



# BAT

Bulletin des Archivs  
für Textmusikforschung

Nr. 30 - November 2012

---

# Inhalt

---

<b>Editorial</b> .....	3
<b>Rund um das Archiv für Textmusikforschung</b> .....	4
Eugenio Bennato in Innsbruck .....	4
<b>Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt</b> .....	6
<b>CDs</b> .....	6
Michaela Weiß: Ridan: <i>Madame la République</i> .....	6
Gerhild Fuchs: Mannarino: <i>Bar della rabbia</i> und <i>Supersantos</i> .....	10
Andreas Bonnermeier: Nina Zilli: <i>L'amore è femmina</i> .....	12
<b>Publikationen</b> .....	15
Klaus Zerinschek: Bernhart, Walter (Hg.): <i>Word and Music Studies: Essays on Performativity and on Surveying the Field</i> (= Word and Music Studies, 12) .....	15
<b>Ankäufe und Neuerwerbungen</b> .....	19
<b>Veranstaltungskalender</b> .....	20
<b>Aktuelles – actualités – novità – novedades</b> .....	21
Albert Gier: <i>Weißt du, wie das wird? Ausblick auf das Wagner-Jahr 2013</i> .....	21
Michaela Weiß: <i>Adieu à Allain Leprest – Zum Tod des Sängers im Sommer 2011</i> .....	23
Andreas Bonnermeier: <i>Ces inconnues de la chanson: V. Alice Dona – “Femme et musique”</i> .....	26

Angelo Pagliardini: <i>Canzone d'autore italiana e identità migrante: Carmine Abate rilegge Lucio Battisti e Rino Gaetano</i> .....	30
Karin Mühlbacher: <i>El elemento de burla en los cánticos de La Roja en la Eurocopa 2012</i> .....	39
Daniel Winkler: “ <i>Adiós Chavela, adiós volcán.</i> ” <i>Zu Pedro Almodóvars und Julie Taymors filmischer Hommage an Chavela Vargas anlässlich des Todes der Diva der mexikanischen Populärmusik</i> .....	44

## 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,

Als im Jahre 1997 der Wunsch an mich herangetragen wurde, die damalige Abteilung Textmusik in der Romania solle ein Informationsbulletin publizieren, das regelmäßig über besondere Ereignisse und neuere Entwicklungen auf dem Gebiet der Textmusikforschung berichtet, stand in den Sternen, ob ein solches Informations- und Arbeitsinstrument tatsächlich eine “(Über)Lebenschance” haben würde.

Das vorliegende 30. *Bulletin des Archives für Textmusikforschung (BAT)* belehrt uns – in Anlehnung an einen berühmten Musical-Titel – eines Besseren: *BAT* “is alive and well and living in [Innsbruck]”. Um die 1500 Seiten wurden in diesem kleinformartigen, unprätentiösen Printmedium in den letzten fünfzehn Jahren veröffentlicht, 122 Kurzartikel in der Rubrik “Aktuelles” verfasst und 133 Rezensionen von CDs, 101 von Fachpublikationen publiziert. Über 80 MitarbeiterInnen haben seit 1997 ihre Expertise zur Verfügung gestellt: Ihnen sei an dieser Stelle für ihre Unterstützung von Herzen gedankt. Gemeinsam ist es gelungen, ganz im Sinne der alten Stendhalschen Spiegelmetapher auf unserem Gang durch die Medienszene jeweils dort anzuhalten und zu verweilen, wo sich etwas Signifikantes tat und auf diese Weise am Puls der Zeit zu bleiben bzw. die jeweilige ‘Befindlichkeit’ des Feldes zu registrieren.

Das vorliegende Heft, dessen AutorInnen wie auch Redakteurin ich ganz besonders danken möchte, zeichnet sich dadurch aus, dass es das ursprüngliche Konzept in geradezu klassischer Weise aufgreift: Mit dem Konzert von Eugenio Bennato werden Ereignisse “[r]und um das Archiv für Textmusikforschung” thematisiert, so wie im Mittelteil nach wie vor Neuerwerbungen des Archivs – aufgrund der ‘Finanzkrise’ deutlich weniger zahlreich – vorgestellt bzw. wissenschaftliche Veranstaltungen, Kongresse und Konzerte angekündigt werden.

Das Hauptgewicht des Hefts liegt wie immer auf den beiden Rubriken der Rezensionen und der freien Beiträge, die unter “Aktuelles – *actualités* – *novità* – *novedades*” subsumiert werden. Fehlt im vorliegenden Heft bei den Besprechungen leider (wieder einmal...) eine spanische CD, so zeichnet sich der zweitgenannte Bereich durch die gewünschte Ausgewogenheit aus: ein allgemeinerer bzw. über die aktuelle, populäre Textmusik hinausgehender Beitrag, der auf ausgewählte und besonders bemerkenswerte Veranstaltungen und Publikationen im Rahmen des Wagner-Jahres 2013 verweist; für das Französische ein Beitrag anlässlich des Ablebens des engagierten *auteur-compositeur-interprète* Allain Leprest († 2011) und ein Sängerrinnenporträt, das Alice Dona gewidmet ist; für das Italienische ein umfangreicher Artikel zum Thema Canzone und Migration, für das Spanische schließlich ein Beitrag über die politisch-ideolo-

gisch aufgeladenen Spottlieder der spanischen Fußballfans beim Europacup 2012 bzw. eine gattungübergreifende Studie zur ebenfalls jüngst verstorbenen mexikanischen Sängerin Chavela Vargas († 2012), als Beispiel avantgardistischer Transmedialität der besonderen Art.

Der Aspekt des politischen und sozialen Engagements des Künstlers kehrt bei der Wahl der besprochenen CDs wieder, was insbesondere in Ridans *Madame la République*, aber auch in den Alben des römischen Liedermachers Alessandro Mannarino offenbar wird, während die noch junge Sängerin Nina Zilli für die Vielfalt ihres musikalischen Stils (Komponistin) gelobt wird. Einer Tradition folgend kommt schließlich auch die Reihe *Word and Music Studies* (Rodopi) in einer Rezension ihres zwölften Bandes zu Wort, der diesmal dem Thema der *performativity* gewidmet ist.

Ein letzter Punkt sei angeschnitten: *BAT* lebt von der 'freien', d.h. unentgeltlichen Mitarbeit der AutorInnen, wird dennoch aber nicht kostenfrei produziert. So möchte ich an dieser Stelle alle EmpfängerInnen von *BAT* und FreundInnen der Textmusik ersuchen, den fast symbolischen Obolus von 10 Euro für zwei Hefte pro Jahr für das Jahr 2012 zu entrichten und falls dies in letzter Zeit nicht geschehen sein sollte, auch rückwirkend ihren Beitrag – unter Angabe der Projekt-Nummer – auf unser Konto zu überweisen:

IBAN: AT 475700021011130470  
BIC: HYPTAT22  
Projekt-Nr.: P 6110-011-011

*BAT* pflegt – nun schon seit 15 Jahren – eine Tradition und hebt dabei immer wieder Schätze, die ohne unsere Arbeit der Vergessenheit anheimfallen würden.

In diesem Sinne wünsche ich allen LeserInnen eine angenehme Lektüre

Ursula Mathis-Moser

---

## Rund um das Archiv für Textmusikforschung

---

### Eugenio Bennato in Innsbruck

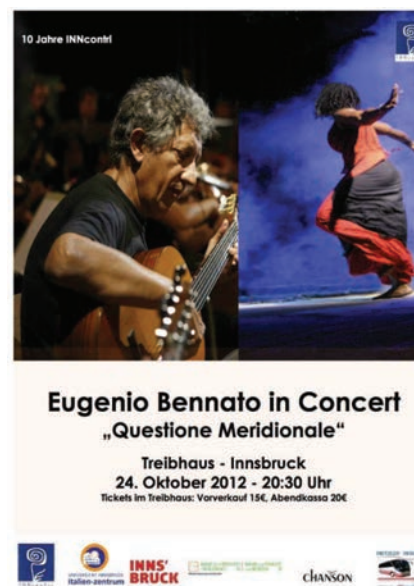
10 Jahre Kulturverein INNcontri heißt 10 Jahre italienische Kultur in Innsbruck und in Tirol. Ein runder Geburtstag, den man nun mit allen Mitgliedern, Interessierten und Italienfans so richtig feiern möchte. Das schönste Geburtstagsgeschenk kommt aus Neapel, der wohl kreativsten Musikstadt Italiens.

Am 24. Oktober lud INNcontri in Zusammenarbeit mit dem Italienzentrum der Universität Innsbruck und mit Unterstützung des Archivs für Textmusikforschung zu einem Konzert von Eugenio Bennato im Innsbrucker Treibhaus ein. Nach Francesco Guccini, der 2006 Gast von INNcontri gewesen war, kam damit wieder ein bedeutender italienischer Künstler nach Innsbruck.

Der studierte Physiker ist Musikethnologe, Cantautore und eine Koryphäe auf dem Gebiet der italienischen Volksmusik. Er gründete im Jahre 1969 die Musikgruppe Nuova Compagnia di Canto popolare. Mit der Wiederentdeckung der traditionellen Musik Kampaniens – mit neuen Musikinstrumenten – und der Wiederbelebung uralter Rhythmen wie der Tarantella hatte er großen Erfolg. Sieben Jahre später folgte die Gründung der Band Musicanova, 1998 entstand die künstlerische Bewegung Taranta Power. Doch Bennato engagierte und engagiert sich auch in anderen "musikalischen" Bereichen: Er nimmt an Workshops teil, bringt Musik in den Schulunterricht und fördert junge Musiker aus Süditalien.

Zahlreiche CDs belegen den eindrucksvollen musikalischen Werdegang des Künstlers, der sich seit 2000 vermehrt auch der Musik anderer mediterraner Länder widmet (Auswahl aus seiner Musikproduktion: *Questione meridionale*, 2011; *Grande Sud*, 2008; *Sponda Sud*, 2007; *Che il Mediterraneo sia*, 2001; *Lezioni di tarantella*, 2000; *Taranta power*, 1999; *Mille e una notte fa*, 1997; *La stanza dello scirocco*, 1989; *Garofano d'amore*, 1977). Bennatos Musik braucht keine Schublade, denn für ihn heißt Weltmusik schlicht und einfach "die eigene Musik in die Welt zu bringen", und es ist dies eine Musik, der man verfällt. Vielleicht wegen des Tarantel-Bisses?

Unter tosendem Beifall interpretierte Eugenio Bennato in Innsbruck so bekannte Lieder wie "Balla la nuova Italia", "Neda", "Che il mediterraneo sia", "Il sorriso di Michela" und "Addio sud" und verwöhnte das Publikum mit mehreren Zugaben. In *BAT* 31 erfahren Sie mehr über Eugenio Bennato und seinen Auftritt vom 24. Oktober 2012.



## Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

### CDs

**Ridan: *Madame la République*. 2012** (Les Fleurs, le Béton 839.A001.020).

Die Tatsache, dass das Chanson oft als Medium der politischen Meinungsäußerung fungiert, ist unumstritten. Den historischen Höhepunkt seiner politischen, ja bisweilen tagespolitischen Bedeutung erreichte das Genre zur Zeit der Französischen Revolution: Als Medium der Zeitkritik und der Artikulation einer politischen Position sowie als Instrument der Meinungsbildung und der Mobilisierung der Massen avancierte das Revolutionschanson zu einem einflussreichen Faktor im Kampf gegen das Ancien Régime. An diese Tradition des Revolutionslieds, die heute für gewöhnlich nur noch von historischem Interesse ist, knüpfte der ACI Ridan (der Künstlernamen Ridan ist das Palindrom des 'echten' Vornamens des Sängers, der mit bürgerlichem Namen Nadir Kouidri heißt) im Frühjahr 2012 – knapp zwei Monate vor den französischen Präsidentschaftswahlen – produktiv an: Mit *Madame la République* veröffentlichte der Sohn algerischer Einwanderer ein eminent politisches Album, wie es in dieser Eindeutigkeit der Stellungnahme wohl seit Jean Ferrats *Dans la jungle ou dans le zoo*<sup>1</sup>, das 1991 ganz im Zeichen des Zusammenbruchs des real existierenden Sozialismus und der damit verbundenen politischen Ernüchterung stand, keines mehr gegeben hat.

Der Sänger, der seine Karriere als Rapper begann, aber rasch die Rapszene aufgrund ihrer Codes und Konventionen als thematisch und musikalisch einengend empfand, veröffentlichte nun sein viertes Album.<sup>2</sup> Wie schon die früheren<sup>3</sup> weist es durch seine einfachen und einprägsamen Melodien wie seine philanthropische Haltung, die Sympathiebezeugungen für die gesellschaftlich Benachteiligten mit Respektlosigkeit gegenüber als illegitim und ungerecht erachteten Autoritäten einhergehen lässt, deutliche Anklänge an Brassens auf. Ikonographisch sind die Bezüge auf die Französische Revolution und mit ihr die Menschen- und Bürgerrechte auf dem CD-Cover, im Booklet und in den Videoclips zum Titelchanson wie auch zu "Ah les salauds" omnipräsent: Der Sänger hat sich als Sansculotte<sup>4</sup> verkleidet, der auf den Straßen von Paris – zu Fuß und auf dem städtischen Leihrad – politische Überzeugungsarbeit zu leisten versucht; als Illustrationen treten die Symbole der Republik – Trikolore, Pike, Kokarde, Marianne und das Siegel der Republik – in Erscheinung.

Am Beginn des Albums steht das Gedicht "Le petit malandrin"<sup>5</sup>, eine Fabel à la La Fontaine, die von einem anmaßenden Emporkömmling, der sich durch seine falschen Versprechen schließlich den Groll des Volks zuzieht, handelt. Der

recht deutlich auf Sarkozy gemünzte Text spricht an seinem Ende – aus der Perspektive des Volks – dem zynischen Regenten jegliche Menschlichkeit ab. Das darauffolgende Chanson "La Comédie humaine" ist eine an einen Herrscher gerichtete Apostrophe ("mon bon seigneur"), in der die gegenwärtige Situation des Landes, die Enttäuschung und die Empörung des Volks an den für die Missstände Hauptverantwortlichen herangetragen werden. Der von Balzac entlehene Titel suggeriert mit seiner Parallelisierung der Epochen, dass die gegenwärtige als Phase eines großen politischen und sozialen Umbruchs interpretiert werden kann. Ähnlich wie Abd al Malik auf seinem Album *Dante*<sup>6</sup> intendiert Ridan mit zahlreichen intertextuellen Referenzen ein Panorama der Gegenwart zu entwerfen. Im Zentrum von *Dante* steht das 'Erzählen' tragischer Einzelschicksale, die durch die aktuellen Lebensverhältnisse – besonders sozialer Ausschluss, Armut und Jugendarbeitslosigkeit – bedingt sind, eben jene Entwicklungen, die bei Ridan in der Forderung, ihnen entgegenzutreten, angesprochen werden.

Das Titelchanson "Madame la République" beklagt in direkter Anrede der personifizierten Republik aus der Warte des werbenden Verehrers den Verfall republikanischer Werte, vor deren Allegorie in Gestalt der Mariannebüste im Pariser Rathaus der Sänger im Videoclip niederkniet. Die Verteidigung der Grundprinzipien 'liberté, égalité, fraternité' wird gegen aktuelle Entwicklungstendenzen zum Nepotismus, zur Oligarchie, Bananenrepublik und Mediendiktatur hochgehalten. Soziale Rückschrittlichkeit, die politische Vereinnahmung der Justiz und die daraus resultierende Aufhebung der Gewaltenteilung, das Gewicht lobbyistischer Interessen und die stets auf mediale Aufmerksamkeit bedachten politischen Akteure geraten ins Visier. Der Sprecher des Chansons gibt sich als 'citoyen', der die Besinnung auf die Grundwerte und deren Wiederherstellung fordert. "Les enfants de colonies" spielt in diesem Geiste mit der semantischen Ambiguität von "les colonies" – werden so doch die Kolonien im imperialistischen Sinn als auch die oft staatlich organisierten Ferienlager bezeichnet. Wie der vorhergehende Titel versteht sich dieses Chanson als Plädoyer für die Gleichheit und Gleichbehandlung aller Staatsbürger, eben gerade ungeachtet ihrer Herkunft.

Das Gedicht "Un étrange étranger" stellt einen xenophoben Monolog dar, der die Fremdenfeindlichkeit gegenüber den neuen 'weißen' Migranten innerhalb Europas thematisiert. "Ah les salauds", die Singleauskopplung des Albums, die harte Kontroversen und ein offizielles Verbot des Titels von Seiten der großen Radio- und Fernsehsender hervorrief, ist als Polemik gegen Marine Le Pen und den Rechtspopulismus zu verstehen. Das ironische Loblied auf den Neofaschismus, das auch den Rechtsruck der bürgerlichen Parteien im Wahlkampf aufs Korn nimmt und sich musikalisch als kämpferischer Revolutionsgesang gibt, der zum Mitsingen auffordert, verwendet Mittel der Übertreibung und des historischen Tabubruchs – so etwa in der lapidaren Formulierung "même la Saint Barth et la Shoà n'ont pas rendu ces gens moins sombres". Der Text ist mit Provokationen wie dem Wortspiel "bons à rien" und "bons Ariens" gespickt. Die Frage nach der Wahrnehmung und Definition von Nationalität

liegt auch dem darauffolgenden Chanson zugrunde. “Le syndrome du p’tit beur” wirkt dabei geradezu wie das musikalische Selbstporträt des Sängers, der sich im Refrain folgendermaßen charakterisiert: “Je suis le p’tit Arabe de la chanson française./ Un bouffeur de couscous, le prénom à l’envers./ Un vulgaire petit cancre comme l’aurait dit Prévert/ Qui chante la vie des autres dans la langue de Molière”. Der Titel kritisiert die aufs äußere Erscheinungsbild reduzierte Wahrnehmung des ‘beur’ durch die ‘echten’ Franzosen. Rassistische Vorurteile und nationale Stereotypen werden dem ‘beur’, der sich seinerseits – in Frankreich geboren und aufgewachsen – als Franzose fühlt, immer wieder entgegengebracht, und er begegnet diesen mit beißender Ironie.

“Le mensonger”, dessen Titel auf einen eigentümlichen vom Substantiv abgeleiteten Neologismus zurückgeht, stellt eine Anklage der gegenwärtigen politischen Klasse dar, an die der Vorwurf ergeht, mittels Lügnerie weniger dem Staat und dem Gemeinwesen als partikularen Interessen zu dienen. In “Le manège enchanté” liefert Ridan dann im Rahmen einer Farce eine Reihe komischer Übertreibungen, deren Refrain spielerisch übermütig – von einem Kinderchor dargeboten – dazu auffordert, mittels Streik und Nichtwiederwahl des Präsidenten (Sarkozy) einen Wandel einzuleiten. “Le Mont des Lys” beklagt eine Situation gesellschaftlicher und politischer Stagnation. Der Zweitausender in den Pyrenäen, der für das Chanson titelgebend ist, symbolisiert das monumentale Ausmaß der zu bewältigenden Probleme, die hier auch als Kulturkrise beschrieben werden, die zum Rückzug aus der Gesellschaft in die Natur anregt. Die Drastik des Texts rührt von zahlreichen Ausdrücken des *français populaire*, wie etwa “se foutre sur la tronche”, “la merde de vache” und “ce bordel collectif” her. Die im Titel anklingende Lilie, das Symbol der Bourbonenherrschaft, verweist einmal mehr auf den Deutungskontext der Revolution.

“Ali Baba et les 40 valeurs” evoziert das Märchen *Ali Baba und die vierzig Räuber* aus der französischen Fassung von *Tausendundeine Nacht*, in dem es dem schlaun und mutigen Helden gelingt, 40 Räuber zu bezwingen. Die bösen Räuber geraten bei Ridan zum CAC40, dem französischen Börsenleitindex der wichtigsten inländischen Unternehmen. Der moderne Ali Baba hat es auf den Reichtum, der dank Uran-, Öl- und Waffenhandel generiert wird, abgesehen, und die Zauberformel des ‘Sesam-öffne-dich’ fällt angesichts eines Banksafes, dessen Inhalt unter denen verteilt werden soll, auf deren Kosten der Reichtum bis dato ging: den Leittragenden in den Entwicklungsländern. Das Chanson erinnert mit seiner das Märchen raunend in Erinnerung rufenden Eingangspassage an Gainsbourgs “Bonnie and Clyde” (1967), einem Titel, der durch mythische Überhöhung eine Art Legendenbildung um Outlaws betreibt; Ridan zielt mit seiner Beschwörung Ali Babas auf eine Kritik des unreglementierten globalen Handels ab. Die unverhohlene Respektlosigkeit gegenüber der Finanzwelt lässt dabei an die antikapitalistischen Aktionen der Occupy-Bewegung denken.

“La fleur au fusil” – so der symbolträchtige Titel des folgenden Chansons – wendet sich, wie in der Tradition des französischen Antikriegslieds seit “Le

déserteur” nicht unüblich, an den Präsidenten der Republik als Oberbefehlshaber über das Militär: Der Sprecher plädiert für prinzipielle Gewaltfreiheit. Angesichts der Aussetzung der Wehrpflicht in Frankreich<sup>7</sup> wirkt das Lied einerseits etwas anachronistisch, andererseits läuft es aufgrund der wachsenden Attraktivität, die das Berufssoldatentum in Krisenzeiten mit hoher Jugendarbeitslosigkeit gewinnt, nicht ins Leere. Das an Lukrez’ lateinische Wendung anknüpfende, im Stil einer Fürbitte gehaltene “Imo pectore (du fond du cœur)” drückt den tiefen Wunsch nach einem Bemühen des Einzelnen um eine bessere Welt aus. Mit “L’indigné” schließt das Album in Anlehnung an das Manifest Stéphane Hessels und die Bewegung der *Indignés* mit einem Appell zur Solidarität aller Franzosen, und zwar bezüglich eines politischen Aufbruchs in Richtung Erneuerung der Republik: “Seule l’addition de nos faiblesses, ferons la force de cette union/ Nous sommes seuls Roi de nos destins et si la France est notre royaume./ Nous reprenons ce vieux château.” Symbole der Revolution und des Sozialismus – die Rose, für die in einer Weiterentwicklung des konventionellen Bildes eine Vase gefordert wird – prägen den Text.

Das Album kam zum ‘prix citoyen’ von etwa neun Euro, also circa der Hälfte dessen, was Neuerscheinungen gewöhnlich kosten, auf den Markt; denn schließlich zielt die Verbreitung ‘revolutionären’ Gedankenguts auf die Massen ab. Im Präsidentschaftswahlkampf machte sich Ridan – als einer von wenigen prominenten Unterstützern – für den Kandidaten des Linksbündnisses Jean-Luc Mélenchon stark. Bisweilen mag der Sänger in den Verdacht des Linkspopulismus (und der Demagogie) geraten, Originalität ist seiner Wiederbelebung des politischen Chansons jedoch nicht abzusprechen. Seine Pointen sitzen, nie läuft er Gefahr, zum Politclown à la Coluche, dem Komiker, der einst bei den “érections pestillentielles” gegen Mitterrand kandidierte, zu mutieren.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Link:

[www.facebook.com/ridan.official](http://www.facebook.com/ridan.official)

Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Jean Ferrat, *Dans la jungle ou dans le zoo*, Disques Temey 174424.2, 1991.
- <sup>2</sup> Ihm gingen *Le rêve ou la vie* (Sony EPG 5123362, 2004), *L’ange de mon démon* (Sony BMG 88697058672, 2007) und *L’un est l’autre* (Sony 88697436942, 2009) voraus.
- <sup>3</sup> Besonders das Chanson “Ulysse” (2007) rekurriert über du Bellay auf Brassens, von dem Ridan auch immer wieder Titel, etwa “Les amoureux des bancs publics”, in seinen Konzerten singt.
- <sup>4</sup> In ihrer politischen Konnotation erinnert diese Verkleidung oder Tracht an das Gavroche-Outfit des jungen Renaud in den 1970er Jahren.
- <sup>5</sup> Nach *Litré* handelt sich bei “malandrin” um eine historische Bezeichnung, die man im Hundertjährigen Krieg für Plünderer auf französischem Boden verwendete; später wurde der Ausdruck zu einem Synonym von “brigand, vagabond” verallgemeinert.
- <sup>6</sup> Abd al Malik, *Dante*, Polydor/Universal 5312795, 2008. So zentral für Ridans Schaffen das Vorbild Brassens ist, so wegweisend war für Abd al Malik Brel.

<sup>7</sup> Die Wehrpflicht wurde in Frankreich ab Ende 2001 ausgesetzt. Der Dienst an der Waffe wird nun durch die Informationsveranstaltung *Journée d'appel de préparation à la défense* (JAPD), an der alle französischen Jugendlichen teilzunehmen haben, ersetzt.

**Mannarino: *Bar della rabbia*. 2009** (Leave 3000168) **und *Supersantos*. 2011** (Leave 3000396).

Mit dem römischen Liedermacher Alessandro Mannarino – *in arte* einfach Mannarino – ist die italienische Cantautori-Szene seit dem ersten Album *Bar della rabbia* von 2009 um eine originelle und interessante Figur reicher. Die musikalische Laufbahn des 1979 geborenen Künstlers begann vor etwa zehn Jahren mit einer regen Aktivität als Disc-Jockey in römischen Multi-Kulti-Kneipen, wobei er bereits damals als “il dj con la chitarra”<sup>1</sup>, mithin auch als Sänger, von sich reden machte. Dass er sich dabei insbesondere auf World Music spezialisierte, entspricht einem klaren Bekenntnis zu kultureller Diversität, welches sich in der Folge auch in seiner Liedermachertätigkeit (sowie sicherlich auch in seinem Studienabschluss in Kulturanthropologie) widerspiegelt. Tatsächlich manifestieren sich in der Musik, die man auf *Bar della rabbia* und dem zweiten Album *Supersantos* zu hören bekommt, die unterschiedlichsten Einflüsse: vom amerikanischen Blues über bereits für sich genommen hybride Musikstile wie Bossa Nova, Klezmer, Balkanmusik oder die ‘patchanka’ der Gruppe Manu Chao bis hin zu den natürlich ebenfalls vorhandenen Anklängen an vorausgehende Cantautori (ganz besonders Fabrizio De André und Vinicio Capossela) sowie, als besonders prägendes und originelles Element, zu der spezifisch römischen Volksliedtradition des ‘stornello’. Wie Mannarino selbst in einem Interview preisgibt, bekam er bei seinen Großeltern als Kind die berühmten römischen ‘stornellatori’ wie Gabriella Ferri, Lando Fiorini und Alvaro Amici zu hören, deren Musik für ihn das repräsentierte, “was der Gospel für Ray Charles war”.<sup>2</sup> Was seinen eigenen Status als ‘Cantautore’ anlangt, bekennt sich Mannarino zwar prinzipiell dazu, formuliert aber Vorbehalte, denn keinesfalls entspreche er jenem Typus des “cantautore di una volta”, dessen gesellschaftspolitisches Engagement im Rahmen der Parteizugehörigkeit erfolgte und der seine Konzerte nur veranstalten konnte, wenn er im Besitz einer “tessera del partito” war.<sup>3</sup>

Gesellschaftspolitisches Engagement ist für den römischen Liedermacher aber in jedem Fall kennzeichnend, nicht nur im Hinblick auf das bereits erwähnte Bekenntnis zu kultureller Diversität, sondern auch im Sinn unverblümter Kritik an politischen und anderen Missständen und, ganz besonders, einer grundlegenden Solidarität mit den Marginalisierten und Verzweifelten, den Menschen ‘der Straße’. Letztere besingt Mannarino in seinem Erstlingswerk fast im Stil eines Konzeptalbums, das insofern an De Andrés *Tutti morimmo a stento* erinnern könnte. Deutlich programmatischen Charakter hat natürlich insbeson-

dere der Titelsong “Il bar della rabbia”, in formaler wie auch inhaltlicher Hinsicht: Durchgehend im römischen Dialekt verfasst, wechseln im Sprechgesang vorgetragene Strophen mit einem Refrain in der Manier der römischen ‘stornelli’ ab,<sup>4</sup> wobei das zentrale Thema des Trinkens die existenzielle Dimension einer notwendigen Lebensbewältigung annimmt, denn “la cosa più sfortunata e pericolosa che m’è capitata nella vita è la vita”. Tatsächlich erscheint die *Bar della rabbia* als Zufluchtsort, in dem sich viele dieser aus der Bahn Geworfenen versammeln und teilweise verbrüdernd: vom Liebestrunkenen in “Me so’mbriacato” zum wirklichen Alkoholiker und Obdachlosen in “Osso di seppia”, wo der titelgebende Spitzname natürlich auf den berühmten Gedichtband Eugenio Montales, des großen Poeten der Negation und der Entmystifizierung des Dichterwortes, verweist; von der Prostituierten in “La strega e il diamante” zu den wortwörtlich ausgegrenzten Roma in “Tevere Grand Hotel”, denn die mit ansteckenden Tanzrhythmen unterlegten Strophen des Songs evokieren in poetischen Bildern das riesige römische Roma-Lager in Casilina (wo im Übrigen auch der Videoclip zu diesem Song gedreht wurde); oder auch vom “Elisir d’amor” anpreisenden Marktschreier zum sarkastischen “Pagliaccio”, zwei Gestalten, mit denen man wohl die beiden in augenscheinlichster Weise selbstreferentiellen Figuren des Albums vor sich hat, heißt es doch etwa im zweitgenannten Lied, mit einem für Mannarino ebenfalls charakteristischen Hang zum Wortspiel (und natürlich wiederum in römischem Dialekt):

Non ce posso fa’ niente, come qualcosa va storta o va perduta mi esce fuori una battuta.  
So’ un pagliaccio faccio quello che faccio, non m’impiccio nell’impaccio e se me spaccio è pe er carpaccio.

Das mit *Bar della rabbia* vorgegebene metaphorische Raumkonzept kann bis zu einem gewissen Grad auch im zweiten Album entdeckt werden; der beobachtende und beschreibende Geschichtenerzähler Mannarino verlässt hier die Bar und streunt (wie im Eingangssong “Rumba magica” ausgemalt) durch die Straßen der Stadt, wo ihm wiederum emblematische Figuren begegnen. Die neue Thematik, die sich dabei als übergeordneter Fokus über die Zeichnung des Figurenreigens legt, ist, wie durch den Titel *Supersantos* suggeriert, die kritische Auseinandersetzung mit religiösen wie auch profanen ‘Heiligenbildern’ – welche von Mannarino natürlich in erster Linie dekonstruiert werden. Beispielhaft kann dies an den beiden Titeln “Maddalena” und “L’onorevole” gezeigt werden. So wird die sprichwörtliche Sünderin Magdalena hier zur Rebellin, die die ihr abverlangten Rollen als Jungfrau, Mutter oder Märtyrerin von vornherein von sich weist, um – im musikalischen Gewand einer sorglos-beschwingten ‘patchanka’ – gegenüber Gott und der Gesellschaft voll und ganz ihren Anspruch auf körperliche Liebe und Leidenschaft einzufordern. Dass es Mannarino dabei dezidiert darum geht, die katholische Sicht der Welt als Jammermental bzw. des Lebens als von Beginn an mit Schuld und Sühne beladener Existenz ad absurdum zu führen, und zwar zugunsten eines von Vitalismus und poetischer Magie geprägten Weltbildes, bekräftigt er auch in einem Interview.<sup>5</sup>

Noch um einiges subtiler und hintergründiger erweist sich Mannarinos Dementage der profanen Heiligenfigur des Politikers in “L'onorevole”. Das größtenteils im Sprechgesang vorgetragene Lied erzählt von einem Parlamentarier, der sich aus Liebeskummer umbringt, aber als langsam verwesender Toter weiterlebt und vor allem auch seinen Beruf weiter ausübt, wobei er nach den – bereits als falsch überführten – Grundsätzen handelt, nie Angst gehabt und nie jemanden geliebt zu haben. Im Anschluss an diese drastische Metapher einer Politikerkerkaste im Verwesungszustand, die tot ist ohne es zu merken, rundet “L'ultimo giorno dell'umanità” das Album mit weiteren apokalyptischen Visionen menschlichen Zusammenlebens ab. Die fröhlich rhythmisierte Musik zieht dabei neuerlich eine Bedeutungsebene ein, die den Inhalten eklatant entgegenläuft.

“L'ultimo giorno dell'umanità” war im Übrigen auch das Motto, unter dem im Anschluss an die *Supersantos*-Tour im Sommer 2011 noch eine spezielle, auf Theaterbühnen abgehaltene Wintertournee stattfand, mit der Mannarino die theatralische Qualität seiner Lieder wie auch sein eigenes schauspielerisches Talent unter Beweis stellen konnte. Die Beschreibung, mit der sich all die erwähnten Begabungen des römischen Liedermachers am besten zusammenfassen und evozieren lassen, ist wohl tatsächlich, wie in einer Rezension zu lesen, jene eines “cantastorie”, und zwar “di quelli veraci, che gironzolano tra le borgate e le baracche”<sup>6</sup>. Mannarino ist ein zwischen Lakonie und Poesie pendelnder moderner Bänkelsänger, und er ist ein origineller Musiker, dem nicht von ungefähr im vergangenen Juli der *Premio SIAE* für den “Miglior giovane compositore italiano” verliehen wurde. Man wird in den nächsten Jahren sicherlich (und hoffentlich) noch viel von ihm hören.

Gerhild Fuchs, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

<sup>1</sup> [www.mescalina.it/musica/interviste/10/08/2011/alessandro-mannarino](http://www.mescalina.it/musica/interviste/10/08/2011/alessandro-mannarino) (04.10.2012).

<sup>2</sup> [www.cafebabel.de/article/33024/rom-italien-alessandro-mannarino-saenger-interview.html](http://www.cafebabel.de/article/33024/rom-italien-alessandro-mannarino-saenger-interview.html) (04.10.2012).

<sup>3</sup> Cf. [francesco-altavista.blogspot.co.at/2010/01/intervista-alessandro-mannarino.html](http://francesco-altavista.blogspot.co.at/2010/01/intervista-alessandro-mannarino.html) (04.10.2012).

<sup>4</sup> Direkten Eingang findet der römische ‘stornello’ auch in der Nummer “La strega e il diamante” mit den von Simona Sciacca interpretierten Dialektrefrains.

<sup>5</sup> [www.mescalina.it/musica/interviste/10/08/2011/alessandro-mannarino](http://www.mescalina.it/musica/interviste/10/08/2011/alessandro-mannarino) (04.10.2012).

<sup>6</sup> [www.ondarock.it/recensioni/2011\\_alessandromannarino.htm](http://www.ondarock.it/recensioni/2011_alessandromannarino.htm) (04.10.2012).

**Nina Zilli: *L'amore è femmina*. 2012** (Universal Music 0602527945972).

Seit ihrem Erfolg beim Festival von Sanremo 2010, wo sie mit “L'uomo che amava le donne” in der Kategorie *Nuove proposte* mit dem Kritikerpreis ausgezeichnet wurde, zählt die 1980 in Piacenza geborene Nina Zilli zu den jungen vielversprechenden Talenten der italienischen Canzone. Ebenfalls 2010 erschien das Album *Sempre lontano*, das u.a. den Hit “50 mila” enthält, der auch

aus dem Film *Mine vaganti* von Ferzan Ozpetek<sup>1</sup> bekannt ist. Im Februar 2012 erschien mit *L'amore è femmina* das zweite Studioalbum Nina Zillis.

Wie beim Vorgängeralbum findet sich auch bei *L'amore è femmina* eine musikalische und stilistische Bandbreite, die sich aus Elementen des Soul, des r&b, des Mowtown-Sounds, aber auch Anleihen aus der italienischen Musikproduktion der 1960er und 1970er Jahre zusammensetzt. Nina Zilli, die von den Medien mitunter auch mit der 2011 verstorbenen Sängerin Amy Winehouse verglichen wird,<sup>2</sup> prägt ihre musikalischen Produktionen als Co-Produzentin entscheidend mit und ist in vielen Fällen auch als Texterin und Komponistin aktiv am Entstehungsprozess der Canzoni beteiligt. Wir haben es also mit einer echten *cantautrice* zu tun.

Das vorliegende Album enthält zwölf Canzoni zu verschiedenen Themen, wobei die Liebe und die zwischenmenschlichen Beziehungen einen deutlichen Schwerpunkt bilden. Es gelingt Nina Zilli jedoch, durch Feinheiten (bzw. ungewöhnliche Bilder) sowohl in den Texten als auch in der musikalischen Untermalung ein Abgleiten ins Triviale oder Kitschige zu vermeiden. Das erste Beispiel hierfür ist “Per te” (Roberto Casalino/ Nina Zilli), mit dem die Sängerin 2012 beim Festival von Sanremo auftrat, jedoch nur einen Platz im Mittelfeld belegen konnte. Die vermeintlich offenkundige Liebesbeziehung entpuppt sich als komplexes Beziehungsgeflecht, in dem die Protagonistin schließlich ihren eigenen Stolz über Bord wirft und sich trotz vorangegangener Probleme wieder mit ihrem Partner einlässt. Die Interpretation steigert sich zu einem Crescendo, das seinen Höhepunkt nach dem zweiten Refrain erreicht: Die Interpretin legt ihre ganze Emotion in die folgenden Verse, sodass der Zuhörer die an der Liebe leidende Protagonistin direkt vor sich sehen kann. Einen Kontrast dazu bildet das unmittelbar darauf folgende “Una notte” (Nina Zilli), dessen nächtliches Ambiente im kalten Neonlicht sich auch in der eher kühl und distanziert wirkenden Interpretation widerspiegelt. Um das Beenden einer Liebesbeziehung kreisen sowohl “Piangono le viole” (Nina Zilli/ Davide Tagliapietra) als auch “Non qui” (Nina Zilli): Während es im ersten Fall um die Notwendigkeit geht, eine Liebe zu beenden, um neue Ziele zu erreichen und mit sich selbst ins Reine zu kommen, wird im zweiten Fall der Mann mit Entschlossenheit vor die Tür gesetzt bzw. aus dem Leben der Protagonistin verbannt. Auch hier gelingt es der Sängerin, z.B. durch die Wahl des Titels “Piangono le viole” den Absturz in die Banalität zu vermeiden. Die ebenfalls von Nina Zilli selbst geschriebene Canzone mit dem ungewöhnlichen Titel “L'inverno all'improvviso” erzählt von einem Mann, der für die Protagonistin Inspiration und musikalische Muse zugleich ist. Die rhythmische Untermalung der Melodie, ein Arrangement, das an die Musik der 1960er Jahre erinnert, und die locker-leichte Interpretation Nina Zillis wirken einem möglichen Eindruck von Trivialität wirkungsvoll entgegen.

Ebenfalls in die eingangs erwähnte Thematik reiht sich “L'amore è femmina” ein, an dem neben der Interpretin noch drei skandinavische Autoren/ Komponisten und der Amerikaner Charlie Mason mitschrieben. Nina Zilli ver-



trat 2012 mit diesem Lied Italien beim *Eurovision Song Contest* in Baku.<sup>3</sup> Auf dem vorliegenden Album ist das Lied in seiner italienischen Fassung vertreten und entpuppt sich als durchaus engagierter Titel, fordert es doch aus der Sicht der Frau die Liebe als einen Akt des gegenseitigen Gebens und Nehmens ein, der andernfalls nur zu Frustration und Unzufriedenheit führt. Anders als bei mehreren Liedern des Albums spielt hier der Chor – vielleicht auch vor dem Hintergrund der Teilnahme am Song Contest – eine größere Rolle, indem er neben dem Refrain auch bestimmte Zeilen einzelner Strophen wiederholt und so mit der Stimme der Interpretin kontrastiert.

Doch das Album bietet noch weitere musikalische und thematische Facetten: Das Eingangslied “Per le strade” (Luigi de Crescenzo) könnte durchaus als Popsong *all’italiana* durchgehen und erinnert an Produktionen z.B. von Laura Pausini. Der schnelle Rhythmus dominiert das Lied, die Sängerin bleibt bei ihrer Interpretation etwas mehr im Hintergrund. Das abschließende “Lasciatemi dormire” (Nina Zilli) wiederum erinnert musikalisch an die Musik Burt Bacharachs und den Easy-Listening-Sound und bringt eine gewisse Leichtigkeit in das Album. Mit seiner getragenen, fast etwas schleppenden Melodie setzt “La felicità” (Diego Mancino) in der Mitte des Albums dazu einen deutlichen Kontrapunkt: Das Glück wird für eine ganze Generation zu einem hohen Gut bzw. einem besonders wertvollen Geschenk. Die Canzone setzt vor allem musikalisch interessante Akzente: Nach dem langsamen Anfang explodieren Melodie und Interpretation zu Beginn des zweiten Couplets förmlich, ehe dann am Ende der Spannungsbogen wieder abflacht und in einem Stakkato der letzten Worte endet. Es handelt sich hierbei um eines der Lieder, die sich trotz der scheinbar ‘leichten’ Thematik nicht beim ersten Hören erschließen.

Ein komplett anderes Thema steht im Mittelpunkt von “La casa sull’albero” (Alessandra Flora/ Francesco Morettini/ Marco Ciappelli/ Luca Anglosanti), nämlich die sehr sozialkritische Analyse des Lebens in den italienischen Vorstädten zwischen Beton und Gewerbegebieten, in denen es mitunter an Perspektiven mangelt und wo eine graue Steinwüste und ein streng geregelter Arbeitsalltag das Leben bestimmen; dennoch endet das Lied mit einer versöhnlichen Perspektive. Musikalisch haben wir es hier mit einer Canzone zu tun, die zwischen Soul und Blues angesiedelt ist, was sich auch in der Interpretation Nina Zillis widerspiegelt; es handelt sich hier sicherlich um einen der Höhepunkte des Albums.

Es bleiben zwei Titel, die thematisch an die Sujets des Beziehungsgeflechts bzw. der Trennung anknüpfen, gleichzeitig aber die musikalische Bandbreite der Interpretin unterstreichen: In “Anna” (Nina Zilli) wechseln sich schnell gesungene, beinahe stakkatoartige Passagen in den Strophen mit einem getragenen Refrain ab. Die Canzone ist ein weiteres Beispiel für musikalische Anleihen aus den 1960er Jahren; die Stimme der Interpretin bewegt sich auch hier mühe-los und nuanciert durch das Lied. “Un'altra estate” ist schließlich eine Zusammenarbeit von Nina Zilli mit der sizilianischen *cantautrice* Carmen Consoli und

erinnert durch sein Arrangement ebenfalls an die 1960er Jahre, etwa an mehrere Canzoni von Mina. Wie in einigen anderen Liedern Nina Zillis werden auch hier einzelne Verse in Englisch gesungen; eine Erklärung hierfür liegt möglicherweise in der Biographie der Künstlerin.<sup>4</sup>

Wenngleich bei *L'amore è femmina* der musikalische Überraschungseffekt nicht mehr ganz so groß ist wie bei seinem Vorgänger *Sempre lontano*, so hat Nina Zilli dennoch eine abwechslungsreiche und interessante Produktion vorgelegt. Mit ihrem eigenen Stil fügt sie der italienischen Canzone eine neue Facette hinzu, beeindruckt durch ihre große musikalische Bandbreite und vermag zudem durch ihre Interpretationskunst zu überzeugen, wie sie auch bei Konzertauftritten eindrucksvoll unter Beweis stellt.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Link:

[www.ninazilli.com](http://www.ninazilli.com) (offizielle Seite der Sängerin)

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Im deutschsprachigen Raum ist der Film unter dem Titel *Männer al dente* bekannt.

<sup>2</sup> Siehe z.B. [www.eurovision.de/teilnehmer/ninazilli117.html](http://www.eurovision.de/teilnehmer/ninazilli117.html) (13.08.2012).

<sup>3</sup> Die auf Englisch und Italienisch vorgetragene Nummer verzichtete auf ein optisches Spektakel und setzte stattdessen zu Recht auf die Gesangkunst der Interpretin, die einigen Konkurrenten deutlich überlegen war. Dennoch reichte es am Ende nur zu Platz 9, was sich möglicherweise auch auf den eigenwilligen musikalischen Stil des Liedes zurückführen lässt, der verschiedenste Elemente und Stilrichtungen mischt und zwischen Soul und Pop wandelt.

<sup>4</sup> Die Sängerin ist in Italien und Irland aufgewachsen und hat einige Jahre in Chicago und New York gelebt.

## Publikationen

**Bernhart, Walter (Hg.): *Word and Music Studies: Essays on Performativity and on Surveying the Field* (= *Word and Music Studies*, 12). Amsterdam/New York, Rodopi 2011. 296 Seiten.**

Seit den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts rücken Körper, Bewegung, Tanz und Performance verstärkt in den Vordergrund der kulturwissenschaftlichen Diskussionen. Die Wiederaufnahme dieser Fragestellung (es hatte sie ja schon einmal um 1900 gegeben) hat zu einem genaueren Verständnis des künstlerischen Prozesses und zu neuen Sichtweisen des Werkbegriffs bzw. des Werkkonzepts geführt. Auf der Tagung der Word and Music Association in Wien 2009 wurden konkrete Fragestellungen zu diesem Aspekt der Performance diskutiert, fünfzehn interdisziplinäre Essays vorgetragen, die nun im zwölften

Band der Reihe *Word and Music Studies* veröffentlicht wurden. Wie bei fast allen bisherigen Bänden ist wieder die bewährte Aufteilung erfolgt: Neben dem Spezialthema, dem auch die Hauptsektion der Konferenz gewidmet war, wird noch ein Bereich angefügt, der sich mit dem Schwerpunkt *Surveying the Field* beschäftigt (im vorliegenden Band finden sich hierzu allerdings nur zwei Beiträge: Peter Dayan und David Mosley bieten theoretische Reflexionen zur Beziehung zwischen Literatur, Musik und – im Fall von Dayan – auch den visuellen Künsten).

Mit den einzelnen Beiträgen wurde versucht, eine Lücke zu schließen: Es ging nicht um generelle Diskussionen, sondern darum, von einem intermediären Standpunkt aus eine Sammlung sorgfältig ausgeführter Fallstudien künstlerischer Genres und historischer Phasen durchzuführen, die detaillierte Einsichten in die Konsequenzen solcher Fragestellung von Performativität in den Künsten geben können. Der Fokus der Fallstudien liegt dabei natürlich in erster Linie auf der Relation von Musik und Literatur, da in der Musik die 'performative' Seite stärker im Vordergrund steht. In der Folge werden einzelne Beiträge mit ihrer jeweiligen Schwerpunktsetzung kurz umrissen.

Tobias Janz sieht in seinem theoretisch ausgerichteten Beitrag "Performativity and the Musical Work of Art" (1-15) eine Einengung in Konzepten und Zugängen, die versuchen, eine klare Linie zwischen dem Konzept von Werk und Performanz zu ziehen. Er argumentiert im Sinne eines erweiterten Kunstbegriffs und stützt sich auf Überlegungen von Paul Bekker, Theodor W. Adorno und jüngere Positionen wie jene von Albrecht Wellmer. Der Beitrag diskutiert methodologische Konsequenzen solcher erweiterter Werkkonzepte für analytische und historiographische wissenschaftliche Auseinandersetzungen. In dem Essay "Text vs. Act: The *Bearbeitungsfrage* and the 'Romantic Baroque'" (17-34) greift David Urrows die Geschichte der Debatte über 'Werk' versus 'Performance' in den Bach-Transkriptionen, wie sie im späten 19. Jahrhundert gang und gäbe waren, auf. Die wissenschaftliche Bach-Gesellschaft mit ihrer emphatischen Sicht des 'Werks' war eine frühe Verteidigerin der Begriffe 'Authentizität' und 'Werktreue' im Gegensatz zur Sichtweise einer 'interpretierenden', 'künstlerischen' Schule um Robert Franz und solch prominenter praktizierender Künstler wie Franz Liszt oder Ignaz Moscheles, die diesen Zwang ablehnten und die romantische Freiheit individueller Expressivität in ihren Aufführungen praktizierten. Robert Samuels hingegen richtet seine Aufmerksamkeit auf einen anderen Fall von Performativität im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert: Sein Beitrag "The Act of Performance as Mahlerian topic" (35-52) handelt von Theatralität und Physikalität der Aufführungen, wie sie in Gustav Mahlers Musik und in den Gestaltungen der Lieder in seinen Symphonien reflektiert werden.

Eine Gruppe von Essays behandelt die Präsenz musikalischer Aufführungen auf der digetischen Ebene in erzählerischen Texten. Im Beitrag "Politics, Music and Irony in Alejo Carpentier's Novel *La consagración de la primavera* (*The Rite of Spring*)" (53-70) demonstriert Katia Chornik die Performanz spe-

zieller musikalischer Werke: beispielsweise wie Strawinskys Werk *Le sacre du printemps*, das bei der Uraufführung einen Skandal hervorrief, von Carpentier im Text eingesetzt wird oder wie die "Internationale", das Kampflied der sozialistischen Arbeiterbewegung, als Chiffre eingesetzt wird, um in der Erzählung politische Aussagen zu thematisieren. Delia da Sousa Correias Beitrag über "Musical Performativity in the Fiction of Katharine Mansfield" (71-86) diskutiert ebenfalls die Präsenz musikalischer Darbietung auf der Erzählebene und hebt die Funktion einer affektiven Identifikation hervor. Walter Bernharts interessante Untersuchung "Rhythmical Ambivalence of Poetry Performance: The Case of Elizabethan Verse" (87-100) versucht eine linguistisch ausgerichtete Rekonstruktion einer Vers-Aufführung der Elisabethanischen Periode, die zeitgenössische Dokumente einbezieht und damit konkurrierende kunstideologische Positionen dieser Zeit widerspiegelt. Eine ähnlich gelagerte Auseinandersetzung bietet Adrian Patersons Beitrag "'Music will keep out temporary ideas': W. B. Yeats's Radio Performances" (101-120). Yeats' Radio-Stücke sind bisher wenig untersucht worden, obwohl sein Versgebrauch mit seiner strikten Beachtung von Rhythmus und Intonation den immensen Aufwand und die Aufmerksamkeit bezeugt, die der Dichter dem 'Sound' gab. In dem Beitrag "'The Invisible'/'The Inaudible': Aspects of Performativity in Celan and Leibowitz" (121-143) schließlich zeigt Axel Englund an der späten Dichtung von Paul Celan, die der Dichter selbst laut vorgetragen hat, und an den Zwölfton-Kompositionen von René Leibowitz die Konsequenzen dieser performativen Akte für die Bedeutung der Dichtung. Während Celans Lesung das 'Schweben' und die Ambiguität des Sinngehalts der Gedichte betont, demonstriert die Komposition Symmetrie, Kohärenz und Perfektion, die den Gedichten nach Ansicht des Autors völlig fremd sind.

Eine andere Gruppe von Beiträgen konzentriert sich auf die Stimme in der musikalischen Aufführung. Simon Williams diskutiert "Romantic Opera and the Virtuoso" (143-156), indem er an zwei herausragenden Sängerinnen und einem Sänger des 19. Jahrhunderts (Giuditta Pasta, Maria Malibran und Adolphe Nourrit) die Vielseitigkeit von stilistischen Möglichkeiten des Singens darstellt. In "Sexing Song: Brigitte Fassbaender's *Winterreise*" (157-171) analysiert Lawrence Kramer die berühmte und faszinierende Interpretation ('re-reading') der Mezzo-Sopranistin von Schuberts Zyklus als eine Reflexion, die die Transgression der konventionellen männlichen Rolle des Klagens und der Verzweiflung zu einer couragierten weiblichen Position von Protest und Widerstand vorführt. Diese Sichtweise zeigt bestechend, dass die Aufführung eine wichtige Rolle in der Etablierung künstlerischer Bedeutung spielt und traditionelle Interpretationen über Bord werfen kann. Michael Halliwell behauptet in seinem Essay "Vocal Embodiment and Performing Language in *Waiting for the Barbarians*: Philip Glass's Adaption of J.M. Coetzee's Novel" (173-189), dass Stimme der emotionale Kern und das Herz der Oper ist und in der Aufführung einerseits im Dienst der dramatischen Repräsentation steht, aber andererseits

auch Elemente von Distanzierung der Zuhörerschaft vom dramatischen Ablauf beinhaltet.

Zwei Beiträge behandeln Performance im Bereich des Jazz. Emily Petermanns Untersuchung "Jazz Novels and the Textualization of Musical Performance" (211-227) diskutiert musikalische Aufführungen in Erzählungen von Toni Morrison, Albert Murray oder Xam Wilson Cartier auf der diegetischen Ebene und als strukturalistisches Modell für die Erzählung. Die typischen Spannungen zwischen einem fixierten Text und der Idee von Spontaneität finden in der literarischen Wiedergabe ihren Niederschlag. Diese Spannung wird sogar noch stärker von Mario Dunkel in seinem Beitrag "Charles Mingus and Performative Composing" hervorgehoben (229-242). Mingus gab – typisch für die 1950er Jahre – die traditionellen Formen der musikalischen Notation auf und praktizierte stattdessen die Kunst des "performative composing". Diese spontane Form der Komposition bestand aus einem Akt der Zusammenarbeit in der Auf-führung zwischen Mingus und den Mitmusizierenden, bei der Mingus seinen Körper als Kompositions-Medium einsetzte, um das musikalische 'Werk' in einer Form spontaner Selbst-Expression zu kreieren.



Verblüffend ähnlich wie Mingus ver-fahren auch Schoenberg und Wittgenstein bei ihren Versuchen, Bedeutung zu gene-rieren: Katrin Egger zeigt in "Wittgenstein and Schoenberg on Performativity of Music as Method for Philosophy" (243-261), dass beide ähnlich skeptisch waren gegenüber einer systematischen Methode Bedeutung zu etablieren und dagegen eine performative, operationale Praxis von Bedeutungserzeugung propagierten.

Wieder bietet dieser Band der Reihe *Word and Music Studies* eine Fülle von Anregungen für weitere Auseinander-setzungen in diesem sich ständig auf neu-este Diskussionen einlassenden For-schungsbereich. Der Schwerpunkt der Per-formativität wurde bei der Konferenz in Santa Fe 2011 unter dem Titel *Time and Space in Words and Music* neu aufgegriffen, wobei die Generalthemen der einzelnen Panels unter *Voice and Music* firmierten. Man kann auf die Veröf-fentlichung dieser Kongressakte erneut gespannt sein.

Klaus Zerinschek, Universität Innsbruck

## Ankäufe und Neuerwerbungen

### Bücher

- Crespi Morbido, Vittoria (Hg.): *Femmes fatales all'Opera*. Torino, Umberto Allemandi 2009.
- Gier, Albert: *Werkstattberichte. Theorie und Typologie des Argomento im italienischen Opernlibretto des Barock* (= Romanische Literaturen und Kulturen, 6). Bamberg, University of Bamberg Press 2012.
- Lacouture, Jean: *Carmen la révoltée*. Paris, Éditions du Seuil 2011.
- Müller, Oliver: *Georges Bizets Carmen. Die Geschichte einer Oper*. Leipzig, Arthaus 2004.

### CDs

- Alexis HK: *Le dernier présent*, La Familia LF-191-081.AD2079C, 2012
- Arno: *Future vintage*, naïve NV826711, 2012
- Caparezza: *Esecuzione pubblica* (Inkl. DVD), Universal Music 0602537075447, 2012
- Capossela, Vinicio: *Marinai, profeti e balene*, La Cupa 5052498571024, 2011
- Capossela, Vinicio: *Rebetiko gymnastas*, La Cupa 8051040720009, 2012
- Duo Chanson: *Chansons von Brassens und Moustaki*, Sound Design o.N., 2009
- Duo Chanson: *Französische Chansons von 1940 bis 2007*, Sound Design o.N., 2010
- Emma: *Sarò libera*, Universal Music 0602527947129, 2012
- Garou: *Rhythm and blues*, Mercury 371 241-0, 2012
- Gualazzi, Raphael: *Reality and Fantasy* (inkl. DVD), Sugar 8033120983023, 2011
- Lavoine, Marc: *Je descends du singe*, Barclay 370 974 7, 2012
- Ligabue: *Arrivederci, mostro!* Warner 5051865933328, 2010
- Nannini, Gianna: *Io e te*, Z-Music 88697821502, 2011
- Noemi: *RossoNoemi*, Sony 8691924272, 2012
- Ridan: *Madame la République*, Les Fleurs, le Béton 839.A001.020, 2012
- Serrat & Sabina: *La Orquesta del Titanic*, Sony 88691946292, 2012
- Silvestri, Daniele: *S.C.O.T.C.H.*, Sony 88687895872, 2011
- Stromae: *Cheese*, Masaert 532 868-6, 2010
- Superbus: *Sunset*, Polydor 370988-8, 2012
- Stupeflip: *Terrora!!* (inkl. DVD), Etic System 250867STUPCDEPDVD, 2012
- Zilli, Nina: *L'amore è femmina*, Universal Music 0602527945972, 2012

---

## Veranstaltungskalender

---

### Kolloquien, Vorträge

#### *WagnerWorldWide 2013: Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*

Zeit: 6.-10.11.2012  
 Ort: Vortragssaal der Universitätsbibliothek Bern / Zentralbibliothek  
 Info: [www.musik.unibe.ch/content/index\\_ger.html](http://www.musik.unibe.ch/content/index_ger.html)

#### *Ideology in Words and Music. 2nd Conference of the Word and Music Association Forum*

Zeit: 8.-10.11.2012  
 Ort: Stockholm University, Sweden  
 Info: [www.su.se/english/about/news-and-events/events](http://www.su.se/english/about/news-and-events/events)

#### *Word and Music Studies: Ninth International Conference: Silence, Absence and Ellipsis in Literature and Music*

Zeit: 7.-10.8.2013  
 Ort: London, UK  
 Info: [www.wordmusicstudies.org/events.htm](http://www.wordmusicstudies.org/events.htm)

#### *Call for Papers: Popular Music & Politics in the 21st Century From the Fall of Communism to the Arab Spring*

Deadline: 31.12.2012  
 Info: [volume.revues.org/3050](http://volume.revues.org/3050)

### Festivals, Konzerte

**Coup de cœur francophone** (1. bis 11. November 2012, Montréal)  
 Information: [www.coupedecoeur.ca](http://www.coupedecoeur.ca)

**Julien Clerc:** 14.11.12, Hôtel de Ville, Saargemünd

**Lydie Auvray:** 16.11.12, Garage, Saarbrücken

**M pour Montréal** (16. bis 19. November 2011, Montréal)  
 Information: [mpourmontreal.com/mformontreal](http://mpourmontreal.com/mformontreal)

**Rencontres Transmusicales de Rennes** (5. bis 9. Dezember 2012, Rennes)  
 Information: [www.lestrans.fr](http://www.lestrans.fr)

---

## Aktuelles – actualités – novità – novedades

---

### Weißt du, wie das wird?

#### Ausblick auf das Wagner-Jahr 2013

Eine Sonderbriefmarke der Deutschen Post wird's geben, und eine Zehn-Euro-Gedenkmünze, die, dem veröffentlichten Entwurf nach zu schließen, so langweilig wird wie die meisten derartigen Sammlerstücke. Außerdem wird natürlich landauf, landab in allen Theatern schrecklich viel Wagner gespielt werden, vor allem wurden oder werden etliche neue *Ringe* geschmiedet: Auf die Bayreuther Festspiel-Inszenierung des wenig opernerfahrenen Frank Castorf darf man gespannt sein. Die Oper Frankfurt hat mit dem *Ring* von Vera Nemirova ein Juwel im Repertoire (zwei zyklische Aufführungen gibt es wieder Ende Januar / Anfang Februar 2013); auf CD liegen die vier Teile schon vor, auf DVD kommen sie im nächsten Jahr heraus (beides bei Oehms Classics). Theatermagier Achim Freyers kontrovers beurteilter Mannheimer *Ring* rundet sich mit der *Götterdämmerung*-Première am 22. März 2013, im Mai-Juni sind drei zyklische Aufführungen vorgesehen. Rudij Bergmann dreht einen Film über die Entstehung von Freyers *Ring*, der 2013 auf DVD herauskommen soll. Ab September 2012 ist auch der von Robert Lepage inszenierte neue *Ring* der Metropolitan Opera auf DVD zu haben (Deutsche Grammophon).

Natürlich stehen viele, viele neue Wagner-Bücher ins Haus: Das *Wagner-Handbuch*, das Laurenz Lütteken herausgegeben hat (Stuttgart/Kassel, Verlag Metzler/Bärenreiter, 512 S.) ist pünktlich zur Buchmesse 2012 erschienen. Der Laaber Verlag, der den Jubilaren Mozart und Händel jeweils mehrbändige "Handbücher" gewidmet hatte, beschränkt sich diesmal auf *Das Wagner-Lexikon*, hg. im Auftrag des Forschungsinstituts für Musiktheater Thurnau von Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen (erscheint im Frühjahr 2013); zumindest vom angekündigten Umfang her (936 S.) schlägt die Herausgeber-Troika den Einzelkämpfer Lütteken deutlich. 2013 ist nicht nur Wagner-, sondern auch Verdi-Jahr (und es gibt noch weitere Jubilare: Jean Paul, Benjamin Britten...). Norbert Abels, der Chefdramaturg der Frankfurter Oper, widmet sein neues Buch den beiden Titanen: *Verdi und Wagner – Das Jahrhundert der Oper* (Reinbek, Rowohlt Verlag, angekündigt für Januar 2013). Auch die Ringvorlesung der Hochschule für Musik und Tanz Köln wird sich im Sommersemester 2013 mit Wagner und Verdi im Vergleich befassen; die Publikation der Vorträge ist vorgesehen, wie bei den meisten Kongressen, Kolloquien und Vortragsreihen zum Jubiläumsjahr.

Die Wagner-Tagungen, die 2013 in Deutschland, Europa und Übersee innerhalb und außerhalb der Universitäten stattfinden, sind kaum noch über-

schaubar. Hingewiesen sei auf ein ehrgeiziges Kooperationsprojekt der Universität Bayreuth: *WagnerWorldWide 2013* fragt nach “Wagners weltweiter Bedeutung für das 21. Jahrhundert” und untersucht zu diesem Zweck die Themenbereiche Umwelt und Natur, Geschlecht und Frauen, Medien und Film, Geschichte und Nationalismus, Globalisierung und Märkte. Quasi als Einführung fand im Wintersemester 2011/12 in Bayreuth eine Ringvorlesung (organisiert von Thomas Betzwieser und Anno Mungen) statt, wobei die Wagner-Experten der Partneruniversität South Carolina jeweils qua Videokonferenz zugeschaltet waren (wenn die technischen Möglichkeiten gegeben sind, probiert man sie auch aus, ob es wirklich lohnt, wird sich im Lauf der Zeit schon zeigen). Die erste der ‘weltweiten’ Tagungen folgt vom 6. bis 10. November 2012 in Bern (Thema: *Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*, organisiert von Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard), im Jubiläumsjahr gibt es dann noch *WagnerWorldWide:America* im Januar (University of South Carolina) und *WagnerWorldWide:Asia* etwas später (am Shanghai Conservatory of Music, China). Im Sommer 2013 soll eine große Schlussstagung mit Vertretern aller Partneruniversitäten in Bayreuth stattfinden.

In Paris findet vom 13. bis 15. Februar 2013 eine von Danielle Buschinger und Jürgen Kühnel organisierte deutsch-französische Tagung zum Thema *Wagner und Frankreich* statt. Die unermüdliche Danielle Buschinger veranstaltet noch ein weiteres Kolloquium in Amiens (6.-8. März 2013) zum Thema *Tristan et Iseut, ou l'éternel retour*. Bei allen diesen Tagungen ist die zeitnahe Publikation der Beiträge vorgesehen.

In Bayreuth liefen die Planungen für das Jubiläum nicht ganz rund. Das Museum in Haus Wahnfried wird wegen langwieriger Umbau- und Sanierungsmaßnahmen zu Richards 200. Geburtstag noch geschlossen sein. Inzwischen gibt es aber ein reichhaltiges Programm mit Konzerten, Vorträgen, Workshops u.a., über das man sich unter [www.wagnerstadt.de](http://www.wagnerstadt.de) informieren kann. Auch Wagners Geburtsstadt Leipzig feiert ihren großen Sohn mit Opernaufführungen, Konzerten und mit *Richard-Wagner-Festtagen* im Mai, die auch den Rahmen für den *Internationalen Richard-Wagner-Kongress 2013* (18.-22. Mai) abgeben, der wie in jedem Jahr Vertreter der Wagner-Verbände aus der ganzen Welt zusammenführt; eine Übersicht über die Leipziger Aktivitäten findet man unter [www.richard-wagner-leipzig.de](http://www.richard-wagner-leipzig.de).

Neben dem Werk Wagners wird 2013 natürlich auch seine Persönlichkeit und Biographie Thema vieler neuer Bücher, Filme, Vorträge und wohl auch Theaterstücke sein. Joshua Sobol und Paulus Manker werden (nach ihrer grandiosen *Alma*) wohl ein *Cosima Wagner*-Spektakel herausbringen, aber Daten sind noch nicht bekannt.

Abschließend seien zwei Hinweise *pro domo* erlaubt: Ende 2012 erscheint Band 12 der Zeitschrift *Muscorum* (Tours, Université François-Rabelais, Herausgeberin Laurine Quetin) mit einem Dutzend fast ausschließlich deutschsprachigen Beiträgen zu Libretto, Musik und Rezeptionsgeschichte der *Meistersinger von Nürnberg*, herausgegeben von Albert Gier. Und am 5. Februar 2013

zeigt die Volkshochschule Bamberg die Aufzeichnung der *Walküre* aus der letzten Bayreuther *Ring*-Produktion, die von 2006 bis 2010 im Festspielhaus zu sehen war, inszeniert von dem großen dramatischen Dichter Tankred Dorst (unter Mitarbeit seiner Frau Ursula Ehler), der in Bamberg in seine Deutung des Werkes einführen wird. Zu diesem ganz besonderen Abend ist kaum ein Weg zu weit!

Albert Gier, Universität Bamberg

## Adieu à Allain Leprest. Zum Tod des Sängers im Sommer 2011

Im August 2011 nahm sich der Auteur-Compositeur-Interprète Allain Leprest im Alter von 57 Jahren in Antraigues in der Ardèche, wo er an einem Festival zu Ehren des 2010 verstorbenen Jean Ferrat – dem berühmtesten Bürger des Orts – teilnahm, das Leben.<sup>1</sup> In Frankreich galt Leprest etwa zwanzig Jahre lang als Geheimtipp: Er wurde kaum im Radio gespielt und gehörte nicht zu den aus dem Fernsehen bekannten Interpreten, und doch hatte er eine treue Fangemeinde und genoss die Anerkennung namhafter Kollegen. Wie kein anderer Sänger seiner Generation entsprach Leprest noch dem Modell des klassischen ACI, für ihn zählten primär die poetischen Texte. Sein Stil ist durch die Vorbilder Ferré und Ferrat geprägt, und auch die Bewunderung Rimbauds und des Pariser Originals Antoine Blondin färbte auf seinen Stil ab. Thematisch überwiegen in seinem Werk lyrische Alltagsbetrachtungen – etwa zur Gitane, der als steter Versuchung empfundenen Zigarette, die den Geist beflügelt und die Objektwelt poetisch einnebelt<sup>2</sup> – und ein sozialer Antikonformismus, der die geläufigen Normen, vor allem Profitstreben und Konkurrenzdenken, in Frage stellt. Leprests antibourgeoise und antiklerikale Haltung schreibt sich dabei in die lange Traditionslinie des sozialkritischen Chansons ein. Ein mit den Außenseitern und Ausgeschlossenen sympathisierender Blick und die Warnung vor allzu schnellen Urteilen und Verurteilungen kennzeichnen die Texte, die nie in Sentimentalität oder Erbaulichkeit abdriften. Bei den musikalischen Kompositionen ließ sich Leprest gerne von befreundeten Musikern unterstützen, besonders von dem Pianisten Romain Didier und dem Akkordeonisten Richard Galliano, die zeitweise auch mit ihm auf der Bühne standen. Als Interpret bevorzugte er einen unpathetischen Gestus und eine harte Diktion, die seine Worte eher wirken lassen als dramatisch ausgestalten sollten – was durchaus wirkungsvoll sein konnte.

Der aus der Normandie stammende Sänger debütierte 1982, kurz nachdem er einen ersten Gedichtband mit dem Titel *Tralahurette* veröffentlicht hatte, in der Pariser Cabaretszene; sein Auftritt beim *Festival du Printemps de Bourges*

machte ihn 1985 zu einem Publikumsliebhaber, der über lange Zeit auch ohne Unterstützung der Medien ein treues Publikum an sich binden konnte. Dem Autor gelang es, einige Texte bei bekannten Interpreten zu platzieren: Juliette Gréco sang 1983 „Le pull-over“ und Isabelle Aubret, in deren Vorprogramm er 1986 im Olympia auftrat, nahm mehrere seiner Titel in ihr Repertoire auf. 1986 erschien schließlich sein Erstlingsalbum *Mec* bei Meys, der von Gérard Meys zur Vermarktung der Chansons Jean Ferrats gegründeten Plattenfirma, bei der in den 1980er Jahren viele Vertreter des aus der Mode gekommenen literarischen Chansons unter Vertrag standen. Insgesamt veröffentlichte er – dann bei Pierre Barouh Label Saravah und später bei Harmonia Mundi und Tacet – ein Dutzend Alben. Als engagierter Kommunist (anarchistischer Prägung) trat Leprest wiederholt bei der *Fête de l'Humanité* auf, wo er zuletzt 2010 im Rahmen einer Hommage an Ferrat zu sehen war.<sup>3</sup> Das einzige Konzert, das er 1995 „en vedette“ im legendären Olympia gab, rief sowohl beim Publikum als auch bei Musikkritikern Begeisterung hervor. Wie gefragt Leprest in den 1990er Jahren als Autor war, zeigen vielfältige gemeinsame Produktionen mit anderen Künstlern: Für Francesca Solleville verfasste er das Album *Al dente* und für Jean-Louis Trintignant, der darin die Sprecherrolle des Erzählers übernahm, das Kindersingspiel *Pantin, Pantine*.

Leprest war kein Star und wollte auch keiner werden: Seit Mitte der 1980er Jahre lebte er in Ivry-sur-Seine, einem der letzten historisch gewachsenen Pariser Vororte, wo die kommunistische Partei PC bis heute den Bürgermeister stellt, also einer der letzten Bastionen der ‚banlieue rouge‘. Mit seinem ‚chanson de proximité‘ – so ein relativ neuer Begriff der Chansontypologie und Chansongeschichtsschreibung<sup>4</sup> – war er Dichter und Chronist seiner Epoche. Als Jünger der „sainte trinité de la clope, de la chope et du mot“ (so sein Produzent Didier Pascalis) sucht er den Kontakt zu Leuten aus den verschiedensten sozialen Milieus, und sein Lieblingsort des geselligen Austauschs waren einfache Bistros. In einem solchen unterhielt er auch seine Schreibwerkstatt, in deren Rahmen er junge Chansonautoren förderte.

Als der Sänger schwer erkrankte, wurde ihm große Solidarität von Seiten seiner Kollegen zuteil, die sich für die Aufnahme zweier Alben mit seinen Chansons zusammenschlossen. Die Initiative zur Unterstützung des Sängers ging von Michel Delpech und Didier Pascalis aus, die Jacques Higelin, Daniel Lavoie, Sanseverino, Nilda Fernandez, Jean Guidoni, Enzo Enzo, Olivia Ruiz, Adamo, Anne Sylvestre, Clarika, Francesca Solleville, Gilbert Lafaille, Kent und viele andere – darunter auch junge Leute aus der Schreibwerkstatt – für das Projekt gewinnen konnten. Auf *Chez Leprest* boten sie ihre Interpretationen seiner schönsten Chansons, und im Gegensatz zu vielen anderen Coverversionen entstand hier beim Hörer nicht das Gefühl, Bekanntes in mehr oder weniger origineller Form erneut vorgesetzt zu bekommen, sondern einen bedeutenden Autor erst zu entdecken, zumal viele seiner Chansons eben nicht allgemein bekannt waren.<sup>5</sup> Die beiden CDs ließen ein breites Publikum auf den ACI Leprest aufmerksam werden. Sein Album *Quand auront fondu les banquises*,

mit dem er sich 2008 zurückmeldete, bestätigte erneut sein Talent, und im darauffolgenden Jahr erhielt er, nachdem noch ein gemeinsames Album mit dem A.C.I. François Lemonnier erschienen war,<sup>6</sup> für sein Lebenswerk den Grand prix de la poésie de la SACEM.

Die Tatsache, dass der Sänger jahrelang gegen den Lungenkrebs gekämpft hatte und – wenngleich physisch gezeichnet – als geheilt galt, ließ seinen Freitod umso weniger begreiflich erscheinen. Beim Begräbnis auf dem Friedhof von Ivry stimmte die Trauergemeinde provokativ das revolutionäre Kampflied „L'Internationale“ an und übertönte so die Hommage, die der Kulturminister Frédéric Mitterrand verlesen ließ.<sup>7</sup> Leprests unpräzise Art und sein lakonischer Ton werden in einer Branche, in der Glamour und große Worte dominieren, fehlen.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Vgl. Patrick Apel-Müller, „Sacré coco...“, in: *L'Humanité*, [humanite.fr/culture/allain-leprest-sacre-coco%E2%80%A6-477774](http://humanite.fr/culture/allain-leprest-sacre-coco%E2%80%A6-477774) (16.08.2011). Véronique Mortaigne, „Allain Leprest“, in: *Le Monde*, [www.lemonde.fr](http://www.lemonde.fr) (18.08.2011).

<sup>2</sup> „La Gitane“ auf *Voce a mano*, Saravah SHL 1062, 1992. Das gemeinsam mit Richard Galliano konzipierte Album wurde mit dem renommierten *Prix de l'Académie Charles Cros* ausgezeichnet.

<sup>3</sup> *Hommage à Jean Ferrat*, Tacet/L'Humanité TCT 101201-1, 2010.

<sup>4</sup> Michel Trihoreau, *La chanson de proximité. Caveaux, cabarets et autres petits lieux*. Préface d'Allain Leprest, Paris 2010. Der Musikjournalist Trihoreau arbeitete maßgeblich an *Chorus*, der einzigen Fachzeitschrift zum Chanson, bis zu deren Einstellung 2009 mit. Als Kenner der Szene versuchte er, originelle und künstlerisch überzeugende Interpreten einem größeren Publikum vorzustellen. Mit Leprest teilte der Autor eine Vorliebe für das Chanson, das abseits vom Starsystem und den Vermarktungsstrategien multinationaler Konzerne den unmittelbaren Kontakt zum Publikum sucht, das gerade die Probleme und Empfindungen, die sein soziales Umfeld dominieren, lyrisch sublimiert und doch allgemeinverständlich artikuliert.

<sup>5</sup> *Chez Leprest Vol. 1*, Tacet TCT 071101-1, 2007, und *Chez Leprest Vol. 2*, Tacet TCT 091201-1, 2009.

<sup>6</sup> Allain Leprest – François Lemonnier, *Parol' de manchot*, Harmonia Mundi/Le Chant du Monde 2741696, 2009. Der ‚witzige‘ Titel des Albums beruht auf einem Wortspiel mit der gemeinsamen Herkunft der beiden Sänger aus dem Département La Manche.

<sup>7</sup> Christine Mateus, „1500 personnes disent adieu à Allain Leprest“, in: *Le Parisien*, [www.leparisien.fr/val-de-marne-94/1500-personnes-disent-adieu-a-allain-leprest-24-08-2011-1576642.php](http://www.leparisien.fr/val-de-marne-94/1500-personnes-disent-adieu-a-allain-leprest-24-08-2011-1576642.php) (24.08.2011).

## Ces inconnues de la chanson: V. Alice Dona – “Femme et musique”

Als eine der wenigen CI (*compositrices-interprètes*) ist Alice Dona schon seit mehr als 40 Jahren im Geschäft. Seit den 1980er Jahren ist sie jedoch nur noch selten in den französischen Medien wahrzunehmen, obwohl sie nach wie vor in vielen Bereichen rund um das Chanson aktiv ist.

Alice Donadel wird als Kind mit teilweise italienischen Wurzeln am 17. Februar 1946 in Maisons-Alfort geboren und wächst in einem kleinbürgerlichen Milieu auf, denn die Eltern betreiben eine Tankstelle in Taverny. Bereits im Alter von sechs Jahren bekommt sie Klavierunterricht und gründet 1960 eine erste Mädchenband, die die großen Hits der Zeit nachsingt und auch gelegentlich auftritt. Obwohl sie eigentlich noch zu jung ist, wird Alice Dona 1961 in das legendäre Petit Conservatoire de la Chanson<sup>1</sup> von Mireille aufgenommen, jedoch bestehen die Eltern auf einer parallelen Ausbildung zur Sekretärin. Alice Dona schreibt im Rahmen des Petit Conservatoire ihr erstes Chanson “Moi j’suis née comme ça”, das sie zusammen mit Daniel Rémy in einer Fernsehsendung vortragen darf. Ab 1962 tritt die Sängerin zunächst bei verschiedenen Galas auf, wo sie Chansons im Stile des *chanson yé-yé* und des Twist interpretiert, wie z.B. “Les garçons”. Die Schallplattenbranche wird auf sie aufmerksam und so unterschreibt sie am 13. Januar 1963 ihren ersten Plattenvertrag, schon bald folgen die ersten Aufnahmen. “Demain j’ai dix-sept ans”, “Mon petit train de banlieue” oder “C’est pas prudent” werden in den Jahren 1963-66 zu den ersten Plattenerfolgen von Alice Dona. Ende 1963 tritt sie zusammen mit Lenny Escudero im Vorprogramm von Colette Déréal zum ersten Mal im Pariser Olympia auf. Am 18. November 1965 heiratet Alice Dona ein Mitglied der Gruppe Les Célibataires, Bernard Ricci, der schon bald ihr Manager wird und einen eigenen Musikverlag gründet. Doch die Welle des *chanson yé-yé* neigt sich ihrem Ende zu und die Sängerin entscheidet sich für eine künstlerische Pause; sie widmet sich zunächst der Erziehung ihrer Tochter Raphaëlle, die 1967 zur Welt kommt: “‘Merci Monsieur Disney’ et ‘Ne pleure pas petit papa’, deux bides mémorables, furent les deux chansons de mon dernier 45tours de l’époque dite yé-yé.”<sup>2</sup>

Schon bald wächst in Alice Dona der Wunsch, als Komponistin zu arbeiten. Ihr erstes selbstkomponiertes Chanson mit dem Titel “On revient toujours” wird 1968 von Gilles Dreu interpretiert. Auf der Suche nach einem Texter kontaktiert Alice Dona Pierre Delanoë, der bereits damals zu den renommierten Textdichtern, u.a. für die Chansons von Gilbert Bécaud zählt. Nach anfänglichen Schwierigkeiten entsteht das Chanson “C’est de l’eau, c’est du vent”, das schließlich von Claude François aufgenommen wird. Delanoë ist es auch, der die Kompositionen Alice Donas mit einem Etikett versieht, das später immer wieder gerne bemüht wird: “Tu écris comme un mec, c’est puissant, c’est musclé. Bravo! Une vraie musique de mec.”<sup>3</sup> Delanoë wird noch viele Texte zu

Kompositionen von Alice Dona schreiben, doch der Kreis der Autoren erweitert sich rasch um Claude Lemesle, Sylvain Lebel und Jacques Demarny. Fast immer entstehen zunächst die Melodien, auf die dann die Texte geschrieben werden, was eine im französischen Chanson nicht unbedingt übliche Vorgehensweise darstellt. Schon bald komponiert Alice Dona für zahlreiche Interpreten/-innen des Chansons wie Dalida (“Comme si tu étais là”, “Tables séparées”), Serge Reggiani (“Ma dernière volonté”, “Villejuif”, “Le barbier de Belleville”), Régine (“Les amants sont maigres les maris sont gras”, “La bonne adresse pour chiens perdus”), Ginette Reno (“De plus en plus fragile”, “Pourquoi j’ai faim”, “L’argent, l’argent”) oder Joe Dassin (“De ton côté du lit”).

1971 lernt Alice Dona einen Kollegen kennen, der für ihre weitere Karriere von immenser Bedeutung sein wird: Für Serge Lama soll sie ein Chanson komponieren, mit dem dieser Frankreich beim *Grand Prix Eurovision de la Chanson* vertritt. “Un jardin sur terre” kommt zwar über den zehnten Platz nicht hinaus, jedoch beginnt eine jahrelange fruchtbare Zusammenarbeit zwischen dem Autor Lama und der Komponistin Dona. Zunächst entstehen Chansons für Serge Lama selbst wie “La chanteuse a vingt ans”, “Les petites femmes de Pigalle”, “L’Algérie” oder “Je suis malade”, das – sowohl von Serge Lama als auch von Dalida interpretiert – zu einem großen Erfolg wird. Lama ist es auch, der zusammen mit Bernard Ricci Alice Dona dazu inspiriert, wieder selbst zu singen. So erscheint 1976 das Album *L’anti-star* mit einer Mischung aus ernststen und heiteren Chansons, eine Konzeption, die auch auf den folgenden Alben von Alice Dona Bestand haben wird. Ein neuer Look mit der typischen blonden Frisur wird über Jahre zu Alice Donas neuem Markenzeichen. Bis 1987 wird sie insgesamt acht Langspielplatten produzieren, auf denen sich u.a. bekannte Chansons wie “La Nana 77”, “Du ventre plat au ventre rond”, “De la tendresse”, “Chanson hypocolorique” oder “Femme et musique” finden, doch auch ernste Themen prägen das Repertoire wie etwa 1984 “Le jardinier de Bratislava” über den tschechischen Dissidenten Alexander Dubcek oder eine Hommage an die Marlene Dietrich der frühen Jahre (“Melody”, 1983). Die Künstlerin geht mehrmals mit Serge Lama auf Tournee und tritt 1979 und 1983 in einer Reihe von Konzerten im Pariser Olympia auf. 1981 wird sie außerdem Präsidentin der Commission des Variétés de la SACEM. Für ein karitatives Projekt von Care France organisiert sie 1985/86 das Projekt *La chanson de la vie*, an dem sich 25 Kolleginnen beteiligen. 1987 steht sie zum ersten Mal im Pariser Théâtre de Dix-Heures für ein Konzert nur mit Klavier auf der Bühne und es erscheint die programmatische Single “Partir”, mit der sich Alice Dona vorerst aus dem Rampenlicht verabschiedet: “J’ai arrêté parce que j’avais tout dit de ce que j’avais à dire.”<sup>4</sup> Doch es gibt noch einen weiteren Grund für diesen Rückzug: Alice Dona möchte sich fortan der Förderung des musikalischen Nachwuchses widmen und wie ihre Lehrmeisterin Mireille eine Schule für junge Sänger, Autoren und Komponisten gründen, um ihnen die Grundlagen und das Handwerk des Metiers beizubringen. Von 1987 bis 2003 wird sie die Studios Alice Dona (SAD) leiten, ehe sie in Anbetracht der zunehmenden Konkurrenz von zahlreichen

Castingshows im Fernsehen wie *Star Academy* beschließt, das Unternehmen zu beenden. Alle Angebote, als musikalische Mentorin oder Lehrmeisterin in einer dieser Castingshows mitzuwirken, lehnt sie jedoch kategorisch ab.<sup>5</sup> 1989/90 entsteht mit Schülern der SAD das Projekt *Génération Brassens*, das die Chansons von Brassens in neuen Arrangements präsentiert und mit einer Bühnenshow in ganz Frankreich gastiert.

1999 schließlich meldet sich Alice Dona als Interpretin mit einem neuen Album zurück. *Couleurs de l'ombre* entsteht in Zusammenarbeit mit einigen Schülern der SAD. Christophe Marie und Jacques Roure zeichnen zusammen mit der Interpretin für zehn der zwölf Chansons verantwortlich, zu denen noch zwei Klassiker des Chansons kommen: "La chanson des vieux amants" von Jacques Brel und das bereits erwähnte "Je suis malade", dem Alice Dona durch ihre Interpretation eine eigene Note verleiht. Die neuen, überwiegend nachdenklichen Chansons "de 50 ans"<sup>6</sup> handeln beispielsweise vom Älterwerden ("Je pense à l'âge" oder "Les mamans") oder rufen zum Handeln auf ("Dans ce monde-là"); auch ein Lied über die am Down-Syndrom leidende Schwester ist enthalten ("Cri-Cri"). Wie auf früheren Alben auch lockert aber auch diesmal das heitere Chansons "Pas star ce soir" das Ganze auf. 2001 erscheint ein weiteres Album, das zwanzig Chansons aus den 1970er und 1980er Jahren im neuen musikalischen Gewand präsentiert, ergänzt um die Chansons "Ça va s'arranger" und "Quand tu partiras". Im selben Jahr entsteht auch ein neues, von Annie Girardot inszeniertes Bühnenprogramm, mit dem Alice Dona zum ersten Mal seit 1988 auftritt, und zwar wie damals im Pariser Théâtre de Dix-Heures. Schon 2002 folgt ein weiteres Album mit dem Titel *Merci Monsieur Bécaud!*, einer musikalischen Hommage an ihren Kollegen, mit dem Alice Dona viele Erfahrungen im Beruf verbindet und den sie als eines ihrer Vorbilder sieht.<sup>7</sup> Erneut tritt Alice Dona mit dem Programm zwei Monate lang im Théâtre de Dix-Heures auf. 2004 schließlich folgt ein besonderer Höhepunkt: Anlässlich ihres 40-jährigen Bühnenjubiläums gibt sie im Januar 2004 ein Konzert im Pariser Olympia, in dem sie im ersten Teil Chansons von Bécaud und im zweiten Teil Chansons aus ihrer eigenen Karriere als Sängerin und Komponistin interpretiert, die sie sowohl mit ehemaligen Schülern der Studios Alice Dona, aber auch mit bekannten Kollegen singt (so z.B. "La vie en morose" mit Michel Fugain, "L'Algérie" mit Enrico Macias oder "Je suis femme et musique" mit Liane Foly). Natürlich darf auch Serge Lama nicht fehlen, mit dem Alice Dona "La chanteuse a vingt ans" und "Je suis malade" interpretiert. Ein Mitschnitt dieses Konzertes erscheint 2004 auf CD, danach folgt erneut eine künstlerische Pause, die Alice Dona jedoch nutzt, um als Schriftstellerin zu arbeiten.<sup>8</sup> 2005 erscheint das Werk *Cri-Cri*, in dem es um ihre bereits erwähnte Schwester geht, 2006 der Roman *Mamie a eu quinze ans*, dem 2009 der Roman *Le mas des dames* folgt. Daneben beschäftigt sich Alice Dona auch mit ihren Erfahrungen im Metier des Chansons und veröffentlicht 2007 das Werk *Coiffeuses ou chanteuses?* 2011 folgt mit *Quelques cerises sur mon gâteau* eine Rückschau auf Begegnungen und die Arbeit mit Kollegen aus dem Showbusiness. Daneben versucht sich

Alice Dona seit einiger Zeit auch im Theater, ist jedoch auch weiterhin als Komponistin tätig, so z.B. für diverse Filmmusiken oder für Liane Foly ("Déracinée" aus dem Jahr 2004). 2011/12 nimmt Alice Dona an insgesamt 60 Konzerten der Tournee *Âge tendre Saison 6* teil, 2012/13 folgt eine weitere Konzertserie im Rahmen von *Âge tendre Saison 7*.<sup>9</sup>

Alice Dona ist ein gutes Beispiel für den Wandel einer Sängerin eher leichter und kommerzieller Chansons in eine Interpretin, die ihren Chansons Ausdruckskraft und Intensität verleiht und außerdem als Komponistin aktiv an der Entstehung neuer Chansons mitwirkt. Auch das Engagement in der Nachwuchsförderung ist bemerkenswert. Es wäre zu wünschen, dass die "mélodiste du bonheur"<sup>10</sup> noch lange aktiv bleibt.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

#### Discographie (Auswahl):

1999: *Couleurs de l'ombre*, WH Records WS CD 33

2001: *Femme et musique*, Mastersun/ Wagram 307 822

2002: *Merci beaucoup Monsieur Bécaud !*, Mastersun/ Wagram 307 8992

2004: *Quarante ans déjà !*, Mastersun/ Wagram CD 309 8232

#### Link:

alicedona.voila.net (offizielle Homepage der Interpretin)

#### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Das Petit Conservatoire de la Chanson wird von der Sängerin und Komponistin Mireille in den 1950er Jahren gegründet, um den künstlerischen Nachwuchs im Chanson zu fördern. Einmal im Monat wird eine Sendung mit demselben Titel im Fernsehen übertragen, in der die neuen Talente vorgestellt werden. Zu den bekanntesten Schülerinnen des Petit Conservatoire zählt u.a. Françoise Hardy.

<sup>2</sup> Alice Dona, *La vie à l'envers*, Paris, Michel Lafon, 1987, 113.

<sup>3</sup> Dona 1987, 131.

<sup>4</sup> Pierre Achard, "Alice Dona – La mélodiste du bonheur", in: *NOTES – Revue de la SACEM* 153 (1998), 174-175 (169-175).

<sup>5</sup> Ihre Erfahrungen mit der Nachwuchsförderung und ihre Haltung zu den Castingshows und den Entwicklungen in der Chansonlandschaft schreibt Alice Dona in dem Werk *Chanteuses ou coiffeuses?*, erschienen 2007 im Verlag Anne Carrière, sehr anschaulich nieder. Raphaëlle Ricci, die Tochter Alice Donas, arbeitete einige Jahre lang im Rahmen dieser Castingshows beim Fernsehen.

<sup>6</sup> Alice Dona in Achard 1998, 175.

<sup>7</sup> Auch der 2001 verstorbene Gilbert Bécaud ist einer der wenigen Compositeurs-Interprètes des französischen Chansons.

<sup>8</sup> Bereits 1987 hatte sie ihre Autobiographie mit dem Titel *La vie à l'envers* veröffentlicht (siehe Anmerkungen 2 und 3).

<sup>9</sup> Das Konzept vereint Sängerinnen und Sänger, die vor allem in den 1960er Jahren mit dem Chanson *yé-yé* große Erfolge feierten, zu einem nostalgischen Bühnenprogramm, in dem eben jene Chansons wieder aufleben. Das Programm erfreut sich in Frankreich seit einigen Jahren großer Beliebtheit.

<sup>10</sup> So der Titel des bereits zitierten Beitrages von Achard 1998.



## Canzone d'autore italiana e identità migrante: Carmine Abate rilegge Lucio Battisti e Rino Gaetano

Lo scrittore Carmine Abate (1954) rappresenta un 'caso limite' di scrittore migrante, in cui ritroviamo, in qualche misura, tutte le direttrici migratorie da e per l'Italia che hanno caratterizzato la "storia migrante" italiana.<sup>1</sup> Una storia che alla fine approda ad un pieno accoglimento della sua opera, consacrata quest'anno dal conferimento del *Premio Campiello* 2012 al suo ultimo romanzo, *La collina del vento*<sup>2</sup>. In questo contributo si analizzerà in particolare la lettura 'migrante' che Abate ci propone delle canzoni di Lucio Battisti e Rino Gaetano, due classici della canzone d'autore italiana. In particolare si vedrà come le canzoni del primo costituiscono una sorta di retroterra identitario per chi guarda da 'migrante' la cultura e l'identità italiana, mentre la vicenda biografica e artistica del secondo viene 'ricentrata' sulla sua perenne mancanza e ricerca di baricentro identitario in quanto migrante interno, da Crotona a Roma, e *déraciné* nonostante il successo e l'affermazione artistica, fino alla tragica morte "on the road", in un assurdo incidente stradale.<sup>3</sup>

Abate, nato nel 1954 in una comunità arbëresh della Calabria, Carfizzi, oggi in provincia di Crotona, già nella propria cultura natale portava le tracce di un'antica storia di migrazione, in quanto all'origine di queste comunità c'è la diaspora dei ribelli Albanesi che hanno lottato nel Quattrocento contro i Turchi, sotto la guida del loro principe, Giovanni Scanderbeg, detto anche, con cognome grecizzato e italianizzato, Giovanni Castriota.<sup>4</sup> Partendo da queste ascendenze storico-culturali, Abate si presenta fin dalla prima infanzia come esule in Italia: la lingua italiana gli viene insegnata a scuola, ma è per lui una lingua straniera, come documenta in più passaggi della sua opera, seguendo un percorso di alfabetizzazione che lo assimila agli immigrati che sarebbero arrivati a partire dagli anni Novanta in Italia e si confrontano oggi da stranieri con la lingua italiana.<sup>5</sup> Il secondo asse migratorio su cui si muove Abate è la grande emigrazione italiana verso l'estero, che ha interessato, in più ondate, milioni di italiani partiti per il continente americano e per paesi europei come Francia, Svizzera e Germania, un asse che ha interessato due volte Abate, in quanto lo scrittore ha vissuto la propria infanzia lontano dal padre, emigrato in Francia e poi in Germania, da dove tornava solo per una pausa invernale dei cantieri in cui era impiegato, ma poi anche in prima persona, dato che lui stesso ha sperimentato dopo la laurea l'emigrazione in Germania per la mancanza di lavoro in Italia, come racconta l'autore stesso.<sup>6</sup> Ma Abate ha vissuto anche un terzo asse migratorio che ha caratterizzato la storia e la cultura italiana, lasciando anche profonde tracce letterarie, quello della migrazione interna che ha portato masse di italiani dalle regioni meridionali alle regioni settentrionali, e anche secondo delle micro-direttrici, dall'entroterra appenninico alla costa e dalle campagne alle città, già dopo l'unificazione dell'Italia, ma soprattutto dopo la seconda guerra mondiale. Come racconta in particolare nei capitoli "La

partenza" e "Vita da supplente" del libro *Vivere per addizione*, le sue migrazioni non hanno fine al ritorno dalla Germania, in quanto Carfizzi non offriva occasioni di lavoro al giovane laureato, che ha dovuto riprendere la sua valigia per iniziare a lavorare come insegnante in diverse località a ridosso dell'arco alpino, fino alla destinazione finale di Besenello, vicino a Trento, dove si è stabilito definitivamente.<sup>7</sup>

La musica e il canto costituiscono una presenza costante nell'opera di Abate, innanzitutto come fattori costitutivi del patrimonio culturale arbëresh, un'eredità culturale popolare che ha trovato nelle ballate un mezzo per tramandare tradizioni e leggende, e anche la lingua.<sup>8</sup> Nel primo romanzo di Abate, *Il ballo tondo*, la tradizionale *vallja* degli Arbëreshe, il ballo cantato e ballato nelle grandi feste formando una catena umana, dà titolo al romanzo e ne influenza profondamente la struttura narrativa. Inoltre uno dei personaggi centrali del romanzo è Luca Rodotà, il vecchio rapsodo, invitato nelle feste per cantare le storie e le leggende degli antenati, come accade alla festa di fidanzamento del protagonista, il maestro Carmelo Bevilacqua:

Tutti applaudirono incuriositi ed eccolo lì, sulla soglia di casa, Luca Rodotà, il rapsodo di Corone, con la *lahuta* tra le mani. [...] Da vero professionista, il rapsodo si spostò in un angolo della stanza e cominciò a intonare: *Më dërgon ti ajrin!/Qetu, trim, se t'e dërgoj*. A quel punto, come da copione, entrarono nove ragazze vestite con le *cohe* delle nonne, per esaudire la preghiera del signor maestro che voleva una festa di fidanzamento all'antica.<sup>9</sup>

Nel testo la festa prosegue con la descrizione dei balli guidati dalle musiche del rapsodo, fino all'ultimo canto, il triste "Canto della bella morte", che narra la triste storia di Hurandina e della bella Rosa, che si conclude con un omicidio, ma che risulta a tutti incomprensibile e troppo complicata.

Questo costante sottofondo musicale tradizionale, presente anche negli altri romanzi di Abate, si accompagna e si combina alla musica italiana che ha accompagnato la biografia dell'autore e le riprese autofinanziarie di questa nelle vicende dei personaggi. Ad esempio in *La moto di Scanderbeg* il protagonista Giovanni Alessi, che ripercorre la parabola migratoria di Carmine Abate da Carfizzi (chiamata sempre Hora nei romanzi) a Colonia, lavora come segretario e poi redattore di una radio di Colonia per emigrati italiani, dove si occupa di preparare le dediche delle canzoni mandate in onda.<sup>10</sup>

Continuando a esplorare questo sottofondo musicale che accompagna le opere narrative di Carmine Abate, troviamo, nella raccolta di ricordi e riflessioni *Vivere per addizione e altri viaggi*, un capitolo dal titolo "Rapsodie",<sup>11</sup> una sorta di combinazione della passione ancestrale per la musica tradizionale arbëresh e quella per le canzoni dei cantautori italiani, una passione che ha accompagnato Abate nel suo percorso di emigrante in Germania. In particolare nel testo citato l'autore racconta del registratore a cassette acquistato con i primi guadagni da emigrante, significativamente portato in Italia in quell'elemento distintivo del personaggio-narratore Abate che è la valigia:

Ero appena arrivato da Amburgo con una valigia nuova: dentro, avvolto dalla mamma tra camicie e maglioni affinché non si rompesse, c'era il registratore stereo Grundig di ultima generazione. Lo avevo acquistato con i soldi del mio primo lavoro in una fabbrica di prodotti alimentari.<sup>12</sup>

Proprio quel registratore sarà lo strumento per raccogliere le antiche ballate arbëresh dalla voce della nonna, ma al tempo stesso con esso Abate si accosterà alla musica italiana, in una sorta di doppio ritorno alle origini attraverso la musica. L'autore cita anche direttamente la propria *play-list*, che comprende canzoni di Lucio Battisti, Mina, Fabrizio De Andrè, Francesco Guccini, Francesco De Gregori, ma anche i Beatles e Bob Dylan.<sup>13</sup> Spunta fra questi il nome di un cantautore che Abate definisce “la scoperta di quell'estate”: Rino Gaetano, calabrese come Abate. Grazie a questa frase possiamo collocare questa vicenda nell'estate del 1975, anno dell'uscita del singolo *Ma il cielo è sempre più blu*, il primo grande successo del giovane cantautore.<sup>14</sup>

In questa lista dei cantanti preferiti dal giovane Abate, che all'epoca aveva 21 anni, troviamo già quelli che diventeranno personaggi nel romanzo *Gli anni veloci*<sup>15</sup>, l'opera che analizzeremo più approfonditamente in questo contributo. Il romanzo racconta la vicenda migrante / non migrante di Nicola, il cui padre non emigra dalla Calabria, ma trova lavoro negli anni dell'industrializzazione, presso il polo petrolchimico di Crotone (Montecatini), dopo aver girovagato con tutta la famiglia per anni, per la sua attività di calciatore semi-professionista, senza riuscire a sfondare e a diventare un vero campione. In effetti la musica e lo sport si intrecciano come sottofondo del romanzo, in quanto anche Nicola rincorrerà (in senso concreto) il sogno di diventare un campione sportivo, proprio nel campo della corsa. Ma anche i suoi sogni si infrangeranno, e in modo traumatico; alla vigilia della partecipazione alle Olimpiadi di Los Angeles, vuole partecipare ad una partita di calcio amichevole, nella sua Crotone, dove viene attaccato proprio dal giovane atleta che era diventato una riserva perché lui ne aveva preso il posto in squadra e subisce l'infortunio che non gli consentirà più di correre:

Aveva appena cominciato l'ultima rincorsa, quando la riserva di una volta si lanciò verso di lui a testa bassa. Con un balzo in avanti. Un balzo e un calcio volante da karate. Non colpì la palla, prese in pieno il ginocchio sinistro di Nicola. Si sentì il rumore delle ossa che si spezzavano in più punti sotto i tacchetti di ferro della riserva. [...] Le ultime cose che vidi realmente furono la riserva che mi chiedeva scusa tra gli spintoni e gli sputi dei compagni e la barella che si avvicinava rapidissima. Poi mi si chiusero gli occhi di botto. Addio anni veloci.<sup>16</sup>

Nicola a sua volta non era emigrato in Germania, ma verso la capitale, in quanto a Roma aveva tentato la scalata del mondo dell'atletica e compie gli studi universitari. La sua vicenda s'intreccia con quella di Anna, da lui amata, ‘migrante’ dall'entroterra calabrese verso la città di Crotone per gli studi liceali, dove vive a pensione a casa di Nicola. Anna studierà poi alla facoltà di Lettere e Filosofia a Firenze e insegnerà il suo mito, il cantautore Lucio Battisti,

scrivendogli e cercando, alla fine con successo, di mettersi direttamente in contatto con lui, e di scrivere testi per canzoni.

“Caro Lucio, ti ricordi ancora di me? sono Anna, la ragazza del motorino, che durante il tuo viaggio a cavallo da Milano a Roma con il grande Mogol ti ha sbarrato la strada nella campagna toscana.”<sup>17</sup>

Caro Lucio, che ne pensi? A Rino Gaetano, un giovane cantautore di qui ma che vive a Roma, il testo è piaciuto molto. Ha detto che ho talento. L'ho conosciuto durante una scampagnata indimenticabile, a Capo Colonna.<sup>18</sup>

Il successo arrivò quando meno se l'aspettava: dopo la separazione dal marito, in un periodo di sconcerto per lei e sofferenza per Lory che non riusciva a capacitarsi dell'assenza del padre. Fu come un risarcimento tardivo del destino che finalmente premiava la sincerità di Anna e la sua sottile ironia, talvolta amara. La chiamavano “la Mogol in gonnella” per come sapeva entrare nel cuore della gente. “Un po' meno nel mio” si schermiva lei. E continuava a proporre i suoi testi a Lucio Battisti, con la speranza segreta di fare un disco con lui e di rivederlo, prima o poi.<sup>19</sup>

Dal punto di vista narratologico, Lucio Battisti costituisce una sorta di antagonista, perché Nicola soffre di questa passione di Anna, fino al punto di leggere e censurare furtivamente le lettere da lei scritte al cantautore, aprendole e non spedendole, anche se il cantautore non compare mai direttamente in scena, a parte il primo e unico incontro con Anna, che viene però raccontato indirettamente nel testo della prima lettera che Anna gli ha scritto, da noi già citata. Nel romanzo vengono inseriti ampi estratti dalle canzoni di Lucio Battisti, ma molto interessante è il ruolo che la musica di Battisti assume per la migrante Anna, che insieme al protagonista Nicola, è anch'essa un *alter ego* in cui si rispecchia il migrante Carmine Abate. Basti ricordare qui che, come accade nelle opere di auto-finzione, Abate attribuisce alla protagonista femminile un tratto biografico che era stato suo, in quanto lei emigra per cercare lavoro a scuola dalla regione natia, la Calabria, alla località di Besenello, vicino a Trento, esattamente dove si è trasferito Carmine Abate per svolgere la sua professione di insegnante. La musica e soprattutto le parole delle canzoni di Lucio Battisti scandiscono la storia di Nicola e Anna. Ad esempio in una delle lettere a Lucio Battisti Anna scrive:

A volte canto a squarciagola i *Giardini di marzo* e sento che questa è la vita che mi aspetta, che voglio: una vita d'amore, di “fiumi azzurri e colline e praterie, dove corrono dolcissime le mie malinconie, l'universo trova spazio dentro me”, ed è questo il punto: “ma il coraggio di vivere, quello, ancora non c'è”. Tu lo sai bene cosa intendo. Tu, caro Lucio, lo canti con la tua voce che ti esce dall'anima.<sup>20</sup>

Dall'ascolto di una canzone di Lucio Battisti in macchina e dall'annuncio della sua morte inizia l'ultimo viaggio di Nicola, il viaggio del ritorno da Anna:

Poi di colpo, mentre abbassa il finestrino e dice al benzinaio “il pieno, per favore”, le voci, le canzoni, le risate dell'autogrill invadono l'abitacolo della sua Alfa 146 e si intrecciano per qualche secondo in un'unica melodia allegra, fino a quando prende il sopravvento la voce roca che lui conosce bene: “Che ne sai tu di un campo di grano,

poesia di un amore profano, la paura di esser preso per mano, che ne sai... l'amore mio è roccia ormai e sfida il tempo e sfida il vento e tu lo sai..."

È Lucio Battisti che gli riscalda, come sempre, il cuore. Anche ad Anna, almeno allora. [...]

Ascolta la notizia al giornale-radio mentre ammira gli oleandri ancora fioriti e invidia i bagnanti sulla spiaggia che si godono il calore del sole settembrino, il migliore. Il mare scintilla oltre l'autostrada, vicinissimo e muto.

"È morto oggi alle otto, all'ospedale San Paolo di Milano, il noto cantante Lucio Battisti, autore di innumerevoli successi e amato da un pubblico immenso. Aveva cinquantacinque anni e da tempo era affetto da una grave malattia."<sup>21</sup>

Nel romanzo troviamo sempre uno stretto rapporto fra le vicende dei personaggi e il paesaggio in cui sono inserite, soprattutto se si tratta del territorio calabrese, con la musica che fa da continua colonna sonora e le parole delle canzoni sono quasi un coro tragico che commenta gli eventi:

Anche quel giorno a Nicola faceva male la mano a furia di scrivere sotto dettatura tutti quei concetti tratti dall'*Etica Nicomachea* di Aristotele e trasformati in perle astruse; e il colmo era che gli studenti dovevano imparare la storia della filosofia a memoria e ripeterla al professore per filo e per segno nelle estenuanti interrogazioni, durante le quali il resto della classe giocava a carte o leggeva fotoromanzi o sfogliava riviste pornografiche o, come Nicola, pensava ai fatti suoi e canticchiava a modo suo una canzone di Lucio Battisti: "Io lavoro e penso a te, sono a scuola e penso a te, chiudo gli occhi e penso a te."<sup>22</sup>

La canzone viene citata con una variazione del testo, che suonava così: "Io lavoro e penso a te/ torno a casa e penso", quindi seguono altri versi che vengono omessi mentre il penultimo verso della canzone è stato ripreso da Abate nel testo: "chiudo gli occhi e penso a te"<sup>23</sup>. Nel testo la pratica della citazione di canzoni segue la tecnica di chi ricorda a memoria i testi, anche in forma approssimativa, e li riprende adattandoli alla situazione narrativa in cui vengono inseriti.

Il tema della migrazione, che gira sempre attorno alle vicende dei personaggi del romanzo, costituisce il contenuto di quella che si presenta come l'ultima lettera di Anna a Lucio Battisti (ma in realtà non lo sarà), anche questa aperta e bloccata da Nicola.<sup>24</sup> Nella lettera si contrappone la tenacia del padre di Anna, che è legato alla Calabria e non vuole lasciarla, alle vicende di tutti i parenti che stanno partendo, un motivo che si ritrova in altre opere di Abate, come nel romanzo *La festa del ritorno*, in cui si mette in scena il ritorno a casa del padre dell'autore, con il rituale del falò acceso durante la messa natalizia di mezzanotte, fino all'ultimo, in cui il padre brucia la valigia per segnare il desiderio di rimanere e non partire più.<sup>25</sup> Anna è combattuta, come Abate, fra il desiderio di restare e il rifiuto di una realtà che si presenta per lei troppo limitata e locale, tanto che nella lettera a Lucio Battisti confida ad un certo punto il desiderio di partire:

E io ho avuto voglia di partire in quel momento, di fare la "girera" come Francesca (che chiamiamo così perché sta sempre in giro per i vicoli a giocare), ma in giro per il mondo e di perdermi e non tornare mai più.<sup>26</sup>

Appare qui anche il tema del ritorno / non ritorno del migrante, un altro tema centrale nell'opera di Carmine Abate, che costituisce un elemento di definizione identitaria, in quanto il personaggio migrante di Abate non ritorna mai definitivamente a casa, concludendo il viaggio, ma di solito il viaggio risulta essere ciclico. Ad esempio nella *Festa del ritorno*, quando dopo tante partenze il padre festeggia ritualmente il proprio definitivo ritorno, si comprende che sarà il figlio che dovrà partire, proseguendo così la catena di partenze e ritorni. Per quanto riguarda il padre di Anna, di cui si parla in questa lettera, anche nel suo caso il rifiuto di partire non sarà scelta di successo, in quanto destinato a morire nel Petrolchimico che gli aveva dato lavoro e che gli aveva risparmiato l'emigrazione.

Il secondo cantautore presente nel testo, Rino Gaetano, viene introdotto insieme ad una lista di dischi, portati dal fratello di Nicola, Mario, e presentati come le novità, la musica più moderna: i Rolling Stones, Bob Dylan, i Pink Floyd, Guccini, I Nomadi, De André.<sup>27</sup> La nuova galleria musicale con cui il protagonista viene a contatto grazie ai regali del fratello, consente all'autore di mettere in scena un altro elemento che era tipico dell'orizzonte del migrante, quello dello straniamento e dell'incomunicabilità linguistica:

Nicola si chiuse nella sua stanza a sentire il nuovo disco dei Pink Floyd regalatogli da Mario. Quella musica gli piaceva moltissimo: era tosta ma orecchiabile, esprimeva l'attesa di un desiderio, una vitalità gioiosa. Purtroppo, non conoscendo l'inglese, gli sfuggiva il significato delle parole, lui a scuola studiava il francese.<sup>28</sup>

L'esperienza di Abate, passata attraverso almeno tre lingue diverse (arbëresh, italiano, tedesco), ritorna spesso nella sua opera per esprimere questo aspetto della condizione migrante. Ad esempio nel romanzo *La moto di Scanderbeg* il protagonista e narratore in prima persona si trova in difficoltà all'ufficio stranieri di Colonia, in Germania, dove gli viene rimproverato di avere il permesso di soggiorno scaduto, e dove non riesce a capire e a farsi capire con le sue ancora deboli competenze del tedesco. Scatta allora il ricorso liberatorio alla propria vera lingua, quella che il funzionario non può conoscere, l'arbëresh, e Giovanni dice al funzionario tedesco tutto quello che ha in cuore, anche con parole violente. La reazione di Giovanni ottiene dal funzionario il timbro richiestosi, e anche l'ammissione: "Attento, io capisco italiano".<sup>29</sup> Nello stesso romanzo abbiamo un caso inverso di 'navigazione' tra le lingue, che si conclude con un vero e proprio naufragio per i coniugi Catarinella e Antonino, interrogati dai carabinieri sull'omicidio di Maestro Scipione, insieme a tutti i vicini. I due hanno parlato tra loro in arbëresh, accordandosi su che cosa dire per nascondere che sono stati loro gli assassini, ma il carabiniere biondo che li ascoltava, che loro pensavano venisse dal Nord dell'Italia, in realtà era anche lui arbëresh, quindi la loro confessione è stata compresa: la loro lingua li porterà così in prigione.<sup>30</sup>

Nel romanzo *Gli anni veloci*, Rino Gaetano non viene solo nominato come cantautore famoso di cui si ascoltano le canzoni, bensì viene introdotto come uno dei personaggi principali, partendo dal dato biografico della sua origine

crotonese e del suo trasferimento a Roma, dove troverà il successo, ma anche la morte, e utilizzando i testi delle sue canzoni. Nel romanzo il cantautore è amico d'infanzia del fratello maggiore di Nicola, Mario, che segue tutte le tappe del successo dell'amico e che di tanto in tanto lo incontra, e quindi la carriera di Rino Gaetano e soprattutto il suo viaggio da Crotona a Roma vengono seguiti e costituiscono un vero e proprio ulteriore filo narrativo del romanzo.<sup>31</sup>

La musica di Rino Gaetano è letta da Abate come una forma di poesia della migrazione, che da un lato esprime le angosce e i dubbi sul presente e sul futuro, e dall'altro rievoca la ferita della terra d'origine ormai perduta. In particolare il cantautore è il protagonista di una serata passata in riva al mare con tutti gli altri protagonisti del romanzo, fra cui Nicola e Anna. Il luogo dell'escursione è carico di significato identitario particolare: si tratta della spiaggia di Capo Colonna, dove esiste ancora in riva al mare la colonna superstite dell'antico tempio greco di Hera Lacinia. La presenza del migrante Rino Gaetano vicino a quello che è il segno più antico e più radicato dell'identità di origine offre una messa in scena della drammaticità della separazione e si esprime nel canto che alla fine si fa corale, in una sorta di libagione sacrale:

Bevevano vino e birra, acqua non ne avevano, e nelle pause cantavano in coro, mescolando ritornelli struggenti e rabbiosi, d'amore comunque, sempre d'amore. E il risultato era un'unica voce, un canto che si riscaldava nel fuoco, andava ad accarezzare Anna e la colonna di tufo, poi precipitava più giù, tra gli scogli, nel mare nero. E dal mare ritornava ancora più caldo nel cuore di Nicola, dove sarebbe rimasto per sempre come il sottofondo sonoro di quegli anni veloci.<sup>32</sup>

Noteremo che in questo canto corale che era partito dalle note e dalla voce di Rino Gaetano, Abate inserisce anche la citazione di una delle canzoni più celebri di Lucio Battisti, "La canzone del sole", che inizia proprio con il verso "O mare nero"<sup>33</sup>. In questo passaggio del testo, che assume un significato centrale, troviamo anche un altro indizio dell'identità ibrida del migrante Carmine Abate, in quanto in quel brindisi fatto di "vino" e "birra" si combinano le sue diverse appartenenze culturali, l'una tedesca e nordica, l'altra calabrese e mediterranea.

Sempre in questa serata in riva al mare, Rino Gaetano canta una sua nuova canzone, una canzone che parla di strada e di viaggio, la "Ballata di Renzo", in cui si racconta della vittima di un incidente stradale che non ha trovato posto in nessun ospedale di Roma e per questo è morto. La canzone viene raccontata interamente con la tecnica del discorso indiretto libero, e riveste un rilievo particolare perché, dal punto di vista biografico, Rino Gaetano ha raccontato in questa canzone come sarebbe poi avvenuta realmente la propria morte, in una sorta di profezia inconsapevole. E proprio nel momento in cui Rino Gaetano 'racconta' come sarebbe avvenuta la propria morte, scatta in lui il ricordo profondo dell'infanzia e delle sue radici:

E quando si avvicinarono alla riva, più tardi, per rinfrescarsi la faccia, Rino confidò che amava Capo Colonna e che da bambino andava a pesca proprio in quel tratto di

mare con due dei suoi due cugini falegnami che avevano costruito da soli un piccolo peschereccio.<sup>34</sup>

A questa scena centrale, che lascerà un segno profondo nei due protagonisti, Nicola e Anna, si lega direttamente la scena della serata della morte di Rino Gaetano, per cui Abate immagina come antecedente una serata passata al bar con amici, fra cui Nicola. Il capitolo "Tutti qui insieme", con un procedimento di forte antitesi fra titolo e contenuto, mette in scena tutta la solitudine del migrante. Nicola è al solito bar, in compagnia di una ragazza austriaca, quindi tradendo Anna di cui è ancora innamorato, quando arriva Rino Gaetano, che cerca amici e compagnia. Ma Nicola è impegnato e non accetta:

"Va bene, Lucio Battisti, vedo che ti sei consolato presto" disse Rino che lo chiamava così quando lo voleva prendere in giro. Sorrise. Però aveva lo sguardo più inquieto del solito, come se fosse braccato dai cattivi presentimenti. Erano mesi che vagava come un'ombra, forse per le preoccupazioni del nuovo disco che doveva incidere o per il padre a lungo ricoverato in gravi condizioni al San Giacomo o per le notti in bianco, durante le quali zompava da un locale all'altro in preda a un'ansia malinconica. "Questa sera siete tutti impegnati, begli amici che ho..."<sup>35</sup>

Dopo un ultimo saluto Rino Gaetano esce e la mattina dopo Nicola verrà a sapere che l'amico cantautore avrebbe avuto nella notte l'incidente e quindi l'odissea da un ospedale all'altro fino alla morte, proprio come aveva cantato nella canzone "La ballata di Renzo". In questo caso dunque Abate ha scelto come testo centrale questa canzone di Rino Gaetano, in cui si mette in scena la morte in solitudine di un viaggiatore che non solo ha un incidente mentre si trova sulla strada, ma viene anche rifiutato poi da tutti gli ospedali, mentre gli amici se ne stanno tranquillamente al bar. La tecnica di citazione e di ripresa di Abate consiste in questo caso nella parafrasi del testo, di cui abbiamo già parlato, e nel completamento dello spazio ellittico che precede quanto profetizzato nel testo, cioè la serata che ha preceduto la morte di Rino Gaetano.<sup>36</sup>

A conclusione di quanto abbiamo fin qui rilevato, possiamo osservare che, se la musica è un elemento costantemente presente nell'opera di Carmine Abate, nel romanzo *Gli anni veloci* i due cantautori Lucio Battisti e Rino Gaetano vengono utilizzati come icone per descrivere vari aspetti della situazione del migrante, o più specificamente dell'emigrante italiano che lascia le regioni meridionali dell'Italia. Nel romanzo l'identità del migrante viene scissa nei due protagonisti, Anna e Nicola, che ne incarnano differenti aspetti, e i due cantautori, assumono anch'essi la funzione di rappresentare le diverse anime, anche conflittuali del migrante Carmine Abate. Da un lato abbiamo Lucio Battisti, che rappresenta l'identità e il punto di riferimento stabile sicuro, la meta del viaggio dei due migranti, le parole più adatte per descrivere le loro speranze e il loro desiderio d'incontrarsi; dall'altro Rino Gaetano, interpretato come l'anima inquieta, l'eterno migrante che non trova casa, e che sulla strada alla fine morirà, solo e abbandonato dagli amici più cari. La visione della migrazione, maturata da Abate nei lunghi anni della sua attività di scrittore, non è nel complesso né buia né pessimistica, ma per arrivare a questa visione posi-

tiva, incarnata nel romanzo anche dal lieto fine della storia di Nicola e Anna, sono necessari traumi e rotture. Fra questi traumi la vicenda, le canzoni e la morte di Rino Gaetano costituiscono una sorta di psicodramma per poter eliminare gli aspetti più dolorosi e traumatici della migrazione, uno psicodramma che Abate ha potuto mettere in scena solo attraverso il filtro e il sottofondo delle canzoni e della musica di Lucio Battisti e dello stesso Rino Gaetano.

Angelo Pagliardini, Università di Innsbruck

#### Bibliographie:

- Bovo Romoef, Martine: “La dinamica identitaria in Carmine Abate: un groviglio di radici ancestrali e nuove”. In: *Narrativa* (2006), [www.carmineabate.net](http://www.carmineabate.net) (28.09.2012).
- Ceri, Luciano: *Pensieri e parole. Lucio Battisti. Una discografia commentata*. Roma, Coniglio Editore 2008.
- Librandi, Rita: “‘Il ballo tondo’ delle lingue e l’arbëresh raccontato da Carmine Abate”. In: Pasquarelli Clivio, Mirella (a cura di): *Lingue in Contatto e Plurilinguismo nella Cultura Italiana*. New York, Legas 2011, 57-59.
- Pagliardini, Angelo: “La tematica del ritorno del migrante in Abate, Pascoli, Pavese, Consolo”. In: Vranceanu, Alexandra/ Pagliardini, Angelo (a cura di): *Migrazione e patologie dell’humanitas nella letteratura europea contemporanea*. Frankfurt/Main, Peter Lang Verlag 2012, 83-100.

#### Link:

[www.carmineabate.net](http://www.carmineabate.net)  
[www.angolotesti.it](http://www.angolotesti.it)

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Cf. Sebastiano Martelli, “Emigrazione e immigrazione: mappe letterarie italiane a confronto”, in: Alexandra Vranceanu – Angelo Pagliardini (a cura di), *Migrazione e patologie dell’humanitas nella letteratura europea contemporanea*, Frankfurt/Main, Peter Lang Verlag, 2012, 51-81.
- <sup>2</sup> Carmine Abate, *La collina del vento*, Roma, Mondadori, 2012.
- <sup>3</sup> Cf. Enrico Deregibus (a cura di), *Dizionario completo della canzone italiana*, Firenze, Giunti, 2006, 210.
- <sup>4</sup> Annalisa Monfreda, “Il canto libero degli Arbëresh”, in: *Geo* 4 (2006), 149-150 (146-154).
- <sup>5</sup> Martine Bovo Romoef, *L’epopea di Hora. La scrittura migrante di Carmine Abate*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2008, 19-21.
- <sup>6</sup> Carmine Abate, “Un microcosmo di culture e lingue”, in: Franca Sinopoli – Silvia Tatti (a cura di), *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2005, 39-42.
- <sup>7</sup> Carmine Abate, *Vivere per addizione*, Milano, Mondadori, 2010a, 33-54.
- <sup>8</sup> Italo Costante Fortino, “Il sentimento etnico nella poesia popolare arbëreshe”, in: Antonino Guzzetta (a cura di), *Emia albanese e minoranze linguistiche in Italia*, Palermo, Università di Palermo, 1983, 359 (359-370).
- <sup>9</sup> Carmine Abate, *Il ballo tondo*, Roma, Fazi Editore, 2000, 113-114.
- <sup>10</sup> Carmine Abate, *La moto di Scanderbeg*, Roma, Fazi Editori, <sup>2</sup>2001, 40-45.
- <sup>11</sup> Abate 2010a, 19-30.
- <sup>12</sup> Abate 2010a, 19.

- <sup>13</sup> Abate 2010a, 22.
- <sup>14</sup> Deregibus 2006, 209.
- <sup>15</sup> Carmine Abate, *Gli anni veloci*, Milano, Mondadori, <sup>2</sup>2010b.
- <sup>16</sup> Abate 2010b, 217.
- <sup>17</sup> Abate 2010b, 27.
- <sup>18</sup> Abate 2010b, 85-86.
- <sup>19</sup> Abate 2010b, 229-230.
- <sup>20</sup> Abate 2010b, 64.
- <sup>21</sup> Abate 2010b, 15-17.
- <sup>22</sup> Abate 2010b, 25.
- <sup>23</sup> Cf. il sito Internet [www.angolotesti.it](http://www.angolotesti.it) (28.09.2012).
- <sup>24</sup> Abate 2010b, 102-103.
- <sup>25</sup> Carmine Abate, *La festa del ritorno*, Roma, Mondadori, 2004, 158-165.
- <sup>26</sup> Abate 2010b, 103.
- <sup>27</sup> Abate 2010b, 37.
- <sup>28</sup> Abate 2010b, 39.
- <sup>29</sup> Abate 2001, 67-68.
- <sup>30</sup> Abate 2001, 125-129.
- <sup>31</sup> Si veda la nota finale al testo in Abate 2010a, 241-242.
- <sup>32</sup> Abate 2010b, 69.
- <sup>33</sup> Cf. il sito Internet [www.angolotesti.it](http://www.angolotesti.it) (28.09.2012).
- <sup>34</sup> Abate 2010b, 72.
- <sup>35</sup> Abate 2010b, 206.
- <sup>36</sup> Per il testo della canzone si può vedere il sito Internet [www.angolotesti.it](http://www.angolotesti.it) (28.09.2012).

## El elemento de burla en los cánticos de La Roja en la Eurocopa 2012

Los cánticos de fútbol son una forma de expresión viva y dinámica y nos permiten sacar conclusiones de la cultura y de la sociedad actual que no se restringen al área futbolística.<sup>1</sup> Esto resulta comprensible considerando el hecho de que el fútbol – el deporte más consumido y más seguido en este planeta – se convirtió ya desde hace tiempo en un portador y mediador de cultura y como tal llegó a ser una plataforma para comunicar ideas y conceptos ideológicos, políticos, culturales, sociales y de identidad. Considerando diferentes modos de expresión del fútbol, los cánticos resultan muy apropiados para realizar análisis más pormenorizados.

Sin ánimo de ahondar en las particularidades de los cánticos de fútbol (ya sea el aspecto musical o el textual)<sup>2</sup>, podemos indicar que su letra no se caracteriza sólo por su creatividad, variación y espontaneidad, sino que el contenido destaca también por la inclusión de argumentos críticos y ajenos del mundo futbolístico (figuran por ejemplo temas como la economía, la política, la religión, la identidad y la formación de la misma, temáticas de crítica social y valoracio-

nes morales). El presente artículo<sup>3</sup> va a enfocar precisamente algunos de estos aspectos críticos analizando el elemento de burla que se expresa a través de los cánticos de fútbol y tiene como fin analizar por qué y de qué manera se expresa la burla en los cánticos.

El corpus de análisis de este artículo se basa en no menos de 40 cánticos de los aficionados de la Selección Española de Fútbol (La Roja) recogidos durante el Campeonato Europeo de Fútbol de 2012 (Eurocopa) celebrado en Polonia y Ucrania.<sup>4</sup> Durante la investigación se ha ido concretando que el elemento de la burla aparece con más frecuencia que en los análisis llevados al cabo a lo largo de la Eurocopa 2008 y del Mundial 2010. Antes de entrar en el análisis, todavía resulta necesario indicar la gran variedad y multitud de las áreas temáticas en las cuales se manifiesta la burla, así que vamos a encontrar ejemplos respecto a argumentos de relevancia político-económica, social, cultural-identitaria y personal (referida a ciertas personas).

Examinando los cánticos que contienen un elemento de burla se identificó que especialmente la mofa a nivel político y económico surgió de manera particular, circunstancia poco sorprendente considerando que 2012 es para España también el año en el cual la crisis económica se ha manifestado de manera más grave. El disgusto de los españoles con esa situación y todas sus consecuencias va reflejándose también en los cánticos de fútbol durante la Eurocopa 2012, en los cuales se exterioriza su crítica a las actuales condiciones políticas y económicas en España. Entre los ejemplos de este tipo de burla consta el siguiente cántico: “¡Merkel, despierta, España está de fiesta!” Obviamente, este requerimiento se refiere a la Canciller alemana, que desempeña una función importante en la determinación de las condiciones que España debería cumplir en caso de que pidiera un rescate a la Unión Europea y que, consecuentemente, no se ha convertido en la persona más popular en España. El cántico apela de manera irónica a la Canciller a darse cuenta de que España, a pesar de todos los problemas económicos, sigue siendo capaz de alegrarse y de festejar éxitos deportivos y que la grave situación financiera no es capaz de acabar con el ánimo de los españoles.

Otro ejemplo de un cántico que tiene como contenido una referencia irónica a las condiciones políticas y económicas actuales es el siguiente: “¡Nosotros al ataque, Europa al rescate!”<sup>5</sup> Este cántico es una clara referencia a la situación económica en Europa de momento, tergiversándola de manera irónica hasta obtener el contrario: ya no es España la que tiene que buscar ayuda, sino que, cuando ataca España (en el partido) es todo el resto de Europa el que tiene que pedir “rescate”, ya que, según los aficionados, no tendrá posibilidades de ganar a España. De esta manera los aficionados se burlan de un posible rescate.

Otro aspecto de burla que se manifiesta en los cánticos es aquella a nivel social (también con matices políticos). En el caso del siguiente ejemplo se trata de una canción cuya burla se refiere al Rey español: en abril se conoció que este mismo había sufrido una fractura de cadera producida tras una caída mientras cazaba elefantes en Botsuana, circunstancia poco bien vista en España no sólo

por matar a un animal amenazado, sino también por el gasto de dinero en época de crisis en España. Por eso, el Rey se convirtió en objeto de mofa de los aficionados, que, para manifestar su desagrado e indignación con el pasatiempo del Rey, entonaban la siguiente canción infantil aprovechando que la canción tiene como protagonista al animal cazado: “Un elefante se balanceaba/ sobre la tela de una araña./ Como veía que no se caía/ fue a buscar [también: llamar] a otro elefante./ Dos elefantes se balanceaban/ sobre la tela de una araña./ Como veían que no se caían/ Fueron a buscar a otro elefante.”<sup>6</sup> Resulta imposible ignorar la alusión al Rey y a su entretenimiento en África y, de esta manera, una canción originalmente infantil experimenta una transformación de significado y se convierte en una canción de burla a través de la cual los españoles se mofan de las actividades del Rey.<sup>7</sup>

Aparte de esto, en los cánticos también se encuentran varios ejemplos de burla a nivel cultural e identitario. Estos tipos de cánticos incluyen a veces el acto de “botar”, un elemento frecuente en el fútbol que, siendo más que un simple pasatiempo de los aficionados, a menudo sirve para expresar conceptos de identidad: botando se incluye o se excluye a ciertos grupos de personas.<sup>8</sup> El siguiente ejemplo se refiere al partido final de la Eurocopa (España-Italia) e ilustra muy bien esta idea: “¡Italiano<sup>9</sup> el que no bote es... es!”<sup>10</sup> Este cántico demuestra como uno puede mofarse de los aficionados del equipo contrario a través del simple acto de botar. Además, debido a que en general los seguidores del equipo oponente no entienden los cánticos en lengua española, también sirve para marginarlos y para presentar la propia identidad (la española) como mejor comparado con la del contrario.<sup>11</sup>

Otro ejemplo de la mofa del equipo contrario se ve reflejado en el cántico siguiente: “¿Dónde están los italianos<sup>12</sup>, los italianos dónde están?”<sup>13</sup> En este caso los seguidores españoles se mofan de los hinchas italianos, indicando que su (supuesta) ausencia fuese un indicio de que, teniendo ellos miedo a los españoles, no se atreven a venir. De esta manera, a través de una simple pregunta, un cántico puede atribuir subliminalmente cobardía a la afición del equipo contrario.

El siguiente cántico, también un ejemplo de la burla a nivel cultural e identitario, nos lleva a otra faceta de este argumento. Vale comentar que, a menudo, resulta imposible tratar el tema de la cultura sin hacer uso de los clichés y los estereotipos, circunstancia que se encuentra también en los cánticos: para burlarse del ‘enemigo’, con frecuencia se recurre a imágenes estereotípicas del país y de la cultura del equipo contrario, como evidencia el ejemplo siguiente: “¡Español el que no bote es... es!” Este cántico concierne también a la final de la Eurocopa (España-Italia); obviamente, con “español” los hinchas españoles se refieren a los aficionados italianos mofándose de ellos a través de un estereotipo sobre una especialidad de la cocina italiana.

Otro cántico en el que se retoma la burla de un cierto aspecto de identidades (aunque menos estereotipado) es el siguiente: “Jugar al *catenaccio* es una mierda, jugar al tiqui-taca nos parece mejor.”<sup>14</sup> Para entender bien este cántico,

hay que entrar brevemente en aspectos y términos técnicos del lenguaje de fútbol. La palabra italiana *catenaccio* (“cerrojo”) equivale a una manera de jugar al fútbol que nació en Italia en los años sesenta (y que sigue siendo vinculado estrechamente al fútbol italiano) y que pone el acento en la parte defensiva. Esto contrasta fuertemente con el tiqui-taca, un estilo de juego que se originó en España y que se basa en pases cortos y rápidos y en el movimiento y la posesión del balón. Los aficionados desprecian por tanto el estilo italiano de fútbol, elevando al mismo tiempo el estilo del propio país.

Sin embargo, en la Eurocopa no se encuentran sólo cánticos mofándose de situaciones actuales, sino también cánticos que se inspiraban en acontecimientos que tuvieron lugar ya desde hace tiempo pero que siguen circulando. Un ejemplo al respecto se refiere a Vicente Boluda, presidente interino del Real Madrid durante unos meses en el año 2009. Antes de los partidos contra el Liverpool F. C. en la *Champions League* el presidente declaró que el Real “chorrearía” al Liverpool; sin embargo, el Real no sólo no ganó de manera muy fácil como pensaba el presidente, sino que perdió en los partidos de ida y vuelta en total 2-6. Consecuentemente, los aficionados (no solamente los del Real) se mofaron de las declaraciones del presidente con el siguiente cántico tomando prestado su forma de expresión: “¡Eo, eo, eo, esto es un chorreo!”<sup>15</sup>

Aparte de esto, no tendría que dejarse de mencionar que en los cánticos se encuentra naturalmente también la burla que se refiere a ciertos jugadores del equipo adversario. Ejemplo de eso lo encontramos en el caso del partido Portugal-España de la semifinal de la Eurocopa que terminó con empate a cero de manera que hubo que recurrir a la tanda de penaltis. El delantero portugués Cristiano Ronaldo quería tirar el quinto (y último) penalti ante España convirtiéndose así en el héroe del partido. Sin embargo, ya que España ganó la tanda de penaltis 4-2, no fue necesario el quinto lanzamiento de Portugal de modo que Ronaldo se quedó sin tirar el penalti pero con la burla de los aficionados y de la prensa. Después del partido los aficionados españoles cantaron el siguiente cántico: “Cristiano, ¡tíralo!”<sup>16</sup> Con “tíralo” los hinchas se refieren obviamente al último penalti que el jugador ya no pudo lanzar, mofándose así del futbolista luso. En este contexto es oportuno advertir que la relación (no sólo futbolística) entre España y Portugal se caracteriza por una fuerte rivalidad (deportiva) que se basa sobre todo en motivos históricos.

Resumiendo conviene subrayar que a través de la burla, un elemento frecuente en los cánticos de fútbol para La Roja en torno a la Eurocopa 2012, se reflejan los temas que más importancia y actualidad tienen momentáneamente en España, permitiéndonos de esa manera poder enterarnos mejor de las tendencias y corrientes actuales de la sociedad española. Los argumentos manifestados en los cánticos van mucho más allá del ámbito del fútbol y abarcan desde la crítica al sistema político y económico sobre evaluaciones a nivel social y moral-ético hasta mofas que conciernen a la identidad y a la cultura e incluyen también la crítica que se refiere a ciertas personas.

Karin Mühlbacher, Universidad de Innsbruck

#### Bibliographie:

- Kathage, Gerd/ Schmidt, Karl-Wilhelm: “‘Blau und Weiß, wie lieb ich dich’. Funktion und Wirkung öffentlicher Sprache am Beispiel von Fußball-Fangesängen”. En: *Praxis Deutsch. Zeitschrift für den Deutschunterricht* 33 (2006), 38-44.
- Kopiez, Reinhard/ Brink, Guido: *Fußball-Fangesänge. Eine FANomenologie*. Würzburg, Königshausen & Neumann 1999.
- Mühlbacher, Karin: “¡A por ellos, oé!”: *Análisis literario y cultural de los cánticos y los himnos de fútbol*. Saarbrücken, Editorial Académica Española 2011a.
- Mühlbacher, Karin: “Los símbolos de la identidad en los cánticos de La Roja”. En: *Bulletin des Archivs für Textmusikforschung* 28 (2011b), 41-44.

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Para exámenes profundos en cuanto al valor cultural de los cánticos véase Kopiez – Brink 1999 y los análisis ya efectuados de la autora (Mühlbacher 2011a y 2011b).
- <sup>2</sup> Estos ya han sido subrayados en otras ocasiones, compárese por ejemplo Mühlbacher 2011a y 2011b.
- <sup>3</sup> Este artículo es parte de un proyecto de investigación sufragado por una beca otorgada por la Universidad de Innsbruck (*Doktoratsstipendium aus der Nachwuchsförderung der Universität Innsbruck*).
- <sup>4</sup> Cuando sea posible, será indicado un enlace para poder escuchar los cánticos indicados.
- <sup>5</sup> [www.esport3.cat/video/4129291/Laficio-que-segueix--la-roja](http://www.esport3.cat/video/4129291/Laficio-que-segueix--la-roja), minuto 1:31 (24.10.2012).
- <sup>6</sup> Esto continúa aumentando el número de los elefantes hasta que la canción se disuelve. [www.youtube.com/watch?v=QvRP4LQjoc&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=QvRP4LQjoc&feature=related), minuto 5:55 (24.10.2012).
- <sup>7</sup> Esta canción también fue entonada durante la final de la *Copa del Rey* (un torneo nacional entre los clubes de fútbol españoles que tiene como trofeo la *Copa del Rey*), partido al cual suele asistir el monarca. Los aficionados de los dos finalistas Athletic Club (Bilbao) y F. C. Barcelona (que por motivos político-históricos ya llevan una actitud más bien crítica hacia el Rey) la cantaron en el estadio para evidenciar su crítica al viaje de caza del monarca: [www.youtube.com/watch?v=quf8AjhX0gs](http://www.youtube.com/watch?v=quf8AjhX0gs) (24.10.2012).
- <sup>8</sup> Cf. Kathage – Schmidt 2006 y Mühlbacher 2011b.
- <sup>9</sup> Se puede adaptar de manera muy fácil este cántico según el equipo oponente, alterando sólo el nombre del país.
- <sup>10</sup> [www.youtube.com/watch?v=jkxHI2Dbunk](http://www.youtube.com/watch?v=jkxHI2Dbunk), minuto 7:23 (24.10.2012).
- <sup>11</sup> Cf. Mühlbacher 2011b para un análisis detallado respecto al elemento de la identidad en los cánticos.
- <sup>12</sup> Este cántico también se presta muy bien para ser adaptado según la ocasión (según el equipo contrario).
- <sup>13</sup> [www.youtube.com/watch?v=sNv2iL5KyDw](http://www.youtube.com/watch?v=sNv2iL5KyDw), minuto 0:42 (24.10.2012).
- <sup>14</sup> [www.as.com/futbol/video/aficion-kiev-ha-sido-chorreo/20120702dasdasftb\\_2/Ves](http://www.as.com/futbol/video/aficion-kiev-ha-sido-chorreo/20120702dasdasftb_2/Ves), minuto 0:11 (24.10.2012).
- <sup>15</sup> [www.as.com/futbol/video/aficion-kiev-ha-sido-chorreo/20120702dasdasftb\\_2/Ves](http://www.as.com/futbol/video/aficion-kiev-ha-sido-chorreo/20120702dasdasftb_2/Ves), minuto 0:27 (24.10.2012).
- <sup>16</sup> [www.as.com/futbol/video/nos-vamos-kiev-cristiano-tiralo/20120628dasdasftb\\_5/Ves](http://www.as.com/futbol/video/nos-vamos-kiev-cristiano-tiralo/20120628dasdasftb_5/Ves), minuto 1:59 (24.10.2012).

## “Adiós Chavela, adiós volcán.”

### Zu Pedro Almodóvars und Julie Taymors filmischer Hommage an Chavela Vargas anlässlich des Todes der Diva der mexikanischen Populärmusik.

Die am fünften August 2012 93jährig in Cuernavaca im mexikanischen Bundesstaat Morelos verstorbene Chavela Vargas war, was ihre Stimme und ihre Biografie betrifft, eine außergewöhnliche Sängerin. Als Kind musste die am 17. April 1919 im ländlichen San Joaquín de Flores in Costa Rica geborene Isabel Vargas Lizano in den Plantagen ihres Onkels arbeiten, hungerte und lernte sich per Waffe selbst zu schützen. Mit 14 landet sie in Mexiko City, wo sie diverse Gelegenheitsjobs ausübt und in Bars und Nachtlokalen zu singen beginnt. Nachdem sich die Komponisten und Musiker José Alfredo Jiménez (1926-73) und Agustín Lara (1897-1970) für sie begeistern, macht sie sich in den 1940er und 1950er Jahren als Interpretin von Rancheras und Boleros einen Namen. Sie lernt Vertreter der Avantgarden wie Diego Rivera und Frida Kahlo kennen, erfährt aber auch in gutbürgerlichen Kreisen zunehmend Resonanz. 1961 nimmt sie ihre erste Platte auf, es folgen Dutzende von Aufnahmen sowie erste Fernsehauftritte<sup>1</sup>. Ende der 1970er Jahre zieht sie sich nicht zuletzt wegen ihrer Tequila-Eskapaden weitgehend aus dem Musikbetrieb nach Cuernavaca zurück, feiert aber 1991, inzwischen abstinent, mit einer Tournee ein großes Comeback und wird mit insgesamt mehr als 80 Tonträgern erst in Spanien und bald in ganz Europa und Amerika zur Kultfigur. 1997 bekommt sie den *Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik*, 2000 wird ihr in Spanien das prestigereiche große Kreuz *Isabel la Católica* verliehen, 2003 debütiert die bekennende Schamanin mit über 80 in der New Yorker Carnegie Hall, 2007 erhält sie den *Latin Grammy* für ihr Lebenswerk. Bis in ihre letzten Tage ist Vargas künstlerisch aktiv, so dass sie bei einem Spanienbesuch hospitalisiert wird, auf dem sie ihre letzte CD vorstellen wollte: eine Hommage an Federico García Lorca, dessen Gedichte sie zu den großen Melodien ihrer Karriere wiedergibt und der die zentralen Themen ihres Lebens teilt: Lateinamerika und die Avantgarden, die Poesie und das Pathos, die Politik und die Homosexualität.<sup>2</sup>

Zu Vargas' Kultstatus trägt in den 1990er Jahren auch das Kino bei: Der Regisseur Werner Herzog besetzt sie 1991 in seinem im argentinischen Patagonien angesiedeltem Streifen *Cerro torre (Schrei aus Stein)* als Indianerin. Im gleichen Jahr greift Pedro Almodóvar auf einen ihrer großen Erfolge (“Piensa en mí”) für die Tonspur seines Films *Tacones lejanos (Die Waffen einer Frau)* zurück. Die beiden bleiben einander bis zum Tod Vargas' eng verbunden; Almodóvars Krankenvsited und dessen Nachruf auf Facebook, den er mit den Worten “Adiós Chavela, adiós volcán. Tu esposo, en este mundo, como te gustaba llamarme, Pedro Almodóvar” beendet, werden in der hispanophonen Presse breit rezipiert<sup>3</sup> und mit Almodóvars weltweitem Durchbruch in den 1990er Jahren startet auch Chavela Vargas neu durch.<sup>4</sup>

Nach “Piensa en mí” integriert Almodóvar nicht zufällig weitere legendäre Songtitel der Sängerin in seine Filme: “Luz de luna” ertönt in *Kika (Kika)* (1993), “En el último trago” in *La flor de mi secreto (Mein blühendes Geheimnis)* (1995) und “Somos” in *Carne trémula (Mit Haut und Haar)* (1997). Vargas Biografie und Kunst erinnern in manchem an die Almodóvars. Sie wurde zu einer markanten Bühnen- und Skandalfigur, sie engagierte sich politisch, lebte früh ihre Homosexualität und setzte sich mit der Psychoanalyse auseinander. Ihres rauen, bestimmten Stils wegen wurde sie mit großen lateinamerikanischen Sängerinnen wie Chabuca Granda, aber auch mit Diven der Chanson-, Jazz- und Opernszene verglichen. Almodóvar stellt sie sogar über diese; ihm zufolge vereint Vargas die Attraktion diverser großer Stimmen und Musikstile: “Me hubiera gustado conocer a Billie Holiday, Edith Piaf, La Niña de los Peines, Bola de Nieve, La Lupe... Pero he conocido a Chavela Vargas, que es como la suma de todos ellos. Conocerla y volver a escucharla ha sido una de las experiencias mas importantes de mi vida.”<sup>5</sup>

Mit den genannten Größen teilt sie nicht nur eine schwierige Kindheit und Drogenespakaden, sondern auch ein Pathos, das von einem intensiven Ausdruck bestimmt ist. Vargas' Stimme macht – vergleichbar mit Almodóvars Filmästhetik – über ihre Rauheit und Brüchigkeit eine Position jenseits von klassischen Geschlechterrollen im Musikbetrieb der Nachkriegszeit deutlich. Sie flüstert, deklamiert, schreit, stöhnt und weint ihre Songgeschichten mit einer existentialistischen Dramatik. Nicht wie Marlene Dietrich oder Greta Keller in der Kultur der westlichen Zentren zu Hause, sondern in der Populärmusik des Lateinamerikas der Nachkriegszeit, verkörpert Vargas populäre mexikanische Liedgenres, die nicht nur traditionell von Männern geschrieben und gesungen wurden, sondern oftmals aus einer männlichen Perspektive Liebesgeschichten erzählen. Vargas nimmt diesen Standpunkt ohne mondäne Koketterie ein und unterläuft binäre Geschlechterrollen. Sie verzichtet auf Anleihen an Kunstlied oder Schlager und greift stattdessen zu einer Form von Sprechgesang. Begleitung und Instrumentierung sind schlicht, sie beschränkt sich auf Zupfinstrumente und die Tradition der Populärmusik. Besonders in der Mitte der 1960er Jahre hat dies zu Turbulenzen geführt, wenn sie mit ihren dunklen langen Haaren mit klassisch männlicher Kleidung, Accessoires wie Pistolen, Zigaretten oder Zigarren aufgetreten ist und dazu Frauen im Publikum angesungen hat. Zum Symbol dafür ist das Lied “Macorina” geworden, eine Hommage an eine chinesischstämmige Afrokubanerin mit dem Refrain “Ponme la mano aquí, Macorina/ Ponme la mano aquí”. Das Lied wurde derart berühmt, dass es die Guerrilla von El Salvador als Kampflied übernahm, allerdings die besagte Textpassage abänderte. In der bolivianischen Tageszeitung *Los Tiempos* schließlich betitelt der Schriftsteller René Antezana Juárez seinen Nachruf auf Chavela Vargas einfach mit dem zitierten Vers.<sup>6</sup>



### Tacones lejanos

Pedro Almodóvar hat in den 1990er Jahren über sehr unterschiedliche Formen von medialen Zitaten eine filmische Hommage an Chavela Vargas kreiert. Gemeinsam ist seinen vier Filmen dabei der sehr gezielte Musikeinsatz in Form eines einzigen Songs der Sängerin. Almodóvar nutzt die multimediale Struktur des Films, spricht, dass hier über Bild, Performanz, Text und Ton im Sinn einer Medienkombination unterschiedliche mediale Systeme zusammengeführt werden, materiell präsent und an der Bedeutungskonstitution beteiligt sind.<sup>7</sup> Er zitiert Vargas' Songs und ihren expressiven Stil über die Bild-Ton-Kombination und unterstreicht so die für seine Filme charakteristische Überschreitung herkömmlicher Grenzen familiärer und sexueller Identität.

*Tacones lejanos* zeigt ein komplexes Spiel mit Vargas' Musik und Person. Hier steht alles im Zeichen des Buhlers um die von Marisa Paredes gespielte absente Mutter und der Auflösung der familiären Identität: Die alles dominierende, aber nur als Künstlerin greifbare Mutter, die Diva Becky del Páramo (Marisa Paredes), hat ihrer Karriere zuliebe Europa und Familie in Richtung Mexiko verlassen. Nach langer Zeit kehrt sie wieder nach Madrid zurück, wo ihre Tochter Rebeca (Victoria Abril), die von Beruf TV-Nachrichtensprecherin im Sender ihres untreuen Mannes Manuel ist, der früher einmal Beckys Liebhaber war. Die Tochter hat dafür eine Affäre mit dem vom Sänger und Schauspieler Miguel Bosé verkörperten Transvestiten Femme Letal, der Becky del Páramo in der Bar Villarosa imitiert, will sich aber nicht von ihrem Mann trennen. Schließlich kommt es zur melodramatischen Eskalation: Rebeca bringt ihren Mann um, bekennt sich via TV dazu und kommt ins Gefängnis.<sup>8</sup>

Agustín Laras Bolero "Piensa en mí", der sich durch den Großteil des Films zieht, erhält im Rahmen der Filmmusik einen außergewöhnlichen Status, der fast nur mit dem von Jacques Brel's "Ne me quitte pas" in *La ley del deseo* (1987), dem ersten von Almodóvars Bruder Agustín produzierten Film, vergleichbar ist. Der Song kommt erstmals im Rahmen eines Auftritts von Becky del Páramo auf der madrilenischen Bühne des Teatro María Guerrero zum Einsatz. Sie hat eben erfahren, dass ihre Tochter verhaftet worden ist. In der Anmoderation bekennt sie, dass die Inhaftierung ihr das Herz breche und sie ihr den ersten Song widme: Der Liedtext von "Piensa en mí" formuliert ihr Pathos, doch indem Becky del Páramo das Liedeslieb an ihre Tochter richtet, praktiziert sie eine Vargas'sche Verkehrung der Geschlechterrollen:

Si tienes un hondo penar, piensa en mí,  
Si tienes ganas de llorar, piensa en mí.  
Ya ves que venero tu imagen divina.  
Tu párvula boca, que siendo tan niña  
Me enseñó a pecar.  
  
Piensa en mí cuando sufras,  
Cuando llores, también piensa en mí,  
Cuando quieras quitarme la vida

No la quiero, para nada  
Para nada me sirve sin ti.  
  
Piensa en mí cuando sufras  
Cuando llores, también piensa en mí,  
Cuando quieras quitarme la vida  
  
No la quiero, para nada,  
Para nada me sirve sin ti.

Anders als in *Kika* und *La flor de mi secreto* wird der Song hier aber nicht von Vargas' Stimme und auch nicht von der von Marisa Paredes interpretiert. "Piensa en mí" ertönt mit der Stimme der knapp 40 Jahre jüngeren galizischen Rocksängerin Luz Casal, aber nicht nur das von Agustín Lara stammende Lied, auch die bloße Gitarrenbegleitung erinnern an Vargas' Interpretationsweise. Die Aufspaltung der Bühnenfigur in Stimme und Körper geht mit einer Multiplizierung der medialen Formen von Zitaten im Sinn einer Aufweitung von Mediengrenzen und der Erzeugung von ästhetischen Schwellen einher.<sup>9</sup> Becky del Páramos Konzert richtet sich nicht nur an das Publikum im Saal, sondern auch an die Hörer zu Hause, es wird per Radio übertragen. Im Film werden immer wieder Bilder aus dem Gefängnis mit den Konzertaufnahmen parallel geschnitten; Mutter wie Tochter weinen. Becky del Páramos Gesang wird immer sentimentaler; sie dreht sich unter dem Eindruck der Tränen mit dem Rücken zum Publikum, gewinnt aber schließlich die Fassung wieder und singt den Song zu Ende. Das göttliche Ebenbild, von dem im Text die Rede ist, das wird hier deutlich, meint die heiß begehrte und nie erreichte Mutter.

Im weiteren Verlauf wird der Song noch mehrmals im Sinn eines intermedialen Verweises angespielt und medial transformiert. Der Handlungsverlauf nimmt songhaft-melodramatische Züge an: Es werden in einem mimetischen Sinn filmisch semantisch-strukturelle Parallelen zum Musikstil Vargas' hergestellt. Am Ende erfüllt sich der Song im realen Leben und erhält qua Transposition eine illusionsbildende Bedeutung: Ein Nachrichtensprecher berichtet, dass die Sängerin wegen ihrer verheimlichten Angina pectoris auf der Bühne zusammengebrochen und ins Krankenhaus gebracht worden sei. Kurz vor der letzten Ölung bekennt sich die unschuldige Mutter vor dem Richter als schuldig, um der Tochter – die einst ihren Stiefvater getötet hatte, um die Mutter zu befreien – mit ihrem Tod das zu geben, was sie ihr im Leben nicht gegeben hat, ihr Herz. Der Song wird also in die melodramatische Handlung integriert und steht paradigmatisch für die intermediale und melodramatische Qualität von Almodóvars Kino, das Vargas' Musik und Image in der Performanz der weiblichen Protagonistin aufgehen lässt.

### La Llorona

Pedro Almodóvar setzt zwar vor allem auf Vargas' Songs und Stimme, baut aber mitunter auch Bildmaterial von ihr in seine Filme ein. Der in Madrid angesiedelte Streifen *La flor de mi secreto* ist dafür insofern paradigmatisch, als dass er eine exzentrische und krisenanfällige Künstlerin ins Zentrum rückt und damit das Diventum doppelt zum Thema macht. Er erzählt von Leocadia Macías (Marisa Paredes), die unter dem Pseudonym Amanda Gris erfolgreiche sentimentale Liebesromane veröffentlicht. Nach dem Scheitern ihrer Ehe und unter Einfluss von Alkohol begeht sie einen Selbstmordversuch, der allerdings scheitert. Die Stimme der Mutter Jacinta, die auf den Anrufbeantworter spricht, ruft sie wieder ins Leben. Leo nimmt eine Dusche, kommt langsam zu sich und geht in die Kneipe am Eck, wo sie ihren letzten Whiskey zu sich nehmen will. Dort

läuft der Fernseher, der nach Jesus schreiende Frauen zeigt. Auf ihre Verfassung Rücksicht nehmend, schaltet der Kneipier um und es erscheint die schon alte Chavela Vargas mit José Alfredo Jiménez' Song "En el último trago" am Schirm.

### *Carne trémula* und weitere Filme

Mit *Carne trémula* kreiert Almodóvar 1997 eine weitere Hommage an Vargas, indem er Mario Clavells "Somos" ertönen lässt. Hier setzt er den Song als Hintergrundmusik für eine die ganze Nacht dauernde Sexorgie zwischen einer verheirateten Frau, Clara, und einem deutlich jüngeren ehemaligen Häftling, Victor, ein. Wieder sind es Tabuthemen, die mit Vargas' Musik verbunden werden. Die beiden Figuren, die am Ende des Films zusammenkommen und eine Familie gründen, sind hier Symbol für das neue Spanien nach der Diktatur, die der Film zu Beginn thematisiert, ein Spanien, aus dem die Angst verschwunden ist.

Diese vergleichsweise marginale Referenz stellt den Schlusspunkt der musikalischen Vargas-Referenzen Almodóvars dar. Doch als der Vorzeigeregisseur des neuen Spaniens seine Hommage beendet, folgen andere nach.<sup>10</sup> Breite Aufmerksamkeit erfährt vor allem Julie Taymors mit zwei Oscars (u.a. für die Musik) ausgezeichneten Streifen *Frida* (2002) über die Künstlerin Frida Kahlo. Er schließt in gewisser Weise an Almodóvars Praxis in *Carne trémula* an, wenn Taymor hier mit Vargas' Musik das Liebesleben ins Zentrum rückt, allerdings in einem autobiographischen Sinn. Denn Vargas hatte als junge Frau mit Kahlo eine fünfjährige Liebesbeziehung gehabt und mit ihr und Rivera in der berühmten Casa Azul in Coyoacán, einem Viertel im Süden von Mexiko City, zusammengelebt. Ihr Song "Paloma Negra", der in einer alten Aufnahme eingesetzt wird, in der sie noch eine relativ hohe Stimme hat, illustriert Kahlos (Alkohol-)Exzesse und Eskapaden. Im Verlauf des Films folgt ein zweiter Erfolgssong von Vargas, "La Llorona". Er nimmt Kahlos gesundheitliche Krise und Trotzis Ermordung durch Stalins Schergen vorweg. Vargas erscheint hier selbst in der Rolle des Vorbots des Todes und singt mit ihrer tiefen Altersstimme "La Llorona":

Todos me dicen el negro, Llorona	Ay de mí, Llorona Llorona,
Negro pero cariñoso.	Llorona, llévame al río
Todos me dicen el negro, Llorona	Tápame con tu rebozo, Llorona
Negro pero cariñoso.	Porque me muero de frío
Yo soy como el chile verde, Llorona	Si porque te quiero quieres, Llorona
Picante pero sabroso.	Quieres que te quiera más
Yo soy como el chile verde, Llorona	Si ya te he dado la vida, Llorona
Picante pero sabroso.	¿Qué más quieres?
	¿Quieres más?

Der Film beschwört so die lateinamerikanische Legende herauf, von einer Frau namens Maria, die um der Liebe willen ihre Kinder ertränkt und als der

Traum scheitert, sich selbst umbringt. Der Film kreiert so eine *mise-en-abîme*, macht den Auftritt Vargas' als singender Tod zum Thema. Paradigmatischer kann ein letzter großer Filmauftritt zehn Jahre vor dem Tod kaum sein: "Adiós Chavela, adiós volcán."

Daniel Winkler, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Sie tritt 1964 in *Premier Orfeon* und 1967 in *La soldadera* auf. Sie ist auch in TV-Dokumentationen und TV-Shows zu sehen, u.a. in *La gran ocasión* (Episode vom 19. Mai 1973).
- <sup>2</sup> Ihre letzten CDs sind 2010 bzw. 2012 erschienen: *¡Por mi culpa! Chavela Vargas y sus amigos*, Nuevos Medios, NM 15920 CD, 2010 und *La luna grande. Homenaje de Chavela Vargas a Federico García Lorca*, Nuba Records 766611160228, 2012.
- <sup>3</sup> Vgl. "Visita Almodóvar a Chavela Vargas en hospital", in: *Milenio* (18.07.2012), [www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/31620190c55004a1a7882d1246ff5aec](http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/31620190c55004a1a7882d1246ff5aec) (30.7.12); "Adiós volcán", in: Facebook-Notiz von *el deseo* (05.08.2012), [www.facebook.com/notes/el-deseo/adi%C3%B3s-volc%C3%A1n/343735765711687](http://www.facebook.com/notes/el-deseo/adi%C3%B3s-volc%C3%A1n/343735765711687) (30.08.2012).
- <sup>4</sup> Zur Person vgl. Chavela Vargas, *Y si quieres saber de mi pasado*, Madrid, Aguilar, 2002 sowie Ulrike Fokken, "Chavela Vargas (Mex). Die Stimme Mexikos", in: *melodiva. Frauen Musik Journal*, [www.melodiva.de/melodiva/melodiva-reports.php?query\\_for=101&q101\\_fields=sortname&q101\\_match=begin&q101\\_query=v&f101=0&t101=detail,440](http://www.melodiva.de/melodiva/melodiva-reports.php?query_for=101&q101_fields=sortname&q101_match=begin&q101_query=v&f101=0&t101=detail,440) (30.07.2012); Ulrike Fokken, "Ich bin wild, lesbisch, gut", in: *die tageszeitung* (21.09.2002), [www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2002/09/21/a0340](http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2002/09/21/a0340) (30.07.2012).
- <sup>5</sup> Das Zitat zielt die CD Chavela Vargas, *La Llorona. Grabado en Madrid, abril 1993*, Warner Music Mexico 745099832629, 1994.
- <sup>6</sup> Vgl. Fokken 2003 und *Los Tiempos* (07.08.2012), [www.lostiempos.com/diario/opiniones/columnistas/20120807/ponme-la-mano-aqui-macorina\\_181193\\_383365.html](http://www.lostiempos.com/diario/opiniones/columnistas/20120807/ponme-la-mano-aqui-macorina_181193_383365.html) (30.08.2012).
- <sup>7</sup> Vgl. zur Systematik der Intermedialität: Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen/Basel, Francke, 2002.
- <sup>8</sup> Vgl. Christoph Haas, *Almodóvar. Kino der Leidenschaften*, Hamburg/Wien, Europa Verlag, 2001, 126-136.
- <sup>9</sup> Beate Ochsner, "Zwischen Intermedialität und Hybridisierung: Zur ästhetischen Funktionalisierung kalkulierbarer Grenzen", in: *IfM Dokustelle*, Institut für Medienwissenschaft, Universität Basel, 2008, [blogs.mewi.unibas.ch/archiv/78](http://blogs.mewi.unibas.ch/archiv/78) (30.07.2012).
- <sup>10</sup> Carles Balagué verwendet im Dokumentarfilm *La casita blanca. La ciudad oculta* (2002) den Song *Angelitos negros*; in der TV-Serie *Banda sonora* (2009, Regie: Jordi Barrachina und Josep Morell) ist in der Episode 5.5 *No volveré* zu hören. In Alejandro González Iñárritu Oscargekröntem Streifen *Babel* (2006) ist ihre Stimme mit dem Bolero "Tú me acostubraste" zu hören.