

**BULLETIN des Archivs für
Textmusikforschung
(BAT)**

Textmusik in der Romania
Universität Innsbruck

CHANSON
Innsbruck

Impressum

Verantwortlich für die Publikation:

Prof. Dr. Ursula Mathis-Moser

Layout und Redaktion

Mag. Birgit Steurer

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.mathis@uibk.ac.at

e-mail: birgit.steurer@uibk.ac.at

Auflage

600 Stück

Bankverbindung

Hypo-Bank Innsbruck, Ktnr. 210 110 148 60, BLZ 57000

Nr. 8 – Oktober 2001

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik!

Nach Frankreich im Oktober letzten Jahres und Italien im Frühjahr 2001 soll diesmal der Frankophonie wieder mehr Augenmerk geschenkt werden.

Zwar schlägt sich dies auf den ersten Blick zumindest bei den Neuerwerbungen, die zahlreiche spanische Titel enthalten, nicht nieder, bei genauerem Hinsehen werden Sie jedoch auf die Ankündigung eines umfangreichen CD-Corpus aus dem frankophonen Kanada stoßen, das wir Ihnen in Form eines neuen *Tonträgerverzeichnisses französischsprachiger Tonträger aus Nordamerika* noch in diesem Jahr vorlegen wollen. Bei den Rezensionen stellen wir Ihnen eine CD des in Louisiana beheimateten Zachary Richard vor, bei den Internetadressen finden Sie eine Zusammenstellung von Festivals des frankophonen Chansons in Nordamerika bzw. Websites zum frankophonen Chanson aus Belgien, Afrika und der Karibik. Die diesmal etwas breiteren "actualités - novità - novedades" bringen eine Hommage eines Quebecker Kollegen an den im Februar verstorbenen Charles Trenet sowie zwei Beiträge zur Rapszene in Senegal. Mit letzteren schließen wir an die in Heft 7 angeschnittene grundlegende Debatte, dort um den Italo-Rap, an, wobei die Texte des Senerap auf "die Vermittlung praktikabler Identitätsraster und Lebensstrategien" abzielen und sprachlich eine deutliche Tendenz zur Anknüpfung an Kultur, Tradition und Sprachen des eigenen Landes zeigen. Damit sind auch "raplyrics" letztlich im Kontext hybrider Identitätsvorstellungen zu sehen.

Davon abgesehen bringt Heft 8 eine ausgewogene Bilanz des Ferréschen Werkes anlässlich des 85. Geburtstages des Künstlers. Es enthält ferner für den Liebhaber korsischer Musik Neuerwerbungen im CD- und Buchbereich, die die bereits bestehende Innsbrucker Sammlung abrunden. Damit wir unseren Freunden schließlich auch weiterhin in Form dieses Bulletins Neues aus dem Bereich der Textmusik vorstellen können, möchte ich Sie abschließend daran erinnern, daß das Jahr 2001 zu Ende geht und noch die Gelegenheit besteht, den Jahresbeitrag - sofern dies nicht schon geschehen ist - einzuzahlen. Bis zum Frühjahr 2002 verabschiedet sich von Ihnen

Ihre Ursula Mathis-Moser

Preis eines Abos für ein Jahr (zwei Hefte): ÖS 100 - DM 15 - FF 50

Überweisungen aus Österreich auf das Konto 210 110 148 60, Hypo-Bank Innsbruck, BLZ 57.000.

Überweisungen aus dem Ausland:

vor der Umstellung auf den Euro bitten wir um Euroschecks, ausgestellt auf "Innsbruck" und den **Schilling**betrag.

Ankäufe und Neuerwerbungen Herbst 2001

Bücher

- Antiche canzoni natalizie goriziane.* o.O., Libreria Editrice Goriziana o.J.
- Bernhart, Walter/Wolf, Werner (Hg.): *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field. Proceedings of the Second International Conference on Word and Music Studies at Ann Arbor, MI, 1999* (= Word and Music Studies, 3). Amsterdam/Atlanta, Rodopi 2001.
- Bettencourt da Câmara, J.M.: *Musica tradicional açoriana.* Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa 1980.
- Cröze, Austin de: *La chanson populaire de l'île de Corse.* Nîmes, C. Lacour 1998.
- Dalla, Lucio: *Parole cantate. Le mie canzoni. A cura di Gianfranco Baldazzi.* Roma, Newton Compton editori 1988.
- Deforges, Régine/Bard, Patrick: *Paris Chansons. Les 100 plus belles chansons sur Paris.* Paris, Spengler 1993.
- Fée, A.L.A.: *Voceri, chants populaires de la Corse.* Nîmes, C. Lacour 2001.
- Marcaggi, J.B.: *Les chants de la mort et de la vendetta de la Corse.* Nîmes, C. Lacour 1994.
- Menéndez Flores, Javier: *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza.* Barcelona, Plaza y Janés¹³2001.
- Multedo, Giuseppe/N.C./De Giovellina, Simoni: *A la Corsica canto. Mort de Sampiero. Baruffu (Légende corse).* Nîmes, C. Lacour 1995.
- Riepe, Juliane: *Die Arciconfraternita di S. Maria della Morte in Bologna. Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. und 18. Jahrhundert* (= Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik, Band 5). Paderborn/München/Wien/Zürich, Ferdinand Schöningh 1998.
- Ríos Longares, Carlos José: *Y yo caí... enamorado de la moda juvenil. La movida en las letras de sus canciones.* Alicante, Editorial Agua Clara 2001.
- Zerbi, Ghjermana de/Raffaelli, Mighela: *Antulugia di u cantu nustrale* (3 Bände), mit begleitenden CDs (s.u.). Ajaccio, La Marge 1993/1995/1998.

CD-ROM

- Dahlhaus, Carl et al. (Hg.): *Brockhaus Riemann Musiklexikon* (= Digitale Bibliothek, 38). Berlin, Schott 2000.

CDs

- 7 Notas 7 Colores: *Hecho es simple*, BOA Music 23002010
- Amparanoia: *Llamamemañana*, Edel Music 0120955ERE
- Area: *Anto/logicamente*, CRAMPS 7243 8 57429 2 7
- Area: *Crac!*, CRAMPS 7243 8 57426 2 0
- BBC National Orchestra of Wales/Tadaaki Otaka: *Claude-Achille Debussy (1862-1918): Music for King Lear. Children's Corner. Première rapsodie for clarinet and orchestra. Six épigraphes antiques. La mer.* Begleit-CD zu *BBC music magazine* 10, 1 (Sept. 2001), BBC MM209
- BBC Philharmonic/Paavo, Kristjan & Neeme Järvi: *Baltic voyage. Heroic symphonies from Estonia: Arvo Pärt, Villem Kapp, Eduard Tubin.* Begleit-CD zu *BBC music magazine* 10, 2 (Okt. 2001), BBC MM210
- Bluertigo: *Metallo non metallo*, Sony Music COL 487180-2
- Brujería: *Brujerizmo*, Beat Generation Records BEAT 005 CD
- Caló, Miguel y su Orquesta Típica: *Yo soy el tango*, el bandoneón EB-CD 34
- Canallas: *¡Va por ustedes!*, Bliss Records BS007
- Cesari, Mighela: *Mighela Cesari canta u cantu prufundu*, Ricordu CDR088
- Chao, Manu: *Clandestino*, Virgin France 7243 8457832 9
- Cumpagnia, A: *Nanne di Corsica*, Albiana & Casa CDAL 014
- De Angelis, Alfredo y su Orquesta Típica: *Adios marinero*, el bandoneón EBCD 35
- Diana di l'alba: *Diana di l'alba*, Ricordu CDR026
- Ella baila sola: *Marilia & Marta*, EMI-Odeon 7243 5 31004 2 1
- Estefan, Gloria: *Mi tierra*, Sony Music Entertainment 473799 2
- Extremoduro: *Canciones prohibidas*, DRO East West 3984 25188 2
- Filetta, A: *Don Juan. Bande original du film. Musique: Bruno Coulais*, Auvidis K 1037
- Filetta, A: *Passione*, Olivi Music OVI 45208-2
- Filetta, A: *Una tarra ci hè*, Olivi Music OVI 45206-2
- Gipsy Kings: *Greatest hits*, Sony Music Entertainment COL 477242 2
- Higiénico, Daniel y La Quartet de Baño Band: *Lágrimas de chimpancé*, AZ Records AZ-123-CD
- Jarabe de Palo: *De vuelta y vuelta*, Virgin Records España 8509370
- L'Italia del Rock* (12 dischi), Edizioni La Repubblica IdR 01-12
- Mano Negra: *Patchanka*, Virgin France 30724
- Micaelli, Jacky: *Corsica sacra*, Auvidis B 6842
- Morente, Estrella: *Mi cante y un poema*, Virgin Records España 8102052
- Oreja de Van Gogh, La: *El viaje de Copperpot*, Sony Music Entertainment 499572 2
- Piratas: *Ultrasónica*, Warner Music Spain 8573 86855 2
- Rosendo: *Canciones para normales y mero dementes*, DRO East West 8573871612

Sarocchi: *Origine*, Sarocchi-Cervera 875150
 Tazenda: *Fortza Paris*, Visa record TVICD 19
 Tercera República, La: *La Tercera República*, DRO East West 8573852452
 Zebda: *Essence ordinaire*, Barclay 557 869-2

Dank der Unterstützung der kanadischen Botschaft konnte im letzten Halbjahr eine große Zahl CDs aus dem frankophonen Kanada angekauft werden. Sie alle hier anzuführen, würde den Rahmen des Bulletins sprengen. Die Neueingänge werden in die zweite, wesentlich erweiterte Auflage des Tonträgerverzeichnisses *Canadiana oenipontana II. Französische Tonträger aus Nordamerika* aufgenommen, die noch in diesem Jahr erscheint.

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Richard, Zachary: *Cœur fidèle*. 2000 (La frette/Zach Rich ADCD 10135).

Zachary Richard (*1950) zählt zu den bekanntesten frankophonen Liedermachern Nordamerikas; sein Bekanntheitsgrad reicht weit über seine Heimat Louisiana hinaus, wie etwa Tourneen in Québec und Frankreich beweisen. Der zwischen zwei Kulturen (frankophon, us-amerikanisch), drei Sprachen (kreolisch, französisch, englisch) und unterschiedlichsten musikalischen Einflüssen (rock'n roll, beat, blues, cajun, antillanische Rhythmen) stehende Auteur-Compositeur-Interprète läßt sich nur schwer in ein einheitliches musikalisches Etikett zwingen, wenngleich er häufig als typischer Vertreter der "rock-influenced Cajun music" geführt wird. Richtig ist, daß die Musik seiner Heimat Louisiana das musikalische Schaffen des Künstlers prägt und die Förderung der sprachlichen und kulturellen Besonderheiten der Region Zachary Richard stets ein großes Anliegen war. Wir können drei Schaffensphasen des Künstlers unterscheiden: eine erste von 1976-1981, in der Richard in Montréal (Québec) lebt und sieben Alben in französischer Sprache produziert; eine zweite von 1982-1993, in der der Künstler nach Louisiana zurückkehrt und für seine zahlreichen Schallplattenaufnahmen die englische Sprache wählt. Zuletzt entscheidet er sich 1994 infolge des *Congrès Mondial Acadien*, seine Lieder wieder in französischer Sprache zu verfassen und vorzutragen, um aktiver zum

Erhalt und zur Entfaltung der frankophonen Kulturen Nordamerikas beizutragen. 1996 erscheint in diesem Sinne das vom Publikum euphorisch aufgenommene und mit einer Platinernen Schallplatte ausgezeichnete Album *Cap enragé*, woran die neue CD, *Cœur fidèle*, inhaltlich wie musikalisch anknüpft. "J'ai mis un soin particulier aux rythmes directement influencés par l'environnement de la Louisiane", äußert sich Zachary Richard zu seinen letzten beiden Produktionen.

In *Cœur fidèle* geht es Zachary Richard darum, skizzenhaft Porträts von Menschen (einige sogar mit Eigennamen individualisiert) zu entwerfen und deren Geschichten zu erzählen. Dabei lenkt Richard, wie die Widmung der CD bereits deutlich macht,¹ seinen Blick auf die Frankophonen Nordamerikas, auf französischsprachige Immigranten in den USA ("Massachusetts", "Un autre baiser"), auf die im 18. Jahrhundert nach Louisiana deportierten Akadier ("Écrevisses...", "Réveille"), auf die heute in der Acadie (Kanada) lebende frankophone Minderheit ("Jésus en arrière"). Die Thematik der Entwurzelung sei es, so Richard in einem Interview, die er inhaltlich, musikalisch, vor allem jedoch auch sprachlich vermitteln möchte. Dem Hörer fällt unmittelbar die dialektal getönte französische Sprache Richards auf, deren Eigenheiten der Künstler ganz gezielt in Szene setzt.

Cœur fidèle ist darüberhinaus auch eine CD über Außenseiter, Erfolglose, Gescheiterte, über zerstörte Illusionen und Hoffnungen. So erzählt Zachary beispielsweise in "Joe Feraille" die Geschichte eines reuigen Häftlings, in "Le paradis des strip-teaseuses" das Schicksal einer Bartänzerin, die eigentlich im Fernsehen Karriere machen wollte; "Massachusetts" erzählt von einem jungen Mann, dessen frankophone Vorfahren als Arbeiter in die Textilfabriken von Massachusetts gekommen sind und der heute dort keine Arbeit und Zukunft finden kann; "Un autre baiser" spiegelt schließlich die Erinnerungen eines erfolglosen Musikers in San Francisco an seine Heimat Louisiana. Die musikalische Gestaltung der Lieder steht oftmals kontrapunktisch zu den gezeichneten Inhalten und konterkariert deren Tragik durch (unerwartete) Beschwingtheit. "À l'image de ses compatriotes, pourtant malmenés, ridiculisés, pas gâtés par la vie, la musique de Zachary sourit", heißt es treffend in einer Rezension des Albums.² Neben wunderschönen, getragenen Balladen wie "Un coeur fidèle", "Un autre baiser", "Massachusetts" finden wir auf *Cœur fidèle* jedoch auch jenen Cajun Rock, für den Richard bekannt ist ("Joe Ferraille", "Écrevisses...", "Réveille"). Zachary Richard bietet dem Zuhörer mit *Cœur fidèle* "une autre pièce d'orfèverie, fidèle"³, eine schöne, eindringliche, textlich wie musikalisch interessante CD zwischen Originalität und Kontinuität.

¹ Dort heißt es: "Cet album est dédié à ceux et celles qui résistent. À tous mes frères et toutes mes sœurs francophones d'Amérique. Aux peuples des premières nations. À Louis Riel, Beausoleil et Jackie Vautour. Aux créoles noirs, aux métis, aux strip-teaseuses, aux insomniaques [...]" (Cover).

² www.canoe.qc.ca/TempoMusiqueArchives/oct11_zach-cp.html

³ www.canoe.qc.ca/TempoMusiqueArchives/oct11_zach-cp.html

Für weitere Informationen siehe:

www.zacharyrichard.com

www.qim.com (artistes)

Birgit Mertz-Baumgartner

Capossela, Vinicio: *Canzoni a manovella*. 2000 (CGD East West 8573836622).

"Sono nato da subito nel posto sbagliato", scherzt Vinicio Capossela über die Tatsache, daß er 1965 in Hannover von einer deutschen Mutter zur Welt gebracht wurde.¹ Einen größeren Bekanntheitsgrad im deutschsprachigen Raum hat ihm diese Seite seiner Herkunft jedenfalls nicht verschafft – leider, muß man hinzufügen, handelt es sich bei ihm doch um einen der bemerkenswertesten, interessantesten und originellsten Vertreter der zeitgenössischen italienischen Liedermacherszene. In Italien ist er, nach seiner Entdeckung durch Francesco Guccini, bereits seit mehr als zehn Jahren ein Begriff. Er debütierte 1990 mit *All'una e trentacinque circa*, für das er sogleich den Preis des Club Tenco als bestes Erstlingsalbum erhielt. Seither ist der mittlerweile in Modena ansässige Capossela zum Synonym für anspruchsvolle, thematisch oft ausgefallene Texte und einen auf subtile Weise eklektischen Musikstil geworden, der von "euforische contaminazioni, tra swing e mambo, tango e twist, marce e ballate"² lebt.

Gerade dieser Musikstil war es auch, der ihm in den ersten Jahren die Nachrede bescherte, ein Epigone des großen Paolo Conte zu sein, während seine tiefe, manchmal brüchige Stimme wie auch die Themen seiner Songs ihm häufig Vergleiche mit Tom Waits einbrachten. Seine durch nunmehr sechs Alben dokumentierte musikalische Entwicklung (*All'una e trentacinque circa* 1990, *Modi* 1991, *Camera a sud* 1994, *Il ballo di San Vito* 1996, *Liveinvolvo* 1998 und *Canzoni a manovella* 2000) läßt an der Eigenständigkeit dieses Liedermachers jedoch keine Zweifel. Als erster Höhepunkt seines Schaffens kann sicherlich das in sich wunderbar stimmige *Camera a sud* mit seinen vorwiegend an latein-amerikanischen Musiktraditionen genährten Rhythmen und Melodien bezeichnet werden. Ein absolutes Highlight stellt aber *Canzoni a manovella*, das jüngste, mit dem "Premio Italiano della Musica" für das beste Album des Jahres 2000 ausgezeichnete Werk des Künstlers, dar.

"Canzoni a manovella" – das sind Lieder aus dem "Leierkasten" oder der "Drehorgel", und daher im wahrsten Sinne Lieder aus einer anderen, vergangenen Welt, jener der Kirmes, des Zirkus, der Volks- und Kinderfeste. Tatsächlich finden sich hier Melodien und Rhythmen, die wir mit der Zeit unserer Großeltern und Urgroßeltern assoziieren, Märsche, Polkas, Walzer,

¹ Siehe wysiwyg://179/http://www.ondarock.it/Capossela.html

² Ebenda.

kinderliedartige Stücke und ähnliches mehr. Doch nicht nur Vertrautes aus italienischen und hiesigen Breiten fließt in Caposselas Kompositionen ein, auch die – für unsere Ohren manchmal etwas sperrigeren – Klänge angrenzender östlicher Kulturen werden von ihm verarbeitet, wie etwa der griechische Rembetiko, Zigeunerweisen oder die mit einer ganz persönlichen Vorliebe des Liedermachers behaftete Blechblasmusik balkanischer Herkunft, die sich schon im vorletzten Album *Il Ballo di San Vito* in der Zusammenarbeit mit dem mazedonischen Kocani Orkestar niedergeschlagen hatte. Ein weiterer, unüberhörbarer Einfluß entsteht auch aus der markanten Spielweise des Gitarristen Marc Ribot, der ebenfalls schon bei vorausgehenden Alben mitgewirkt hatte. Der unweigerlich aus all dem resultierende Synkretismus der Klangkompositionen – er entspringt Caposselas Überzeugung, es sei "meglio essere onnivori in fatto di musica", statt sich einem festgelegten, homogenen Stil zu verschreiben³ – ist jedoch niemals beliebig und hat auch mit den uns bekannten Strömungen der World Music nur wenig zu tun. Capossela gelingt es, mit jedem einzelnen Song ein ganz spezifisches, sehr dichtes Geflecht an Assoziationen, Stimmungen, Erinnerungen entstehen zu lassen, die sich neben den musikalischen auch an literarischen und anderen "Intertextualitäten" nähren. So wird etwa Caposselas Lieblingsschriftsteller Louis-Ferdinand Céline in dem Eingangssong "Bardamù" (nach dem Namen des Protagonisten aus *Voyage au bout de la nuit*) beschworen, während die Schafott-Phantasie mit dem Titel "Decervellamento" sich deutlich an der "Chanson du décervelage" aus *Ubu roi*, dem berühmten Stück des ebenfalls bewunderten Alfred Jarry inspiriert (Céline und Jarry ist das Album u.a. auch gewidmet). "Suona Rosamunda" schließlich verweist mit Titel und Text auf eine Episode aus Primo Levis erschütterndem Roman *Se questo è un uomo*, in der die KZ-Internierten zu den Polkaklängen von "Rosamunde" aufmarschieren müssen. Liedverse wie "suona Rosamunda/suona che mi piaci/ suonano i tuoi baci/ nella cenere ancor" werden nur vor diesem Hintergrund in ihrer tragisch-makaberen Tragweite verständlich.

Die in allen drei Liedern evozierten Kriegs- bzw. Gewalt- und Todesszenarien prägen auf direkte oder verweishaft-indirekte Weise auch die meisten anderen Nummern des Albums, mit häufigen bildlichen und musikalischen Anklängen an die Filme Fellinis wie auch Kusturicas (so etwa in "Marajà", "Marcia del Camposanto" oder dem schon genannten "Suona Rosamunda") und mit einer gesanglich-instrumentalen Gestaltung, die des öfteren an brecht-weillsche Kompositionen erinnert (am deutlichsten in "Decervellamento"). Recht markant davon abgehoben sind die vier letzten Nummern des Albums mit ihrem ironisch-verspielten Gassenhauercharakter einerseits ("Signora Luna", "Con una rosa", "Nella pioggia") und der sehr persönlichen Note im Abschlußsong "Resto qua", der in melancholischer Cantautori-Tradition das Ende einer Beziehung besingt, andererseits.

³ Siehe <http://capossela.warnermusic.it/>

In all ihrer skizzierten Vielfalt und Buntheit erhalten die *Canzoni a manovella* durch den originellen musikalischen Gestus, die unverkennbare stimmliche Eigenart und nicht zuletzt die inhaltlich-thematischen Akzente ihres Autors einen inneren Zusammenhalt, der dem Album Werkcharakter zukommen läßt. Aber auch jeder Cantautore-Fan, der einfach einmal etwas Neues hören will, wird mit Capossela sicherlich auf seine Kosten kommen.

Gerhild Fuchs

Area: *Crac!*. 1975 (CRAMPS 7243 8 57426 2 0).

Es handelt sich hierbei um das wohl bekannteste Album der italienischen Rockgruppe Area-International Popular Group, 1972 vom Sänger und Musiker Demetrio Stratos gegründet. Die Platte ist zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung (1975) von der Szene und den Kritikern mit überschwänglichem Lob bedacht worden: experimentell, progressiv, avantgardistisch, dynamisch, dramatisch, engagiert. Ihr Stil zeichnet sich vor allem durch gelungene Synthesen aller möglichen Musik- und Stilrichtungen aus: Jazz (etwa in "La mela di Odessa"), Rock, ethnische Musik (vor allem mediterran-balkanischen Typs - Stratos war Grieche, z.B. in "L'elefante bianco"), Folk, Pop, Blues. Darüber legt sich die erstaunliche Stimme des Leadsängers Stratos, der – trotz seines frühen Todes 1979 – in Italien Kultstatus hat(te). Die Band selbst vertrat – dem politischen Klima im Italien der 70er Jahre entsprechend – von Anfang an eine starke politisch-revolutionäre Linie: Ihr erstes Album (1973) trägt den Titel *Arbeit macht frei* und versteht sich als beißende Kritik an Nazionalsozialismus und Faschismus, das zweite *Caution: Radiation Area* (1974) enthält eine Hommage an die deutsche Terroristin Ulrike Meinhof. Auch *Crac!* führt diese militante Linie fort (vgl. "Gioia e rivoluzione"). Von dieser zeitgeschichtlich bedingten Komponente einmal abgesehen, besticht *Crac!* vor allem durch die überragende Qualität einzelner Interpreten, insbesondere des genannten Sängers und Percussionisten Stratos und des Bassisten Ares Tavalazzi. Nichtsdestotrotz erscheinen – in einem Abstand von 25 Jahren – einzelne Titel (etwa der Schlusstrack "Area 5") als reine "Ausdrucksformen des Lärms" (Sean McFee). Area hat Ende der 90er Jahre einen Wiederbelebungsversuch gestartet durch die Veröffentlichung einiger in den 70er Jahren aufgenommenen Livekonzerte, konnte aber nicht mehr an die Zeiten ihrer größten Erfolge anknüpfen.

Paul Videsott

Morente, Estrella: *Mi cante y un poema*. 2001 (Virgin Records España 8102052).

Mi cante y un poema ist das erste Soloalbum der erst 18jährigen Estrella Morente. Flamenco in Reinkultur. Mit ihrer sicher noch ausbaufähigen, sinnlichen und gleichzeitig kräftigen Stimme gelingt es ihr schon jetzt, technische Perfektion und tief empfundenenes Gefühl zum Ausdruck zu bringen. In künstlerischem Umfeld aufgewachsen, Estrella ist die Tochter des Flamenco-Sängers Enrique Morente und der Tänzerin Aurora Carbonell, hat der Flamenco sie von Kindheit an umgeben und begleitet. Estrella Morente überrascht mit der enormen Bandbreite ihres Repertoires, das von Bulerías und Alegrías bis hin zur Soléa und zur Seguiriya reicht. Als Vorbilder ihrer ersten CD galten der jungen Sängerin aus Granada ihr Vater Enrique und Pastora Pavón, deren Stimme Estrellas Stimme in gewisser Weise ähnelt, und der Estrella Morente einige selbst komponierte Sevillanas auf ihrer CD gewidmet hat.

Estrella Morentes Talent ist vielversprechend. Ihre CD *Mi cante y un poema* sei Flamenco-Liebhabern wie Neueinsteigern in das Genre gleichermaßen empfohlen und ans Herz gelegt.

Julia Kuhn

Publikationen

Cupers, Jean-Louis/Weisstein, Ulrich (Hg.): *Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in Memoriam* (= *Word and Music Studies*, 2). Amsterdam/Atlanta, Rodopi 2000. 313 Seiten.

Wer sich jemals mit dem komparatistischen Aufgabengebiet "Literatur und Musik" auseinandergesetzt hat, für den ist Calvin S. Brown ein Begriff, gilt er doch als "spiritus rector" der mittlerweile sehr regen Subdisziplin der "Interart-Studien", des Bereichs, den man neuerdings als "Melopoetik" ("melopoetics") bezeichnet. Brown war der Autor der ersten systematisch ausgerichteten, wenn auch noch nicht umfassenden Abhandlung auf diesem Gebiet in Buchform, die bereits 1948 erschienen ist: "Music and Literature: A Comparison of the Arts".

Die beiden Herausgeber des Bandes - Jean-Louis Cupers und Ulrich Weisstein - wollten zwei Aufgaben erfüllen: zum einen eine Hommage für einen hervorragenden und innovativen Forscher und Lehrer zusammenstellen, dessen Schriften in einer Auswahl abgedruckt werden, und zum anderen ein Forum bieten, wo Browns Gedanken aufgegriffen, kritisch diskutiert und weitergedacht werden. Browns Schriften in Auswahl sind vor allem auch für jüngere Interessenten gedacht, die die zum Teil zu Klassikern avancierten Texte noch nicht kennen bzw. nicht zur Verfügung hatten: z.B. "The Musical Structure of De Quincey's Dream-Fugue" (1938), "The Poetic Use of Musical Forms"

(1944), "Josef Weinheber's Hölderlin Variations. A Comment and Translation" (1968), "Literature and Music. A Developing Field of Study" (1980), "Theoretical Foundations for the Study of the Mutual Illumination of the Arts" (1984). Die elf Aufsätze Browns umspannen nahezu ein halbes Jahrhundert Beschäftigung auf dem Gebiet der Melopoetik; sie zeigen sein grosses Interesse an der "transposition d'art", allerdings auch seine Konzentration auf formale und strukturelle Aspekte zu Lasten thematischer oder inhaltlicher Auseinandersetzungen. Neben seinem Ansporn zum "mutigen" Vergleichen sind seine Vorsicht und seine ständigen Warnungen vor dem Vergleich unterschiedlicher Medien sprichwörtlich, die in dem berühmten Hinweis "Caveat comparator!" gipfeln.

Die kritische Auseinandersetzung mit den Schriften Browns erfolgt ganz im Sinne des renommierten Wissenschaftlers, der in seiner bescheidenen und integeren Art seine Texte so verfasste, dass sie einerseits allgemein verständlich waren, aber dem Wissenschaftler andererseits als Sprungbrett für weiterführende Gedanken dienten: "The scholarly reader, on the other hand, is invited to confirm or disprove by further studies, statements which he considers questionable. If he can be led to do this, one of the main purposes of this book will have been achieved." (S. 84f.)

Von den sechs Originalbeiträgen, die dieser kritischen Auseinandersetzung gewidmet sind, ist zunächst Francis Claudons Forschungsüberblick "Musico-Literary Research in the Last Two Decades (1970-1990). A Sequel" hervorzuheben, der Browns Forschungsbericht bis 1970 ergänzt und vor allem die französische Perspektive in den Mittelpunkt rückt. Zwei der Beiträge reflektieren schöpferische Prozesse, wobei Jean Libis als Schriftsteller das Thema behandelt ("Inspiration musicale et composition littéraire. Réflexions sur un roman schubertien"), während David M. Hertz als Komponist und Literaturwissenschaftler den Bereich Literatur und Musik untersucht ("The Composer's Musico-Literary Experience. Reflections on Song Writing"). Jean-Louis Cupers Aufsatz "Métaphores de l'écho et de l'ombre: Regards sur l'évolution des études musico-littéraires" versucht anhand der Metaphorik "Echo" und "Schatten" den Transfer zwischen Literatur und den Künsten fruchtbar zu machen. Zwei weitere Artikel kehren wieder zum Jubilar zurück: Ulrich Weissteins "The Miracle of Interconnectedness: Calvin S. Brown, a Critical Biography" offeriert vom Standpunkt eines "Mitstreiters" und aus persönlicher Bekanntschaft einen kritischen Zugang zu den methodologischen und theoretischen Haltungen Browns, während Walter Bernharts Abhandlung "A Profile in Retrospect: Calvin S. Brown as a Musico-Literary Scholar" vom Standpunkt einer jüngeren Forschergeneration Browns Oeuvre reflektiert. Die Umsicht, mit der Bernhart dieses Panorama entfaltet, ist sehr erhellend: Bernhart geht von der Grundvoraussetzung aus, dass Wissenschafts- und Methodengeschichte immer auch untrennbar mit der Geschichte und dem Verhalten von Personen verbunden ist und zeigt Browns Verankerung im Bereich des "New Criticism" auf, dessen Ansicht von der Autonomie der Kunst,

damit zusammenhängend natürlich dessen "Separatism", d.h. das Beharren auf der "Reinheit" der Gattung oder des Mediums, wodurch natürlich moderne Kunstformen mit ihrem synthetischen Ansatz keine Berücksichtigung finden (das manifestiert sich auch im Problem, das Brown mit der Oper als Gesamtkunstwerk hatte). Trotz Browns Pionierarbeit ist Bernhart irritiert von dessen elitärem Anspruch und dessen - natürlich wegen der theoretisch-methodischen Vorgaben - Ablehnung von Trivilliteratur, Kunstformen wie Film, Video und Fotografie, aber auch neuerer methodischer Ansätze wie Rezeptionsästhetik, Cultural Studies, Feminismus oder postkolonialer Ansätze. Dennoch: Auch wenn am Ende des 20. Jahrhunderts viele von Browns Grundsätzen veraltet erscheinen, so ist doch bei aller Kritik die Relevanz seiner Gedankengänge unbestreitbar.

Mit dem vorliegenden Band ist somit wieder eine sehr anregende und stimulierende Veröffentlichung in der Reihe der "Word and Music-Studies" gelungen.

Klaus Zerinschek

Menéndez Flores, Javier: *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza. Barcelona, Plaza y Janés* ¹³2001. (287 pags.).

Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza es un libro denso, de gran envergadura, bien escrito y con una buena dosis de información que su autor, Menéndez Flores, ha recogido por una parte del mismo Sabina y de las personas de su entorno y por otra visitando disciplinadamente las hemerotecas de España, sin olvidar críticas y comentarios aparecidos en diferentes publicaciones latino-americanas. A lo largo de sus páginas, el lector recorre la vida, el proceso creativo, la obra y el ascenso a la fama de uno de los cantautores y compositores más relevantes del país, sólo equiparable a Joan Manuel Serrat y Luis Eduardo Aute.

La biografía está estructurada de modo cronológico, desde su nacimiento en Úbeda (Jaen) el 12 de febrero de 1949, hasta su último disco, *19 días y 500 noches*, aparecido el pasado año, dedicando su autor un capítulo, a partir del tercero, a cada uno de sus discos. Los dos primeros capítulos (el 0 y el 1) –"Ha venido al mundo el niño sindió" e "Inventario: el exilio, la dicha, los retratos"- presentan sus años de infancia y primera juventud en los que se forma su carácter (Sabina es hijo de un agente de la policía secreta que dedicaba su tiempo libre a escribir poesía); su militancia política (en 1979 tiene que exiliarse a Londres durante siete años por su participación en un acto terrorista como protesta contra el Proceso de Burgos y se convierte en desertor) y una forma de entender la vida que ya no le abandonará (en el nacimiento de su primera hija, en 1990, le desea lo mismo que tuvo él: "que viva siete años flotando, sin saber dónde va a dormir, ni con quién, ni qué va a hacer mañana. (...) Lo que quiero es que tenga mi pasión y mis ganas de comerme las cosas. Si no lo hereda será

infeliz y me hará a mí infeliz."). También aparecen las influencias musicales y poéticas que serán decisivas a lo largo de su obra; durante su estancia en Londres, Sabina entra en contacto con la música anglosajona - los Rolling Stones, Bob Dylan - mientras que la única influencia extranjera presente en España en aquella época era la francesa.

El listado de los capítulos del 2 al 13 dará al lector de esta reseña una clara idea de la composición del libro que nos ocupa. La primera parte del enunciado corresponde siempre al título del disco y la segunda parte es una frase de una de las canciones emblemáticas de cada producción que recoge, resumida, la ideología del momento creador de Sabina:

2: Malas compañías: pongamos que hablo de Madrid

3: Ruleta rusa: pisando el acelerador

4: Juez y parte: entre la cirrosis y la sobredosis

5: Joaquín Sabina y Viceversa: ocupen su localidad

6: Hotel, dulce hotel: devuélvanme mi fracaso

7: El hombre del traje gris: ¿quién me ha robado el mes de abril?

8: Mentiras piadosas: el diario no hablaba de mí

9: Física y química: mejor tiempo en Le Mans

10: Esta boca es mía: no dejes que te impidan galopar

11: Yo, mi, me, contigo: y me envenenan los besos que voy dando

12: Enemigos íntimos: eh, viejo, jugate el pellejo

13: 19 días y 500 noches: ahora que todos los cuentos parecen el cuento de nunca empezar

A lo largo de 287 páginas, Menéndez Flores consigue pintar un retrato de Joaquín Sabina que, además de la imagen ya conocida del cantante - irreverente, políticamente incorrecto, desgarrado, barriobajero, noctámbulo, enamorado - alcanza una mayor profundidad: el lector recorre su trayectoria política (de izquierdas hasta la médula, anarquista para los comunistas, comunista para los anarquistas, siempre implicado en causas públicas y prestando su voz a los que no la tienen); su valentía en materia musical (desde el estilo de cantautor a lo Brassens de su primera época pasando por la farsa musical de los tiempos de La Mandrágora, el rock, la salsa, la ranchera, el reggae, el bolero, el flamenco, la salsa, el rap...); su vida amorosa, llena de altibajos, y su posición frente al mundo, desencantada y triste por un lado, hambrienta de vida y de placeres a tope hasta la muerte.

A esto hay que añadir - cosa muy de agradecer para los lectores que se acerquen a este libro sin un conocimiento previo de la obra de Sabina - la inclusión de numerosos fragmentos y hasta de letras completas de muchas de sus canciones emblemáticas, como "Pongamos que hablo de Madrid", "Qué demasiao", "Juana la Loca", "Eh, Sabina", "Así estoy yo sin tí", "Eva tomando el sol", "Yo me bajo en Atocha", "Y nos dieron las diez", "La del pirata cojo" y muchas otras que, juntas, ofrecen un panorama poético que estimula el deseo de oírle más, de leer sus textos, de adentrarse en la obra de un poeta que refleja descarnadamente, y siempre con una dosis de humor a pesar de la tristeza, la

locura y la angustia cotidianas de las grandes urbes, sobre todo de Madrid, la ciudad que eligió para vivir y de la que se ha convertido en juglar.

Las referencias a sus influencias musicales y poéticas (César Vallejo, Pablo Neruda, Bob Dylan, Leonard Cohen, Tom Waits) dan pistas al lector interesado para profundizar en el conocimiento de este poeta urbano que a sus casi cuarenta y trece años ("a mis cuarenta y diez, cuarenta y nueve dicen que aparento", dice en la canción homónima contenida en su último disco) se ha convertido en un nombre imprescindible en el panorama musical en lengua española.

Redondean la obra unas páginas de fotografías que lo muestran en diferentes momentos de su trayectoria pública y privada y, para acabar de perfilar su retrato, al final del libro se nos ofrecen catorce textos cortos sobre Sabina escritos por cantantes, escritores y artistas de la altura de Antonio Muñoz Molina, Joan Manuel Serrat, Juan Echanove, Manuel Vázquez Montalbán y Miguel Ríos, entre otros.

Las últimas páginas están dedicadas a unas "sabinadas", frases famosas que el artista pronunció en diferentes ocasiones y lo muestran como el personaje controvertido que es. Un personaje que, como dice el texto de contraportada, es "[f]laco, ateo, escéptico, irónico, tímido, provocador, exultante, ciclotímico, calavera, tramposo, entrañable, realista y soñador. (...) el más notorio ejemplo nacional de hombre que se resiste a envejecer, del salvaje ilustrado que se niega en redondo a civilizarse."

Las trece ediciones que lleva el libro desde su aparición en septiembre de 2000, con más de 95.000 ejemplares vendidos, muestran a las claras el interés que la obra y la figura de Joaquín Sabina despiertan en el público español y lo hacen más que aconsejable para cualquier lector que se interese por el panorama actual de la música en lengua hispana.

Elia Eisterer-Barceló

Internet-Adressen und Veranstaltungskalender

Internet-Adressen

Internet-Seiten zum frankophonen Chanson in Nordamerika

I. L'ÉTÉ DES FESTIVALS:

<http://www.chorus-chanson.fr/HOME2/NUMERO21/festivalflers21.htm>

L'été musical se conjugue aux festivals, notamment au Québec, mais également dans d'autres provinces du Canada. Cette page web donne un aperçu des différents festivals de la chanson française et francophone. Voici une sélection des trois grands festivals qui ont lieu tous les ans en Amérique du Nord "francophone":

Festival franco-ontarien: du 23 juin au 23 juillet 2001

<http://www.ffo.ca/>

Ouvert par La Bottine souriante, ce festival a connu cette année, au moment des IV^e Jeux de la francophonie qui se sont tenus à Ottawa/Hull, une envergure exemplaire. Pendant un mois, le public a pu savourer à prix raisonnable les récitals de Rachid Taha (Algérie), des Frères Molard et Jacques Pellen (France/Bretagne), de Lââm (Tunisie), de Abdelwahab Doukkali (Maroc), de Florent Vollant et Michel Faubert (Autochtones), de Youssou N'Dour (Sénégal), de Marie-Jo Thério (Acadie), de Manon Séguin (Ontario), de France d'Amour, Daniel Lavoie et Daniel Boucher (Québec), de Césaria Evora (Cap Vert), d'Anoushka d'Égypte et bien d'autres.

Dans le cadre du festival a eu lieu également le Concours Ontario pop sous la tutelle de Luck Mervil, chanteur emblématique du musical *Notre-Dame de Paris*.

Festival d'été de Québec: du 5 au 15 juillet 2001

<http://www.infofestival.com/>

Il n'y a pas de programmation plus internationale que celle du Festival d'été de Québec. La 34^e édition a confirmé une fois de plus que sa vocation chansonnière (le festival propose toutes sortes de spectacles) se situe dans la diversité et l'innovation. Malgré les intempéries, les nombreux festivaliers ont pu renouer avec des artistes de renom et/ou découvrir des chanteurs et des chanteuses moins connus. Étaient entre autres présents sur les scènes de la chanson francophone: René Lacaille et Éric Triton (Réunion), I Muvrini (Corse), Angélique Ionatos (Grèce), Cheb Mami (Algérie), Amina (Tunisie) et Zachary Richard

(Louisiane); la part belle était évidemment faite à la chanson québécoise représentée Paul Piché, Marie-Denise Pelletier, Jean-Leloup, Jean-Pierre Ferland, Claire Pelletier, Nancy Dumais, Bruno Pelletier et Sylvie Paquette ainsi qu'à la chanson française: à commencer par le duo féminin Bella Donna 9 CH jusqu'à Arthur H en passant par Pierre Barouh et Sapho.

Francofolies de Montréal: du 26 juillet au 4 août 2001

www.francofolies.com

Cette année, pour leur neuvième édition, Les Francofolies de Montréal réunissent des artistes aussi divers que Juliette Gréco (qui était l'invitée d'honneur), Diane Dufresne, Bruno Pelletier, Maurane, Michel Jonasz, Zachary Richard et Isabelle Boulay, Daniel Boucher, Patrick Fiori, Martin Deschamps, Les Respectables, Lilison di Kinara et Rokia Traore, Sylvain Cossette, Marie-Jo Thério et ses invités, Lili Fatale, Arthur H, Arno, Edgar Bori, Pierre Harel, Jean Leloup, Grimskunk, Passi, La Bottine souriante et Vanessa Paradis.

II. LES ACTIVITÉS MUSICALES À MONTRÉAL sont toujours multiples:

<http://www.toutmontreal.com/evenemen/festmusique.html>

La plupart de ces festivals se déroulent entre les mois d'avril et de juillet/août:

Festival de chant de gorge de Montréal / Montreal Throat Singing Festival, 13-15 avril 2001.

Festival international de jazz de Montréal / Montréal international jazz festival, 27 juin-8 juillet 2001.

Il existe également l'Off festival de Jazz qui permet au public de venir entendre ces nombreux ensembles qui perpétuent et renouvellent la tradition du jazz et de la musique improvisée à Montréal.

Festival international de Lanaudière, 26 juin-5 août 2001.

Festival des nuits d'Afrique: festival de musique et de culture africaine et créole, 12-22 juillet 2001.

III. Pour les amateurs de la chanson francophone hors France, sous la rubrique "LA FRANCOPHONIE", le site suivant présente une multitude d'informations:

<http://www.bwoolley.clarinet.fr/FrenchSong.html>

Le Québec

NetMusik - La musique québécoise sur l'Internet

Collection de la chanson québécoise: cette page contient actuellement les paroles de 202 chansons québécoises (Beau Domme, Céline Dion, Félix Leclerc, Starmania, etc.)

Trente sous zéro: le site de la musique traditionnelle québécoise (agendas, festivals, CDs et cassettes vendus).

La chanson du Québec et ses cousines
Répertoire des artistes québécois

La Belgique:

Biennale de la chanson française: la Communauté française de Belgique organise cette année la troisième Biennale de la chanson française.

La Louisiane

Zyde.com: le magazine Internet pour la musique louisiane
Zydeco Music & Dance

L'Afrique et les Caraïbes

Guide des musiques afro-caribéennes, panorama des musiques africaines en France, par région et pays, par styles, par artistes, par labels, bibliographie et liens vers des lieux intéressants.

Mizik: le site web de la musique haïtienne

Encyclopédie de musique africaine (en anglais)

Musique congolaise

IV. La francophonie nord-américaine se fait de plus en plus entendre en ONTARIO (voir plus haut le Festival franco-ontarien 2001) et même en COLOMBIE BRITANNIQUE

Ontario pop: concours de la musique populaire francophone de l'Ontario
<http://radio-canada.ca/regions/ontariopop/video.html>

Le Centre culturel francophone de Vancouver propose une fois par mois des concerts de jeunes talents francophones de Colombie britannique. La saison commence en septembre.

<http://www.ccfv.bc.ca/>

Andrea Oberhuber

Internetseiten zum Sénérap:

<http://www.senerap.com/>

<http://www.africanhiphop.com/>

<http://www.temple.edu/aesthetics/>

<http://www.jamiat.org.za/isinfo/musicf.html>

Konzerte

Jahresprogramm 2001/2002 des Metzzer Arsenal:

(L'Arsenal de Metz, Avenue Ney, F-57000 Metz, Kontakt und Presse: 0033 3 87 39 92 00, Reservierung: 0033 3 87 74 16 16; Informationen zum gesamten Programm: http://www.mairie-metz.fr:8080/METZ/ARSENAL/SAISON2001-02/ARSENAL_SAISON0002.html)

Thomas Fersen:	30.10.2001
Susana Baca (Peru):	15.11.2001
Lisa Ekdahl:	17.11.2001
William Sheller:	22.12.2001
Paris Combo:	06.02.2002
Lynda Lemay:	20./21.02.2002
Alain Souchon:	04./05.05.2002

Alle Konzerte: **Grande Salle, 20.30**

Alain Leamauff: Soirée chansons (Satiricon, Essen): 3.10.2001, 20h00

Veranstalter: Institut français de Essen in Zusammenarbeit mit dem Satiricon
Information: Satiricon, Girardet Haus, Girardetstr. 2-38, Eingang 5, 45131 Essen, Tel.: 0201/788108

Indigo (Laboratorium, Stuttgart): 7.10.2001, 20h30

Vocal-Sextett aus Paris
Information: Laboratorium, Wagenburgstr. 147, 70186 Stuttgart (Ost); www.laboratorium-stuttgart.de; Kartenreservierung: 0711/649 39 26

Ingrid Caven (Reithalle, München): 12.10.2001

Veranstalter: HIGH production und Reithalle mit Unterstützung des Institut français; Adresse: Reithalle, Heßstraße 132, Info-Telefon: 089/12162371

I Muvrini (noch kein Ort bekannt): 06.11.2001

Polyphonie corse
Info-Telefon: 089/45875010

Marén Berg: Paris (Institut français, Hamburg): 8.11.2001, 20h00

Veranstalter: Institut français de Hamburg, Heimhuder Straße 55, 20148 Hamburg, Tel.: (040) 41 33 25-0

Thierry "Titi" Robin & Band (Laboratorium, Stuttgart): 11.11.2001, 20h30

Welt- und Zigeunermusik aus Frankreich

Information: Laboratorium, Wagenburgstr. 147, 70186 Stuttgart (Ost); www.laboratorium-stuttgart.de; Kartenreservierung: 0711/649 39 26

Ralf Böckmann: Aimez-vous chanter? (Institut français, Hamburg): 27.11.2001, 19h30

Soirée de chanson française

Veranstalter: Institut français de Hamburg, Heimhuder Straße 55, 20148 Hamburg, Tel.: (040) 41 33 25-0

Catherine Le Ray et ses Musiciens (Laboratorium, Stuttgart): 2.12.2001, 20h30

Chansons vom Mittelmeer mit dem "Trio Paris-Musette"

Information: Laboratorium, Wagenburgstr. 147, 70186 Stuttgart (Ost); www.laboratorium-stuttgart.de; Kartenreservierung: 0711/649 39 26

Aktuelles – actualités – novità - novedades

Trenet et le Québec: Une belle histoire d'amour

Il n'y a rien de surprenant à ce que le spectacle du 17 juillet 2001, destiné à souligner les vingt ans du *Festival Juste pour rire*, ait pris la forme d'un hommage à Charles Trenet décédé le 19 février dernier. Cela allait de soi pour une double raison. D'abord, à cause d'une histoire d'amour de cinquante ans entre Trenet et le Québec. Ensuite, parce que Gilbert Rozon, fondateur et directeur du populaire *Festival Juste pour rire*, ayant très tôt associé Trenet à son entreprise et étant devenu son imprésario, réussissait à le convaincre de remonter sur les planches en 1983, après treize ans d'absence. On le revit donc à Montréal et au Québec à plusieurs reprises. C'est cette longue fréquentation que l'on a voulu célébrer par un spectacle-hommage (conçu par Monique Giroux,

animatrice d'émissions sur la chanson française à la radio de Radio-Canada) qui, débordant de la célébration d'un anniversaire, devenait une vaste et grandiose fête de la chanson. Autour du poète disparu, et appuyés par un choeur de 400 voix, s'y trouvaient réunis de nombreux artistes de tous âges et styles: du fantaisiste Claude Blanchard et du chansonnier Jean-Pierre Ferland, à la relève des Mara Tremblay, Dan Bigras, Luck Mervil, Fred Fortin, en passant par la génération des France Castel et des Claude Dubois. "Pour moi, c'est toute mon enfance", raconte Claude Dubois, "c'est une de ses chansons, ["L'âme des poètes"], qui m'a donné envie de chanter". Pour sa part, Mara Tremblay qui, avec son congénère Fred Fortin, interprétait "Le soleil et la lune", parle de la transmission intergénérationnelle des chansons de Trenet: "Ma mère chantait cette chanson-là quand j'étais toute petite. Puis à neuf ans, j'ai pris un véritable bain de Trenet parce que mon père était très ami avec [le chansonnier] Plume Latraverse... qui écoutait alors beaucoup Charles Trenet". De tels propos, que l'on pourrait reproduire à de multiples exemplaires, témoignent de l'effet de la présence vivante et persistante, familière et fervente de Trenet au Québec depuis un demi-siècle.¹

Comme toute histoire d'amour digne de ce nom, celle-ci commence par un coup de foudre. Gérard Thibault opère avec habileté, depuis le début des années quarante, plusieurs restaurants dans un quartier populaire de la ville de Québec. Conscient que "la population avait besoin de s'extérioriser, de s'amuser pour oublier ce cauchemar"² de la guerre 1939-1945 dont on vient de sortir, et misant sur ce besoin pour redonner au plus ancien de ses restaurants, Chez Gérard, l'achalandage perdu, il ajoute au menu, en 1946, les vendredis et samedis, une "attraction" musicale (orchestre populaire, chanson, etc.) qui donne à son établissement "l'atmosphère du café-concert parisien". Si la réponse du public lui indique qu'il avait vu juste, Thibault est loin de se douter que trois ans plus tard Charles Trenet "consacrera le cabaret Chez Gérard comme l'une des scènes les plus en vue d'Amérique". Allant de New York, où il est depuis la fin de la guerre, à Ottawa, où il doit donner un récital, la vedette fait un bref arrêt à Québec. Descendu à la gare Union (plus communément appelée "gare du Palais"), il traverse la rue et entre Chez Gérard, situé juste en face de la gare ferroviaire. Je laisse au principal intéressé, le propriétaire du café-concert, le

¹ Les détails sur le spectacle-hommage de même que les témoignages sont tirés de l'article de Sonia Sarfati, "Hommage à Charles Trenet. Y'aura pas que d'la joie", dans: *La Presse*, 16 juillet 2001. Sarfati précise que le spectacle reprend, sous forme de projections d'images, des éléments de l'hommage rendu à Trenet, à l'Opéra Bastille de Paris, en 1998, à l'occasion de son 80e anniversaire de naissance. Elle ajoute que le spectacle de Montréal comprend des chansons de Trenet chantées en duo par un artiste français et un artiste québécois.

² Gérard Thibault – Chantal Hébert, *Chez Gérard. La petite scène des grandes vedettes. 1938-1978*, préface de Charles Trenet, Sainte-Foy, Les Éditions Spectaculaires Enrg., 1988. À moins d'indications contraires, toutes les citations à venir et les informations sur le restaurant Chez Gérard proviennent de cet ouvrage. – À l'occasion de la mort de Trenet, Gérard Thibault a rappelé, dans des termes semblables à ceux de l'ouvrage dont il est le co-auteur, l'arrivée de Trenet à son restaurant.

soin de présenter les faits dans un récit digne d'une légende mais pourtant véridique:

[...] un après-midi de janvier 1949, un événement aussi incroyable qu'imprévu survint lorsque la plus grande vedette de la chanson française, au sortir de la gare, entra casser la croûte Chez Gérard et engagea la conversation suivante avec mon frère Émile:

- Êtes-vous le patron de ce restaurant?
- Non, c'est mon frère Gérard.
- [...] Alors, dites à votre frère que j'aimerais venir chanter ici.

Émile, qui avait reconnu le grand artiste, lui répondit, éberlué:

- Il sera ici ce soir.
- Je reprends le train pour Ottawa et dites à votre frère Gérard que j'appellerai demain soir vers 18 heures pour connaître sa décision.

[...] Comme promis, Charles Trenet me téléphona le lendemain à 18 heures.

- Allô, monsieur Gérard?
- Oui.
- Charles Trenet à l'appareil. Je suis allé à votre restaurant hier et ça m'a plu. Je serais heureux de pouvoir y chanter si cela vous convient.
- Je n'ai jamais présenté de grands artistes Chez Gérard, et la capacité de mon restaurant ne me permettrait sûrement pas de vous payer un cachet convenable; de plus, je n'ai ni scène ni piano.
- Ne vous en faites pas, vous me donnerez ce que vous voudrez.

Je restai stupéfait. Puis il enchaîna:

- Pour ce qui est de la scène, préparez-en une petite pour demain. Louez un piano et faites-le accorder. Si vous acceptez, nous serons là, mon accompagnateur et moi, demain mardi, dans l'après-midi. Nous ferons mardi, mercredi, jeudi, vendredi et samedi.

[...]

Comme convenu, le fou chantant arriva Chez Gérard dans l'après-midi avec son pianiste Walter Eiger.

Ce fut le "triomphe". Trenet fut vingt-cinq jours Chez Gérard au lieu des cinq prévus. Le café-cabaret ne pouvant suffire à satisfaire l'engouement du public de Québec pour la vedette qu'il connaissait déjà par ses chansons, l'artiste se produisit également dans deux salles de la ville, le Pigalle et La Tour, attirant en vingt-cinq jours plus de 20 000 personnes. Le succès ne fut pas éphémère, puisque Trenet revint Chez Gérard pendant les quatorze années suivantes. Et l'histoire d'amour ne fut pas à sens unique, puisque son séjour initial à Québec lui inspira la chanson "Dans les pharmacies", première de plusieurs autres à références québécoises. Est-il besoin d'ajouter que le chanteur se rendit par la suite à Montréal et rayonna sur tout le Québec?

Sans doute est-ce cette très vieille amitié qui fit que Trenet se laissa convaincre par Gilbert Rozon de revenir au spectacle et au Québec. Ce qui

permit aux jeunes québécois et québécoises de voir et d'entendre en concert celui dont les chansons avaient bercé leur enfance, qu'ils avaient fredonnées bien avant de savoir de qui elles étaient, tellement elles faisaient partie de leur environnement familial. C'est ainsi, pour reprendre les mots de la chanson, qu' "après que le poète a disparu ses chansons courent encore dans les rues"... du Québec.

Il faudra bien un jour chercher à mesurer les effets sur la chanson québécoise émergente de la longue fréquentation du "Fou chantant" et du Québec, à commencer par son passage prolongé Chez Gérard. Contentons-nous ici de relever qu'en donnant à ce cabaret la notoriété que l'on sait, il en a fait - comme de certains autres établissements de Gérard Thibault - un lieu incontournable de la chanson québécoise. S'y produisirent de grands artistes, comme Édith Piaf, Félix Leclerc, Jacques Brel, Georges Brassens, Lucille Dumont, Annie Cordy, et des débutants fort prometteurs, comme Charles Aznavour (recommandé à Thibault par Trenet). On y assista à la naissance de "stars" populaires, comme Michel Louvain. Les artistes qui ont marqué, de 1949 à 1978³, le développement de la chanson québécoise, y ont fait un arrêt obligé. Qu'on en juge par l'énumération partielle suivante: Pauline Julien, Gilles Vigneault, Clémence DesRochers, Pierre Létourneau, Claude Gauthier, Jean-Pierre Ferland, Hervé Brousseau, Clairette, Robert Charlebois, Sylvain Lelièvre, Ginette Reno, Renée Claude, Fabienne Thibault, Georges Langford, Diane Tell, Daniel Lavoie... L'arrivée impromptue de Trenet au restaurant de Chez Gérard appartient en quelque sorte à l'histoire de la chanson québécoise moderne. N'est-ce pas ce qu'ont reconnu et chanté de nombreux artistes lors du spectacle au Champ-de-Mars de Montréal offert en hommage à celui que l'on pourrait peut-être appeler le "porte-bonheur" de la chanson québécoise?

Pierre L'Hérault

³ Le 5 février 1978, un violent incendie détruisit ce célèbre restaurant, mettant fin à une belle aventure de quarante ans.

"Maag Daan"¹

Bemerkungen zur gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Tragweite des Senerap

Senegalesischer Rap ist im Kontext einer intensiv praktizierten und aufmerksam rezipierten landeseigenen Musikszene zu sehen. Die musikalischen Traditionen haben in einem Land, in dem ca. 70 % der Bevölkerung nicht des Lesens und Schreibens kundig sind, eine wichtige gesellschaftliche Funktion: Sie verbreiten neben Informationen Werte und Regeln, erhalten sie aufrecht, kommentieren sie kritisch oder aber revolutionieren dieselben. Zehntausende von (zum Preis von 1000-1500 CFA, also etwa 3-5 DM erhältlichen) Kassetten bzw. noch kostengünstigeren Raubkopien werden verkauft, die Hits der Saison über die seit 1980 eingerichteten, sich von der Medienhegemonie Frankreichs² emanzipierenden privaten Radios und in Videoclips über das nationale Fernsehen RTS verbreitet. Als hauptsächliche Themen dieser vielschichtigen Textmusikproduktion lassen sich zwei große Bereiche feststellen: zum einen Lieder, die die zunehmend sich verschlechternden Lebensbedingungen im Senegal, insbesondere in Dakar, zum Ausdruck bringen, und zum anderen eine Rückbesinnung auf die eigene Geschichte, auf eigene kulturelle Traditionen, vor allem aber ethische Werte, an die große Hoffnungen geknüpft werden. Nach statistischen Auswertungen nehmen deshalb auch gesellschaftliche (31%), kulturelle (14%), politische (8%) und ethische Themen (3%) den größten Prozentsatz gegenüber einem verschwindend geringen Anteil an Lobliedern und religiösen Texten ein.³

Unter den verschiedenen Musiktraditionen und Stilen hat der seit Mitte der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts auch im Senegal florierende Rap gegen den allgegenwärtigen traditionellen Mbalax inzwischen einen beachtlichen Stellenwert errungen und sich in seiner Rolle als kritischer Kommentator des gesellschaftspolitischen Geschehens etabliert. Die stark angestiegene Arbeitslosigkeit hatte im Vorfeld dafür gesorgt, daß die davon betroffenen Menschen den seit Ende der 80er Jahre in Dakar praktizierten Rap vermehrt als Sprachrohr für sich erkannt und beansprucht haben.

Ein von der VolkswagenStiftung finanzierter Forschungsaufenthalt in Dakar ermöglichte mir im September 2000 einen Einblick in Motivation, Dynamik und Wirkungskreise dieser mittlerweile auf internationaler Ebene an dritter Stelle stehenden Hip-Hop-Szene.⁴ Bedeutung und Tragweite dieser interaktiven

¹ Titel eines Lyrics der Gruppe Daara J (*Exodus*, 2000): "Erwachsen werden und siegen".

² Zur Medienpolitik Frankreichs im Senegal siehe Gahlen/Geisel 1999, 124-135.

³ *annuaire*, 1999, 230.

⁴ Ich möchte mich an dieser Stelle besonders herzlich bei Birame Codou Seck bedanken, durch dessen ständige Begleitung und fachkundige Übersetzung ich in kurzer Zeit tiefen Einblick in die Szene nehmen konnte, aber auch bei Jupiter Diagne, Jules Junior (Radio

Sprechkultur lassen sich v.a. am Aussagegehalt ihrer auch körpersprachlich inszenierten Lyrics bzw. an den Reaktionen auf dieselben beobachten.⁵

Der Senerap konzentriert sich auf eine aufklärende, Bewußtsein schaffende und kritisierende Rolle. Die Jugend Dakars, die sich unter aussagekräftigen, Solidarität stiftenden Namen gruppiert – Doumou Jolof ("Kinder Senegals"), Kantiolis (altes Wolofwort für "Ratten") oder Lakale Posse ("die Stänkerer") –, thematisiert mit ihren Lyrics, die sie unter ebenso plakativen Titeln anbietet wie "Affaire Bou graw" ("eine schlimme Geschichte") oder "La banlieue attaque", den Alltag breiter Bevölkerungsschichten: Verarmung, Arbeitslosigkeit, Kriminalität, Alkoholismus, Drogensucht, Prostitution und Gewalt. Diese Bestandsaufnahme eines v.a. die Jugend betreffenden Problemspektrums wird einerseits mit scharfer Kritik an der regierenden Klasse verbunden, andererseits werden den betroffenen Individuen Problemlösungsstrategien und identitätskonstituierende Richtlinien angeboten. Dieses Engagement hat den senegalesischen Rappern beachtliche politische Relevanz verliehen, die sich nicht nur bei den Wahlen im März 2000 manifestierte.

Gesellschaftlich, politisch und kulturell engagierter Rap wird, wie Jules Junior und Jupiter Diagne (Radio Walfadjiri) in mehreren Gesprächen mit Nachdruck erklärten, in ihren Sendungen als "echter Rap", d.h. als *rap de la rue*⁶, akzentuiert; dies gilt insbesondere für die Gruppe Rap'adio und die zweite Produktion Mr. Kanes, *D-kill-Rap*, eine Kompilation, mit welcher auch der im Senegal einsetzende Starkult im amerikanischen Stil verurteilt wurde. Gefordert und gesprochen wurde hingegen eine Sprache, die sich in den Dienst einer Realität stellt, wie sie zahlreiche mittellose Menschen täglich im Senegal erleben.

Die senegalesischen Rapper haben daher eine spezifische Rolle⁷ für sich kreiert, die sie ihren eigenen Aussagen nach mit hohem Verantwortungs-

Walfadjiri), Mr. Kane (Fitna Production) und Seydou Sissouma (Le Soleil) für die vielen wichtigen Hintergrundinformationen und ihre tatkräftige Unterstützung sowie nicht zuletzt bei allen Rappern, die sich immer freundlich und bereitwillig bemühten, mir ihr Anliegen zu vermitteln und meine Fragen zu beantworten.

⁵ Grundlage dafür bilden ca. 400 Lyrics, die seit 1996 eine schichtenübergreifende Verbreitung erfahren haben. Die Kassetten waren mit wenigen Ausnahmen ausschließlich auf dem Dakarer Straßenmarkt erhältlich. Meine Beobachtungen zu den konkreten Auswirkungen beruhen auf Interviews, Gesprächen, Pressekonferenzen (letztere wurden anhand von Filmaufnahmen teilweise vollständig dokumentiert) und Zeitungsartikeln. Videoausschnitte und Hörproben werden voraussichtlich ab Oktober dieses Jahres unter meiner Homepage abrufbar sein: <http://ella.phil.uni-freiburg.de/RomSeminar/Kimminich/Kimminich.html>. – Eine die Ergebnisse resümierende Publikation dazu ist in Vorbereitung. Für die zeitaufwendige auszugsweise Transkription und fachkundige Übersetzung der Woloflyrics sei Frau Dr. Odile Tendeng mein besonderer Dank ausgesprochen.

⁶ Siehe dazu Kimminich 1999, 79-80.

⁷ Diese kommt auch in ihren Gruppennamen zum Ausdruck: z.B. Jëf Warref ("Tat und Pflicht") oder Pee (= posee) Froiss (= Front révolutionnaire pour l'instauration d'un système saint). Ihre Motivation und erste überzeugende Resultate haben ihnen inzwischen auch Interesse und Unterstützung der älteren Generation eingebracht, von der sie auch ihre

bewußtsein verknüpfen. So intendieren sie mit ihren Lyrics die Vermittlung praktikabler Identitätsraster und Lebensstrategien, die sich gegen Gewalt richten, zum Nachdenken anregen und zum eigenständigen Handeln aufrufen. Auf diese Weise sollen der Jugend Perspektiven gewiesen und Alternativen zu Passivität und Mutlosigkeit bzw. zu Gewalt und Kriminalität eröffnet werden.⁸

Infolge der Bedeutung, die inzwischen nicht nur die Jugend dem Rap und seinen Botschaften zumißt, ist dem Wortlaut besonderes Interesse zuzuwenden. Seine gesellschaftspolitische Tragweite wird beispielsweise an der im August 2000 von Mr. Kanés Fitna Production⁹ auf den Markt gebrachten Kompilation *Politichien* ersichtlich. Ihre Lyrics kritisieren u.a. die Selbstherrlichkeit der Politiker, mit der sie über die Zukunft des Landes entscheiden, ohne daß die Bevölkerung Anteil daran nehmen kann, sowie ihre passive Haltung westlichen Ländern gegenüber, die als eine Mentalität des Bittens und Dankens umschrieben wird. Dazu wird auf eine einprägsame sinnbildliche Gestik zurückgegriffen, die dem im Senegal sehr bekannten Film Ousmane Sembènes, *Guelwaar*¹⁰, entnommen wurde: Die fünf Finger einer mit dem Handrücken nach unten ausgestreckten Hand symbolisieren die Geste des Bettelns und damit Passivität, die den politischen Verantwortlichen des Landes vorgeworfen wird. Dieser Geste wird das *pointing* entgegengesetzt: Der ausgestreckte denunzierende Zeigefinger¹¹ verweist auf Mißstände verschiedener Art. Die Lyrics dieser Kompilation üben in provokanter Weise Kritik an dem zwar in hohem Maße von Ambiguitäten geprägten, jedoch auf gegenseitiger Unterstützung bzw. finanziellen Zuwendungen beruhenden Verhältnis zwischen den

Kenntnisse des traditionellen Wolof beziehen. 1998 wurden sie zu einem Seminar *Rap & Poesie* der Association des écrivains sénégalais (von Alioune Badara Beye und Mbaye Gana Kebe) eingeladen. In der vom privaten Radio-Sender Walfadjiri ausgestrahlten politischen Sendung *Ataya*, die von 24 – 2 Uhr früh ausgestrahlt wird, also zur dortigen Hauptsendezeit, wurde beispielsweise der ehemalige Bürgermeister von Dakar nach seiner Meinung zum Rap befragt. Mamadou Diop äußerte sich positiv und gab an, selbst in seiner Freizeit Rapmusik zu hören (PBS, Daara J und auch härtere Gruppen wie Rap'adio) – eine gewichtige Aussage, wenn man bedenkt, daß im Senegal überall der traditionelle Mbalax zu hören ist.

⁸ Die Gruppe Daara J sang beispielsweise bereits 1986 in "Le défi" (*Xalima*): "Jeune homme, lève-toi! Bats-toi! Car l'avenir appartient à celui qui s'impose et qui ne baisse pas les bras. Mème si tu en as assez, plus tu dors sur toi-même et plus il est difficile de se relever". Aussagekräftig ist auch ihre im August 2000 auf den Markt gekommene, bei Edith Piaf Anleihe nehmende Kassette *Exodus*. Lyrics wie "Maag Daan" ("Erwachsen werden und siegen") bemühen sich um Vermittlung eines positiven Lebensgefühls und stärken das Selbstbewußtsein der "Ghetto-kids": "Chacun fait pour son compte / sois ferme, débarrasse-toi de ton pessimisme / fais attention aux mauvais sorts, aux mauvaises langues et tout ce qu'elles crachent sur toi, lève-toi et bats-toi pour ton présent." ("Jappal sa fit tibel sa njort / moytikul bêt yi xartekul lamiñ yi tufli / jogël fight sa tey / get up"). Daß ihnen dies bei ihren Auftritten auf den Dakarer Straßen und Parkplätzen gelingt, war mehrfach überzeugend zu beobachten. – Siehe dazu auch Kimminich 2001, 157-58, und 2002.

⁹ Siehe dazu unten.

¹⁰ Der Name *Guelwaar* ist aus dem Malinke abgeleitet und bedeutet "Krieger edler Abkunft".

¹¹ Diese Geste wird, wie vielfach zu beobachten war, bei Auftritten wirkungsvoll eingesetzt.

einflußreichen islamischen Bruderschaften und den jeweils amtierenden Politikern.

Schon bevor die Kassette auf dem Markt erhältlich war, erzeugte sie v.a. auf Seiten religiöser Fundamentalisten starken Unwillen. Zwei der beteiligten Rapper wurden von Baye Falls körperlich attackiert.¹² Die Vehemenz dieser Reaktion weckte ihrerseits ein breites Interesse der Öffentlichkeit und die dadurch einberufene Pressekonferenz Mr. Kanés und seiner Rapper setzte eine vielschichtige Diskussion zwischen Rappern und Journalisten in Gang.

Aber auch der kulturellen bzw. transkulturellen Position¹³, auf die sich die jungen Rapper beziehen, ist Aufmerksamkeit zu schenken. Gruppen wie Daara J propagierten bereits Ende der 90er Jahre eine Besinnung auf die eigene Kultur und warnten vor der Auswanderung. In ihrem ersten Album, *Xalima*, sampelten sie die Worte Joseph Ndiayes, des zum damaligen Zeitpunkt amtierenden Konservators der *Maison des esclaves* auf der vor Dakar liegenden Insel Gorée im gleichnamigen Song. Seine die Besucher einführenden Worte sollten den historischen Kontext skizzieren, aus dem die Gruppe im nachfolgenden Lyric ("Identité") die Frage nach der heutigen kulturellen Identität der jungen Senegalesen stellt. Beantwortet wird sie eindeutig: Daara J setzt sich für eine Anknüpfung an die Kultur ihres Landes ein, an die eigenen Traditionen und Sprachen, vor allem aber an ihre Werte und Lebensstrategien.

Der zunächst englische Wortlaut der ersten senegalesischen Rapproduktionen wurde gezielt durch Wolof (teilweise auch Dioloa, Serer und Malinke) ersetzt und nicht etwa durch die französische Sprache, die fast alle Rapper fließend (mündlich) beherrschen. Denn Wolof wird von 90 % der Bevölkerung gesprochen und hat sich nicht nur als Textsprache der modernen senegalesischen Musik, sondern auch als interethnische Verkehrssprache des Landes etabliert. An diese nach wie vor überwiegend oral tradierte Sprache, für die zwar Verschriftungsregeln, aber keine standardisierte Norm vorliegen, knüpfen die Sprecher in hohem Maße Gruppensolidarität, affektive Zugehörigkeit und kulturelle Identität.¹⁴ Die Landessprache Französisch hingegen wird mit Zweckmäßigkeitserwägungen verbunden; sie wird ausschließlich aufgrund des an staats Sprachliche Kompetenz gebundenen "Kapitals", also im Hinblick auf

¹² Mit Morddrohungen müssen seitdem auch die anderen an der Kompilation *Politichien* beteiligten Rapper und der Produzent Mr. Kane fast täglich leben, obwohl auf Bitten von Bambinos Mutter, die den ständigen Drohungen gegen ihren Sohn und ihre Familie nicht mehr standhalten konnte, der der Kassette ihren Titel gebende, besonders scharfzüngige Song "Politichien" nicht aufgenommen wurde. – Siehe dazu Videoaufnahme der Pressekonferenz vom 13.9.2000 sowie "Quand le Rap dérange. Menaces de mort contre des membres de Wa BMG 44", in: *Le soleil*, 13.9.2000, und "Le cri de guerre des rappers aux censeurs: 'Sunu xeex du jeex'", in: *Le Témoin. Hebdomadaire d'informations générales*, 5.-11.9.2000, und "Mister Kane, un producteur qui n'a pas froid aux yeux", in: *Le Témoin. Hebdomadaire d'informations générales*, 12.-18.9.2000.

¹³ Zur Einordnung dieser Entwicklungen in kulturtheoretische Überlegungen siehe Kimminich 2001.

¹⁴ Gahlen/Geisel 1999, 154-159, 186.

Berufschancen, erlernt und nur von 12,37% gesprochen.¹⁵ In Anwesenheit nicht frankophoner Afrikaner oder innerhalb der Familie werden deshalb französisch sprechende Senegalesen abwertend als "assimilés", als kulturell Entfremdete bezeichnet, die ihre eigene Herkunft verleugnen.

Das Französische kann infolgedessen auch als Mittel einer "colonisation extérieure" und "prolongation d'une oppression linguistique" gesehen werden.¹⁶ So stellt der Rückgriff auf Sprachen landeseigener ethnischer Gruppen, wie ihn insbesondere der Senerap praktiziert, im Rahmen 'ökolinguistischer' Perspektiven¹⁷ nicht nur ein Bestreben postkolonialer Emanzipation dar, sondern birgt auch eine Abwehrreaktion auf die von außen mit dem Erwerb der Fremdsprache verbundenen ideologischen, d.h. v.a. ökonomischen Werte in sich. Denn das dadurch geförderte, als handlungsleitender Wissensbestand einer Sprachgemeinschaft zu verstehende Sprachbewußtsein¹⁸ stiftet kollektive wie individuelle Identität, die gemeinsames Agieren ermöglichen. Im Fall des Senerap kann dieser Wissensbestand als eine komplexe Rekonfiguration traditionellen Wissens beschrieben werden, das durch Kontamination mit aktuellen Problemen, Bedürfnissen und Entwicklungen neu konstruiert wird. Bei dieser (selbst)bewußten Aneignung der eigenen, offiziell von Fremden niedergeschriebenen Vergangenheit im Sprechakt wird eine Dynamik freigesetzt, deren Auswirkungen bereits in der Gegenwart deutlich spürbar sind.

In diesem Sinne stellen fast alle Gruppen ihre Arbeit gezielt in die Tradition der Griots¹⁹, die sie als ihre künstlerischen Vorfahren betrachten. Darauf weisen u.a. Awardi (Positive Black Soul) und Gofu, der Texter der Gruppe Yat-fu, hin; letztere bezeichnet sich in Anlehnung an das bekannte Zitat Amadou Hampatés Bâs ("Mit jedem Greis stirbt eine Bibliothek") als "sac à paroles" der senegalesischen Jugend.²⁰ Seine Lyrics enthalten zahlreiche Wörter, die im heutigen assimilierten, d.h. mit etlichen lexikalischen, grammatikalischen und phonetischen Anleihen französisierten bzw. auch mit Anglizismen versetzten Wolof²¹ sind, sowie nicht mehr gebräuchliche Wörter und auffallend viele Sprichwörter aus der oralen Tradition. Nach deren Bedeutungen befragte Jugendliche erklärten, daß sie sich dieselben von ihren Großeltern erklären lassen müßten. Sprache wird dadurch interaktiv erneuert und transformiert.²²

Diese Wiederbelebung in Vergessenheit geratenen Wortmaterials ist im Rahmen einer Innovationen auslösenden prospektiven Regression²³ zu

¹⁵ Gahlen/Geisel 1999, 69-71, Bourdieu 1977.

¹⁶ Calvet 1974, 218; Gahlen/Geisel 1999, 18-19.

¹⁷ Cf. Calvet 1999.

¹⁸ Cf. Gahlen/Geisel 1999, 35-43.

¹⁹ 30,5 % der senegalesischen Musiker gehören heute dieser Kaste an, *annuaire*, 1999, 251. Siehe dazu auch Panzacchi 1996, 19-21, 33-37.

²⁰ Gespräch mit der Gruppe im Radio 7 FM am 8.9.2000 und Pressekonferenz vom 15.9.2000.

²¹ Dumont 1983, 113-163.

²² Siehe auch Calvet 1999, 16.

²³ Siehe dazu Kimminich 2001, 167-174.

betrachten. So werden die traditionellen, rhythmisierten und mit expressiver Gestik und Körperakrobatik begleiteten Gesänge ihrer Vorfäter im Hip-Hop-Stil unter Rückgriff auf technologische Errungenschaften modernisiert und mit verschiedensten Musikstilen, Mythologien, philosophischen und v.a. auch zum weltpolitischen Geschehen Stellung nehmenden Aussagen kombiniert. Bewußt auf traditionelle Elemente zurückgreifend, bahnen ihre mit transkulturellen Versatzstücken verflochtenen Raplyrics auf diese Weise Wege hybrider Identitätsraster, die einem sich global orientierenden Weltbürger Vorschub leisten. Dieser zeichnet sich durch ein Selbstbewußtsein aus, das, in der eigenen Kultur ruhend, sich dem anderen in seiner Andersartigkeit zum Dialog stellen und nach gemeinsamen überethnischen Leitlinien suchen kann.

Eva Kimminich, Freiburg und Münster

Bibliographie:

Bourdieu, Pierre: *Ce que parler veut dire*. Paris, Fayard 1987.

Bourdieu, Pierre: "L'économie des échanges linguistiques". In: *Langue Française* 34 (1977), 17-34.

Calvet, Louis-Jean: *Linguistique et Colonialisme. Petit traité de glottophagie*. Paris, Payot 1974.

Calvet, Louis-Jean: *Les voix de la ville, introduction à la sociolinguistique urbaine*. Paris, Payot 1994.

Calvet, Louis-Jean: *Pour une écologie des langues du monde*. Paris, Plon 1999.

Diop, Momar Coumba/Dious, Mamadou: *Le Sénégal sous Abou Diouf. Etat et société*. Paris, Éditions Karthala 1990.

Dumont, Pierre: *Le français et les langues africaines au Sénégal*. Paris, Éditions Karthala 1983.

En avant la musique! siggi enda art. annuaire des métiers de la musique au Sénégal. Hg. v. Abdoul Aziz Dieng, Yann N. Diarra, Sophie Bachelier, El Hadj Ndiaye. Dakar, enda tiers monde 1999.

Gahlen, Dorothee/Geisel, Birgit: *Französische Sprachpolitik und Sprachbewußtsein in Senegal*. Frankfurt a.M., Peter Lang 1999.

Kimminich, Eva: "Réformuler sa réalité sociale en chantant. Construction d'une conscience de classe: les chansons censurées du café-concert parisien (1850-1914) et le rap français contemporain (1982-1998)". In: *Regards sociologiques* 17/18 (1999), 71-84.

Kimminich, Eva: "Enragement und Engagement. Beobachtungen und Gedanken zur WortGewalt des französischen und frankophonen Rap". In: Kimminich, Eva/Krülls-Hepermann, Claudia (Hg.): *Wort und Waffe*. Frankfurt a.M., Peter Lang 2001, 141-174.

Kimminich, Eva: "Straßburg – Paris – Dakar. Forschungserträge einer interdisziplinären Annäherung an die französische und senegalesische Hip-Hop-

- Kultur". In: Kimminich, Eva: *Kulturelle Identität: Konstruktion und Krise*. Frankfurt a.M., Peter Lang 2002 (in Vorbereitung).
- Panzacchi, Cornelia: *Mbalax Mi. Musikszene Senegal*. Wuppertal, Edition Trickster im Peter Hammer Verlag 1996.
- Rutledge, Jay: "Wir sind keine geklonten Affen. In Dakar ist die bedeutendste Rap-Szene Afrikas entstanden, doch der Westen ignoriert die Musiker weitgehend." In: *Süddeutsche Zeitung* 180, 7./8. 8.1999, VII.
- Wiegmann, Ulrike: *Alphabetisierung und Grundbildung in Senegal: ein empirischer Vergleich zwischen modernen und traditionellen Bildungsgängen und Schulen*. Frankfurt a.M., IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation 1999.
- Internetadressen: <http://www.senerap.com/> und <http://www.africanhiphop.com/>

Beispiele senegalesischer Musikproduktion:

Mamadou Kontés Africa Fête und Mr. Kane's Fitna Production

Transkulturelle Weltmusik

Der von Jack Lang 1992 zum *Chevalier des Arts et des Lettres* erhobene Mamadou Konté versteht sich nicht nur als Panafrikaner, sondern auch als transkultureller Botschafter afrikanischer Musik: "Je ne suis pas africaniste, je ne cherche pas à défendre seulement les Africains. J'essaie de défendre une idée qui profite autant aux enfants français, africains et du monde entier. C'est ça mon histoire."

1948 in Tambacounda (Senegal) geboren und in Mali aufgewachsen, wanderte Konté 1965 als Analphabet nach Frankreich aus, wo er zehn Jahre als Fabrikarbeiter verbrachte. 1968 engagierte er sich für die Probleme der immigrierten Arbeiter und erlernte von den französischen Sozialisten das Lesen und Schreiben. Dennoch blieb er bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt bei seinen Aktivitäten ausdrücklich der Oralität verpflichtet. Einerseits will er den exilierten Afrikanern ihre kulturellen Wurzeln in Erinnerung rufen, um ihre Identität als Afrikaner unter Weißen zu stützen. Andererseits sollen afrikanische Musik und ihre orale Kultur den Menschen anderer Kulturkreise vorgestellt werden, um eine transnationale und transkulturelle Annäherung verschiedener Ethnien und Individuen untereinander in Gang zu setzen. Damit möchte er den immer noch aktiven Konstruktionen vom 'geistlosen, instinktgeleiteten und vor Kraft strotzenden Neger', widersprechen, denn "Mensch bleibt Mensch, ob weiß oder schwarz".

Mamadou Kontés nur teilweise subventionierte und auf die Unterstützung seiner Mitmenschen bauende Organisation Africa Fête arbeitet weltweit; seit 1978 in Europa, seit 1993 in Amerika und seit 1994 in Afrika. In der Musik

sieht er ein Mittel, Türen zu öffnen, Toleranz zu schaffen und Harmonie zwischen den Völkern zu stiften. So organisiert er Konzerte und Festivals, schafft Arbeits- und Ausbildungsplätze in der Musikbranche und unterstützt afrikanische Künstler verschiedener Traditionen und Stile, denn: "Les formes d'actions mises en oeuvre par Africa Fête sont multiformes et résolument transnationales. Ni races, ni pays, ni même blocs continentaux ne sont en jeu. Seulement l'humanité toute entière". Sowohl Youssou N'Dour, Baba Maal, Ismael Lo aber auch die Rapgruppe Positive Black Soul und viele andere gingen als Botschafter seiner multikulturellen Weltmusik aus seinen Förderinitiativen hervor.¹

Ghettorap und Gesellschaft

Fitna (= Fight to impose the Truth in the Nation of Allah²) Production ist ein kleines Label mit hohen, vielleicht auch ein wenig idealistischen Zielen. Mit seinen bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt erst drei Produktionen hat es jedoch große Wirkung erzielt. Der auf britische Höflichkeit großen Wert legende 31jährige Moussa Guèye, der sein Pseudonym (Mr. Kane) vom Mongolenkönig Gengis Khan ableitet, rekrutiert und fördert mit seinem Privatvermögen eine sehr spezifische Gruppe junger Talente. Er sucht und findet sie in den Dakarer Vorstädten und Slums, aber auch im ruralen Hinterland. Ihre auf den Kompilationen (*Rap'Adio*, 1998, *D-Kill-Rap*, 1999, und *Politichien*, 2000) zusammengefaßten Lyrics schlugen, wie die Presse einstimmig formulierte, "wie Bomben (einer lang verschwiegenen Wahrheit)" ein; eine Metapher, die Mr. Kane sorgfältig pflegt: Für den Jahrestag der Bombe von Nagasaki organisierte er 1999 für seine Rapper eine Tournee. Alle drei Kassetten erreichten nicht nur

¹ Africa Fête, 23, rue Wagane Diouf, Dakar. Senegal. – Die Informationen über Africa Fête und Zitate von Mamadou Konté wurden der nicht mehr abrufbaren URL-Adresse http://www.music365.fr/stories/soul_rap/SRP_000428_355.html entnommen sowie einem Interview Martina Zimmermanns mit Mamadou Konté aus dem Jahre 1999, dessen Transkription mir die in Paris arbeitende Journalistin dankenswerterweise zur Verfügung stellte.

² Kontakt: fitna_record@yahoo.fr oder FITNA B.P. 21482 Dakar Ponty. – Das aus dem Arabischen entlehnte Wolofwort *fitna* bedeutet "jemandem Stress machen, ihn unter Druck setzen"; in diesem Falle wird er insbesondere auf die im Senegal sehr mächtigen, mit Politik und Wirtschaft vernetzten Vertreter des Islam ausgeübt. – In diesem Zusammenhang ist die Tatsache, daß der Begriff auf der offiziellen Internetseite des Islam erklärt und mit Musik in Verbindung gebracht wird, nicht unbedeutend: "Fitna is Trouble. Fitna is the worst enemy of our lifetime, the worst germ and sickness of society. Fitna is the causing of dissension between and among people, i.e. individuals, groups, tribes, nations. We allow fitna to happen when we do not obey or trust Allah, when we do not obey the Prophet (pbuh). [...] Sahl ibn Sa'ad reported that Allah's messenger (S.A.W) said, what means 'At the end of the world, the earth will settle, there will be false accusations of unchastity, slander and transformation of people into monkeys and pigs.' It was asked, 'When, O Messenger of Allah?' He said: 'When the musical entertainment and singers appear' (Ibn-Majah)." (<http://www.jamiat.org.za/isinfo/musicf.html>) – Solche Kontextualisierungen können ein fanatisches Klima erzeugen, das, wie im Falle von *Politichien* zu beobachten war, tatsächlich zu einer *fatwah* führt.

binnen kürzester Zeit hohe Verkaufszahlen, sondern setzten auch verschiedene gesellschaftspolitische Entwicklungen von nachhaltiger Bedeutung in Gang. Denn ihre drastischen und anschaulichen Zustandsbeschreibungen sowie ihre scharfzüngige Kritik fordern Reaktionen auf verschiedenen Ebenen heraus.

Zum einen verleihen die Slumkids den in den Dakarer Vorstädten Vergessenen eine Stimme. Sie sprechen ihre Lebenserfahrungen und ihre Aussichtslosigkeit aus, geben aber auch Hoffnungen und Träumen Form. Auf diese Weise werden Identitäten konturiert, die sich behaupten und ihre Rechte auf eine menschenwürdige Existenz geltend zu machen beginnen. Zum anderen werden die gesellschaftlichen Verhältnisse im Senegal, verschiedene insbesondere an Konsum und Vergnügung, aber auch an religiösen Werten orientierte Verhaltensweisen, Wahlversprechungen und tatsächliche Politik sowie die Autorität der Marabouts kritisch beleuchtet. "Fitna se veut simplement le miroir de la société sénégalaise", eröffnete Mr. Kane während einer Pressekonferenz am 13. September 2000. Ethische Folie dafür bietet eine nicht weiter erläuterte – wohl aber pantheistisch begründete Moral, die weder einer religiösen noch einer politischen Führung bedürfe, denn: "On ne choisit plus les dirigeants pour qu'ils se servent du peuple, mais des dirigeants qui servent le peuple".

Mit diesen und anderen provokanten Parolen hat die Ghettojugend Mr. Kanes vielschichtige Diskussionen ausgelöst, die Thierno Birahim Ndiaye, Hauptdarsteller in Ousmane Sembènes *Guelwaar*, als ein Erwachen der senegalesischen Jugend wertete. So wird dieselbe nicht nur gehört; ihre Formulierungen werden zitiert und ernst genommen, denn die Menschen, an die sie sich wenden, sind zahlreich und sie haben nichts zu verlieren. Das scheint auch die sich eigenen Aussagen nach "offener Kritik und der Wahrheitssuche" verpflichtet fühlende, durch die ungeschminkten Worte der Slumrapper jedoch wohl ein wenig in den Schatten gestellte Presse wahrgenommen zu haben. Ihre Reaktion im Verlauf der Konferenz machte deutlich, daß Mr. Kanes Ghettostars sich eine Meinungsfreiheit erlauben können, die die Journalisten in ihrer Berichterstattung in gewisser Hinsicht als Konkurrenz empfinden. Denn das, was keiner zu sagen wagt bzw. nicht sagen darf, auch die Presse nicht, aber jeder denkt, das sprechen die Rapper aus – trotz Morddrohungen und trotz Zensur.

In diesem Sinne scheint der senegalesische Ghetto-Orator, wie ihn Richard Shusterman in seinen am historischen Hintergrund des Begriffs Ghetto orientierten Überlegungen zum amerikanischen Rap 1992 als wünschenswerte Entwicklung entwarf³, dabei zu sein, sich aus der ausweglosen, die historisch verfestigten Strukturen einer Isolation und ethische Ausgrenzung mittlerweile mit Hilfe sozioökonomischer Mechanismen aufrechterhaltenden Dialektik

³ Richard Shusterman: "Ghetto Music", in: *JOR*, Winter 1992, 11-18. Verfügbar unter: <http://www.temple.edu/aesthetics/>. Zu einer differenzierenden Anwendung des Ghetto-Begriffs siehe Sophie Body-Gendrot, "Ghetto, mythes et réalités", in: Philippe Dewitte, *Immigration et intégration: l'état des savoirs*, Paris, Éditions de la découverte et Syros, 1999, 297-84.

zwischen Scham und Stolz (als selbststärkende Reaktion) zu befreien. Anstatt das Ghetto als Refugium und idealisierte Gegenwelt einer sie ausschließenden und abwertenden Gesellschaft zu idealisieren und sich mit den auf sie projizierten konstruierten Identitätsfolien und Handlungsmustern zu identifizieren, haben Omzo, Makhta, Bambino, Nigger und ihre Mitstreiter mit Hilfe der Fitna Production zumindest einen - wenn auch provokativen Dialog - zwischen Ghetto und Gesellschaft eröffnet. Welche bleibende Veränderungen dies nach zieht, bleibt abzuwarten.⁴

Eva Kimminich, Universität Freiburg und Münster

Hinweis: Mitte November erscheint im Trikont Verlag (München) eine Kompilation *Africa raps* (Senegal, Mali, Gambia), welche auch Aufnahmen von Mr. Kanes Rappern enthält.

Léo Ferré – eine Bilanz anlässlich des 85. Geburtstags

Am 24. August 2001 hätte der am französischen Nationalfeiertag 1993 verstorbene Auteur-compositeur-interprète Léo Ferré seinen 85. Geburtstag gefeiert. Im deutschsprachigen Raum erlangte er zu Lebzeiten nicht den Bekanntheitsgrad einiger seiner Kollegen, man denke an Brassens, Brel, Aznavour oder Moustaki.

Als der Anarchist des französischen Chansons, der dem politischen Anarchismus, besonders in Spanien, mit mehreren Titeln ein Denkmal setzte und die Anarchie über den politischen Rahmen hinaus als Bewußtseinszustand propagierte, galt Ferré lange als "enfant terrible" des Chansons. Der Provokateur Ferré fand 1968 großes Echo bei der Jugend – koinzidierte eine persönliche Revolte (die Trennung von seiner zweiten Ehefrau), die mit einer musikalischen Neuorientierung in Form der Einbeziehung experimenteller Popklänge einherging, doch mit dem Zeitgeist. Das Werk Ferrés, das sich auf über 400 Chansons beläuft, nimmt man die Vertonungen hinzu, zeigt sich in seinen Anfängen vom Stil des "chanson rive gauche" geprägt, obgleich Ferré nicht zu den Namen zählt, die primär mit "L'âge d'or de Saint-Germain-des-Prés" in Verbindung gebracht werden. Dem Erfolg als Interpret ging er als Autor voraus: Einige Chansons wurden in den 50er Jahren in der Darbietung Catherine Sauvages bekannt, und Benjamin Péret wie André Breton drückten ihre Wertschätzung des Dichters Ferré aus, bei dem sie Affinitäten zum Surrealismus konstatierten. Zur charismatischen Bühnenpersönlichkeit entwickelte sich Ferré

⁴ Die Informationen basieren auf persönlichen Gesprächen mit Mr. Kane, auf seiner Pressekonferenz (Dakar, *Alize* vom 13.9.2000) und auf verschiedenen Zeitungsartikeln.

in den 60er Jahren, wobei seine Chansonproduktion in größerem Maße als die der anderen anerkannten Größen des Chansons – Trenet, Brassens und Brel – aktualitätsbezogen war. Als zeitkritischer Chansonnier geriet Ferré häufig ins Visier der Zensur, und etliche Chansons existieren ausschließlich in Live-Mitschnitten oder erschienen erst lange nach ihrer Einspielung. Die Thematisierung der politischen und sozialen Verhältnisse im Chanson ist charakteristisch für Ferré, der darüber jedoch nicht den künstlerischen Anspruch seiner Texte preisgibt.

Das geistige Pantheon des Dichters und Musikers Ferré vereint eine Ahnenreihe der "poètes maudits", die über den engeren historischen Bereich dieser Bezeichnung ausgedehnt ist (Rutebeuf, Cecco Angiolieri, Villon, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Apollinaire), mit Musikerpersönlichkeiten (Beethoven, Ravel, Bartók). Diese sind bei Ferré, dessen Musikstil in den 70er Jahren von symphonischen Kompositionen dominiert wird, wie die genannten Dichter Künstlerfiguren, auf die in vielen Chansons durch Zitate oder den Rekurs auf ihr Werk wie ihre Biographie Bezug genommen wird. In diesem Sinne ist Ferré der "bildungslastigste" der großen A.C.I.s, was einen besonderen Reiz ausmacht, aber bei breiten Publikumsschichten auch das Image eines elitären Einzelgängers geschaffen hat. In das reiche französische Chansonerbe, wie es im kollektiven Gedächtnis verankert ist, haben dennoch einige – der weniger esoterischen – Chansons Eingang gefunden, so etwa "Paris canaille", "Jolie môme" und "Avec le temps". Darüber hinaus erscheinen gerade in den letzten Jahren vermehrt Hommagen in Chansonform von anderen Sängern an Ferré – etwa Romain Didier, Gérard Berliner, Ann Gaytan und Marc Ogeret –, und die Zahl der Coverversionen seiner Chansons steigt rasch. Ferré ist derzeit neben Brel wohl der wirkungsmächtigste moderne Chansonklassiker, hinter den Brassens und Trenet, deren Chansons stärker den Gattungskonventionen dieses "kleinen" Genres verbunden bleiben, in ihrer aktuellen Rezeption zurücktreten.

Die **Diskographie** Ferrés ist äußerst umfangreich, und erst in den letzten Jahren wurden bis dahin unveröffentlichte oder lange vergriffene Aufnahmen kommerzialisiert. Bedingt durch den mehrfachen Wechsel der Plattenfirma – Ferré stand den Produktionsbedingungen und Marktmechanismen des Showbusiness stets kritisch gegenüber – erscheinen die Aufnahmen in mehreren Reihen. Es bestanden nacheinander vertragliche Bindungen an die vier Firmen Le Chant du Monde, Odéon, Barclay und EPM; unter jedem dieser Labels wurde oder wird Ferrés gesamte Produktion einer bestimmten Zeitspanne veröffentlicht. Die Begleithefte dieser Ausgaben bieten eine quantitativ und qualitativ uneinheitliche Textgrundlage der Chansons.

Die Ausgaben von Le Chant du Monde (2 CDs) und Odéon (8 CDs) erscheinen mit vollständigen Begleittexten, in denen Textvarianten angegeben werden; Orthographie und Interpunktion wurden durchgesehen und vereinheitlicht. Gegenüber der früheren Ausgabe *Les Premières Chansons de Léo Ferré* mit insgesamt nur zwölf Titeln (von 1953), die den ersten Titeln der Neuauflage entsprechen, enthält die Le Chant du Monde-Anthologie 34 Titel,

wovon zehn Erstveröffentlichungen darstellen. Bei Doppelnennungen handelt es sich um Aufnahmen, die mit einem zeitlichen Abstand von drei oder vier Jahren entstanden, die textlich – wenn überhaupt – nur minimal differieren, aber in der Interpretation doch erheblich voneinander abweichen, zumal die späteren – meist längeren – Varianten in jeder Hinsicht elaborierter wirken als die früheren. Die Folge der Chansons gehorcht eher einem qualitativen denn einem chronologischen Ordnungsprinzip. Das Beiheft stammt von Robert Belleret, dem kompetentesten Ferré-Biographen. Dergleichen solide Ausgaben sind für Editionen im Chansonbereich sehr selten, und die ältere Barclay-Ausgabe bleibt in ihrer Zuverlässigkeit – es werden Texte verwechselt, unvollständig oder fehlerhaft wiedergegeben – weit hinter diesen beiden Reihen zurück. Die chronologische Folge und die Gruppierung der Chansons, wie sie auf den Originalschallplatten gegeben ist, wurden in der elfteiligen Barclay-Ausgabe nicht immer gewahrt. Besonders bedauernswert ist dies dort, wo Alben wie *Amour-Anarchie* (1970), denen gewiß eine wohldurchdachte Konzeption zugrunde liegt und die eine bestimmte Schaffensperiode dokumentieren, nicht mehr vom Hörer rekonstruiert werden können. Barclay – inzwischen in den multinationalen Konzern Universal eingegangen – verfügt noch über Rechte an bislang unveröffentlichten Ferré-Aufnahmen, in bezug auf die eine Einigung, die La Mémoire et la Mer anstrebte, nicht getroffen wurde.

Der Verlag La Mémoire et la Mer, der 1993 von Mathieu Ferré, dem Sohn des Sängers, gegründet wurde, arbeitet mit den Verlagshäusern und Plattenfirmen zusammen, die über Rechte an Werken Ferrés verfügen, um Kooperationen bei neuen Ausgaben zu erreichen. Ziel ist es, das Gesamtwerk durch das Auffinden von Aufnahmen in Archiven wie durch die systematische Aufarbeitung des Nachlasses zugänglich zu machen. Mittlerweile ist die Tätigkeit des Verlags ins Stocken geraten, wie der Vergleich früherer Verlagsprospekte mit dem Katalog der lieferbaren Titel zeigt; angesichts des ohnehin breiten Angebots an Ferré-Titeln auf dem Musikmarkt finden die neuen Veröffentlichungen nicht die erhoffte Resonanz und den für den kleinen Verlag lebenswichtigen Absatz. Aus den vierzehn Einzelausgaben (teils DoppelCDs) der ab 1975 entstandenen Aufnahmen sind besonders die *La Musica mi prende come l'Amore* und *Métamec* betitelten Ausgaben hervorzuheben, die diskographische Raritäten und bislang unveröffentlichte Tondokumente präsentieren. Im ersten Fall handelt es sich um die italienische Ausgabe der Langspielplatte *Je te donne*, die 1977 von Ferré selbst nur in Italien vertrieben wurde. Der Neuauflage werden drei italienische Lyrikvertonungen als Bonustracks hinzugefügt. "Cecco" war 1980 auf einer Single (mit "Allende" als weiterem Titel) erschienen und auf CD nicht wieder aufgelegt worden. Die Texte der beiden anderen – bis dahin unveröffentlichten – Chansons konnten bislang noch keinem Autor zugeschrieben werden. Auf dem Cover der CD wird kein Verfasser genannt, in einem – der Erscheinung der CD vorhergehenden – Verlagsprospekt wurde Giovanni Testori angeführt. Die Texte sind nicht in der Testori-Gesamtausgabe enthalten, doch ihr Stil und Testoris persönliche Bekanntschaft mit Ferré legen

seine Autorschaft nahe. Im zweiten Fall liegen ausschließlich Erstveröffentlichungen aus dem Nachlaß vor, die in ihren provisorischen Fassungen Projekte präsentieren, an denen Ferré arbeitete. Diese späten Aufnahmen, bei denen sich Ferré häufig selbst am Klavier begleitet, sind in seinem toskanischen Domizil aufgenommen, was Nebengeräusche, wie sie diese Arbeitsfassungen aufweisen, etwa das Umläutern der Partituren und Tierlaute, erklärt. Ein letztes Mal zeigt sich hier Ferrés literarisch-musikalische Doppelbegabung, mittels der er seiner Vorstellung von einem autonomen Schaffen jenseits der Zwänge der Chansonindustrie und der Dichotomie von E- und U-Musik nahekam. Das beinahe 20minütige Titelchanson "Métamec", das reich an Parallelstellen zu früheren Texten ist, kann mit seiner abschließenden Apostrophe "SOIS HEUREUX MÉTAMEC" als der große Vermächtnistext Ferrés gelten. Die Vertonung auf die 1982 für Rimbauds "Le bateau ivre" komponierte Musik sollte nur provisorisch sein – zu einer anderen Fassung kam es jedoch nicht mehr. Das Chanson "Michel" fällt etwas aus der Reihe, da es nicht wie die anderen in ein geplantes Album eingehen sollte, sondern eine spontane Gelegenheitsproduktion darstellt: Es wurde auf Michel Lancelots Wunsch in dessen Radiosendung als Demonstrationsobjekt für Ferrés Arbeitstechnik vorgetragen.

Den Ausgaben von EPM lagen keine Begleittexte bei, was nicht die einzige editorische Schwäche dieser Reihe war, so daß deren Nachfolgeprojekt unter der Regie von La Mémoire et la Mer zu begrüßen ist. Seit 2000 erscheinen die vormals von EPM vertriebenen CDs in chronologischer Ordnung neu, wobei die Zusammenstellung der Originalschallplatten, die bei den CDs der EPM-Sammlung nicht immer gewahrt war, wiederhergestellt wurde. Die Cover und Illustrationen entsprechen jenen der Originalausgaben; die CDs enthalten ein umfangreiches Beiheft mit einer Einführung von Alain Raemackers in die jeweilige CD und mit den vollständigen Texten zu den Aufnahmen.

An **Textbänden** der Chansons sind derzeit *Testament phonographe* (¹1980) und *Paroles et musique de toute une vie* (1998), eine für das Gegenwartschanson bislang einzigartig monumentale Werkausgabe in acht Bänden, die Texte und Partituren vereint, aber leider nicht alle mittlerweile in Aufnahmen verfügbaren Chansons enthält, lieferbar. Ebenfalls bei La Mémoire et la Mer sind darüber hinaus weitere Schriften Ferrés erschienen: neben dem autobiographisch inspirierten Roman *Benoît Misère* (¹1970) wurden einige längere Prosatexte in von verschiedenen Zeichnern illustrierten Ausgaben veröffentlicht, und mit *La musique souvent me prend comme l'amour* (erschienen 1999) sind erstmals Ferrés Beiträge für das Radio erhältlich, in denen er als Vertreter einer romantischen Kunstkonzeption gegen zeitgenössische Musikströmungen polemisiert. Im Moment vergriffen ist die Livre de poche-Ausgabe der von Robert Horville noch in Kooperation mit Ferré zusammengestellten Sammlung *La mauvaise graine* (¹1993); eine baldige Neuauflage der repräsentativen Textauswahl in dieser preiswerten Form bleibt zu erhoffen.

Die **Literatur zu Ferré** wird im folgenden knapp resümiert, womit der derzeitige Forschungsstand nur skizzenhaft umrissen werden kann. Ein besonderer Rang unter den Monographien gebührt der Arbeit von Robert Belleret (1996, 774 Seiten!). Diese Biographie zeichnet sich durch ihre ausgewogene Darstellung aller Lebensabschnitte des Künstlers aus. Zahlreiche Freunde und Zeitgenossen legen hier Zeugnis ab, und wertvolle Dokumente (Kritiken, Programmhefte etc.) stützen die Argumentation. Die detaillierten Recherchen und die vorbildliche Repertoirekenntnis des Journalisten Belleret machen dieses Buch für jeden, der sich eingehend mit Ferré beschäftigt, unentbehrlich. Zum Einstieg in die Beschäftigung mit Ferré können die beiden kombinierten Text- und Erläuterungsbändchen aus der Reihe *Poètes d'aujourd'hui* (1962 und 1986) dienen. Françoise Travelets *Dis donc, Ferré...* (1976) ist aus zahlreichen Gesprächen der Autorin mit dem Künstler hervorgegangen. Die Thesen dieses Buches werden durch Aussagen Ferrés belegt. Wenn die Autorin, wie sie es durchscheinen läßt, in freundschaftlichem Einvernehmen mit Ferré steht und ihm auch eine gewisse Bewunderung zollt, so gibt sie – zum Vorteil ihres Buches – doch nie ihre kritische Distanz zum Künstler auf. An kritischer Distanz und Sachlichkeit fehlt es sämtlichen Biographien von Jacques Layani (1987), Dominique Lacout (1989 und 1991), Didier Barbelivien/Dominique Lacout (1993) und Claude Fléouter (1996). Der schwärmerische Ton dieser Arbeiten, die alle einen Beitrag zum Mythos um das Idol Ferré darstellen, ist weit von einer seriösen und redlichen Auseinandersetzung entfernt. Die Biographen kommen Ferré in seiner Selbststilisierung entgegen; dies zeigt sich besonders in der starken Akzentuierung seines Familienlebens auf dem Lande seit den frühen 70er Jahren. Von Ferré selbst gerne ausgesparte Themen, insbesondere seine zweite Ehe, werden auch von den Biographen als Tabuthemen respektiert. Zur Analyse und Interpretation der Ferréschen Chansons können diese Veröffentlichungen wenig beitragen, dafür manifestiert sich in ihnen recht deutlich das Phänomen, das man als "Starkult" bezeichnen kann. Eine Kombination aus Interviews, Bildmaterial und Zeitungsartikeln liegt mit Robert Kudelkas *L'album* (1993) vor. Die Monographien von Henry Bertrand (1961) und Gilbert Sigaux (1962) sind nur noch von historischem Interesse für die Rezeption des frühen Ferré.

Die veröffentlichte literaturwissenschaftliche *maîtrise* Christine Letelliers (1993) ist eine ausführliche Arbeit zum dichterischen Schaffen Ferrés, wobei jedoch der Chansonier vernachlässigt wird.

Über Ferré sind mehrere großformatige Bildbände erschienen: André Villers (1989) und Patrick Ullman (1994) zeigen den Künstler auf der Bühne, während Patrick Buisson (1996) mit Photos von Hubert Grootclaes, einem engen Freund Ferrés, die private Seite und Umgebung in den Vordergrund rückt.

Weiterführende Beiträge, die angesichts der wenigen kompetenten Gesamtdarstellungen zum Werk Ferrés wünschenswert sind, erscheinen in den *Cahiers d'études Léo Ferré*. Diese existieren seit 1998 als Ableger der Zeitschrift *Signes* (verlegt bei Editions du Petit Véhicule, Nantes). Die Hefte

sind so konzipiert, daß sie jeweils Artikel verschiedener Autoren um ein Ferré-typisches Thema oder Motiv gruppieren. Die Reihe beschäftigt sich mit der – äußerst produktiven – Rezeption des Ferréschen Werks in den verschiedenen künstlerischen Sparten (Literatur, Chanson, Theater, klassische und experimentelle Musik). Aus musikologischer Sicht sind auch nach dem Erscheinen mehrerer Ausgaben des Heftes noch erhebliche Desiderate zu verzeichnen. Die längeren, weniger bekannten Chansons (die den konventionellen Gattungsrahmen sprengen) und die Oper Ferrés wurden bislang noch kaum untersucht. Der aufmerksame und geduldige Hörer wird bei Ferré noch so manche Entdeckung machen können, in diesem Sinne "bon courage"!

Michaela Weiß

Internet-Adressen zu Léo Ferré

Die Association Thank You Ferré wurde 1994 in Paris ins Leben gerufen, um dem Werk des Künstlers zu einem größeren Bekanntheitsgrad zu verhelfen. Über Internet bietet die Vereinigung ein Verzeichnis der Werke Ferrés. Daneben sind Chansons, sowohl Texte – häufig inklusive der Übertragungen in mehrere Sprachen – als auch Partituren, verfügbar. Bibliographische Hinweise und ein Veranstaltungskalender runden das Ferré-Programm ab.

<http://www.leoferre.org/>

Informationen über die Veröffentlichungen des Verlags La Mémoire et la Mer lassen sich abrufen unter <http://www.leo-ferre.com/>