

Stube Tango Ohlala



#8

Film ab!

Klickt auf das Bild, um das Video zu öffnen.



Gelenke schmieren mit
Sophia



Achsenttraining im Wald



Musikalität mit Johanna:
Wer tanzt wann welches
Instrument?
(Auflösung ganz unten)

Tango-Instrumente: Klavier – Teil 2 (von Simone)

Zweiter und letzter Teil zum Klavier im Tango. Diese Woche vertiefen wir vier Pianisten der vier bedeutendsten Tango-Orchester, die den Stil des jeweiligen Orchesters entscheidend mitgeprägt haben.

Beginnen wir mit einem der ersten gefeierten Pianisten: **Rodolfo Biagi**. Biagi war der Katalysator des neuen Stils von Juan D'Arienzo (schneller, kraftvoller, rhythmischer), der die ganze Stadt fesseln konnte. Seine Karriere begann aber bereits vor der Begegnung mit D'Arienzo. Aus seiner frühen Schaffensphase können wir heute noch die Solo-Aufnahme von 1927 [Cruz diablo](#) (Teufelskreuz) hören. Nach dem Durchbruch werden Biagi diabolische pianistische Fähigkeiten zugesprochen – er wird den Übernahmen «manos brujas» (verhexte/verzauberte Hände) erhalten. Sein Erkennungsmerkmal sind die nervösen, schnellen Staccato-Einwürfe zwischen den Phrasen und sein durch und durch starker Anschlag. Mit dem Orchester von D'Arienzo hört man dies beispielsweise in [La morocha](#) (1937), in [Champagne tango](#) (1938) oder (inkl. Solo!) in [La cumparsita](#) (1937). Biagi gründete 1938 nach der Trennung von D'Arienzo sein eigenes Orchester. Vor allem in den Instrumentalstücken wird klar, dass für Biagi das Klavier im Tango nicht nur ein Begleitinstrument sein soll. Unter den frühen Aufnahmen kann man sich beispielsweise [El incendio](#) (1938) und [El rapido](#)

(1939) anhören. Auch in den Vokalstücken brachte sich Biagi stark ein, so in [Quiero verte una vez mas](#) (1940) mit einem tollen Klaviersolo und der unglaublichen Stimme Jorge Ortiz'. In den 40ern passte Biagi seinen Stil etwas an, weshalb nun auch das Klavier nicht mehr so stark hervorstach. Im Tango [Te odio](#) (1942) ist das Piano zum Beispiel bis auf das Solo gegen Ende des Stückes recht unauffällig. Biagis Piano trat dann aber in den 50ern erneut vermehrt in den Vordergrund, zum Beispiel in [Espérame en el cielo](#) (1957).

Carlos Di Sarli leitete sein Orchester vom Klavier aus, das er vom Publikum abwand, damit ihm niemand beim Spielen auf die Hände schauen und damit seinen Stil kopieren konnte. Es ist schwierig, Di Sarli in eine Schublade zu stecken. Er ist auf der gesamten Klaviatur präsent und auf allen Ebenen hörbar: im Bass (oft mit Synkopen), in der Hauptmelodie, in den Verzierungen. Di Sarlis Klavierspiel ist wie ein gut assortiertes Kräuter- und Gewürzchästli – er kann damit alles ausgleichen, gewisse Aromen betonen oder den gewissen Kick geben. Mal wird dadurch die Musik beschwingter, mal bodenständiger, mal luftiger oder melodioser, mal witziger, mal lyrischer. Und das alles gelingt ihm mit einer nie aufdringlichen Präsenz. Er ist bestimmt aber zugleich elegant, nie banal aber auch nie präntentios. (Merkt man, dass ich Di Sarli mag?) Sein Erkennungsmerkmal sind glockenspielartigen Arpeggio- oder Triller-Verzierungen in hoher Tonlage. Er benutzt diese Verzierung oft, um Phrasen miteinander zu verbinden oder Pausen der Hauptmelodie zu füllen. Dies hört man immer wieder in [Comme il faut](#) (1951).

Hören wir uns einmal den Tango [Tú... el cielo y tú](#) an (1944; Sänger: Alberto Podestá): Das Stück beginnt instrumental mit der Strophe, die Streicher dominieren, Di Sarli spielt mit Akkorden mit. Gleich nach der ersten Phrase kommt die erste Verzierung: Ganz simpel, ein Akkord und eine Note ([00:06](#)) – und es geht weiter wie vorher, jetzt aber mit dem Kontrabass, der von Di Sarli mit der linken Hand unterstützt wird. Gegen Ende des A-Teils ([etwa ab 00:17](#)) verstummt der Bass wieder, Di Sarli setzt aus, man hört nur noch die Streicher, die zum B-Teil bzw. zum instrumentalen Refrain überleiten. Kurz hat man das Gefühl, den Boden verloren zu haben. Doch dann setzt Di Sarli wieder ein ([00:23](#)) und spielt nun die Hauptmelodie, darüber die Streicher mit einer zweiten Melodie – eine wundervolle Passage. Kaum stellt man sich darauf ein, rutschen die Streicher in die Hauptmelodie hinunter, Di Sarli spielt nun kräftig im Bass Synkopen ([00:35](#)). Und dann, gegen Ende des Refrains, wechseln sich die Streicher (im Staccato) und Di Sarli mit Verzierungen in tiefer Tonlage ab ([00:54](#)). Di Sarli schlägt schliesslich den Streichern eine Brücke zur Wiederholung des ersten Teils des Refrains ([01:08](#)). Nun setzt der Sänger mit der Strophe ein. Wie man sieht, ist Di Sarli überall und auf vielfältige Weise zu finden.

Di Sarlis Klavierspiel kann man nicht in ein paar wenigen Stücken fassen. Hier tritt es aber in ganz besonderer Weise auf: [Catamarca](#) (1940); [Milonga del sentimiento](#) (1940); [Cometín](#) (1943); [La cachila](#) (1952).

Anibal Troilo wäre ohne seinen ersten Pianisten **Orlando Goñi** gar nicht zu denken. Er war der ideale Partner für Troilos tänzerfreundlichen Innovationsdrang. Sein Erkennungsmerkmal ist der «Swing» – und zwar durchaus in der jazzigen Variante verstanden. Goñi liebte nämlich Teddy Wilson (z. B. [All of me](#)) und liess von seinem Stil beeinflussen. Wo kann man diesen «Swing» heraushören? Man muss auf die linke

Hand hören, in den Basstönen betont Goñi den Takt nicht mit klaren, scharfen Anschlägen. Vielmehr rutscht er in den Schlag hinein. Also nicht <dum – dum – dum...> sondern irgendwie <(d)rum – dum – dum...>. Diese «Rollbewegung» ähnelt ein bisschen dem Klimpern (strumming) einer Gitarre. Auf Spanisch nennt man das «bordonear», wobei «las bordonas» die drei Basssaiten der Gitarre sind. Goñis Stil nannte man deshalb «marcación bordoneada» – also «Gitarrenbasssaitenklimpertaktbetonung» (oder so). Damit bringt er einen gewissen «Drive» hinein, der nicht nur den Gang der Musik, sondern auch zugleich die Tanzpaare in Bewegung versetzt. Gut hörbar ist dies gleich zu Beginn des Tangos [La maleva](#) (1942), ein Stück, das Goñis Spiel allgemein sehr gut zum Ausdruck bringt. Wie gut Goñi zu Troilo passte, hört man auch immer wieder in den Dialogen zwischen Bandoneon und Klavier. Isoliert kann man dies gleich am Anfang von [La tablada](#) (1942) hören. Weitere Stücke, mit denen man Goñi etwas besser kennenlernen kann, sind: [Malena](#) (1942); [Garua](#) (1943) [Farolito de papel](#) (1943). Goñi verliess im September 1943 Troilos Orchester, um seine eigene Formation zu gründen. Leider starb er zwei Jahre später aufgrund seiner exzessiven Lebensführung. Er war erst 31 Jahre alt, blieb aber in der Tangowelt für immer unvergessen. Aus dieser Schaffensphase sind lediglich vier sehr schlecht erhaltene Aufnahmen bekannt, darunter seine einzige Eigenkomposition: die Milonga [Mi regalo](#) (1944). Ihm zu Ehren widmete Alfredo Gobbi den Tango [Orlando Goñi](#), [hier](#) in einer Aufnahme von Troilo (1965).

Oswaldo Pugliese spielte schon in seinen Jugendjahren Klavier in verschiedenen Tangoformationen, gründete dann sein eigenes Orchester, das er fast durchgehend von 1943 bis 1986 vom Piano aus dirigierte. Pugliese war die gleichberechtigte Zusammenarbeit in seinem Orchester wichtig. Dies spiegelt sich auch darin wider, dass es kaum Instrumente gibt, die besonders hervorstechen – auch nicht das Klavier. In dieser Ausgewogenheit schimmert manchmal das Klavier aber ganz kurz hervor oder ist in einer Solo-Einleitung zu hören, wie zum Beispiel in [Tierra querida](#) (1944), [El monito](#) (1945) oder [La abandoné y no sabia](#) (1944), eines der Stücke, in dem das Klavier am prominentesten hervortritt. Grössere Klavier-Soli gab es mit Ausnahme eines Stückes nicht: [La cachila](#) (1945), Puglieses Solo ist ab Sekunde 45 zu hören. Auch wenn Puglieses Stil am Klavier auf das erste Hinhören als sanft, weich und elegant beschrieben werden kann, gibt es Beispiele, in denen das Klavier rhythmisch hervortritt und in der Bassbegleitung ordentlich den Takt angibt, zum Beispiel in [Malandraca](#) (1949) oder in seiner Eigenkomposition [La Yumba](#), [hier](#) in einer Filmaufnahme aus dem Jahr 1948 mit Pugliese am Klavier zu sehen und hören. Zum Abschluss noch ein Videoausschnitt des legendären Konzertes im Opernhaus von Buenos Aires «Teatro Colón» von 1985 mit dem Vals [Desde el alma](#). Die Blumen, die von Anfang an auf dem Klavier lagen, sind wohl ein Hinweis auf einen alten Brauch des Orchesters: Als Pugliese aufgrund seiner kommunistischen Gesinnung im Gefängnis sass, legten die Orchesterkollegen als Zeichen der Anteilnahme und des Protestes eine rote Nelke auf die Klaviatur des unbesetzten Pianos.

Musikalität mit Johanna: Auflösung der Quizfrage

[Anfang](#): Bandoneon

[0:20](#): Horacio Bandoneon/ Cecilia Piano

[0:30](#): linke Hand des Klaviers (Bass)

[0:40](#): Bandoneon, ab 0:50: abwechselnd Horacio und Cecilia

[1:00](#): Geigen

[1:10](#): Bandoneon (Synkopen)

[1:20](#): Piano-Überleitung

[1:25](#): Cecilia Puls/ Horacio Bandoneon (Synkopen)

[1:50](#): Bandoneon

[2:20](#): Geigen, dann allmählich Bandoneon

**Bleibt gesund und farbenfroh!
Euer Team von**

Tango Oh lala