printemps 2001), 29.
- ⁶ Lehoux 2001, 27.
- ⁷ Lehoux 2001, 27.
- ⁸ Das Chanson war bereits auf dem Album *Quand tu passes* erstmals veröffentlicht worden, wurde für das Album von 2001 aber neu arrangiert.
- ⁹ Eine Rezension dieses Albums findet sich in *BAT* 17 (März 2006), 12-13.

Le mouvement chansonnier des années soixante au Québec et la tradition orale: rupture ou continuité?

Ce court article a pour but d'informer les lecteurs au sujet de nos recherches sur les liens entre la tradition orale et les chansonniers des années soixante au Québec. Il aura pour base notre mémoire de maîtrise¹, document qui reprend nos travaux antérieurs et les intègre dans une réflexion plus large.²

Le Québec de la Révolution tranquille³ cumule un ensemble de caractéristiques: urbanisation accrue, situation économique favorable, modernisation, arrivée à l'adolescence des jeunes du baby-boom, effritement du pouvoir de l'Église catholique et prise de pouvoir par un gouvernement progressiste. C'est aussi les préludes d'une forme nouvelle du nationalisme québécois: le mouvement indépendantiste.⁴ Dans le domaine de la culture (chanson, cinéma, musique, théâtre, art), le Québec fait face à une effervescence sans précédent. L'arrivée des nouvelles générations issues du baby-boom donne place à deux phénomènes musicaux plus ou moins opposés: chansonnier⁵ et yé-yé⁶ – le premier associé généralement aux jeunes étudiants, le second aux jeunes travailleurs.⁷ Le courant chansonnier se définit principalement autour d'une esthétique, celle de la chanson poétique: des chansons qui se rapprochent de la poésie écrite de par la littérarité de leurs textes.⁸

Les chansonniers ont fait couler beaucoup d'encre en regard des écrits sur la chanson québécoise. Jusqu'aux années quatre-vingt-dix, ils occupaient un espace disproportionné en comparaison d'autres courants comme le yé-yé ou le country-western, pratiquement ignorés des écrits officiels.⁹ Cette réalité est, en

partie, en lien avec la proximité des chansonniers et des élites culturelles et intellectuelles naissantes issues souvent des mêmes milieux.¹⁰ Mais elle a aussi pour cause une association forte entre les chansonniers et une certaine vision de l'identité québécoise. Nous croyons, en ce sens, que le mouvement chansonnier¹¹ est trop souvent analysé comme un épiphénomène de la Révolution tranquille et du nationalisme. Un biais qui a pour effet de masquer certaines caractéristiques propres au courant chansonnier.

Quant à la tradition orale, elle peut potentiellement être vue comme la souche légitime de la chanson québécoise et, par extension, de la culture québécoise. Qu'entendons-nous par *tradition orale*? Dans le cadre restreint de nos recherches, il s'agit en particulier de chansons, mais aussi de contes et de danses véhiculés à travers les âges par la transmission orale – le bouche à oreille. De même, dans les années soixante, une portion importante de ces productions culturelles avait déjà été fixée par l'entremise de l'écriture ou d'enregistrements sonores. Par ailleurs, cette tradition orale n'est pas symboliquement neutre. Elle a été fortement associée, avant la Révolution tranquille, à une image: celle du bon canadien français catholique des campagnes, principalement sous l'influence idéologique de l'Église catholique. La tradition orale est aussi liée à des activités plus intellectuelles, soit la collecte – de chansons ou de récits oraux – et la recherche. Enfin, elle peut simplement représenter le mode de vie et les productions culturelles des aîeux.¹²

Y a-t-il continuité ou rupture entre la tradition orale et le courant chansonnier au Québec? Les écrits sur la chanson décrivent généralement la Révolution tranquille comme une période de rejet de la tradition par les jeunes générations.¹³ En effet, selon nous, un ensemble de ruptures spécifiques s'établissent entre chanson poétique et tradition orale. Il y a d'abord une rupture générationnelle, celle des nouvelles générations cherchant à se distinguer de leurs aînés. Puis, une rupture fonctionnelle alors que le contexte de production et de diffusion de la chanson poétique est éloigné du contexte de diffusion de la tradition orale. Enfin, une rupture structurelle, puisque la chanson poétique a une visée différente de la chanson de tradition orale. Mais ces différents degrés de rupture ne signifient pas que la chanson poétique des années soixante soit imperméable à l'influence de la tradition orale ni que les adeptes du milieu chansonnier la rejettent formellement ou uniformément.¹⁴

À ce titre, il existe un répertoire de chansons poétiques qui incorporent en partie des composantes de la tradition orale par un processus que l'on peut qualifier de *folklorisation*¹⁵. Il s'agit, pour nous, d'une variable continue qui va de l'intégration d'une référence, d'un mot ou d'un motif issus de la tradition orale à la structuration de l'ensemble d'une chanson. Le *corpus* chansonnier des années soixante, analysé en ce sens, comporte de 10 à 12 % d'éléments concrets de tradition orale.¹⁶ Mais la distribution des références est très inégale et certains artistes en cumulent davantage que d'autres. De même, ces chansons ne rappellent pas nécessairement toutes par leur esthétique les chansons de tradition orale.¹⁷ En résumé, rien dans nos analyses ne tend à démontrer qu'il y ait forma-

tion d'un sous-groupe de chansonniers néo-folklorique ou néo-traditionnel, et encore moins, que le courant chansonnier en lui-même soit néo-folklorique.

Malgré tout, certains auteurs voient dans le mouvement chansonnier une sorte de *néo-folklore*. Nous examinerons ici les propos de l'essayiste québécois Bruno Roy chez qui la tendance est à la fois la plus prononcée et la plus révélatrice. Pour l'auteur, les chansonniers prolongent "l'esprit folklorique", parce que leurs chansons reflètent l'état d'âme des Québécois; qu'elles sont le reflet d'une "conscience identitaire".¹⁸ Cette idée est appuyée, selon lui, par la présence chez les chansonniers d'un folklore dont les racines remontraient au Moyen Âge.¹⁹ Qu'en est-il de cette proposition? Il est vrai qu'il y a présence dans certaines chansons de motifs et de références au Moyen Âge.²⁰ Il est également juste de rappeler que certaines chansons de tradition orale ont des origines médiévales.²¹ Mais la majorité des emprunts des chansonniers à l'univers médiéval n'ont rien à voir avec la transmission orale. Notez, entre autres, que c'est plutôt le chant courtois, une poésie lyrique, qui suggère une association avec les chansonniers. Un répertoire qui nous a été transmis essentiellement par l'écrit. À l'inverse, le répertoire qui nous est parvenu par la transmission orale est majoritairement narratif.²² En tous les cas, le lien entre Moyen Âge et culture québécoise relève plus de la construction de racines imaginaires que d'une véritable filiation.

On retrouve fréquemment dans les métadiscours sur les chansonniers du Québec des références au Moyen Âge et aux troubadours, des associations qui sont présentes aussi dans la francophonie européenne. Il suffit d'examiner le répertoire de l'auteur-compositeur-interprète français Georges Brassens pour constater qu'il se réfère abondamment à la tradition orale et au Moyen Âge.²³ D'abord, derrière ces références se trouve l'idée d'un retour aux origines même de la chanson et de la poésie française, soit la poésie médiévale, une poésie chantée. De même, l'image du chansonnier seul avec sa guitare, avec une présentation simple, sans artifice, se trouve associée avec la conception chansonniers du troubadour.²⁴ Enfin, il y a une association potentielle entre la poésie romantique du chansonnier et le chant courtois. Il ne s'agit ici que d'un résumé caricatural, mais en bref, on fait face à une portion du discours auto-définitoire des chansonniers.²⁵

Selon notre hypothèse, cette recherche de racines est en partie en lien avec l'espace ambivalent qu'occupe la chanson poétique dans le champ plus large des arts. Il faut comprendre qu'à l'époque, la chanson est considérée comme un art mineur. En ce sens, faire le postulat des origines anciennes de la chanson poétique lui confère un statut particulier qui la rapproche de la poésie. De plus, le discours de la chanson poétique comporte des composantes élitistes. D'un côté, un ensemble de critères sont utilisés pour classer les chansons sur des échelles de poéticité, de qualité, d'originalité et d'authenticité. Mais de l'autre, on cherche à distinguer cette chanson de courants comme la musique yé-yé ou la chanson de charme, toutes deux dites commerciales. Bref, le statut de la chanson poétique est en constante négociation.²⁶

Cela dit, nous ne nions pas qu'il y ait des liens entre, d'une part, chanson poétique, et de l'autre, l'identité et le politique dans le Québec des années soixante. Mais il n'y a pas de relation mécanique entre les deux ensembles. Nous croyons qu'il est nécessaire d'analyser *mouvement chansonnier* et *changement identitaire* comme deux dynamiques parallèles qui s'entrecroisent. Logiquement, plus on progresse dans les années soixante, plus les discours sur l'identité québécoise vont prendre de l'ampleur. Et ce, sans qu'ils ne soient pour autant la cause principale de la présence de tradition orale dans le *corpus* chansonnier. À l'inverse, ces discours sur l'identité québécoise et la chanson vont se bâtir à partir de ce qui était déjà présent. C'est-à-dire qu'il y aura un amalgame entre éléments d'autodéfinition du chansonnier, chansons poétiques folklorisées, références au Moyen Âge, références régionalistes, références identitaires aux Québécois ou aux Canadiens-français, etc.²⁷

Nous posons l'hypothèse que cette part de chanson qui contient des éléments de tradition orale ou d'autres éléments à potentiel identitaire va prendre plus d'espace dans la mémoire collective qu'elle en avait statistiquement. Principalement, parce qu'à partir de la fin des années soixante et au cours des années soixante-dix – avec la popularisation des idées indépendantistes et l'élargissement de l'accessibilité à l'éducation – les conceptions vont ce modifier, transformant partiellement le regard sur le passé récent.²⁸

Nous n'avons ici qu'esquissé le contenu de ce mémoire de maîtrise, lequel a bien d'autres ramifications. À cet égard, nous attirons l'attention des lecteurs sur le troisième chapitre consacré à l'analyse du rapport au passé dans la chanson "La Manikoutai" de l'auteur-compositeur-interprète québécois Gilles Vigneault.²⁹

Par ailleurs et en guise de conclusion, nous nous sommes aussi beaucoup intéressés au rapport symbolique entre passé, présent et avenir dans l'imaginaire chansonnier en général. Une sorte de paradoxe se dessine entre un courant dont le discours est en grande partie orienté vers le passé et son association avec des idées dites *modernistes*. En fait, arguons-nous, le discours chansonnier ne se réfère que peu au passé réel, mais plutôt à un passé imaginé et lointain. D'une certaine manière, ce discours lie la tradition orale à un passé originel rappelant le temps primordial des commencements, avant la création du monde, propre à la mythologie. Le courant chansonnier prend pour sa part l'allure d'un mythe de l'âge d'or de la chanson québécoise. Se dessinent alors les deux pôles de ce que j'appelle le mythe de la chanson québécoise, un récit qui, dans un certain sens, est pleinement vrai aux yeux de la population qui s'en réclame.³⁰

Nous croyons que pour le chercheur, ce mythe, en soi, est d'intérêt. Par contre, il lui est parfois nécessaire de porter son regard au-delà du mythe pour saisir dans son entièreté le sens de certains phénomènes. Nous invitons les lecteurs qui voudraient en savoir davantage à entreprendre la lecture de notre mémoire de maîtrise: *Le mythe de la chanson québécoise*.

Marc-Antoine Lapierre, Université de Montréal

Anmerkungen:

- ¹ Marc-Antoine Lapierre, *Le mythe de la chanson québécoise: une étude sur les liens entre la tradition orale et le mouvement chansonnier des années soixante*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010, hdl.handle.net/1866/4133.
- ² Pour l'historique de nos recherches à ce sujet, voir Lapierre 2010, 2-5.
- ³ Période de changements importants et rapides au Québec, entre 1960 et 1966. Voir René Durocher, "Révolution tranquille", dans: thecanadianencyclopedia.com (23.03.2012).
- ⁴ Pour un exposé du contexte historique et social, voir Lapierre 2010, 11-16.
- ⁵ Dans cet article, le terme *chansonnier* signifiera autant les auteurs-compositeurs-interprètes que les interprètes associés au courant chansonnier, qu'ils s'agissent de femme ou d'homme.
- ⁶ Pour plus de détails, voir la section "Sur l'origine du terme yé-yé": Marc-Antoine Lapierre, "Yéyé et mondialisation", dans: criticalworld.net/y-y-et-mondialisation (23.03.2012).
- ⁷ Pour une mise en contexte du courant chansonnier, voir Lapierre 2010, 16-23.
- ⁸ Pour l'origine de la "chanson poétique" – ou "chanson à texte" – dans la francophonie, voir Lapierre 2010, 17-18. Pour des précisions sur la terminologie, voir Lapierre 2010, 39-40, 59.
- ⁹ Richard Baillargeon – Christian Côté, *Destination Ragou. Une histoire de la musique populaire au Québec*, Montréal, Triptyque, 1991, 11-12.
- ¹⁰ Voir Lapierre 2010, 10, 41.
- ¹¹ Le *mouvement chansonnier* débute autour de 1959 et va prendre de l'ampleur jusqu'à son apogée vers 1967, il se perpétue jusqu'à 1969 date qui correspond *grosso modo* au morcellement de son esthétique en plusieurs courants. Voir Lapierre 2010, 18-23, 40.
- ¹² Pour l'ensemble du paragraphe, voir Lapierre 2010, 7-9, 13-15, 36-38, 96-99.
- ¹³ À titre d'exemple, voir Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, Montréal, Québec Amérique, 2003, 42-43; Robert Giroux et al., *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1996, 51-52.
- ¹⁴ Pour l'ensemble du paragraphe, voir Lapierre 2010, 23-27, 41-43, 45-49.
- ¹⁵ Le concept de *folklorisation* et son corollaire la *chanson signée folklorisée* est tiré de la terminologie de Jean-Nicolas De Surmont, voir "Les mutations componentielles de l'objet-chanson", dans: *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes* 24.1 (2003), 89-90.
- ¹⁶ Lapierre 2010, 48-49. Cette mesure reste sommaire et imprécise, mais elle prouve au minimum que ce pourcentage n'est pas très élevé. Voir pour les détails de la méthodologie et la constitution du *corpus* de chansons: Lapierre 2010, 43-45, ix-xiii.
- ¹⁷ Pour des détails sur la distribution des références à la tradition orale, voir Lapierre 2010, 48-53, xiv.
- ¹⁸ Bruno Roy, *Panorama de la chanson au Québec*, Ottawa, Leméac, 1977, 75-94.
- ¹⁹ Roy 1977, 127-140.
- ²⁰ Pour des détails à ce sujet, voir Lapierre 2010, 55-56.
- ²¹ À ce sujet, voir Conrad Laforte, *Poétiques de la chanson traditionnelle française*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, ¹1993, 19-20, 48-49, 64-65, 69-73.
- ²² Ces informations sont tributaires d'une conversation avec le médiéviste Francis Gingras, professeur de littérature française à Université de Montréal, en avril 2007.
- ²³ En guise d'exemple les chansons "Le Moyenâgeux", "Dans l'eau de la claire fontaine", "Les sabots d'Hélène", voir Georges Brassens, *J'ai rendez-vous avec vous – Intégrale Edition 91*, Philips 848 944-2, 1991.
- ²⁴ Il n'y a pas, sauf erreur, dans le *corpus* chansonnier de référence aux jongleurs médiévaux qui pourtant étaient, de fait, les interprètes des chansons composés par les troubadours.

Pour des précisions sur *troubadour* et *jongleur*, voir Henri Davenson, *Les troubadours*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, 5-6.

²⁵ Pour l'ensemble du paragraphe, voir Lapierre 2010, 55-56, 106-108.

²⁶ Pour l'ensemble du paragraphe, voir Lapierre 2010, 10-11, 24, 93-95.

²⁷ Pour l'ensemble du paragraphe, voir Lapierre 2010, 100-106.

²⁸ Pour l'ensemble du paragraphe, voir Lapierre 2010, 112-113.

²⁹ Le chapitre 3 s'intitule "Le rapport au passé dans *La Manikoutai* de Gilles Vigneault", voir Lapierre 2010, 59-91.

³⁰ Pour l'ensemble du paragraphe, voir Lapierre 2010, 1-2, 29-34, 89-91, 106-113.