

**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. 9 – März 2002

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik!

Nicht "gewichtig", aber "spürbar" liegt BAT 9 in Ihrer Hand, und ich freue mich darüber: Dank der vielen Ideen und schließlich Beiträge, die weit über den österreichischen Raum hinausreichen, hat BAT erstmals die 40-Seiten Grenze überschritten und - was noch schöner ist - unter *Actualités - novità - novedades* besonders reizvolle Blüten hervorgebracht.

Anders als geplant ist dabei zwar kein hispanistisch-lusitanistischer Schwerpunkt entstanden, obwohl wesentliche Artikel aus diesem Bereich stammen: die Vorstellung dreier verschiedener Lorca-Vertonungen, eine Rezension zur Überschneidung spanischer Musiktraditionen mit denen des Mittelmeerraums, eine weitere über die "movida" und ein Forschungsbericht über Liedtexte der Populärmusik aus Brasilien, Kuba, Martinique und Trinidad von 1920 bis 1960.

Das Ergebnis des letzteren führt auf seine Weise eine neue zentrale Fragestellung ein: die der Rollenverteilung und Interpretation im populären Lied. Sind im brasilianischen etc. Lied ethnisch-kulturelle Vielfalt und eine ausgewogene Geschlechterverteilung im Untersuchungszeitraum nur Wunschvorstellung, da "die Instanz, die über eine Stimme verfügt" bis zum Ende des Beobachtungszeitraumes "männlich und weiß" bleibt, geht es in einer weiteren Kurzstudie um die Interpretin in Canzone und Chanson. Dabei wird die traditionelle Rollenverteilung von produzierendem Mann und "nur" reproduzierender Frau kritisch vertieft und einer neuen Bewertung zugeführt. Beiträge zu zwei großen Stimmen - Juliette Gréco und Gilbert Bécaud - schließen den Kreis.

Daneben finden Sie italienische Cantautori, Überlegungen zur Kunst der Trouvères, diverse Buch- und Plattenbesprechungen, Neuerwerbungen, die Sie selbstverständlich in Kopie bestellen können, eine Vorstellung des Wiener *Da Ponte-Instituts* und schließlich - in eigener Sache - einen Hinweis auf die großartige *Sammlung Pierre Seguy*, die seit diesem Jahr in Innsbruck steht, und eine *neue Diskographie*, die in keiner romanistischen Bibliothek fehlen sollte. Lassen Sie sich inspirieren!

Ihre Ursula Mathis-Moser

Auch der Euro ändert nichts daran, daß wir Ihrer finanziellen Unterstützung bedürfen.

An alle, die in unser "DUNKEL" nicht ohnehin das "LICHT" ihrer letzten privaten SCHILLINGE gebracht haben, daher die dringende Bitte um **Übersendung** (aus dem Ausland) oder **Überweisung** (aus dem Inland) ihres Jahresbeitrags:

Abo für ein Jahr (zwei Hefte): EURO 10

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

Aktivitäten des Archivs für Textmusikforschung

PIERRE SEGUY SAMMLUNG IN INNSBRUCK

Das Innsbrucker Archiv für Textmusikforschung hat Grund zur Freude: Seit wenigen Wochen beherbergt es eine der größten Plattensammlungen Europas, die SAMMLUNG PIERRE SEGUY.

Pierre Seguy, in Wien geboren und in den Wirren des Hitlerregimes zum Wahlfranzosen geworden, Widerstandskämpfer zur Zeit der Okkupation und nach dem Krieg Leiter der österreichischen Sendestation Dornbirn, ist einer von jenen, die nicht nur Rundfunkgeschichte, sondern auch Chansongeschichte geschrieben haben: Rundfunkgeschichte zunächst in Österreich, dann am Saarländischen Rundfunk, Chansongeschichte zunächst im Saarland und in Frankreich, dann ausstrahlend auf den gesamten deutschsprachigen Raum. Das Chanson ist schließlich zu Pierre Seguys Lebensinhalt geworden.

Wie ist es dazu gekommen? Nach verschiedenen Stationen und Tätigkeiten kehrt Pierre Seguy im Jahre 1965 nach Saarbrücken zurück, um für den Saarländischen Rundfunk zu arbeiten. Über 32 Jahre hindurch wird er dort seine wöchentlichen Chansonsendungen "C'est ça qu'on chante en France" bzw. "Chansons de Paris" betreuen; er wird öffentliche Abende mit französischen Interpreten veranstalten, Sänger wie Serge Lama, Yves Duteil, Patricia Kaas und vor allem Barbara von ihren ersten Chansons an in Deutschland bekannt machen und so fort. Er organisiert fünf Jahre lang gemeinsam mit anderen das "Festival Chanson" in Saarbrücken, holt Juliette Gréco, Georges Moustaki, Maxime Le Forestier und viele mehr auf deutsche Bühnen, gründet die Initiative "Chanson in der Schule", veranstaltet Workshops, Wettbewerbe und vieles mehr. In den 32 Jahren wird Pierre Seguy zum "Chansonexperten der Nation", ohne den man - symbolisch gesprochen - nicht mehr singen kann. Als solcher wird er im Jahre 1993 zur "Sommeruniversität des französischen Chansons" an die Universität Innsbruck eingeladen, mit der er seither in Kontakt geblieben ist.

Dabei ist Pierre Seguy eigentlich ein Mann der ersten Stunde, was das französische Chanson betrifft. Unmittelbar nach dem Krieg, in den frühen 50er-Jahren, macht er die Bekanntschaft von Jacques Canetti, dem Bruder von Elias Canetti und großen Talententdecker. Canetti betreut zu diesem Zeitpunkt den jungen Georges Brassens, den Belgier Jacques Brel, aber auch so große Showtalente wie Maurice Chevalier und so überwältigende Stimmen wie Édith Piaf. Über Canetti erhält Pierre Seguy Zugang zum engsten Kreis der Chansonadepten, dort wird er über Jahre, ja Jahrzehnte zu Hause sein. Und ganz

im Stillen entsteht so fast unmerklich jene riesige Schallplattensammlung, die heute im *Archiv für Textmusikforschung* in Innsbruck ihre Heimat gefunden hat.

Die *Pierre Seguy Sammlung* umfaßt weit über 40.000 Titel, alle fein säuberlich in Handschrift nach Plattenfirmen und Autoren bzw. Interpreten katalogisiert. Sie enthält frühe Chansonzeitschriften, Pressedossiers zu den einzelnen Sängern, Sendetexte, Abhandlungen und vieles mehr, bis hin zu einer noch nicht bearbeiteten Sammlung von Zeitungsausschnitten. Alles, was von den 50er Jahren bis heute sammelnswert erschien, ist mit dabei. In anderen Worten: Wer immer in den deutschsprachigen Ländern in Zukunft über das französische Chanson dieses Zeitraums arbeiten will, wird auf diese Sammlung zurückgreifen müssen.



Gert Wolff, Heinz-Christian Sauer, Jean-Marc Terrasse, Pierre Seguy

Damit dies auch tatsächlich bald möglich ist, sollen in den nächsten Monaten die Bestände wieder geordnet und entsprechend aufgestellt werden, zunächst noch im Institut für Romanistik, und zwar in der Abteilung "Textmusik in der Romania", in der Folge dann in der neuen Geisteswissenschaftlichen Fachbibliothek des "Bibliothekszentrums West" der Universitäts- und Landesbibliothek. Unser Ziel ist es, die ungeheuren Schätze dieser Sammlung, die ein lebendiges Stück französische Kulturgeschichte darstellt, nicht nur zu bewahren, sondern auch der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Vorerst aber sei dafür Pierre Seguy im Namen des Archivs, im Namen der Universität und im Namen der Chansongemeinde von Herzen gedankt.

Ursula Mathis-Moser

 FRANZÖSISCHE TONTRÄGER AUS NORDAMERIKA

 INDEX OF FRANCOPHONE SOUND-RECORDINGS FROM
 NORTHERN AMERICA

INDEX DES DOCUMENTS SONORES DE L'AMERIQUE DU NORD

Endlich ist es soweit! Nach einiger Verzögerung ist die **zweite, wesentlich erweiterte Auflage** des **Verzeichnisses französischer Tonträger aus Nordamerika** auf dem Markt. Sie umfaßt statt 60 nunmehr 140 Seiten und ist mit einem dreisprachigen Vorwort versehen.

Die verzeichneten Schallplatten, CDs und Kassetten stellen nicht nur die **größte Sammlung** französischer Tonträger aus Québec und anderen frankophonen Gebieten Nordamerikas dar, die derzeit in Europa existiert; sie ist auch insofern von **höchster Aktualität**, als sie bis zu den jüngsten Neuerscheinungen alles Wesentliche auf dem Plattenmarkt miteinbezieht und auch den Sängern außerhalb von Québec den nötigen Raum gibt. Ob man

- **historisch** zu Québec arbeiten will,
- **vergleichend** zur nordamerikanischen Frankophonie,
- **persönlichkeitsbezogen** (z.B. Céline Dion, Félix Leclerc, Zachary Richard etc.) oder aber
- mit einem Blick auf die so reiche **Folklore** Nordamerikas (Zydeco, Cajun Music, Swamp Music etc.),

alles ist zu finden und selbstverständlich zu hören.

Denn das ist das Besondere an unserem Archiv:

- Wenn Sie nach dem Tonträgerverzeichnis **Lieder oder CDs in Kopie bestellen**, so können wir Ihre Wünsche problemlos erfüllen.
- Wir stellen in den meisten Fällen auf Wunsch auch die **Texte** bei.
- Wir helfen bei **thematischen Recherchen** und vieles mehr.

Es empfiehlt sich daher, das neue Verzeichnis zu erwerben.

Mathis-Moser, Ursula - Löffler, Mark (Hg.): *Französische Tonträger aus Nordamerika - Index of Francophone Sound-Recordings from Northern America - Index des documents sonores de l'Amérique du nord* (= VUI 223). Innsbruck 2001. 140 Seiten.

Preis: 20 Euro

Bestellungen postalisch oder per mail an die Redaktion von BAT.

 Verwandte Forschungseinrichtungen
 im In- und Ausland

Da Ponte-Institut (Wien)

Die Forschungsbereiche des *Da Ponte*-Instituts greifen auf wesentliche Motive aus dem Werk seines Namensträgers zurück: *Libretto*, *Don Juan* und *Sammeln* bilden in Lorenzo da Pontes Leben – als Librettist, Autor des *Don Giovanni*, später Buchhändler, Theaterdirektor und Professor – einen Zusammenhang, der sich nicht aus einer Grundformel ableiten läßt, sondern vielmehr aus thematischen Verwandtschaften, die sich überschneiden und einander wechselseitig beeinflussen. Solche 'Verwandtschaftsbeziehungen' kennzeichnen auch die Forschungsfelder des *Da Ponte*-Instituts.

Der erste Forschungsbereich ist interdisziplinären Recherchen und Fragestellungen zum Genre des Librettos in der älteren Operngeschichte (etwa bis 1800) gewidmet. Als kulturgeschichtliches Dokument und Indikator für Ästhetik und Mentalität seiner Zeit ist das Libretto in den Wissenschaften ein noch weitgehend ungehobener Schatz.

Ein zweiter Forschungsbereich des Instituts befaßt sich mit der Text- und Wirkungsgeschichte des *Don Juan*-Stoffs. Die große Verbreitung des *Don Juan* in kaum zählbaren Fassungen auf den Theater- und Opernbühnen macht ihn zu einem Brennspegel von kultur-, sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Prozessen.

Der dritte Forschungsbereich des Instituts gilt Themen der Sammlungsgeschichte, insbesondere unter dem Gesichtspunkt der Ordnung und Inszenierung kulturhistorisch bedeutsamer wissenschaftlicher oder künstlerischer Sammlungen.

Die Projekte des *Da Ponte*-Instituts verfolgen die interdisziplinäre Erforschung sowie kulturhistorische Kontextualisierung ihrer Forschungsgegenstände. Darüber hinaus wird – in Tagungen und Konsultationen – eine enge Verbindung angestrebt mit den aktuellen Praktiken der Darstellung und Realisierung des jeweils untersuchten Genres: in Oper, Ballett, Schauspiel, Sammlung, Museum oder Archiv.

Librettologie

- Libretti als kultur- und mentalitätsgeschichtliche Dokumente
- Archivalische Erfassung (Katalogisierung, Datenbank) alter Libretti (bis ca. 1800), insbesondere im Hinblick auf motivgeschichtliche Recherchen.
- Kulturwissenschaftliche Kontextualisierung ausgewählter Themen, Motive und Figuren alter italienischer Libretti.

- Projekt *Metamelodramma*: Oper in der Oper / Gesang im Gesang – Sammlung und Analyse selbstreflexiver Stoffe in alten Libretti (Stimme und Gesang, Theaterleben und Operninszenierung als Opernstoff)
- Zusammenarbeit mit Personen/Institutionen der Opernpraxis bei Inszenierungen und anderen Formen der Operndarstellung (Radio, Film, TV, CD etc.)

Don Juan-Forschung

- Werkregister der *Don Juan*- Fassungen des 17. und 18. Jahrhunderts
- Das *Don Juan*-Sujet und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts
- Die deutschsprachigen *Don Juan*- Fassungen bis ca. 1830
- Theaterzensur im Österreich des 18. Jahrhunderts
- Die Fassungen von Da Pontes und Mozarts *Dissoluto punito*
- Die Dramaturgie Lorenzo Da Pontes
- Inszenierungsgeschichte des *Dissoluto punito*
- Kritische Edition der *Don Juan*- Fassungen bis 1800

Sammlungsgeschichte

- Methodologien und Ordnungssysteme des Sammelns
- Repräsentationsstrategien/Selbstdarstellungen von Sammlungen/Archiven
- Politische, soziale und ökonomische Voraussetzungen der Galerie und Museumsgeschichte
- Projekt *Bildertausch Florenz – Wien*:
- Tauschen als Kulturtechnik am Beispiel des Bildertauschs zwischen den Brüdern Kaiser Franz II. und Großherzog Ferdinand III. von Toskana: Quellendokumentation und historische Rekonstruktion (1792 - 1793 / 1821)
- Fürstliche Galerien als Kunstverwaltungen und wissenschaftliche Institutionen
- Ordnungssysteme und Präsentationsformen von Sammlungen im Übergang von der fürstlichen Sammlung zum historisch orientierten Museum des 19. Jahrhunderts
- Geschmacksbildung und Werturteil: kunsttheoretische Voraussetzungen für den Bildertausch

Assoziierte Projekte

- Architekturgeschichte des Musiktheaters in der frühen Neuzeit (kultur- und sozialgeschichtliche Fragestellungen)
- Ausstellung zum Thema *Die Stimme*

Information:

Da Ponte-Institut für Librettologie, Don Juan Forschung und Sammlungsgeschichte. Internationale Forschungsvereinigung.
Goethegasse 1, A-1010 Wien; Tel: +43 1 512 61 63, Fax: +43 1 512 61 63-26;
e-mail: office@daponte.at, http://www.daponte.at

Ankäufe und Neuerwerbungen

Bücher

- Adinolfi, Francesco: *Suoni dal ghetto. La musica rap dalla strada alle hit-parade*. Genova, Costa & Nolan 1989.
- Arceneaux, Jean: *Suite du loup. Poèmes, chansons, et autres textes*. Moncton, Les Éditions Perce-Neige 1998.
- Brouillard, Marcel: *Visages de la chanson. Un siècle chanté... mes coups de cœur!*. Montréal, Éditions l'Essentiel 2000.
- Butler, Gary B.: *Histoire et traditions orales des Franco-Acadiens de Terre-Neuve*. Sillery (Québec), Les Éditions du Septentrion o.J.
- Calvé, Pierre: *Vivre en ce pays... ou ailleurs*. Ottawa, Les Éditions Leméac 1977.
- Carbet, Marie-Magdeleine: *Comptines et chansons antillaises*. Ottawa, Les Éditions Leméac o.J.
- Chiocchetti, Fabio (Hg.): *Musica e canto in Val di Fassa. II° Volume*, mit begleitender CD (s.u.) (= Mondo Ladino XX, 1996). Vich/Vigo di Fassa, Istitut Cultural Ladin "majon di fascegn" 1996.
- Couture, Carole: *Richard Desjardins ou La parole est mine d'or*. Montréal, Les Éditions Triptyque 1998.
- Deschamps, Yvon: *Tout Deschamps. Trente ans de monologues et de chansons*. Outremont, Lanctôt 1998.
- DesRuisseaux, Pierre: *Hymnes à la grande terre. Rythmes, chants et poèmes des Indiens d'Amérique du Nord-Est*. Montréal/Bordeaux, Les Éditions Triptyque/Le Castor Astral 1997.
- Díaz, Clara: *La Nueva Trova*. La Habana, Editorial Letras Cubanas 1994.
- Discoteca di stato: *Archivio etnico linguistico-musicale. Catalogo 1970*. Roma, Discoteca di stato 1970.
- Dor, Georges: *Poèmes et chansons 1*. Ottawa/Montréal, Les Éditions Leméac/L'Hexagone/Bibliothèque Nationale du Québec 1970.
- Dor, Georges: *Poèmes et chansons 2*. Ottawa/Montréal, Les Éditions Leméac/L'Hexagone/Bibliothèque Nationale du Québec 1971.
- Dor, Georges: *Poèmes et chansons 3*. Ottawa/Montréal, Les Éditions Leméac/L'Hexagone/Bibliothèque Nationale du Québec 1972.
- Dor, Georges: *Poèmes et chansons 4*. Ottawa, Les Éditions Leméac 1980.
- Dufour, Christine: *Mary Travers Bolduc. La turlutaise du peuple*. Montréal, XYZ 2001.
- Enciclopédia da Música Brasileira. Popular, Erudita e Folclórica*. 3ª edição revista e atualizada. São Paulo, Publifolha 2000.

- Fournier, Pierre: *De lutte en turlutte. Une histoire du mouvement ouvrier québécois à travers ses chansons*. Sillery (Québec), Les Éditions du Septentrion o.J.
- Giroux, Robert (Hg.): *La chanson. Carrières et société*. Montréal, Les Éditions Triptyque 1996.
- ISTAT: *La musica in Italia*. Bologna, Il Mulino 1999.
- Julien, Pauline: *Il fut un temps où l'on se voyait beaucoup. Lettres africaines. Tombeau de Suzanne Guité*. Outremont, Lanctôt 1998.
- Leclerc, Félix: *Le hamac dans les voiles*. Saint-Laurent (Québec), Bibliothèque québécoise 1992.
- L'événement Rimbaud*. Moncton, Les Éditions Perce-Neige 1991.
- McGowan, Chris/ Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound. Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil*. Philadelphia, Temple University Press 1998.
- Robitaille, Aline: *Gilles Vigneault*. Ottawa/Montréal, Les Éditions de l'Hexagone/Bibliothèque Nationale du Québec 1968.
- Salas, Horacio: *Der Tango*. Stuttgart, Abrazos Books 2002.
- Sánchez Oliva, Iraida/ Moreaux Jardines, Santiago: *La Guantanamera*. La Habana, Editorial José Martí 1999.
- Séchan, Thierry: *Hôtel Westminster*. Outremont, Lanctôt 2000.
- Séchan, Thierry: *Textes bleus et textes d'hiver*. Outremont, Lanctôt 2000.
- Severiano, Jairo/ De Mello, Zuza Homem: *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 1: 1901-1957*. São Paulo, Editora 34⁴1999.
- Severiano, Jairo/ De Mello, Zuza Homem: *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 2: 1958-1985*. São Paulo, Editora 34³1999.
- Vigneault, Gilles: *La chanson comme miroir de poche. Conversation avec Jacques Lacoursière*. Outremont, Lanctôt 2000.
- Vincent, Odette: *La vie musicale au Québec. Art lyrique, musique classique et contemporaine*. Québec, Les Presses de l'Université Laval 2000.
- Voyer, Pierre: *Le rock et le rôle*. Ottawa, Les Éditions Leméac 1981.

CDs

- ARC Music: *25th anniversary sampler. 1976-2001*, ARC Music Productions EUCD
- Aufay, Lydie: *Triangle*, pläne 88865
- Avitabile, Enzo: *S.O.S. Brothers*, Costa Est Music 0777 7 90538 2
- Banco del Mutuo Soccorso: *Il 13*, EMI Italiana 7243 8 30559 2 0
- Batiashvili, Elisabeth/ Melnikov, Alexander/ Belcea Quartet: *Johann Sebastian Bach (1685-1750): Partita No. 1 B minor, BWV 1002. Fryderyk Chopin (1810-49): Piano Sonata No. 1 in C minor, Op.4. Claude Debussy (1862-1918): String Quartet*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 9, 11 (Juli 2001), BBC MM207
- Battiato, Franco: *Ferro battuto*, Sony Music Entertainment COL 502295 2

- BBC National Orchestra of Wales/ Tadaaki Otaka & Petri Sakari: *Carl Nielsen (1865-1931): Clarinet Concerto. Symphony No. 4 (The Inextinguishable)*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 9, 9 (Mai 2001), BBC MM205
- BBC Philharmonic/ Järvi, Neeme: *Antonín Dvořák (1841-1904): Cello Concerto in B minor (1894-5). Edvard Grieg (1843-1907): Piano Concerto in A minor (1868, rev. 1907)*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 10, 3 (Nov. 2001), BBC MM211
- BBC Scottish Symphony Orchestra/ Martin Brabbins/ BBC Symphony Orchestra/ Jiří Bělohlávek: *Edward Elgar (1857-1934): Falstaff – symphonic study. Antonín Dvořák (1841-1904): Symphonic Variations*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 9, 12 (August 2001), BBC MM208
- BBC Singers/ BBC Philharmonic/ Harry Christophers: *Joseph Haydn (1732-1809): The Creation*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 10, 5 (Jan. 2002), BBC MM213
- BBC Symphony Orchestra/ Andrew Davis/ BBC Symphony Orchestra/ Donald Runnicles: *Alban Berg (1885-1935): Violin Concerto (1935). Arnold Schoenberg (1874-1951): Verklärte Nacht (1899, rev 1917, 1943)*. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 10, 6 (Feb. 2002), BBC MM214
- Belén, Ana/ Manuel, Víctor: *Mucho más que dos*, BMG Ariola 74321 21707 2
- Bennato, Edoardo: *Sbandato*, Cinquantacinque/Live Music 335 452
- Best of tango argentino: Tango negro. Candombes y rumbas argentinas*, Viamas DZ 3006
- Best of tango argentino: Valsecito amigo. Valsecitos Vol. 2*, Viamas DZ 3005
- Branduardi, Angelo: *L'infinitamente piccolo*, EMI Music Italy 5 24945 2
- Bratsch: *Gipsy music from the heart of Europe*, Network Medien 55.832
- Bratsch: *Rien dans les poches*, Network Medien 29.667
- Brown, Carlinhos: *Bahia do mundo – mito e verdade*, EMI 7243 8504362 8
- Caló, Miguel y su Orquesta Típica: *Loco turbión*, Blue Moon BMT 017
- Camarón: *Te lo dice Camarón*, Philips 826 818-2
- Color Tango: *Con estilo para bailar* (2 discos), Oriente Musik RIEN CD 33
- Consoli, Carmen: *Stato di necessità*, Cyclope Records 543 584-2
- Conte, Paolo: *Paolo Conte*, BMG Ariola 74321 40405 2 PC 200
- Conte, Paolo: *Razmataz*, Platinum 8573 85709-2
- Cuarteto Viena Tango: *Luz y sombra*, Extraplatte EX 339-2
- De Cuba su Música. Vol. 1*, EGREM CD 0004
- De Cuba su Música. Vol. 2*, EGREM CD 0016
- De Cuba su Música. Vol. 4*, EGREM CD 0024
- Eicher, Stephan: *1000 vies*, Electric Unicorn Music Production 533 173-2
- Ernesto Che Guevara*, EMI Music Italy 5 32510 2
- Feldman, François: *Ballades & mots d'amour*, Mercury 546 744-2
- Feldman, François: *François Feldman*, Phonogram 518 953-2
- Ferré, Léo: *Métamec*, La mémoire et la mer 10 015
- Ferrer, Ibrahim: *Ibrahim Ferrer*, World Circuit WCD055
- González, Rubén: *Rubén González*, World Circuit WCD 049

- Grandi, Irene: *Irene Grandi*, CGD 4509 95632 2
 Ibáñez, Paco: *Paco Ibáñez – I*, EMEN 100292
La Cumparsita. Gerardo H. Matos Rodríguez, Maestros del Tango Argentino BMT 022
 Labèque, Katia & Marielle: *Johannes Brahms (1833-1897): 21 Danze ungheresi per pianoforte a 4 mani. Piotr Il'ic Tchaikovsky (1840-1893): Il lago dei cigni Op. 20 (trascrizione: C. Debussy). Claude Debussy (1862-1918): Petite Suite per pianoforte a 4 mani* (= Le donne della musica, Supporto del quotidiano La Repubblica 2001), Gruppo Editoriale l'Espresso
 Liebert, Ottmar: *Barcelona nights. The best of Ottmar Liebert. Volume 1*, Higher Octave Music VHOC86/7243 8 50724 2 0
 Marcucci, Alfredo/ Ensemble Piacevole: *Timeless Tango*, Channel Classics Records CCS 10997
 Marino, Alberto: *Alberto Marino 1946-1949. La Voz de Oro del Tango*, El Bandoneón EBCD 104
Mediterranean Café Songs, Demon Music Group NSCD 061
 Mina: *Olio*, PDU 90062
 Mísia: *Ritual*, Erato Disques 8573-85818-2
 Morelli, Renato (Hg.): *Musica e canto popolare in Val di Fassa. Selezione esempi musicali*, Istitut Cultural Ladin ICL/ML CD9801
 Morelli, Renato (Hg.): *Musica e canto popolare in Val di Fassa. Selezione di esempi musicali* (CD allegato al volume II – "Mondo Ladin" XX, 1996), Istitut Cultural Ladin – Vich ICL/ML CD9801
 Morente/ Lagartija Nick: *Omega. Cantando a Federico García Lorca y Leonard Cohen*, El Europeo música EEM 001
 Mosalini, Juan José: *Ché bandoneón*, Label Bleu LBLC 2502 HM 83
 Núñez, Carlos: *Os amores libres*, BMG Music Spain 74321 66694 2
 Poletti, Jean-Paul/ Le chœur d'hommes de Sartène: *Fiori di memoria*, AUVIDIS/Naïve France B6884
 Poveda, Miguel: *Zaguán*, Harmonia mundi/Producción ibérica HME 987027
 Premiata Forneria Marconi: *Come ti va in riva alla città*, BMG Ariola 74321 100802
 Premiata Forneria Marconi: *Jet lag*, BMG Ariola ND 75244
 Premiata Forneria Marconi: *Miss Baker*, BMG Ricordi 74321441552
 Premiata Forneria Marconi: *Performance*, BMG Ariola 74321 100822
 Premiata Forneria Marconi: *Prime impressioni*, BMG Ariola CD 74478
 Premiata Forneria Marconi: *Serendipity*, S4 498901 2
 Premiata Forneria Marconi: *Ulisse*, RTI Music RTI 1146-2
 Soler, Pedro/ Achiary, Beñat: *Près du cœur sauvage...*, "al sur"/musisoft CDAL 252
 Stöhr, Anja: *Baladas para el tango*, Viamas CZ 3103
 Tango al Sur: *Dominguera*, Myron LAM 1017
 Tango al Sur: *Van Esbroeck – Masondo & Sexteto Tango al Sur*, Myron LAM 1007

- Tesi, Riccardo/ Banditaliana: *Thapsos*, Felmay fy 8034
 Testa, Gianmaria/ Giovannone, Pier Mario: *La valse d'un jour / Il valzer di un giorno*, Le chant du monde 274 1095
 Testa, Gianmaria: *Montgolfières*, Label Bleu – MCA LBLC 2519 HM 83
 Varela, Adriana: *Vuelve el tango*, Discos Melopea NM 15 699 CD
Wigmore Hall Centenary CD. Begleit-CD zu *BBC music magazine* 9, 10 (Juni 2001), BBC MM206
 Zarrillo, Michele: *L'amore vuole amore*, RTI Music 332 932

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

Franco Battiato: *Ferro battuto*. 2001 (Sony Music COL 502295 2).

Mit provokanter Absicht hat der sizilianische Liedermacher Franco Battiato sein letztes Album *Ferro Battuto* (Schmiedeeisen) genannt. Das Cover – das einen im strahlenden Licht der aufgehenden Sonne arbeitenden Schmied zeigt – ist im Stil sowjetischer Propagandaplakate gehalten, wobei die Verwendung kyrillischer Schriftzeichen die spielerische Assonanz des Titels mit den eigenen Initialen verfremdet.

Dabei ist der Inhalt alles andere als klotzig und grobschlachtig. Vielmehr sprühen die Funken der melodischen Suggestivität und des stilistischen Ekklektizismus Battiatos, der mit diesem Werk eine Brücke zurück zu den Höhepunkten des eigenen Erfolges zu schlagen scheint. Bei einigen Arrangements der insgesamt 10 Titel fühlt man sich unweigerlich an Battiatos absolutes Durchbruchswerk *La voce del padrone* (1981) erinnert.

Sowohl sprachlich als auch inhaltlich brennt Battiato ein wahres Feuerwerk ab: Italienisch vermischt sich mit Deutsch ("Bist du bei mir"), Englisch ("Running Against the Grain", "Hey Joe", letzteres ein Cover des Hendrix-Hits), Französisch ("Personalità empirica") und Sizilianisch ("Il cammino interminabile"), textliche Bezüge zu Plutarch ("Sarcofogia") wechseln sich ab mit Anleihen aus Schopenhauer ("Lontananze d'azzurro") und Manzoni ("La quiete dopo un addio"), elektronische Arrangements mit gewagten (und gelungenen) Zitatzen aus dem ersten Klavierkonzert Tschaikowskys. Alles in allem gibt diese CD den Fans den "typischen" Battiato zurück, nachdem er mit den instru-

mentalen *Campi magnetici* und den Covers in *Fleurs* die gewohnten Bahnen seines Schaffens verlassen hatte.

Paul Videsott

Carmen Consoli: *Stato di necessità*. 2000 (Cyclope Records 543 584-2).

La cantautrice Carmen Consoli, figlia della terra-madre siciliana e del fervore della scena rock catanese, dà prova con il nuovo CD della sua evoluzione contenutistica e formale. Pur restando fedele alla sua immagine di donna-bambina aggressiva e fragile vi aggiunge senso critico, profondità scaturiti dalla voglia di narrare e di denunciare.

Piccole (!) donne crescono. La "bambina impertinente", protagonista del primo brano dalla voce seducente e disinibita, che chiede di esser trattata come una dea e che si perde in ossimori ("Mi piace giocare sembrarti indecente// parlarti all'orecchio dicendoti niente [...]") e ambiguità amorose si trasforma in donna cosciente delle sue dionisiache inclinazioni ("Stato di necessità") che riesce attraverso l'umorismo a controllare, a guidare e a capovolgere il gioco amoroso tra vittima e carnefice fino ad arrivare alla dolorosa, ma saggia riflessione ne "L'ultimo bacio" che ad un certo punto della vita si passa all'età adulta lasciando dietro di se l'adolescenza, l'im maturità, l'irresponsabilità. Le metafore fiabesche e l'accompagnamento violinistico supremo ("Mille violini suonati dal vento//l'ultimo abbraccio mia amata bambina//nel tenue ricordo di una pioggia d'argento//il senso spietato di un non ritorno") di quest'ultima canzone formarono la straordinaria colonna sonora dell'omonimo film di Gabriele Muccino.

Ne "In bianco e nero" la presa di coscienza della propria femminilità si completa: la donna si rende conto di esser figlia, a sua volta, di una donna. Due foto, appunto, in bianco e nero che ritraggono la madre rispettivamente all'età di tre e venti anni, fungono da documenti comunicativi e da riaccoglimento alla realtà materna. La protagonista vuole abolire la distanza-lontananza tra madre e figlia, vuole sapere e chiarire i dubbi della sua quotidianità femminile ("E pensare a quante volte//l'ho sentita lontana//le avrei voluto parlare di me// chiederle almeno il perché//i miei lunghi ed ostili silenzi e momenti di noncuranza//puntualmente mi dimostravo inflessibile, inaccessibile, fiera//intimamente agguerrita temendo una sciocca rivalità.") e anche se implicita l'ormai, dal punto di vista storico, lontana teoria dell'affidamento sembra incombere con veemenza e urgenza. La voce tra raucedine e lamento priva di risentimento della cantautrice disarmata, accompagnata da parole decise e nette, le certezze e la patologica normalità della pratica comportamentale tra i "generi" (genders). Un pizzico di ironia ed umorismo (come simboleggiano p.es. i suoni finali di "Il sultano (della kianca)" che assomigliano alla musica dei

carillon) rende l'ascoltatore funambolo responsabile del suo "Equilibrio precario".

Elisebha Fabienne Platzer

HOMENAJES A FEDERICO GARCÍA LORCA:

Paco Ibáñez: *España de hoy y de siempre. Poemas de Federico García Lorca y Luis de Góngora*. 1964 (Emen 100292).

Ana Belén: *Lorquiana. Poemas de Federico García Lorca*. 1998 (BMG 74321626102).

Morente & Lagartija Nick: *Omega. Cantando a Federico García Lorca y Leonard Cohen*. 1996 (EEM 001).

Die Theaterstücke von Federico García Lorca (1898-1936), vor allem die andalusischen Frauentragödien, zählen im allgemeinen zu jenen Werken, die Studierende der Hispanistik mit Begeisterung lesen; seine Lyrik hingegen, metaphorisch und zuweilen hermetisch, erschließt sich ihnen oft erst auf den zweiten Blick oder – musikalisch illustriert – über Vertonungen. Drei sehr verschiedene Interpretationen von Lorcadichten möchten wir Ihnen vorstellen:

Jene von Paco Ibáñez *España de hoy y de siempre. Poemas de Federico García Lorca y Luis de Góngora* dürfen in jedem Fall als "Klassiker" gelten, und dies nicht nur aufgrund des Erscheinungsjahres der 1964 in Paris aufgenommenen Schallplatte. Paco Ibáñez (1934), einer der bekanntesten spanischen Cantautores, ist gewissermaßen selbst ein Klassiker mit einem musikalischen Naheverhältnis zum französischen Chanson der Rive gauche und Interpreten wie Georges Brassens und Léo Ferré. Klassisch sind auch seine Vertonungen großer spanischer und lateinamerikanischer Lyriker (z.B. Luis de Góngora, Rafael Alberti, José Agustín Goytisolo, Rubén Darío, Pablo Neruda), die u.a. in zwei weiteren Schallplatten der Reihe *España de hoy y de siempre* erschienen sind. Die vorliegende CD, mit je sechs Vertonungen von Gedichten Loras und Góngoras, stellt zwei Dichterpersönlichkeiten nebeneinander, die – obwohl in zeitlich weit auseinanderliegenden Epochen situiert – in einem ästhetischen Naheverhältnis stehen. Lorca fühlte sich Góngora künstlerisch verpflichtet und nahm ihn zum Vorbild als genialen Schöpfer lyrischer Bilder und kühner Metaphern. Die Interpretationen Ibáñez' sind – dem Chanson der Rive gauche verpflichtet – äußerst schlicht und werden ausschließlich getragen von der Stimme des Sängers und der Gitarrenbegleitung.

Die Sängerin und Schauspielerin Ana Belén (1948) nahm den 100. Geburtstag von Federico García Lorca zum Anlaß, um zwei CDs mit Vertonungen seiner Gedichte aufzunehmen: die erste ist seinen "canciones populares" (wie "Los cuatro muleros", "Nana de Sevilla", "Los mozos de Monleón") gewidmet, die zweite präsentiert eine sehr persönliche Auswahl an Gedichten, insbesondere

aus den Gedichtbänden *Romancero gitano* und *Poeta en Nueva York*. Die musikalische Umsetzung der von Belén ausgewählten Gedichte übernahm eine Vielzahl namhafter Musikerkollegen, darunter Leonard Cohen ("Pequeño vals vienés"), Joan Manuel Serrat ("Herido de amor"), Fito Paéz ("Romance de la pena negra") oder Kiko Veneno ("Canción tonta"). Im allgemeinen gehen sowohl die musikalischen Umsetzungen als auch die stimmliche Interpretation durch Ana Belén dem Zuhörer ins Ohr, sind gefällig, oft zu gefällig eingedenk der durch radikale Modernität geprägten Sprachbilder Lorcas, die seine an der Oberfläche gespiegelte "Volkstümlichkeit" stets programmatisch unterläuft. Besonders gut gelungen sind die Interpretation des lyrisch-dramatischen Frauenporträts von Soledad Montoya ("Romance de la pena negra"), der von Cohen umgesetzte "Pequeño vals vienés" aus *Poeta en Nueva York* sowie der musikalisch von Victor Manuel San José realisierte Auszug aus dem *Llanto por Sánchez Mejías* ("Alma ausente").

Als gefällig kann man *Omega* des bekannten Flamencosängers Enrique Morente ganz sicherlich nicht bezeichnen (die Kritik sprach von "uno de los discos más sorprendientes de los últimos años"¹), vielleicht liegt aber auch gerade darin die Qualität der 1996 aufgenommenen CD, die neben drei Liedern von Leonard Cohen fast ausschließlich Texte aus *Poeta en Nueva York* präsentiert. Gemeinsam mit der Rockband Lagartija Nick und bekannten Flamencogitarristen (wie zum Beispiel Cañizares) unternimmt Morente einen innovativen Grenzgang zwischen Rock und Flamenco und empfindet in einer ungewöhnlichen, oft befremdenen musikalischen Sprache jene angsterfüllte, traumatisierte, halluzinatorische Atmosphäre nach, die *Poeta en Nueva York* charakterisiert. Wunderschön ist etwa die Umsetzung von "La aurora en Nueva York" (Musik von Vicente Amigo), welches als einfachstes Gedicht des schwierigen Gedichtbandes gilt, jedoch konzentriert dessen Themen und Grundstimmung zum Ausdruck bringt. Die Stimmen Morentes und der Gitarre schaffen eine Melodie von schöner Traurigkeit und Melancholie, welche den verzweifelten und apokalyptischen Text kontrapunktiert; sie funktionieren damit analog zu den von Lorca geschaffenen sprachlichen Bildern. Auch "Niña ahogada en el pozo" mit seinem über Geschwindigkeit und Wiederholung erzeugten angsterfüllten Rhythmus oder "Ciudad sin sueño" mit seiner sich kontinuierlich steigenden halluzinatorisch-surrealistischen Stimmung sind eindrucksvolle und gelungene Umsetzungen der Gedichte.

Zusammengefaßt: drei sehr unterschiedliche CDs, die jedoch alle auf ihre Weise den Lorca-Liebhabern gefallen werden und andere dazu verführen können, sich den Texten des Dichters anzunähern...

Birgit Mertz-Baumgartner

Mediterranean Café Songs. 2000 (Demon Music Group Ltd. NSCD 061).

Das Mittelmeer hat Hochsaison – und dies nicht nur seit Jahrzehnten jeden Sommer in den Buchungsstatistiken europäischer Reiseveranstalter. Seit Beginn der neunziger Jahre schenken vor allem auch Politiker, Wissenschaftler und Künstler auf beiden Seiten des Mittelmeers diesem Raum verstärkt ihre Aufmerksamkeit und beschäftigen sich mehr und mehr mit der Frage nach einer gemeinsamen Zukunft dieser Region. Den zahlreichen historischen Berührungspunkten, den ähnlichen Lebensgewohnheiten, Sitten und Gebräuchen, die die nördlichen und südlichen Anrainer des Mittelmeers verbinden, stehen religiöse und kulturelle Differenzen und Konflikte gegenüber und lassen den Mittelmeerraum zur Jahrtausendwende als einen Ort der dialektischen Einheit in der Vielfalt erscheinen. Dies gilt auch für die zeitgenössische Musik dieser Region, die unterschiedliche musikalische Traditionen des Nord- und Südufers auf innovative Weise mit modernen nationalen Strömungen verknüpft. Die 15 Titel aus Italien, Spanien, Frankreich, Algerien, Marokko, Tunesien und Griechenland, die die CD *Mediterranean Café Songs* vereint, illustrieren dies sehr eindrücklich und laden ein zu einem Streifzug durch die vielfältige Musiklandschaft, die Interpreten und Interpretinnen aus dem Mittelmeerraum in den 90er Jahre des 20. Jahrhunderts entstehen lassen.

Eingeleitet wird die musikalische Reise mit "Un aeroplano a vela" des bekannten italienischen Cantautore Gianmaria Testa, dessen rauchige Stimme den Zuhörer dazu auffordert, "un transatlantico di carta ed un aeroplano a vela" zu besteigen und sich auf eine Fahrt übers Meer zu neuen Horizonten verführen zu lassen. Während der 70-minütigen Reise entdeckt der Zuhörer, wie innovativ und vielfältig spanische Interpreten wie Duquende, Radio Tarifa oder Songhai 2 die spanische Flamencotradition fortsetzen, indem sie sie mit neuen Strömungen wie Rock, Jazz oder arabisch-andalusischen Elementen verknüpfen. Spanische, vor allem aber nordafrikanische Elemente charakterisieren die Titel der französischen Gruppe Lo'Jo, während "Ma Boussole" von Fatal Mambo den Einfluß lateinamerikanischer Rhythmen auf die französische Popmusik illustriert. Neben dem Eingangslied von Gianmaria Testa und "Ebla" von Novalia, in dem sich die Klänge des Mittelalters mit jenen moderner musikalischer Techniken verbinden, gibt der Titel der sizilianischen Gruppe Agricantus, die in ihrem Beitrag nordafrikanische Einflüsse mit Elementen des Beat mischen, einen interessanten Einblick in die vielfältige Musikproduktion in den 90er Jahren in Italien. Mit Eleftheria Arvantaki und Haris Alexiou vertreten neben Gruppen und Sängern aus der Romania auch zwei griechische Interpretinnen die musikalische Landschaft am Nordufer des Mittelmeers und veranschaulichen eindrucksvoll, wie sich auch in der zeitgenössischen griechischen Musik nationale Traditionen mit türkischen und arabischen Einflüssen vermengen.

¹ www.lafacu.com/apuntes/musica/omega_vision_more/default.htm

Das Südufer des Mittelmeers wird durch Titel des marokkanischen Sängers Hamid Zahir sowie der Brüder Bouchenak repräsentiert, die sich nach einem Abstecher in die Welt des Rock 'n' roll in jüngerer Zeit wieder mehr lokalen musikalischen Traditionen zugewandt haben. Mit Cheik Salah wurde auch ein Vertreter des traditionellen andalusischen Musikstils, wie er sich in Marokko über die Jahrhunderte entwickelt hat, in die Auswahl mediterraner Musikstücke aufgenommen. Der algerische Sänger Djalti verbindet in seinen Liedern orientalische Arrangements mit Elementen des Raï und Reggae, während die tunesische Interpretin Amina auf dieser CD mit einer überzeugenden Neuinterpretation eines traditionellen arabischen Liedes vertreten ist.

Neben vertrauten Rhythmen und Klängen stößt der Zuhörer auf seiner musikalischen Reise rund ums Mittelmeer immer wieder auf fremde Elemente, die nach kurzer Zeit jedoch vertraut wirken und die man bald auch in den vermeintlich bekannten Musikstücken entdeckt. Trotz markanter Unterschiede bilden die 15 Titel der CD eine Einheit (die u.a. auch der ausgezeichneten Auswahl und Zusammenstellung der Lieder zu verdanken ist, die – anders als in dieser Darstellung – nicht nach Ländern erfolgte, sondern den musikalischen Verbindungen nachspürt). So präsentiert sich die Musiklandschaft des Mittelmeerraums auf beiden Seiten des Mittelmeers in einer selbstbewussten Vielfalt, wo die Traditionen hochgehalten werden, wo gleichzeitig aber traditionelle Elemente beider Ufer mit neuen Einflüssen konfrontiert werden und in innovative musikalische Kreationen münden.

Beate Burtscher-Bechter

Publikationen

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/GA 2001. 253 Seiten.

Der dritte Band der verdienstvollen Reihe der "Word and Music Studies" beinhaltet die Akten der zweiten internationalen Konferenz dieser Forschungsgemeinschaft, die 1999 in Ann Arbor stattgefunden hat. Zwei Schwerpunkte standen im Mittelpunkt der Auseinandersetzungen: zum einen wieder allgemeine Fragen zu den Beziehungen von Wort und Musik, die bereits die Kongressakten von 1997 geprägt haben, zum anderen ein spezieller Themenbereich - der "Liederzyklus" in unterschiedlichen Facetten des 19. und 20. Jahrhunderts -, der aus verschiedenen Perspektiven diskutiert wird. Die

Tagungen der WMA sind eine wichtige Plattform für interdisziplinäre Diskussionen über Interart bzw. intermediale Verbindungen von Wort/Literatur und Musik und bieten der WMA die Möglichkeit, die weltweiten Forschungstätigkeiten auf diesem Gebiet zu koordinieren. Die Aufgaben sind so weit gespannt - u.a. typologische, semiotische, kulturwissenschaftliche und rezeptionstheoretische Ansätze und Perspektiven -, dass sie kaum von ein oder zwei Konferenzen abgedeckt werden können. Die Diskussionen werden also fortgesetzt.

Der erste Teil des vorliegenden Bandes - übertitelt mit "Defining the Field" - ist also der Theorereflexion gewidmet, wobei sich die Überlegungen auf drei Forschungsbereiche konzentrieren, nämlich kulturwissenschaftliche Ansätze im Bereich Literatur und Musik, die Verbalisierung von Musik und ein rezeptionsorientiertes Problem.

Die zwei Beiträge von John Neubauer und Michael Halliwell behandeln kulturwissenschaftliche Fragestellungen von ganz verschiedenen Blickpunkten aus: Neubauer ("Organicism and Modernism / Music and Literature") diskutiert die Schwierigkeit, eine allgemeingültige historische/theoretische Terminologie zu finden und zur Anwendung zu bringen. Er illustriert dieses Problem im Bereich der literarischen und musikalischen Moderne. Auf der einen Seite bezieht er sich auf zeitgenössische musikwissenschaftliche Diskussionen von A. B. Marx, Schenker, Schönberg, Bartók und anderen, auf der anderen Seite auf Literaturkritiker wie Rudolf Steiner, Günther Müller, I. A. Richards und Cleanth Brooks; Neubauer zeigt mit bemerkenswerter Klarheit, dass bestimmte Sichtweisen nicht nur unterschiedliche Meinungen in der Auseinandersetzung mit Musik und Literatur bewirkten, sondern natürlich auch in unterschiedlichen kulturellen Äusserungen (Literatur, Musik, Malerei) und unterschiedlichen Kulturräumen ihren Niederschlag gefunden haben und daher zur Charakterisierung des 'Modernism' ungeeignet waren. Halliwell ("'Singing the Nation': Word/Music Tension in the Opera *Voss*") konzentriert sich in seinen Überlegungen auf den Beitrag der Vokalmusik zur Selbstdefinition Australiens als einer post-kolonialen Nation. Er untersucht die Opernversion des australischen Epos *Voss*, ein Schlüsselwerk des Nobelpreisträgers Patrick White. Indem er die Beziehung der Oper zur Originalversion des Romans und die Interrelationen zwischen Operntext und Musik untersucht, kommt Halliwell zum Schluss, dass *Voss* vielleicht keine 'grosse Nationaloper' im traditionellen Sinn sei, aber in ihren Spannungen, ihrer Hybridität und dem Eklektizismus den gegenwärtigen unsicheren Status der australischen Nation sehr gut ausdrücke und vermittele.

Die zwei Essays von Mary M. Breatnach ("Writing about Music: Baudelaire and *Tannhäuser* in Paris") und Peter Dayan ("Do Mallarmé's *Divagations* Tell Us Not to Write about Musical Works?") stellen das Problem der Verbalisierung musikalischer Erfahrungen in den Vordergrund und nehmen Bezug auf die französische Kultur des 19. Jahrhunderts, in der - besonders im Kontext des

Symbolismus und des "Parnasse" - die Musik eine ausserordentliche Rolle spielte.

Im letzten Text dieser Sektion untersucht Frédérique Arroya ("When is a Text Like Music?") eine der wichtigsten Fragen, die jede literarische Auseinandersetzung mit Musik tangiert. In ihrem rezeptionsorientierten Ansatz stellt die Autorin fest, dass ein Text "musikalisiert" zu sein scheint, wenn er eine Leserreaktion herausfordert, in der die zwei Ebenen "Roman" und "Musik" eine spezifische Form eines "blending" hervorrufen. Dieses "blending" ist mehr als die Summe der Einzelteile, die im Text involviert sind, und hängt nicht ausschliesslich von den expliziten Referenzen auf die Musik in einem Text ab, sondern kann durch das besondere Hervorheben akustischer Elemente der fiktionalen Sprache oder anderer besonderer Hinweise erzeugt werden.

Neben diesen theoretisch-methodischen Auseinandersetzungen werden noch Beiträge zum Themenkreis "Liederzyklus" ("The Song Cycle") abgedruckt. Diese musik-literarische Form bietet die Gelegenheit, nicht nur Fragen nach der Beziehung zwischen Text und Musik in bestimmten Liedern in den Mittelpunkt zu stellen, sondern auch zu untersuchen, bis zu welchem Ausmass und unter welchen Bedingungen Wort/Text oder/und Musik dazu beitragen, eine grössere Einheit über die Grenzen des einzelnen Liedes hinaus zu schaffen. Die Beispiele reichen von Franz Schubert bis Benjamin Britten und schliessen auch zeitgenössischen Konzeptalben mit ein. Alle Beiträge bieten lesenswerte Überlegungen, die äusserst detaillierte Fragestellungen diskutieren: Suzanne M. Lodato ("Problems in Song Cycle Analysis and the Case of *Mädchenblumen*"), Werner Wolf ("Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn? Intermedial Metatextuality in Schubert's 'Der Leiermann'"), Leon Plantinga ("Design and Unity in Schumann's *Liederkreis*, Op. 39?"), Jürgen Thym ("A Cycle in Flux. Schumann's Eichendorff *Liederkreis*"), Harry T. Seelig ("Hugo Wolf's Seventeen *Divan*-Settings. An Undiscovered Goethe-Cycle?"), Walter Bernhart ("The Variety of Benjamin Britten's 'Charms'"). Ein völlig anderes Gebiet untersucht Martina Elicker in ihrem Beitrag über eine verwandte Form dieser Vokalmusik in der Pop-Kultur ("Concept-Albums: Song Cycles in Popular Culture"). Nach einer Definition der Gattung 'Konzept-Album' und einem Überblick über aussergewöhnliche Beispiele dieses Genres, das seit der Initialzündung der Beatles mit dem Album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* im Jahre 1967 beachtliche Erfolge zu verzeichnen hat, untersucht die Autorin Paul Simons Album *Graceland*. Ihr gelingt in dieser Fallstudie, in der verschiedene textliche und musikalische Ebenen dazu beitragen, Kohärenz sogar unter scheinbar heterogenen Liedern zu erzeugen, der Beweis, dass die Form des Liederzyklus, die trotz - oder vielleicht wegen - seiner Lockerheit und Flexibilität, nicht auf das 19. und frühe 20. Jahrhundert begrenzt ist, sondern die Tradition von Wort- und Musikbeziehungen in einem anderen kulturellen Kontext und in einer ganz anderen Form bis heute fortsetzt.

Die Gestaltung der Tagung und die Form der Veröffentlichung der Beiträge verweisen auf ein sehr gut durchdachtes Konzept, das neben allgemeinen

theoretisch-methodischen Reflexionen ein Spezialgebiet in den Mittelpunkt der Diskussionen stellt. Der Band schliesst eine weitere Lücke in der Erforschung der Beziehungen zwischen Literatur und Musik, und man ist gespannt auf die Fortsetzung.

Klaus Zerinschek

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. 199 páginas.

El libro que nos ocupa surge de la tesis de licenciatura de su autor, *La movida en las letras de sus canciones*, presentada en la Universidad de Alicante en 1999 y aprobada con la máxima nota. La obra ha sido retrabajada para adaptarse a las exigencias de un público lector general, no estrictamente académico, pero conservando la buena costumbre de citar procedencia y fuente de todas las citas – muchas – que aparecen a lo largo de sus páginas.

Ríos Longares trabaja el periodo entre 1978 y 1986, es decir, entre la aparición de la movida coincidiendo con la transición política española y su final de hecho, cuando las circunstancias sociales han cambiado de manera significativa y el fenómeno de la movida se ha ido diluyendo para dejar paso a otra manera de entender tanto la música como los temas de las letras.

Constituyen el corpus de su investigación 1.166 letras de canciones españolas aparecidas a lo largo de los ocho años de la movida y organizadas por temas de interés, a través de los cuales se realiza un estudio estadístico de los intereses, conflictos y aspiraciones de la generación de jóvenes nacidos entre los últimos años de la década de los cincuenta y hasta la mitad de la década de los sesenta.

A través de las numerosas gráficas que ilustran la obra se ve con mucha claridad la frecuencia de aparición de temas, conceptos y palabras clave que configuran las señas de identidad de la generación que protagonizó el fenómeno de la movida y que, en contra de la opinión más generalizada, Ríos Longares considera un fenómeno de alcance nacional, no circunscrito a la capital de España, aunque la movida madrileña haya sido su origen y también la más famosa internacionalmente.

En efecto, la movida se inicia en Madrid, en 1978, durante la alcaldía del socialista Enrique Tierno Galván, quien, con gran energía y visión de futuro, promueve – apoyándolas con grandes subvenciones – las manifestaciones de cultura musical juvenil creando un clima de libertad y tolerancia absolutamente desconocido en España hasta ese momento.

Al hilo de las páginas se descubren las inquietudes, problemas, miedos y deseos de toda una generación de españoles que estaban aprendiendo a vivir en libertad y democracia; se fijan comportamientos sociales que, como nos dice el autor no sin sorpresa, coinciden perfectamente con los resultados de las

encuestas oficiales del mismo periodo; y se definen palabras, modas y actitudes que quizá sean evidentes para un ciudadano español que haya vivido esa época, pero son de gran valor para cualquier estudioso de la historia reciente, pero no nativo. Las definiciones de "pasota", "rockabilly", "fauna", "tribus urbanas", "glam", por ejemplo, son de enorme utilidad para cualquiera que pretenda entender los desarrollos sociales de la época.

La juventud de los ochenta, reflejada en los textos de las canciones, se presenta como una generación marcada por la palabra "no", por el rechazo de todo el pasado reciente de su país, por una reacción violenta frente a las prohibiciones y cortapisas con las que tuvieron que vivir sus padres, por una clara desestimación de todos los tabúes: religiosos, políticos, sexuales, aparenciales...

Es una generación nocturna – la noche es el tema estrella de las letras – que se niega a aceptar la realidad de la vida diurna (el mundo del trabajo, cada vez más inaccesible en una época en que el paro es omnipresente; la responsabilidad de entrar en la etapa adulta, lo que lleva a un síndrome de Peter Pan); que cifra su felicidad en bailar, beber, consumir drogas – sobre todo las llamadas "blandas" – y relacionarse sexualmente de manera promiscua, sin pensamientos de estabilidad familiar y con muy poco miedo al Sida.

El autor nos acompaña en un paseo a través de los textos, situándolos en su contexto histórico-social, mostrándonos el alejamiento de los jóvenes de la Iglesia Católica y de la religión en general, de la política nacional, de la toma de posición frente a la mayoría de los cambios que estaba sufriendo la España de la época hasta desembocar en la postura de "pasotismo" en la que con frecuencia se resume este periodo histórico.

Y yo cai... enamorado de la moda juvenil es una buena herramienta de trabajo para cualquier persona interesada en conocer la realidad de una generación española, especialmente por el considerable volumen de letras de canciones reproducidas a lo largo de sus páginas, a veces íntegras, a veces en fragmentos. Y también por la cantidad de información sobre cantantes y grupos de la época, lo que constituye una gran ayuda para alguien que tenga interés en entrar en un tema en el que, de pronto, se verá confrontado con una jungla de nombres desconocidos. Ríos Longares le ayudará a desbrozar esta jungla y le permitirá orientarse en los comienzos de su investigación.

Al lector que quiera, sencillamente, conocer la época de la movida, esta obra – de fácil y agradable lectura – le ofrece un buen panorama, correctamente subdividido en temas de interés, junto con una profusión de textos ilustrativos procedentes de publicaciones de la época (cómic, revistas, diarios, informes ministeriales, encuestas oficiales, etc.)

El libro se cierra con unas conclusiones muy informativas y una bibliografía de temas relacionados con la historia de los movimientos juveniles, tanto musicales, como de tipo general.

Elia Eisterer-Barceló

Internet-Adressen und Veranstaltungskalender

Internetadressen

<http://www.isabelleboulay.com>

Voilà un site joliment fait sur l'une des grandes voix actuelles du Québec qui a vite conquis le public français.

<http://www.artisansduquebec.com>

Portail regroupant l'information sur les artistes et artisans du Québec. Également quiz, chroniques, coups de cœur et artistes du mois.

<http://www.gianmariatesta.com>

Offizielle Homepage des italienischen Liedermachers.

Kolloquien, Tagungen, Symposien

Séminaire Chansons 2001/2002:

Formation à la recherche sur les chansons des variétés des 19^{ème} et 20^{ème} siècles des cultures du monde occidental. Théorie, études de cas, axes de recherche.
Information: Christian Marcadet, tél. 01 49 23 97 07

26 avril 2002:

Ricardo Teperman (Université de São Paulo: *Le mouvement tropicaliste brésilien dans la tourmente politique et intellectuelle*.)

Christian Marcadet (France Musiques): *Les chansons sociales aux U.S.A. (2)*

17 mai 2002:

exposés des participants – Christine Alavoine (Paris 3): *La chanson: un accès privilégié à la langue française;*

Dany Rajaonarivony (Paris 4): *Chansons et enjeux politiques à Madagascar*
Bilan annuel, évaluation et perspectives du séminaire

PERSPECTIVES GMBH: Chanson in der Schule 2002 (Saarland)

Die Veranstaltungsreihe "Chanson à l'école – Chanson in der Schule" wurde 1987 von Pierre Seguy ins Leben gerufen und verfolgt das Ziel, das Chanson als lebendigen Bestandteil der französischen Kultur in den Französisch- und Musikunterricht zu integrieren. Seit 1992 wird "Chanson à l'école - Chanson in der Schule" von der PERSPECTIVES GMBH organisiert. 2002 sind im Rahmen dieser Veranstaltungsreihe 5 Auftritte des Chansonsängers Alain Lémauff

geplant. Die Konzerte sollen vormittags in der Woche vom 21. bis 25. Oktober im Kleinen Theater im Saarbrückener Rathaus stattfinden.
 Information: Gerd Heger, SR 3, D- 66105 Saarbrücken, Tel: +49 681 602 2137, Port: +49 171 3678861, Fax: +49 681 602 2345; email: gheger@sr-online.de

Konzerte

15. April 2002: Bistrot Musique à la Radio Sarroise – Marie et ses beaux courtois / Les Blaireaux

Festival PERSPECTIVES Nouvelles (Saarbrücken, 17.-25.Mai):

- 17. Mai: Femmouzes T. (23h, Ancienne Piscine Municipale)
- 18. Mai: Les Pepitas (23h, Ancienne Piscine Municipale)
- 21. Mai: L'émission "Douce France" en direct avec la nouvelle scène *Chanson de Metz*: Le P'tit Jésus, Mel et autres. (20h, Ancienne Piscine Municipale)
- 23. Mai: Juliette Gréco (20h, Théâtre de la Ville)
- 24. Mai: La nouvelle vague Pop française (Ancienne Piscine Municipale)

Fête de la Vieille Ville et Fête de la St.Paul (Sarreguemines, 21.-23. Juni)

Yannick Monnot et la Nouvelle France / Roger Siffer et sa tournée d'été / Sur le podium SR 3: Rive gauche / Pipit Farlouse

Information zu allen Konzerten:

Gerd Heger, SR 3, D- 66105 Saarbrücken, Tel: +49 681 602 2137, Port: +49 171 3678861, Fax: +49 681 602 2345; email: gheger@sr-online.de

Aktuelles – actualités – novità - novedades

Forschungsbericht: Liedtexte der Populärmusik aus Brasilien, Kuba, Martinique und Trinidad & Tobago 1920-1960¹

Im Laufe der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts, in einer Zeit in der sich die Populärmusik durch die neuen Massenmedien Radio und Schallplatte neu konstituierte, fanden bis dahin international unbekannte Rhythmen, wie Brasiliens Samba, Kubas Son, Martiniques Biguine oder Trinidads Calypso, weite Verbreitung in den beiden Amerikas und in Europa. Die genannten lateinamerikanischen Musikgattungen haben zwei Charakteristika gemeinsam: einerseits handelt es sich bei ihnen allen um Musik- und Tanzformen, die vor der Zeit des Einsatzes der neuen Massenmedien fast ausschließlich von der schwarzen Bevölkerung ihrer Ursprungsländer gepflegt wurden, während sie innerhalb der weißen Mittel- und Oberschicht verpönt waren; und andererseits setzte in den genannten Ländern gerade am Ende der zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre eine "Nationalisierung" dieser als "schwarz" konnotierten Musik ein, wie Robin Moore für Kuba in seinem exzellenten Buch *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana 1920-1940* (Pittsburgh 1997) überzeugend herausgearbeitet hat.

¹ Im folgenden Bericht konzentriere ich mich auf einige wenige Ergebnisse, die ich aus der Arbeit an meinem Habilitationsprojekt gewonnen habe; dieses Projekt wurde in den Jahren 1998-2000 durch ein Erwin Schrödinger-Auslandsstipendium des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) unterstützt. Die Habilitationsschrift mit dem Titel "*A mulata é a tal*": *Song Lyrics and Ethnicity in Brazil, Cuba, Martinique, and Trinidad & Tobago from 1920 to 1960* wurde im Herbst 2001 an der Universität Wien eingereicht. Folgende Aufsätze, in denen es um die hier angesprochene Thematik geht und die ebenfalls aus der Arbeit an diesem Projekt entstanden sind, wurden bereits publiziert: "O clichê da terra: A Bahia de Dorival Caymmi," in: *Veredas* 3-II (Porto 2000), 441-450; "Schwarz – Weiß – Mestiçagem. Weiblich – Männlich. Von nicht markierten, einfach markierten und doppelt markierten Körpern in der frühen brasilianischen Populärmusik", in: *Beiträge zur historischen Sozialkunde*, Sondernummer 2000: Geschlecht und Kultur, 22-29; "Ah! Gadé chabine-la und Nèg ni mové mannyé. Genus- und Ethnizitätsmarkierungen in den Texten der frühen Populärmusik der französischen Antillen", in: *Wenn Ränder Mitte werden. Zivilisation, Literatur und Sprache im interkulturellen Kontext*. Festschrift für F. Peter Kirsch zum 60. Geburtstag, Wien, WUV, 2001, 402-411; und *Babalú y Siboney. El discurso sobre el otro en la música popular cubana antes de la Revolución* (= *Cuadernos de Recienvenido* 15, Universidade de São Paulo, 2001). In all diesen Aufsätzen, und natürlich in der Habilitationsschrift, finden sich weiterführende biblio- und diskographische Angaben.

In meinem Forschungsprojekt ging es um eine Untersuchung der Texte dieser ehemals "schwarzen" Musik Brasiliens, Kubas, Martiniques und Trinidads, die ab den zwanziger Jahren mit dem Etikett des typisch Kubanischen, Brasilianischen etc. versehen und international vermarktet wurde. Die Hauptfragen im Rahmen meiner Untersuchungen waren: Worum geht es in diesen Texten? Wie sieht ihre enuntiative Struktur aus? D.h. drückt sich in ihnen ein artikuliertes "Ich" aus, wendet sich dieses an ein "Du", und wie sind diese beiden enuntiativen Instanzen charakterisiert? Schließlich, was verbindet die wichtigsten Rhythmen der genannten Länder, Samba, Marcha, Samba-Canção, Bolero, Son, Biguine und Calypso?

Von den tausend Liedern, die von mir untersucht wurden, besitzen zwischen 80 und 90% ein artikuliertes "Ich". Während in Brasilien, Kuba und Martinique dieses "Ich" in den meisten Fällen (zwischen 63 und 80%) über sich selbst spricht, so stellt Trinidad in dieser Hinsicht eine Ausnahme dar; im frühen Calypso gibt das "Ich" weder Informationen über sich selbst noch über sein Verhältnis zu einem "Du", sondern berichtet und kommentiert in der Regel Vorgänge, die Dritte betreffen.

Von den Liedern, die ein "Ich" aufweisen, ist dieses in fast der Hälfte der untersuchten Fälle – von einer genussensitiven Perspektive her betrachtet – neutral bzw. universal, d. h. daß sich das "Ich" weder als Mann noch als Frau zu erkennen gibt. In fast ebenso vielen Fällen, deklariert es sich als Mann, und in nur 7% als Frau. Die Texte der Populärmusik der vier untersuchten Länder entsprechen also grosso modo dem seit dem ausgehenden Mittelalter gängigen Schema der westlichen Lyrik. Die Tatsache, daß so viele "Ichs" geschlechtsneutral sind, hängt eng mit der Vermarktung der Lieder zusammen; wenn ein Lied sowohl von einer Frau als auch einem Mann interpretiert werden kann, steigen naturgemäß seine Chancen auf kommerzielle Verwertbarkeit und auch sein Identifikationspotential für das Publikum. Auf der Seite der "Dus" der Lieder ergibt sich ein "komplementäres" Bild: in fast 50% der Lieder mit einem angesprochenen "Du" ist dieses neutral/universal, in 37% ist es weiblich und nur in 14% männlich. Nach Ländern differenziert, stellt wieder der Calypso Trinidads eine Ausnahme dar: in keinem einzigen Fall konnte ein weibliches "Ich" gefunden werden. Die Ausnahme des Calypso läßt sich aus der speziellen Verbindung zwischen Calypsonian und dem artikulierten "Ich" seiner Liedtexte erklären. Da zum einen Calypsonians im Text ihrer Lieder in der Regel explizit auf ihre Autorschaft hinweisen und zum anderen es bis in die Jahrhundertmitte kaum weibliche Calypsonians gab, können in Calypso-Texten naturgemäß keine weiblichen Ichs auftauchen.

Im Gegensatz zu einer genussensitiven Analyse stellt sich aus einer ethnizitätsrelevanten Perspektive ein auf den ersten Blick wenig aussagekräftiges Bild dar: nur in einem Viertel aller Texte gibt sich das artikuliert "Ich" als "schwarz" oder "Mulatte/Mulattin" zu erkennen, während über 75% aller Texte keine Ethnizitätsmarkierung aufweisen. Kaum ein "Ich" bezeichnet sich als "weiß." Auch hier ist ein Vergleich mit der traditionellen westlichen Lyrik aufschluß-

reich, in der "whiteness" in der Regel keine Rolle spielt. Die Liedtexte der populären Musik der Karibik und Brasiliens, Regionen mit einem demographischen Profil, in dem "whiteness" eher die Ausnahme denn die Regel darstellt, markieren "blackness" in genau derselben Weise, wie es in der europäischen Lyrik, für die "blackness" nun tatsächlich die Ausnahme bildete, über Jahrhunderte der Fall war und ist. Auch in der Karibik und Brasilien wird "blackness" und nicht "whiteness" thematisiert – auch wenn im demographischen Umfeld vielfach "whiteness" die Ausnahme darstellt und daher eigentlich explizit angesprochen werden müßte.

Was die in den Liedern behandelten Gegenstände betrifft, liegt der Schwerpunkt auf dem Bereich Liebe-Erotik-Sexualität, der in mehr als der Hälfte des untersuchten Liedmaterials das Hauptthema bildet. Weitere 10% handeln von Musik, Tanz und Karneval, 8% von konkreten Ereignissen verschiedenster Natur, und um die 6% vom eigenen Land oder der jeweiligen nationalen Identität.

Als Beispiel, an dem sich die hier nur kurz skizzierten Untersuchungsansätze anschaulich demonstrieren lassen, sei hier das wohl bekannteste brasilianische Lied des 20. Jahrhunderts herausgegriffen, Ari Barrosos "Aquarela do Brasil", bei uns besser bekannt unter dem englischen Titel "Brazil". In diesem 1939 komponierten Samba-exaltação, einer Liedgattung, in der es per definitionem um die Lobpreisung Brasiliens geht, rühmt ein sich als "trovador" ausgehendes "Ich" den ethnisch-kulturellen Reichtum des Landes, das sowohl weiblich als "a terra" wie auch männlich als "o Brasil" angesprochen wird. Auch die drei aus ethnizitätsrelevanter Perspektive quantitativ wichtigsten Bevölkerungsteile des Landes treten auf der "historischen Bühne" des Liedes sowohl in männlicher wie weiblicher Form auf; dem "mulato" steht die "morena" gegenüber und dem "König aus dem Kongo" die "schwarze Mutter", "whiteness" hingegen ist im Text nur durch eine Figur, die "weiße" Herrin der Kolonialzeit, repräsentiert. Ihr Gegenstück ist nicht auf der Objektebene zu suchen, sondern nimmt eine privilegierte Position ein, ist es doch das Aussagesubjekt selbst, das artikuliert "Ich", der "trovador". Auch in einem Lied, das sich auf programmatische Weise die Darstellung der ethnisch-kulturellen Vielfalt des Landes zum Ziel gesetzt hatte und in dessen Text eine ausgewogene Geschlechterrepräsentanz zumindest versucht wurde, bleibt die Instanz, die über eine Stimme verfügt, männlich und weiß. "Aquarela do Brasil" stellt keine Ausnahme dar, der Großteil der Texte der industrialisierten Populärmusik Lateinamerikas vor 1960 folgen einem ähnlichen Schema. Welches Panorama sich in den Jahrzehnten danach darbietet, in den Liedern der Tropicália, der Nueva Trova, oder des Zouk, das wäre noch zu untersuchen.

Christopher F. Laferl, Universität Wien

Interpretinnen und ihre Funktion für ein Genre: Stimmen von Chanson und Canzone?

"L'interprète est à la chanson ce que le comédien est au théâtre"¹ – mit diesem Vergleich versucht die französische Interpretin Isabelle Aubret, ihre Rolle für das Chanson zu umschreiben. Der Interpret wäre demnach die Instanz, die ein Chanson oder eine Canzone zum Leben erweckt und es aus der statischen Ebene der Partitur herausholt. Eine spezielle Aufgabe vor allem für die Interpretin – egal, ob sie nun Édith Piaf, Juliette Gréco, Barbara, Dalida, Nicole Croisille, Patricia Kaas oder Mina, Milva, Ornella Vanoni, Patty Pravo, Alice oder Fiorella Mannoia heißt? Die Rolle der Interpretinnen im französischen Chanson und in der italienischen Canzone soll im folgenden kurz skizziert werden.²

Zunächst ist jedoch die Frage zu klären, ob Chanson und Canzone einer gemeinsamen Gattung zugeordnet werden können, die als Grundlage für die Fragestellungen zur Rolle der Interpretinnen genutzt werden kann. Eine eingehende Analyse zeigt, dass im Hinblick auf die grundlegenden Gattungsmerkmale (z.B. Dichte, Kürze, Schlichtheit, Zugänglichkeit, Oralität, aber auch im Hinblick auf Sprache und Stil, Formen und Typen sowie die Verbindung von Text und Musik zu einer Einheit) zahlreiche Gemeinsamkeiten vorhanden sind, welche die Annahme einer gemeinsamen Gattung *Chanson-Canzone* rechtfertigen. Jedoch ist eine genauere Differenzierung erforderlich, da die beiden Gattungsstränge im Detail einige Unterschiede aufweisen; so erfährt die Canzone vor allem eine andere geschichtliche Entwicklung als das Chanson und weist einige Besonderheiten auf (wie z.B. das Festival von Sanremo als alljährlichen wichtigen Fixpunkt, deutlich stärkere regionale Einflüsse oder eine weniger ausgeprägte Zentralisierung als beim Chanson). Die gemeinsame Gattung *Chanson-Canzone* erfährt somit zwei unterschiedliche Realisierungen in Form des Chansons und der Canzone, die entweder als nationale Ausprägungen interpretiert oder aber als individuell geprägte Institutionalisierungen der gemeinsamen Gattung verstanden werden können.

Welche Rolle nehmen nun aber die Interpreten innerhalb des Gattungsgefüges von Chanson und Canzone ein? Als zentrale Figur der Performanz, die das wesentliche Element bei der Vermittlung von Chansons und Canzoni auf dem

¹ Dédicace der CD *Changer le monde* von Isabelle Aubret, 1997, Disques Meys 74 477-2.

² Der vollständige Titel der Arbeit, die im Oktober 2001 von der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth angenommen wurde, lautet: *Ein Genre und seine Interpretinnen – Frauenstimmen im französischen Chanson und in der italienischen Canzone*. Um ein möglichst breites Spektrum aus dem Feld der Interpretinnen abdecken zu können, wurden als Repräsentantinnen für das französische Chanson Édith Piaf, Juliette Gréco, Barbara, Dalida, Nicole Croisille, Nicoletta, Isabelle Aubret, Marie-Paule Belle und Michèle Torr, für die italienische Canzone Mina, Milva, Ornella Vanoni, Dalida, Patty Pravo, Mia Martini, Alice, Gigliola Cinquetti und Fiorella Mannoia ausgewählt. Ausgewählte Lieder aus den Repertoires dieser Interpretinnen bildeten ein Korpus aus 160 Chansons und 160 Canzoni aus dem Zeitraum von 1945 bis 2001, das die Grundlage dieser Untersuchung war. Der vorliegende Artikel versucht, die wesentlichen Ergebnisse zusammenzufassen.

Weg von den Produzenten (Autoren, Komponisten) zu den Rezipienten (Hörer bzw. Zuschauer) bildet, werden die Interpreten gleichzeitig zum Ausgangspunkt und zum Fokus für das rezipierende Publikum. Das wichtigste Element der Performanz ist die Stimme des Interpreten, die zum Markenzeichen und Identifikationsmerkmal wird und vor allem bei der rein akustischen Rezeption über Radio und Schallplatte im Vordergrund steht. Hinzu kommen bei der audiovisuellen Rezeption – vor allem auf der Bühne – weitere Faktoren wie Gestik, Mimik und begleitende Elemente aus dem Bereich des Bühnenumfelds (Moderation des Konzerts, Lichteffekte etc.), die zur Inszenierung des Interpreten beitragen und in Verbindung mit einem eigenen Interpretationsstil eine ideale performative Leistung ermöglichen sollen. Hinzu kommen schließlich bestimmte Erwartungshaltungen seitens des Publikums: neben der Persönlichkeit des Interpreten wirken hier vor allem bestimmte Bilder und Images, die einerseits von den Interpreten selbst geprägt sind, andererseits aber vor allem durch die Massenmedien gesteuert und gefördert werden. Die Interpretation, in deren Zentrum die Person des Interpreten bzw. der Interpretin steht, wird so zu einem komplexen Gebilde, das oft als die Kunst der Interpretation, "l'art de l'interprétation", bezeichnet wird.

Bei den Untersuchungen zum Chanson und zur Canzone und ihren Interpreten kristallisiert sich eine gewisse Rollenverteilung heraus: So überwiegt bei den Autoren und Komponisten, aber auch bei den ACIs (*Auteurs-Compositeurs-Interprètes*) und den *Cantautori*, bei denen Autorschaft und Interpretation in einer Person vereint sind, der Anteil der Männer deutlich, während bei den reinen Interpreten sowohl in Frankreich wie auch in Italien die Frauen klar in der Überzahl sind.³ Die Rollenverteilung zwischen den Männern als "kreativen Köpfen" und den Frauen in der reproduzierenden Rolle, die bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts festzustellen ist, ändert sich – trotz eines leicht steigenden Anteils von weiblichen A-C-I und Chansonautorinnen – über die Jahrzehnte nur wenig⁴. Im Gegenzug bildet sich eine starke institutionelle Stabilisierung der Rolle der Interpretin heraus, die bereits auf eine über hundertjährige Tradition zurückblicken kann und sich bereits im Frankreich der 20er und 30er Jahre mit den "chanteuses réalistes", die als die Urmütter der modernen Interpretinnen gesehen werden können, etabliert hat. In Italien setzt diese Tradition nach 1945 ein; sie wird vor allem gestärkt durch die starke Präsenz der Interpretinnen beim

³ So kommen in Frankreich bei den reinen Interpreten auf 35 Männer 92 Frauen, während in Italien 39 Interpreten 76 Interpretinnen gegenüber stehen. Die Zahlen ergaben sich durch die Auswertung zahlreicher Lexika von Chanson und Canzone, in denen alle Sänger und Sängerinnen aufgelistet und mit Etiketten wie "Auteur-Compositeur", "Compositeur-Interprète", "Cantautore" etc. oder eben "Interprète" klassifiziert sind. Siehe hierzu Kapitel V.2.2. der oben erwähnten Dissertation.

⁴ Dies belegen sowohl Zahlen der französischen SACEM als auch die beiden Korpora der Dissertation: Von 160 Chansons sind bei 59 die Namen von 20 Autorinnen und 10 Komponistinnen verzeichnet (dies entspricht einem Anteil von 36,9%), bei 160 Canzoni sind bei 16 Canzoni (10%) die Namen von 9 Autorinnen und 5 Komponistinnen zu finden. Siehe hierzu Kapitel VI.1.1. der Dissertation.

Festival von Sanremo, aber auch durch herausragende weibliche Interpretationen von *canzoni d'autore* vor allem ab den 60er Jahren.

Die Funktion der Interpretinnen in Chanson und Canzone lässt sich wie folgt zusammenfassen:

Aus der Not der traditionellen Rollenverteilung machen die Interpretinnen eine Tugend, indem sie die Kunst der Interpretation perfektionieren. Vor allem auf der Ebene des emotionalen Ausdrucks sind sie ihren männlichen Kollegen nicht selten überlegen und verleihen ihren Interpretationen eine Dichte und Tiefe, welche den interpretierten Chansons und Canzoni eine besondere Lebendigkeit und Authentizität verleiht.

Ebenfalls bedingt durch die Rollenverteilung werden die Interpretinnen zu den Stimmen von Chanson und Canzone, indem sie Lieder von Autoren und Komponisten interpretieren, die selbst nicht singen (können) und sich deshalb auf die Autorschaft beschränken. Nicht selten entstehen dabei Symbiosen zwischen Autoren, Komponisten und Interpretinnen, die maßgeschneiderte Lieder zur Folge haben, welche zu Grundpfeilern in den Repertoires der Interpretinnen werden. Viele Interpretinnen scheuen sich nicht, auch Lieder noch unbekannter Autoren oder ACIs bzw. *Cantautori* zu interpretieren, und werden so zu wichtigen Geburtshelferinnen der Kompositionen ihrer Kollegen: Patachou interpretiert in den 50er Jahren als erste Sängerin die Chansons von Georges Brassens, Catherine Sauvage und Juliette Gréco nehmen die Chansons von Léo Ferré ins Repertoire und Juliette Gréco und Michèle Arnaud verhelfen Serge Gainsbourg zum Durchbruch. Édith Piaf wird gar zum ersten weiblichen Pygmalion und entdeckt zahlreiche Nachwuchstalente wie z.B. Charles Aznavour, Georges Moustaki, Yves Montand oder Gilbert Bécaud. Im Italien der 60er Jahre interpretieren die Stars unter den Sängerinnen wie Mina oder Ornella Vanoni als erste die Canzoni von Gino Paoli, Luigi Tenco und anderen *Cantautori*.

Auch bei der Wahl der Themen ihrer Repertoires gehen die Interpretinnen neue Wege: So finden sich in den einzelnen Repertoires nicht wenige Lieder (die überwiegend von männlichen Autoren geschrieben werden), die zunächst anstößig und skandalös, zumindest aber provokant wirken und Tabus brechen. Beispiele hierfür sind mehr oder weniger offen thematisierte erotische Dreiecksbeziehungen, Anspielungen auf homosexuelle Liebe, vermeintlich skandalöse Handlungsweisen (z.B. "Deshabillez-moi" von Juliette Gréco), aber auch frauenspezifische Fragestellungen und Rollen, wie beispielsweise die Liebe einer reifen Frau zu einem jüngeren Mann in "Il venait d'avoir 18 ans" (1974) von Dalida oder in "L'importante è finire" von Mina, wo eine Frau die Initiative ergreift und ihren Partner verlässt, was zur damaligen Zeit (1975) ebenfalls einen Tabubruch darstellt. Durch eine überzeugende Interpretation gelingt es den Interpretinnen gerade bei solchen Themen, eine Authentizität zu erzeugen, die den provokanten Charakter verstärkt, wodurch nicht selten neue Dimensionen eröffnet werden.

Auch die Interpretinnen, die oft über ihre Stimmen charakterisiert werden, sind den Gesetzen des Musikmarktes unterworfen und sind Teil der Medienmaschinerie, die bestimmte Images und Bilder von den einzelnen Interpretinnen prägt. Häufig werden diese mit bestimmten Frauenbildern wie z.B. der *femme fatale* oder der leidenden Liebenden verknüpft und machen die Interpretinnen gewollt oder ungewollt zu Lieferantinnen von Schlagzeilen. Das Image einer Interpretin kann sich dabei verselbständigen und sich zu einem Mythos ausweiten, der um bestimmte Interpretinnen entsteht. Gerade weibliche Interpreten mit einer ausgeprägten Persönlichkeit und/oder einem bewegten Privatleben scheinen dafür prädestiniert, wie beispielsweise Édith Piaf, Juliette Gréco, Barbara, Dalida, Mina oder Patty Pravo, bei denen die Mythosbildung bereits früh einsetzte.

Der souveräne Umgang vieler Interpretinnen mit den Elementen der Performanz und der Kunst der Interpretation erfüllt häufig die Erwartungen des Publikums hinsichtlich Repertoire, Image und künstlerischer Leistung und bietet ihm durch einen hohen Grad von Authentizität Identifikationsmöglichkeiten. Nicht selten entstehen dabei Symbiosen zwischen den Interpretinnen und ihrem Publikum, die dazu führen, dass einzelne Interpretinnen (z.B. Édith Piaf, Dalida, Barbara) nur für ihre Fans zu leben scheinen und dafür im Privatleben Einsamkeit und Depressionen oder den Verzicht auf Kinder und Familienleben verkraften müssen. Der große künstlerische Erfolg wird deshalb gerade von den weiblichen Interpreten oft mit einem hohen Preis bezahlt, der in einem exzessiven Leben mit einem frühen Tod (z.B. bei Édith Piaf) oder im Selbstmord (z.B. bei Dalida) enden kann.

Durch ihre herausragenden Leistungen im Bereich der Performanz haben die Interpretinnen von Chanson und Canzone einen wesentlichen Beitrag zur Kontinuität der Gattung geleistet, was sich auch daran zeigt, dass die Karrieren vieler Interpretinnen über Jahrzehnte andauern. Durch die vor allem in den 90er Jahren nachrückende Generation junger Interpretinnen (z.B. Patricia Kaas, Héléne Ségara, Giorgia oder Laura Pausini) lebt die Tradition der Interpretinnen wieder auf und wird sicher auch im 21. Jahrhundert einen wesentlichen Anteil am Erfolg der Gattung haben.

Andreas Bonnermeier, Universität Bayreuth

Juliette Gréco – vom Reiz einer großen Tragödin – eine Hommage zum 75. Geburtstag

Während in den 60er und 70er Jahren viele Stars des französischsprachigen Chansons – man denke etwa an Charles Aznavour, Gilbert Bécaud, Georges Moustaki und Salvatore Adamo oder auch an Dalida, Françoise Hardy und France Gall – im deutschsprachigen Raum große Beliebtheit genossen, hat sich mit der zunehmenden Verdrängung des Chansons durch Rock- und Popmusik die Erfolgchance für Chansons und ihre Interpreten verringert. Die

Fangemeinde der Altstars ist zumeist die aus früheren (besseren) Jahren, die in Konzerten und angesichts neuer Alben in nostalgischen Gefühlen schwelgt; diesem Publikum kam und kommt die aktuelle Produktion der genannten Chansongrößen im wesentlichen auch entgegen: Das letzte Album des kürzlich verstorbenen Bécaud trägt den resignativ anmutenden Titel *Faut faire avec*, und Aznavour veröffentlichte vor der x-ten Ankündigung seines Rückzugs von der Bühne eine "best of"-Auswahl aus seinem Repertoire. Eine seiner CDs aus den 90er Jahren, auf der – dank neuer technischer Möglichkeiten – das niemals in dieser Form eingespielte Duett "Plus bleu que tes yeux" mit der synthetisch wiederbelebten Piaf zu hören ist, versucht an eine glanzvolle Chansonvergangenheit anzuknüpfen. Jüngere französischsprachige Künstler konnten sich – sieht man einmal von Patricia Kaas ab – nicht mehr mit der Breitenwirkung durchsetzen, die ihre Vorgänger erreichten.

Das Bild des literarischen französischen Chansons der Nachkriegszeit hat auf internationaler Ebene wohl kaum eine Interpretin so nachhaltig geprägt wie Juliette Gréco. Ihre Karriere schien in den Anfängen nicht für eine längere Dauer prädestiniert zu sein, handelte es sich doch um eine "Nur-Interpretin", die ihre Texte aus der Literatur bezog – am Beginn standen Sartre, Queneau, Laforgue, und ein wenig später folgte Prévert. Mit dem Abflauen der Modebewegung, die aus dem Existentialismus erwachsen war, hätte man auch das Abdanken dieser Ikone erwarten können. Doch über alle konjunkturellen Krisen des Chansons hinweg, insbesondere die "yéyé"-Welle und die Disko-Ära, blieb Gréco ihrem Metier treu. Sie konnte sich ein älteres Publikum erhalten, gewann über die Jahrzehnte aber auch jüngere Fans hinzu, wie das in einem ähnlichen Maße sonst nur Ferré und Barbara gelungen war. Dabei kam und kommt noch immer der Bühnendarbietung, die der ausgeprägten optischen Dimension ihrer Chansoninterpretation Rechnung trägt, große Bedeutung zu. Zu ihrem fünfzigjährigen Bühnenjubiläum 1999 ließ Gréco verlauten, daß sie noch nicht ans Aufhören denkt. Dabei wird die Sängerin seit langem von eher konservativen Journalisten mit moralisierend-bigottem Unterton gefragt, ob sie es denn nicht für ästhetisch unpassend erachte, als Großmutter noch kokette und freizügige Chansons in ihr Repertoire aufzunehmen.

Der Erfolg Grécos, die gerade ihren 75. Geburtstag feierte, beruht wohl auf ihrer Eigenwilligkeit, die sich sowohl in der Wahl ihrer Chansons als auch in deren Interpretation manifestiert; der "Chanson-Larousse" beschließt seinen Artikel über die Sängerin in diesem Sinne: "Juliette Gréco n'a rien perdu de son insolence, sans complexes ni remords".¹

Im folgenden möchte ich die Karriere und künstlerische Entwicklung Grécos nachzeichnen, wobei ein besonderer Akzent auf den neueren Alben liegen wird, die im deutschsprachigen Raum bislang weitgehend ignoriert wurden und in den Regalen der meisten Geschäfte vergeblich zu suchen sind. Gerade in den letzten

¹ Yann Plougastel (Hg.), *La chanson mondiale depuis 1945. Blues - chanson francophone - country - rap - rock - soul - variété internationale - world music*, Paris, Larousse, 1996, 327.

Jahren konnte der Eindruck entstehen, daß Gréco für ihre Klassiker außerhalb Frankreichs geliebt wird, was ausverkaufte Konzertsäle und brillante Kritiken zeigen, daß ihre neueren Chansons hingegen nicht immer wahrgenommen und verstanden werden.

Auf Photos aus den 40er Jahren – darunter Aufnahmen Doisneaus – ist Gréco als pausbäckiges Mädchen in dunkler Kleidung zu sehen. Großes Aufsehen erregte 1947 ein Artikel des *Samedi-Soir* über die existentialistisch geprägte Jugend von Saint-Germain-des-Prés, die in den Kellerlokalen Jazz hörte und dort diskutierte, wo auch die literarischen Größen der Zeit verkehrten. Der Artikel über die Mode der Pariser Nachkriegsjugend war mit einem Photo illustriert, das einen jungen Mann und ein melancholisch dreinblickendes Mädchen in einem von Kerzenlicht beleuchteten Kellergewölbe zeigte. Bei den beiden Personen, die so zu typischen Repräsentanten einer Generation avancierten, handelte es sich um Gréco und Roger Vadim.² In dem Milieu, in dem sie verkehrte, war die junge Juliette, schon bevor sie durch künstlerische Leistung Anerkennung errang, zur lokalen Berühmtheit geworden. Als neuer Typ des Bürgerschrecks rührte sie Rimbaud-Verehrer³ – so die romantische Version ihrer Geschichte, die eng mit den leidvollen Erfahrungen der Résistance und der Deportation von Mutter und Schwester verknüpft ist. Die unverhoffte Berühmtheit Grécos veranlaßte ihre Freunde, die Gunst der Stunde zu nutzen, um eine sinnvolle Betätigung für die mäßig erfolgreiche Schauspielschülerin zu finden. Seiner Autorität gewiß, verkündete Sartre, der Gréco allerdings nicht so nahestand wie Vian und Merleau-Ponty, daß sie singen werde. In diesem Punkt ist die (personale) Verbindung zwischen Existentialismus und Chanson evident; diese wird im folgenden jedoch nicht lange fortgesetzt: nach "Dans la rue des Blancs-Manteaux" überließ Sartre ihr noch zwei Texte, die allerdings nie als Chansons erschienen.⁴

Gréco trat als erste französische Sängerin nach dem Zweiten Weltkrieg in Berlin auf. Sie eroberte sich sowohl ein west- wie ein ostdeutsches Publikum, und eine Pressekonferenz, auf der sie sich zur Verantwortung für die Vergangenheit äußerte, geriet in der Bundesrepublik zum Skandal.⁵

Die Rolle der Anführerin der feministischen Bacchantinnen in der Verfilmung von Cocteau *Orphée* (1950), wo die Literaturszene von Saint-Germain-des-Prés parodistisch als Ausgangsbasis der Handlung dient, betont Grécos schwarzen Habitus und stützt ihr Image der Femme fatale. So wie die von Cocteau "Rose des ténébres" Getaufte im Film den Tod von Orphée/Marais herbeiführt, will die

² Boris Vian, *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, hg. v. Noël Amaud, Paris, Editions du Chêne, 1974, 62f.

³ Philippe Boggio, *Boris Vian*, Paris, Flammarion, 1993. Dt. Reinbek b. Hamburg, Rowohlt, 1997, 191-196.

⁴ Die Gedichte mit den Titeln "Ne faites pas suer le marin" und "La perle de Passy" verschwinden auf ewig mit dem (nichtgenannten) Musiker, der sie hätte vertonen sollen. Juliette Gréco, *Jujube*, Paris, Stock, 1982, 157.

⁵ Ebd., 178.

Legende, daß sie auch im "echten" Leben mehrere Männer in den Suizid getrieben haben soll, wohingegen doch nur belegt ist, daß sie einen Minister aus dem Kabinett de Gaulles geohrfeigt hat. Diese anekdotischen Elemente seien hier angeführt, da heute einige der frühen Chansons recht harmlos wirken mögen und das Image der Interpretin und ihr Vortragsstil die eigentliche innovative Leistung darstellen. Auf den ersten Blick entspricht Grécos Erscheinung weitgehend dem Typ der "chanteuse réaliste". Doch bereits die stilisierte Silhouette, die noch ein wenig von Damia inspiriert sein dürfte, weist über das realistische Chanson à la Piaf hinaus. Das frühe Repertoire literarischer Chansons wurde zunehmend durch Chansons der "auteurs-compositeurs-interprètes", die in den Cabarets der Rive gauche erste Erfolge feierten, erweitert. Aznavours "Je hais les dimanches" wurde 1951 mit seiner schwebenden Haltung zwischen antibourgeoiser Satire und Chanson d'amour in der Interpretation Grécos zum Skandalerfolg. Neben Chansons von Trenet und Brassens nahm sie auch Brels "Le diable" auf. Sie war die erste und ist – was über die Jahrzehnte erst der Vergleich zeigt – die überzeugendste Interpretin Brels. Auch Ferré, Béart und Gainsbourg, die sich in ihren Anfangsjahren als Interpreten nur langsam durchsetzten, waren durch Grécos Aufnahmen ihrer Chansons Erfolge beschieden. Die illustre Reihe der Autoren reicht von Verlaine und Apollinaire über Eluard, Aragon und Desnos zu François Mauriac, Pierre Seghers und Françoise Sagan. Daneben gehörten auch einige Chansons aus der Dreigroschenoper in ihren französischen Bearbeitungen, die sich in den späten 40er Jahren in der Pariser Cabaretszene großer Beliebtheit erfreuten, und etwas später mehr als ein Dutzend Titel von Mac Orlan zu ihrem Repertoire. Die Musiken zu den Texten stammen von verschiedenen Komponisten.

Ihre Offenheit für neue Kooperationen hat Gréco davor bewahrt, als "Muse des Existentialismus" mit der Degeneration von dessen Zentrum in Saint-Germain-des-Prés zur Touristenattraktion als modischer und ephemerer Star abgestempelt zu werden. Während Touristen aus der ganzen Welt in die Existentialistenkeller Einzug hielten, hatte Gréco, die 1954 erstmals im Olympia auftrat, bereits die internationalen Bühnen erobert. Die Karriere im Filmgeschäft entwickelte sich trotz der Protektion des Produzenten Zanuck nicht annähernd so glücklich wie die im Chanson. Dies führte schließlich dazu, daß sie sich in den 60er Jahren – mit wenigen Ausnahmen – ganz auf das Chanson konzentrierte. Doch gerade eine dieser Ausnahmen, die Fernsehserie *Belphégor*, wandelt das Bild Grécos in der Öffentlichkeit: Sie erscheint nun wesentlich populärer. Die Parallelen zwischen der Rolle in dieser Kriminalgeschichte um mysteriöse Vorkommnisse im Louvre und der Bühnengestalt Gréco liegen auf der Hand: Beide Figuren entziehen sich permanent der Festlegung durch den Zuschauer. Von den in den 60er Jahren erschienenen Alben ist *La femme* von 1968 besonders erwähnenswert, da es mit seinen elf Chansons, die sich locker um das Titelthema gruppieren, einen äußerst geschlossenen Eindruck hinterläßt. Gréco wählt hier auch Chansons mit sozialkritischen Akzenten, die mit den pazifistischen Titeln ihres Repertoires, etwa Gainsbourgs "Friedland" und später

Maurice Fanons "Mon fils chante", zeigen, daß sich die Weltsicht der Sängerin nicht im Chanson d'amour erschöpft. Als 1968 die Zeichen der Zeit auf politischen Umschwung standen, wurde die Pariser Wohnung Grécos und ihres damaligen Ehemanns Michel Piccoli zum Treffpunkt der am aktuellen Geschehen interessierten Prominenz aus Film und Chanson.

Anfang der 70er Jahre dominierten die Texte Fanons und Henri Gougauds, der sich heute als Romancier einen Namen gemacht hat, das Repertoire. Kritik an den bestehenden Verhältnissen und der Rekurs auf politische Ideale charakterisieren auch einen Teil dieser Chansonproduktion, so etwa Gougauds "La nouvelle Grèce", einen polemischen Text über die griechische Militärdiktatur, und Fanons Spießbürgerkritik "Les fusils d'argent". Das Verdienst dieser beiden Autoren liegt des weiteren darin, für die Interpretin eine lyrische Sprache der erotischen Erfahrung geschaffen zu haben, die, ohne pornographisch zu wirken, in sexuellen Dingen die Deutlichkeit der Chansons Gainsbourgs erreicht. Ein gelungenes Beispiel dafür ist Fanons "L'embellie", das in Konzerten mit ein paar einleitenden Worten präsentiert wird, wie dies Gréco bei ihr besonders wichtigen Titeln handhabt. Nach dem Ende der Bühnenkarriere Brels übernahm die Sängerin dessen musikalische "Hintermänner", den Pianisten und Komponisten Gérard Jouannest und den Arrangeur François Rauber. Für ihre Version von "Le diable" hatte sich Brel bei Gréco, die zu den ersten gehörte, die an seinen Stil glaubten, mit "On n'oublie rien", seinem ersten Chanson, dessen Musik offiziell von Jouannest stammt, bedankt.⁶ Seit etwa 1970 vertont Jouannest die von Gréco ausgewählten Texte, begleitet sie als Pianist und wurde ihr Ehemann. Brel begegnete seiner Kollegin, die mit ihm die Abneigung gegen das Playback teilt, mit Wertschätzung und verfaßte für sie zwei Chansons. Das eine, "Vieille", wirkt mit dem vom weiblichen Rollen-Ich artikulierten Wunsch zu altern, um nicht mehr der körperlichen Vorzüge wegen geliebt zu werden, wie das Gegenbild zu den von Brel selbst gesungenen Chansons, in denen das Alter nur als Verfallsprozeß erscheint. Darüber hinaus wurde das thematisch und formal außergewöhnliche Chanson "J'arrive", der Monolog eines lyrischen Ich angesichts der Todesnähe, den Brel nie öffentlich vorgetragen hatte, von Gréco "uraufgeführt". Dieses beinahe siebenminütige Chanson ist ein obligatorisches Element ihrer Konzerte, die als musikalisch-theatralische Gesamtform harmonisch abgerundet und technisch perfekt sind.

Die 80er Jahre stellten für Gréco eine eher schwierige Phase dar. Ohne daß die Interpretin ihre Vitalität eingebüßt hätte, scheint ihren damaligen Neuerscheinungen – Chansons auf der Basis der Texte einer langen Autorenreihe (in die Gédé wie Richard Cannavo als Neulinge und Vian wie Tardieu als Wiederentdeckungen eingehen) – etwas innovatorische Inspiration

⁶ Zur Arbeitstechnik Brels und der Genese seiner Chansons unter der Beteiligung anderer möchte ich auf meine (noch unveröffentlichte) Dissertation *Das authentische Dreiminutenkunstwerk – Léo Ferré und Jacques Brel – Chanson zwischen Poesie und Engagement* (Erlangen-Nürnberg 2001) verweisen.

zu fehlen. Die Bühnen, auf denen sie in den 80er Jahren auftrat, waren kleiner als die der vergangenen zwanzig Jahre; von 1983 bis 1991 war sie nicht mehr in Paris, während sich in Japan und Deutschland vielfältige Auftrittsmöglichkeiten ergaben. In ihrer 1982 erschienenen Autobiographie *Jujube* bilanziert Gréco ihr bisheriges Leben authentisch und durchaus lesenswert. An dieser Stelle sei auch auf die von ihr verfaßten Chansons hingewiesen, die weitgehend unbekannt geblieben sind, da die Sängerin sie als zu persönlich erachtet, um sie vor Publikum vorzutragen. Aus der Reihe dieser Chansons von Gréco/Jouannest ist "L'enfant secret" ein besonders gelungener Titel, der aufgrund seines intim-bekennnishaften Charakters die Entscheidung, auf den Vortrag im Konzert zu verzichten, nachvollziehbar macht.⁷

1992 feierte Gréco im Olympia ihr "Comeback", ohne sich eigentlich je von der Bühne zurückgezogen zu haben. Ein Jahr später erschien ein Album mit Texten von Étienne Roda-Gil, der durch seine originellen Texte für Julien Clerc bekannt wurde. Das Album, auf dem Jouannests Monopol auf die Kompositionen gebrochen ist (Jean Claude Petit, Joao Bosco und Caetano Veloso steuern Melodien bei), weist musikalisch einen lateinamerikanischen Touch auf, der im Begleitheft zur CD als "l'idée de la vague brésilienne" bezeichnet wird und der die Chansons glücklicherweise nicht exotisch überformt. Wenn die Texte auch nicht hermetisch sind, so erfordern sie doch durch ihre zahlreichen Ellipsen und "coq-à-l'âne"-Elemente die volle Aufmerksamkeit des Hörers. Thematisch ist das Album im Kontext des Niedergangs der großen Ideologien und Utopien zu situieren, wie dies bereits die Symbolik des Titelchansons "Rubans rouges et toiles noires" andeutet. Das aggressiv wirkende Chanson "Radio boum boum" kontrastiert – musikalisch subtil – den sinnlosen Lärm der gewinnorientierten Unterhaltungsindustrie mit der schlichten Poesie von "Le temps des cerises" und den historischen Assoziationen, die dieses Chanson auslöst. In seinem Vorwort zur zweiten Auflage des Albums charakterisiert Roda-Gil das Gemeinschaftsunternehmen folgendermaßen: "C'est le miracle de la survie de l'utopie de l'amour qu'essaient de dire ces mots et ces musiques et qu'elle chante comme elle les chante". Diese anspruchsvolle CD, die mit traditionellen Chansontopoi spielt, ohne dabei eklektisch zu wirken, wurde im deutschsprachigen Raum nicht in dem Maße wahrgenommen, wie dies wünschenswert wäre.

1998 erschien das Album *Un jour d'été et quelques nuits* mit von Jouannest vertonten Gedichten Jean-Claude Carrières. Der Stil der Texte Carrières ist weniger provokant als der Roda-Gils, dafür extrem erfinderisch und variabel in metrischen Formen und Rhythmik. Über weite Teile der CD, besonders über die beiden titelgebenden Chansons, dominieren die Klavierarrangements, die die klare Struktur der Gedichte hervorkehren. Den thematischen Leitfadens des Albums bilden – recht abstrakt gesprochen – Kontrastserien und Oppositionen in

⁷ Das wenig bekannte Chanson, das erstmals 1975 auf einer Langspielplatte erschien, ist in einer späteren Aufnahme wiederzufinden auf der CD *Le temps des cerises*, Mey 74441-2.

verschiedenen Erfahrungsbereichen und die Frage nach der Möglichkeit von Synthesen. Diese Deutung wird vom Vorwort Carrières zu diesem Album gestützt, das mit folgenden Worten schließt: "Avec cet espoir fou, quelque part, sur lequel Juliette a joué sa vie: que chaque chanson, que chaque parcelle du monde, contienne le monde tout entier". Zwei der zwölf Chansons gehen, wie man dies bei dem Autor, der erst kürzlich ein *Dictionnaire amoureux de l'Inde* veröffentlicht hat, auf Adaptionen aus dem persischen und indischen Kulturkreis zurück; es handelt sich dabei um "La porte du jour", die Übertragung eines erotisch-mystischen Gedichts von Sadi, und die freie Umsetzung eines indischen Märchens in "La réponse du roi". Die beiden titelgebenden Chansons des Albums kreisen um das Motiv der Verführung; während in "Un jour d'été" die Frau als lyrisches Ich dem verführerischen und erpresserischen Diskurs eines unreal erscheinenden männlichen Individuums Widerstand leistet, gerät in "C'était un train de nuit" eine Welt, in der sich eine Frau mehr aus Angst als aus Begehren und Liebe hingibt, aus den Angeln. Die aus der Perspektive eines (weiblichen) lyrischen Ich geschilderten Situationen fügen sich zu einem traumatischen Deportationserlebnis. Wie es zu dem Mißverständnis kommen kann, daß der Inhalt des Chansons ein kleines – kokett erzähltes – Liebesabenteuer sei,⁸ bleibt bei genauem Hinhören unbegreiflich. Dieser Titel verstößt – noch 40 Jahre nach Jean Ferrats thematisch ähnlich gelagertem Chanson "Nuit et brouillard" – gegen die allgemeine Erwartungshaltung, indem er ein in diesem Genre geradezu mit einem Tabu belegtes Thema behandelt. Apropos Ferrat, von diesem ließ sich Gréco für ein 1983 erschienenes Album mit "Maréchal..." eine Parodie auf die Vichy-Hymne "Maréchal, nous voilà" maßschneidern, was insofern bemerkenswert ist, als mit der Kollaboration ein anderes Tabuthema aufgegriffen wurde.

Abschließend sei ein Blick auf die Bühnengestalt Gréco geworfen, die lange die Kritik begleitete, durch ihre den Vortrag unterstreichende Mimik und Gestik jede Natürlichkeit einzubüßen, ja einen affektierten und artifiziellen Gesamteindruck zu machen. Sie selbst sieht sich weder als Diva noch als intellektuelle Sängerin.⁹ Grécos Bühnenpräsentation ist theatralisch, was hier nicht despektierlich klingen soll. Manche ihrer Chansons führt sie als Tragödin mit einer affektgeladenen Intensität auf, die erschauern läßt – hier ist wohl zuerst an "J'arrive" zu denken. Diese Seite Grécos wurde bereits in einem Essay von Michel Grisolia und Françoise Mallet-Joris¹⁰ hervorgehoben und in dem großformatigen Bildband von Bruno Blanckeman und Françoise Piazza¹¹ mit zahlreichen Photos illustriert. Die konkrete Präsentation eines Chansons sieht

⁸ So (miß-)versteh dieses Chanson beispielsweise der Verfasser einer Konzertkritik, die am 23. Okt. 2001 in der *Nürnberger Zeitung* erschien.

⁹ In einem Gespräch mit Bertrand Poirot-Delpech, das unter dem Titel *Déshabillez-moi* im Rahmen des *Themenabends Juliette Gréco* am 6. Februar 1994 auf Arte gesendet wurde.

¹⁰ Michel Grisolia – Françoise Mallet-Joris, *Juliette Gréco*, Paris, Seghers, 1975, 5-7.

¹¹ Bruno Blanckeman – Françoise Piazza, *De Juliette à Gréco*, Paris, Christian de Bartillat Éditeur, 1994, bes. 90-95.

Gréco durch ihr Verständnis und ihre individuelle Aneignung eines Textes bestimmt, die sie aber dem Hörer oder Zuschauer nicht als verbindliche Deutung dieses Textes aufzudrängen intendiert. Als ästhetisches Phänomen vergleicht sie sich – gleichermaßen pathetisch und humorvoll – mit einem Weihnachtsbaum, der auf verschiedene Weise geschmückt werden kann.¹² Der Minimalismus der äußeren Erscheinung, das lange schwarze "schnörkellos-sachliche" Kleid und der Verzicht auf jegliche Accessoires, läßt Gréco als Projektionsfläche wirken (wie dies metaphorisch auch in dem Chanson *Vivre* ausgedrückt wird), die der Phantasie der Zuschauer Raum gewährt. Der Einsatz von Mimik und Gestik reicht von extremer, aber beeindruckender Sparsamkeit, die etwa ihre Interpretation von Brels "Ne me quitte pas" charakterisiert, das bei vielen Interpreten larmoyant überzeichnet wird, bis zu hyperbolischer Expressivität. Die theatralische Inszenierung der Chansons erreicht dabei den Anschein realer Emotionalität, wie in Gainsbourgs "La Javanaise", oder signalisiert bewußt spielerische Übertreibung, wie dies der Fall ist, wenn die Sängerin bei Brels "Bruxelles" den Schnurrbart des Großvaters in die Luft malt. Bei einigen Chansons ist eine Rolle, in die die Interpretin schlüpft, zu erkennen, so die der Verführerin in dem neueren Titel "Mickey travaille". In anderen Chansons treten dagegen gezielt antiillusionistische Mittel in den Vordergrund; provokativ und grotesk – angesichts des situativen Kontexts des Konzerts – wirkt der ans Publikum adressierte Imperativ von "Déshabillez-moi", der am Schluß des Chansons mit "déshabillez-vous" variiert wird. Der Reiz der Bühnenpersönlichkeit Gréco und ihrer Interpretationen liegt in der unverwechselbaren Wandlungsfähigkeit, in der sie emotionale Hingabe mit ironischer und selbstironischer Distanzierung wechseln läßt.

Aufgrund ihrer mythenauglichen Inszenierung bot der österreichische Regisseur Fritz Lehner Gréco, die seit über zwanzig Jahren nicht mehr in einem Film mitgewirkt hatte, die zentrale Rolle einer alten Modeschöpferin in *Jedermanns Fest* an. Nach mehr als fünfjährigen Dreharbeiten mit längeren Unterbrechungen – bedingt durch Streitigkeiten zwischen dem Regisseur und dem Produzenten – kam der Spielfilm, in dem die Sängerin an der Seite von Jedermann/Brandauer zu sehen ist, nun kurz vor ihrem 75. Geburtstag in die Kinos. Angesichts der Kritiken, welche diese Aktualisierung des Jedermann-Stoffs als exaltiertes intellektuelles Werk abtun, verspricht der Film nicht zu einem Publikumserfolg zu werden. Gréco wird sich wohl mit ihren Chansons darüber trösten.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Diskographie

Derzeit sind nicht alle – etwa 400 – Chansons, die Gréco aufgenommen hat, auf CD verfügbar. Kompilationen sind bei Phonogram (sechs CDs mit zwischen

¹² In einem Interview mit Stephan Görzitz, das in einer "Langen Nacht" des Deutschlandfunks, die *Skandal des Glücks – Chansons der Pariser Nachkriegsjahre* betitelt war, am 8. Dez. 2001 gesendet wurde.

1951 und 1977 entstandenen Aufnahmen) und Disques Mey (drei CDs mit einer "best of"-Auswahl, die bis 1983 reicht) erschienen. Hier seien nur die neueren Erscheinungen aufgelistet:

1988: *Gréco '88 – Hommage à Jacques Brel*, Infini/Philips 32PD-536

1992: *Juliette Gréco à l'Olympia* (2 disques), Phonogram 512357-2

1993: *Juliette Gréco (Rubans rouges et toiles noires)*, Phonogram 518361-2

1998: *Un jour d'été et quelques nuits...*, Mey 74479-2

2000: *Juliette Gréco – Odéon 1999* (2 disques), Choice of Music 200104-2

Abschied von Gilbert Bécaud: ein Nachruf

Einige Monate nach Charles Trenets Tod trauert Frankreich um eine weitere Größe des französischen Chansons: Gilbert Bécaud – Monsieur 100.000 Volt, wie er wegen seiner dynamischen Bühnenshows auch genannt wurde – ist am 18. Dezember 2001 im Alter von 74 Jahren an Lungenkrebs gestorben.

Bécaud, am 24. Oktober 1927 als François Silly in Toulon geboren, geht 1944 nach Paris, wo er sein in Nizza begonnenes Musikstudium fortsetzt. Er tingelt als Pianist durch die Nachtlokale von Paris, lernt den Sänger Jacques Pills kennen und geht mit ihm auf Amerikatournee. Wieder in Frankreich, wird er von Édith Piaf entdeckt und gefördert. Eine steile Karriere beginnt. Bereits sein erster Auftritt 1954 im Olympia macht ihn zum Star. Gilbert Bécaud, der es Zeit seines Lebens verstand, die Massen in seinen Bann zu ziehen, wird zum Idol einer ganzen Generation.

Er komponiert über 400 Melodien, darunter zahlreiche Welterfolge wie "Je reviens te chercher", "L'important c'est la rose", "Le jour où la pluie viendra" oder den Evergreen "Et maintenant", der über 150 Mal von internationalen Stars wie Judy Garland, Frank Sinatra, Barbra Streisand, Elvis Presley und Marlene Dietrich interpretiert wurde. Sein vielleicht schönstes Chanson singt er erstmals 1964: Es handelt von einem französischen Studenten, der sich in eine junge russische Reiseführerin – "Nathalie" - verliebt. In der Zeit des Kalten Krieges ließ diese Geschichte von Liebe, Wärme und Menschlichkeit Millionen träumen. Von der Macht des Herzens, von einer besseren Welt.

Bécauds künstlerisches Schaffen ist breitgestreut: Er komponiert und interpretiert seine Chansons nicht nur, vereinzelt textet er auch, schreibt die Musik für eine Oper (*Opéra d'Aran*), ein Musical (*Madame Roza*) und für verschiedene Filme (z.B. *Babette s'en va en guerre*), in denen er z.T. auch selbst als Schauspieler mitwirkt (*Le pays d'où je viens*).

Seine große Leidenschaft war und blieb aber die Bühne. Er absolviert jährlich weltweit über 200 bis 300 Auftritte, die er immer in gleicher Uniform - stahlblauer Anzug, dunkle, weißgetupfte Krawatte - bestreitet. 1997 hat er noch in einem Interview erklärt, sich erst im Krankheitsfalle aus der Öffentlichkeit

zurückziehen zu wollen. Noch im selben Jahr erkrankt er schwer, arbeitet aber weiter. Bécauds vorletztes Album *Faut faire avec* erscheint 1999 auf dem Markt. Die Texte handeln u.a. vom Leben auf der Insel Korsika ("Les gens de l'île"), illustrieren Gedanken über den Lauf der Welt im ausgehenden 20. Jahrhundert ("Faut faire avec") oder schwelgen in großen Emotionen wie beim Duett mit seiner Tochter Emily ("La fille au tableau"). Seine neue CD, die er kurz vor seinem Tod fertig stellen konnte, soll heuer unter dem Titel *Mon cap* in die Plattengeschäfte kommen.

Et maintenant? Hunderte Male hat Gilbert Bécaud folgende Zeilen gesungen: "Quand il est mort le poète/tous ses amis pleuraient/Quand il est mort le poète/le monde entier pleurait". Der Poet ist gestorben. Was uns bleibt ist sein Oeuvre und die wehmütige Erinnerung an einen ganz Großen des französischen Chansons.

Gabriele Gamper, Universität Innsbruck

Gianmaria Testa: Konzert vom 15. Oktober 2001 (mit Pier Mario Giovannone) in Innsbruck

Mit dem Auftritt des italienischen (und ein bisschen auch französischen) Liedermachers Gianmaria Testa bot der Konzertwinter in Innsbruck allen Liebhabern des Chansonhaften ein wahres Highlight, das nicht nur die – bis dato noch kleine – bestehende Fangemeinde des Cantautore aus Cuneo begeisterte. Auch die große Anzahl derer, denen sein Name bis dahin fremd gewesen war, stimmte im ausverkauften Konzertsaal des Bierstindl überzeugt in den – verdientermaßen – tobenden Applaus ein.

In Italien ist der 1958 geborene Testa, wenn auch inzwischen nicht mehr unbekannt, so doch nach wie vor ein Geheimtipp – und das, obwohl er schon Anfang der 90er Jahre (1993 und 1994) zweimal hintereinander den Nachwuchspreis der Canzone beim Festival in Recanati erhalten hatte. Wie aus einem Interview hervorgeht, konnte er sich mit den damals an ihn herangetragenen "Markterfordernissen" (mehr Rhythmik in die Lieder, mehr Melancholisches ins Outfit¹) nicht anfreunden und wollte mit der Berühmtheit in Italien lieber noch zuwarten, statt seiner eigenen Linie untreu zu werden. Definitiv entdeckt und lanciert wurde Testa daher nicht in Italien, sondern von der französischen Produzentin Nicole Courtois Higelin, die 1995 bei Label Bleu sein erstes, von mehreren Auftritten im berühmten Pariser Musikclub New Morning gefolgt Album *Montgolfières* herausbrachte.

Mit *Montgolfières* prägt Testa den für ihn charakteristischen Stil der musikalisch bewusst verhaltenen, dennoch melodischen, an südliche Rhythmen

¹ Siehe zu solchen Informationen die Homepage des Liedermachers auf <http://www.gianmariatesta.com>.

(Bossanova, Tango, Habanera) anklingenden Canzone, deren Texte durch eine Poetik der genauen Beobachtung und suggestiven Beschreibung von zumeist unspektakulären Dingen bestechen. Seine tiefe, sonore, manchmal etwas heisere Stimme vereint, wie in einer Rezension treffend beschrieben wurde, "i colori di Conte, di Fossati ma anche di J.J. Cale, Capossela e Buscaglione".² Mit dem zweiten Album *Extra-Muros* von 1996 wendet sich Testa musikalisch mehr dem Jazz zu, der sporadisch auch in den anderen Alben immer wieder antönt, kehrt aber mit *Lampo* 1999 wieder zur vorwiegend südlichen Klangwelt zurück. In Italien wird erst dieses dritte Album des originellen Liedermachers, der sich seinen Lebensunterhalt in der Hauptsache immer noch als Bahnhofsvorsteher von Cuneo verdient, von einer größeren Öffentlichkeit rezipiert, was nicht zuletzt auch mit dem zwischenzeitlichen Auftritt im Pariser Olympia zusammenhängen mag. Ein wirklicher Durchbruch in der eigenen Heimat steht aber noch aus und sollte, angesichts der dort durchaus schon erkannten Qualität von Testas Liedkompositionen ("Si tratta di [...] gesti dell'anima. Pezzi di bottiglia che riflettono la poesia della vita. Canzoni di una semplicità e di una bellezza disarmanti."³), nicht mehr lange auf sich warten lassen.

Wie sehr auch Testas Vortragsstil und seine Bühnenpräsenz zu überzeugen vermögen, davon hinterließ er, gemeinsam mit Pier Mario Giovannone, beim Auftritt im Bierstindl einen bleibenden Eindruck. Das präsentierte Liedrepertoire schöpfte der Cantautore zum größten Teil aus der vierten, bislang letzten CD von 2001, *Il valzer di un giorno*, die (abgesehen von zwei neuen) durchwegs schon bekannte Titel in einer Art "unplugged"-Version vereint, diese aber mit der musikalisch unterlegten Rezitation von Gedichten aus der Feder Pier Mario Giovannones alterniert. Das Resultat, ein poetisch äußerst dichtes, musikalisch ruhiges und doch volltönendes Kaleidoskop von "storie minime", erhielt durch die Bühneninterpretation mit ihren sympathisch improvisierten Anteilen (etwa die – glänzenden! – ad hoc-Übersetzungen der Gedichte durch Testas deutschen Bekannten Julian Schönfels) noch zusätzliche Intensität.

Es bleibt zu hoffen, dass die Ankündigung des Kulturgasthaus-Leiters Robert Renk, Testa – mindestens – noch ein zweites Mal ins Bierstindl zu holen, sich möglichst bald in die Tat umsetzen lässt

Gerhild Fuchs, Universität Innsbruck

Diskographie:

1995: *Montgolfières*, Label Bleu – MCA LBLC 2519 HM83

1996: *Extra Muros*, Tôt ou Tard – Warner Music France 603-15956-2

1999: *Lampo*, Tôt ou Tard – Warner Music France 3984 24316 2

2001: *Le valse d'un jour / Il valzer di un giorno*, Le chant du monde 274 1095

² Paolo De Bernardin, "Gianmaria Testa: Extra-muros", in: *La Repubblica: Musica*, 20.11.1996, online.

³ Ebd.

Trouvères durch die Jahre hindurch Überlegungen zur mehrfachen Renaissance "gesungener Dichtung"

Innerhalb der Musikwissenschaft beschränkt sich das Interesse für das französische Chanson auf die Periode der mittelalterlichen Troubadours und Trouvères, das heisst vom Beginn des zwölften bis zur Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. In der Musikgeschichte gelten Adam de la Halle (bis 1288) und Guillaume de Machaut (circa 1300 bis 1377) als die letzten Vertreter der Trouvère-Tradition. Abgesehen von der Frage, ob beide als wirkliche Trouvères, das heisst als singende Dichter betrachtet werden dürfen oder als Dichter-Komponisten, bleibt jedoch unklar, ob in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts die Trouvère-Tradition tatsächlich verschwindet. Auch stellt sich die Frage, warum Musikwissenschaftler nur das mittelalterliche Chanson untersuchen, das heutige dagegen nicht, obwohl es zwischen beiden zahlreiche Gemeinsamkeiten gibt.

Obwohl wir über ausgezeichnete mittelalterliche Manuskripte verfügen, in welchen zwei Drittel der mehr als zweitausend Chansontexte mit Musik überliefert sind, gehören die Trouvère-Chansons einer mündlichen Musikkultur an. Musiknotation spielte weder im Schöpfungsprozeß, noch in der Ausführung der Trouvère-Chansons eine Rolle. Die Trouvère-Chansons wurden oft erst schriftlich festgehalten, nachdem der Trouvère schon verstorben war. Dass wir dennoch über notierte Chansons verfügen, ist weitgehend der Tatsache zu verdanken, dass Trouvère-Manuskripte dem reichen Adel als Statussymbol dienten. Es ist sehr wohl denkbar, dass der Brauch, Chansons in Manuskripten festzuhalten, am Ende des vierzehnten Jahrhunderts vorüber war und an seine Stelle die Notierung von anderen Musikstilen, die sich inzwischen entwickelt hatten, trat. Die Tatsache, dass wir vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts an keine schriftlich festgelegten, einstimmigen Chansons mehr haben, braucht umgekehrt jedoch nicht zu implizieren, dass auch alle wichtigen Kennzeichen des Trouvère-Chansons verschwunden sind.

Im Gegensatz zu den Motetten und Cantigas aus derselben Periode sind die Trouvère-Chansons in vielen verschiedenen Versionen notiert. Hendrik Jan Van der Werf zieht daraus unter anderem die Schlußfolgerung, dass die Musik der Trouvère-Chansons einen improvisierten und personengebundenen Charakter hatte. Gerade die persönliche Interpretation des Jongleurs, des Minnesängers oder des Trouvère selbst spielte eine sehr wichtige Rolle. Aus diesem Grund können diese Chansons auch nicht zur Volksmusik gerechnet werden, wo der personengebundene Charakter bekanntlich eine untergeordnete Rolle spielt. Im Gegensatz zur Musik waren die Texte der Chansons in den unterschiedlichen Manuskripten wohl identisch.

Was den Unterschied zwischen den sogenannten Chansons in den "formes fixes" (Virelai, Ballade, Rondeau) und den Trouvère-Chansons betrifft, so lag dieser in der mehr oder weniger starken Betonung der Musik. Anders als bei den Trouvère-Chansons wurden die Chansons in den "formes fixes" von Berufskomponisten vertont. Der Ausdruck "Chansonkomponist"¹ sollte daher meines Erachtens nach nur für die oft mehrstimmigen Chansons in den "formes fixes" und nicht für die einstimmig überlieferten Trouvère-Chansons verwendet werden.

Howard Mayer Brown spricht in seiner Studie *Music in the French Secular Theatre, 1400-1550* über das "chanson rustique", welches die gleichen Kennzeichen hat wie das Trouvère-Chanson, nämlich Einstimmigkeit, nicht notiert, aufgebaut in Couplet/Refrains, Betonung des Texts, gesungen mit ungeschulter Stimme und mit viel Aufmerksamkeit für die Präsentation. Dennoch stellt Brown keine direkte Beziehung zwischen dem Trouvère-Chanson und dem "chanson rustique" her. Das ist verständlich, da wir lediglich über den Nachweis verfügen, dass die "chansons rustiques" während Theatervorstellungen gesungen wurden, nicht dagegen über Hinweise zur schriftlichen Form. Forschungen nach einer möglichen Beziehung zwischen dem "chanson rustique" und dem Trouvère-Chanson sind zwar schwierig, könnten aber auch sehr interessant sein.

Die "École Chansonnière", gegründet in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts in Val-de-Vire, ist ein möglicher Hinweis darauf, dass die Trouvère-Tradition im vierzehnten Jahrhundert nicht zu Ende ging. Diese Schule war ein Sammelplatz von bekannten Chansonniers, d.h. Chansoninterpreten. Bemerkenswert ist hier die Verwendung des Ausdrucks Chansonnier mit der Bedeutung von 'Interpret' und nicht mit der für die Zeit üblichen Bedeutung 'Manuskript'. Herbert Schneider bringt das Repertoire dieser Gruppe von Dichter/Sängern - "compagnons du vau de vire" genannt - in Verbindung mit der Trouvère-Tradition aus der Normandie. Damit ist die Ähnlichkeit der Trouvères und der Vaudeville größer, als bisher angenommen wurde. Aus der Entstehung des Namens Val-de-Vire ist der Ausdruck 'Vaudeville' entstanden, eine Theaterform des achtzehnten Jahrhunderts, worin das Chanson, so wie wir es jetzt noch kennen, eine wichtige Rolle spielte. Obwohl Hendrik Jan Van der Werf in seinen umfassenden Studien der Trouvères wiederholt den Theateraspekt erwähnt (Minstrelen und Jongleure), spricht er nirgendwo von einer möglichen Verbindung mit dem Vaudeville.

Die Tradition, Gedichte nicht schriftlich, sondern mit Hilfe der Musik einem breiteren Publikum zu vermitteln, ist in der französischen Kultur tief verwurzelt. Große französische Dichter wie Pierre de Ronsard (1524-1585) und Victor Hugo (1802-1885) haben sich aus unterschiedlichen Gründen ganz bewusst bemüht, die enge Beziehung zwischen Poesie und Musik zu verdeutlichen. Ronsard tat dies mit der Absicht, die griechischen Klassiker wiederzubeleben. Hugo wollte

¹ Bernstein 1995, 600.

die Einheit von Text und Musik aus sozialen Überlegungen betonen. Die einzige Möglichkeit, den analphabetischen Teil der französischen Bevölkerung mit den Ideen und der Poesie von Hugo in Kontakt zu bringen, bestand darin, die Gedichte singen zu lassen. Zu diesem Zweck hat Hugo etwa 1865 eine Sammlung von Chansontexten unter dem Namen *Chansons des Rues et des Bois* geschrieben. Zwar kennen wir nicht die genaue Motivation der mittelalterlichen Trouvères, ihre Gedichte zu singen, wir wissen jedoch angesichts der Tatsache, dass sie immer mit Minstrelen und Jongleuren (Theater) in Verbindung gebracht wurden, dass sie ihr Publikum auf eine einfache, zugängliche Art fesseln wollten. Schon bei den Troubadours war es nicht die schöne Stimme, die zählte, sondern die Qualität des Textes in Kombination mit der Melodie. So ist von dem Troubadour Gaucelm Faidit überliefert, dass er "cantava peiz d'ome del mon, e fetz molt bos sos e bos motz" (er sang schlechter als irgendwer in der Welt, aber er machte sehr schöne Melodien und gute Texte).

Sowohl die Texte des mittelalterlichen als auch des modernen französischen literarischen Chansons sind in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts von Literaturhistorikern ausführlich studiert worden. Die Tatsache, dass 1967 der Chansonnier George Brassens den Literaturpreis der Académie Française bekommen hat, ist ein Beweis für die wissenschaftliche Anerkennung des französischen literarischen Chansons von Seiten der Literaturwissenschaft. Die Musikwissenschaft hingegen ist noch nicht so weit. Das ist nicht verwunderlich; das heutige französische literarische Chanson passt weder in die Tradition der heutigen Kunstmusik - dafür ist die Musik zu trivial -, noch in die der Popmusik oder des Jazz. Für das mittelalterliche Chanson gilt das Kriterium der Trivialität jedoch nicht.

Dennoch gibt es einige Hinweise auf eine sich ändernde Haltung der Musikwissenschaft gegenüber dem französischen Chanson. So hat die Musikologin Mireille Collignon 1994 an der Sorbonne eine Dissertation über Jacques Brel geschrieben. Aus dieser Studie geht unter anderem klar hervor, was die musikalischen Merkmale der Breleschen Chansons sind und wie diese Merkmale im Verhältnis zum Text stehen. Collignon gibt anhand von Textanalysen präzise und nuanciert wieder, in welchen Chansons Brel das auffällige 'crescendo brelien' (Volumenzunahme, Tempobeschleunigung, Modulation, instrumentale Erweiterung u.s.w.) besser nicht hätte anwenden sollen: Brel benutzte die 'trucs' der zunehmenden Spannung, um in seiner jugendlichen Begeisterung mehr Eindruck auf das Publikum zu machen. Später in seiner Karriere hat er Text und Musik besser und wesentlich subtiler aufeinander abgestimmt.

Weitere Forschungen zum Ursprung des modernen literarischen Chansons in Frankreich stehen noch aus. Trotz des Fehlens einer wissenschaftlichen Untermauerung betrachten sich jedoch zahlreiche Chansonniers (Guy Béart, Jean Ferrat, Yves Duteil und andere) als aktuelle Trouvères. Grund dafür ist der Gedanke, dass ein Trouvère kein Komponist ist, sondern ein Dichter, für den der Text eine zentrale Stellung einnimmt. Aus dieser Sicht ist die Differenz

zwischen den mittelalterlichen Trouvères und den heutigen Chansonniers marginal. Die Interpretation spielt für beide eine essentielle Rolle. Der Einfluss des Interpreten geht sogar so weit, dass viele Chansons an eine spezifische Interpretation gekoppelt werden. "Les feuilles mortes" von Juliette Gréco ("disease") ist aus diesem Grund mit der Version etwa von Yves Montand nicht zu vergleichen. Es wäre interessant nachzuforschen, in welchen Punkten diese Versionen sich voneinander unterscheiden. Die einzige Konstante in diesen Interpretationen ist immer der Text; Aussprache, Timing, Tempo, Instrumentation und Präsentation wechseln je nach Interpret und Ausführung. Dasselbe Chanson macht innerhalb der Karriere eines Interpreten auch des öfteren eine ungeheure Entwicklung durch. Es spricht vieles dafür, alle Trouvères als singende Dichter zu betrachten, die ein großes Publikum auf sehr eindringliche Weise erreichen können. Dies könnte auch für Musikwissenschaftler Anlaß sein, sowohl das mittelalterliche als auch das heutige französische Chanson in enger Zusammenarbeit mit Literaturhistorikern und Theaterhistorikern näher zu studieren. Erst dann wird man dem dreigestaltigen Charakter des Chansons - der wechselseitigen Beeinflussung von Text, Musik und Interpretation schon seit dem Mittelalter - völlig gerecht.

Henriët Gerritse-Griffioen, Blaricum (Niederlande)

Bibliographie:

- Bernstein, Lawrence: "Chanson". In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 2. Kassel, Bärenreiter 1995, 583-602.
- Brown, Howard Mayer: *Music in the French Secular Theater, 1400-1550*. Cambridge, Harvard University Press 1963.
- Collignon, Mireille: *Regard sur la chanson française: le monde de Jacques Brel en 123 chansons*. Thèse de musicologie, doctorat nouveau régime. Université de Paris - Sorbonne, Paris IV. Bruxelles, Fondation Jacques Brel 1994.
- Mathis, Ursula (Hg.): *La chanson française contemporaine: politique, société, médias. Actes du symposium du 12 au 16 juillet 1993 à l'Université d'Innsbruck*. Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck 1996.
- Perkins, Leeman: "Chanson". In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 2. Kassel, Bärenreiter 1995, 564-583.
- Rieger, Dietmar (Hg.): *La chanson française et son histoire* (= Études Littéraires Françaises, 39). Tübingen, Gunter Narr 1988.
- Schneider, Herbert: "Vaudeville". In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Teil 9. Kassel, Bärenreiter 1998.
- Van der Werf, Hendrik Jan: *The Chansons of the Trouvères: A Study in Rhythmic and Melodic Analysis*. Michigan, Ann Arbor, University Microfilms International 1964.
- Van der Werf, Hendrik Jan: *The Chansons of the Troubadours and the Trouvères: A Study of the Melodies and their Relation to the Poems*. Utrecht, Oosthoek 1972.