



BAT

Bulletin des Archivs
für Textmusikforschung

Nr. 31 - April 2013

Inhalt

Editorial	3
Rund um das Archiv für Textmusikforschung	4
Singen und Tanzen wie in der Bretagne: <i>Fest Noz</i> und Tiroler Volkskultur	4
Verwandte Forschungseinrichtungen	5
<i>L'Osstidcho</i> en écoute libre sur le web	5
Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt	6
CDs	6
Michaela Weiß: Juliette Gréco: <i>Ça se traverse et c'est beau</i>	6
Andreas Bonnermeier: Alice: <i>Samsara</i>	10
Luc Bellemare: Marie-Pierre Arthur: <i>Marie-Pierre Arthur et Aux alentours</i>	12
Publikationen	14
Heike Quissek: Albert Gier: <i>Werkstattberichte. Theorie und Typologie des Argomento im italienischen Opernlibretto des Barock</i> (= Romanische Literaturen und Kulturen, 6).....	14
Ankäufe und Neuerwerbungen	17
Internet-Adressen und Veranstaltungskalender	18
Neuerscheinungen auf dem CD- und Büchermarkt	20

Aktuelles – actualités – novità – novedades22

Michaela Weiß: <i>Paris en chansons – Die große Chansonausstellung in Paris</i>	22
Andreas Bonnermeier: <i>Ces innconnues de la chanson: VI. Nicoletta – Soul, Gospel und Blues im Chanson</i>	25
Jean-Daniel Augiron: <i>Le monde entre dans la ronde. Le fest-noz au patrimoine immatériel de l'UNESCO</i>	28
Carla Festi/ Saverio Carpentieri: “ <i>Balla la nuova Italia</i> ”. Ein Interview mit Eugenio Bennato anlässlich seines Innsbrucker Konzerts am 24.10.2012	31
Mario Soto-Delgado: “ <i>Tango ist eine Sprache</i> ”: Bruno Tombari & Mariangeles Caamaño – Publikumsgespräch beim 3. Tangofestival Innsbruck tangOtoño	38

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,

BAT steht diesmal ganz unter dem Zeichen aktiver Gesangs-, Musik-, und Tanzpraxis, und dies aus allen drei Gebieten der Romania, die in unseren Heften in der Regel vertreten sind.

Anlässlich der *Fête de la musique* am 22. Juni 2013 findet in Innsbruck ein interdisziplinäres Symposium zur europäischen Volksmusiktradition statt, dem am Abend in der Innsbrucker Innenstadt *open air* Tanz- und Gesangsaufführungen, u.a. mit der bretonischen Gruppe von Marc Clerivet, folgen. Ein Beitrag von Jean-Daniel Augiron unter *Actualités* stellt Wesen und Kontext des *Fest Noz*, des traditionellen bretonischen Lied- und Tanzfestes, vor und stimmt auf diese Weise die Leser auf das große Ereignis ein. Ebenfalls unter *Actualités* präsentiert Mario Soto Delgado ein Künstler- und Publikumsgespräch mit Bruno Tombari und Mariangeles Caamaño, das anlässlich des Innsbrucker Tangofestivals *tangOtoño* 2012 aufgenommen wurde. Carla Festi und Saverio Carpentieri schließlich stellen in einem umfangreichen Interview Persönlichkeit, Werdegang und Werk des italienischen Cantautore Eugenio Bennato vor, der im Oktober 2012 in Innsbruck gastiert hatte.

Bei den CD-Rezensionen geht es diesmal um drei Künstlerinnen, die alleamt keine *newcomers* mehr sind: Michaela Weiss begeistert sich für die "neue" Gréco (2012), Andreas Bonnermeier für die "neue" Alice (2012) und unser Quebecker Korrespondent Luc Bellemare für die letzten zwei Alben von Marie-Pierre Arthur (2009 und 2012). Im Bereich der Monographien bespricht Heike Quissek die jüngst erschienenen *Werkstattberichte* von Albert Gier, die das Argomento im italienischen Opernlibretto des Barock zum Inhalt haben.

Besonders reichhaltig gestalten sich die jeweils in Heftmitte angesiedelten Informationsseiten zu diversen Neuerwerbungen (CDs, Bücher) des Archivs für Textmusikforschung, zu internationalen Kolloquien, Tagungen und Festivals, aber auch generell zu Neuerscheinungen auf dem CD- und Büchermarkt. Abgerundet wird das Heft durch einen weiteren Beitrag aus der Reihe "Ces inconnues de la chanson", diesmal Nicoletta gewidmet, und einen Beitrag zur ersten Chansonausstellung, *Paris en chansons*, die vom 8. März bis 29. Juli 2012 in Paris gelaufen ist.

Ein buntes Bild, hoffentlich nach Ihrem Geschmack.

In diesem Sinne wünsche ich Ihnen wie immer "bonne lecture",

Ihre Ursula Mathis-Moser

Zahlmodus: €10 für 2 Hefte pro Jahr

IBAN: AT 475700021011130470

BIC: HYPTAT22

Projekt-Nummer: P 6110-011-011: bitte UNBEDINGT angeben

Rund um das Archiv für Textmusikforschung

Singen und Tanzen wie in der Bretagne: Fest Noz und Tiroler Volkskultur

Sing- und Tanzfest mit Symposium zur Volksmusik

Im Rahmen der *Fête de la musique* wird Ende Juni eine Musikgruppe aus der Bretagne nach Innsbruck kommen und das Publikum mit der Tradition der *Festoù-noz* (große Feste mit traditionellen bretonischen Liedern und Tänzen) vertraut machen. Marc Clerivet und fünf weitere Musiker spielen und singen in verschiedener Zusammensetzung, unterstützt von heimischen Volksmusik- und Volkstanzgruppen.

Begleitend findet am Vormittag des 22. Juni 2013 ein Symposium statt, das sich verschiedenen europäischen Volksmusiktraditionen widmet, von der Bretagne über Tirol und Oberösterreich bis hin zu Russland. Dabei soll darüber reflektiert werden, wie man solche Traditionen erhalten bzw. wiederbeleben kann und weshalb sie in manchen Gegenden (Bretagne) wieder voll in Mode sind bzw. sogar für politische Propaganda genutzt werden (Russland).



Zeit und Ort: Symposium: 22. Juni 2013, 10.00-13.00, Hotel Central, Innsbruck
Tanzlieder aus der Bretagne und aus Tirol: 22. Juni 2013, ab 20.00, Maria-Theresien-Straße, Bühne Sparkassenplatz

Projektpartner: Institut für Musikwissenschaft der Hochschule Mozarteum, Innsbruck
Institut français d'Innsbruck
Frankreich-Schwerpunkt der Universität Innsbruck
Archiv für Textmusikforschung an der Romanistik Innsbruck "Textmusik in der Romania"
Russland-Zentrum der Universität Innsbruck
Arbeitsgemeinschaft Volkstanz Tirol

Ansprechpartner für die Gäste aus der Bretagne: Jean-Daniel.Augiron@student.uibk.ac.at

Verwandte Forschungseinrichtungen

L'Osstidcho en écoute libre sur le web

La nouvelle peut difficilement passer sous silence. En septembre 2012, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) annonce la mise en ligne de bandes audio originales de *l'Osstidcho*, le mythique spectacle qui a bouleversé l'histoire de la chanson au Québec.

Depuis des décennies, seuls quelques rares témoins directs pouvaient raconter leurs souvenirs de ce moment culte, au Théâtre de Quat'Sous de Montréal, à peine un an après Expo 67 et une très médiatisée visite du général De Gaulle. On nous disait bien à quel degré *l'Osstidcho* avait renouvelé le visage de la chanson, mais sans qu'aucune trace sonore authentique ne survive au temps. C'est du moins ce que l'on croyait.

Il y a une dizaine d'années, la presse locale laissait filtrer que des bandes sonores d'époque avaient été retrouvées. L'histoire était toutefois retombée aussitôt dans l'oubli, vraisemblablement à cause d'une question de droits d'auteurs. Plus récemment, l'essayiste et poète Bruno Roy publiait une première histoire de *l'Osstidcho*, s'appuyant dans son travail sur de nombreux témoignages d'acteurs du temps (XYZ éditeur, 2008).

En pleine Révolution tranquille, l'audacieux spectacle réunit sur une même scène Robert Charlebois, Yvon Deschamps et Louise Forestier, trois jeunes artistes alors peu connus du grand public et entourés de comédiens et de musiciens, dont Mouffe, Marcel Sabourin, Claude Péloquin et le Quatuor du jazz libre. Robert Charlebois et Louise Forestier offrent un tout nouveau rock en français, musicalement en phase avec celui qui naissait aux États-Unis. Leurs chansons "Lindberg" et "California" représentent bien ce style. Yvon Deschamps, pour sa part, donne le monologue en joul: "Les Unions qu'ossa donne?", un titre qui pourrait se traduire par "Mais à quoi diable servent les syndicats?". Le simple nom "Osstidcho" se veut provocateur. Il surgit d'une mésentente avec le metteur en scène Paul Buissonneau, exaspéré du caractère improvisé de la revue. Il s'agit en même temps d'un jeu de mot sur un juron québécois emprunté à la liturgie. À l'époque, la pudeur incitait d'ailleurs les gens à parler du "... de chaux".

Et voilà que BAnQ acquiert les droits de diffusion de deux bandes magnétiques originales, respectivement enregistrées au Théâtre de Quat'Sous et à la Comédie-Canadienne, en 1968. En complément aux enregistrements, le site web contient des photos, des notices biographiques et un historique rédigé par Robert Thérien.

Link: www.banq.qc.ca

Luc Bellemare, UQAM

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Juliette Gréco: *Ça se traverse et c'est beau...* 2012 (Deutsche Grammophon 2785934).

Zwischen der Veröffentlichung von Grécos Album *Je me souviens de tout*¹ und dem aktuellen, *Ça se traverse et c'est beau*, liegen drei Jahre, das ist etwa die normale Zeitspanne, in der Studioalben aufeinander folgen. Im Falle der Sängerin decken sich die beiden Erscheinungsjahre mit geradezu unglaublichen biographischen Eckdaten, wie man sie bei noch aktiven Künstlern äußerst selten findet: 2009 feierte Gréco ihr sechzigstes Bühnenjubiläum, 2012 ihren 85. Geburtstag. An ihrem Geburtstag stand die Sängerin auf der Bühne des ausverkauften Pariser Théâtre du Châtelet, und in letzter Zeit schien sie mit Auftritten bei Musikfestivals und in vielen (bevorzugt kleineren) Städten in ganz Frankreich quasi omnipräsent zu sein: Sie unterstützte François Hollande im Präsidentschaftswahlkampf, engagierte sich für "le mariage pour tous" (die Homo-Ehe, die auch in Frankreich zum Politikum wurde) und vieles mehr. Gréco ist Teil der Chansongeschichte sowie des intellektuellen Lebens der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts; sie wird nicht müde, von den Begegnungen mit Schriftstellern, Musikern und anderen Künstlern, die sie prägten, zu erzählen und so den Zeitgeist vergangener Epochen einzufangen.² Dabei lebt die Sängerin ganz unnostalgisch im Hier und Jetzt und lässt sich mit bewundernswerter Vitalität auf neue Begegnungen und Herausforderungen ein, immer im Bewusstsein dessen, dass Alter, Krankheit und Tod untrennbar mit dem Leben verbunden sind: "La vie est comme un pont. C'est une traversée. Quelques fois, on s'arrête, on y rencontre des gens, la mort aussi parfois. Les enfants d'aujourd'hui regardent la Seine et se jettent dedans. Comme ceux d'hier, mais je pense qu'il y a de plus en plus de suicides chez les jeunes et les personnes âgées. Et cela m'inquiète beaucoup. C'est pour ça que j'ai écrit 'Le miroir noir' [ein Text, auf den noch einzugehen sein wird]."³ Was als Resonanz 'existentialistischen' Denkens interpretiert werden kann, ist hier Ausdruck einer gelebten Lebensweisheit und ganz konkret Motto des aktuellen Konzeptalbums,⁴ das um die Brücken von Paris kreist. "Ça se traverse et c'est beau" kann als Periphrase sowohl einer Brücke als auch des Lebens verstanden werden.⁵

Die Idee zu dem Album geht auf einen Vorschlag, den ihr Musiklabel ihr unterbreitete, zurück: Die Plattenfirma hätte gerne eine CD mit Paris-Chansons produziert, was Gréco zu konventionell erschien. Sie wählte das Motiv der Brücken von Paris mit seinen diversen lyrischen Evokationen und narrativen

Anschlussmöglichkeiten. Angesichts eines dermaßen eng gefassten Themas galt es, besondere Phantasie und Originalität bei der Ausgestaltung walten zu lassen, um die Gefahr der Monotonie zu umgehen. Gréco bat Schriftsteller um Texte, die ihre je eigene Vision der Brücke zum Ausdruck bringen, um diese Texte anschließend in der Vertonung durch ihren Pianisten und Ehemann Gérard Jouannest zu Chansons werden zu lassen. Beim Erscheinen des Albums betonte die Sängerin, dass es sich um "un objet très bizarre" handle, was insofern stimmt, als mit den an den Aufnahmen beteiligten Künstlern Stile zusammenzutreffen, die man nicht in dieser Zusammenführung erwartet hätte.

Eine Premiere ist das Album darüber hinaus insofern, als sich Gréco zum ersten Mal Liedtitel in Form von Duetten (und einem Terzett) mit anderen Interpreten teilt.⁶ Die Arrangements, die akustische Klänge wohllosiert mit synthetischen mischen, wobei sie stets transparent bleiben, hat größtenteils der amerikanische Jazzmusiker Gil Goldstein erstellt. Am Beginn der dreizehn Chansons steht das atmosphärisch dichte Duett "C'est la la la" mit dessen Autor Marc Lavoine. Verschiedene Brücken werden darin zu subjektiv wahrgenommenen Orten der Erinnerung, die den Fluss des Lebens markieren. Der darauffolgende Titel "L'homme du pont" akzentuiert die Erinnerung auf wesentlich tragischere Weise: Die Schilderung einer unschuldigen Romanze zwischen Jugendlichen kippt in Selbstvorwürfe des Rollen-Ich um, angesichts seiner Schuld, in einem weit zurückliegenden Moment falsch gehandelt zu haben. Der Text der Romancière Marie Nimier fingiert dabei eine Erinnerung, die in eine psychische Krise und eine traumatische Phantasmagorie mündet, in der die Stadt und mit ihr der Ort früherer Rendezvous (der Pont Neuf) in sich zusammenstürzen. Der fast fünfminütige Text wird zu einem Fond sonore rezitiert. So avantgardistisch sich dieser Titel präsentiert, so 'klassisch' und mit nostalgischem Flair versehen wirkt das 1914 entstandene Paris-Chanson "Sous les ponts de Paris" von Jean Rodor und Vincent Scotto, das Gréco im Duett mit Melody Gardot singt.⁷ "Sous les ponts de Paris" ist wohl die gefälligste Aufnahme des Albums: Der ausgeprägte Kontrast zwischen den beiden Gesangsparts, in die das Chanson zerfällt, zwischen Gardots naiv-romantischem Ton und Grécos verheißungsvollem Raunen, kann allerdings über die Klischeehaftigkeit des Titels nicht ganz hinwegtäuschen.

Mit "Le pont Marie" nach einem weiteren Text von Marie Nimier liegt eine lange Apostrophe vor, die sich an ein junges Mädchen, das bezeichnenderweise den Namen der Bücke trägt, wendet: Vor dem Hintergrund, dass sich Marie von der Brücke ins Wasser stürzen will,⁸ bietet das Rollen-Ich all seine Empathie und Suggestivkraft auf, um sie daran zu hindern und ihr die Botschaft zu vermitteln, dass eine Brücke zu vielem (sie zu überqueren, sie zu malen, zu besingen oder wie einst Christo zu verpacken) gut sein kann, nie aber einem Suizid dienen sollte. Das Chanson "Le Petit pont" von François Morel⁹ und Antoine Sahler widmet sich der kürzesten Brücke von Paris, die Notre Dame mit dem linken Seineufer verbindet. Die personifizierte Brücke fordert in einem Monolog ihre Aufwertung gegenüber den anderen (ebenfalls personifizierten) Brücken

und will endlich in einem Chanson verewigt werden. Eben diese Verewigung – unter performativen Aspekten gesehen – erfolgt direkt mit dem Vortrag des Chansons. Gegenüber der Studioaufnahme gewinnt dieser Titel erheblich in der Bühnenpräsentation, kann Gréco sein komisches Potential dort doch mimisch und gestisch mit großer Koketterie entfalten.

Das von dem Rapper Féfé verfasste wortspielerische Chanson “Paris se rêve” ist ein an traditionelle Topoi des Paris-Chansons anknüpfendes Duett. In der Mitte des Albums steht dann mit “Le pont Juliette” ein grotesker Text Amélie Nothombs, der eine so benannte Brücke imaginiert: Ein männliches Rollen-Ich, das sich zu seinem Rendezvous mit einer gewissen Juliette (Gréco?) erheblich verspätet, sehnt sie herbei, um den Ort des Liebesstelldichens zu erreichen. Der moderne Romeo springt aus Verzweiflung in die Seine und versucht schwimmend sein Ziel zu erlangen, aber die Gegenströmung schiebt den säumigen Verehrer in eine dantesk anmutende Hölle. Diesen Text rezitiert der Schauspieler Guillaume Gallienne alleine (!) zu einem Fond sonore, zumal die Idee eines “Pont Juliette”, wenn sie von Gréco artikuliert würde, vermessen erschiene.

“Seule avec toi“ ist ein weiteres Duett von und mit Marc Lavoine, das stärker als das erste auf kollektive Erinnerungen und intertextuelle Anspielungen baut. Bei “Le pont Royal” handelt es sich um einen langen historischen Exkurs in Prosa von Philippe Sollers. Gelehrt referiert der Schriftsteller die mit dem Ort verbundenen Wechselfälle der Geschichte aus einer eher linken politischen Perspektive, die die Sängerin zweifelsohne mit ihm teilt. Marie Nimiers “La passerelle” bezieht sich auf die 2006 eingeweihte Passerelle Simone de Beauvoir, sozusagen eine schon vom grammatikalischen Geschlecht her weibliche Brücke, die nahe der Bibliothèque nationale liegt. Die originelle Hommage an die Femme de lettres und Frauenrechtlerin ist eines der – auch formal betrachtet – gelungensten Chansons des Albums. “La petite auto” mischt einen Sprechpart – den des Autors Gérard Duguet-Grassers¹⁰ – mit dem Sprechgesang Grécos und einer gesungenen refrainartigen Beschreibung (diesen Part hat Alexandra Roos), die die Handlung thematisch situiert. Der Titel handelt von den Impressionen, die sich einer Krankenhauspatientin nach ihrem Ausgang in die Stadt auf dem Rückweg in die Klinik aufdrängen: Beim Durchqueren der Straßen entstehen unter dem Druck der Situation verzerrte Wahrnehmungen, die im Bild der Seine als einer Pflütze am Straßenrand gipfeln.

In “Mirabeau sous le pont” verquickt der Dichter Jean-Claude Carrière¹¹ fragmentarische Zitate von Apollinaires mehrfach vertontem Gedicht “Le pont Mirabeau”¹² mit der Vorstellung einer (imaginären) Rückkehr der Figuren des Revolutionärs und des Dichters. Mirabeau und Apollinaire werden – auch angesichts der Zeit, die wie das Wasser der Seine dahinströmt – zu Leitbildern der Gegenwartsbetrachtung erhoben. Musikalisch handelt es sich um einen der ‘minimalistischen’ Titel im Repertoire Grécos, die mit ihrer Stimme und den Pianoklängen Jouannests, der hier eine eindringliche Klangsymbolik schnell dahinfließenden Wassers schafft, auskommen. Am Ende des Albums steht das

von Gréco verfasste Prosagedicht “Le miroir noir”, eine metaphorische Selbstbefragung über die Zukunft angesichts der trüben Wasser der Seine. Der Fluss erscheint hier mehr als unheilbringende Kloake denn als Lebensader einer Stadt, und allein der Wechsel der Jahreszeit – das Frühlingserwachen – lässt Zukunftshoffnungen aufkeimen. Nach einer langen Pause hat die Sängerin wieder einen eigenen Text eingespielt, und sie hat ihn – was noch überraschender ist – sogar in ihr Konzertprogramm aufgenommen, betont sie doch stets, lieber Texte anderer zu singen, da sie mit diesen aufgrund einer größeren emotionalen Distanz besser umgehen könne.¹³ Fazit: ein absolut gelungenes Album, das sich erst beim wiederholten Hören ganz erschließt!

Beeindruckender als das Album waren noch die Konzerte, die aus ihm hervorgegangen sind: In der Begleitung von Jouannest und dem Akkordeonisten Jean-Louis Matinier – dieser seit 2007 bestehenden Formation, die so perfekt funktioniert, dass ihr auch Raum für Improvisationen bleibt – lief Gréco (nach der Genesung von einer schweren Krebserkrankung) zu Bestform auf. An Disziplin und Leidenschaft dürfte die Sängerin schwer zu übertreffen sein, was das Publikum nach jedem Konzert mit Standing Ovations würdigt. Gréco ist mehr als eine Sängerin, sie verkörpert ein Ethos des Chansons.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Link:

www.juliettegreco.fr

Anmerkungen:

- ¹ *Je me souviens de tout*, Polydor/Universal 531625-9, 2009. Das Album basiert vor allem auf Texten junger Künstler wie Orly Chap, Abd al Malik, Christophe Miossec, Adrienne Pauly und Olivia Ruiz.
- ² Anfang 2012 erschienen ihre Memoiren *Je suis faite comme ça*, Paris, Flammarion. Dies ist bereits ihre zweite Autobiographie nach *Jujube*, Paris, Stock, 1982. In deutscher Übersetzung wurde das neue Buch in der Edition Elke Heidenreich reißerisch ‘aufgepeppt’, was schon der Untertitel *Erinnerungen einer Unbezähmbaren* zeigt, über den sich Gréco anlässlich ihrer Lesung im Stuttgarter Literaturhaus (am 09.10.2012) köstlich amüsierte. Ausführlicher als diese beiden Bände dokumentiert das Leben der Sängerin noch die über 700seitige Biographie von Bertrand Dicale, *Juliette Gréco, une vie en liberté*, Paris, Perrin, 2011.
- ³ chansonfrancaise.blogs.sudouest.fr (13.01.2013). Was Suizid anbelangt, weiß Gréco, wovon sie spricht, hatte sie doch 1965 versucht, sich das Leben zu nehmen, worauf sie mehrfach in ihren Memoiren zu sprechen kommt.
- ⁴ In seiner graphischen Gestaltung setzt das Album passenderweise auf schwarz-rot-weiße Kontraste.
- ⁵ Der Satz entstammt dem von der Schriftstellerin Marie Nimier verfassten Chanson “Le pont Marie”.
- ⁶ Mehrfach war sie hingegen auf Alben anderer Künstler zu hören.
- ⁷ Die beiden Sängerinnen bestritten 2010 einen Konzertabend beim Jazzfest Wien.

- ⁸ Zahlreiche literarische Bearbeitungen dieser Art des Suizids werden hier evoziert, vor allem jene um die Maske der Inconnue de la Seine, aber etwa auch die kurze Beschreibung aus Camus' *La Chute*.
- ⁹ Der Autor, der auch als Sänger und Schauspieler bekannt ist, war bereits für Francesca Solleville, Maurane und Juliette (Noureddine) als Texter tätig.
- ¹⁰ Duguet-Grasser wurde als Chansonautor von Julien Clerc entdeckt.
- ¹¹ Seit 1997 arbeitet der renommierte Drehbuchautor, Romancier und Lyriker immer wieder mit Gréco und Jouannest zusammen.
- ¹² Die berühmteste Vertonung ist die Ferrés von 1953.
- ¹³ So im Interview mit Thomas Gross: "Für mich persönlich ist Singen ein bisschen wie Theater: Ich belebe etwas wieder, das andere geschrieben haben. Ich lasse es durch meinen Körper hindurchgehen". "Ich bin eine schreckliche alte Dame", in: *Die Zeit*, 13.09.2012, 47. Vgl. dazu auch das Arte-Porträt *Juliette Gréco – Die Unvergleichliche*, gesendet am 05.02.2012.

Alice: *Samsara*. 2012 (Arecibo/Artist First 0196263).

Mehr als 30 Jahre sind seit Alices Sieg beim Festival von Sanremo 1981 mit "Per Elisa" vergangen, in denen sich die Cantautrice beständig weiterentwickelt hat. Ein neues Studioalbum hat jedoch lange auf sich warten lassen: Dem Album *Viaggio in Italia* von 2003 folgte nur noch 2009 das Live-Album *Lungo la strada*. 2012 erschien schließlich das neue Album *Samsara*; der Begriff stammt aus dem Sanskrit und bezeichnet den ewigen Zyklus von Leben, Tod und Wiedergeburt.¹

Das Album enthält zwölf Titel sowie als Bonus-Track den Remix eines der zwölf Lieder in einem poppig-modernen Stil. Unter den Autoren und Komponisten finden sich neben alten Bekannten wie Franco Battiato, Francesco Messina, Lucio Dalla und dem der Formation I Giganti angehörenden Mino Di Martino auch Vertreter der neuen Generation wie Tiziano Ferro, der zwei Titel zum Album beigesteuert hat. Alice selbst zeichnet nur für zwei Canzoni verantwortlich; eine bewusste Entscheidung, da sie, wie sie im Trailer für das Album erklärt, diesmal den Fokus auf ihre Tätigkeit als Interpretin legen wollte.²

Samsara zeichnet sich durch eine enorme musikalische und thematische Bandbreite aus; nicht alle Titel erschließen sich beim ersten Hören, da die Struktur der einzelnen Texte mitunter sehr komplex ist. Des Weiteren fällt auf, dass die Stimme Alices gereift und etwas tiefer geworden ist, jedoch ihr markantes, dunkles Timbre behalten hat.

"Morire d'amore" (Mino Di Martino) eröffnet das Album. Es handelt sich hierbei jedoch nicht um ein konventionelles Liebeslied, sondern vielmehr um eine Hommage an Jeanne d'Arc. Mehrere Anspielungen im Text lassen darauf schließen, dass sich hinter dem "tu" die französische Nationalheldin verbirgt, die jedoch nie namentlich genannt wird. Hinsichtlich der Stimme der Interpretin zeichnet sich diese Canzone durch ein Wechselspiel zwischen Kopf- und Bruststimme aus: Zunächst dominiert die Bruststimme, in der dritten Strophe und im Refrain werden dank moderner Aufnahmetechnik beide Stimmen gleichzeitig

eingesetzt, ehe dann die Kopfstimme in den Vordergrund tritt. Dieses Stilmittel findet sich auch noch in anderen Canzoni des Albums und zählt seit jeher zu Alices typischen Interpretationselementen; es findet sich beispielsweise auch in "Una notte speciale" (1981) und in "Prospettiva Newski" (1985).

Auch die anderen drei Titel, die unter der Mitwirkung von Mino Di Martino entstanden sind, zeichnen sich durch einen eher hermetischen Text aus. Während es sich bei "Un mondo a parte" tatsächlich um eine Hymne auf die Liebe handelt, bei der durch eine zurückhaltende Instrumentierung die Stimme der Interpretin in den Vordergrund rückt, schöpfen "Come il mare" und "Autunno già" (Terra di Benedetto/ Mino di Martino) aus mehreren Gedichten Arthur Rimbauds und Paul Verlaines und stellen so einen Bezug zur französischen Lyrik her.³ Bei "Come il mare" handelt es sich um eine Art Duett, in der Mino Di Martino selbst den Gegenpart zu Alice übernimmt und in dem sich gesungene und gesprochene Passagen abwechseln. Einen ebenfalls vergleichsweise hermetischen Text weist "Eri con me" (Manlio Sgalambro/ Franco Battiato) auf, bei dem es sich gewissermaßen um eine Auftragsarbeit handelt: Alice selbst hatte ihren langjährigen musikalischen Wegbegleiter Franco Battiato um einen neuen Titel für das Album gebeten. Bei Interpretation und Arrangement fällt auf, dass die zunächst zurückhaltende Umsetzung des Textes im Laufe des Liedes deutlich an epischer Breite gewinnt und beinahe zu einer Hymne wird.

Einen deutlichen Kontrast hierzu bilden "Nata ieri" (Tiziano Ferro) und "Cambio casa" (Tiziano Ferro/ Michele Iorfida). Das Arrangement zeigt deutliche Anklänge an die aktuelle italienische Popmusik, die Interpretation jedoch bewahrt den typischen Stil Alices und die Texte gleiten nicht in die Banalität ab. Auf diese Weise sind die beiden Canzoni ein Zeugnis für die musikalische und künstlerische Weiterentwicklung Alices, die sich im Übrigen sehr erfreut über die Zusammenarbeit mit Tiziano Ferro zeigt.⁴ Als Bonus-Track ist die Canzone in einer von Michele Canova neu arrangierten Version am Ende des Albums noch einmal zu hören. Das von Alice selbst geschriebene "Orientamento" schließt sich dieser neuen Stilrichtung an und besticht vor allem durch die ausgefeilte Interpretation, bei der die Stimme Alices in verschiedenen Tonlagen mehrfach übereinandergelegt wird. "Sui giardini del mondo" (Alice/ Marco Pancaldi) schließlich präsentiert sich als getragene Ballade, die das gegenseitige (Nicht-)Verstehen in einer Partnerschaft zum Thema hat. Alice interpretiert diese Canzone nuanciert, verzichtet jedoch nicht auf Emotionen an den entsprechenden Stellen.

Das Album enthält auch drei bereits bekannte Canzoni aus den späten 1960er und frühen 1970er Jahren, mit denen Alice ihren Kolleginnen und Kollegen eine Reverenz erweisen will: Während "Il Cielo" ein Frühwerk im Repertoire des 2012 verstorbenen Kollegen Lucio Dalla darstellt, handelt es sich bei "A cchiù bella" um ein Gedicht des großen Komikers Totò⁵, das in den 1970er Jahren von Giuni Russo und Maria Antonietta Sinsini vertont und von Russo selbst interpretiert worden war. Schließlich greift Alice mit "Al mattino" eine Canzone der Gruppe I Califfi um Franco Boldrini auf, die 1967 entstanden ist.

Alice versteht es jedoch, sich die jeweiligen Canzoni zu eigen zu machen und ihnen eine neue Klangfarbe zu geben. Bei den beiden letztgenannten Canzoni ist die Instrumentierung mit Klavier (“A cchiù bella cosa”) bzw. Gitarre (“Al mattino”) bewusst schlicht gehalten, sodass die Stimme Alices und die nuancierte Interpretation in den Vordergrund treten.

Samsara ist sicherlich kein Album, das sich beim ersten Hören vollständig erschließt und auf einen schnellen kommerziellen Erfolg abzielt. Es reiht sich damit in die Serie früherer Produktionen Alices ein, die sich vielfach durch anspruchsvolle Texte und eine facettenreiche Interpretation auszeichneten. Als Beispiel sei hierfür das Album *Goielli rubati*⁶ aus dem Jahre 1985 genannt, für das Alice im selben Jahr mit der *Targa Tenco* als beste Interpretin ausgezeichnet wurde. Insofern ist es sehr erfreulich, dass Alice nun mit dieser neuen Produktion an alte Traditionen anknüpft und es bleibt zu hoffen, dass noch weitere Produktionen dieser Art folgen werden.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Link:

www.alice-officialwebsite.com (offizielle Seite der Sängerin)

Anmerkungen:

¹ Eine ausführliche Erklärung hierzu findet sich im Booklet der CD.

² Der Trailer für das Album ist beispielsweise sowohl auf Youtube unter www.youtube.com/watch?v=x10In1EL11E (02.01.2012) als auch auf der Homepage Alices zu finden.

³ Die Titel der jeweiligen Gedichte von Verlaine und Rimbaud werden im Booklet der CD aufgelistet.

⁴ Siehe hierzu eine entsprechende Anmerkung im Albumtrailer.

⁵ Dieser wird als Autor der Canzone unter seinem bürgerlichen Namen Antonio de Curtis geführt.

⁶ Als CD bei EMI unter der Nummer 0777 7 46795 2 7 wieder aufgelegt.

Marie-Pierre Arthur: *Marie-Pierre Arthur*. 2009 (Bonsound Records BONCD006-CD) et ***Aux alentours*. 2012** (Bonsound Records BONAL015-CD).

C’est un rituel. Depuis déjà 30 ans. La rentrée automnale québécoise s’accompagne des nominations en vue du gala de l’ADISQ, un équivalent local des *Victoires de la musique* en France. Après vous avoir entretenu en ces pages de maints hommes du métier, il me semblait juste d’attirer cette fois votre attention vers la génération montante de la chanson au féminin. Dans un monde idéal, cette chronique voudrait à tout le moins aborder les cas des auteures-compositrices-interprètes Ariane Moffatt, Jorane, Cœur de pirate, Élisapie Isaac, Florence K. et Marie-Pierre Arthur. Vous comprendrez donc qu’il m’aura fallu choisir. J’aborde aujourd’hui la dernière nommée, mais non sans inviter les lecteurs européens à leur propre solo de clavier... sur les moteurs de recherche

du web. Les professeurs de langue peu familiers avec ce répertoire pourraient y découvrir un terreau qui mérite d’être creusé à l’intention de leurs classes.

Marie-Pierre Arthur est originaire de Grande-Vallée, en Gaspésie. Elle fait ses premiers pas comme bassiste dans des groupes de rock locaux. Après ses études en musique, elle entre dans le métier en tant qu’accompagnatrice d’Ariane Moffatt et du groupe Karkwa. Lorsqu’elle se met à l’écriture de chansons originales, elle s’associe plus étroitement à Louis-Jean Cormier, le chanteur et guitariste de Karkwa, de même que réalisateur du projet *Douze hommes rapaillés*, dont j’ai déjà discuté ici. Depuis le lancement d’un premier disque, en 2009, Marie-Pierre Arthur cumule prix et nominations: SOCAN, SPACQ, Francouvertes, et maintenant l’ADISQ.

Dès l’écoute du premier extrait de la chanson “Pourquoi?”, j’ai été littéralement accroché par cette voix aérienne et fragile, légèrement mordante, couplée à une bonne rythmique de guitare acoustique et à une réalisation pop actuelle. Mais attention! Il n’est pas question ici de mélodies formatées qui vous trotteront dans la tête pendant des jours. Quelques menus refrains ont cette couleur, sans plus. Il ne s’agit pas non plus ici d’une pop surproduite ou artificielle. Marie-Pierre Arthur favorise la ballade pour voix et piano ou pour voix et guitare acoustique. Son style verse dans les idiomes folk-rock, blues et country, avec une touche de rythmes latins à la batterie et, parfois, des pizzicati de cordes en fond sonore. Sans prétendre révolutionner ce genre déjà très répandu, l’artiste propose des arrangements diablement efficaces.

Côté textes, Marie-Pierre Arthur s’exprime en général avec des mots simples. Une langue du quotidien, certes, mais qui ne tombe jamais dans une parlure jouale abâtardie. À travers ses thèmes, on dirait que l’auteure-compositrice universalise des sujets de l’intime, autant en ce qui a trait aux défis personnels qu’aux relations de couple. Avec un regard un peu philosophique, elle chante le départ sans regrets et le goût de l’évasion (“Droit devant”), le courage de prendre des décisions et de commencer une nouvelle vie (“Déposer les armes”), la force de pardonner et d’admettre ses torts (“Pas le courage”), la lucidité de comprendre que les gens changent peu malgré le temps qui passe (“Tout ça pour ça”), et ainsi de suite. Peut-être que le fait de parler si naturellement de réalités que nous pouvons tous vivre aide à construire une proximité à laquelle on s’identifie volontiers.

Pour une raison que j’ai du mal à cerner, le deuxième disque, *Aux alentours*, a moins capté immédiatement mes sens. Marie-Pierre Arthur cherche à y cultiver une image plus fougueuse de sa personne, avec des accents de rock, style Beatles, Radiohead ou même U2. L’enregistrement n’est pas non plus sans dessiner certaines continuités avec le disque précédent. À preuve, la nouvelle chanson “Si tu savais” me paraît musicalement très proche de la chanson “Pourquoi?”, qui m’avait vivement interpellé trois ans plus tôt.

Toujours soutenues dans une langue simple, les paroles ont le mérite de se maintenir au niveau posé sur le premier album tout en abordant des sujets tirés sensiblement des mêmes eaux. L’artiste s’avance par exemple à offrir des con-

seils d'amie observatrice d'une relation de couple de l'extérieur ("Fil de soie"), elle constate l'inefficacité de l'oubli de soi pour faire durer une relation qui ne va nulle part ("Si tu savais") et elle réitère l'importance de rompre à l'occasion avec la monotonie du quotidien ("Pour une fois"). Je note aussi qu'un titre s'adresse pour la première fois à quelqu'un en particulier ("Chanson pour Dan"), mais je n'en sais pas davantage.

Autant à l'écrit qu'à l'audio, Marie-Pierre Arthur a une voix singulière qui vaut d'être entendue. Les vidéoclips de ses chansons, accessibles sur Youtube, constituent déjà, à mon avis, une belle entrée en matière.

Luc Bellemare, UQAM

Publikationen

Gier, Albert: *Werkstattberichte. Theorie und Typologie des Argomento im italienischen Opernlibretto des Barock (= Romanische Literaturen und Kulturen, 6). Bamberg, University of Bamberg Press 2012.* 187 Seiten.

Wie ein "modernes Programmheft" (12) bietet das barocke Libretto Informationen *avant la lettre*, die als Verständnishilfen für die Zuschauer oft auch Hinweise zur Aufführungspraxis beinhalten. Gegenstand dieser grundlegenden Studie ist der Argomento im ersten italienischen Opernlibretto des 17. und 18. Jhs., der in seiner Eigenschaft als "Schwellentext" (13) zum informationsvergebenden Teil der Gattung gehört. Auf der Grundlage einer "repräsentativen Textauswahl" (16) von 200 Argomenti erarbeitet und beschreibt Gier das Wesen dieser librettistischen Subgattung, mit der Absicht, die vorhandenen Erkenntnisse zur Oper und zum Opernbetrieb der Barockzeit zu erweitern (17), ohne jedoch eine Geschichte des Argomento zu zeichnen (ebd.).

In der Einleitung (11-18) erläutert Gier, dass die "vorangestellte Zusammenfassung des Inhalts" (15) zwar zentrale Kategorie der Argomenti ist, die wenigsten jedoch ein vollständiges oder exaktes Resümee des Librettotextes bereithalten. Argomento und Librettotext erhellen sich gegenseitig: Die hauptsächlichste Funktion des Argomento besteht darin, das Verhältnis von dargestellter Geschichte und ihrer Quellen zu beleuchten, was gewisse Rückschlüsse auf die opernästhetischen Positionen der Autoren gestattet.

Kapitel I (19-42) gibt einen kurzen Überblick über die Formgeschichte des Argomento. Ist er in den ersten florentinischen Libretti noch analog einer Exposition als Prolog oder Figurenrede versprachlicht und taucht er selbst in komischen Libretti auf (32), etabliert sich der Argomento nach 1640 als fester Bestandteil des gedruckten ersten Librettos, um als ein die Aufführung begleitender und zur Lektüre bestimmter Gebrauchstext Abweichungen von den Quellen nachzuweisen, zu begründen und zu rechtfertigen. Nach 1830 wird der Argomento als poetologischer Kommentar obsolet, weil die poetische Wahrheit

der Autoren nicht mehr an historische Fakten gebunden ist (Verdis *Giovanna d'Arco*, die auf Schiller zurückgeht, 36).

Das umfassende Kapitel II (43-99) versucht, konkrete Definitionselemente im diachronen Wirkungsverlauf herauszuarbeiten. Dass sich eine synchrone Systematisierung der Merkmale schwierig gestaltet, ist angesichts der Komplexität dieser librettistischen Subgattung nicht überraschend. Gleichwohl kann Gier drei Hauptbestandteile ausmachen:

1. (Enzyklopädische) Informationen (44ff.) zu Inhalt, Vorgeschichte, historischen Fakten oder (hinzuerfundenen) Figurenkonstellationen.
2. Grundsätzliche Aussagen zur Stoffwahl und -bearbeitung (61ff.). Dabei erteilt der Librettist, wenn auch weniger aus gattungstheoretischen Überlegungen, Auskunft zur Poetik seines Librettos, gibt eine Rezeptionsperspektive für die Figuren vor, rechtfertigt und erläutert (mit teilweise moralischen Auslegungsabsichten) Abweichungen von den Quellen z.B. im Rahmen der Herrscherpanegyrik oder vermittelt theaterpraktische Notwendigkeiten.
3. Technische Hinweise (95ff.) wie Informationen zum Dichter, Komponisten oder zur Entstehung des Librettos, zur typographischen Gestaltung (bei Auslassungen oder Strichen), zu örtlichen und regionalen Gegebenheiten, zur Zusammensetzung des Ensembles, zur Größe und Ausstattung der Bühne etc. sowie einen Abschiedsgruß.

Wie es schon in den vorangegangenen Kapiteln nicht an treffsicheren Mikroanalysen mangelt, die selbst dem fachkundigen Leser einiges abverlangen und aufgrund der Materialfülle bisweilen unübersichtlich wirken (aber umso mehr von den profunden Kenntnissen des Verfassers zeugen), illustriert Gier auch dieses Kapitel mit einer Vielzahl von Fallbeispielen, die sowohl sinnkonstituierende als auch abweichende Eigenschaften des Argomento repräsentieren. Dass er dabei alle Primärzitate zum besseren Lese-Verständnis übersetzt, erleichtert die Lektüre.

Kapitel III (101-159) beschäftigt sich mit den dem Librettotext zugrunde liegenden Prätexten, denn nur wenige Seria-Bücher basieren auf frei erfundenen Stoffen, wie z.B. Alessandro Pepolis *I Giuochi d'Agrigento* (101). Neben antiken (mythologischen), historischen oder biblischen Quellen, die manche Librettisten für ihre Zwecke durchaus zurechtrücken, stützen sich die Libretti der beschriebenen Zeit auch auf Vorlagen aus der italienischen Literatur (Ariosts *Orlando furioso* und Tassos *Gerusalemme liberata*, 127) oder auf adaptierte französische Tragödien von Corneille, Racine oder Voltaire (131). Die Quellen werden stets unterschiedlich berufen: So können sie aufgrund allgemeiner Bekanntheit gänzlich ungenannt bleiben oder sie werden, z. T. aus Handbüchern übernommen, summarisch aufgezählt. Einige Argomenti rechtfertigen Abweichungen von der Erstfassung, wenn ein erfolgreiches Werk neu vertont oder an einem anderen Ort nachgespielt wird. Viele Referenzen und wörtliche Zitate verweisen auf den (mutmaßlichen) Bildungshorizont der Autoren (116). Gier

stellt hierfür beispielhaft die "Basisbibliothek" (134) zweier Librettisten, Apostolo Zeno und Giovanni Baldanza, als Indikator für deren humanistische Bildung gegenüber. Die literarischen Vorlieben der beiden Autoren erlauben es Gier zugleich, Rückschlüsse auf die unterschiedliche Art ihrer Bearbeitungspraxis zu ziehen. Während Zeno, "nicht nur als Dichter, sondern auch als Historiker (vielleicht sogar mehr als Historiker denn als Dichter) anerkannt" (154) werden wollte, weil er "alle ihm erreichbaren Darstellungen eines Sachverhalts" (153) vergleicht, zählt Baldanza antike Autoren lediglich auf, zumal er offenbar "nicht den Ehrgeiz [hatte], als Altertumskundler zu gelten" (158).

Kapitel IV (161-186) behandelt den Vergleich zwischen Argomento und Operndichtung in produktions- und rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht. Anhand einiger Beispiele wird deutlich, was aus Sicht des Dichters im Librettotext als wichtig, unwichtig, hinzuerfunden, Haupthandlung, Grundidee oder als bloße Nebensache eingestuft wird. Die Argomenti geben somit auch darüber Auskunft, wie die Librettisten rezeptionssteuernd auf den Leser/Zuschauer wirken. Im Schlusskapitel, betitelt mit "Licenza" (187), werden die Ergebnisse der Untersuchung konzipiert zusammengefasst.



Gewohnt stilsicher und bemerkenswert kenntnisreich führt Albert Gier seine eigene Forschungsarbeit im Bereich der Librettologie mit dieser Studie konsequent fort und leistet damit einen weiteren gewichtigen und bedeutenden Beitrag zur wissenschaftlichen Erschließung des Gegenstands. Die Tatsache, dass diese aufschlussreiche librettistische Subgattung trotz der beeindruckenden Materialfülle kaum untersucht worden ist, macht die vorliegende Monographie zu einem ersten Standardwerk in der Textualitätsforschung des barocken italienischen Opernlibrettos, von dem aus weitere detaillierte Untersuchungen ausgehen können. Dass Gier mit dieser Untersuchung zugleich die auf der

neuzeitlichen Erzählliteratur basierende Paratextualitätsforschung Gérard Genettes¹ um eine musiktheaterspezifische Dimension ergänzt, erweitert den Aussagegehalt der Arbeit um ein Vielfaches. Sie ist ein empfehlenswertes Referenzwerk nicht nur für die literaturwissenschaftliche Librettoforschung, sondern auch für eine historisch orientierte Literatur- und Theaterwissenschaft, für Theaterpraktiker und andere Connaisseurs barocker Opernliteratur.

Heike Quissek, Korbach

Anmerkungen:

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987 (dt.: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*).

Ankäufe und Neuerwerbungen

Bücher

Overmann, Manfred: *Histoire et abécédaire pédagogique du Québec avec des modules multimédia prêts à l'emploi* (= Romanische Sprachen und ihre Didaktik, 22). Stuttgart, Ibidem 2009.

Riva, Alessandra: *Traumboote nach Italien. Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Untersuchung deutscher Italienschlager*. Wilhelmsfeld, Egert 2012.

CDs

Amadou & Mariam: *Folila*, Because Music BEC5161152, 2012

Aufray, Hugues: *Toujours*, IMC Music PL101638, 2013

Blaikner, Peter: *Boulevard Villon*, Tukan Rekords 978-3-901243-38-7, 2013.

Cabrel, Francis: *Vise le ciel*, Chandelle Productions 88725466522, 2012

Camille: *Ilo veyou*, EMI 5099902982908, 2011

Charlebois, Robert: *Tout est bien*, La Tribu TRICD7305, 2012

Chikos del Maíz, Los: *Pasión de talibanes*, BOA 2308OA10676, 2012

Def con Dos: *20 años. Contra todo pronóstico*, Warner 2564662282, 2011

Doillon, Lou: *Places*, Barclay 370 398 5, 2012

Dominique A: *Vers les lueurs*, Cinq 7/Wagram 3254922, 2012

Drexler, Jorge: *Cuatro en uno* (4 CD), EMI 50999 7 39592 2 9, 2012

El Chojin: *El ataque de los que observaban*, Sony 88697869032, 2011

Génération Goldman, My Major Company 8345123282, 2012

Grande Sophie, La: *La place du fantôme*, Polydor 2793919, 2012

Kase.O: *Jazz magnetism*, Altafonte Z-3567-2011, 2012

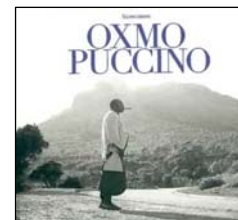
L.E. Flaco: *Creatividad*, BOA 39902001, 2009

Leclerc, Salomé: *Sous les arbres*, Les Disques Audiogramme 3256492, 2011

Puccino, Oxmo: *Roi sans carrosse*, Cinq 7/Wagram 3260882, 2012

Sanz, Alejandro: *La música no se toca*, Universal B0017379-02, 2012

SFDK: *Lista de invitados* (2 CD), SFDK records/BOA SF023, 2012



Internet-Adressen und Veranstaltungskalender

Internet-Adressen

www.travis-analysis.org:

Die Web-Applikation trAVis ist ein musikzentriertes Transkriptionsprogramm für audiovisuelle Medienprodukte, das bildbezogene und texthermeneutische Ansätze mit musikwissenschaftlichen Zugängen verbindet. Mit trAVis kann das komplexe Zusammenspiel von Bild, Text und Ton/Musik interdisziplinär transkribiert, analysiert und interpretiert werden.

www.cours-quebec.info: portail multimédia sur le Québec

Kolloquien, Tagungen, Vorträge

Bridge over Troubled Waters: Challenging Orthodoxies: IASPM 17th Biennial Conference

Zeit: 24.-28.6.2013

Ort: Laboral Ciudad de la Cultura, Gijón, España

Info: www.fcsh.unl.pt/inet; www.sibetrans.com/Lisboa2010

Que sont les Musiques du Monde? Ontologies musicales et procédures taxinomiques. Université d'été du Centre Georg Simmel à Biarritz

Zeit: 1.-6.9.2013

Ort: Domaine de Françon, Biarritz, Pays Basque, France

Info: actualites.ehess.fr/nouvelle5507.html

Konzerte

IAM

24.05.13: Rockhal, Esch

Zucchero

13.05.13: Freiluftarena B, Graz

24.05.13: Olympiahalle, München

25.05.13: Hanns-Martin-Schleyer-Halle,
Stuttgart

29.05.13: Mitsubishi Electric Halle,
Düsseldorf

31.05.13: O₂-World, Berlin

Patrick Bruel

04.06.13: Zenith, Straßburg

13.06.13: Arènes, Metz

Negramaro

13.07.13: Stadio San Siro, Milano

16.07.13: Olimpico, Roma

Indochine

11.10.13: Galaxie, Amnéville

Festivals

Festival Saveurs Culturelles du Monde (9. bis 11. Mai 2013, Mondorf-les-Bains)

Information: www.casino2000.lu/festival_saveurs_monde.php

Festival Perspectives (16. bis 25. Mai 2013, Saarbrücken)

Information: www.festival-perspectives.de

Les Francolies de Montréal (14. bis 22. Juni 2013, Montréal)

Information: www.francolies.com

Les Eurockéennes (4. bis 7. Juli 2013, Belfort)

Information: www.eurockeenes.fr

Arezzo Wave Love Festival (11. bis 14. Juli 2013, Arezzo)

Information: www.italiawave.com

Francofolies de La Rochelle (12. bis 16. Juli 2013, La Rochelle)

Information: www.francolies.fr

Paléo Festival (23. bis 28. Juli 2013, Nyon)

Information: www.paleo.ch

Francofolies de Spa (17. bis 21. Juli 2013, Spa)

Information: www.francolies.be

Festival international de la chanson de Granby (4. bis 14. September 2013, Granby)

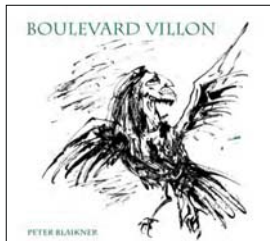
Information: www.ficg.qc.ca

Gewinner der Victoires de la Musique 2013

Artiste-interprète masculin:	Dominique A
Artiste-interprète féminine:	Lou Doillon
Groupe ou artiste révélation du public:	C2C
Groupe ou artiste révélation scène:	C2C
Album de chansons:	<i>La place du fantôme</i> (La Grande Sophie)
Album rock:	<i>Can be late</i> (Skip the Use)
Album de musiques urbaines (rap):	<i>Roi sans carrosse</i> (Oxmo Puccino)
Album de musiques du monde:	<i>Folila</i> (Amadou & Mariam)
Album de musiques électroniques ou dance:	<i>Tetra</i> (C2C)
Chanson originale:	“Allez allez allez” (Camille, auteur/compositeur: Camille Dalmais)
Spectacle Musical/Tournée/Concert:	<i>The geeks tour</i> (Shaka Ponk à l'Olympia, au Zénith et au Bataclan, Production: Zouave Spectacle)
Vidéo-clip:	“Fuya” (C2C, Réalisateur: Sylvain Richard, Francis Cutter)

Neuerscheinungen auf dem CD- und Büchermarkt

Blaikner, Peter: *Boulevard Villon*. Tukan Rekords 978-3-901243-38-7, 2013.



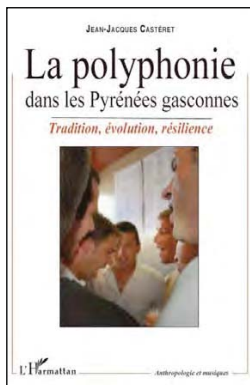
In französischen Städten finden sich viele nach Dichtern benannte Boulevards, kein einziger aber, der François Villon gewidmet wäre. Nun gibt es ihn – im musikalischen Entwurf von Peter Blaikner – als Treffpunkt, an dem die großen Themen der Lyrik und des Chansons lebendig werden.

Am Anfang des Boulevards steht der provenzalische Troubadour Wilhelm von Aquitanien. Seine Spur führt zu Villon, dem wortgewaltigen Dichter aus dem Paris des ausgehenden Mittelalters und weiter in die Gegenwart zum französischen Chansonnier Georges Brassens und zur Lyrik von H. C. Artmann. Peter Blaikner hat diese vier Dichter und Sänger auf dem Boulevard Villon getroffen, er hat einige ihrer Chansons und Gedichte übersetzt, nachgedichtet, vertont und zu einem eigenständigen Universum zusammengefügt. In seinen eigenen Liedern, die diese Wanderung auf dem Boulevard Villon ergänzen, verbindet er mittelalterliche Themen und Formen mit moderner Sprache und Melodie. Denn der Weg zurück ist auch ein Weg nach vorn, der Beginn einer Reise, die zum Staunen verführt, zum Entdecken einer Welt der Lebenslust mit ihrer poetischen Kraft, Zärtlichkeit und Ironie.

Bei aller Vielfalt lassen die fünfzehn Lieder dieser CD eines hören – den ganz eigenen Stil von Peter Blaikner, begleitet von Reinhold Kletzander (Gitarre) und Bernd Weissig (Bass).

CD zu bestellen über die Website: www.blaikner.at, E-Mail: blaikner@gmx.at

Casteret Jean-Jacques: *La polyphonie dans les Pyrénées gasconnes. Tradition, évolution, résilience*. Paris, L'Harmattan 2012.



Dans les Pyrénées gasconnes, la polyphonie s'impose à tous, des messes dominicales jusqu'aux fêtes patronales. Elle est, pourtant, longtemps restée dans l'angle mort de la recherche ethnomusicologique comme de l'action culturelle. Au terme de quinze ans de recherche, cet ouvrage invite à découvrir une pratique sociale qui, loin de représenter un "loisir revivaliste", dessine un terrain à la fois très classique et post-moderne. De café en auberge, de fête en festival, au plus près des chanteurs, cette recherche s'attache à la compréhension des ressorts musicaux et humains de la polyphonie, ainsi qu'au sens des performances en perpétuelle reconstruction qui disent, tour à tour, l'humeur des communautés pyrénéennes ou l'aspiration individuelle et collective à une forme d'absolu.

L'auteur explore, au-delà, l'histoire de cette pratique résiliente: celle des processus de transmission des cinquante dernières années sur fond de mutation de la société traditionnelle.

L'histoire en marche qui déroule ici, en léger différé, un passage générationnel. Une histoire pluriséculaire croisant, au XIXe siècle, la construction de l'imagerie pyrénéenne romantique et la mise en place de mécanismes précoces de patrimonialisation. Entre musicologie et ethnomusicologie, anthropologie et histoire, Jean-Jacques Casteret revisite dans cet ouvrage les notions d'oral et d'écrit, de profane et de religieux, de populaire et de savant, découvrant la partie pyrénéenne d'un vaste archipel européen où faux-bourdon d'église, tombé aux oubliettes de l'histoire, et polyphonie profane se conjuguent depuis plus de cinq siècles.

Manfred Overmann: *Histoire et abécédaire pédagogique du Québec avec des modules multimédia prêts à l'emploi* (= *Romanische Sprachen und ihre Didaktik*, 22). Stuttgart, Ibidem 2009.



Notre objectif est de mettre à la disposition des professeurs de français langue étrangère et tous les internautes francophones amoureux de la *Belle Province* des matériaux didactiques prêts à l'emploi sous forme d'un scénario d'apprentissage multimédia et de dossiers pédagogiques téléchargeables. Le livre ne sert que d'introduction en jetant un regard documenté et didactisé sur l'évolution historique du Québec afin de familiariser le lecteur avec les grands événements historiques de la Nouvelle-France, de lui présenter un abécédaire de la civilisation québécoise et un grand éventail d'activités pédagogiques à exploiter en classe. Il est le port de départ d'où embarquera le lecteur pour trouver sa voie navigable vers la Nouvelle-France et les trésors qui y sont cachés. Afin de profiter pleinement de la semence du livre il

s'agira d'aller récolter les fleurs qui éclosent sur le site internet adjoint, protéiforme et constructiviste, auquel vous pouvez aussi ajouter votre perle précieuse afin de venir habiter ce pays de la québécoïtude.

Fixxion 5 (2012): *Chanson/fiction*. Dirigé par Bruno Blanckeman et Sabine Loucif. www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc



Tout au long du XXe siècle, les liens entre littérature et chanson se sont resserrés. Nombre d'écrivains se sont

toqués pour tel(le) interprète ou ont écrit des chansons pour un(e) artiste. L'écriture littéraire s'est revitalisée au contact d'arts populaires, de nouveaux rythmes et d'un rapport alternatif à la langue usuelle comme à l'imaginaire intime et politique. Simultanément s'impose la figure de l'auteur-compositeur-interprète.

Qu'en est-il aujourd'hui? Faut-il continuer d'annexer la chanson à la poésie? Et quels sont les traits culturels spécifiques de la chanson française dans le contexte de la mondialisation et du métissage culturel? Pour aborder ces questions, nous proposons deux pistes: 1) A quelles fins et selon quelles modalités, narratives et fictionnelles, des prosateurs insèrent-ils la chanson dans leurs récits, et quel usage romanesque en font-ils? 2) A quoi ressemble le paysage de "la" chanson en France alors que la chanson s'est redéfinie avec l'avènement des musiques urbaines (rap et slam) et que les innovations technologiques ont favorisé des connexions inédites – acoustiques et visuelles – dont se nourrissent aussi des écrivains (pratique des "performances")?

Aktuelles – actualités – novità – novedades

Paris en chansons – Die große Chansonausstellung in Paris

Die Präsentation von Chansons im Raum-Medium einer Ausstellung kann insofern verwundern, als sich dieses Genre mit seinen Grundkonstituenten Text, Musik und Vortrag nicht als klassisches Ausstellungsobjekt anbietet. Ganz im Trend der Medienausstellung, die sich der Literatur, der Musik, dem Theater, der Oper, dem Ballett oder dem Film widmet, fand nun in Paris vom 8. März bis 29. Juli 2012 die erste große Ausstellung zum Chanson statt. Ihr Thema war Paris und die verschiedenen thematischen Reflexe der Stadt im Chanson, und das von Clément Janequins “Les cris de Paris” (um 1520), der musikalischen Evokation der (epochen)typischen Lautkulisse der Metropole, bis zur aktuellen Chansonproduktion im weitesten Sinne, Rock, Pop und Rap¹ eingeschlossen. Aufgrund der Verfügbarkeit von Tondokumenten ab dem späten 19. Jahrhundert sowie einer zunehmenden poetischen Thematisierung der proliferierenden Großstadt in dieser Epoche setzt die Betrachtung verstärkt in dieser Zeit an. Mit Aristide Bruant werden die Pariser Quartiers mit ihrem jeweiligen Lokalkolorit und pittoresken Volk, das oftmals dem ‘Lumpenproletariat’ entstammt, zum Ausgangspunkt des modernen Paris-Chansons erhoben.

Der Konnex ‘Chanson’ und ‘Paris’ ist – wie auch immer man ihn im Detail relational ausbuchstabiert – evident und für ein breites Publikum attraktiv, sind doch zahlreiche Paris-Chansons Teil der kollektiven Erinnerung, ja ist auch über die Grenzen Frankreichs hinaus die musikalische Assoziation von Paris mit Chanson Usus. Im Pressedossier zur Ausstellung wird nicht zufällig George Gershwin, der Schöpfer von *An American in Paris*, zitiert: “Il n’y a que deux sujets de chansons possibles – Paris et l’amour”, womit der Akzent auf die oft sentimentale Seite dieser Verquickung gelegt wird; die international bekannten Ikonen des Chansons – etwa Maurice Chevalier, Edith Piaf, Yves Montand und Charles Aznavour – dürfen natürlich nicht fehlen, wenn man das Paris-Chanson Revue passieren lässt, aber darüber hinaus gibt es noch viel zu entdecken...

Die Ausstellung in der Galerie der Bibliothèques de la Ville de Paris (Bibliothèque Historique) nahm die Entwicklung poetischer Stadtbilder, städtischer Impressionen und Betrachtungen, die von konkreten Gegebenheiten in der Stadt ausgehen, in den Blick. Der multimedialen Grundverfassung des Genres trug die Ausstellungskonzeption perfekt Rechnung: Der Rundgang gliederte sich in einen ‘parcours sonore’, der über neun Stationen mit insgesamt mehr als 200 individuell abspielbaren Tonaufnahmen mehr oder weniger bekannte Topoi und Motive der Stadt (etwa Lob ihrer Schönheit, die Seine und ihre Ufer, die

Bewohner der Stadt und ihre Eigenarten, Métro und Eiffelturm, ‘Paris ein Fest’ und Nostalgie angesichts großer städtebaulicher und sozialer Veränderungen) illustrierte; ein virtueller ‘Streifzug’ durch Paris ermöglichte des weiteren anhand eines interaktiven Stadtplans die Lokalisierung von Orten, die in Chansons besungen werden. Auf der zweiten Gliederungsebene eines ‘parcours visuel’ wurden audiovisuelle und ikonographische Dokumente sowie Schriftzeugnisse zugänglich gemacht: Konzertmitschnitte, Fernsehaufzeichnungen, Scopitones und Videoclips, Kostüme, Fotos, Plakate, Partituren, ‘petits formats’, Tonträger, Bücher, Zeitschriften und Manuskripte zeugten von der Produktivität des Genres. Mit der Einrichtung eines kleinen Kinosaals zur Vorführung von Spielfilmsequenzen mit Paris-Chansons erfuhr die Präsentation der intermedialen Verbindung von Chanson und Film eine Vertiefung. Das Korpus der mit Hörproben vorgestellten Titel beläuft sich auf etwa 400, die – wie dem Buch zur Ausstellung² zu entnehmen ist – eine repräsentative Auswahl aus einem mehr als 2800 Aufnahmen³ umfassenden Gesamtrepertoire zum Thema bilden. Das Buch wie vor allem auch die Internetseiten zur Ausstellung sind nach deren Ende von bleibendem Wert. Der bunte Bildband kombiniert schlüssig eine chronologisch angeordnete Erörterung der Entwicklung des Paris-Chansons mit der Herausarbeitung zentraler Themen und Motive, die eben auch für die Ausstellung strukturbildend waren; die Transformation der ‘Chanson-Schau’ ins Medium Buch gelingt damit; Frankophilen und besonders Französischlehrern bieten die Internetseiten viele musikalische Anregungen, ist das Angebot an Titeln – 235 Chansons von 234 Interpreten sind verzeichnet und dank des Online-Musikdiensts Deezer abrufbar – doch viel breiter als auf entsprechenden thematisch zusammengestellten CDs, und gerade für fachdidaktische Zwecke kann das breitgefächerte Material, das sämtliche Epochen und Musikstile abdeckt, als wahre Fundgrube betrachtet werden.

Die Ausstellung leuchtet alle Aspekte der Beziehung des Chansons zu seiner Hauptstadt aus – und dies oft in bewusster Distanz zu traditionellen Klischees musikalischer und touristischer Art. Damit wird sowohl dem Besucher mit eher bescheidenen Kenntnissen als auch dem Chansonkenner Neues oder zumindest aus dieser Perspektive noch nicht Betrachtetes dargeboten.⁴ Die Ausstellung baut auf eine Mischung aus intendierten Wiedererkennungseffekten und Überraschungen.⁵ Es kann etwa verwundern, dass das Plakat und das Buch zur Ausstellung kein legendärer Star aus Frankreich ziert, sondern Josephine Baker, die amerikanische Wahlfranzösin, die laut ihres bekanntesten Chansons “J’ai deux amours” zwei große Lieben hatte, nämlich “son pays et Paris”. Die Entscheidung, die schwarze Sängerin, die sich in der Résistance engagierte, als Emblem der Ausstellung zu wählen, darf in Zeiten der kontroversen Diskussion der ‘identité nationale’ als politisches Statement verstanden werden.⁶ Neben den Großen der Chansongeschichte und der Chansonszene begegnete man in der Ausstellung auch zahlreichen weniger bekannten Künstlern: sowohl solchen, denen nie der große Durchbruch gelang, als auch heute fast vergessenen Stars ihrer Epoche. Oftmals wird ein bekannter Titel nicht in der Interpretation, die

ihn zum Hit werden ließ und die heute allgemein bekannt ist, präsentiert, sondern in einer anderen, meist früheren Aufnahme: So begegnet uns beispielsweise "Paris ma rose" nicht in der Aufnahme von Serge Reggiani, die das Chanson zum Erfolg führte, sondern in der seines – heute als Texter und Schriftsteller bekannten – Auteur-Compositeur-Interprète Henri Gougaud; im Fall von Ferré, der mit zahlreichen Chansons präsent ist, treten umgekehrt auch die Interpreten, mit denen er seine Titel zu lancieren versuchte (besonders Catherine Sauvage und Pia Colombo), ins Bild. Fast in Vergessenheit geratene 'Originale' der Cabaretszene der Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg, der großen Blütezeit des Autorenchansons, werden präsentiert:⁷ etwa Jean-Roger Caussimon, Pierre Dudan, Stéphane Golmann und Maurice Fanon; ganz zu schweigen von einstigen Stars wie Guy Béart und Francis Lemarque, deren 'volkstümlicher' Ton jüngere Generationen kaum mehr anspricht. Es wird ein Tour d'horizon zu Chansonmoden und epochenspezifischen Musikstilen geboten, der die anhaltende Attraktivität des Paris-Chansons unter veränderten Vorzeichen illustriert: weg vom beschreibenden, stark auf die Schaffung eines unverwechselbaren Lokalkolorits ausgerichteten Text – mit oft idyllischer oder idealisierender Tendenz –, hin zu punktuellen Anleihen am städtischen Leben und stark subjektiv getönten Bewusstseinsprojektionen ins Stadtbild; dies zeigt sich etwa bei Thomas Dutronc und Mano Solo.

Die Ausstellung wurde von einem Veranstaltungsprogramm mit Interviews, Vorträgen, Konzerten, Filmen und einem Chansonwettbewerb (bei dem 140 neue Paris-Chansons eingereicht wurden) begleitet, also von vielerlei Angeboten und Aktivitäten, die die Bedeutung des Chansons als 'patrimoine culturel' unterstreichen.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Link:
www.chansons.paris.fr

Anmerkungen:

- ¹ Im Rap wird eher die Banlieue mit ihren Trabantenstädten als Lebenssphäre besungen als die historisch gewachsene Stadt.
- ² Christian Marcadet, *Paris en chansons*, 2 CD inclus, Paris, Paris bibliothèques, 2012. Von einem Katalog kann man hier aufgrund der komplexen Medienpräsentation, die das Buch nicht wiedergeben kann, nicht sprechen.
- ³ Es handelt sich dabei um kommerziell oder in Archiven verfügbare Aufnahmen. Marcadet 2012, 9.
- ⁴ In einem Test auf der Internetseite kann man sein Wissen prüfen.
- ⁵ Man konnte die Beobachtung machen, dass Besucher mittleren und fortgeschrittenen Alters mit einem Großteil der 'Exponate' mehr 'anfangen' konnten als jüngere, denen wohl zahlreiche kulturelle Bezüge fehlten oder – lapidar gesagt – deren Musikgeschmack vielfach nicht getroffen wurde.
- ⁶ Die Ausstellung fand unter der Ägide des sozialistischen Pariser Bürgermeisters Bertrand Delanoë statt und als 'Pat'in' fungierte Juliette Gréco.

- ⁷ Eine gute neuere Überblicksdarstellung zu 'L'âge d'or de la chanson française' und der Pariser Cabaretszene der Epoche findet sich bei Michel Trihoreau, *La Chanson de proximité – Caveaux, cabarets et autres petits lieux*, Paris, L'Harmattan, 2010, 65-116. Es sei auch auf die Arte-Dokumentation von Yves Jeuland, *Il est minuit, Paris s'éveille*, Frankreich, 2011, gesendet am 25.12.2012, hingewiesen. In diesem Film kommen mit Charles Aznavour, Juliette Gréco, Serge Lama, Pierre Perret und Anne Sylvestre berühmte Zeitzeugen zu Wort, die durchaus kritisch (also nicht romantisch verklärend) auf ihre Anfänge zurückblicken.

Ces inconnues de la chanson: VI. Nicoletta – Soul, Gospel und Blues im Chanson

Seit nunmehr gut 45 Jahren bereichert Nicoletta mit ihrer tiefen und kräftigen Stimme das französische Chanson mit Anleihen aus Jazz, Gospel und Blues. Noch immer gibt sie regelmäßig Konzerte, doch ihre Karriere ist nicht frei von Höhen und Tiefen.

Nicole Grisoni wird am 11. April 1944 in Thonon-les-Bains (Savoyen) geboren. Sie durchlebt eine schwierige Kindheit und Jugend, die sie später ausführlich in der 2008 erschienenen Autobiographie *La maison d'en face*¹ thematisiert. Da die Mutter geistig zurückgeblieben und unverheiratet ist, wächst Nicole zunächst bei der Großmutter und später in verschiedenen Erziehungsheimen auf. Mitte der 1960er Jahre bricht sie nach Paris auf, wo sie sich zunächst als Jazzsängerin in Saint-Germain-des-Prés durchschlägt. Schließlich wird sie von Eddy Barclay entdeckt, der ihr 1966 den ersten Schallplattenvertrag ermöglicht. Erste Erfolge stellen sich rasch ein: "La musique", "Ma vie, c'est un manège", "Quand on n'a que l'amour" in einer Gospelversion und "Il est mort le soleil", die französische Coverversion eines Hits von Ray Charles, werden zu Nicolettas Markenzeichen. Schon in jenen Jahren hebt sich die Sängerin durch ihre besondere Stimme von ihren Konkurrentinnen ab; Ray Charles bezeichnet sie gar als die "einzige Weiße mit der Stimme einer Schwarzen"². 1967 erscheint das erste Album *Nicoletta*, das neben den ersten Erfolgen noch einige Übersetzungen amerikanischer Standards enthält. Leo Missir, Produzent des Albums, wird über Jahre zu Nicolettas künstlerischem Wegbegleiter und Mentor. 1971 erscheint, in Zusammenarbeit mit der Gruppe Zoo, das Album *Visage*, das neben "Mamy Blue" auch das von Gilbert Bécaud komponierte "La solitude, ça n'existe pas" enthält. Es folgen die Alben *Enfants chantez l'espoir* und 1973 *Fio Maravilla*, das auch den Erfolg "Les volets clos" enthält. "À quoi sert de vivre libre" wird 1975 ebenfalls ein kommerzieller Erfolg. Nach dem Ende der Zusammenarbeit mit Léo Missir wird Daniel Carlet der neue Produzent Nicolettas. 1976 erscheint das Album *L'amour violet*, dessen Titelchanson sich mit einem heiklen Thema, nämlich der Gewalt in der Liebe, befasst. Es folgen einige Singleveröffentli-

chungen wie “Tant pis pour toi”, “Il faut qu’on m’aime” oder “J’aurais dû écouter mama”, die jedoch nicht mehr den kommerziellen Erfolg früherer Jahre erzielen. 1977 erscheint das Buch *45 tours et puis s’en vont – Une femme et son métier*, in dem Nicoletta mit dem Musik- und Showbusiness abrechnet.³ Bereits seit einigen Jahren fühlt sich die Sängerin von den Zwängen der Musikindustrie unter Druck gesetzt, beispielsweise was den Veröffentlichungszyklus ihrer Alben angeht: “Je considère qu’un ‘bon’ 33 tours par an constitue la meilleure cadence.”⁴

Zu Beginn der 1980er Jahre versucht sich Nicoletta selbst als Produzentin ihrer Platten: 1980 erscheint als Album *Naturel, ma Belle*, das von William Sheller arrangiert und produziert wird und das u.a. das Chanson “Un homme”, eine Hommage an ihren 1979 geborenen Sohn Alexandre, enthält. 1982 folgt in Zusammenarbeit mit Rachid Bahri das Album *Qu’est-ce qui m’arrive*, zu dem William Sheller das Chanson “Genève” beisteuert. 1983 wird das Chanson “Femmes de Paris”, ein Auszug aus der geplanten Rockoper *Ma ville* aus der Feder von Mort Shuman und Claude Lemesle, zu einem Achtungserfolg. Auch wenn aus dem geplanten Projekt der Rockoper aufgrund ernster gesundheitlicher Probleme Shumans nichts wird, ist das Chanson wegen seiner deutlichen Anleihen im Gospel wegweisend für Nicolettas weitere künstlerische Entwicklung. Ebenfalls 1983 erscheint das Duett “Idées noires” mit Bernard Lavilliers.

Wie bereits bei anderen Interpretinnen aus dieser Portraitreihe deutlich wurde, ist auch Nicoletta – speziell ab den 1980er Jahren – ein Opfer der Schallplattenindustrie: Über Jahre gelingt es ihr nicht, einen neuen Schallplattenvertrag zu bekommen, da den Verantwortlichen das Verkaufspotential zu gering erscheint. So hält sich Nicoletta mit Bühnenauftritten und Moderationen beim Sender Antenne 2 über Wasser und versucht, auf der Musicalbühne das Stück *Quasimodo* zu etablieren, was jedoch zusammen mit erheblichen Steuer-nachforderungen für den eigenen Musikverlag Rapa Nui Music in einem finanziellen Fiasko endet. Auch das 1986 veröffentlichte Album *Vivre aujourd’hui* bleibt weitgehend unbeachtet. Nicoletta versucht sich daraufhin im Theater, wo sie in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* von Brecht und Weill die Rolle der Jenny übernimmt.

Es dauert bis Mitte der 1990er Jahre, bis Nicoletta mit einem neuen Studioalbum auf den Markt kommt. 1995 erscheint endlich das von Jean-Pierre Janiaud produzierte Album *J’attends, j’apprends* mit zehn Chansons, die sowohl durch ihre inhaltliche als auch interpretatorische Qualität bestechen. Einen wesentlichen Beitrag zu diesem Album leistet wieder einmal Nicolettas Kollege William Sheller, den Nicoletta als ihren künstlerischen Mentor betrachtet und der ihr auch das Chanson “Une chanson pour tous les gens” schreibt. Zahlreiche Texte stammen von der jungen Textdichterin Julie Sogni Daroy, die bereits zu dem Album von 1983 einige Texte beigesteuert hatte. Bei dem Chanson “Comme une pluie d’étoiles” wird Nicoletta von dem Chor The Gospel Voices unterstützt, mit dem sie in der Folge auf eine Tournee mit 180 Konzerten gehen wird; daraus entsteht 1996 das Livealbum *Nicoletta and the Gospel Voices*. 1998

erscheint wiederum unter wesentlicher Mitwirkung von William Sheller das Nachfolgelalbum *Connivences*, das erneut eine hohe künstlerische Qualität erkennen lässt und versucht, eine gewisse musikalische Bandbreite umzusetzen: Während “Jezabel” und “Disco Queen” sich in einem modernen, durchaus radiotauglichen Sound präsentieren, setzen die nachdenklichen “Lune rouge” und “J’ai eu ma dose” dazu einen deutlichen Kontrapunkt. Leider wird das Album dennoch kein kommerzieller Erfolg, sodass die Zusammenarbeit mit der Plattenfirma schnell beendet ist. Es folgt 1999 mit *30 ans de passion* die erste von mehreren Kompilationen mit den großen Chansons Nicolettas aus den 1960er und 1970er Jahren; 2000 und 2001 bringt die Plattenfirma Barclay dann die Alben *Nicoletta* bzw. *Visage* neu auf CD heraus. Dies alles kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass es der Künstlerin nicht möglich ist, eine neue Produktion zu veröffentlichen. Diese lässt bis 2006 auf sich warten, als das Album *Le rendez-vous* erscheint. Neben einigen neuen Chansons, die u.a. von Manu Chao und Bernard Lavilliers geschrieben werden, präsentiert Nicoletta auf diesem Album einige Jazz-Standards in englischer Sprache wie z.B. “Stormy weather”, “Cheek to cheek” und “Bei mir bist du schön”.

Dem breiten Publikum wird Nicoletta 2001 wieder ins Bewusstsein gerufen, als ihr Erfolg “La musique” zur Titelmelodie der ersten Ausgabe des Talentwettbewerbs *Star Academy* auserkoren wird. Nicoletta selbst tritt im Rahmen dieser Sendung auch auf und interpretiert ihren Erfolg aus den späten 1960er Jahren. Daneben gibt sie weiterhin regelmäßig Konzerte, 2008 wird die bereits erwähnte Autobiographie *La maison d’en face* veröffentlicht. In diesen Jahren ist eine verstärkte Präsenz Nicolettas in den französischen Medien zu beobachten. Ende 2010 erscheint aus Anlass ihres 40-jährigen Bühnenjubiläums das Live-Album *Nicoletta en concert*, das zum einen ihre großen Erfolge aus ihren frühen Jahren, aber auch eine Auswahl der neueren Chansons enthält. Auch bei dieser Konzertserie wird Nicoletta von einem Gospelchor begleitet. Im März 2013 soll das neue Studioalbum *Ici et ailleurs* erscheinen, bei dem Nicoletta erstmals mit jungen Künstlern wie Joey Starr und Kimfu zusammenarbeitet. Auf diese Weise entsteht ein neuer musikalischer Stil mit modernen Elementen, der jedoch die für Nicoletta typischen Anleihen aus Soul und Gospel nicht außer Acht lässt. Als erstes Chanson aus dem Album wird “Petite soeur” ausgekoppelt, zudem enthält das Album ein Duo mit Florent Pagny und eines mit Joey Starr.⁵

Dank ihrer ungewöhnlichen und kraftvollen Stimme mit einem großen Wiedererkennungswert hat Nicoletta es in mehr als 40 Jahren auf der Bühne verstanden, sich ihren Platz in der französischen Chansonlandschaft zu erobern. Sie ist ein weiteres beeindruckendes Beispiel dafür, dass sich Qualität, auch ohne die Unterstützung der großen Schallplattenfirmen, am Ende beim Publikum durchsetzt.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Discographie (Auswahl):

- 1995: *J'attends, j'apprends*, Disques Vogue 74321282872
 1998: *Connviences*, BMG France 74321579872
 1999: *30 ans de passion* (Compilation), Barclay/Universal 547 743-2
 2006: *Le rendez-vous*, Philips/ Universal Music Classics France 984370-0
 2010: *Nicoletta en concert*, Norma Productions/Wagram 3230192
 2013: *Ici et ailleurs*, Wagram (erscheint im März 2013)

Link:

<http://www.nicolettasiteofficiel.fr> (offizielle Homepage der Sängerin)

Anmerkungen:

- ¹ Nicoletta: *La maison d'en face*, Paris, Éditions Florent Massot, 2008.
² Zitiert in: Yves Borowice (Hg.), *Les femmes de la chanson*, Paris, Textuel, 2010, 187. Übersetzung von A.B.
³ Nicoletta, *45 tours et puis s'en vont*, Paris, Robert Laffont, 1977.
⁴ Nicoletta 1977, 74.
⁵ Joey Starr hatte vor der Zusammenarbeit am neuen Album Nicolettas bereits seine eigene Version von Nicolettas "Mamy Blue" veröffentlicht.

Le monde entre dans la ronde

Le fest-noz au patrimoine immatériel de l'humanité de l'UNESCO

Un samedi soir comme les autres, dans un village breton, les rues sont habituellement calmes. Seule la fenêtre de l'unique bar du bourg éclaire la rue qui s'assoupit. Or, en se promenant, on remarque une concentration inhabituelle de voitures autour de la petite salle des fêtes. On pousse la porte et on est pris dans la tempête de la musique celtique qui fait danser, virevolter, rire et chanter les centaines d'irréductibles Bretons qui remplissent la salle au point d'en pousser les murs. Bienvenue dans un fest-noz.

La Bretagne est une région de l'Ouest de la France. Son territoire couvrait historiquement les actuels départements du Finistère, du Morbihan, des Côtes d'Armor, de l'Ille-et-Vilaine et de la Loire-Atlantique. Rattachée au royaume de France par le mariage d'Anne de Bretagne avec Charles VII en 1491, après l'annulation de son mariage avec le futur empereur Maximilien Ier, cette région se démarque toujours du reste de la France par sa géographie (paysages côtiers, massifs rocheux...), ses deux langues (le breton de la famille des langues celtiques et le gallo, langue romane), son activité économique (orientée en même temps vers l'agriculture et les technologies de pointe) et sa culture. Le fest-noz, ce qui signifie fête-de-nuit en breton, est l'héritier des anciennes coutumes bretonnes où la danse et la musique occupaient une place prépondérante. Les occasions ne manquaient pas de chanter en Bretagne. On avait coutume de se rencontrer après la messe du dimanche, pour les mariages, les baptêmes, les fêtes des saisons (récoltes...). Les rassemblements étaient souvent prétextes à la danse, et les sonneurs (les musiciens qui jouaient de la

bombarde ou du biniou) étaient des personnages importants de la vie sociale. Ces traditions ont failli tomber en désuétude après la guerre: désintéressement des jeunes qui se tournaient plutôt vers la culture française, vieillissement des populations dont on aurait pu attendre une transmission du patrimoine... A partir de la fin des années 1950, on voit un regain d'intérêt pour la culture bretonne s'accompagnant d'initiatives plus générales pour la région. Un travail d'archive commence pour sauvegarder un patrimoine qu'on pensait voué à la disparition. Ces entreprises ont en réalité donné un contexte permettant à ceux qui le souhaitaient de pratiquer les coutumes d'autrefois et pour d'autres, de les découvrir. La culture bretonne se modernise et s'adapte alors à son nouvel environnement, poussée par les efforts de personnes soucieuses de ne pas abandonner leur héritage.

Aujourd'hui, le fest-noz est une fête populaire, ouverte à tous et à toutes, danseurs ou simples spectateurs. Ils ont lieu chaque week-end, dans chaque département breton et sont souvent l'initiative d'associations (de sport, théâtre, caritatives ...) qui y trouvent l'occasion de financer les projets pour l'année. En fait, le fest-noz, loin d'être un événement formalisé, est un prétexte à s'amuser, à danser et à renforcer la vie de la communauté (une ville, un groupe de musiciens ...). Il n'est d'ailleurs pas rare de voir des sonneurs jouer à l'improviste dans une rue, les danseurs reconnaîtront vite les danses et improviseront un petit fest-noz. Témoin de la popularité de ces rassemblements, le plus grand d'entre eux est organisé annuellement dans le cadre du festival Yaouank ('jeune' en breton), à Rennes. Plus de 7000 danseurs s'y rejoignent pour plus de douze heures de danse. Un marathon incontournable. En dehors de ces moments spéciaux, le fest-noz est une pratique presque courante. Le site Tamm-Kreiz, dans des statistiques du printemps 2012, montre ainsi qu'il y a eu plus d'une centaine de festoù-noz organisés chaque mois en Bretagne.

Plus concrètement, qu'est-ce qu'un fest-noz? C'est une sorte de bal, on dit souvent pour plaisanter que c'est une boîte de nuit bretonne. Les musiciens (appelés sonneurs) ou chanteurs jouent à tour de rôle pendant environ une heure chacun et ce jusqu'à une heure avancée de la nuit. Chacune de leurs musiques est précisément associée (par sa structure rythmique) à une danse qu'ils annoncent au préalable (cela signifie qu'ils donnent le nom de la danse à venir). Il est difficile d'établir le nombre de danses différentes qui existent en fest-noz, puisqu'on trouve de multiples variantes pour une seule danse, mais on peut dire sans exagérer qu'il en existe plus d'une centaine. Les pas vont du simple (l'hanter-dro par exemple) au compliqué (le kost-ar-c'hoat). Ces danses peuvent se faire en chaîne, en ronde, en couple, en cortège... Chaque danse a son histoire et sa raison d'être, que l'on explique volontiers aux curieux. Par exemple, la Pilé-Menu vient de l'habitude d'avoir un sol en terre battu dans les maisons. Les meubles bretons étant très lourds, ils s'enfonçaient dans le sol. Il fallait donc chaque année remettre de la nouvelle terre et l'écraser. Pour cela, on appelait les habitants du voisinage et un sonneur, et l'on dansait pendant une nuit, jusqu'à ce que le sol soit lisse. Les musiques font aussi preuve d'une grande diversité

d'autant plus que la créativité des musiciens est encouragée: le but est de donner l'envie et l'énergie de danser! On dira que le duo traditionnel est constitué d'une bombarde (sorte de flûte au son puissant) et d'un biniou (sorte de cornemuse, cousin du bagpipe). On trouve néanmoins aujourd'hui des guitares électriques, des batteries, des clarinettes... Au fond, fidèle à sa diversité, la musique bretonne accepte toutes les créations, du moment que les danseurs y trouvent leur compte.

Le chant est un élément important du fest-noz et de la Bretagne. Il rythmait les étapes de la vie quotidienne jusqu'à une date récente: chant pour la marche, le travail, le mariage, les veillées, les fêtes religieuses. Chaque événement de la vie en communauté appelait à la chanson. Les chants se rencontrent aujourd'hui surtout dans les veillées (soirées où des chanteurs se rencontrent dans un café) et dans les festoù-noz (au pluriel). Les chants à danser, pratiqués a cappella autant en Basse qu'en Haute-Bretagne diffèrent pourtant dans leur forme. En Basse-Bretagne, on pratique surtout le kan-ha-diskan. Il se chante en duo, les voix alternant tout en se superposant à chaque passage d'un chanteur à l'autre. On appelle cette technique le tuilage. Le kan-ha-diskan est surtout chanté pour la gavotte à cause de son rythme bien cadencé et l'absence de temps mort qui permet à la danse de garder son mouvement. En Haute-Bretagne, on pratique avant tout le chant à répondre. En duo ou en groupe, un meneur 'annonce' une ligne qui sera reprise par son partenaire, son groupe, ou par la foule des danseurs. Contrairement au kan-ha-diskan, les voix ne se chevauchent jamais. On chante surtout pour les Rond de Saint-Vincent, Tour, Pilé-Menu ou pour les Ridées. Avec une particularité intéressante pour les Avant-Deux qui se chantent en solitaire dans un flot continu et au tempo rapide. Dans toute la Bretagne, les formes de chant comme les thèmes varient d'un chanteur à l'autre mais suivent pourtant des règles particulières s'ils sont dansés. Par un jeu rythmique subtil, la forme du chant est synchronisé avec les pas de la danse, permettant ainsi aux danseurs comme aux chanteurs de trouver leurs repères et parvenir ainsi à une symbiose encore plus intense dans le chant et la danse. Apothéose du chant à danser: la fête du chant traditionnel de Bovel dont le fest-noz est entièrement chanté!

En janvier 2012, grâce aux efforts de l'association Dastum qui s'occupe de la sauvegarde du patrimoine breton, les festoù-noz ont rejoint la liste des trésors du patrimoine immatériel de l'humanité. Ce nouveau statut permettra entre autres de financer des recherches sur le sujet, d'encourager la diffusion des danses dans les écoles et autres organismes. Il ne fait aucun doute que le fest-noz profitera de cette nouvelle notoriété et qu'il a encore de beaux jours devant lui.

Pour découvrir les festoù-noz, il suffit simplement de se rendre sur le site www.tamm-kreiz.com qui donne un agenda des festoù-noz de toute la région et d'ailleurs. Ces fêtes sont ouvertes à toutes et tous, que vous soyez experts de la culture celtique ou juste curieux de vivre cette expérience. Des festivals présentent la culture bretonne plus en détails. Pour n'en citer que quelques-uns,

il y a la fête du chant traditionnel de Bovel en avril, le Festival de la Gallésie à Monterfil en juin, le festival de Cornouaille à Quimper et le Festival Interceltique de Lorient en août; Yaouank a lieu dans la région rennaise en novembre.

Il existe déjà de nombreuses études ou commentaires sur le fest-noz et le chant de Haute-Bretagne. Je recommande toutefois les Carnets de route d'Albert Poulain. L'ouvrage est un recueil de quelques-unes des centaines de chansons traditionnelles de Haute-Bretagne enregistrées par Albert Poulain à partir des années 1950. La préface donne un résumé de la pratique du chant et les chants présentés donnent une vue étendue de la diversité des chants et des chanteurs (Carnets de route d'Albert Poulain, co-édition Dastum, l'Épille, PUR et Groupement culturel Breton des Pays de Vilaine).

Vnée don qs'et pourr dansë, ecoutë ou corr just pourr bairr ùnn bolée mée vnée tÿrjou!

Jean-Daniel Augiron, Université Paris Descartes

Bibliographie:

Poulain, Albert: *Carnets de route*. Rennes, PUR 2011.

“Balla la nuova Italia”

Ein Interview mit Eugenio Bennato anlässlich seines Innsbrucker Konzerts am 24.10.2012

Gemeinsam mit dem Italienzentrum der Universität Innsbruck und mit dem Archiv “Textmusik in der Romania” am Institut für Romanistik der Universität Innsbruck konnte der Kulturverein INNcontri Eugenio Bennato mit seinem Ensemble für ein Konzert in Innsbruck gewinnen. Anlass dafür war das zehnjährige Bestandsjubiläum, das INNcontri 2012 feierte. Im Rahmen der Tour *Questione meridionale* (nach der gleichnamigen, 2011 erschienenen CD) gab es einen Musikgenuss der Extraklasse mit Stimmen und Instrumentalisten, die ihresgleichen suchen. Die mitreißenden Rhythmen des Mittelmeerraumes, gehaltvolle Texte, qualitätsvolle Interpretationen, faszinierende Tanz- und Videoeinlagen vermittelten ein musikalisches Erlebnis der ganz besonderen Art. Beeindruckende Songs wie “Che il Mediterraneo sia”, “Grande Sud”, “Ninco Nanco”, das berührende Porträt “Neda” oder auch der Choral “La gallina canta” bestätigten einmal mehr die Kreativität der neuen neapolitanischen Musik.

Begleitet wurde Bennato von Stefano Simonetta (Bass) und Vincenzo Lambiase (Gitarre) und von den Stimmen von Chiara Carnevale (auch Tamburello) und Sonia Totaro (die auch für den leidenschaftlichen Taranta-Tanz verantwortlich zeichnete); Mario Grimaldi sorgte für die Audiotechnik.

Für die (wenigen), die ihn nicht kennen: Eugenio Bennato ist der Gründer der Nuova Compagnia di Canto Popolare, der ersten und wichtigsten Gruppe,

die sich mit der Wiederbelebung der süditalienischen Volksmusik beschäftigte. 1976 folgt *Musicanova*; 1998 wird die Taranta Power-Bewegung ins Leben gerufen. Die gleichnamige Tournee beginnt 1999 in Europa, Afrika und in den USA. 2002 ist das Jahr von *Che il Mediterraneo sia*. Seit 2005 ist Eugenio Bennato künstlerischer Leiter des *Concerto Euromediterraneo di Dialogo tra le Culture*. 2007 erscheint *Sponda Sud*, geschrieben in Addis Abeba, für die Stimmen der Kinder in Äthiopien. Seit 2008 ist Bennato künstlerischer Leiter des *Kaulonia Tarantella Festival*, ein Festival der ethnischen Musik. 2008 präsentiert er in Sanremo den multiethnischen Song "Grande Sud". 2010 führt er auf dem wichtigsten italienischen Festival für Theater und Musik, *Festival dei Due Mondi di Spoleto*, das Konzert *Briganti emigranti* auf. Zu den Themen *Briganti* und *Questione meridionale* hatte er bereits zu Beginn seiner Karriere ein Buch geschrieben. 2011 gründet er das *Napoli Taranta Festival*, im selben Jahr erscheint sein neues Werk *Questione meridionale*. Das ambitionierte Projekt Taranta Power (www.tarantapower.it) sucht nach einer Musik, die die vielfältigen Stimmen des Mittelmeerraums zusammenbringt. Es ist ein künstlerisches, wissenschaftliches und didaktisches Projekt, das in der 2001 gegründeten Scuola Taranta Power Bologna gipfelt. Dem Süden Italiens und dem Mittelmeerraum im weitesten Sinne – von Marokko bis Kairo, von Algerien bis Mosambik¹ – gilt seit Jahren Bennatos Engagement, er ist der konsequente Vertreter einer Ethnomusik, in der wir "riconosciamo le nostre radici, al di fuori di ogni moda esterofila e massificante".

Dem Süden als Ort der Erinnerung und der Identität war auch das Konzert vom 24.10.2012 gewidmet. Bennato ließ es sich nicht nehmen, musikalischen Geschichtsunterricht zu erteilen, in dem weder Briganten noch Emigranten zu kurz kamen. Eingebettet waren seine Lieder in Momente voller Poesie und Reflexionen über die Geschichte Italiens, über den Einigungsprozess, über die andere, inoffizielle Seite der Geschichte, die in den Schulbüchern nicht steht, dafür aber in der Musik der Cantautori zu Wort kommt.

Im folgenden Interview, das Carla Festi (C, Institut für Romanistik) und Saverio Carpentieri (S, Institut für Translationswissenschaft), beide Vertreter des Kulturvereins INNcontri (www.inncontri.at), mit ihm führten, erzählt er von seinen Hoffnungen auf eine neue Musik und auf ein neues Italien.

C/S: *Qual è il rapporto con le tue radici musicali, i gruppi di musica popolare Nuova Compagnia di Canto Popolare e Musicanova? Come si è evoluta la tua musica nel corso degli anni?*

E: La prima considerazione che mi viene da fare, anche se potrebbe sembrare un po' immodesta, è il fatto di essere coerente. A volte, le cose che si sono scritte trent'anni prima si possono rileggere oggi come se appartenessero ad un altro. Se io rivedo me da ragazzo e penso alle prime scelte che ho fatto, sono sorpreso invece dal dividerle anche oggi. Io condivido ancora la scelta che feci a vent'anni di percorrere strade diverse dai miei coetanei... veramente non da tutti i miei coetanei, perché noi eravamo un gruppo intorno a queste idee. Ed era una

scelta abbastanza coraggiosa, quella di interessarsi della musica che ci circondava, in un'epoca in cui i modelli erano Bob Dylan e i Beatles, e ricercare una nostra identità in un universo della musica popolare che era assolutamente trascurato e sconosciuto. Cominciammo così ad andare 'per le campagne', alla ricerca delle radici musicali partenopee, suscitando anche una certa sorpresa, essendo noi ragazzi di città 'stranamente' interessati alla propria cultura locale. Questo era un periodo del tutto pionieristico. Fra la realtà degli anni Settanta e quella degli anni Novanta, quando abbiamo fondato Tarantapower, c'è però una differenza fondamentale. Negli anni Settanta esisteva un'ideologizzazione molto forzata che portava ad annullare molti valori, tutto era visto in funzione di essere più o meno in linea con un'ideologia. Questo portava, nel caso della musica popolare, ad una distorsione. La cultura contadina e lo studio di essa non potevano essere misurati con parametri ideologici. Per questo molti non hanno proseguito nella ricerca e sono stati risucchiati dal cosiddetto 'riflusso', in cui tutti questi concetti vennero improvvisamente abbandonati.

Invece, negli anni Novanta Tarantapower si è inserito in un movimento molto più costruttivo, cioè quello della contrapposizione della cultura popolare alla cultura dominante, intesa come cultura globalizzante. Oggi, quelli che ci seguono, sono realmente attratti dal fascino di un dialetto, di un tamburello e il senso politico sta tutto lì, in due modi diversi di fare musica e di vivere la realtà contemporanea, essenzialmente di sottrarsi al bombardamento globalizzante, uno dei grandi problemi di oggi.

In breve, il movimento giovanile attuale va in una direzione molto più costruttiva rispetto al passato.

C/S: *Se la musica è un modo per fare politica, quale potrebbe essere una proposta per il Sud, per il peso che esso potrebbe avere? Il Sud inteso in senso ampio.*

E: La musica è ed è sempre stata un veicolo straordinario di idee e modelli. Potremmo dire che la storia degli ultimi decenni è spesso stata caratterizzata dalla musica; penso alla beat generation, alla musica, alla poesia che hanno influenzato il modo di pensare di quegli anni. Direi che oggi la scoperta del Sud attraverso la musica ha degli sbocchi molto precisi di carattere sociale, politico. Per esempio, il primo di questi è la coesistenza tra le culture diverse; primo fondamentale elemento veicolato dalla musica è il superamento delle barriere, delle differenze di ideologie e religioni. Nella mia attività musicale ho sempre presente il contatto con il contesto culturale, dove le barriere sono abbattute immediatamente grazie all'elemento musicale-estetico, alla comunicazione emotiva. Un secondo elemento oltre a questo è l'affermazione della valenza del Sud non più come concetto negativo, come un 'Nord mancato' ma qualcosa di diverso. Sono sorpreso di vedere che elementi del mio percorso vanno di pari passo con quelli di signori che non ho mai conosciuto, non pensano come me, ma che si sono espressi similmente in altri campi, per esempio nella sociologia e o nella letteratura. Posso citare quel grande movimento che l'autore ha chiamato il "pensiero meridiano", sto parlando di Franco Cassano², che ha prodotto un

grande rinnovamento nel dibattito sulla questione culturale, affermando che il pensiero meridiano, dove meridiano sta per “meridionale”, afferma i valori positivi costruttivi che sono stati per anni presentati come dei difetti, per esempio l’amicizia, il dono, la lentezza, tutti elementi che appartengono a una cultura diversa che, se vissuta in maniera imbarazzata o timida, divengono dei fatti negativi e a cui invece oggi la civiltà tecnologica guarda in maniera diversa perché nella crisi della velocità, dei messaggi, della superficialità tipica del nostro tempo, questi valori sono importanti.

C/S: *Come consideri la tradizione classica della musica napoletana?*

E: Noi ci siamo posti sempre in modo abbastanza scettico e diffidente rispetto a questo. La tradizione classica napoletana non ci ha interessato a suo tempo perché rappresentava un’immagine indubbiamente forte ma molto standard di Napoli. A noi interessavano i discorsi rivoluzionari in termini di cultura. La taranta³, ad esempio, una musica ‘terapeutica’, sulla quale abbiamo fatto ricerca, essa era già presente nel passato, ma del tutto nascosta; mentre invece era presente l’immagine turistica di una Napoli di maniera. Il termine ‘tarantella’ era associato all’immagine di Napoli in modo improponibile. Essa rappresentava qualcosa di troppo obsoleto, rassicurante e turistico. I nostri stimoli, non li abbiamo trovati in questo filone perché non c’erano. Ferma restando l’ammirazione ed anche l’orgoglio di appartenere ad una città fautrice di un movimento cultural-musicale di valenza internazionale, come il filone classico della musica napoletana, bisogna anche dire che questa musica rappresenta l’immagine della città che voleva offrire la monarchia ottocentesca; una musica popolare che non fosse inquietante, ma anzi rassicurante e che venne introdotta al San Carlo e nell’ambiente di corte, una musica ripulita da quel carattere trasgressivo che era invece forte nelle campagne. Noi non volevamo proporre il folclore di Napoli attraverso “O Sole mio” e “Oì Marì, Marì”, ma un mondo sconosciuto, alternativo e molto esplosivo.

C/S: *Penso a Lucilla Galeazzi, anche lei una grande interprete di questa musica popolare, nel senso nobile del tempo. Che differenze ci sono tra la sua musica e la tua?*

E: Il percorso è simile, il ruolo è diverso. Io penso di essere essenzialmente un autore, se mi chiedono “tu cosa fai?”, io rispondo “scrivo melodie e versi”, a differenza di altri, per cui io mi butto sempre in avanscoperta a sfondare dei muri abbastanza pericolosi, creando nuove cose. Ieri ero a Innsbruck, dove ho fatto un concerto in cui tutto quello che avete ascoltato era scritto da me, in una maniera che racconta la nostra tradizione, ma attraverso i fatti trattati la ricollega al presente. La differenza è questa – e anche una mia soddisfazione – trovare che tante cose che dico, che ho detto, sono un elemento della cultura contemporanea. La mia attività più intensa è scrivere cose nuove, incorrendo anche in disavventure. Ve ne racconto una, che è significativa: risale all’epoca in cui scrissi “Brigante se more”, colonna sonora di uno sceneggiato di Carlo Alianello L’eredità della priora, che racconta la storia dei briganti⁴.

Negli anni Settanta e Ottanta lo sceneggiato televisivo era un importante elemento nazional-popolare; serviva una sigla dei titoli di testa ed io, col mio ‘compagno di armi’ (col quale all’epoca c’era un sodalizio ancora più stretto di quello che c’è ora), Carlo d’Angiò, scrivemmo la canzone che ebbe un tale successo da sopravvivere allo sceneggiato. Era scritta talmente in modo coerente col suo ruolo di canto di guerra dei briganti, che a un certo punto è cominciata a veicolare nei circuiti dei ragazzi che suonavano la chitarra, col meccanismo tipico della musica popolare per cui si perde di vista l’autore e va avanti il canto, per cui dopo dieci anni ci siamo sentiti dire che non l’avevamo scritta noi, ma che l’avevamo rubata alla tradizione. Su questo ho poi scritto un libro⁵, perché la cosa all’inizio divertente, diventava poi un falso storico e soprattutto ci davano dei cialtroni, altra considerazione sulla superficialità dei nostri tempi, in cui non c’è l’accademia che sanciva che la canzone non era esistita per centoventi anni. Quindi la mancanza di una fonte autorevole, il disastro contemporaneo, internet, la gente che parla, ci ha costretti a dire come stavano le cose. Questo per dire che scrivere cose nuove significa andare in avanscoperta e fare qualcosa che può avere anche delle controindicazioni. Io poi sono andato avanti con un percorso che mi ha portato dai ‘briganti’ al ‘Mediterraneo’, tutti temi che in seguito sono diventati di attualità, come anche l’incontro con la cultura araba, eravamo a Casablanca in concerto quando abbiamo sentito i primi fermenti di appuntamenti e incontri durante la primavera araba, che tuttora è in corso con tutta una serie di contraddizioni, anche in questo caso la musica è stata un veicolo molto forte di trasmissione.

C/S: *Tu fai parte con tuo fratello, Pino Daniele, Toni Esposito ed altri di una grande generazione musicale degli anni Settanta. Quali sono le espressioni e i fermenti più interessanti della musica napoletana di oggi?*

E: La generazione di cui hai parlato è una miscela esplosiva tra l’atmosfera tradizionale e l’attenzione ai fenomeni musicali mondiali, nel caso specifico l’esplosione del rock negli anni Sessanta e Settanta. Napoli però ha una caratteristica sorprendente: quella di non fermarsi sulle proprie ricchezze ma di andare sempre oltre. È una città stranamente inquieta. Ad esempio, esiste a Napoli un fenomeno discutibilissimo, ma comunque reale, e cioè la produzione di musica che oggi viene etichettata come ‘neomelodica’. I ‘neomelodici’, per quanto possano essere criticati, esprimono tuttavia un linguaggio nuovo, ai limiti del kitsch, poco nobile perché parla di incontri in discoteche, parla di regali di catenine d’oro e cose di questo tipo. Esso rappresenta l’introduzione nella musica di un linguaggio urbano che in qualche modo rispecchia la cafonaggine dei tempi contemporanei. In ogni caso esiste, non solo ma dà spazio ad una trasmissione di messaggi. Con questo esempio voglio dire che Napoli è l’unica città europea che ha la sua musica. Questo mi risulta più chiaro quando mi trovo all’estero e mi rendo conto che Napoli è l’unica città nella quale si produce musica di consumo locale. Il che non succede in nessuna città d’Italia e d’Europa. Per essere ancora più concreti, a Napoli esistono studi di produzione musicale che realizzano dischi che vengono venduti nei quartieri napoletani

stessi. Questo fatto è qualcosa di sorprendente, che andrebbe analizzato e non criticato e semplicemente liquidato dicendo che questa produzione è di basso livello. Napoli ci abitua da sempre a delle sorprese e io nel mio percorso sono abituato a queste sorprese, e quindi a pensare che esse possano avvenire da un momento all'altro, sia nel teatro che nelle arti figurative o in musica. Per esempio, negli ultimi tempi, ci sorprende la musica che dà voce all'emarginazione delle periferie e che partendo dagli esperimenti di Almamegretta e 99 Posse è cresciuta ed esplosa prepotentemente.

C/S: *La tua presenza al Festival di Sanremo nel 2008 e nel 2012 voleva essere una provocazione?*

E: Il perché dovrei chiederlo a voi. No, non sono imbarazzato a rispondere, sono convinto di questo. Noi per vocazione siamo sempre portati a essere un po' intellettuali. Ma bisogna farlo con un certo limite. Ho pensato alle migliaia di ragazzi che vengono ai miei concerti. Ho pensato ai loro professori e genitori, che si chiedono dove vanno questi ragazzi. Loro stanno davanti alla televisione, non vanno nelle piazze. Allora mi sono detto: spieghiamo noi a loro dove vanno i loro ragazzi. Volevo andare nella fossa dei leoni per distruggere anche un atteggiamento snobistico, per raccontare cos'è un tamburello e una voltata di pizzica. Questo consente a tanti sindaci e rettori di dire, "caspita sono stati pure a Sanremo". Negli anni Settanta sarebbe stato difficile o vietato. Oggi invece quello che manca al movimento, di cui siamo orgogliosi artefici, è apparire nei grandi canali mediatici. Esiste oggi in Italia una cosa che dobbiamo raccontare noi, e chi si trova l'estate in Calabria, Puglia, Cilento si trova davanti a qualcosa di forte, di potente e numericamente alto. Ma perché questo non viene detto? Forse perché ci sono altre cose da raccontare; non voglio fare del vittimismo, ma devi considerare che all'estero siamo costretti a sentire nominare Pausini e Ramazzotti, con grande sorpresa devo dire, mentre oggi esiste in Italia anche un'altra realtà. Ieri ho presentato un brano che ho scritto 'biograficamente' vedendo quello che vedo tutte le sere davanti ai miei occhi, e che si chiama "Balla la nuova Italia", ma questa è una realtà, non più un'utopia o una speranza...

C/S: *Come è nata la collaborazione con i cantanti di colore che fanno parte del tuo gruppo?*

E: È nata per una convergenza, per una scelta stilistica, innanzitutto; gli elementi caratteristici della musica popolare del Sud accomunano il Sud al modo di essere di altri sud, in particolare il Maghreb. È un dato di fatto che io ho sempre avuto difficoltà a intendermi con i musicisti di musica leggera; ci sono caratteristiche radicate di tipo morfologico per cui per un cantante di musica leggera è impossibile cantare, per esempio, un canto "a distesa"⁶ del Gargano per la presenza di elementi interpretativi che creano una barriera, mentre invece se ti rivolgi a un qualunque musicista del Nordafrica si vede che quel linguaggio immediatamente lo assimila. Per esempio, eravamo tre giorni fa a Luanda in Angola. Per il ricevimento all'ambasciata io ho chiesto, come spesso faccio, di

avere come ospiti dei musicisti locali, in questo caso, la Banda Maravilha⁷. Ci siamo appartati, in dieci minuti abbiamo fatto delle prove, che sono velocissime perché il linguaggio è comune, basta tradurre in portoghese o ci adeguiamo noi. L'affinità, quindi come primo elemento. Il secondo elemento è il fatto che l'Italia registra oggi la presenza di extracomunitari, che ci sono e che sarebbe sbagliato non utilizzare e non testimoniare che ci sono. Vedi questi ragazzi, con un certo intuito capisci che ci sono fra di loro anche degli artisti, che magari raccolgono pomodori. Ci sono casi specifici di ragazzi diventati poi artisti, nascosti in quest'amalgama, quindi te li trovi in casa e nello stesso tempo testimoni per il loro status, testimoni qualcosa della storia di oggi.

C/S: *Caro Eugenio, sta nascendo una "nuova Italia"?*

E: Io ne sono convinto perché, quando vedo scuole di taranta frequentate da ragazzini o bambini che suonano il tamburello, capisco che qualcosa si sta muovendo; quando vedo folle di persone che si incontrano in piazza invece di stare la sera davanti allo schermo di un televisore sono alquanto ottimista.

Carla Festi und Saverio Carpentieri, Universität Innsbruck

Discographie (Auswahl):

- 1977: *Garofano d'ammore*, Philips 6323 044
- 1978: *Musicanova*, Philips 6323 055
- 1980: *Brigante se more*, Philips 6323 103
- 1981: *Festa Festa*, Fonit Cetra 8031274005097
- 1983: *Eugenio Bennato*, CGD 20364
- 1986: *Eughenes*, Bubble Record BLULP 1823
- 1989: *Le città di mare*, Bubble Record BLULP 1830
- 1990: *Novecento Auf Wiedersehen*, Bubble Record BLULP 1832
- 1997: *Mille e una notte fa*, Tring 5099749197824
- 2002: *Che il mediterraneo sia*, Edel Records 4029758410523
- 2003: *Taranta Power*, Lucky Planets 8031274005370
- 2004: *Da lontano*, Lucky Planets 8031274005394
- 2007: *Sponda sud*, Lucky Planets 8031274007121
- 2008: *Grande sud*, Edel Records 4029758886120
- 2009: *Live in Kaulonia Tarantella Festival*, Lucky Planets 8031274002089
- 2011: *Questione meridionale*, Cramp Records 8033224410708

Links:

- www.eugenioennato.it
- www.tarantapower.it
- www.inncontri.at

Anmerkungen:

- ¹ Am Indischen Ozean.
- ² Franco Cassano, nato ad Ancona, insegna Sociologia della conoscenza all'Università di Bari. *Il pensiero meridiano, ovvero ripensare il Mezzogiorno riconsiderando la sua identità culturale rispetto a una modernizzazione che non lo ha fatto*, è l'opera che nel 1996 (Roma, Laterza) ha aperto il dibattito sull'autonomia del pensiero meridionale.

- ³ Taranta, Pizzica, Curdedda, Quadriglia, Tammuriata nera. Tanti nomi per designare una danza popolare dal ritmo molto veloce suonata nel Meridione con tamburello, fisarmonica, violino, mandolino, chitarra, organetto e flauto. Secondo alcune interpretazioni il nome della danza deriva dal termine dialettale meridionale per designare la tarantola e la danza potrebbe essere considerata come una terapia contro il morso di questo ragn. Chi era stato morso, doveva muoversi in modo convulso per far uscire il veleno attraverso il sudore e gli umori del corpo. Secondo un'altra interpretazione il termine deriva dalla città di Taranto, anticamente chiamata Tarantedde. La Pizzica è una danza popolare legata al Salento, ma ballata anche in altre zone dell'Italia meridionale, in Basilicata, Campania e Sicilia fin dal 1700. La distinzione fra Taranta e Pizzica è diventata sempre più sottile, sia per quanto riguarda l'aspetto musicale che quello coreografico..
- ⁴ Si tratta di uno sceneggiato televisivo in sette puntate, diretto da Anton Giulio Majano. Le musiche sono state scritte dal gruppo Musicanova di cui facevano parte Eugenio Bennato e Carlo D'Angiò, e pubblicate nell'LP *Brigante se more*. Tra le canzoni più celebri, le sigle di testa e di coda, rispettivamente "Brigante se more" e "Vulesse addeventare", ma anche i temi "Canzone per Iuzzella" ed il "Tema di Isabellina".
- ⁵ *Brigante se more. Viaggio nella musica del Sud*, Roma, Coniglio Editore, 2010.
- ⁶ Canto prolungato, acuto e melismatico, secondo modalità tipiche del Mediterraneo, con quarti di tono e suoni detti "lacerati".
- ⁷ Noto gruppo nato in Angola nel 1993 e formato da sei musicisti tra cui Paulo Flores. *Semba Luanda* (Ruben Produções P001, 2001) è il loro album più famoso.

“Tango ist eine Sprache”:

Bruno Tombari & Mariangeles Caamaño

Publikumsgespräch beim 3. Tangofestival Innsbruck *tangOtoño*

Bruno & Mariangeles sind seit einigen Jahren Gäste bei internationalen Tangofestivals in ganz Europa. Wer ihren Werdegang etwas verfolgt, stellt fest, dass sie immer wieder an die gleichen Orte zurückkehren. In der Begegnung mit ihnen wird schnell klar, warum das so ist. Sie sind herzlich, offen, sympathisch. Ihr Verständnis von Tango ist profund und ernsthaft, aber auch geprägt von viel Spaß. Zu Hause in Buenos Aires unterrichten sie regelmäßig in der Milonga La Misteriosa, wo auch das Orquesta Típica Misteriosa Buenos Aires als Hausorchester auftritt.

Bei einem Aufenthalt in Buenos Aires haben Joachim Tschüscher, der Organisator des Tangofestivals Innsbruck, und Mario Soto Bruno & Mariangeles getroffen, um die Beiträge der beiden beim bevorstehenden Tangofestival zu besprechen. Dabei äußerten Bruno & Mariangeles ihren Wunsch, einmal bei einem Festival über die Arbeit in den Workshops hinaus mit dem Publikum in Kontakt zu treten. Daraus entwickelte sich die Idee des Künstlergesprächs, das beim dritten Tangofestival Innsbruck am 19.10.2012 stattgefunden hat.

Das Gespräch wurde moderiert von Mario Soto. Ruth Soto hat für Mariangeles Caamaño, Fernando Ruiz Peyré für Bruno Tombari übersetzt.

Mario: *Ich möchte alle Gäste bei diesem Gespräch herzlich begrüßen und vor allem natürlich unsere besonderen Gäste, Mariangeles und Bruno, die sich bereit erklärt haben, uns einen Einblick in ihre ganz persönliche Tangowelt zu gewähren. Die Veranstalter des Festivals interessiert natürlich besonders eine Frage: Ihr seid nun das zweite Mal hier in Innsbruck. Welchen Eindruck habt ihr vom tangOtoño-Festival?*

Mariangeles: Wir kommen sehr gerne hierher. Die Erfahrung vom letzten Jahr war sehr schön, deshalb versuchen wir, sie zu wiederholen. Der eher kleine, intime und herzliche Rahmen, den dieses Festival hat, liegt und gefällt uns besonders. Wir schätzen die Atmosphäre sehr und die Möglichkeit der Arbeit mit und unter Freunden – das ist für uns ideal.

Bruno: Was für mich besonders wichtig war, ist, dass uns Joachim und Mario direkt gefragt haben, welche Vorschläge und Ideen wir für das Festival haben. Was dieses Festival auszeichnet und ihm auch weiterhin eine gute Zukunft verspricht, ist die gute Zusammenarbeit, das tolle Organisationsteam, das die Lehrer einbezieht und mit den Festivalbesuchern eine harmonische Gruppe bildet. Das ist für mich das Geheimnis eines Festivals, dass dieses Zusammenspiel gut passt.

Mario: *Das führt mich gleich zur nächsten Frage. Ihr bekommt Angebote von verschiedenen Organisatoren, deren Veranstaltungen sich zeitlich überschneiden. Nach welchen Kriterien trifft Ihr Eure Wahl? Geht es da mehr um Geld, den Ort, die Organisation oder gibt es noch andere Kriterien?*

Bruno: Der entscheidende Punkt für uns ist die menschliche Ebene. Wie gestaltet sich der erste Kontakt mit den Veranstaltern, wenn wir zum ersten Mal eingeladen werden, oder wie ging es, wenn wir schon einmal dort waren. Die Beziehung zu den Menschen ist in erster Linie wichtig. Die großen Veranstaltungen und Festivals geben Gelegenheit, sich einem großen Publikum zu präsentieren. Wir waren schon auf vielen, nicht auf allen, und mit dieser Erfahrung im Hintergrund wählen wir nach den genannten Kriterien aus.

Mariangeles: Das Wichtigste für uns ist einfach der Genuss. Wir möchten lustvoll arbeiten und deshalb lassen wir uns davon leiten. Das führt dazu, dass wir jetzt hier sind.

Mario: *Danke. Während der Vorbereitung des Festivals ist uns aufgefallen, dass Euer Ausgangspunkt in Europa Neapel ist. Was hat es damit auf sich?*

Bruno: (Steht auf, hebt sein Hemd und zeigt ein Tattoo) Das ist mein neues Tattoo. Es bedeutet auf neapolitanisch 'von ganzem Herzen'. Ich bin Argentinier, ich liebe Fußball, ich bin in einer chaotischen Stadt aufgewachsen, ich bin Enkel von Italienern, es gibt hier Meer und einen Vulkan, die Menschen sind uns sehr ähnlich und das Essen ist gut. Ein ganz persönliches Motiv kommt hinzu: Ein Freund von mir, der mir sehr wichtig ist, lebt in Neapel. Welchen Stellenwert das Festival in Innsbruck für mich hat, könnt Ihr ein wenig daran ermesen, dass ich jetzt hier bin und nicht bei seiner Hochzeit, die dieses

Wochenende stattfindet. Er wird es mir nie verzeihen, aber ich habe versucht, es ihm irgendwie verständlich zu machen.

Mariangeles: Ich bin in Neapel wegen Bruno. Ihm gefällt die Stadt sehr und mir gefällt sie auch immer besser. Er trifft generell gute Entscheidungen, so vertraue ich ihm und bin ihm gefolgt.

Mario: *Es gibt viele Tangolehrerpaare, die auch außerhalb der Arbeit ein Paar sind. Ihr seid das nicht. Welche Vor- und Nachteile seht Ihr darin?*

Mariangeles: Jeder Mensch und jedes Paar sind verschieden. Ich persönlich habe keine Erfahrung damit, meine Tanzpartner waren nie meine Lebenspartner. Bei uns funktioniert das ziemlich gut mit getrennten Betten, getrennten Zimmern, getrennten Leben, aber gemeinsamer Arbeit. Es hängt immer davon ab, was jeder braucht und will.

Bruno: Auch bei mir ist es so, dass Tanzpartnerin und Lebenspartnerin nie dieselbe Person war. Ich hatte eigentlich nur eine einzige Tanzpartnerin, das ist Mariangeles. Wir tanzen jetzt schon acht Jahre zusammen. Beides hat Vor- und Nachteile. Wenn es gut geht, kann es sehr gut gehen, aber wenn es Schwierigkeiten gibt, dann ist es schwer zu trennen. Gibt es Probleme im Leben, beeinflussen sie die Arbeit und umgekehrt. Wir haben eine fast geschwisterliche Beziehung, die auf Liebe und Respekt basiert. Das halte ich für die wichtigste Grundlage, damit es gut funktionieren kann, sowohl in der einen als auch in der anderen Konstellation.

Publikum: *Darf ich gleich eine Frage anschließen: Wie habt Ihr Euch gefunden?*

Mariangeles: Das ist eine unglaubliche Geschichte und sie ist wunderschön.

Bruno: Es war Schicksal. Es war Dienstag – ich erinnere mich genau. Ich habe in einem Restaurant in La Boca gearbeitet und anschließend den Hut herumgehen lassen. Nachher ging ich zum Tanzen in die Milonga La Catedral.

Mariangeles: Jetzt mein Teil, meine Geschichte. Es war Dienstag. Ich suchte einen Partner für eine Tanzshow, mir wurde er empfohlen. Ich kannte ihn zwar vom Sehen, wusste aber nicht, wie er heißt. Ich hatte auch noch nie mit ihm getanzt. Ich hatte seine Telefonnummer und rief ihn an – auf das Handy, auf das Festnetz – keine Reaktion.

Bruno: Ich weiß nicht, was da passiert ist. Keine Batterie, kein Guthaben, meine Familie richtete mir auch nichts aus. Ich bin in der Milonga und höre Vals. Normalerweise tanze ich nie Vals oder Milonga mit einer Frau, mit der ich noch nie getanzt habe. Ich hörte also Vals und wollte gerne tanzen. La Catedral hat die Besonderheit, dass dort zwar viele Menschen tanzen, aber nur wenige wirklich gut. Ich schaute so herum und sah sie am Nebentisch. Ich lud sie ein, den Vals mit mir zu tanzen. Als das Stück fertig war, fragte ich sie nach ihrem Namen und sie mich nach meinem. Ich antwortete "Bruno, Bruno Tombari". Sie: "Was, ich kann es nicht glauben! Ich habe schon den ganzen Tag versucht, Dich zu erreichen. Ich habe eine Arbeit für Dich." Sie stellte mich daraufhin bei

der Agentur vor, meine Arbeit gefiel und sie nahmen uns für die Show Che Tango. Seitdem tanzen wir zusammen.

Mariangeles: Ich möchte an dieser Stelle noch Claudio Molina, Claudio Gonzales und Melina Brufman erwähnen, die die ersten waren, die an unser Talent glaubten. Sie haben uns vertraut und uns die Möglichkeit gegeben, mit ihnen zu arbeiten. Wir haben viel von ihnen gelernt.

Mario: *Jetzt noch eine klassische Frage. Wie habt Ihr zum Tango gefunden?*

Mariangeles: Ich fasse mich kurz. Mein Vater hörte immer Tango und wenn ich ehrlich bin, gefiel es mir nicht besonders. Ich habe dann erst viel später zum Tango gefunden. Ich habe immer gern und viel getanzt, klassisch, modern, es war mir immer ganz wichtig, mich zu bewegen und zu tanzen. Irgendwann bin ich dann auch zu Tangostunden gekommen. Es fing an, mich zu interessieren, hat mir immer besser gefallen und jetzt liebe ich den Tango.

Bruno: Ich auch durch meinen Vater.

Mariangeles: Die Väter waren entscheidend.

Bruno: Ich möchte von einem Gespräch mit meinem Vater erzählen, das der Grund dafür ist, warum ich heute da bin. Mein Vater begann erst mit 50 zu tanzen, weil vorher Tango in gewissen Kreisen nicht angesehen war. Er begann zu tanzen und wurde – wie alle – verrückt danach und fing an, Druck zu machen, dass wir auch tanzen sollten. Nach der Schule nahm ich ein Jahr Auszeit, weil ich nicht wusste, was ich mit meinem Leben anfangen sollte. In diesem Jahr habe ich nur getanzt. Am Ende des Jahres fragte mich mein Vater, wie es nun weitergehen soll mit mir, studieren oder arbeiten. Er stellte mir drei Fragen: Was machst Du gerne? Ich antwortete, ich bringe gerne die Leute zum Lachen. Dann musst Du Theater machen, war die Antwort. Dann werde ich aber verhungern.

Seine zweite Frage war: Was würdest Du umsonst machen? Meine Antwort war: Nichts.

Und die dritte und entscheidende Frage war: Wofür bist Du bereit zu zahlen, damit Du es tun kannst? Ich überlegte und mir fiel auf, dass ich das ganze Geld, das ich von Papa, Mama und Opa erhalten hatte, ausschließlich für Tangostunden, Milongas und Tanzschuhe ausgegeben hatte. Ich zahle, um tanzen zu können, war meine Antwort. Daraufhin mein Vater: Mach das, aber mach es gut und professionell und nimm es ernst.

Mario: *Ein weiser Mann, Dein Vater. Welches Konzept des Tangos möchtet Ihr mit Eurem Tanzstil und Eurer Art zu unterrichten vermitteln?*

Mariangeles: Was wir weitergeben möchten, ist eigentlich das, was uns selbst beim Tanzen passiert. Wenn wir tanzen, spielen wir und versuchen so zu sein, wie wir sind. Da wir das sehr genießen, versuchen wir, das weiterzugeben und anzuleiten, möglich zu machen, dass die Tänzerinnen und Tänzer sich auch so fühlen und es auch so genießen können wie wir.

Bruno: Ich glaube, Mariangeles stimmt mir zu, wenn ich sage: Tango ist eine Sprache. Es ist eine Sprache, in der man vieles sagen kann ohne Worte, in der

Umarmung und mit wunderschöner Musik. Tanz, Musik, Kunst ganz allgemein – alles ist Sprache.

Mariangeles: Was mir ganz wesentlich erscheint bei allem, was wir tun, auch beim Tanzen, dass man sich selbst kennt, sich auszudrücken versucht und dass es so sein sollte, dass man sich dabei selbst näher kommt, sich entdeckt und akzeptieren lernt.

Publikum: *Bruno, Du hast vorher gesagt, dass Du gerne Leute zum Lachen bringst. Es heißt aber auch, dass Tango ein trauriger Tanz ist. Hat Tango eine humoristische Seite? Wie verträgt sich das Lachen mit dem Tango?*

Bruno: Glücklicherweise haben wir es geschafft, Leute mit dem Tango zum Lachen zu bringen. In youtube kann man das anschauen. Tango ist, wie ich vorher schon sagte, eine Sprache und man kann ganz unterschiedliche Dinge damit aussagen, traurige, romantische, lustige. Auch die Texte sind ganz unterschiedlich. Da gibt es auch sehr witzige. Wichtig, um Lachen hervorzurufen, ist immer die Fähigkeit, über sich selbst zu lachen, ich über mich, über sie, sie über mich, wir über uns.

Mariangeles: Meistens ist der Tango traurig und schön. Schön ist er immer und meistens ist die Schönheit viel stärker als die Traurigkeit. Hin und wieder ist er nicht traurig sondern nostalgisch, was nicht dasselbe ist. Und hin und wieder ist die Traurigkeit schön.

Publikum: *Wer waren Eure wichtigsten Lehrer?*

Mariangeles: Für mich sind Fernando (Galera) und Vilma (Vega) sehr wichtig. Sie waren es und ich glaube, sie werden es bleiben. Ich würde gerne wieder Stunden bei ihnen nehmen. Sie sind immer, ganz egal was passiert ist, ihrem Stil treu geblieben. Sie sind sehr gute Lehrer.

Bruno: Bei mir waren es viele Lehrer, die mir mehr oder weniger beigebracht haben. Aber zwei waren für mich wirklich wichtig. Meinen Stil möchte ich irgendwo zwischen diesen beiden finden. Die beiden sind Carlitos Perez und Chicho (Mariano Frúmboli).

Mariangeles: Die beiden scheinen sehr entgegengesetzt, aber sie haben mehr miteinander zu tun, als man glaubt.

Bruno: Carlitos Perez hat mir die Liebe und den Respekt im Tango vermittelt, die Achtsamkeit gegenüber der Frau. Chicho hat mir den Kopf geöffnet, die Freiheit gegeben. Von ihr (zu Mariangeles) habe ich auch sehr viel gelernt.

Publikum: *Ihr übt Tango als Beruf aus. Tanzt Ihr in Eurer Freizeit auch? Welchen Stellenwert hat der Tango in Eurem Leben?*

Bruno: Ja, ja wir tanzen in der Freizeit auch, da haben wir am meisten Spaß am Tanzen. Das ist die eigentliche Wahrheit, auf einer Milonga zu tanzen. Tanzen ist immer wahr, aber das ist der beste Moment dafür.

Mariangeles: Es ist die ganze Atmosphäre bei einer Milonga. Einfach da sein und nicht unbedingt nur um zu tanzen, hin und wieder zu tanzen, zu schauen, zu hören und in das Gefühl einzutauchen, das eine Milonga mit sich bringt, das alles zu erleben.

Joachim: *Dieses Gespräch wurde auf der Website des Festivals und im Folder als meet the artist angekündigt. Als Du, Bruno, das gesehen hast, hast Du gebeten, den Titel zu ändern, weil Ihr keine Künstler seid. Warum wehrst Du Dich dagegen, dass Du ein Künstler genannt wirst?*

Bruno: Für mich ist das ein großes Wort, Künstler oder Maestro genannt zu werden. Für mich kommen noch zwei Dinge hinzu: Erstens komme ich aus einer Künstlerfamilie. Für mich sind meine Mutter und meine Großmutter Künstlerinnen und ich bin es noch nicht. Wenn ich meinen Weg weitergehe, werde ich es vielleicht noch. Zweitens: Vielleicht bin ich zu respektvoll im Umgang mit solchen Bezeichnungen. Es scheint mir aber wichtig, weil diese Wörter oft missbraucht werden. Viel zu viele nennen sich Künstler oder Maestro. Ich möchte es mir mit der Zeit und mit dem, was ich tue, verdienen. Ich möchte es mir verdienen, Künstler genannt zu werden. Noch ist es zu früh.

Mariangeles: Ich bin seiner Meinung. Diese Bezeichnungen schaffen Distanz. Ein Beispiel: Ich persönlich hätte für dieses Gespräch den Rahmen ein bisschen anders gestaltet. Ich hätte die Tische weggegeben, wir würden im Kreis sitzen, uns austauschen, uns näher sein bei diesem Gespräch.

Moira Castellano (die während des Gesprächs im Publikum saß): *Das ist jetzt keine Frage, sondern eine Bemerkung. Mit dem, was die beiden jetzt als Antwort auf die Frage gesagt haben, haben sie bewiesen, dass sie schon Künstler sind. Für mich gibt es zwei Komponenten, die für einen Künstler wichtig sind. Die eine ist die Bescheidenheit, das Wissen darum, dass man immer noch zu lernen hat und dass es die Kunst ist, die einen verwandelt. Die andere ist die Sensibilität und Fähigkeit, Nähe und Bezug zu den Menschen zu schaffen. Beides tun sie und haben sie und deshalb sind sie Künstler.*

Bruno (zeigt auf Moira): Das ist eine Künstlerin.

Publikum: *Wie kann man junge Leute zum Tango motivieren?*

Bruno: Eine gute Frage. Die Distanz zu verkürzen ist eines. Sie schon als junge Menschen einzuführen, das ist sicher kulturell unterschiedlich. Gestern habe ich ein Video mit Vorträgen gesehen und da war etwas sehr Empfehlenswertes dabei. Die Hierarchie in allen Bildungssystemen ist die gleiche: Sprache und Mathematik sind ganz oben und die künstlerischen Fächer kommen immer ganz zum Schluss. Es ist ein Faktum, dass ein Ingenieur oder Arzt mehr zählt als ein Tänzer. Sein gesellschaftlicher Status ist höher. Das müsste sich ändern.

Mariangeles: In Argentinien wäre die Annäherung an den Tango für die Jungen leichter, wenn sie stolz darauf sein könnten, Argentinier zu sein. Je mehr man sich mit seinem Land identifiziert, desto mehr möchte man sich als junger Mensch der Kultur und Tradition annähern und sie weitertragen. Das passiert in vielen Provinzen in Argentinien. Dort fühlen sich die Menschen sehr mit ihrem Land, ihrer Erde verbunden und alle tanzen Folklore. Alle sind stolz darauf, wollen ihr kulturelles Gut zeigen und wissen, dass es etwas ist, was über sie selbst hinausreicht. Beim Tango hat diese Identifikation bei den jungen Leuten

noch nicht zu 100 % stattgefunden. Wenn das einmal eintritt, wie in den ländlichen Bereichen, dann werden sie mit Begeisterung dabei sein.

Bruno: Ein Vorschlag. Hier gibt es Universitäten und andere Bildungseinrichtungen. Wenn diejenigen, die die Tangoszene organisieren, den Jungen gratis Tangostunden vermitteln könnten, wäre das vielleicht ein Weg, die jungen Menschen zum Tango zu bringen.

Mario: *Noch eine letzte Frage betreffend die Zukunft. Wohin geht der Tango? Was ist Eure Vision... in 30 oder 40 Jahren?*

Mariangeles: Die Zukunft ist ein Mysterium, sagt die weise Schildkröte im Film Kung Fu Panda.

Bruno: Ich bin nicht sehr gut mit Vorhersagen. Ich glaube, die wichtigste Funktion, die der Tango hat, ist Menschen zusammenzubringen, zu verbinden. Man umarmt sich beim Tango. Es gibt so vieles, was spaltet, trennt, seien es Nationalitäten, Parteien, Religionen, Fußballclubs etc. Da ist es wichtig, dass es etwas gibt, was eint. Ich wünsche mir, dass das auch weiterhin vermehrt geschieht, das hoffe ich.

Mario: *Danke für dieses schöne Gespräch.*

Weitere Informationen zu Bruno & Mariangeles auf Facebook.

Das Tangofestival Innsbruck findet immer im Oktober statt. Näheres auf www.tangofestivalinnsbruck.at und auf Facebook Tangofestival Innsbruck.

Mario Soto-Delgado, Universität Innsbruck