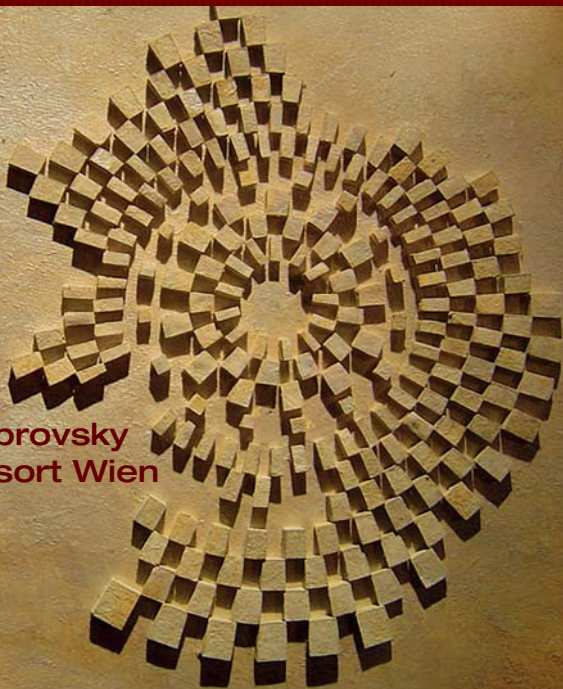


Vidala

Argentina and Roots of European Baroque

Gramola



Rubén Dubrovsky
Bach Consort Wien

Vidala

- | | | | |
|--|---|---|--|
| <p>[1] La Folia 10:13
(Antonio Vivaldi, 1678–1741)
Farran James, <i>violino</i>
Agnes Stradner, <i>violino</i>
Rubén Dubrovsky,
<i>violoncello, jarana leona, charango</i>
Roberto Sensi, <i>violone da gamba</i>
Mirko Arnone, <i>chitarra barocca</i>
Daniele Caminiti, <i>tiórba, jarana pequeña</i>
Dominik Richter, <i>davul, framedrums</i></p> | <p>[5] Chacarera de un triste 2:37
(Hermanos Simón)
Farran James, <i>violino</i>
Agnes Stradner, <i>violino</i>
Rubén Dubrovsky, <i>jarana mediana</i>
Daniele Caminiti, <i>arciliuto</i>
Mirko Arnone, <i>tiórba</i>
Roberto Sensi, <i>contrabbasso</i>
Martin Bruhn, <i>bombo</i></p> | <p>[9] De puro gusto / Gato 1:43
(Hermanos Ríos)
Rubén Dubrovsky, <i>violoncello piccolo</i>
Daniele Caminiti, <i>jarana pequeña</i>
Mirko Arnone, <i>tiórba</i>
Roberto Sensi, <i>contrabbasso</i>
Martin Bruhn, <i>bombo</i>
Daniel and Alicia Dubrovsky, <i>palmas</i></p> | <p>[14] Chacarera de Gualiamá 2:15
(Abel Mónico Saravia)
Francisco Brito, <i>tenor</i>
Farran James, <i>violino</i>
Agnes Stradner, <i>violino</i>
Rubén Dubrovsky, <i>jarana grande</i>
Daniele Caminiti, <i>arciliuto</i>
Mirko Arnone, <i>tiórba</i>
Roberto Sensi, <i>contrabbasso</i>
Martin Bruhn, <i>bombo</i></p> |
| <p>[2] Ciaconna in partite variate 2:49
(Alessandro Piccinini, 1566–1638)
Mirko Arnone, <i>tiórba</i>
Daniele Caminiti, <i>arciliuto</i>
Rubén Dubrovsky, <i>jarana pequeña</i></p> | <p>[6] Cuando nada te debía / Bailecito 2:54
(Andrés Chazarreta)
Francisco Brito, <i>tenor</i>
Agnes Stradner, <i>violino</i>
Farran James, <i>violino</i>
Rubén Dubrovsky, <i>ronroco</i>
Daniele Caminiti, <i>arciliuto</i>
Mirko Arnone, <i>tiórba</i>
Roberto Sensi, <i>contrabbasso</i>
Martin Bruhn, <i>bombo, pezuñas</i></p> | <p>[10] Piedra y camino / Zamba 3:59
(Atahualpa Yupanqui)
Rubén Dubrovsky, <i>ronroco</i>
Daniele Caminiti, <i>tiórba</i>
Mirko Arnone, <i>tiórba</i>
Roberto Sensi, <i>contrabbasso</i>
Martin Bruhn, <i>bombo</i></p> | <p>[15] Pobre mi negra / Vidala 3:34
(Traditional)
Rubén Dubrovsky, <i>violoncello piccolo</i>
Daniele Caminiti, <i>arciliuto</i>
Mirko Arnone, <i>tiórba</i>
Roberto Sensi, <i>contrabbasso</i>
Martin Bruhn, <i>bombo</i></p> |
| <p>[3] La Bolivianita 2:29
(Traditional)
Farran James, <i>violino</i>
Agnes Stradner, <i>violino</i>
Rubén Dubrovsky, <i>charango</i>
Daniele Caminiti, <i>jarana mediana</i>
Mirko Arnone, <i>tiórba</i>
Roberto Sensi, <i>contrabbasso</i>
Martin Bruhn, <i>cajón</i></p> | <p>[7] Passacaglia à 4, op. 22 5:08
(Biagio Marini, 1594–1663)
Farran James, <i>violino</i>
Agnes Stradner, <i>violino</i>
Rubén Dubrovsky, <i>violoncello piccolo</i>
Roberto Sensi, <i>violone da gamba</i>
Mirko Arnone, <i>chitarra barocca</i>
Daniele Caminiti, <i>tiórba</i>
Dominik Richter, <i>davul</i></p> | <p>[11] Ciaccona op. 12 Nr. 20 2:49
(Tarquinio Merula, 1595–1665)
Farran James, <i>violino</i>
Agnes Stradner, <i>violino</i>
Rubén Dubrovsky, <i>jarana mediana</i>
Mirko Arnone, <i>jarana pequeña</i>
Daniele Caminiti, <i>jarana leona</i>
Roberto Sensi, <i>violone da gamba</i>
Dominik Richter, <i>framedrums</i></p> | <p>[16] El Siestero / Escondido 2:43
(Torres y Ferreyra)
Agnes Stradner, <i>violino</i>
Farran James, <i>violino</i>
Rubén Dubrovsky, <i>jarana mediana</i>
Daniele Caminiti, <i>jarana leona</i>
Mirko Arnone, <i>tiórba</i>
Roberto Sensi, <i>contrabbasso</i>
Martin Bruhn, <i>bombo</i></p> |
| <p>[4] Te'i de olidar / Vidala 2:28
(Traditional, compiled by Andrés Chazarreta)
Francisco Brito, <i>tenor</i>
Rubén Dubrovsky, <i>jarana leona</i>
Roberto Sensi, <i>contrabbasso</i>
Martin Bruhn, <i>bombo</i></p> | <p>[8] La Telesita / Chacarera 2:56
(Andrés Chazarreta)
Farran James, <i>violino</i>
Agnes Stradner, <i>violino</i>
Martin Bruhn, <i>bombo</i></p> | <p>[12] La Vieja / Chacarera trunca 3:05
(Hermanos Díaz)
Rubén Dubrovsky, <i>violoncello piccolo</i>
Martin Bruhn, <i>bombo</i></p> <p>[13] Zamba de Lozano / Zamba 3:52
(Gustavo Leguizamón)
Agnes Stradner, <i>violino</i>
Farran James, <i>violino</i>
Rubén Dubrovsky, <i>jarana mediana</i>
Daniele Caminiti, <i>arciliuto</i>
Mirko Arnone, <i>tiórba</i>
Roberto Sensi, <i>contrabbasso</i>
Martin Bruhn, <i>bombo</i></p> | <p>[17] Aria di Saravanda in varie partite 2:56
(Alessandro Piccinini)
Daniele Caminiti, <i>arciliuto</i>
Mirko Arnone, <i>tiórba</i></p> |

Bach Consort Wien
Rubén Dubrovsky
direction, arrangements
Leitung, Bearbeitungen

Rubén Dubrovsky im Gespräch mit Walter Weidringer

Herr Dubrovsky, wie sind Idee und Programm der CD „Vidala“ entstanden?

Ursprünglich aus ganz persönlichen Motiven: Mein Vater kommt vom Land, meine Mutter wurde in Buenos Aires geboren; sie ist Pianistin, er ist mit Volksmusik aufgewachsen. Mein erstes ernsthaft erlerntes Instrument war ein Charango, ein Zupfinstrument – im Prinzip eine kleine Barockgitarre, doppelchörig besaitet und an eine Theorbe erinnernd, mit dem Korpus aus dem Panzer eines Gürteltiers.

Ich habe zuerst Volksmusik gemacht und erst dann begonnen, Klavier und Violoncello zu lernen. Es waren zwei völlig getrennte Welten für mich. Ich habe zwar für die klassische Musik sehr viel profitiert von jener Unmittelbarkeit, die in der Volksmusik selbstverständlich ist, aber als ich nach Deutschland zum Cellostudium kam, habe ich die Volksmusik in Argentinien zurückgelassen – fast wie eine alte Sünde. Doch je mehr ich dann Barockmusik studierte, desto mehr kam mir bekannt vor. Am Anfang dachte ich, das läge einfach an der südamerikanischen Brille, die ich tragen würde und die ich ablegen müsste. Erst im Laufe der Zeit begriff ich, dass in meiner Heimat hier noch eine Tradition lebendig war – und ich begann, die Zusammenhänge der beiden Welten zu begreifen.

Wie ist das vor sich gegangen?

Da ich ja einiges über Charango wusste, wollte ich mich beispielsweise auch gründlich mit Barockgitarre beschäftigen und bin zu namhaften Musikern gegangen. Das Verblüffende war aber, dass ich



letztlich denen gezeigt habe, was ich in Argentinien gelernt hatte! Und das nicht etwa, weil ich so gut gewesen wäre – ich bin nach wie vor kein Gitarrist –, sondern deshalb, weil ich dort von einer weit zurückreichenden, aber immer noch lebendigen Tradition zehren konnte. So wurde mir bewusst, dass in Südamerika noch aktive menschliche Quellen existieren, die wir unbedingt brauchen, um verstehen zu können, wie wir so manches in der Barockmusik zu spielen und zu verstehen hätten, gerade auf rhythmischem Gebiet. Ein sehr berühmter Komponist und Gitarrist, Atahualpa Yupanqui, hat einmal gesagt: „Jedes Mal, wenn auf dem Land ein alter Musiker oder Dichter stirbt, ist das, als würde eine Bibliothek verbrennen.“ Mit solchen Leuten zu arbeiten ist natürlich völlig anders als der europäische Zugang, die geschriebenen Quellen zu studieren und zu interpretieren. Die Helden der historischen Aufführungspraxis mussten alles aus den Manuskripten ableiten. Nikolaus Harnoncourt argumentiert nach wie vor: „Schau, was da steht.“ Das ist natürlich sehr wichtig. Aber die Quellen in Südamerika gehen noch auf eigenen Beinen! (lacht)

Wie sicher sind die musikalischen Erkenntnisse?

Es gibt Dinge, die wir wissen, und Dinge, die wir nur vermuten können. Wir wissen, dass mit der Eroberung Amerikas auch die Musik und die Instrumente des damaligen Spaniens und Portugals, besonders die Saiteninstrumente, dorthin gelangt sind. Wir wissen, dass es eine Musik der Ureinwohner gab, die sich mit den spanischen Einflüssen vermischt hat – und das alles recht früh. Auch in Südamerika wurde Kirchenmusik gepflegt, in Mexiko zum Beispiel, und sogar weit im Süden, dort vor allem auf Betreiben der Jesuiten. Es gibt Phänomene, die sich von Mexiko bis Argentinien beobachten lassen. Liegt das an den iberischen Einflüssen? Die Überlagerung von Zweier- und Dreiermetrum klingt für uns heute ausgesprochen spanisch – aber die spanische Musik vor der Eroberung Amerikas war völlig anders. Die Musik Afrikas jedoch ist bis heute voll von solchen Rhythmen! Von zentralafrikanischen Pygmäen gibt es Aufnahmen, die sogar von den Klangfarben her ganz nah an einem Tanz der argentinischen Gauchos sind. Der Tanz heißt Malambo: eigentlich ein afrikanisches Wort. Und auch der Rhythmus ist afrikanisch. Es ist



also auch der Beitrag der afrikanischen Sklaven zur Entwicklung der südamerikanischen Musik enorm.

Die Fragen, die wir mit dieser CD stellen wollen, setzen an zwei Stellen an. Erstens: Die Musik der Spanier kam nach Südamerika und wurde dort in gewissen Elementen südamerikanischer Volksmusik seit der Barockzeit weiter gepflegt und „konserviert“ – was können wir also für die historische Aufführungspraxis aus dieser Tatsache lernen? Und wie können wir dabei die in den letzten 60, 70 Jahren durch Einflüsse aus Radio etc. sich verändernde Musizierweise beiseite lassen?

Zweitens: Was war umgekehrt der Beitrag Südamerikas zur europäischen Musikgeschichte? Wir wissen, dass viele Rhythmen, wie etwa die Sarabanda, in den Kolonien entstanden sind. Der Komponist Gaspar Fernández hat um 1600 in Mexiko gewirkt, von ihm gibt es ein nach dem Einfluss der Sklaven „Guineo“ genanntes fünfstimmiges Stück, ein Weihnachtsgesang mit dem Titel „Eso rigo e repente“ in einem spanischen Dialekt, der heute noch in der Karibik gesprochen wird. Der Refrain lautet: „Sarabanda, tenge que tenge“ – das ist der erste historische Beleg für das Wort „Sarabanda“ in einem Musikstück! Es bedeutet aber auch, dass es hundert Jahre nach der Entdeckung Amerikas dort schon Polyphonie mit klar afrikanischen Wurzeln gab, gewiss auch als Methode der Evangelisierung. Aber wenn so komplexe Musik solche Einflüsse zeigt, dann waren die einfachen Tänze sicher längst weit verbreitet. Und diese Musik kam schnell nach Europa zurück – die Sarabanda, die bei Bach und Händel, später bei Brahms oder sogar Schönberg auftritt.



Was gelangte von Afrika direkt nach Europa, was über den Weg Südamerikas?

Sehr interessante Frage. Ich denke, die Kultur nimmt alle Wege. Vielleicht gab es Rhythmen, die man hier schon kannte und die deshalb auf schnellere Resonanz stießen. Jedenfalls wissen wir, dass Sarabanda, Ciaccona und Passacaglia aus den Kolonien stammen und einiges von der Inquisition zeitweise verboten wurde – vermutlich, weil man dazu mit dem Popo gewackelt hat ... (lacht) Aber zentral ist: Wenn zum Beispiel die Sarabanda in einem absolut afrikanischen Kontext erstmals auftaucht, dann muss eigentlich die Musikgeschichte neu geschrieben, müssen die Beiträge der angeblichen Peripherie neu gewichtet werden: nicht als bloßes Gewürz, sondern als entscheidende Zutat! Ich bin kein Musikwissenschaftler, aber mich interessiert brennend: Was ist zwischen Mittelalter und Renaissance wirklich alles passiert, gerade auf rhythmischem Gebiet? Welchen Weg nahmen die Tänze von der Straße in die Kirchen- und Kunstmusik? Eine wissenschaftliche Beweisführung überlasse ich gerne den Fachleuten. Was wir Musiker können, ist, den Verbindungen mit musikalischem Gespür nachzulauschen.

Warum ist die CD „Vidala“ betitelt?

Vidala ist in Argentinien ein von Schlagzeug begleiteter Klagegesang, für mich die „Mutter aller Rhythmen“. Den Grundrhythmus hört man am Anfang der CD zwei Takte lang, wobei in den zwei Klangfarben die beiden Ebenen des überlagerten Zweier- und Dreierhythmus deutlich werden. Das gilt sowohl für langsameres als auch für schnelleres Tempo, manchmal sind die Überlagerungen noch dichter. Das Prinzip ist auch in Mexiko oder Venezuela zu finden, sowie mehr oder weniger offensichtlich in vielen Barockstücken – hier bei einer Folia von Vivaldi. Ich finde ja nicht, dass man Vivaldi mit Trommeln spielen muss, damit die Musik erst „schön“ oder „richtig“ wird. Aber ich wollte das, was ich als argentinisch geformter Musiker bei Vivaldi höre, auch nach außen klar machen – und dafür sind Gitarren und Schlagzeug ideal. Wenn wir, wie heute Abend, mit dem Bach Consort Händels „Rinaldo“ spielen, tun wir das natürlich ohne Schlagzeug – aber ich höre diese Rhythmen trotzdem innerlich mit. Was auf der CD folgt, ist eine Art Studie, in der weitere solche Anklänge und Beziehungen zwischen traditionellen Stücken sowie südamerikanischen und europäischen Kompositionen zu finden sind.



Sie wollen damit also auch die Sensibilität für solche Verwandtschaften wecken?

Ja – und zwar bewusst nicht von einer „crossover“-Idee aus: Wir machen es nicht, weil es vielleicht „cool“ klingt, sondern um zu zeigen, welcher Reichtum an Quellen vorhanden war, aus dem die verschiedenen Komponisten schöpfen konnten. Wir gehen mit der Platte einen doppelten Weg: Wir zeigen einerseits, welche südamerikanischen Einflüsse es in der europäischen Barockmusik gibt, rhythmisch und in der Instrumentenbehandlung, besonders der Gitarren – und andererseits möchten wir einem Teil der südamerikanischen Musik die ursprünglichen Klangfarben zurückgeben. Denn heute spielt man dort keine Darmsaiten mehr, nur noch selten doppelchörige Gitarren, und verwendet teilweise elektrisches Schlagzeug. So soll die CD auch belegen, was Europa Südamerika zurückgeben kann: durch die Wiederentdeckung der historischen Aufführungspraxis und des Instrumentenbaus.

Wenn dort heute eine Geige gespielt wird, dann ist es ein modernes Instrument mit Stahlsaiten –

aber oft greifen die Menschen den Bogen noch mit barocker Haltung: Das, was man vom Großvater gelernt hat, ist noch da! Für südamerikanische Musik wieder Instrumente der Barockzeit zu verwenden, heißt auch, sich dem wieder anzunähern, was an Feinheiten in ihr steckt. Dafür soll diese CD auch einen Anstoß bieten.

Ich sehe das Schicksal meiner Familie und mein eigenes Leben auch als symbolisch für diese Aufgabe. Meine Vorfahren sind im Prinzip alles alte Europäer, die am Anfang des 20. Jahrhunderts nach Südamerika ausgewandert sind – und ich bin wieder zurückgekehrt. Aber dieser kleine „Ausflug“ in der Familiengeschichte war genug, um in Argentinien in Kontakt mit den lebenden historischen Quellen getreten zu sein.

Kulturgeschichte verläuft immer wie der Austausch kommunizierender Gefäße – und wir möchten zeigen, dass sie noch viel enger verbunden waren, als man heute gemeinhin vermutet.



An interview with Rubén Dubrovsky by Walter Weidringer

Mr. Dubrovsky, how did you come about the idea and the programme of your CD "Vidala"?

Out of personal motives in the first place: My father comes from the country whereas my mother comes from Buenos Aires, she's a pianist, he grew up with folk music. The first instrument I properly learnt, was the Charango, a plucked instrument, a sort of a small baroque guitar, double-strung, and reminding of a Theorbo in array of strings, with a sounding board made from the shell of an armadillo. First of all, I only did folk music and later on started to learn piano and violoncello. For me, it was like two worlds, completely separated from each other. For classical music, I benefitted a lot from the immediacy that one can usually find in folk music but when I came to Germany to study violoncello, I left all folk music in Argentina, just like an old sort of sin. But the more I studied Baroque music, the more it looked quite familiar to me. At the beginning, I thought it must have to do with the South American glasses I would wear and would need to set aside. Over the years I realized that there was still a living tradition in my homeland and I started to comprehend the connection between both worlds.

How did that come about?

As I knew a couple of things about the Charango, I also wanted to know more about the baroque guitar, for example, so I went to several renowned musicians. The astounding thing though, was that I ended up showing them what I had learnt in Argentina! And not because I played so well (as I am



still not a guitar player!) but because I could draw on an ancient tradition that was still alive there. So I realized that there are still active human sources in South America which we need to comprehend first, to show us in which way we should play and understand a couple of things in Baroque music, especially regarding the subject of rhythm. A very famous composer and guitar player, called Atahualpa Yupanqui, once said that every time an old musician or poet dies in the country, it is like a library going up in flames. To work with such people is something completely different from the European approach, of course, where you study the written sources and have to interpret them. The heroes of the historical performance practice had to derive everything from the manuscripts. Nikolaus Harnoncourt still argues: "Look, what's actually written there!" Of course, that's very important. But the sources in South America still stand on their own feet! (laughs)

How certain are those musical perceptions?

There are things we actually know and things we can only assume. We know that especially the string instruments used in ancient Spain and Portugal came to America through to its conquest.

We know that the natives had an own music that got early on mixed with the Spanish influences. In South America, they also used to have a tradition in church music, like for example in Mexico or further southwards, especially at the instigation of the Jesuits. There are phenomena you can watch from Mexico over to Argentina. Could that be on behalf of the Iberian influences? Today, the swapping of the dual and triple measure sounds quite Spanish to our ears but the Spanish music in the time before the conquest of America was something completely different. Whereas the African Music is full of such rhythms till today! There are recordings of Central African pygmies that actually come close to an Argentine dance of the gauchos, even regarding acoustic colours. This dance is called Malambo, a word derived from the African. And the rhythm is African as well. So we can see that the African slaves' contribution to the development of the South American music is quite enormous.

So the questions we want to ask with this CD, draw on two different things: Firstly: The Spanish music came to South America where, since the Baroque era, it was cultivated in certain elements



of South American folk music and sort of preserved, so, due to this fact, what is there to learn for us, regarding historical performance practice? And how can we neglect the changing type of music-making in the last 60 or 70 years, due to influences by the radio etc?

Secondly: In reverse, what was South America's contribution to European Music History? We know that a couple of rhythms, as the saraband for instance, originated in the colonies. There is a five-part piece called "Guineo", influenced by the slaves and written by the composer Gaspar Fernández approximately in 1600 in Mexico, a Christmas carol with the title "Eso rigo e repente", written in a Spanish dialect which is still spoken today in the Caribbean. The refrain sounds as follows: "Sarabanda, tengo que tengo" which is the first historical evidence for the word "Sarabanda" in music! This further means that one hundred years after the discovery of the two Americas, polyphony with clearly proven African roots was already in existence, also according to the method of Evangelization. But if such complex music shows these kinds of influences, the plain



dances must have been widely spread by then, for sure. And this kind of music, of course, returned to Europe soon, the saraband that appears in the music of Bach and Handel and later on Brahms and even Schoenberg.

What actually reached Europe directly from Africa and what via South America?

That's a very interesting question. In my opinion, art takes every route. Maybe there were rhythms that one had already known here and that thereby were faster acknowledged. In any case, we know that Sarabanda, Ciaccona and Passacaglia were originated from the colonies and that the Inquisition temporarily forbade a couple of things, presumably because some people shook their bottoms to it. (laughs) But the essential part is that if there is a first evidence of the Sarabanda in an African context, music history in general rather would have to be written anew and the contributions of the so-called periphery must also be evaluated anew: not just as a sort of spice but as an essential ingredient! I'm no musicologist, but what interests me immensely is what really happened in between the Middle Ages and the Renaissance, especially regarding rhythmic?

What route did the dances of the streets take into the church and art music? A scientific evidence of this, I gladly leave to the experts. We musicians only can eavesdrop on the past connections with musical intuition.

Why is the CD called "Vidala"?

In Argentina, Vidala is a percussion accompanied lament, for me personally the "mother of all rhythms"! You can hear the basic rhythm at the beginning of the CD for two bars, where one can clearly detect the two levels of the overlapping double and triple rhythms in both of the acoustic colours. This counts for the slower as well as for the faster tempo, sometimes the overlappings are even denser. You can find the same principle in Mexico or Venezuela as well as more or less obviously in a lot of Baroque pieces – here in a Folia by Vivaldi. I don't think that you have to play Vivaldi with drums to make the music sound "beautiful" or "right". But I wanted to make sure that everyone can clearly hear what I, as an Argentine influenced musician, am able to hear in Vivaldi's music and for this purpose guitars and drums are just perfect. When we perform Handel's "Rinaldo" tonight with the Bach Consort, of course



we do this without percussion but nevertheless I can still hear these rhythms inside of me. The CD continues with a sort of study where we can find such further resemblances and connections between traditional pieces as well as South American and European compositions.

So you also intend to arouse some sort of sensibility for these kind of connections?

Definitely – and deliberately not out of a "crossover idea": We don't do it just because it might sound "cool" but to show what multitude of sources actually had been there out of which the various composers could draw on. With this record, we pursue a double path: For one, we show what kind of South American influences there are in European Baroque music, regarding rhythm and handling of various instruments, especially guitars, and secondary, we would like to return the original acoustic colours to a part of the South American music. For today, one does not play on gut strings there anymore, only rarely double-strung guitars but even sometimes they use electronic percussion. So, the CD shall also prove what Europe would be able to return to South America by rediscovery of

the historical performance practice and the way of making instruments.

If today someone plays a violin there, then we deal with a modern instrument with steel strings but in spite of this, people often take the bow in the baroque manner. The things you learnt from your grandfather are still there! Again to use baroque instruments for South American music, does also mean to re-approach the contained subtleties within. For this, the CD shall also give an initiation.

My own family's destiny and my life can also be seen as a sort of symbol for this task. All of my ancestors were basically old Europeans who emigrated to South America at the beginning of the 20th century – and I returned. But this small "excursion" into family history was enough to come close to the Argentine living historical sources.

Cultural history always works like the exchange between communicating vessels and we would like to show that they were connected much closer than one generally assumes these days.

translated by Mark Zimmermann



Gegründet im Jahre 1999 entwickelte sich das **Bach Consort Wien** unter der Leitung von Rubén Dubrovsky rasch zu einem der wichtigsten Barockensembles Österreichs. Neben zahlreichen Auftritten im Wiener Musikverein ist das Ensemble auf den Konzertbühnen Europas präsent. Hochkarätige Gastsolisten, etwa Bernarda Fink und Christophe Coin, sind eng mit dem Bach Consort Wien verbunden.

Seinem kammermusikalischen Gründungsgeist ist das Ensemble bis heute treu geblieben. Die Besetzung wird konsequent nach dem Motto „so klein wie noch sinnvoll“ ausgewählt, so bleibt selbst in größer besetzten Werken jedes Ensemblemitglied individuell erlebbar. Als Solisten des Bach Consort Wien sind die Kernmitglieder um Mitbegründerin Agnes Stradner in vielfältigen Kammermusikbesetzungen zu hören und bestechen im Großen wie im Kleinen durch klangliche Transparenz und persönlichen Ausdruck.

In der intensiven Auseinandersetzung mit den Werken Johann Sebastian Bachs hat das Ensemble seine spezifische Sprache gefunden. Die Forschungsarbeit Rubén Dubrovskys über die Beziehung zwischen traditioneller lateinamerikanischer Musik und europäischer Barockmusik prägt zudem die rhythmische Qualität des Ensembles.

Ein wichtiger Aspekt der Ensemblesätigkeit ist die Neuentdeckung von Werken bedeutender Barockkomponisten. So hat das Bach Consort Wien im Fux-Jahr 2010 Johann Josef Fux' Oratorium *Cristo nell'orto*, im Rahmen der Festivals OsterKlang Wien und Psalm, Graz, zum ersten Mal wiederaufgeführt, so auch 2012 Ostermusik des Wiener Hofkomponisten Francesco Bartolomeo Conti mit dem Coun-

tertenor Franco Fagioli. Ein Meilenstein war 2011 die Erstaufführung von Pergolesis *La Maddalena al sepolcro* in der Kathedrale von Ancona, die von Unitel Classica als Teil der Gesamteinspielung von Pergolesis Werk auf DVD aufgezeichnet wurde. 2013 wurde Rubén Dubrovskys Erstaussgabe von Porporas Meisterwerk *Polifemo* am Theater an der Wien mit großem Erfolg präsentiert.

Mit dem Wiener Osterkonzert im Stephansdom brachte das Ensemble Monteverdis *Selva morale e spirituale* im Jahr 2014 in die ausverkaufte Kathedrale, 2015 gefolgt von Vivaldis *Musica sacra* mit Vivica Genaux und dem Wiener Kammerchor.

Zu den Spielstätten des Bach Consort Wien zählen unter anderen Theater an der Wien, Wiener Musikverein, OsterKlang Wien, Styriarte / Graz, ORF Radiokulturhaus, Palais Esterhazy Eisenstadt, Brucknerhaus Linz und Montforthaus Feldkirch (A), Händelfestspiele / Halle, Festival Rhein Vokal, ferner in Schwetzingen (D), Winterthur (CH), Ancona (I), Zagreb, Barockabende Varazdin (HR), Via Stellae / Santiago de Compostela, Palau de la Musica Valencia Palau de la Musica Barcelona (E) und Estoril Festival (P).

Konzerte wurden von ARTE, ORF, 3sat, HR, SWR, MDR und Catalunya Música übertragen.

www.bachconsort.com

Der Argentinier **Francisco Brito** begann seine Gesangsausbildung zunächst in seinem Heimatland. Ab 2004 setzte er seine Studien in Italien an der Accademia d'Arte Lirica di Osimo sowie an der Scuola dell'Opera Italiana di Bologna fort, wo er sich auf das Repertoire von Rossini spezialisierte. 2006 übernahm er die Partie des Zeffirino in *Il viaggio a Reims* beim Rossini Opernfestival in Pesaro. 2008 trat er als Lindoro in *L'italiana in Algeri* am Teatro Municipale di Piacenza sowie am Teatro Pavarotti di Modena auf und 2009 war er als Eacide in *Zelmira* unter dem Dirigat von Roberto Abbado in Pesaro zu erleben. Beim 33. Festival della Valle d'Itria sang er Ulisse in Domenico Sarros *Achille in Sciro* und in Mozarts *Il Re pastore* die Partie des Alessandro Magno. Am Teatro Comunale di Bologna gestaltete er zwei Offenbach-Rollen – Gustave in *Pomme d'Api* und Babilas in *Monsieur Choufleuri restera chez lui* – sowie außerdem Gaston in *La Traviata* unter der Leitung von Michele Mariotti und Tamino in einer neuen Version der *Zauberflöte* (*Il racconto del flauto magico*). Im Sommer 2011 gab er in *Anna Bolena* sein Hausdebüt an der Semperoper Dresden. Zu Beginn des Jahres 2013 konnte man Francisco Brito in der Partie des Ernesto in *Don Pasquale* von Donizetti am Staatstheater Darmstadt erleben. Es folgte im Sommer 2013 die Rolle des Intelletto in *Rappresentazione di anima e di corpo* von Emilio de Cavalieri an der Oper Frankfurt. Dort sang er 2014 auch die Partie des Giannetto in der Oper *La gazza ladra*, im selben Jahr in Cosenza und 2015 in Toronto die Partie des Grafen Almaviva in *Il barbiere di Siviglia*.

Photo: Wolfgang Runkel

Der Wahlwiener **Rubén Dubrovsky** wurde als Sohn einer polnisch-italienischen Künstlerfamilie in Buenos Aires geboren. Seinen Weg als Musiker prägten zwei unterschiedliche Erfahrungen, die er bis heute gekonnt und auf inspirierende Weise verbindet: einerseits die klassische Ausbildung als Cellist und Dirigent, andererseits seine passionierte Forschungsarbeit über die traditionelle südamerikanische Musik und ihre gemeinsamen Wurzeln mit der europäischen Barockmusik.

Der vielseitige Künstler ist Mitbegründer und Leiter des Bach Consort Wien, das von der internationalen Presse für seine „konzeptuelle Klarheit“ und zugleich „mitreißende Virtuosität“ gefeiert wird. Nach zahlreichen Konzerten mit dem Bach Consort Wien im Wiener Musikverein gab Dubrovsky sein Operndebüt mit Vivaldis *Orlando Furioso* an der Oper Bonn. Gleich darauf folgte die Eröffnung der *Sala Martín y Soler* am *Palau de les Arts Reina Sofía* in Valencia, mit Martín y Solers *L'arbore di Diana*. Unter seinem Dirigat entstand 2011 die erste Produktion in der Geschichte der Semperoper Dresden von Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*.

Bedeutende Werke wurden von Dubrovsky für die Bühne wiederentdeckt: als künstlerischer Leiter des Festivals *Winter in Schwetzingen* dirigierte er die Erstaufführung von Alessandro Scarlattis *Marco Attilio Regolo* und bei einer Produktion der Festivals *Osterklang Wien* und *Psalm* (Graz) die erste moderne Aufführung des Oratoriums *Cristo nell'orto* von Johann Joseph Fux. Die österreichische Erstaufführung von Nicola Porporas *Polifemo* brachte

er 2013 auf die Bühne des Theater an der Wien. Ein Jahr später folgte die erste Wiener szenische Produktion von Mozarts *La clemenza di Tito* auf Originalinstrumenten.

Ein wichtiger Schwerpunkt seiner Tätigkeit sind die Opern von Georg Friedrich Händel, bisher mit szenischen Produktionen von *Giulio Cesare*, *Rinaldo*, *Radamisto* und *Agrippina* (Kiel), *Tamerlano* (Bonn) sowie *Orlando* (Wien).

Zu den Höhepunkten als gefragter Konzertdirigent zählen Joseph Haydns *Jahreszeiten* im Schloss Esterházy, die TV-Liveübertragung von Bachs *Weihnachtsoratorium* mit dem Chor und dem Orchester des Spanischen Rundfunks in Madrid, Konzerte mit dem Hilliard Ensemble und dem Zürcher Kammerorchester in der Tonhalle Zürich und beim Rheingau Festival (ARTE/SWR) und das Wiener Osterkonzert im Stephansdom mit Vivica Genaux (ORF/3sat).

In der Spielzeit 2014/15 dirigiert er Lullys *Atys* (Kiel), Händels *Rinaldo* (Wien, Moskau Bolschoi-Theater), Glucks *Alceste* (Mannheim), Handels *Semiramide* (Halle), Haydns *Jahreszeiten* (Mannheim), Gassmanns *Betulia liberata* (Osterklang Wien), *Salomons Reise* mit Werken von Wolfgang Amadeus Mozart (Michael Schade, Barocktage Stift Melk), Vivaldis *Musica Sacra* (Wiener Osterkonzert) und die Produktion *Kontraste* mit Musik von Schubert, Wagner, Webern und Oscar Strasnoy mit dem *Else Klink Ensemble* und dem *Musikkollegium Winterthur*.

Zudem ist Rubén Dubrovsky seit 2014 künstlerischer Leiter des *Chicagó Bach Ensemble*.





Founded in 1999, the **Bach Consort Vienna** under the baton of Rubén Dubrovsky soon grew into one of the most important Baroque Ensembles of Austria. Next to several performances at the Vienna Musikverein, the ensemble is ever-present on different European concert stages. Internationally renowned artists, such as Bernarda Fink and Christophe Coin, are closely connected to the Bach Consort Vienna as guest soloists.

The ensemble has always remained faithful to its original conceptual idea of chamber music. The number of the cast is constantly chosen under the motto "as small as it still makes sense", therefore



even in pieces with a somewhat larger cast, one can still experience the musicianship of every individual member of the ensemble. The basic members of the Bach Consort Vienna, together with co-founder Agnes Stradner, can be heard in different kinds of chamber music casts and captivate their audience either in a small but also larger group or cast by their transparency of sound and a personal way of expression.

With an intense involvement of the oeuvre of Johann Sebastian Bach, the ensemble found its



very own sort of specific artistic language. Rubén Dubrovsky's academic research about traditional South American music and its shared roots with European Baroque music also influenced the rhythmic quality of the ensemble.

An important aspect of the ensemble's performances has also been the rediscovery of oeuvres of renowned Baroque composers. In 2010, in the composer's anniversary year, the Bach Consort Vienna revived an oratorio by Johann Joseph Fux, called *Cristo nell'orto* as part of the OsterKlang Festival



Vienna and Psalm Graz, as well as Easter music of the Vienna court composer Francesco Bartolomeo Conti, with countertenor Franco Fagioli as soloist. As a sort of landmark stands the 2011 first performance of Pergolesi's *La Maddalena al sepolcro* at the Ancona Cathedral which was recorded by Unitel Classica as part of the complete Pergolesi oeuvre recordings on DVD. In 2013, Rubén Dubrovsky's first edition of Porpora's masterpiece *Polifemo* was presented at the Theater an der Wien with a great success.

As part of the Vienna Easter Concerts in 2014, the ensemble brought Monteverdi's *Selva morale* e



spirituale to a sold-out cathedral of St. Stephen's, which was followed by Vivaldi's *Musica Sacra* with soloist Vivica Genaux and the Vienna Chamber Choir the year after.

The Bach Consort Vienna regularly performs at the stages of the Theater an der Wien, the Wiener Musikverein, the OsterKlang Vienna and Styriarte Festival, Graz, the ORF Broadcast Radiokulturhaus, the Palais Esterházy Eisenstadt, the Brucknerhaus Linz and the Montforthaus Feldkirch, Austria, the



Handel Festival Halle, Germany, the Festival Rhein Vokal, Germany, Schwetzingen, Germany, Winterthur, Switzerland, Ancona, Italy, Zagreb and Baroque Evenings Varazdin, Croatia, Via Stellae / Santiago de Compostela, Palau de la Musica Valencia, Palau de la Musica Barcelona, Spain and the Estoril Festival, Portugal.

The ensemble's concerts were broadcasted by ARTE, ORF, 3sat, HR, SWR, MDR, and Catalunya Música.

www.bachconsort.com

The Argentine **Francisco Brito** started his singing education in his home country at first. From 2004 on, he continued his studies at the Accademia d'Arte Lirica di Osimo and at the Scuola dell'Opera Italiana di Bologna in Italy where he specialized in the Rossini repertoire.

In 2006, he took over the role of Zeffirino in *Il viaggio a Reims* at the Rossini Opera Festival, Pesaro. In 2008, he sang Lindoro in *L'Italiana in Algeri* at the Teatro Municipale di Piacenza and at the Teatro Pavarotti di Modena. In 2009, he could be heard as Eacide in *Zelmira* in Pesaro, under the baton of Roberto Abbado. At the 33rd Festival della Valle d'Itria, he sang Ulisse in Domenico Sarro's *Achille in Sciro* and Alessandro Magno in Mozart's *Il re pastore*. He also performed two roles by Jacques Offenbach at the Teatro Comunale di Bologna: Gustave in *Pomme d'Api* and Babyas in *Monsieur Choufleuri restera chez lui*. Following roles included Gaston in *La Traviata* under the baton of Michele Mariotti and Tamino in a new version of *The Magic Flute* (*Il racconto del flauto magico*).

In summer 2011, he gave his house debut at the Semperoper Dresden in Donizetti's *Anna Bolena*. Early 2013, one could hear Francisco Brito in the part of Ernesto in Donizetti's *Don Pasquale* at the Staatstheater Darmstadt, Germany. At the Frankfurt Opera House, he sang the role of Intelletto in *Rappresentazione di anima e di corpo* by Emilio de Cavalieri, in summer 2013. At the same house followed the part of Giannetto in Rossini's *La gazza ladra* in 2014. Brito could be heard as Count Almaviva in Rossini's *Il barbiere di Siviglia* in Cosenza in 2014 and in Toronto in 2015.

Viennese by choice **Rubén Dubrovsky** was born in Buenos Aires into a Polish-Italian family of artists. His career as a musician is characterized by two different sorts of experiences that he is able to combine either skillfully and in an inspiring way, till today: For one, his classical education as a cellist and conductor and on the other hand his passionate academic research about traditional South American music and its shared roots with European Baroque music.

The versatile artist is co-founder and conductor of the Bach Consort Vienna, cheered by the International Press for its "conceptual clarity" as well as for its "thrilling virtuosity". After having conducted several concerts with the Bach Consort Vienna at the Wiener Musikverein concert hall, Dubrovsky gave his debut in opera conducting at the opera house Bonn, Germany with Vivaldi's *Orlando Furioso*, followed by the opening of the *Sala Martin y Soler* at the *Palau de les Arts Reina Sofia*, Valencia, with Martin y Soler's *L'arbore di Diana*. The first ever production of Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* at the Semperoper Dresden took place under his baton.

A lot of considerable stage pieces were rediscovered by Dubrovsky: such as the first performance of Alessandro Scarlatti's *Marco Attilio Regolo* which he conducted as artistic director of the Festival *Winter in Schwetzingen* and also, at a production of both the festivals *Osterklang Vienna* and *Psalm Graz*, the first modern performance of the oratorio *Cristo nell'orto* by Johann Joseph Fux. In 2013, he brought the Austrian premiere of Nicola Porpora's *Polifemo* to the stage of the Theater an der Wien.

One year later, followed the first Viennese scenic production of Mozart's *La Clemenza die Tito* with period instruments.

An important focus of his creative work are the operas by George Frideric Handel, until now with scenic productions of *Giulio Cesare*, *Rinaldo*, *Radamisto* and *Agrippina* in Kiel, Germany, as well as *Tamerlano* in Bonn and *Orlando* in Vienna.

Highlights of his career as a sought-after conductor of the concert repertoire are, among others, Joseph Haydn's *The Seasons* at Schloss Esterházy, a live TV broadcast of Bach's *Christmas Oratorio* with choir and orchestra of the Spanish Broadcast, Madrid, several concerts with the Hilliard Ensemble and the Chamber Orchestra Zurich at the Tonhalle Zürich, Switzerland and at the Rheingau Musik Festival (ARTE/SWR), Germany and last but not least, the Vienna Easter Concert at St. Stephen's Cathedral with mezzosoprano Vivica Genaus (ORF/3sat).

In 2014/15's season, he conducted Lully's *Atys* (Kiel), Handel's *Rinaldo* (Vienna, Moscow Bolshoi Theatre), Gluck's *Alceste* (Mannheim), Handel's *Semiramide* (Halle), Haydn's *The Seasons* (Mannheim), Gassmann's *Betulia liberata* (Osterklang Wien), *Salomon's Journey* with pieces by Wolfgang Amadeus Mozart (Michael Schade, Barocktage Stift Melk), Vivaldi's *Musica Sacra* (Vienna Easter Concert) and the production *Contrasts* with music by Schubert, Wagner, von Webern and Oscar Strasnoy, together with the *Else Klink Ensemble* and the *Musikkollegium Winterthur*.

Since 2014, Rubén Dubrovsky was also appointed artistic director of the *Chicago Bach Ensemble*.

Personal notice:

Thanks to:

Sergio and Alicia Dubrovsky for opening the doors, Irene Dubrovsky for her art, Jürgen Margetich and Martin Pichl for their tireless support, Miguel Kertsman and Paris Mexis for their generosity, and Eduardo Tacconi, my teacher, with whom all this started.

In Memoriam Rodolfo Sánchez

Rubén Dubrovsky

Danke an:

Sergio und Alicia Dubrovsky für das Öffnen der Tore, Irene Dubrovsky für ihre Kunst, Jürgen Margetich und Martin Pichl für die unermüdliche Unterstützung, Miguel Kertsman und Paris Mexis für ihre Großzügigkeit, und Eduardo Tacconi, meinen Lehrer, mit dem all dies begann.

In Memoriam Rodolfo Sánchez

Rubén Dubrovsky

Gramola
99064

