

2018/19

SO! STAATSOPERETTE
DRESDEN
OPERETTE . MUSICAL . OPER

SO LEIDENSCHAFTLICH:

Tango pur.

www.staatsoperette.de

Musiktheater der
Landeshauptstadt
Dresden



Dresden.
Dresdner

KRAFTWERK
MITTE

MARÍA DE BUENOS AIRES

Tango-Operita von Astor Piazzolla





MARÍA DE BUENOS AIRES

Tango-Operita in zwei Teilen
In spanischer Sprache mit deutschen Dialogen

Musik von Astor Piazzolla

Text von Horacio Ferrer
Deutsche Fassung von Christian Lehnert

Musikalische Leitung Peter Christian Feigel
Inszenierung und Choreografie Radek Stopka
Bühnenbild, Video und Light-Design Guido Petzold
Kostüme Thorsten Fietze
Dramaturgie Heiko Cullmann
Technische Leitung Mario Radicke

María (Vasiliki Roussi) und Ballett



Ein Geist (Tom Quaas) und Ballett



BESETZUNG

El Duende (Ein Geist)

Tom Quaas

María/Sombra María (María/Der Schatten Marías)

Vasiliki Roussi

El payador (Ein Payador)

Jannik Harneit

Porteño gorrión (Ein junger Träumer aus Buenos Aires)

Marcus Günzel

Ladrón antiguo mayor (Alter Anführer der Diebe)

Christian Grygas

Analista primero (Erster Psychoanalytiker)

Marcus Günzel

Voces de ese domingo (Sonntagsstimmen)

Christian Grygas |

Marcus Günzel |

Jannik Harneit

Laura Hoppe /

Lotta Seliger

La Niña (Mariakind)

Musical-Jugend-Chor der Staatsoperette Dresden

(Einstudierung: Cornelia Drese)

Ballett der Staatsoperette Dresden

Olena Andryeyeva | Stefanie Beyer | Elena Francesconi | Dominica Herrero Gimeno |

Hannah Kelly | Nina Kemptner | Kseniya Pogorilyak | Gabrunė Sablinskaite |

Zilya Tuktarova

Till Geier | Eduard Grynyuk | Illya Olexiyenko | Leonardo Paoli | Vasyl Pieshyn |

Marat Rahm | Tommaso Tezzele | Sergiy Tonevitskyy | Arthur Troitsky |

Vladislav Vlasov

Tango-Orchester der Staatsoperette Dresden

Wladimir Artimowitsch (Bandoneon) | Eve-Riina Rannik (Klavier) | Benjamin Schwenen

(Gitarre) | Andreas Richter (Flöte) | Leonid Smorguner (I. Violine) | Maria Stosiek

(II. Violine) | Elizaveta Urba (Viola) | Benjamin Schwarz (Violoncello) | Marco Chacon

(Kontrabass) | Thomas Mühle-Herbst (Percussion) | Clemens Amme (Drums)



Premiere 23. Juni 2017, 19.30 Uhr

Dauer 2 Stunden

Pause 30 Minuten nach dem I. Teil

Studienleitung Alexander Bülow | **Korrepetition** Eve-Riina Rannik |

Korrepetition Ballett Yoko Sunagawa | **Choreografische Assistenz**

Mandy Garbrecht | **Regieassistenz und Abendspielleitung** Margarete Sabine

Bönisch | **Sprachliche Beratung** Pablo Assante | **Inspizienz** Kerstin Schwarzer |

Technische Einrichtung Christoph Schughart | **Assistenz Kostüm** Anke Aleith |

Licht Frank Baschek | **Ton** Pawel Leskiewicz | **Werkstatt- und Produktionsleiter**

Marcus Großer | **Masken und Frisuren** Thorsten Fietze

Die Dekorationen, Kostüme und Requisiten wurden in den Werkstätten der Staatsoperette Dresden unter der Leitung von Katrin Falkenberg und Annette Opitz (Schneiderei), Franziska Schobbert (Malsaal), Torsten Ulrich (Tischlerei), Jörg Danke (Schlosserei), Angelika Meinerzhagen (Dekorationswerkstatt) und Avgoust Jankov (Requisite) hergestellt.

Aufführungsrechte

Tonos Music Publishing oHG, Engen

Projektpartner

 **Ostächsische
Sparkasse Dresden**

Das Fotografieren sowie Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind aus Urheberrechtsgründen nicht gestattet.

Photos, video recordings and sound recordings during the performance are prohibited.

DIE BILDER UND IHRE HANDLUNG

I. Teil

Alevare

Mitternacht in Buenos Aires. Ein Geist beschwört das Bild und die Stimme von María de Buenos Aires.

Thema der María

María de Buenos Aires erscheint.

Ballade für eine verrückte Drehorgel

Begleitet von der Stimme eines Payador und den Stimmen der Männer, die aus dem Mysterium zurückgekehrt sind, erzählt der Geist die Geschichte Marías.

Yo soy María

María erzählt von sich selbst: » María der Vorstadt, Tango-María, María der Nacht. Wer bin ich?«

Milonga nach Carriego

Ein junger Träumer aus Buenos Aires beschreibt, wie María als junges Mädchen, von dunklen Mächten angezogen, sich von ihm entfernt und wie sie weggeht. Er bestimmt ihr vorher, dass sie seine abgewiesene Liebe in den Stimmen aller Männer hören wird.

Fuge und Mysterium

Still verlässt María ihr Stadtviertel und durchquert die nächtliche Stadt.

Walzergedicht

Vom Bandoneon verführt, singt sie, wie in den alten Tango-Legenden, von ihrer Hinwendung zu dem dunklen Leben.

Tocatta der Anklage | Miserere canyengue

María steigt in die Abwasserkanäle hinab. Dort verurteilt sie der Alte Anführer der Diebe, als Schatten in die Stadt und das Leben zurückzukehren. María stirbt.

II. Teil

Gegenmilonga zum Begräbnis

Der Geist erzählt vom Begräbnis, das die Kreaturen der Nacht für María feierten.

Tangate des Morgengrauens

Der Schatten Marías irrt in Buenos Aires umher.

Brief an die Bäume und Kamine

Der Schatten Marías schickt einen Brief an die Bäume und die Kamine des Vorstadtviertels, in dem er geboren wurde.



María (Vasiliki Roussi)

Arie der Psychoanalytiker

Der Schatten gerät in einen Psychoanalytiker-Zirkus, wo er – vom Ersten Psychoanalytiker befragt – versucht, sich an das frühere Leben Marías zu erinnern.

Romanze des poetischen und trunkenen Geistes

Der Geist hat die Spur des Schatten Marías verloren und ruft nach ihm, betrunken an der Theke einer absurden Kneipe.

Allegro tangabile

Marionetten, die Kumpane des Geistes, gehen hinaus in die Stadt und suchen den Schatten Marías.

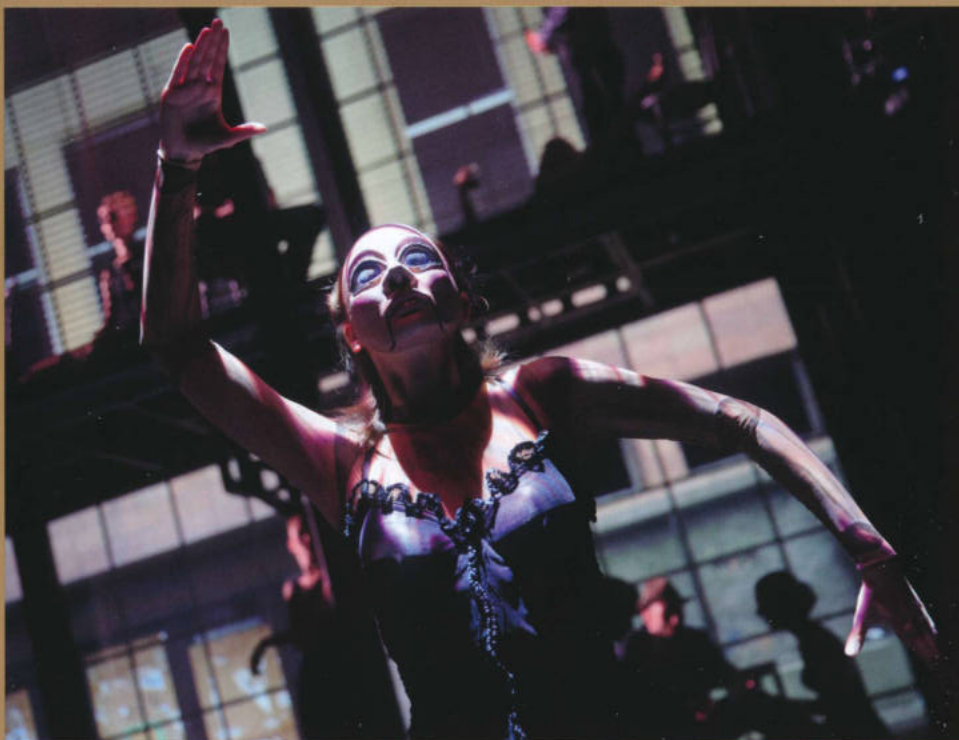
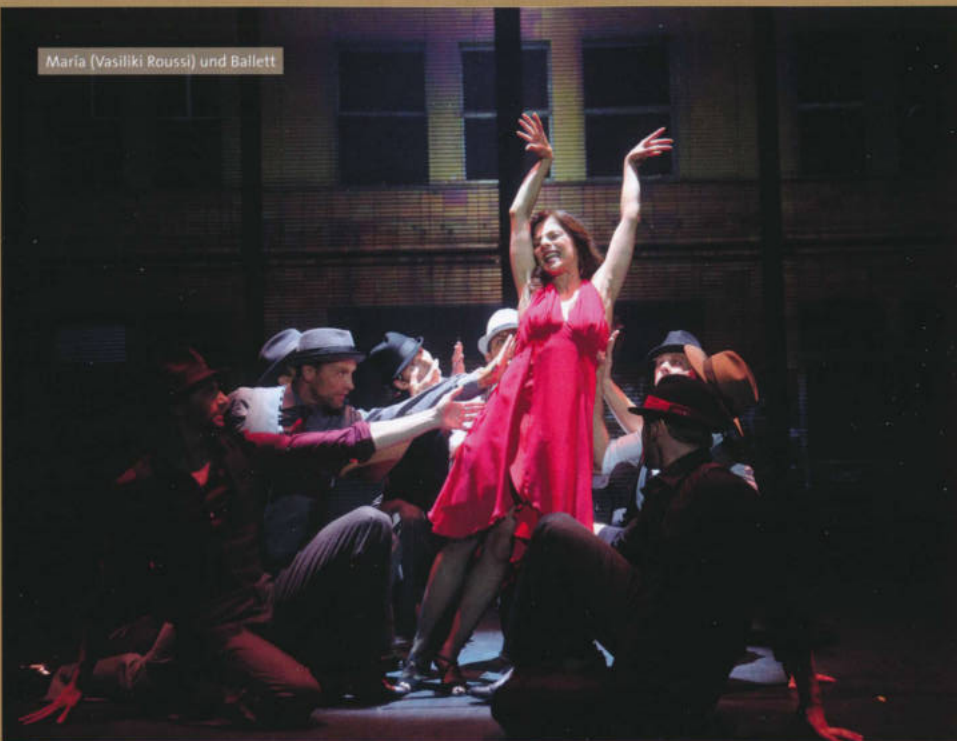
Milonga der Verkündigung

Der Schatten Marías wird von dem Ruf des Geistes erreicht und hört, dass er ein Kind empfangen wird.

Tangus Dei

Dämmerung eines Sonntags in Buenos Aires. Auf einer Baustelle gebiert der Schatten Marías ein Kind. Es ist kein Jesuskind, sondern ein Mariakind. Ist es die gestorbene María selbst, die aus ihrem Schatten wiederauferstanden ist oder ist es eine andere? Ist alles beendet oder beginnt es gerade?

Maria (Vasiliki Roussi) und Ballett



WIE »MARÍA DE BUENOS AIRES« ENTSTAND

Seit meiner Kindheit liebte ich den Tango. Ich bewunderte das Orchester von Aníbal Troilo und dessen jungen Bandoneonisten und Arrangeur Astor Piazzolla, der für die Welt und für mich zum Idol und zu einem sehr großen Teil meines Lebens werden sollte.

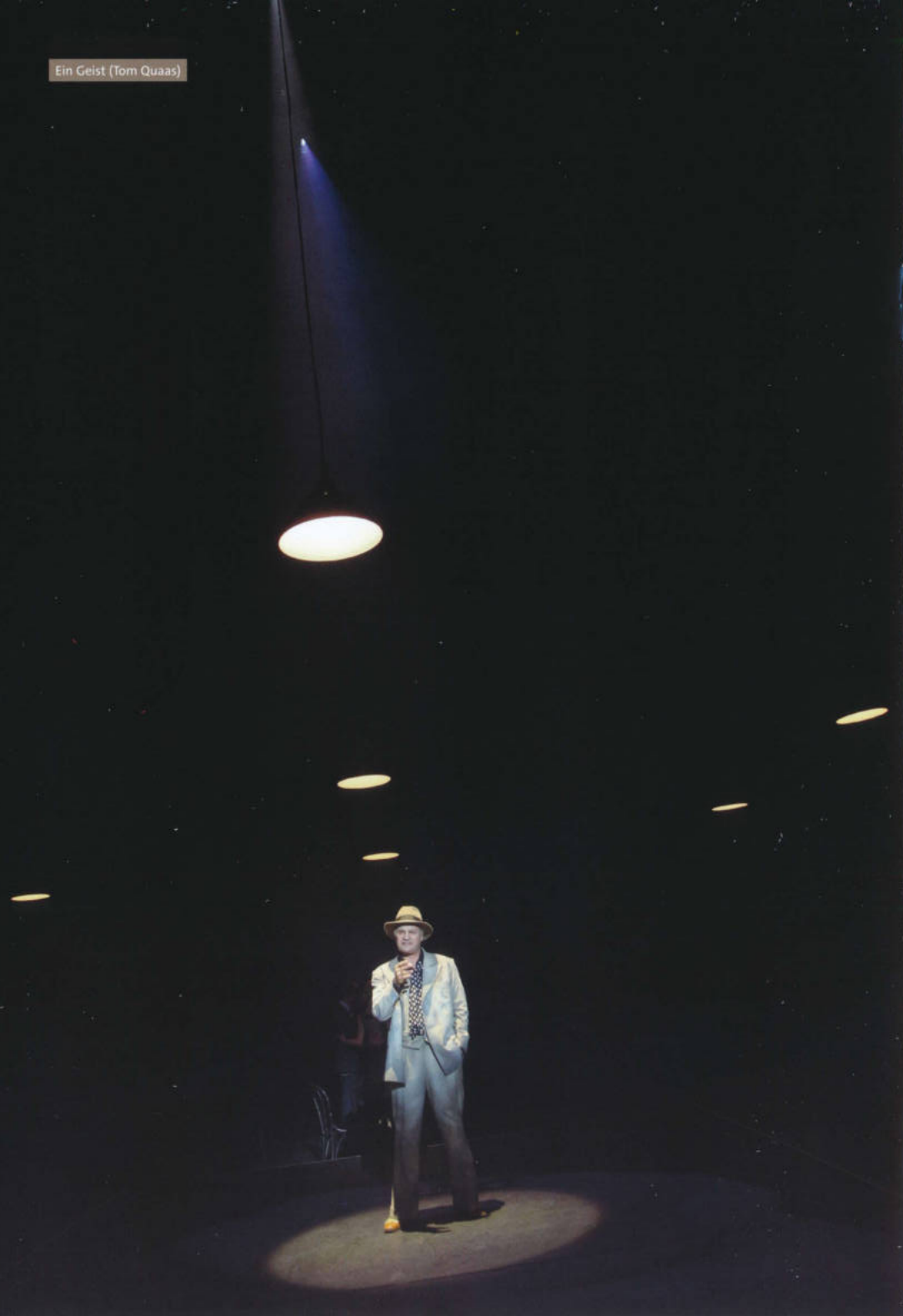
Bald darauf, mit 26 Jahren, war Astor bereits ein Spitzendirektor. Ich ging noch zur Schule und applaudierte ihm in den Cafés, in denen er mit Kühnheit, Raffinesse und ausgezeichnetem künstlerischen Empfinden spielte. Man schrieb das Jahr 1948. Eines Abends, als das Konzert zu Ende war, sprach ich ihn an und würdigte ehrfurchtsvoll seine Musik, die mir so viel bedeutete. Die Ergriffenheit jenes Jungen von 14 Jahren, der bereits in Schulen, an Straßenecken oder in Kaufläden mit einer Gitarre Gedichte vortrug, ließ ihn schmunzeln.

Als er in Paris bei Nadia Boulanger studierte, schrieb ich ihm. Er antwortete mir daraufhin mit einem schicksalhaften Brief: Er und seine Frau Dedé würden bei der Rückkehr nach Buenos Aires mit dem Schiff in Montevideo anlegen. Bei seiner Ankunft erwartete ich ihn im Hafen und nahm ihn mit in den »Club de la Guardia Nueva« (Club der neuen Garde) – einer »Kellerhöhle«, die wir jungen

Liebhaber des Avantgarde-Tango bevölkerten. Dort empfingen ihn dreihundert Studenten mit stürmischem Beifall.

Von uns beiden Autoren der »María« ist keiner in dem von uns so geliebten Buenos Aires geboren. Nach seinem Besuch in meiner Heimatstadt Montevideo [Uruguay] lud mich Astor in seine Geburtsstadt Mar del Plata ein. Dort lernte ich ihn erst richtig kennen. Astor besaß einen begnadeten Geist. Er war eine Quelle von Musik, wenn er am Klavier saß und darauf brannte, den ganzen Tag lang zu komponieren. Seine linke Hand eilte flink über das Notenpapier, während er mit bewundernswerter Sicherheit einige Akkorde anschlug. Er bemerkte: »Das meiste, was ich komponiere, komponiere ich nicht, ich spiele es bereits.«

Die Seelenverwandtschaft und die Zuneigung, die uns verbanden, gaben den Ausschlag dafür, dass ich Prologe für seine Konzerte verfasste oder meine Gedanken in Schallplattentexten und Konzertprogrammen niederschrieb. Und als 1967 mein erster Gedichtband »Romancero Canyengue« erschien, urteilte er: »Du verwirklichst in der Poesie dasselbe wie ich in der Musik. Von



jetzt an werden wir gemeinsam komponieren. Überlege dir einen Stoff für musikalisch-lyrisches Theater.«

Zwei Monate später händigte ich ihm das fertige Libretto zu »María de Buenos Aires« aus. Durch Astors eigenes Werk inspiriert, wagte ich, ihm musikalische Anregungen zu jedem Bild zu geben, die er fast ausnahmslos guthieß: unterschiedliche Stilrichtungen des Tangos (traditionell, Romanze, Lied, modern), der Milongas, der Walzer und einige ländliche Weisen aus der Pampa. Astor sagte: »Ich schätze es sehr, Horacio, dass du mir all dies vorschlägst. Viele Leute glauben, dass ich lediglich ein Komponist von rein instrumentaler Musik bin – jetzt werden sie sehen. »María de Buenos Aires« ist in ihrer Gesamtheit kunstvolle, starke, strahlende und ergreifende Musik.«

Im Sommer 1968 komponierte er im Osten von Uruguay mit meinem Bandoneon, das ihm sehr gefiel – und ich hatte das Vergnügen, es ihm zu schenken – mehr als die Hälfte der Musik. Den Rest vollendete er in seinem Haus in Buenos Aires, wo ich ihn zu Beginn unseres Herbstes besuchte – erstaunt, glücklich und verbunden mit jedem großzügigen,

enthusiastischen, scheuen, sinnlichen, ironischen, sentimentalsten Astor, jenem Menschen mit einer engelhaften und diabolischen Aura und dem Herzen eines Löwen.

Am 8. Mai 1968 brachten wir das Werk im »Sela Planeta« zur Uraufführung: mit der Instrumentierung und Zusammenstellung von Astor, mit Amelita Baltar als María und Hector de Rosas in den männlichen Rollen (Gorrión, Ladrón, Analista), und mit mir als El Duende. Die kleinen gesprochenen Chöre rezitierten wir mit unseren eigenen Stimmen und den Stimmen einiger Freunde.

Von Mai bis September gaben wir hundertzwanzig Vorstellungen und nahmen unsere kleine Oper auf zwei Schallplatten auf, die man immer noch in der ganzen Welt findet.

Horacio Ferrer

ASTOR PIAZZOLLA

Den größten Anteil an der Renaissance, den der Tango seit den 80er Jahren in Europa erfährt, hatte ausgerechnet der Mann, der in Argentinien lange als Totengräber des guten, alten Tango geschmäht wurde. Wie so viele Künstler seines Landes, wie auch der Tango selbst, mußte Astor Piazzolla (1921 – 1992) erst in Europa berühmt werden, bevor er sich in Argentinien endgültig durchsetzte.

»¡Tóquese un tango, maestro!« (»Meister, spielen Sie einen Tango!«) hieß es oft, wenn Piazzolla seine innovativen Kompositionen zu Gehör brachte. Piazzolla selbst entgegnete diesem enervierenden Einwurf stets:

»Meine Musik ist Musik aus Buenos Aires, die Musik aus Buenos Aires heißt Tango, also ist auch meine Musik Tango.« Auch wenn Piazzolla letztlich nichts anderes getan hat, als die Tangueros der neuen Garde, nämlich die Musik aus Buenos Aires, d.h. den Tango, weiterzuentwickeln, hat er ihn radikaler als alle anderen vor ihm erweitert und erneuert.

Astor Piazzolla, 1921 in Mar del Plata geboren, sog frühzeitig alle möglichen musikalischen Einflüsse in sich auf. Sein Vater war Tanguero, hörte sich die Hits der »Goldenen Ära« auf seinem Schellack-Plattenspieler an und schenkte dem fünfjährigen Astor sein

erstes Bandoneon. Auch ein Klavierlehrer, in der Nachbarschaft, aus dessen Wohnung die Fugen und Inventionen Johann Sebastian Bachs erklangen, prägte den späteren Komponisten. In New York, wo Piazzolla seine Kindheit verbrachte, drückte er sich vor den Eingängen der New Yorker Nachtclubs herum und lauschte aufmerksam den amerikanischen Jazz-Größen der 30er Jahre, die dort um die Wette spielten.

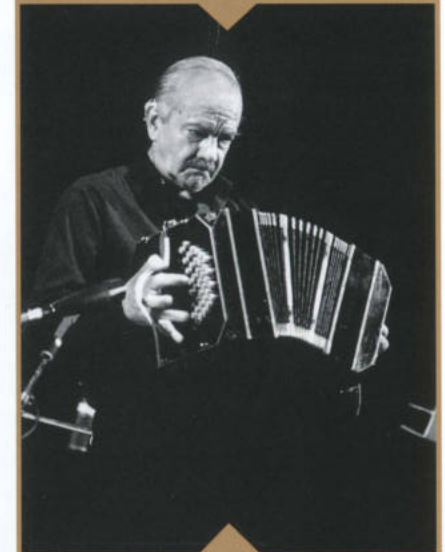
Zurück in Argentinien, bewarb sich Piazzolla dann auch mit einer Interpretation von Gershwins »Rhapsodie in blue« um eine Stelle als Aushilfsbandoneonist bei Aníbal Troilo, einem der wichtigsten Komponisten der goldenen Ära des Tango. Er blieb diesem Orchester sechs Jahre als Bandoneonist und Arrangeur erhalten und gründete dann sein eigenes Ensemble. Gleichzeitig widmete er sich der klassischen Musik und wurde u.a. von der inzwischen legendären Nadia Boulanger in Paris darin unterrichtet. Und diese war es, die ihm riet, sich verstärkt der Musik seiner Heimat, dem Tango, zu widmen.

Den mischte Astor Piazzolla dann ordentlich auf. Die Tango-Puristen waren entsetzt, als sie in den 60er Jahren die Aufnahmen des

»Quinteto Nuevo Tango« hörten, das mit allem brach, was ihnen heilig war. Es waren vor allem Jazz- und Klassikfans, die als erste zu seinen Konzerten pilgerten, und auch in Europa und in den USA sollte Piazzolla zunächst als Jazzer – durch seine Aufnahmen mit Gerry Mulligan – bekannt werden. Von da aus begann sein unaufhaltsamer Aufstieg zu einem der wichtigsten Komponisten dieses Jahrhunderts. Auch in seiner Heimat wurde Piazzolla noch zu Lebzeiten rehabilitiert. Stücke wie »Balada para un loco« und »Adios Nonino« sind trotz ihrer musikalischen Komplexität zu Gassenhauern geworden und gehören zum Standardrepertoire jeder Tango-Formation.

Piazzolla starb 1992 in Paris und hinterließ knapp 800 Werke, von denen die meisten mehrfach auf CD gebannt wurden.

Arne Birkenstock



Er war sehr schwierig. Aber er war genial.

Das Wichtigste für ihn war erstens Musik, zweitens Musik, drittens Musik – danach kam alles andere. Er wusste eine Menge über Malerei, Literatur, Kunst im Allgemeinen, weil er sich viel herumtrieb. Er war mit vielen Malern befreundet, vor allem Argentinier, die in Paris lebten. Aber in der Kultur war seine Leidenschaft die Musik. Wenn man ihm einen Stift in die Hand drückte, konnte er nur komponieren, zeichnen konnte er nichts, da war er einfach ein Klotz.

Daniel Piazzolla über seinen Vater

Payador (Jannik Harnett)



DER TANGO NUEVO

Es gab Jahre, in denen sich Astor Piazzolla nicht auf die Straße trauen konnte, ohne Angriffe auf sich und seine Familie fürchten zu müssen. Diese Aggression ging von orthodoxen Tangomusikern aus, in deren Augen Piazzolla einem Hochverräter gleichkam.

Der Grund dafür war sein Mitte der fünfziger Jahre kreierter »Tango nuevo«, der vom traditionellen Tango abweicht. Größter Punkt der Kritik an Piazzollas Tangos ist, daß sie nicht im herkömmlichen Sinne tanzbar sind. Sie fördern vielmehr zum konzentrierten Hören auf. Piazzolla entwickelte für diesen Zweck den Tango weiter und verband in ihm unterschiedliche Einflüsse. So hört man in seinen Werken Elemente der Klassik und der argentinischen Folklore, der Neuen Musik und des Jazz. Dies hat mit Sicherheit seinen Ursprung in Piazzollas Biographie, die ihn seit frühester Jugend durch die Welt führte und ihn die unterschiedlichsten musikalischen Stilrichtungen kennenlernen und verinnerlichen ließ. Seine harmonische Sprache erweiterte er mit den Mitteln des Jazz sowie nach dem Vorbild von Igor Strawinsky und Bela Bartók. So schreckte Piazzolla nicht vor Dissonanzen, chromatischen Harmonien und einer größeren Rhythmusbreite in sei-

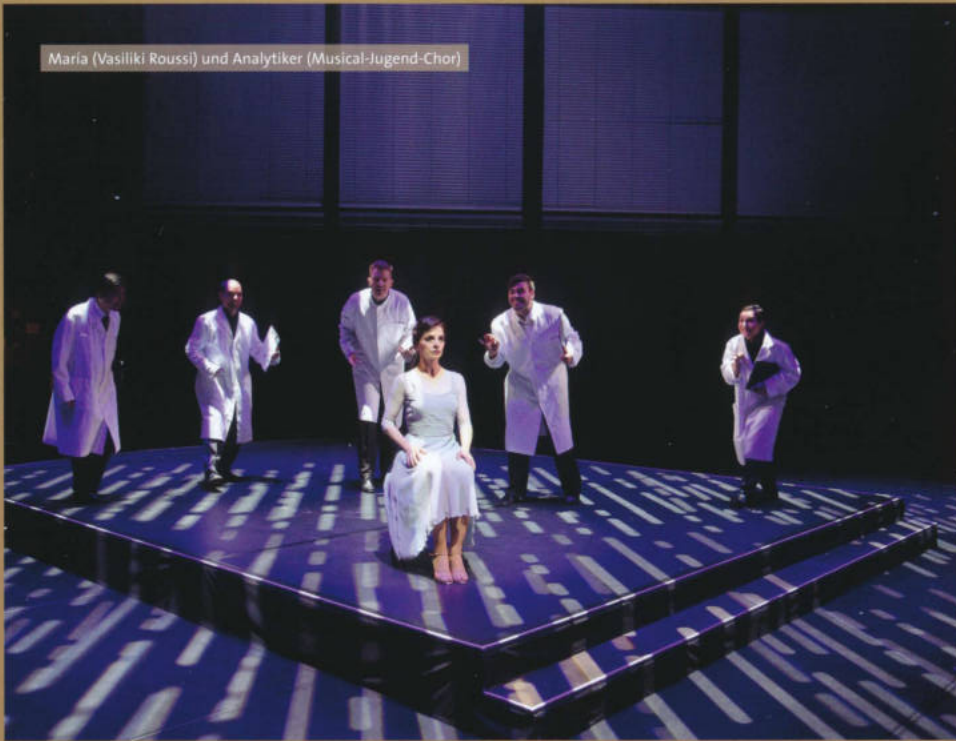
nen Tangos zurück. Zudem erweiterte der Komponist die Spieltechnik der Instrumente, z.B. Bogenschläge auf der Violine, stechende Streicherakzente in hoher Lage, Glissandi des gesamten Ensembles oder virtuose Bandoneonläufe. Neuartig war auch die Zusammensetzung der Ensembles, die mit Perkussionselementen angereichert wurde. In den siebziger Jahren fanden E-Piano und E-Gitarre Einzug in Piazzollas Tangomusik.

Jene Erneuerungen formten den »Tango nuevo«, der die rückgewandte Nostalgie, wie oftmals im traditionellen Tango, hinter sich läßt und im Gegensatz dazu in der Suche nach Freiheit und Neuem seine Ausdrucksmöglichkeiten findet.

Stefan Ulrich

Die Wurzeln des Tango als sein Wesen liegen in vulkanischen Böden, rot-schwarz gebrannt, gezeichnet durch tiefe Risse aufgebrochener Wunden, aus denen schwefelige Dämpfe hochsteigen, die immer von der Gefahr neuer Ausbrüche künden.

María (Vasiliki Roussi) und Analytiker (Musical-Jugend-Chor)



KLEINE OPER ALS WELTMUSIK

Argentinien: Nachrichten über Staatskrise, Finanznot und soziale Spannung – und, über alle widrigen Umstände hinweg, das klingende Autogramm des Tango, des traditionellen Tango und seiner Erneuerung im Schaffen von Astor Piazzolla (1921 – 1992), der mit dem »tango nuevo« ein Kapitel der viel beschworenen »Weltmusik« geschrieben hat. Sein Hauptwerk »María de Buenos Aires« [...] ist zugleich ein Wendepunkt im Schaffen Piazzollas, ein originelles Beispiel für das zeitgenössische Musiktheater, eine klingende Geschichte des argentinischen Tango und der Stadt Buenos Aires – und nicht zuletzt ein Bekenntnis zum Sakralen im Profanen.

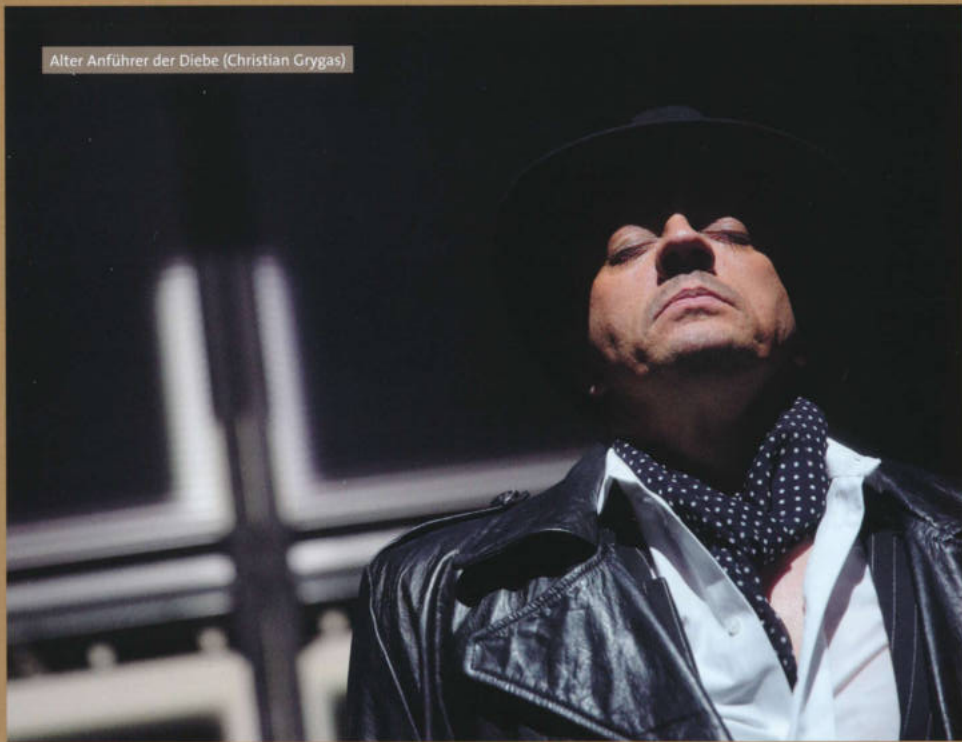
Der Weg zur Reife

Die bedeutende französische Musikpädagogin und Komponistin Nadia Boulanger war es, die ihren Schüler Astor Piazzolla 1954 definitiv darauf einstimmt, sich dem Tango zu widmen, die gegebene musikalische Fantasie und das erworbene Kompositionshandwerk in den Dienst dieser Gattung zu stellen, die Piazzolla schon ein halbes Leben lang begleitet und herausgefordert hatte. Der Fundus an Erfahrungen beginnt schon mit dem Bandoneon, das der sechsjährige

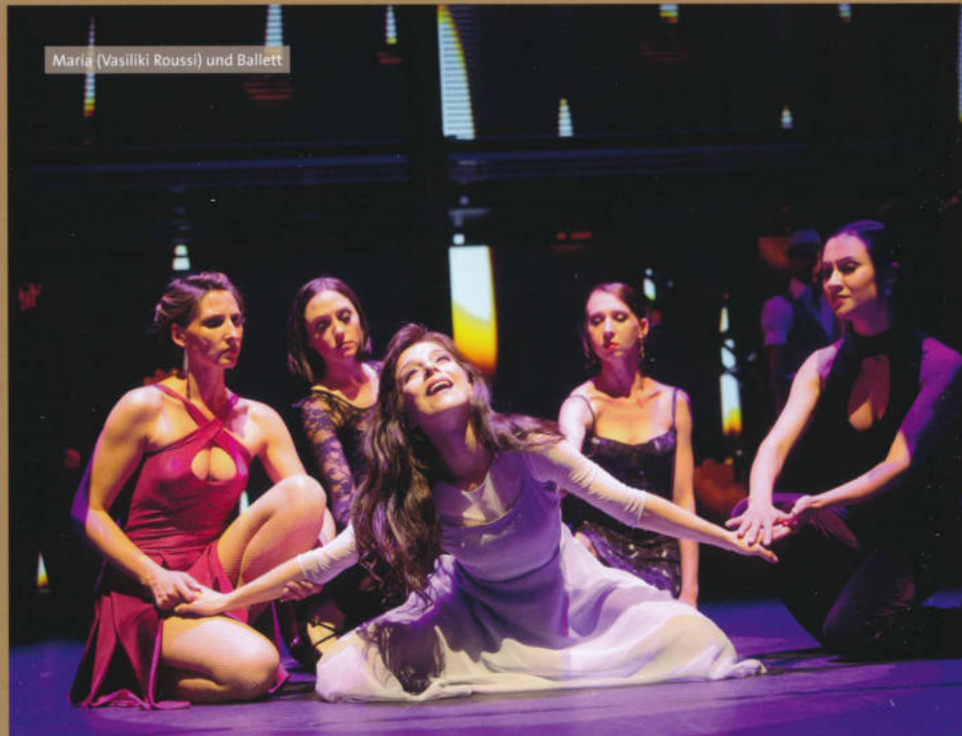
Piazzolla in die Hände bekam, und dessen eigentümliche Sprachfähigkeit er sich zuerst autodidaktisch, dann im fachkundigen Unterricht aneignete. 1933 entstand seine erste Tango-Komposition, seit 1937 war Piazzolla fast ständig als Musiker, Arrangeur und Dirigent in Ensembles und Orchestern tätig, die für die Geschichte und die Interpretation des Tango bedeutsam wurden, bis er 1946 sein erstes eigenes Orchester gründen konnte.

Neben der kontinuierlichen praktischen Erprobung des nationalen Musikidioms zeigte sich Piazzolla auch interessiert und aufnahmefähig für die europäische Musiktradition von Johann Sebastian Bach und Wolfgang Amadeus Mozart bis zur klassischen Moderne. Sein Formsinn, die kontrapunktische Stimmführung, die Variationstechnik ebenso wie der Reichtum an Gattungen, die ihm zur Verfügung stehen, ist ohne die Begegnung mit der europäischen Musik kaum denkbar. Klanggewordene »neue Welt« war der Jazz im New York der 30er Jahre und mit seinen neuen Stilrichtungen um die Mitte des 20. Jahrhunderts, als unter europäischem Einfluss Harmonik, Thematik und Rhythmik differenzierter und artifizierter wurden. Einen impulsiven Musiker wie Piazzolla konnte

Alter Anführer der Diebe (Christian Grygas)



Maria (Vasiliki Roussi) und Ballett



auch diese Spielart spontaner Musik in der Spannung zwischen Freiheit und Bindung nicht unberührt lassen.

Die verschiedenen Musikwelten, die Piazzolla durchwandert, kennengelernt und in Studien und Begegnungen vertieft hatte, drängten ihn zu einer Positionsbestimmung, an einen Ruhepunkt, an dem es zu einer Synthese der heterogenen Anstöße, zur Bändigung der widerstreitenden Impulse kommen konnte. »María de Buenos Aires« markiert, nach Piazzollas eigenen Worten, diese Stationen der »madurez ... pulimiento ... decantación« (wörtlich: der Reife, der Reinigung, der Filtrierung). Mit diesem Werk hat der Komponist sich und seinen Weg gefunden; im Ausgleich zwischen Gefühl und Verstand, Inspiration und Handwerk sind der Mensch und der Komponist Piazzolla eins geworden.

Eine Voraussetzung für diesen Kulminationspunkt seiner künstlerischen Tätigkeit war die Begegnung und Auseinandersetzung mit einem hochpoetischen Text, die Zusammenarbeit mit dem 1933 in Montevideo (Uruguay) geborenen Dichter Horacio Ferrer, der wie Piazzolla vom Tango »besessen« war und seit den 50er Jahren auch Tango-Texte geschrieben hatte. Nach einer ersten Begegnung im Jahre 1955 kam es erst 1967 zur

Kooperation zwischen dem Dichter und dem Komponisten, die sich verstanden, die sich förderten, die in jeweils ihren Medien das gleiche Anliegen ausdrücken wollten und konnten, in einer gemeinsamen Begeisterung und Bemühung, die sicher anderen »Sternstunden« des Musiktheaters mit anderen »Paarungen« vergleichbar ist (Calzabigi/Gluck, Da Ponte/Mozart, Hofmannsthal/Strauss, Bachmann/Henze ...). [...]

Doch was ist eine »Tango-Operita«? Einen Hinweis auf die Originalität von »María de Buenos Aires« gibt schon die Bezeichnung »Operita«: ein kleines Werk, eine kleine Oper, eine Kammeroper im Grenzbereich zwischen szenischer Kantate, Oratorium und Oper, und im »Ton« des Tango als »Tango-Operita« ein singuläres Stück Musiktheater, argentinisch in der Prägung durch die verschiedenen Stilarten des Tango mit seinen Vorläufern, der Milonga und der Habanera, in der Tango-Besetzung mit Bandoneon, Violine, Flöte, Kontrabass und Gitarre, zugleich »multikulturell« in der Einbeziehung von europäischen Tänzen (Polka, Walzer), des Jazz und einer kontrapunktisch ausgeführten Fuge, die für die »Flucht« Marias aus der Vorstadt ins Zentrum von Buenos Aires steht.

Obwohl der Tango motivisch und rhythmisch das Werk durchdringt, stellt sich im Wechsel zwischen gesprochenen, rezitierten, mit und ohne fortlaufenden Text gesungenen, chorischen und solistischen Nummern und begleitenden wie selbständigen instrumentalen Partien eine große Vielfalt ein, die in einer Folge von 16 Bildern diszipliniert und ausgewogen gegliedert ist. Die eigentlich surreale Atmosphäre, der an Bildern, Motiven, Assoziationen, Symbolen und Anspielungen überreiche, oft rätselhaft und unübersetzbar erscheinende Text mit umgangssprachlichen Einschüssen und Neologismen, und die kaum nachvollziehbare, ins Mystische gleitende Handlung wird vom einheitlichen ›Ton‹ der Musik zugleich gehalten, gestützt, gedeutet und vertieft. Die in jedem Takt fassliche und verständliche Musik bringt ein Lebensgefühl zum Klingen, das im Text in viele verschiedene Facetten aufgesplittert ist: die Musik ist die eigentliche Trägerschicht, der Stoff für die poetischen Träume und Albträume.

Leiden und Erlösung

So wortreich und expressiv sich der Text gibt, so offen die Handlung letztlich auch bleibt, so liegt dem Weg der Hauptperson María doch eine reale Situation zu Grunde. Aus vorstädtischer Armut führt Marías

Biographie in das Nachtleben des Zentrums der Großstadt, in dem sie als ›Milonguera‹, als Cabaret-Tänzerin, auftritt – nur noch ein herzloser Schatten ihrer selbst, der aus dem schwarzen Riss des Asphalts beschworen wird, der durch die Stadt irrt, begleitet von Archetypen aus niederen Berufsständen, aus der Halb- und Unterwelt, von realem und magischem Personal aus Vergangenheit und Gegenwart. In dieser Figur der María und ihren tragischen bis burlesken Begegnungen verkörpert sich die Stadt Buenos Aires: Legenden, Mythen, Orte, Klänge, Stimmungen. Marías Weg ist auch der Weg des Tango, die Geschichte einer Gattung, in der Leidenschaft und Trauer, Lust und Sehnsucht aufeinandertreffen, bei Piazzolla härter, sperriger, schroffer als im traditionellen und kommerziell polierten Tango.

Marías Weg ist auch eine ›via crucis‹, ein Kreuzweg, wie es im zehnten Bild heißt, an das sich der bewegende »Brief an die Bäume und Kamine« anschließt, deren Blätter und Wolken Schatten spenden und zugleich wellen und verwehen, wie der lebende Tod von Marías Schatten, dessen Erinnerungen einer Trauerarbeit gleichkommen, weil der Anfang schon ein Abschied war. Schon im dritten Bild, nach ihrer Beschwörung und Erscheinung, spricht der Geist María an mit den

bezeichnenden Worten: »Vergessen bist Du unter allen Frauen.« Aber María ist nicht vergessen, die Marien-Passion führt nicht in die Hoffnungslosigkeit, denn das Leiden wird fruchtbar: Der »Milonga der Verkündigung« folgt im letzten Bild die Geburt einer kleinen María, an einem Sonntag, im 30. Stock einer Hochhauskonstruktion, mit der Assistenz von zwei Hebammen-Engeln, mit den Stimmen der Drei magischen Maurer. Der Geist kann sich korrigieren: »Prophezeiung bist Du unter allen Frauen.« Dieses letzte Bild ist überschrieben »Tangus Dei«. Aus dem Geist des Tangos wird María wiedergeboren, in und mit der Musik hat das Leiden Erbarmen und Erlösung gefunden. Mit dem Kind beginnt eine neue Verheißung der Hoffnung und des Friedens am Tag des Herrn. [...]

Karlheinz Schlager

HORACIO FERRER



Tango-Poet. Geboren 1933 in Montevideo (Uruguay), gestorben 2014 in seiner Wahlheimat Buenos Aires. Präsident und Gründer der argentinischen Academia Nacional de Tango. 1967 erster Gedichtband (»Romancero canyengue. Versos lunfas y grotescos«). Texte zu rund 80 Werken Astor Piazzollas. Zahlreiche Bücher zur Kultur von Buenos Aires und Montevideo sowie Tango-Texte für andere Musiker. Dreibändige Enzyklopädie des Tango. 1991 Anthologie seiner Werke: »Moriré en Buenos Aires« (»Ich werde in Buenos Aires sterben«).

BANDONEON



Mein erstes Bandoneon schenkte mir mein Vater, als ich sechs Jahre alt war. Er brachte es verpackt in einer Schachtel, und ich freute mich, weil ich glaubte, es seien die Rollschuhe, die ich mir schon so oft gewünscht hatte. Es war eine Enttäuschung, denn anstelle der Rollschuhe fand ich ein Gerät vor, das ich zuvor nie in meinem Leben gesehen hatte. Papa setzte sich, legte es mir auf die Beine und sagte: »Astor, das ist das Instrument des Tango, ich möchte, dass du es spielen lernst«. Meine erste Reaktion war zornig. Der Tango war die Musik, die er fast jeden Abend hörte, wenn er von der Arbeit zurückkam, und die mir gar nicht gefiel. Ich weiß, dass es ihn 19 Dollar gekostet hatte

und dass er es in einem jener Geschäfte in New York gekauft hatte, in denen gebrauchte Sachen verkauft werden. Wir fanden nie heraus, wem es zuvor gehört hatte.

Die ersten Lektionen gab mir Andrés D'Aquila, ein argentinischer Musiker, der in New York lebte, ein Pianist, der einige Grundkenntnisse der Bandoneons hatte. Es ging um die ersten Grundlagen, er zeigte mir nur, wo sich die Töne auf der Tastatur befinden. Heute verstehe ich meine damalige Reaktion als Kind: Es ist nicht leicht, sich in das Bandoneon zu verlieben. Die Tasten liegen seitlich am Instrument, sie bleiben mysteriös, da man sie nicht sieht. Auf dem Klavier hat man die

Tastatur vor sich, der Geiger betrachtet ständig seine Hände, ebenso der Kontrabassist und der Perkussionist, aber am Balg sieht man kaum die Finger.

Seit jenem Geschenk meines Vaters bis zum heutigen Tag ist viel passiert in meinem Leben, und das Bandoneon hat sich in mehr als nur ein Musikinstrument verwandelt. Manchmal denke ich, es ist mein Psychoanalytiker: Ich beginne zu spielen und kann alles loslassen. [...]

Während vieler Jahre spielte ich im Sitzen, wie die große Mehrzahl meiner Kollegen, bis ich zum Solisten wurde. Da empfand ich die Notwendigkeit, eine andere Haltung zu finden, die meiner Persönlichkeit mehr entsprach. Sitzen gab mir das Gefühl angebunden zu sein. Ich stand auf, stellte das linke Bein fest auf den Boden und rückte das Instrument auf dem rechten zurecht. Seit damals drücke ich meinen Leib gegen den Balg, wenn ich spiele, und manchmal scheint es mir sogar, dass wir zusammen tanzen, das Bandoneon und ich.

Das Schlimmste, was einem Bandoneonisten passieren kann, ist schüchtern zu sein. Wir Kollegen nennen das »Nach-Innen-spielen«.

Das taugt nichts. Man darf keine Angst haben. Wenn man sich mal verspielt, macht das nichts. [...]

Ich spreche mit den Bandoneons. [...] Ich glaube, ich habe ihm wehgetan, weil ich eine Taste eingedrückt habe. Ich spiele eben mit aller Gewalt, mein Bandoneon muss singen und schreien. Ich male den Tango nicht in Pastelltönen. Ich rede ihm zu, damit es nicht mitten in einem Konzert den Dienst versagt, und manchmal schlage ich es. Die Schläge auf den Kasten gehören im Allgemeinen zur Musik, als Perkussions-Effekt, aber er erhält auch einen Klaps, wenn ich merke, dass etwas nicht funktioniert. Das ist wie jenes Mysterium bei den Fernseh-Apparaten. Sie gehen nicht mehr richtig, man versetzt dem Gehäuse einen Schlag, und alles ist wieder in Ordnung. Bei den Bandoneons geht das auch so, bis sie schließlich ganz kaputtgehen. [...]

Ich hoffe, das Bandoneon wird in 50 Jahren nicht zu einem Museumsstück geworden sein. [...] Ich bin nicht sehr zuversichtlich, aber ich habe die Hoffnung noch nicht ganz verloren.

Astor Piazzolla

»MARÍA DE BUENOS AIRES«

Tango-Operita by Astor Piazzolla

The Argentinian composer Astor Piazzolla (1921–1992) is known as the founder of the so-called ›tango nuevo‹ with its unique acoustic colour of the bandoneon and string instruments. He took the classic tango and merged it cunningly with various stylistic devices of music of that time, for example elements of Jazz – which were familiar to him from his childhood in the United States – and baroque forms like Toccata and Fuge. With this, Piazzolla created a mix of styles as unique and diverse as the cultural habitat Buenos Aires itself.

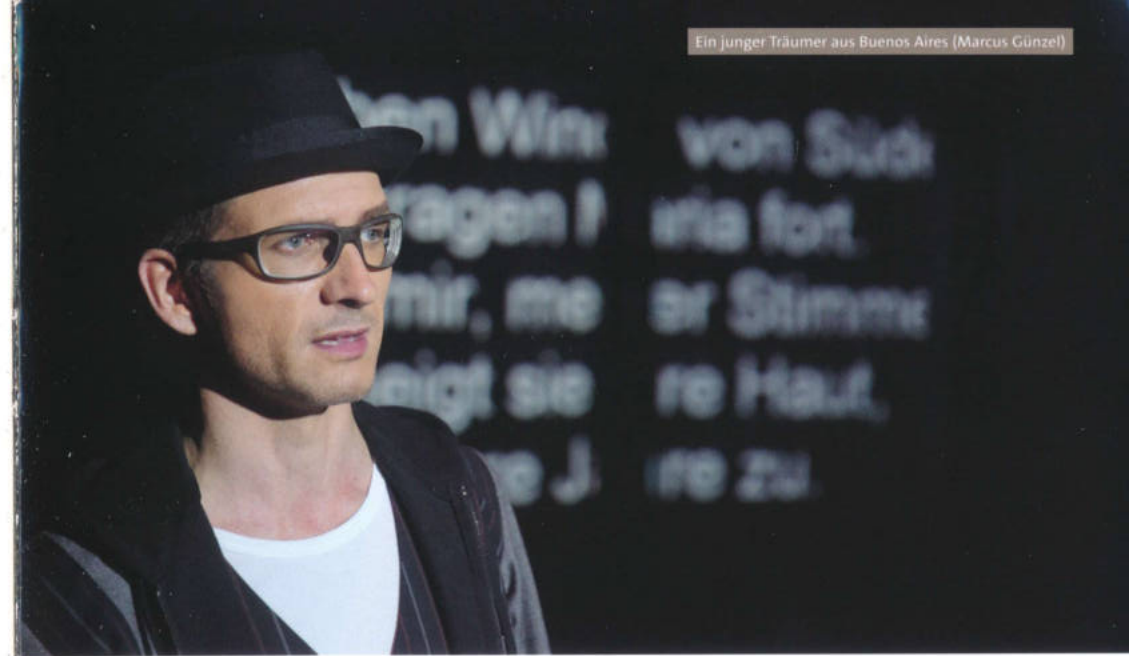
Together with Tango-historian Horacio Ferrer (1933–2014), born in Montevideo (Uruguay), lyricist, composer, songwriter and author Piazzolla created the Tango-Operita »María de Buenos Aires« in 1968. The libretto does not feature a straight plot, rather it bribes through a deep poetic strength. Although Ferrer's texts cannot be interpreted directly, he conjures surreal pictures with such a strong pull that the audience is inevitably enthralled by his words.

»María de Buenos Aires« tells the story of the mysterious María, born ›on a day, when God

was drunk«. His great love, which he never could forget, El Duende remembers as an old man: As a young woman, María came to Buenos Aires. Sensual and desirable, she personified an attitude toward life in a new time and a new dance, the tango. Instead of a better life, her path led María to cabarets and brothels of the big city. Finally, she ended up in the underworld, inhabited by whores and thieves who murdered her. After her burial, María wandered the city as a shadow, bound by memories. On a Sunday she gave birth to a girl – perhaps a new María. Will she share a similar fate? In the end, El Duende recognizes that he was only one of many who loved María and that this love will only end when his life has ended.

At the premiere in 1968 in the Argentinian capital, »María de Buenos Aires« was so strongly cheered on by the audience that 120 performances followed. With their picture-laden piece, Piazzolla and Ferrer created an impressive eulogy for the tango, which combines music, dance and poetry into a magical, poetic and surreal theater experience.

Translation: Tobias Wiemer



TEXTNACHWEISE

Horacio Ferrer, »Wie ›María de Buenos Aires‹ entstand«, in: CD-Beiheft »María de Buenos Aires«, 3984-20632-2, Teldec Classics International GmbH 1998 | Arne Birkenstock, »Astor Piazzolla«, in: »Matices«, 4/13 (Frühjahr 1997) | Stefan Ulrich, »Der Tango nuevo«, in: Bühnen der Landeshauptstadt Kiel (Hrsg.), Programmheft »María de Buenos Aires«, Spielzeit 1999/2000 | Karlheinz Schlager, »Kleine Oper als Weltmusik«, in: »Agora. Magazin der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt«, 19/2 (2003) | Astor Piazzolla, »Bandoneon«, in: Natalio Gorin, »Astor Piazzolla. Erinnerungen«, Berlin 2001

FOTO- UND BILDNACHWEISE

Bildcomposing Ö Grafik unter Verwendung der Fotos von Stephan Floß mit Vasiliki Roussi und Christian Sauter (Background) | Kai-Uwe Schulte-Bunert (Probenfotos) | ullstein bild – POP-EYE (Astor Piazzolla) | Roblespepe / Wikimedia Commons (Horacio Ferrer)

IMPRESSUM

Herausgeber: Staatsoperette Dresden
Spielzeit 2018/19
Intendant: Wolfgang Schaller
Redaktion: Heiko Cullmann
Layout: Staatsoperette Dresden
Druck: Druckerei Thieme Meißen GmbH

Die Staatsoperette Dresden dankt ihren Sponsoren und individuellen Partnern für die laufende Unterstützung