1 *Jalousie*
2 *Graciela y Buenos Aires*
3 *Oblivion*
4 *Fuga y misterio*
5 *Adiós Nonino*
6 *La Muerte del ángel*
7 *Milonga del ángel*
8 *Por una cabeza*
9 *Le Grand Tango*
10 *Libertango*
11 *Romance del diablo*

SUPER AUDIO CD
HYBRID
MULTICHANNEL
plays on
SACD, CD & DVD player

Friedrich Kleinhapl
Violoncello

Andreas Woyke
Piano

Pasión Tango

Ars Produktion Schumacher
DSD
Direct Stream Digital

SUPER AUDIO CD

Von Herzen meiner Frau Heidrun Maya gewidmet, die uns mit viel Ausdauer und Liebe dazu bewegt hat, dieses Programm zu entwickeln und diese Tangos einzuspielen.

I dedicate this album with much affection to my wife Heidrun Maya, whose love and persistence prompted us to put together this selection and to go ahead with the recording.

Friedrich Kleinhapl

Pasión Tango

Friedrich Kleinhapl, Violoncello
Andreas Woyke, Piano

Carlos Gardel (1890–1935)
1 **Jalousie** arr. G. Wunder, F. Kleinhapl, A. Woyke 5 : 23

José Bragato (1915–2013)
2 **Graciela y Buenos Aires** 7 : 50

Astor Piazzolla (1921–1992)
3 **Oblivion** arr. G. Wunder, F. Kleinhapl, A. Woyke 4 : 41

Astor Piazzolla
4 **Fuga y misterio** arr. G. Wunder 3 : 46

Astor Piazzolla
5 **Adiós Nonino** arr. F. Ruiz, F. Kleinhapl, A. Woyke 8 : 58

Astor Piazzolla
6 **La muerte del ángel** arr. G. Wunder, F. Kleinhapl, A. Woyke 3 : 09

Astor Piazzolla
7 **Milonga del ángel** arr. D. Badent, F. Kleinhapl, A. Woyke 6 : 34

Carlos Gardel
8 **Por una cabeza** arr. G. Wunder, F. Kleinhapl, A. Woyke 4 : 26

Astor Piazzolla
9 **Le Grand Tango** 11 : 22

Astor Piazzolla
10 **Libertango** arr. G. Wunder, F. Kleinhapl, A. Woyke 4 : 38

Astor Piazzolla
11 **Romance del diablo** arr. F. Kleinhapl, A. Woyke 6 : 31

Unser Zugang zu Piazzollas Tangos

Als klassischer Musiker hatte ich bei der Auseinandersetzung mit Piazzollas Musik zunehmend das Gefühl, mich auf einen anderen Planeten zu begeben. Nicht auf den ersten Blick, denn ich bin natürlich vertraut mit Bach, mit dem Anteil an Piazzollas Musik, der von Strawinsky, Ravel oder Bartok inspiriert wurde. Auch die anderen Seiten seiner Musik, der Jazz und der *Tango Argentino* waren natürlich an sich nichts Fremdes. Doch beim Umsetzen dieser Musik auf dem eigenen Instrument wurde immer deutlicher, wie eigenständig und anders Piazzollas Musik wirklich ist, wie einzigartig und unvergleichbar der musikalische Kosmos ist, den er durch die Kombination dieser Elemente geschaffen hat. Das war, wie gesagt, auf den ersten Blick nicht so bedeutend, aber beim zweiten und dritten. Und mit jedem weiteren Hinsehen wurde das immer spürbarer.

Unser Weg in diese Welt hat vor ziemlich genau elf Jahren begonnen. 2003 traten Andreas Woyke und ich mit Astor Piazzollas *Grand Tango* zum ersten Mal gemeinsam auf. Das war meine erste intensivere Auseinandersetzung mit Tangos und Astor Piazzolla.

Dieses so unglaublich energetisierende Stück ließ uns nie mehr los, löste eine Sehnsucht nach mehr aus. Die große Frage war aber immer: wie sollten wir zu Arrangements anderer Tangos für unsere Besetzung kommen, die so stark sind, dass sie neben dem *Grand Tango* bestehen können?

2010 spielte ich in Caracas mit dem Simón Bolívar Orchester und begegnete dort dem venezolanischen Komponisten Federico Ruíz. Ich erzählte ihm von unserem Wunsch, Tangos zu spielen. Federico war sofort bereit, Piazzollas *Adiós Nonino* für uns zu bearbeiten. Dann folgte 2012 eine inspirierende Zusammenarbeit mit der jungen österreichischen Komponistin Dorothee Badent. Sie arrangierte für uns Piazzollas *Milonga del ángel*. Das war der Zeitpunkt, als aus unserer Begeisterung für Piazzolla und die Tangos zum ersten

Mal der konkrete Plan entstand, eine CD zu produzieren. 2012 hatte ich bereits über ein Celloprojekt mit dem in Hollywood arbeitenden Komponisten Gerrit Wunder gesprochen. Auf ihn gingen wir nun konkret zu, um weitere Tangos bearbeiten zu lassen.

In der weiteren Vorbereitung des Programms wurde Piazzollas eigener Zugang zur Musik, seine große Leidenschaft für Bach und den Jazz – wie oben schon erwähnt – immer spürbarer. Er löste förmlich die Lust zu improvisieren aus, die Lust, eigenes in die Musik einzubringen, uns selbst und den Augenblick auszudrücken.

Dabei war natürlich Andreas Woykes langjährige Erfahrung mit Jazz und Improvisation ein wunderbarer Zugang. Durch seine regelmäßige Zusammenarbeit mit renommierten Jazzmusikern und auch seine Aktivität als Komponist brachte er wertvolle Impulse in unsere gemeinsame Arbeit an den Tangos ein, welche ja schon bei Piazzollas eigenen Aufführungen – ähnlich dem Jazz – ständigen Veränderungen unterlagen.

Die Ideen flogen wie in einem Ping-Pong-Spiel zwischen uns hin und her. Aus den Arrangements unserer Komponistenfreunde wurden sehr rasch unsere eigenen. Neue Formen mit eigenen Kadenzen und neuen Klängen entstanden ganz als Ausdruck unserer eigenen Stimmungen und Emotionen. Wir hatten dabei nie den Wunsch, Piazzollas Klangwelt zu imitieren, seinem Stil treu zu bleiben, sondern aus seiner Musik unsere eigene zu machen. Entstanden ist dabei wahrscheinlich so etwas wie eine Mischung aus südamerikanischer Inspiration mit bewusst nicht verleugneten europäischen Wurzeln – jedenfalls aber zumindest für uns selbst ein Rausch der Energien, Klangfarben und Stimmungen.

Friedrich Kleinhapl

Die Vorgeschichte

Ein Abend im Jahr 1910 in einem Pariser „Cabaret“. Ein Herr betritt die kleine Bühne und kündigt einen exotischen, neuen Tanz aus Südamerika, genauer gesagt aus Brasilien an: einen Tango. Eine Gruppe anwesender Argentinier erhebt sich, reklamiert den Tanz lautstark für ihre Heimat. Anwesende Brasilianer protestieren dagegen vehement: der Tango stamme wie angekündigt aus Brasilien. Ein Streit bahnt sich an.

Im Sturm erobert dieser neue südamerikanische Tanz, der Tango, die Pariser Salons. Die körperliche Nähe beim getanzten Tango, seine Erotik lösen den Walzer in seiner Popularität ab. Der Argentinische Botschafter Enrique Rodriguez Larreta ist verzweifelt. Er kämpft um das Ansehen Argentiniens im kulturellen Mekka Paris. Protestierend versucht er dem Trend Einhalt zu gebieten. „*Der Tango ist in Buenos Aires ausschließlich ein Tanz der unanständigsten 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.*“

Seine Aufregung ist verständlich. Noch 1930 schreibt der argentinische Schriftsteller Ezequiel Martinez Estrada: „*Der gesamte Tango findet unterhalb der Gürtellinie statt. Er gehorcht nicht dem Verstand sondern nur den niedrigen Trieben. Es ist eine laszive Musik, deren Texte die allgemeine Masse mit Poesie verwechselt. Tango ist der Geschlechtsakt selbst, nur mit anderen Mitteln.*“

Auch in den Tanzlokalen im nobleren Norden von Buenos Aires geht man wenig entspannt mit dem sittenfeindlichen Trend um. Eigens abgestellte Polizeibeamte überwachen die Tänzer. In dem Moment, in dem ein Paar zu einer suspekten Tanzfigur ansetzt, rufen sie lautstark: „Que haya luz!“ – „Licht an!“

Doch der Tango ist nicht aufzuhalten, er ist ein Massenphänomen geworden. Er stellt ein Ventil dar, kanalisiert nicht nur erotische Energie in den Bordellen von Buenos Aires. Er ist auch zum Ausdrucksmittel der Armen geworden, der Ausgestoßenen und der Nachkommen der afrikanischen Sklaven, die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts sowohl nach Buenos Aires als auch nach Brasilien verschifft worden waren. Heute haben immer noch etwa 10 Prozent der Bevölkerung von Buenos Aires afrikanische Wurzeln. Ein ebenso großer Anteil der brasilianischen Bevölkerung geht auf afrikanische Sklaven zurück.

Diese Sklaven hatten nichts gehabt, was sie an ihre Heimat erinnerte außer ihre Musik, ihre Rhythmen und Trommeln mit denen sie nicht nur von Erotik, Gewalt und Verbrechen erzählt hatten, sondern auch von ihrer Armut und Hoffnungslosigkeit. Dieses Ventil der Verzweiflung und Aggression hatten aber auch all jene aufgegriffen, die in Massen nach Argentinien gekommen waren, in das Land der Hoffnung und der Träume. „Gobernar es poblar“ – „Regieren ist Bevölkern“ – so hatte der Leitspruch der liberalen Politiker Argentiniens seit den 1850er Jahren gelautet. Man hatte auf gut gebildete Einwanderer aus dem Norden Europas gehofft, hatte Reklame gemacht für eine hoffnungsvolle Zukunft, hatte Arbeitsplätze in der neu aufkeimenden Industrie versprochen, Land, das man von der indigenen Bevölkerung „lukriert“ hatte. Die gut gebildeten Europäer hatten die Auswanderung nach Nordamerika vorgezogen. Nach Argentinien waren die schlecht gebildeten Massen aus Südeuropa gekommen.

Die Einwohnerzahl Argentiniens war von 1,8 Millionen im Jahr 1869 auf 8 Millionen im Jahr 1914 explodiert. In Buenos Aires hatte sich die Bevölkerungszahl von 230.000 auf 2 Millionen Bewohner verneunfacht – die Hälfte Ausländer.

Das versprochene Land hatte es nicht gegeben – es war sehr schnell Eigentum einiger Großgrundbesitzer geworden, die Industrie hatte zu wenige Arbeitsplätze gehabt, um die Massen von Einwanderern zu versorgen. Auch der Plan, das Hinterland mit Menschen zu bevölkern war nicht auf gegangen – der Zuzug war zu einem großen Teil in Buenos Aires hängen geblieben. Die Folge war massenweise Armut, die sich ausdrücken musste.

So wie die afrikanischen Sklaven hatten auch die Einwanderer ihre Musik mitgebracht, ihre *Candombes*, *Habaneras*, *Tango Andaluz*, *Milongas*. Aus all diesen Einflüssen hatte sich der Tango entwickelt. Aber auch Instrumente waren mit den Immigranten ins Land gekommen. Deutsche Seefahrer und italienische Arbeiter hatten beispielsweise eine Erfindung des deutschen Instrumentenbauers Heinrich Band nach Argentinien gebracht, das Bandoneon. Es war bald zu dem Tango-Instrument schlechthin geworden.

Das Produkt dieser Entwicklung, der Tango, wird also um 1920 in Paris populär, denn er trifft auf eine Gesellschaft, die erfüllt ist von Sehnsüchten nach exotischen Abenteuern, Erotik und ferner Romantik. Der Tango erfüllt alle diese Sehnsüchte, erobert Paris und Europa im Sturm. Europa erklärt den Tango schließlich zum Synonym für Argentinien und prägt damit Argentiniens Identität, zumindest musikalisch.

Und erst jetzt beginnt ihn auch die argentinische Oberschicht endgültig für sich zu entdecken. Sie verfeinert ihn. Zunehmend wird er von professionellen Musikern ausgeführt, die vor jeder Aufführung zusichern müssen, sich gut zu benehmen und keine Tango-Texte zu singen.

Der zweite Weltkrieg bringt den Tango schließlich endgültig zum Erblühen. Ganz Europa hungert, ist angewiesen auf Nahrungsmittel aus Südamerika. In Argentinien sprießen durch den neuen Reichtum Cabarets nach Pariser Vorbild aus dem Boden, wahre Vergnügungstempel. Die Menschen strömen herbei, um den feiner geschliffenen Tango zu hören und zu tanzen – ohne die anrüchigen Texte, ohne Anspielungen auf Erotik, Angst, Sorge oder Armut.

Von diesem Spannungsfeld des Tangos zwischen verpönter Musik der Armen und identitätsstiftendem Nationalheiligtum ist Piazzolla geprägt. Aus diesem Spannungsfeld heraus entwickelt er seinen *Tango Nuevo* – revolutionär und vollkommen neu.

Astor Piazzolla und der Tango Nuevo

Mai 1974: Astor Piazzolla trifft in den Mondial Studios in Mailand ein. Sein *Libertango* wird in den nächsten Stunden auf Platte eingespielt werden. Er wird damit ein Denkmal setzen – nicht nur nach außen, sondern auch nach innen vor sich selbst. Er hat sich mit diesem Werk seine „Libertad", seine Freiheit buchstäblich nach zwei Jahrzehnten erkämpft, die Emanzipation seines *Tango Nuevo* gegenüber dem traditionellen *Tango Argentino*, die Erhebung seines *Tango Nuevo* zu einer Kunstform gegenüber dem verrufenen Tango seiner Jugend in den Armenviertel von Buenos Aires. Jahrelang waren er und seine Familie auf der Straße in Buenos Aires deshalb angefeindet worden, konnten oft die Wohnung kaum verlassen. Zeitweise waren diese Angriffe sogar so heftig gewesen, dass Piazzolla für einige Zeit aus Argentinien fort in die Flucht getrieben wurde.

Die Menschen hatten ihm vorgeworfen den Tango zu verunstalten, die Tradition zu verlassen. Und das, obwohl Piazzolla weder zum Revolutionär noch zum Erhalter einer argentinischen Volksmusik geboren war. Ganz im Gegenteil: Seine Geschichte hatte vollkommen anders begonnen, denn er wollte einen konventionellen Weg einschlagen und klassischer Komponist werden.

Das Bandoneon-Spiel hatte er nur seinem Vater, „seinem *Nonino*" zu Liebe erlernt, der mit seiner Familie vor der wirtschaftlichen Not in Buenos Aires in ein Arbeiterviertel nach New York geflüchtet war. Die Sehnsucht des Vaters nach der Heimat, nach dem Tango war geblieben.

Piazzolla hatte diese Sehnsucht seines Vaters aufgenommen, hatte seine Auseinandersetzung mit dem Tango immer weiter vertieft, auch wenn sein eigenes Herz zunehmend für den Jazz und für Bach brannte.

Dieses Wandeln zwischen zwei Welten sollte zu einem anhaltenden Lebenszustand werden und blieb es auch in Buenos Aires, wohin er 1936 mit seiner Familie zurückkehrte. Frühmorgens stand er auf, um den Proben des Orchesters im Teatro Colón zuzuhören, Klavier zu üben und Theoriestunden bei Ginastera zu nehmen. Nachts absolvierte er mit seinem Bandoneon ein zermürbendes Pensum in den Tango-Clubs und Bars. Piazzolla wünschte sich zusehends sein Bandoneon ganz an den Nagel hängen zu können, um nur mehr klassischer Komponist zu sein.

Die Wende kommt mit dem 16. August 1953. Nach langem Drängen seines Lehrers Ginastera hatte Piazzolla seine „*Buenos Aires Symphony*" für den Fabien-Sevitzky-Preis eingereicht. Bei der Aufführung bricht im Publikum ein Tumult aus. Mehrere Zuhörer geraten aneinander, weil Piazzolla das traditionelle Tango-Instrument, das Bandoneon, in die klassische Orchesterbesetzung integriert hat. Die Tradition ist verletzt. Doch Piazzolla gewinnt trotzdem einen Studienplatz in Frankreich bei der legendären Komponistin Nadia Boulanger.

Einige Monate später blättert die berühmte Professorin in Fontainebleau in seinen Kompositionen, entdeckt Einflüsse von Bartók, Hindemith, Strawinsky und Ravel, sucht aber vergeblich nach Piazzolla. Sie fordert ihn auf: „Spiele einen Tango" – Worte, die ihn wie ein Messerstich mitten in seine wundeste Stelle treffen: mit dem Tango in Verbindung gebracht zu werden. Zu groß ist die Angst, dadurch als Komponist in Verruf zu geraten. Schon vor seiner Reise nach Paris hat er sich daher von all seinen früheren Tango Kompositionen distanziert, ist peinlichst genau darauf bedacht, jede auch nur noch so leise Andeutung eines Tangos zu vermeiden.

Nadia Boulanger kennt möglicherweise die Vorbehalte des Argentiniers gegenüber dem Tango nicht. Der Tango aus seiner Heimat hat mit dem harmlosen Pariser Salon-Tango wenig gemeinsam. In den Spelunken, Bars und Bordellen von Buenos Aires romantisiert diese Musik nicht von einer fernen Traumwelt, sie erzählt nicht nur von erotischer Liebe sondern vom wirklichen Leben; von den Armen, den Prostituierten, Zuhältern und Machos, Beherrschung und Unterwerfung, dunkler Leidenschaft, Mord, von den enttäuschten Hoffnungen der Einwanderer, ihren Sehnsüchten und ihrer Angst und Melancholie.

Und jetzt lässt ihm die große Nadia Boulanger keine Wahl, sie hat ihn gestellt, ihn zu seinen Wurzeln zurückgeworfen. Er spielt. Als er endete, sagte Boulanger nur: „*Merkst du nicht, daß dies der echte Piazzolla ist? Du kannst die gesamte andere Musik fortschmeißen!*“

„*In Wahrheit*“, so sagt Piazzolla später über dieses Vorspiel, „*schämte ich mich, ihr zu sagen, dass ich Tangomusiker war, dass ich in Bordellen und Cabarets von Buenos Aires gearbeitet hatte. Tangomusiker war ein schmutziges Wort im Argentinien meiner Jugend.*“

Für Piazzolla stürzen Welten zusammen und ineinander. Unmissverständlich wird er dazu aufgefordert, seine Träume vom klassischen Komponieren aufzugeben und sich der Musik zu widmen, die in seiner Jugend mit so viel Schande verbunden gewesen war. 1955 kehrt Piazzolla nach Argentinien zurück. Dort hat sich inzwischen Vieles verändert.

Am 16. Juni hatten die Bomber der argentinischen Marine-Luftwaffe die *Casa Rosada*, das Regierungspalais im Zentrum von Buenos Aires im Sturzflug bombardiert. Diktator Perón war von den Militärs durch einen Putsch gestürzt worden. Mit seinem Sturz fallen die Gesetze und Quotierungen zur Förderung der argentinischen Kultur, die unter anderem vorgeschrieben hatten, dass in allen Radiosendern 70% argentinische Musik, also Tango gespielt werden musste. Durch den Wegfall dieser gesetzlichen Schutzes geht es mit den großen Orchestern endgültig bergab. Das Interesse der Bevölkerung hat sich längst den neuen Musikströmungen Rock’n Roll, Beat und Rock zugewendet. Die Ära des Tango scheint zu Ende zu gehen.

Trotzdem setzt Piazzolla seine neuen Ideen um. Er formiert ein Oktett mit zwei Bandoneons, zwei Violinen, Cello (José Bragato), Kontrabass, Klavier und E-Gitarre: das *Octeto Buenos Aires*. Mit diesem Oktett bricht Piazzolla radikal mit jeder Tradition, stellt dem traditionellen gesungenen Tango mit Begleitung eines Orchesters seinen hochvirtuosen, rein instrumentalen und kammermusikalischen *Tango Nuevo* entgegen. In einem Schaffensrausch schreibt und arrangiert er 40 Tangos in nur zwei Jahren.

Heftige Anfeindungen sind die Folge seiner revolutionären Ideen. Weite Kreise sehen das kulturelle Erbe Argentiniens verraten, bedroht und misshandelt. Piazzolla wird kritisiert, abgelehnt und angefeindet. Die intellektuellen Linken sehen in ihm und seinem *Tango Nuevo* dagegen ein Symbol der politischen Erneuerung und Reformierung ihres Landes.

So kontroversiell er in seiner eigenen Heimat gesehen wird, so begeistert wird seine neue Sicht des Tangos in Europa und Nord-Amerika aufgenommen.

1958 verlässt Piazzolla erneut Argentinien, sucht seine Zukunft wieder in seiner alten Heimat New York. Doch dort ist das Leben alles andere als einfach. Er kämpft um seinen Lebensunterhalt als Musiker und Arrangeur, scheitert mit seinem Versuch Jazz und Tango zu verschmelzen. Auf der Rückkehr von einem Konzert in Puerto Rico erfährt er schließlich vom Tod seines geliebten Vaters *Nonino*. Innerhalb einer Stunde schreibt er allein eingeschlossen in seiner New Yorker Wohnung seinen berühmten Tango *Adiós Nonino*.

New York hält Piazzolla nicht länger. Kurze Zeit später bricht er dort seine Zelte ab und kehrt zurück nach Buenos Aires. Mit ungeheurer Produktivität setzt er seinen Weg fort, komponiert, arrangiert, gründet neue Ensembles, lässt sich scheiden, heiratet wieder, geht

Partnerschaften beispielsweise mit dem Dichter Horacio Ferrer ein und landet schließlich 1969 gemeinsam mit ihm seinen ersten wirklichen Welterfolg: seine „*Balada para un loco*“.

Im gleichen Maße wie Piazzolla seinen Weg nach oben fortsetzt, verstrickt sich Argentinien immer weiter in eine innere Zerreißprobe zwischen rivalisierenden linken und rechten Splittergruppen und Grabenkämpfen zwischen den Parteien.

Als Piazzolla 1974 seinen „*Libertango*“ in Mailand einspielt, sagt er noch: „*Libertango steht für die Freiheit, die ich meinen Musikern gebe. Sie finden ihre Grenzen nur in ihren eigenen Schwierigkeiten und nicht durch äußeren Druck*“. Dieser Satz wird nur von kurzer Gültigkeit sein. Nur zwei Jahre später verlassen zahllose Musiker, Künstler, Intellektuelle Argentinien – alle sind auf der Flucht vor dem äußeren Druck, den das neue Militärregime aufbaut.

Aus den vorübergehend vom Regime verhängten Versammlungsverboten und Verboten, Tangos zu spielen, wird im Laufe der Jahre Terror. Am 30. April 1977 versammeln sich erstmals die „Madres de Plaza de Mayo“, um für ihre verschundenen Söhne und Männer zu kämpfen.

Die Tangomusiker kämpfen aus ihrem Exil mit ihren Mitteln gemeinsam mit diesen Frauen um die Menschenrechte – mit der Musik. Über sein Pariser Exil schreibt ein Kollege Piazzollas: „*Wir waren nur etwa zehn junge Musiker, die hier eine neue Tangobewegung schufen. Aber wir erregten damit ziemlich viel Aufsehen, was den argentinischen Militärs überhaupt nicht gefiel. Wir kämpften mit unserer Musik gegen die Militärdiktatur und für die Wiederherstellung der Menschenrechte…*“

Piazzolla war schon 1973 nach Italien gezogen. Dort setzt er seinen Weg unbeirrbar fort und erringt in diesen Jahren endgültigen Weltruhm.

Friedrich Kleinhapl

AVL
CULTURAL
FOUNDATION

Bridging Science and Art

The AVL Cultural Foundation has professional competence of building bridges and creative spaces between the world of science, of technology and the world of art. It aims at supporting a dynamic and open dialogue between art and science with the digital Arts&Science platform and selected art projects.

Die AVL Cultural Foundation hat die inhaltliche Kompetenz zur Generierung von Brückenschlägen und kreativen Freiräumen zwischen Wissenschaft, Technik und Kunst. Sie unterstützt einen dynamischen und offenen Dialog zwischen Kunst und Wissenschaft durch die digitale Arts&Science Plattform und ausgesuchte Kunstprojekte.

www.avlcf.com/art-in-science

Our Approach to the Tangos of Astor Piazzolla

As a classical musician engaging with the music of Astor Piazzolla, I sometimes felt as if I was on a different planet. Not at first glance, tough: of course I am familiar with the music of Bach and with the parts of Piazzolla's œuvre that are inspired by the music of Stravinsky, Ravel, or Bartók. And although I am not unfamiliar with the other facets of his work – Jazz and the *Tango Argentino* – the act of playing Piazzolla's music on my own instrument made me realise how individual and truly different it is, and what a unique and incomparable cosmos he created by putting together this combination of musical elements. As I said, this wasn't necessarily obvious at first glance, but at second and third it was, and it became ever more noticeable as we went along.

Our way into the musical world of Astor Piazzolla began almost exactly eleven years ago when Andreas Woyke and I performed the *Grand Tango* for the first time in 2003. It was my first deep encounter with Piazzolla's music and with the world of the tango.

The *Grand Tango*, an electrifying piece of music, never lost its hold on us, and so we began to look for more musical material. The question was: how do we get hold of arrangements for our combination of instruments that are substantial enough to hold their own next to the *Grand Tango*?

During a stay in Caracas in 2010, where I was performing with the Simón Bolívar Symphony Orchestra, I met the Venezuelan composer Federico Ruíz. When I told Ruíz about our interest in the tango, he immediately agreed to create an arrangement of Piazzolla's *Adiós Nonino*. Then, in 2012, followed an inspiring collaboration with the young Austrian composer Dorothee Badent, who arranged *Milonga del ángel* for us. At this point we began to turn our enthusiasm for the music of Piazzolla into a concrete plan for a CD recording. That same year I had been talking to Gerrit Wunder, a composer working in Hollywood, about a cello project, and we decided to approach him to help arrange other tangos for our combination of instruments.

As we continued our preparations for the recording, Piazzolla's unique approach to music, and his great passion for Bach and for Jazz, became more and more apparent. It made us feel the urge to improvise, to put something of our own into the music, and to express ourselves and the musical moment in it.

Andreas Woyke's many years of experience with improvisation and jazz music offered an ideal starting point. His frequent collaborations with renowned jazz musicians and his own activities as a composer provided us with valuable impulses for our collaboration on the tangos, which had been undergoing a continuous process of transformation, similar to jazz music, in Piazzolla's own performances.

We rapidly exchanged ideas back and forth during rehearsals, and soon we had turned the arrangements of our composer friends into something of our own. We created new forms, new cadenzas and new sounds to express our feelings and emotions. We never intended to closely reproduce Piazzolla's sound world or to be faithful to his own style – we wanted to make his music our own. The result is probably a mixture of Latin American inspiration and consciously acknowledged European roots and – at least for us – a rush of energies, tone colours, and emotions.

Friedrich Kleinhapl
Translation Hannes Rox

Prologue

An evening in a Parisian cabaret in 1910: A man takes to the small stage to introduce an exotic new dance from South America, or more precisely, from Brazil: the tango. A group of Argentines in the audience rises up to claim the dance for their home country. A number of Brazilians stage a counter-protest, insisting that the tango is in fact from Brazil, as previously announced. A conflict is brewing.

The new dance from South America took the salons of Paris by storm. Due to its eroticism and the close body contact between the dancers, the tango soon overtook the waltz in popularity. Argentina's ambassador to France, Enrique Rodríguez Larreta, was deeply disturbed by these developments. In an effort to stop the dance craze and save the reputation of his country in the cultural mecca of Paris, he declared: "*In Buenos Aires, the tango is a dance exclusively associated with houses of ill repute and with the most disreputable taverns. It is never danced in respectable salons or among well-bred people. To Argentines, tango music evokes the most distasteful images.*"

In hindsight, Larreta's unease was perfectly understandable. As late as 1930, the Argentine writer Ezequiel Martínez Estrada remarked: "*All of tango takes place below the belt. It isn't governed by reason; it appeals only to the lower instincts. It is a lascivious form of music whose texts are mistaken for poetry by the masses. The tango is the sexual act itself, only by other means.*"

In the upper-class districts of northern Buenos Aires the indecent and disreputable tango wasn't well received either: specially appointed police officers were watching over the proceedings in the dance halls. The moment a dancing pair made a suspicious move, the officers shouted: "Que haya luz!" – "Lights on!"

But the tango was unstoppable – it turned into a mass phenomenon. It was channelling erotic energies in the brothels of Buenos Aires and, at the same time, provided a means of expression for the poor and dispossessed, as well as for the descendants of African slaves who were brought to Buenos Aires and to Brazil up until the end of the 19th century. Even today, some ten percent of the population of Buenos Aires have African roots, and a similar proportion of the Brazilian population is of African descent.

These slaves had nothing to remind them of their ancestral homeland but their music, their drums and rhythms, with whom they told each other stories of eroticism, violence and crime, of poverty and hopelessness. The tango also served as an outlet for aggression and despair among the migrants who had come to Argentina, the land of hopes and dreams. *Gobernar es poblar* ("to govern is to populate") had been the rallying cry of liberal Argentine politicians since the 1850s. The country was hoping to attract well-educated immigrants from northern Europe. It promised them a bright future, jobs in the nascent industrial sector, and plots of land which had been "acquired" from the indigenous population. But the well-educated Europeans moved to North America instead, while Argentina became the home of less well-educated migrants from Southern Europe.

Argentina's population grew from 1.8 million in 1869 to 8 million in 1914, and the city of Buenos Aires grew ninefold, from 230,000 to over 2 million inhabitants, half of them foreigners.

The promised plots of land did not exist, as much of the country was soon divided into large estates. The industrial economy did not have enough jobs for the masses of migrants, and the plan to settle the country's vast interior had not come to fruition as most of the new arrivals remained in the capital. Mass poverty ensued, and it was looking for a means of expression.

Just like the African slaves before them, the migrants had brought their musical traditions with them – their *candombes* and *habaneras*, the *tango andaluz* and the *milonga*. All of these influences helped develop the tango into what it is today. The immigrants also brought musical instruments with them. German sailors and Italian labourers, for example, introduced the bandoneon, the invention of a German named Heinrich Band, to the country, where it soon became the quintessential tango instrument.

The tango reached the height of its popularity in Paris during the 1920s, at a time when French society was filled with desire for exotic adventures, eroticism, and romantic escapism. The tango satisfied all those needs. It took Paris and the rest of Europe by storm, to the point where it became synonymous with Argentina itself. And only now did the country's upper classes discover the tango for themselves.

The tango became more elegant and refined; it was now performed by professional musicians who were expected to behave appropriately and to refrain from singing the lyrics. Europe was shaping Argentina's national identity, at least in musical terms.

The Second World War finally brought prosperity to the country. The whole of Europe was suffering from hunger and depended on food imports from South America. Argentina's new-found wealth triggered a building boom and, with it, the construction of Parisian-style cabarets – veritable palaces of entertainment. The crowds flocked to hear and dance to the newly refined tango, which had been stripped of its indecent lyrics, its allusions to eroticism, fear, and its critique of poverty.

Piazzolla's revolutionary and truly inventive *Tango Nuevo* was born out of the tango's conflicting origins as the despised music of the poor on the one hand and as a pillar of national identity on the other.

Astor Piazzolla and the Tango Nuevo

One day in May 1974, Astor Piazzolla arrived at Milan's Mondial Studios and, over the course of a few hours, recorded his *Libertango* for posterity. It was a monumental achievement not only for the world of music but for him personally. After struggling for two decades to establish the *Tango Nuevo* next to the traditional form of the *Tango Argentino*, Piazzolla had finally gained his freedom: by elevating the *Tango Nuevo* to an art form, he liberated it from its disreputable origins in the poor neighbourhoods of Buenos Aires. For years, Piazzolla and his family had been taunted on the streets; they were often unable to leave their own home, and occasionally the personal attacks became so violent that Piazzolla was forced to leave the country altogether.

He was being accused of ruining the tango and deserting the tradition, even though he never set out to either revolutionize or save the tango. Quite to the contrary, his education followed a rather classical and conventional path.

Piazzolla learned to play the bandoneon as a child primarily to please his father *Nonino*. The family had relocated to New York City to escape grinding poverty and economic hardship in the working-class neighbourhoods of Buenos Aires, but Piazzolla's father longed for his home country and for the tango.

The young Piazzolla shared his father's nostalgia, and he immersed himself into the world of the tango even as he became more and more interested in Bach and jazz music. After his return to Buenos Aires in 1936, this balancing act between two worlds turned into a permanent way of life for Piazzolla. He would rise early every morning to listen to orchestra rehearsals at the *Teatro Colón*, to practice the piano, or take lessons in music theory with Alberto Ginastera. At night, he worked through a gruelling schedule of

bandoneon performances in the tango clubs and bars of the capital. But Piazzolla wanted to give up the bandoneon altogether and focus solely on becoming a classical composer.

The turning point came on August 16, 1953. Urged by his teacher Ginastera, Piazzolla had entered his *"Buenos Aires Symphony"* into a competition for the Fabien Sevitzky Prize. On the day of the premiere, a fight broke out in the auditorium. Several audience members were scandalized by the fact that the bandoneon, the traditional tango instrument, was added to the orchestra. Nevertheless, Piazzolla won a scholarship to study with the legendary Nadia Boulanger in France, and he seemed to be well on his way to becoming a classical composer.

When the famous professor leafed through his compositions at Fontainebleau a few months later, Boulanger detected the influences of Bartók, Hindemith, Stravinsky and Ravel, but not Piazzolla's own musical voice. When Boulanger asked him to play the tango for her, her words must have must have cut through Piazzolla like a knife. This was what he had wanted to avoid above all else – he panicked at the thought of being associated with the music of the poor and to lose his credibility as a composer as a result. Even before leaving for Paris, Piazzolla had begun to distance himself from his tango compositions and was keen to avoid even the slightest reference to it.

Boulanger, the famous and well-established French music professor, may have been unaware of Piazzolla's deep reservations. After all, the tango of his homeland bore little resemblance to the innocent and unobjectionable dance practiced in the salons of Paris. The tango music of the bordellos, bars and drinking holes of Buenos Aires was far from romanticising a distant dream world; it told real-life stories of erotic love, of poverty and prostitution, of machos and pimps, domination and submission, of dark passions and murder; it told stories of the dashed hopes of the immigrant population, of their dreams, their fears and their melancholy.

Boulanger left him with no choice: she had cornered him and forced him to acknowledge his roots. And so he played the tango for her. Once he had finished, Boulanger remarked: *"Can't you see? This is the real Piazzolla, not the other one! Forget about the other music."*

Piazzolla later recalled: *"The truth is, I was ashamed to tell her that I was a tango musician, that I had worked in the whorehouses and cabarets of Buenos Aires. 'Tanguero' was a dirty word in Argentina when I was young."*

For Piazzolla, worlds collided and collapsed; he had been advised to give up his dream of becoming a classical composer and to dedicate himself to the music of his youth, a music that had been associated with so much scandal. But when he returned to Buenos Aires in 1955, the country had changed.

On 16 June a number of aircraft from the Argentine Navy and Air Force attacked and destroyed the *Casa Rosada*, the official seat of government in the centre of Buenos Aires. Juan Perón was ousted by a military coup. Various laws for the protection of Argentine culture were abolished, so for example a quota stipulating that 70 percent of all radio music broadcasts in Argentina had to feature traditional music such as the tango. The end of the legal protection for tango music on the national airwaves ushered in a period of decline for the large orchestras. Popular interest had long since shifted to other musical genres, including rock and roll, beat, and rock music. The era of the tango appeared to be coming to a close.

Unperturbed, Piazzolla put his ideas into practice. He formed the *Octeto Buenos Aires*, an ensemble consisting of two bandoneons, two violins, José Bragato on the cello, a double bass, piano and electric guitar. Piazzolla's new chamber ensemble marked a radical break with the past as it challenged the traditional tango – performed by vocalists and accompanied by an orchestra – with the purely instrumental and highly virtuosic *Tango Nuevo*. In a

remarkable burst of creativity, Piazzolla completed more than 40 individual tango compositions over the course of the next two years,.

Piazzolla's revolutionary ideas were met with hostility and fierce criticism. His music was received with bewilderment and disdain, and in many circles he was being accused of betraying, threatening or abusing Argentina's cultural heritage. The country's intellectual left however embraced the *Tango Nuevo* as a symbol of national rejuvenation and political reform.

Although highly controversial in his home country, Piazzolla's vision of the tango was welcomed with enthusiasm in Europe and North America.

In 1958 Piazzolla left Argentina again, this time for New York City, his old home. But life was far from easy; he struggled to make a living as an arranger and musician, and his attempts to blend jazz and tango were ultimately unsuccessful.

Piazzolla received the news of the death of his father *Nonino* upon returning from a concert in Puerto Rico and, after asking to be left alone in his New York apartment, wrote the famous *Adiós Nonino* in less than an hour.

New York City couldn't keep Piazzolla any longer. He soon returned to Buenos Aires, where he continued his career as a composer and arranger with stupendous energy. He forms new musical ensembles, gets a divorce and marries again, and enters into a collaboration with the poet Horacio Ferrer which eventually leads to his first truly global success with *Balada para un loco*.

At the same time as Piazzolla's career was on the ascent, Argentina was descending into an increasingly bitter conflict between rivalling political factions and splinter groups on the left and right.

As late as 1974, while in Milan to record *Libertango*, Piazzolla made the following remark: "*Libertango stands for the freedom which I allow for my musicians. Their limits are defined solely by the extent of their own capabilities and not through any exterior pressure.*" This observation was soon made obsolete; only two years later, many musicians, artists and intellectuals left Argentina under pressure from the new military regime.

Over the years that followed, temporary bans on public assembly and on playing the tango in public turned into a regime of terror, and on 30 April 1977 the Mothers of the Plaza de Mayo met for the first time to fight for their missing sons and husbands.

Exiled tango musicians fought alongside these women for human rights, using their own means: their music. A colleague of Piazzolla's wrote the following about his life in Parisian exile: "*There were only about ten of us, a group of young musicians trying to start a new tango movement. We attracted quite a lot of attention, and Argentina's military junta didn't like that at all. We fought against the military dictatorship and for the reinstatement of human rights with our music.*"

By 1973 Piazzolla was living in Italy, from where he continued his career and finally achieved worldwide success.

Friedrich Kleinhapl
Translation Hannes Rox

Die HYPO Steiermark
und die Kultur.Partnerschaft
mit Friedrich Kleinhapl –
eine Bank begleitet einen
Cellisten – ein Cellist begleitet
eine Bank – eine einzigartige Idee
– ein wunderbares Zusammenspiel.

HYPO STEIERMARK
Kultur.Partnerschaft

Friedrich Kleinhapl violoncello

Friedrich Kleinhapl www.kleinhapl.com

Über den kleinen Mann mit dem großen Guadagnini-Cello schwärmt die New York Times ebenso wie Valery Gergiev oder die russische Komponistin Sofia Gubaidulina. Friedrich Kleinhapl läßt mit seiner Expressivität beim Spielen die Funken sprühen, höchst leidenschaftlich und höchst individuell. Sein Klang und sein Stil sind unverwechselbar, kompromisslos risikobereit, um Musik in jedem Moment neu entstehen zu lassen.

Friedrich Kleinhapl ist ein österreichischer Cellist mit belgischen Wurzeln und konzertiert als Solist und Kammermusiker in den europäischen Metropolen wie auch in den USA, Kanada, Kolumbien, Venezuela, Mexiko und China. Er gastierte in vielen großen Konzerthäusern dieser Welt wie in der Town Hall in New York, im Wiener Musikverein, im Kennedy-Center in Washington, in der Wigmore Hall in London, im Münchner Herkulessaal oder im Dôme des Invalides in Paris, bei diversen Festivals wie bei den Wiener Festwochen, dem Wiener Klangbogen, beim Eröffnungskonzert der Salzburger Festspiele, den Bregenzer Festspielen, den Haydn-Festspielen Eisenstadt oder den Gustav-Mahler-Musikwochen in Toblach. Er arbeitete auch mit bedeutenden Künstlerkollegen wie Christa Ludwig oder Gérard Caussé zusammen.

Der internationale Durchbruch gelang ihm im Oktober 2007 mit dem Mariinsky Orchester unter Valery Gergiev, der Friedrich Kleinhapl als einen der vielversprechendsten Musiker einer neuen jüngeren Generation bezeichnet hat. Weiters spielte er mit Orchestern wie mit dem Simón Bolívar Youth Orchestra, dem Kammerorchester der Wiener Symphoniker unter Fabio Luisi, Karel Mark Chichon und Michael Güttler, den Münchner Symphonikern unter Ulf Schirmer, dem Tschechischen Rundfunk-Symphonie-Orchester Prag, der Slowenischen Philharmonie, den Prager Symphonikern unter Alexander Markovich, der Janáček Philharmonie oder dem Israel Chamber Orchestra unter Roberto Paternostro.

Neben den Standardwerken u. a. von Dvořák, Joseph Haydn, Boccherini, Beethoven, Brahms, Schostakowitsch, Saint-Saëns oder Tschaikowsky und den seltener zu hörenden Konzerten von Korngold, Honegger, Rósza, Rota oder Michael Haydn finden sich im Repertoire von Friedrich Kleinhapl auch zahlreiche Werke bedeutender zeitgenössischer Komponisten wie Friedrich Gulda, Sofia Gubaidulina oder Peter Herbert.

In Friedrich Kleinhapls umfangreicher Diskographie sind beispielsweise die Sonaten für Cello und Klavier von Dimitrij Schostakowitsch zu finden (2004 mit dem Ö1-Pasticcio-Preis ausgezeichnet), die Duo-CD „Franck & Rachmaninow – Sonaten“ (prämiert mit dem internationalen „Supersonic Award 2008“), das mit dem renommierten „Excellentia Award 2009“ ausgezeichnete Album mit den ersten drei Beethoven Sonaten, die mit dem „Excellentia Award 2010“ preisgekrönte Einspielung der späten Beeethoven Cello-Sonaten, die jeweils mit dem „Supersonic Award 2011“ prämierte CD für die Stücke von Max Bruch für Orchester und Cello oder die CD mit den Cello-Konzerten von Nino Rota. Inspiriert durch Konzertreisen nach Südamerika und Asien begann sich Friedrich Kleinhapl in den letzten Jahren intensiver mit der Musik anderer Kulturen auseinanderzusetzen. Erstes Ergebnis dieses neuen Interesses ist die vorliegende CD mit südamerikanischer Musik.

Friedrich Kleinhapl beendete seine cellistische Ausbildung bei Philippe Muller in Paris, wo er zwei Jahre gelebt hat. Viele wertvolle musikalische Anregungen verdankt er der intensiven Zusammenarbeit mit Musikerpersönlichkeiten wie Claudio Abbado, Lord Yehudi Menuhin, Paul Tortelier und Tibor Varga.

Seit 2008 spielt Friedrich Kleinhapl auf dem Violoncello von Giovanni Battista Guadagnini, Piacenza 1743 „ex von Zweygberg“ aus der Sammlung wertvoller Streichinstrumente der Oesterreichischen Nationalbank.

Valery Gergiev, Russian composer Sofia Gubaidulina and the New York Times are all fans of the small man with the magnificent Guadagnini cello. Friedrich Kleinhapl plays with sparkling expressivity, passion and individuality. His sound and style are unmistak-able, and he is willing to take risks to create the music anew with each performance.

Kleinhapl, an Austrian cellist of Belgian origin, has performed as a soloist and chamber musician in the major musical centres of Europe as well as in the US and Canada, Colombia, Venezuela, Mexico and China. He has appeared in some of the world's largest concert venues including New York City's Town Hall, Vienna's Musikverein, the Kennedy Center in Washington DC, London's Wigmore Hall, the Herkulessaal in Munich and the Dôme des Invalides in Paris and at music festivals such as Wiener Festwochen and Wiener Klangbogen, at the opening concert of the Salzburg Festival, the Bregenz Festival, the Haydn Festival Eisenstadt and the Gustav Mahler Music Festival in Toblach. Kleinhapl has also collaborated with renowned fellow artists such as Christa Ludwig and Gérard Caussé.

Kleinhapl's international breakthrough came in October 2007 when he performed with the Mariinsky Theatre Orchestra under Valery Gergiev; the famous Russian conductor described him as one of the most promising talents of a new generation. He has also appeared with orchestras such as the Simón Bolívar Youth Orchestra, the Chamber Orchestra of the Vienna Symphony under Fabio Luisi, Karel Mark Chichon and Michael Güttler, the Munich Symphony Orchestra under the direction of Ulf Schirmer, the Czech Radio Symphony Orchestra, the Slovenian Philharmonic, the Prague Symphony Orchestra under Alexander Markovich, the Janáček Philharmonic Orchestra and the Israel Chamber Orchestra under Roberto Paternostro.

Kleinhapl's repertoire includes not only the standard works by Dvořák, Joseph Haydn, Boccherini, Beethoven, Brahms, Shostakovich, Saint-Saëns and Tchaikovsky, but also less well-known concertos by Korngold, Honegger, Rósza, Rota and Michael Haydn, as well as contemporary works by Friedrich Gulda, Sofia Gubaidulina and Peter Herbert.

Friedrich Kleinhapl's discography includes recordings of Dmitri Shostakovich's Sonatas for Cello and Piano (winner of the Ö1 Pasticcio Prize in 2004), Duo Sonatas by Franck and Rachmaninov (winner of the international Supersonic Award in 2008), recordings of Beethoven's first three (winner of the Excellentia Award 2009) and late Cello Sonatas (winner of the Excellentia Award 2010), as well as albums with pieces for cello and orchestra by Max Bruch and the Cello Concertos by Nino Rota (both winners of the Supersonic Award 2011). Inspired by concert tours to Latin America and Asia in recent years, Kleinhapl began to familiarize himself with the music of other cultures. The present recording is the first result of Kleinhapl's interest in the music of Latin America.

Kleinhapl completed his studies with Philippe Muller in Paris, where he lived for two years. He also received important artistic impulses from his collaborations with Claudio Abbado, Lord Menuhin, Paul Tortelier and Tibor Varga.

Since 2008, Kleinhapl performs on a violoncello by Giovanni Battista Guadagnini "ex von Zweygberg" (Piacenza 1743), on loan from the Austrian National Bank's instrument collection.

Andreas Woyke piano

Andreas Woyke www.andreas-woyke.com

Das intensive Forschen, die ständige Suche nach neuen und unkonventionellen Wegen in der Musik bestimmt den künstlerischen Lebensweg des deutschen Pianisten Andreas Woyke.

Seine Ausbildung ist von unterschiedlichen internationalen Einflüssen geprägt – der Argentinier Aldo Antognazzi unterrichtete ihn in Siegen, in Köln und Wien studierte er bei den russischen Pianisten Pavel Gililov und Rudolf Kehrer. Während dieser Zeit hat er etliche internationale Preise gewonnen wie zum Beispiel den 1. Preis beim Brahms-Wettbewerb in Hamburg, den 1. Preis beim Austro-Mechana-Wettbewerb für Musik des 20. Jahrhunderts oder den 2. Preis mit Recital-Sonderpreis beim UNISA Transnet Competition in Pretoria.

Andreas Woyke konzertiert auf der ganzen Welt. Einige wichtige Konzerthäuser, in denen er zu hören ist, sind: Musikverein und Konzerthaus Wien, Townhall New York, Kennedy Center Washington D.C., Philharmonie im Gasteig München, Philharmonie Köln, Tonhalle Düsseldorf, Beethovenhaus Bonn, Radiohuset Stockholm, Tschaikowsky-Konservatorium Moskau, Grosser Rundfunksaal Bukarest, South Africa State Theatre Pretoria, Ductac Centrepoint Theatre Dubai, Oriental Arts Centre Shanghai (Location in Simon Rattle's „Trip To Asia"), sowie viele andere Häuser im gesamten europäischen Raum, Nord- und Südamerika, dem arabischen Raum und Asien.

Seine Zusammenarbeit mit namhaften KünstlerInnen wie der Kammersängerin Christa Ludwig, den Schauspielern Julia Stemberger und Wolfram Berger oder dem Schriftsteller Michael Krüger haben Woykes Lebensweg ebenso stark geprägt wie seine gemeinsame Arbeit mit Dirigenten wie Kazushi Ono (Staatskapelle Karlsruhe und Zagreber Philharmonie), Heribert Beissel (Klassische Philharmonie Bonn), Gerard Korsten (Transvaal Symphony), Pál Molnár (Baden-Badener Philharmonie), Rolf Agop, Volker Wangenheim und vielen anderen.

Andreas Woyke überschreitet Grenzen. Die Improvisation ist ein sehr bedeutender Teil seines Lebens. Auf seiner Solo-CD „Braiding Bach" (ARS, 2008) hat er Klavierwerke von Johann Sebastian Bach mit seinen eigenen Kompositionen verflochten. In diesen sehr stark vom Jazz inspirierten Klangbildern kommt das improvisatorische Element ebenso zum Tragen wie in der barocken Auszierung der Bach'schen Sarabanden. Auch sein von der Grazer Murinsel inspiriertes, für die Kulturhauptstadt 2003 komponiertes Werk „Acconci Island" verbindet Konzept mit improvisatorischer Freiheit, ebenso wie seine 2003 gegründete Fusion-Jazz-Band „D'yamba". Gemeinsam mit dem amerikanischen Maler Peter Wm. Gray bringt er regelmässig improvisierte Live-Painting-Acts auf die Bühne, wo er zu den von Gray im Augenblick entstehenden Gemälden frei improvisiert. Stilrichtungen wie Rock, Jazz-Rock, Funk, Soul, Ethno oder House steht Woyke ebenso offen gegenüber wie den klassischen Richtungen und Alter Musik.

Auch in seinen Live-Konzertprogrammen ist er ständig auf der Suche nach dem improvisierenden Moment. In Soloabenden verbindet er Klassik durch Improvisation mit Jazz und eigenen Kompositionen. Kadenzen zu klassischen Klavierkonzerten improvisiert oder komponiert er selbst. Mozarts streckenweise nur skizzenhaft komponierten Krönungskonzert hat er vom Staub der von dessen Herausgeber André editierten Fassung befreit und an nachweislich nicht-mozartschen Stellen neu bearbeitet.

Kammermusik und Liedbegleitung ist fester Bestandteil von Woykes Tätigkeit. Seit 2003 arbeitet Woyke als ständiger Duopartner mit dem hochexpressiven Grazer Cellisten Friedrich Kleinhapl zusammen, mit welchem er ebenfalls weltweit konzertiert, darunter regelmässig in Nordamerika. 2010 debutierte das Duo mit fulminantem Erfolg in der New Yorker Townhall.

Bei ARS Produktion liegen bereits etliche CD-Aufnahmen vor. Für seine Aufnahme der Sonaten von Schostakowitsch wurde das Duo 2004 mit dem Pasticcio-Preis von Radio Österreich 1 ausgezeichnet, für ihre Einspielung der Sonaten von Rachmaninov und Franck erhielten sie 2008 den Supersonic Award und ihre beiden Einspielungen der Sonaten von Beethoven wurden 2009 bzw 2010 mit dem renommierten Excellentia Award ausgezeichnet.

Andreas Woyke lebt als freischaffender Pianist in Graz und unterrichtet zudem an der dortigen Kunstuniversität Klavier und Kammermusik. Von 2001 bis 2010 hat er beim jährlichen Festival „Musik Zentral“ in der Steiermark neben Meisterklassen auch einen Jazz-Improvisationskurs für klassische Musiker geleitet. Seine Webseite www.andreas-woyke.com bietet neben den biographischen und konzerttechnischen Informationen auch Links zu Video- und Audiodateien mit Aufnahmen, Live-Performances und Fernsehdokumentationen.

An intensive quest and constant search for new and unconventional ways to express music determines the artistic vita of German pianist Andreas Woyke.

His education has been shaped by various international influences – the Argentine pianist Aldo Antognazzi taught him in Siegen. In Cologne and Vienna he studies with the russian pianists Pavel Gililov and Rudolf Kehrer. That time he won a number of international prizes: 1st prize at Brahms-Competition Hamburg, 1st prize at Austro Mechana in Vienna and 2nd prize and recital prize at UNISA Transnet competition in Pretoria.

Andreas Woyke has been already performing at important concert places of the world, i.e.: Musikverein und Konzerthaus Wien, Townhall New York, Philharmonie im Gasteig München, Philharmonie Köln, Tonhalle Düsseldorf, Beethovenhaus Bonn, Radiohuset Stockholm, Tschaikowsky-Konservatorium Moskau, Kennedy Center Washington D.C., South Africa State Theatre Pretoria, Teatro Municipal Viña del Mar, Oriental Arts Centre Shanghai (Location in Simon Rattle's “Trip To Asia”) as well as many other concert houses in whole Europe, North and South America, the Arabian region and Asia.

His collaboration with famous artists as mezzo soprano Christa Ludwig, the actors Julia Stemberger and Wolfram Berger or author Michael Krüger had a significant impact on his artistic personality as well as his work with conductors like Kazushi Ono (Staatskapelle Karlsruhe and Zagreb Philharmonic), Heribert Beissel (Klassische Philharmonie Bonn), Gerard Korsten (Transvaal Symphony), Pál Molnár (Baden-Baden Philharmonic), Rolf Agop, Volker Wangenheim and many others.

Andreas Woyke crosses borders. Improvisation is a very meaningful part of his life. On his Solo-CD „Braiding Bach (ARS, 2008) he combined piano works by Johann Sebastian Bach with his own compositions. In these strongly jazz-inspired sound images the improvising element shows as important effect as in the baroque embellishing of Bach's sarabandes. Both free and conceptual improvisation such as “Acconci-Island”, inspired by the Mur Island in Graz, and his fusion jazz band “D'yamba”, founded in 2003, underline the profound significance improvisation has in his life. Together with American painter Peter Wm Gray he regularly performs live acts, where he freely improvises inspired by Gray's spontaneous action painting on stage. Woyke is open minded for any styles like rock, jazz-rock, funk, soul, ethno or house as well as the classical epoques and ancient music.

In his live concert programs he strives for improvisatory momentum as well. In solo concerts he is building improvising bridges between classical works and his own compositions and jazz. He also improvises or composes the cadenzas in classical piano

concertos himself. Mozart's in part sketchily composed Coronation Concerto, for instance, he refreshingly created a unique rearrangement of the work, which differs strongly from the well-known and widely played version of Mozart's contemporary André.

Chamber music and accompaignment of singers is a fixed part in Woyke's activities as well. Since the spring of 2003 he has been collaborating very successfully with the vibrant cellist Friedrich Kleinhapl. The duo is performing all over the world and a number of CD-recordings have been published with ARS Produktion. For their recording of the sonatas by Dimitri Schostakowitsch they have been rewarded with the Pasticcio-Preis of the ORF, Vienna, the CD with the sonatas by Rachmaninov and Franck recieved the Supersonic Award and their two recordings of all Beethoven sonatas including their own transcription of the tenth violin sonata has been honored with the renowned Excellentia Award 2009 and 2010.

Andreas Woyke currently works as a freelance concert pianist living in Graz and teaches piano and chamber music at the Universität für Musik und darstellende Kunst (university for music and the performing arts) there. Between 2001 and 2010 he had been a regular guest teacher at the "Musik zentral" music festival in the Steiermark region of Austria, where, as well as giving conventional master classes, he managed an improvisation course specialising in jazz improvisation. His website www.andreas-woyke.com shows among biographical and concert information also links to videos and audio files with recordings, live performances and TV documentations.

Impressum

Produzent: Annette Schumacher • Tonmeister: Manfred Schumacher • Toningenieur: Adi Schober • Aufnahme: 16.–18. Mai 2014 in der List-Halle Graz • Fotografie: Christian Jungwirth • Layout: Annette Schumacher • Booklettext: Friedrich Kleinhapl • Übersetzung: Hannes Rox, Kirsten Woyke (Bio Andreas) • ℗ 2014

IMMAC|ULTUR

steht für eine langfristig angelegte Förderung herrvorragender Musiker und Nachwuchskünstler in Europa. Erleben und genießen Sie Musik, die verbindet. Musik, die zeitlose, weltweite Kommunikation ermöglicht. Musik, die von herausragenden Talenten immer wieder neu interpretiert wird. IMMAC und HKA Hanseatische Kapitalverwaltung AG fördern gemeinsam den in Graz lebenden, weltweit gefeierten Cellisten Friedrich Kleinhapl im Rahmen einer außergewöhnlichen Kulturpartnerschaft. Freuen Sie sich mit uns auf eine Serie von CDs, die jährlich im Dezember erscheint und die exklusiv für die Kunden und Freunde unseres Unternehmens hergestellt wird.

IMMAC|ULTUR

stands for long-term sponsorship of top musicians and emerging artists in Europe. Experience and enjoy music that brings us closer together, music that facilitates timesless, world-wide communication, music that can be re-interpreted by exeptional talents - time and again. IMMAC and HKA Hanseatische Kapitalverwaltung AG are sponsoring the Graz-based internationally acclaimed cellist Friedrich Kleinhapl as part of an extraordinary cultural partnership. Join us in celebrating a new series of CDs - to be released annually in December by IMMACULTUR - exclusively for customers and friends of our companies.

www.immac-kultur.de

IMMAC Immobilienfonds GmbH
ABC-Straße 19
20354 Hamburg
Deutschland
Tel. +49 40.34 99 40-0
Fax +49 40.34 99 40-21
info@immac.de
www.immac.de

IMMAC GmbH (Austria)
Joanneumring 18
8010 Graz
Österreich
Telefon +43 316.82 83 80
Telefax +43 316.82 83 80-2
info@immac.at
www.immac.at

HKA Hanseatische Kapitalverwaltung AG
ABC-Straße 19
20354 Hamburg
Deutschland
Tel. +49 40.30 38 86-0
Fax +49 40.30 38 86-460
info@diehanseatische.de
www.diehanseatische.de