

## Astor Piazzolla – Der Schöpfer des Tango nuevo

**“Seit 1940 bis heute hatte ich die schrecklichsten Probleme, nur wegen einer Volksmusik namens Tango...”**

*von Eckhard Weber*

Es gab Jahre, in denen konnte sich Astor Piazzolla (1921–1992) in Buenos Aires nicht auf die Straße trauen. Er mußte tätliche Angriffe befürchten, seine Familie war in Gefahr, man trachtete ihm nach dem Leben. Diese Aggression ging aus von orthodoxen Tango-Musikern und -Aficionados. Piazzolla kam in deren Augen einem Hochverräter gleich.

Der Grund dafür war die Tatsache, daß Piazzolla den traditionellen Tango veränderte. Die Tangokompositionen Piazzollas sind nicht tanzbar, zumindest nicht im herkömmlichen Sinne. Sie fordern vielmehr zum konzentrierten Hören auf. Piazzolla entwickelte den Tango weiter und assimilierte für diesen Zweck höchst unterschiedliche Einflüsse. So hört man in den Stücken von Piazzolla sowohl Elemente der Klassik als auch der argentinischen Folklore, der Neuen Musik und Ingredienzen des Jazz. Selbst Pop und Rock klingen zuweilen diskret durch. Immer war Piazzolla am Puls seiner Zeit und offen für Neues. Aus dem Repertoire der Klassik bediente er sich nicht selten für die Form und die Satztechnik. Seine harmonische Sprache weitete er aus mit Mitteln des Jazz sowie nach dem Vorbild etwa von Igor Strawinsky und Bela Bartók, deren Harmonik sich an Skalen eigener Prägung orientierte. Piazzolla hat zudem die Spieltechnik der Instrumente im Tango ausgeweitet durch Anleihen aus der Neuen Musik: Bogenschläge auf der Violine, stehende Streicherakzente in hoher Lage, Glissandi des gesamten Ensembles, virtuose Bandoneonläufe und eine Anreicherung der Besetzung durch eine Vielzahl von Perkussionsinstrumenten bestimmen seine Musik. Wie es charakteristisch für die Kunst des 20. Jahrhunderts ist, dekonstruiert Piazzolla in einem analytischen Zugriff das Vorbild und baut aus den Trümmern etwas gänzlich neues auf. Stets bleibt in Piazzollas Kompositionen der Tango spürbar, und dies liegt nicht allein an der charakteristischen Farbe des Bandoneons, dessen Spieltechnik Piazzolla perfektionierte. Auch in Bearbeitungen und Kompositionen, die ohne dieses Instrument auskommen, ist der Tango allgegenwärtig, die pulsierenden synkopischen Rhythmen, die typischen harmonischen Wendungen des Tango, abgehackte Staccati, messerscharfe Betonungen und natürlich die wehmütigen Soli. Piazzolla seziert die charakteristischen Elemente des Tango und stellt sie in einem neuen Licht dar. Hier betont das akkordische Spiel des Ensembles obsessiv den Rhythmus, dort dominiert eine elegische Solopassage. Jähe Zäsuren sowie deutliche Brüche stehen anstelle der Rubati des traditionellen Tangos und betonen deutlicher als diese den corte, das charakteristische Innehalten des Paares zwischen den Schrittfolgen.

Daß der argentinische Tango, so wie er ihn vorfand, Piazzolla nicht genügte, liegt in seiner Biographie begründet. So galt seine erste Liebe bezeichnenderweise nicht dem Tango, sondern dem Jazz. Nachdem Piazzollas Eltern, Emigranten italienischer Herkunft, erfolglos ihr Glück in Argentinien versucht hatten, wanderten sie nach USA aus. Astor war gerade vier Jahr alt. Wie viele Neuankömmlinge blieben die Piazzollas in New York hängen, wo der Vater in Greenwich Village einen Friseursalon eröffnete. Bald erkannte man Astors Musikalität. Neben dem Klavierunterricht lernte er auch das Bandoneon spielen, doch dies mehr seinem Vater zuliebe. Der Tango war ihm verhaßt, er liebte den Jazz. Später erinnerte sich Piazzolla an die Tangomanie seines Vaters: “Mein Vater hörte ständig Tango und dachte wehmütig an Buenos Aires zurück, an seine Familie, seine Freunde – seine Traurigkeit, sein Ärger und immer nur Tango, Tango [...]”. Lediglich eine anekdotische Fußnote in Piazzollas Biographie blieb der Auftritt des neunjährigen Astor in dem in den USA gedrehten Film ‚El día en que me quieras‘ (1930) mit dem Tango-Gott der 30er, dem Sänger Carlos Gardel. Diesem Idol, das zu seiner Zeit bei seinen Fans wahre Hysteriestürme entfachte, verdankt das Tangolied seine Prägung und Popularität. Doch auch Piazzollas frühe Tuchfühlung mit Gardel ließ den Funken noch nicht überspringen.

## Rückkehr nach Argentinien

Dies sollte sich 1936 ändern, nachdem die Familie nach Buenos Aires zurückgekehrt war. Zum Schlüsselerlebnis wird eine Vorführung des Tango-Ensembles von Elvino Vardaro. Hier nimmt Piazzolla eine für ihn neuartige Tango-Interpretation wahr, die nun endgültig die Leidenschaft entfacht. Er intensiviert daraufhin sein Bandoneonspiel. 1939 wird er Mitglied des Orchesters von Anibal Troilo, für den er auch Stücke arrangiert. Eine Begegnung mit dem berühmten Arthur Rubinstein (1887–1982), dessen Klavierspiel Piazzolla schätzt, bestärkt den jungen Musiker indessen in dem Wunsch, einen akademischen Weg einzuschlagen. Ab 1940 nimmt Piazzolla somit Kompositionsunterricht bei Alberto Ginastera (1916–1983). Ginastera, obwohl gerade erst das Konservatorium absolviert, gilt als der musikalische Hoffnungsträger der Nation. Er sorgt mit ersten Ballett- und Instrumentalwerken für Aufsehen und legt damit den Grundstein zu seiner Stellung als einer der wichtigsten lateinamerikanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Piazzolla befindet sich somit in besten Händen. In der Folgezeit schreibt er Orchester- und Kammermusik und vernachlässigt das Bandoneon. Es entstehen die ‚Rapsodía porteña‘ (1952), die preisgekrönte Sinfonie ‚Buenos Aires‘ (1953) und die ‚Sinfonietta‘ (1954), für die er den nationalen Kritikerpreis erhält. Zwar hat Piazzolla bereits in den 40er Jahren auch erste Tangos geschrieben. Damit tritt er allerdings nun nicht mehr an die Öffentlichkeit. Er möchte ein ernstzunehmender Komponist sein. Und das geht als Tangomusiker nicht. Obwohl sein harmloser und fader Abklatsch schon längst in Europa Triumphe feiert, hat der Tango in Argentinien sehr lange den Ruf des Gossenkinds. Vor allem die Oberschicht verachtet die Musik. So fällt Enrique Larreta (1875–1961), der langjährige argentinische Botschafter in Paris, ein unbarmherziges Verdikt über den Tango: „Der Tango ist in Buenos Aires ausschließlich ein Tanz schlecht beleumdeter Häuser und Tavernen der übelsten Art. Niemals tanzt man ihn in anständigen Salons oder unter feinen Leuten. Für argentinische Ohren erweckt die Musik des Tango wirklich unangenehme Vorstellungen.“

Mit einem Stipendium geht Piazzolla schließlich nach Europa. Bei Nadia Boulanger (1887–1979) in Paris will er sein Handwerk perfektionieren. Er kommt damit in eine der wichtigsten Kaderschmieden für die musikalische Avantgarde, vor allem aus der Neuen Welt. Keine Geringeren als vor ihm Aaron Copland (1900-1990) und nach ihm Philip Glass (1937) gehören zum Schülerkreis der Boulanger. Bei dem ersten Treffen verschweigt Piazzolla der für ihren Scharfsinn und für ihr untrüglichen Stilempfinden berühmt-berühmten Boulanger, daß er Tango gespielt hat. Später erinnert er sich an die beklemmende Situation: „In Wahrheit, schämte ich mich, ihr zu sagen, daß ich Tangomusiker war, daß ich in Bordellen und Kabarettts von Buenos Aires gearbeitet hatte. Tangomusiker war ein schmutziges Wort im Argentinien meiner Jugend. Es war die Unterwelt.“ Als Nadia Boulanger die Partituren von Piazzolla durchblättert, findet sie darin eine Menge Einflüsse von Ravel, Strawinsky, Bartók und Hindemith. Zweifellos weisen die Kompositionen Qualität auf. Was sie jedoch vermißt, ist die individuelle Handschrift des Komponisten Piazzolla. Schließlich bittet sie ihn, einen Tango auf dem Klavier zu spielen. Was liegt näher? Nachdem er ihren Wunsch erfüllt hat, raunzt sie ihn an: „Du Idiot! Merkst Du nicht, daß dies der echte Piazzolla ist, nicht jener andere? Du kannst die gesamte andere Musik fortschmeißen!“ Sie erklärt ihm, der Tango sei schön, das Bandoneon ein herrliches Instrument und Piazzolla solle auf diesem Wege fortfahren: „Dein Tango ist die neue Musik, und sie ist ehrlich.“

Als er aus Europa zurückkehrt, hat Piazzolla endlich seine Stimme gefunden. Dirigierkurse bei Hermann Scherchen (1891–1966), der mit seinen exemplarischen Uraufführungen Maßstäbe für Neue Musik setzte, haben ihm den letzten Schliff verliehen. In Buenos Aires gründet er 1955 sein eigenes Ensemble und prägt den Tango nuevo aus. Von Beginn an stoßen seine Tangos bei den Puristen auf heftigste Kritik. Man nennt Piazzolla einen Verrückten mit „seltsamen Ideen und sinnlosen Modernismen“. Dessen ungeachtet arbeitet er unermüdlich und ist überaus produktiv. Wie ein Besessener komponiert er, konzertiert und erstellt Arrangements eigener Werke für unterschiedlichste Besetzungen. Am Ende seines

Lebens kann er stolz auf etwa 300 Tangos, annähernd 50 Film-Soundtracks und rund 40 Schallplatteneinspielungen zurückblicken. Im Laufe seiner Karriere arbeitete er mit Literaten wie Jorge Luis Borges und Horacio Ferrer zusammen, mit der Schauspielerin Jeanne Moreau, mit dem Regisseur Fernando Solanas, führte Projekte mit dem kreativen Kronos-Quartett durch sowie mit Jazz-Musikern wie Gary Burton oder Gerry Mulligan. Für Pina Bauschs Tanztheater schrieb er die Musik zum Ballett Bandoneón.

Piazzolla war gleichermaßen geliebt und gefürchtet als kompromißloser Perfektionist. In Konzerten wirkte er sehr ernst und überaus konzentriert am Bandoneon, mit dem er verwachsen zu sein schien. Neben der kleinen Form des Tangostücks probierte sich der Musiker immer wieder an den großen Formen der Musikgeschichte aus. Belege dafür sind die ‚Tres movimientos tanguísticos porteños‘ für Orchester (1968), das Musikalische Drama mit Ballett ‚Los amantes de Buenos Aires‘ (1969) auf ein Libretto des Tango-Dichters Horacio Ferrer, das Oratorium ‚El Pueblo Joven‘ (1970) sowie das dreisätziges Konzert für Bandoneon, Streicher und Schlagzeug (1979). Besonders die Form der barocken Suite, auf die viele der Komponisten des 20. Jahrhunderts in eigener Ausprägung zurückkamen, nahm Piazzolla häufig auf. Sie diente ihm beispielsweise als Modell für ‚Histoire du Tango‘, worin er programmatische Titel für die vier Sätze des Werkes fand und so eine lapidare Lektion in Tangogeschichte gab: Bordel 1900, Café 1930, Night Club 1960, Concert d’aujourd’hui. In ‚Las Cuatro Estaciones porteñas‘ spielt er durch den Titel dezent auf die berühmten Konzerte ‚Le quattro stagioni‘ von Vivaldi an. Voller ironischer Hinweise auf die Musikgeschichte ist auch die sogenannte „Tango-Operita“ ‚María de Buenos Aires‘ mit einem Libretto von Horacio Ferrer aus dem Jahre 1967. Darin finden sich Formteile wie Fuga y Misterio, Tocata Rea, Allegro Tangabile oder Tangus Dei. Dieses Stück Musiktheater auf ein poetisch-surrealistisches Libretto mit Allegorien über die Entwicklung des Tango zeugt von einer sehr individuellen Handschrift. Melodram-Passagen, Formen epischen Theaters, oratorische Teile, Song-Elemente, Einflüsse des Cabaret und der Sphäre der Barmusik, Litaneien sakraler Prägung und Instrumentalstücke werden durch die einigende Kraft pulsierender Tango-Rhythmen gebunden. Der Tango erscheint in einem immer neuen Licht, als Walzer, als Milonga aus der argentinischen Folklore und sogar als Marsch. Der Ausdrucksgehalt schillert zwischen gemessener Zurückhaltung und kraftvollen Ausbrüchen – ein kontrolliert loderndes Feuer, wie es den Charakter des Tango kennzeichnet.

### Piazzolla als Nationalheld

Piazzolla hatte nie Berührungsängste mit der Unterhaltungsmusik und der Popkultur und hob schon früh die Grenzen zwischen E- und U-Musik auf. Gerade seit den frühen 70ern hat er die Nähe zu Jazzmusikern gesucht. Instrumente wie die E-Gitarre und das E-Piano fanden Einlaß in seine Werke. In diesem Jahrzehnt lebte er vorwiegend in Europa und widmete sich intensiv neuen Einspielungen. Dabei gab es allerdings auch Entgleisungen. Manche Aufnahmen aus dieser Phase klingen schlicht angestaubt. Beispielsweise stellt sich bei ‚Persecuata‘ (1977), wo es dann doch zu poppig plätschert, das gleiche Problem wie bei vielen Fusion-Jazz-Ausflügen dieser Zeit: Man hört den Muff von Flokatis und Räucherstäbchen durch. Heutzutage dienen diese Produkte nur noch zur Beschallung von Supermärkten. Auch die charakteristische Farbe des Bandoneons kann daran nichts mehr ändern. Die 80er Jahre prägt die enge Zusammenarbeit mit dem US-amerikanischen Jazz-Produzenten Kip Hanrahan. Die daraus entstandenen Studioaufnahmen sind experimenteller und künstlerisch substantieller. Gerade die letzte Aufnahme Piazzollas, ‚57 minutos con la realidad‘, die posthum 1996 mit Neuinterpretationen aus dem Jahre 1989 auf den Markt kam, wirkt kompromißloser und konzentrierter. Danach verhinderte ein Schlaganfall die weitere Arbeit. Piazzolla war nicht mehr in der Lage, Bandoneon zu spielen. Die Verwirklichung seiner Pläne, eine Oper über die Entdeckung Amerikas zu schreiben und sein Ensemble für eine letzte Tournee zu reformieren, war ihm nicht mehr vergönnt.

Gegen Ende seines Lebens hatte Piazzolla bereits den Status eines Nationalhelden. Nach seinem Tod 1992 in Europa sorgte der argentinische Staatspräsident Menem

höchstpersönlich für die Überführung des Leichnams in seine Heimat. Die Oper ‚María de Buenos Aires‘ steht mittlerweile unter der Schirmherrschaft des argentinischen Kulturministeriums. Was diese noble Geste für die Verbreitung von Piazzollas Musik zu bedeuten hat, bleibt zunächst abzuwarten. Seine Werke wurden lange nicht als eine besondere Spielart neuer Musik anerkannt. Die zuweilen eingängigen Melodien waren den einen zu anachronistisch und den anderen zu wenig akademisch. Diese Situation spiegelt sich auch darin nieder, daß die Musikwissenschaft Piazzolla lange ignorierte. In den enzyklopädischen Standardwerken der Zunft sucht man Piazzolla vergeblich, lediglich in Supplement-Bänden erhält man einige dürftige Informationen. In der Jazz-Szene war er jedoch anerkannt, die italienische Sängerin Milva interpretierte Piazzolla in Paris, und die exzentrische Grace Jones brachte mit ‚I’ve seen that face before‘ aus ‚Nightclubbing‘ (1981) im Outfit eines Pariser Straßenjungen Piazzollas ‚Libertango‘ in die internationalen Pop-Charts. Doch erst in den 90er Jahren fand die Klassikbranche an Piazzolla Gefallen. Plötzlich spielten Musiker wie der Dirigent Daniel Barenboim, der Cellist Yo Yo Ma und der Violinist Gidon Kremer Kompositionen Piazzollas ein. Inwiefern dies mit der Krise auf dem Klassik-Tonträger-Markt zu tun hat, bei der man um eine Anreicherung des gängigen Repertoires dankbar ist, mag hier dahingestellt sein. Fest steht, daß dank dieser Tendenzen Piazzolla als Komponist auch in akademischen Kreisen nicht mehr außen vor steht. Die Begeisterung, welche jüngst die Tournee von ‚Gidon Kremers Kremerata Musica‘ mit ihrer vorbildlichen Interpretation von ‚María de Buenos Aires‘ in den deutschen Konzertsälen hervorgerufen hat, beweist dies nachdrücklich. Was Kremer oder Yo Yo Ma auf dem Gebiet der Interpretation und Bearbeitung leisten, bewirkt das junge französische Duo Artango auf kompositorischer Seite. Auf höchstem Niveau wird von dem Pianisten Fabrice Ravel-Chapuis und dem Bandoneonspieler Jacques Trupin kreativ und kompromißlos der Tango im Geiste Piazzollas weiterentwickelt, teils noch minimalistischer, teils noch perkussiver, teils noch härter und in den langsamen Stücken ähnlich elegisch wie der Maestro.

Piazzolla hat eine eigene Handschrift entwickelt, einen unverkennbaren Sound, den man immer aus der Vielfalt an Musiken des 20. Jahrhunderts heraushört. Er ist eine musikalische Persönlichkeit geworden. Seine größte Stärke war jedoch sein integratives Potential als Komponist. Gerade diese Souveränität der Assimilierung, dieses Aufgreifen verschiedenster Strömungen macht den Klassiker aus. Dies war bei Mozart nicht anders oder bei Bach. Piazzolla – dieser Name steht heute für eine spannend-traurige Musik, die dennoch voller Energie, Sinnlichkeit und Lebenslust ist.