

NAXOS

2 CDs

Jaromír
WEINBERGER
Švanda dudák
(Švanda the Bagpiper)



Robavs • Monogarova • Choupenitch • Kostyuk

Wexford Festival Opera Chorus
National Philharmonic Orchestra of Belarus
Julian Reynolds



Jaromír
WEINBERGER
(1896-1967)

Švanda dudák (Švanda the Bagpiper)
Opera in Two Acts (five scenes)

Libretto by Miloš Kareš after a Czech folk story

The Wexford Festival Opera 2003 production

Recorded at the Theatre Royal, Wexford, Ireland, on 24th, 27th and 30th October, 2003

Švanda	Matjaz Robavs, Baritone
Dorota	Tatiana Monogarova, Soprano
Babinský	Ivan Choupenitch, Tenor
The Queen	Larisa Kostyuk, Mezzo-Soprano
The Magician	Alexander Teliga, Bass
The Judge	Nicholas Sharratt, Tenor
The Executioner	Pavel Kozel, Baritone
The Devil	Alexander Teliga, Bass
The Devil's Servant	Sean Ruane, Tenor
Hell's Captain	Pavel Kozel, Baritone
First Mercenary Soldier	Vicenç Esteve, Tenor
Second Mercenary Soldier	Richard Weigold, Bass

**Wexford Festival Opera Chorus (Chorus Master: Lubomír Mátl)
National Philharmonic Orchestra of Belarus • Julian Reynolds**

Published by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

CD 1		65:36
1 Overture		10:58
Act 1		
Scene 1		
2 <i>Hej hola!</i> (Hey, hey, hurrah!) (First Mercenary Soldier)		10:18
3 <i>Zda znáš tu slavnou báj</i> (Have you ever heard this famous legend?) (Babinský)		4:05
4 <i>Jak je as krásný ten dální svět</i> (How wonderful that distant world can be) (Švanda)		8:12
5 Entr'acte		4:50
Scene 2		
6 <i>Vmém srdci chlad a kolem stín a led</i> (There is a coldness in my heart, with shadows and ice around) (Queen)		7:34
7 Polka		5:56
8 <i>Jsem tvá, jsem tvá</i> (I'm yours, I'm yours) (Queen)		5:37
9 <i>Přes hory a stráně</i> (Through mountains and hillside) (Dorota)		4:11
10 Všechny sny už pochovány (All dreams are buried now) (Queen)		3:53
CD 2		68:31
Scene 3		
1 <i>Už dohrál!</i> (Already finished!) (Magician)		4:28
2 <i>Děvče rozmilé</i> (You charming lass) (Švanda)		6:07
3 <i>Vidíš, jaký jsi ty ošemetný nevěrník</i> (A deceitful, faithless man you are) (Dorota)		6:51
4 <i>Dorotko, nepláč</i> (Dorota, don't cry) (Babinský)		6:29
Act 2		
Scene 1		
5 <i>Jo, jo, zač pakvlastně bratru stojí takovýhle život?</i> (Oh yes, what is such a life worth?) (Devil)		6:25
6 Devil's Polka		2:49
7 <i>Což zapomenout možno vsrdci upřímném na svoji rodinou zem</i> (Can a native country ever be forgotten in a sincere heart?) (Švanda)		4:57
8 <i>Rád odpověď dám</i> (I'll answer you gladly) (Babinský)		4:31
9 <i>Co vidím? Karty?</i> (What do I see? The cards?) (Babinský)		7:31
10 <i>Vaše pekelné Veličenstvo</i> (Your devilish Excellency) (Devil's Servant)		6:43
11 Fugue		5:56
Scene 2		
12 <i>Tož příběh se končí</i> (So the story ends) (Babinský)		5:36

Jaromír Weinberger (1896-1967): Švanda dudák

Does Jaromír Weinberger have serious rivals as opera's textbook "one hit wonder"? What makes his case unparalleled is the phenomenal success his solitary hit enjoyed before historical forces swiftly rendered it scarce. When *Švanda dudák* (1927) is recalled at all, it is often because of this comet-like quality, as well as a few other salient facts: the omnipresent Max Brod's participation; rapid translation into seventeen languages; the forgotten composer's suicide in Florida four decades later. What silenced *Švanda*'s pipes?

In his magisterial *Czech Opera* (Cambridge, 1988) John Tyrrell's unmistakably dismissive verdict on *Švanda* concentrates on a perceived inauthenticity of means. Others, perhaps forgetting *Švanda*'s designation as "folk opera," criticize Weinberger's use of Smetana-like musical elements as trying too hard to be recognizably "Czech" for foreign audiences. Weinberger's later career might substantiate this charge of too-eager cosmopolitanism, had not the need to "assimilate" (and to keep moving quickly) been imposed on him by concrete historical factors. Weinberger unveiled the operetta *Friühlingsstürme* (a disastrously inapposite title for a 1933 Berlin work by a Czech Jew); created a Schiller-based final opera *Wallenstein* for an unimpressed Vienna (1937); penned a 1939 *Fugue on 'Under the Spreading Chestnut Tree'* after seeing George VI perform the song in a newsreel. Only this last won popular favour. Safely in the United States by 1939, Weinberger rapidly became a purveyor of musical Americana, producing the ballet *Saratoga*, a *Lincoln Symphony*, an orchestral *Legend of Sleepy Hollow* and a *Prelude and Fugue on Dixie*.

Writing in 1986, Tyrrell noted that, "[f]or all its success abroad, Weinberger's opera did not achieve popular success in Prague and it has not been heard at the National Theatre since 1933. Its fate serves to demonstrate that there is a limit to the currency of nostalgic patriotism and that its symbols, however skilfully presented, will not in themselves be enough to ensure acceptance." Perhaps after 1989's Velvet Revolution, it is evident that, during the regimes that dominated Czechoslovakia after 1933, there were other

considerations in Prague's official operatic showplace not staging a work by a Jew long since expatriated to America. Whatever its reception in Prague, *Švanda* was quickly given around the world, where its lavishly displayed tokens of Czechness could be enjoyed on their own terms. How current Czech audiences responded to Weinberger's opera would be interesting to gauge.

At Prague Conservatory, Weinberger studied under Dvořák's pupil Vítěslav Novák, who evoked local folk-music in classical compositions (*Slovak Suite*, *South Bohemian Suite*). Weinberger's studies with Max Reger in Leipzig increased his skill at (and predisposition to) the counterpoint evident in *Švanda*'s ensembles. Like Smetana before him, he took his musical skills abroad to earn a living, teaching composition at Ithaca College (1922-26). Only *Švanda*'s success put him sound financially. Librettist Miloš Kareš spent his rather short life (1891-1944) in Prague, writing and editing, eventually becoming a director and dramaturg in Czech radio. The inspiration for Weinberger and Kareš's success was Josef Tyl (1808-1856). This author, actor and administrator had dominated Prague's busily contested Czech-language theatrical life from the 1830s on. His father was a military band oboist, an interesting background for the creator of several of the Czech Revival's archetypal Musician Heroes. *Strážnický dudák* (The Strakonice Bagpiper, 1847), still sometimes staged in the Czech Republic, gave rise to several quickly forgotten operas before Weinberger's.

Strakonice sits at the confluence of the Volynka and Vltava rivers, 120 miles southwest of Prague. Even today it boasts a hotel named *Švanda Dudák*. Little specifically pertaining to the region figures verbally or musically in Weinberger's opera. Kareš took from Tyl's play mainly the central lovers (*Švanda* and *Dorota*), their essential natures (good-hearted but given to wandering in his case, faithful in hers) and their final reunion; with the trope of the spellbinding power of a musical instrument (a legacy of *Die Zauberflöte*). As Tyrrell observes, the figure of the musician and the

cult of musicality became widespread images both in and of the emerging Czech culture. Bagpipers turned up in stage pieces of all kinds, for local colour and as “guarantor of the work’s ‘Czechness’”:

“[A]bove all it was the central figure of the bagpiper... that seems to have struck a special chord with Czech audiences. Švanda the bagpiper, a Czech village Orpheus whose instrument has magic powers, personified the musicality of the Czech people; and the fact that Švanda was a folk musician, playing an instrument with purely folk connotations emphasized that his musicality was inherent, rather than learned.”

To expand Švanda’s resonance beyond Czech territory, Prague’s multitasking Max Brod took determined charge of “arrangements” (as with Janáček and Kafka), propelling the opera to its meteoric international prominence. With Brod’s prodding (and adaptation, and translation), Universal Edition published the piano/vocal score in 1928 with both Czech and German texts. Granted translating sung Czech, with its fixed initial stresses, is hard, Brod’s invention sometimes carried him far afield. But the music retains its considerable charm in any language. Švanda sports an overture over ten minutes in duration, containing more than twenty changes of tempo. This return to Romanticism (Weber, Berlioz) bucked contemporary trends, especially for comic opera. But then Švanda contains a high proportion of orchestral music for its decade; if Wolf-Ferrari’s once popular intermezzo-laden works provided one model, Švanda’s frequent interlarded dance numbers hark back to Smetana’s *Bartered Bride*. The overture’s mockingly bright brass “laughter” suggests an attentive ear towards Richard Strauss; its rushing strings evoke Smetana, as does the broad, nostalgic “Bohemian” melody introducing Dorota’s folksy “*Na tom našem dvoře*”. But Weinberger, even when partially derivative, shows vigour and flair.

Dorota’s confidence in her marriage’s enduring strength is touching—and borne out. Still, having been married just a week, her “loyal” Švanda is instantly lured away by Babinský’s promises of romantic locales

and derring-do. Babinský’s “free and epic” Ballad theme recurs at his timely interventions in Švanda’s fate. The most demanding rôle as concerns tessitura and interpretive range, this high-lying tenor must be Robin Hood, self-sacrificing operetta charmer, and Wagner’s Lóge rolled into one. Babinský tries to lure Švanda to adventures and other women so he himself can claim Dorota, but proves so anxious to rescue the bagpiper and to tell Dorota his intentions that the threatened romantic displacement never seems remotely possible. Švanda’s triangular temptations resolve in the nostalgic message that there is no place like home: no matter how much glory one’s art garners, the loyal woman at home—and the country she represents—must be man’s destination. The dark, desirous and ultimately vindictive Queen appears only in the opera’s middle scenes; perhaps deriving structurally (as in vocal type) from another *Zwischenfach* tough customer, *Rusalka*’s Foreign Princess. Entering to a polka, Švanda rouses her spirits with his playing, earning her subjects’ admiring choral polonaise: dance rhythms underline the opera’s key moments.

The Act II plot owes something to the Orpheus legend generally but more to Offenbach’s *Orphée aux Enfers* (1858) with its sense of parody, devilish sporting propositions and relatively casual passage among worlds. Weak devil figures typify Czech opera plots; this one attempts to play his guest’s bagpipes. The one effective strategy shown by Švanda’s Devil—showing the hero an image of his beloved to seal his deal—bespeaks a trick picked up from Gounod’s *Méphistophélès*. Similar goings-on with cruel royal women, bargaining devils and easy (by exalted Gluckian standards) rescues from death’s clutches mark Dvořák’s 1899 *The Devil and Kate*.

Švanda was first performed on 28th April, 1927 at Prague’s National Theatre (that enduring symbol of Czech music-centred nationalism) under its music director, Otakar Ostrčil. Baritone Václav Novák created Švanda; Theodor Schütz, the original Števa in *Jenífa*, sang Babinský. Prague-born soprano Ada Nordenová (Dorota) joined Ostrčil in the 1933 recording of *The Bartered Bride* (Naxos Historical 811009879). The initial land office run on Weinberger’s opera followed a

hit staging Brod arranged in Breslau. Most “international” stagings were done in Brod’s German version, including the Metropolitan (and United States) première in 1931 and Covent Garden’s in 1934, with enviable Wagnerian casts. Since World War II productions have proved sparse.

Reviewing the Met première, the venerable W.J. Henderson noted Weinberger’s insouciant contrapuntal mastery and rich orchestral texture; his generally warm verdict still seems warranted:

“Between the scenes are orchestral interludes which will give pleasure to all music-lovers who are willing to forego conversation... [T]he score is the creation of a

sound musician... The inferno scene, which ought to be funnier, is too long and heavy. But *Schwanda* is generally good theatre, is a good spectacle, has bright and communicative spirit, and some tunes that will probably linger in the white light of Broadway. Except for the recitatives, the whole score is written with an *élan*, an unction and a gaiety of mind altogether felicitous. The fact that scholarship and technical mastery are found on almost every page will not force itself upon the attention of the typical opera-goer. Nor will it disturb the peace of the analytical mind, for Weinberger’s juggling of counterpoint and orchestration is all done with a satirical smile.”

David Shengold

Švanda dudák: Synopsis

CD 1

① Overture

Act 1 Scene 1

② The rural peace of Švanda’s farm is shattered by the arrival of two armed men. “Where is he? We followed him here” they ask Dorota, Švanda’s wife, who has come out of the farmhouse to see what all the noise is about. When she tells them that no one is hiding there, the armed men hurry off, with cries of “To the woods!”

Returning to the farmhouse, Dorota is disturbed again, by a call of “Cuckoo” from a tree. Turning round, she sees a man climbing down into the farmyard. It is Babinský although he fails to introduce himself as such when asked who he is by Dorota, simply answering “Me” and, embarking on a charm offensive, “how kind of you to ask”.

Babinský again evades the question when asked how he comes to be there, thanking Dorota for the inquiry and saying how delighted he is that their paths have crossed. He then asks her if she is alone at the farmhouse. “Who are you?” she demands. “What does that matter”, he replies, “when your guest is exhausted?” and tries to wheedle his way into the house. Dorota makes it clear that she only invites decent people, people she knows, into her house, especially when her husband is out.

On hearing that she is married, Babinský expresses astonishment: “You’re so young!” he flatters her. She explains dreamily that she has only been married for a week. When Babinský asks who her husband is, Dorota is surprised that he has not heard of her Švanda: he is a famous bagpiper, whose playing is envied even by the Devil.

At this moment, Švanda himself enters, returning from a hard day’s work on the farm. “Who is our distinguished guest?” he asks; Dorota, of course, does not know, and Babinský does not take this opportunity to enlighten her. Instead, he informs Švanda that his wife seems rather nervous, which she accounts for by pointing out that Švanda

has been gone for a long time. "You're welcome, now that my husband's home", she tells Babinský, and Švanda invites him to join them for dinner.

As they sit down to eat, Babinský, noticing blisters on Švanda's hands, asks if they were caused by playing the bagpipes. "I'm a farmer during the week, but at the weekend, everyone dances to the sound of my pipes", he replies. Babinský is surprised that such a fine musician should live in such a humble way, asking "Are you happy?" "We're married", replies Dorota, and Švanda adds "We're in love".

Jauntily, Babinský warns that domestic bliss will soon pall. A welcome awaits, and riches too, out in the wider world, he suggests to Švanda: "There's more to life than hearth and home". As an example, he cites the infamous bandit, Babinský.

Švanda shows an interest, so Babinský undertakes to sing them a song telling the mysterious tale of the bandit whose lair is hidden deep in the forest. He is feared by the rich and thanked by the poor, since he steals from one to give to the other. Wherever he strikes, this champion of the weak and oppressed leaves behind one of his cuffs as a memento and a warning, first writing on it a message: "Never again invite the Bandit King to visit".

③ One day, coming upon a kingdom ruled over by a beautiful queen, the bandit steals her crown and all her treasure. He is even so bold as to sit on her throne, drinking a toast to himself and singing a martial song. As usual, he leaves a cuff behind, writing a message to the Queen.

④ Švanda is impressed and finds the prospect of the wider world an enticing one. Babinský encourages him, pointing out that with his skills, the world is his oyster. Dorota however, is unmoved. Turning to her husband, "We know a lovelier song" she says, and sings the folksong "*Na tom našem dvore*", the tune of which is first heard at the end of the overture, and which celebrates their home and their love. Švanda, though, is still taken with the idea of going out into the world – "A man of my skills? What do you mean?" Babinský explains that the rich are prepared to pay good money for the joy which music brings, since many of them are miserable. In particular, he suggests the queen of a neighbouring land. She has a heart of ice, and is waiting for somebody to melt it with joy; the reason she is so sad is that someone has stolen her crown jewels...

When Švanda sends his wife into the house to fetch more food, Babinský sees his chance. He convinces the bagpiper that only his music can melt the queen's heart and help her forget the loss of her jewels, "...that I stole them". Finally, he has revealed his identity, and he confirms it by repeating his 'martial song'. Švanda agrees to play for the queen and Babinský leads him away, stopping only to leave behind a cuff for Dorota, as a receipt for her husband.

Dorota returns from the farmhouse with more food, to find the farmyard empty. After calling out for Švanda, she stumbles upon the cuff and realises, at last, the identity of her guest. "Babinský," she exclaims, "he's stolen my most precious jewel!" Rushing off after the thief and her husband, she calls on God to guide her way.

⑤ Entr'acte

Act 1 Scene 2

6 In her castle, watched over by the Magician, the Queen bemoans her fate: "My heart is full of ice and darkness". Every heart in the kingdom is frozen, all desires are dead and everything is in vain. The Magician declares that any man who attempts to bring joy to the kingdom will be drowned in his own blood. He gloats: it is he who has cast this spell, and he rules in darkest chaos and doom.

7 Švanda enters, playing a Polka on his pipes and breaking the Magician's spell. The oppressed citizens and courtiers are roused from their gloom and start to dance. "Who is this stranger," the Queen asks, "whose music awakens new life in me?" Švanda explains that he is a Czech bagpiper, come to turn sorrow into joy and adding that only Czech bagpipes have such a magical sound. The people acclaim him as the king of musicians.

8 "I'm yours for ever", proclaims the Queen. Thwarted, the Magician storms out in disgust and the people praise and thank Švanda. When he offers to play again for the Queen, she is more interested in finding out if he will love her. Švanda is somewhat confused, but the Queen orders the preparation of a wedding feast. Amidst the general rejoicing, he succumbs, and joins her in giving orders for the wedding preparations. Finally, he orders his new subjects to turn away, and kisses the Queen.

9 The Magician has not given up on his reign of terror, as, gloating again, he drags Dorota in to witness her husband's infidelity. In a heart-breaking lament she tells Švanda that she has travelled far and wide, over hills and mountains, only to find that he has forgotten her. When the Queen is told by the Magician that Dorota is Švanda's wife, she asks him "Do you love her?" At Švanda's affirmative reply, she screams "Kill her!" but the piper puts himself between the guards and his wife, saying that he would give his own life to save Dorota's. Knowing that Švanda and his music are the true threat to his power, the Magician persuades the Queen that he is the guilty party and the guards seize him. Cackling, the Magician grabs Švanda's bagpipes and orders them to be locked in the deepest dungeon.

10 Plunged back into despair and darkness, the Queen once more bemoans her fate.

CD 2

Act 1 Scene 3

1 Švanda and Dorota stand in front of a scaffold, watched over by the Queen and her court, a judge, an executioner, guards and citizens. The Magician rejoices in his victory, and the Queen in her revenge, while the chorus lament the loss of Švanda's music – "The end of happiness, the end of all". To the sounds of a demented fanfare, the judge sentences Švanda to death. He allows him one final wish, though, in accordance with the laws of the kingdom. Despite the Magician's protestations, the Queen grants Švanda's request for his bagpipes.

2 The piper declares that he will play for Dorota as in the olden days, saving their love with his music and they both look forward to returning home and living happily ever after. In the meantime, it becomes apparent that the pipes cannot be found, and the judge orders the executioner to do his duty. At the last moment though, to the amusement of the crowd, it becomes apparent that the executioner is trying to kill Švanda with a broom... a broom with a cuff attached to it. As the executioner stutters the message written on the cuff, Babinský appears and hands Švanda his bagpipes. He begins to play, and the guards and officials are enchanted into a grotesque dance, giving Babinský, the bagpiper and his wife the chance to escape.

③ Now that they are free, Dorota unleashes her anger on Švanda, refusing to forgive him despite his protestations of innocence; she simply cannot trust him any more. Eventually Babinský intervenes, urging Dorota to forgive him and Švanda to take more care in his dealings with women. Dorota finally relents – she loves him even though he is faithless – and Švanda promises to repay all her love. Not knowing when he is on to a good thing, however, he makes things worse again when he asks Dorota why she is so angry. “I didn’t even kiss her”, he lies. She is understandably sceptical, so he continues: “If I gave her even the tiniest fraction of a kiss, may the Devil take me!” Immediately, he disappears. Dorota is inconsolable, blaming her own jealousy, and crying “Now I’m all alone”.

④ Babinský reminds Dorota that she is not alone – he is with her – and tentatively declares his love for her. He owns all the treasure in the world, he says, but without her love it is worthless. Seeing that he is getting nowhere, he tells her to return home (echoing her song “*Na tom našem dvoře*”) while, to prove his love and dry her tears, he will go to Hell and free Švanda. Still trying to win Dorota over, Babinský warns her that Švanda will be a changed man now that he has seen the world; he might prefer its seductive charms to her loving heart. I, on the other hand, know that worldly charms are all a sham, he tells her; he would give them all up for her love, something that no man could steal. Dorota is unmoved, and simply sings her song, celebrating her home and her love for Švanda.

Act Two Scene 1

⑤ In Hell, the Devil is bored. He tries to persuade Švanda to entertain him with his bagpipes, but the piper refuses. After further requests, the Devil loses his temper, and orders him to play, but to no effect – Švanda reminds him that since he came to Hell of his own volition, he is not bound by its laws. Unperturbed, the Devil keeps trying; after all, nobody will play cards with him because he always wins, and there seems little else to do.

⑥ Švanda still refuses to play but allows the Devil to try the pipes himself, with cacophonous results. “I think they need tuning – you try them” says the Devil, but Švanda will not be tricked into playing them.

⑦ When the Devil asks him why he is so uncooperative and moody, Švanda sings longingly of his home and his love for Dorota. Resolving to make him play eventually, the Devil conjures up a mirage, an image of Dorota. “Sign this, and she’s yours”, he says, tricking him into signing over his soul. The Devil and his minions rejoice. Now Švanda is one of them, bound by the laws of Hell, and he will have to play for them. He still refuses, though, and the Devil sets his minions on him.

⑧ Švanda is saved by the arrival of Babinský. His reputation precedes him, and he is welcomed by the inhabitants of Hell, who stop tormenting Švanda. Babinský exchanges pleasantries with the Devil and then feigns surprise at seeing Švanda there. The bagpiper explains that he has signed away his soul and asks after his wife. “Forget her”, advises the Devil and tells Babinský of Švanda’s disobedience.

⑨ Seeing some playing-cards, Babinský asks the Devil if he plays. The Devil explains that no one will play with him because he plays for such high stakes, but Babinský agrees to take him on in a game of Maryáš, played by the rules of Hell. To Švanda’s consternation, the first stake chosen by Babinský is his bagpipes. As they discuss the stakes further, the bandit wagers ever more glittering treasures, all of which, the Devil notices, bear a striking resemblance to his own: “If I didn’t have the keys to my vaults...” Seeing that the Devil covets the treasures, Babinský insists that he raise the stakes. The Devil initially stakes his own treasure but this does not satisfy Babinský; he then throws in half of Hell too, but this is still not enough. When he asks what more he could offer, Babinský suggests Švanda’s soul and stakes his own against it. While the stakes rise, the inhabitants of Hell grow ever more shocked and excited.

10 As Švanda prays, and the Devil cheats, the game appears to be slipping away from Babinský; but at the last moment, he comes up with a winning hand. Immediately, the Devil's servant rushes in, to report that all of Hell's treasure has been stolen, and even all their food and drink – there is nothing left in the half which remains to them. This, of course, is Babinský's work and the Devil has been swindled out of his treasure. He bemoans its loss, along with half of Hell and his reputation. Babinský points out that it was the Devil's own idea to play, and suggests that he might do better if he did not cheat. Švanda joins in, while the Devil and his servant count their losses.

11 Eventually Babinský consoles the Devil. He steals from rich men and gives to the poor – it is the same with demons; and since the Devil is poor now, Babinský gives most of his booty back, keeping some treasure – for the earthly poor – and Švanda's soul. Švanda announces that he will say farewell with a tune, and to the strains of a fugue, he and Babinský make for home.

Act Two Scene Two

12 Back on the farm, Švanda is reunited with Dorota. And so, the story ends.

Richard Dearsley

Matjaz Robavs

The baritone Matjaz Robavs studied singing in Ljubljana and Vienna, and attended masterclasses with Walter Berry, Thomas Hampson, Sena Jurinac, Edith Mathis, and Marjana Lipovsek. He has won several singing contests, the Yugoslavian Singing Competition in 1991, the Slovenian National Competition in 1993, the Takasaki Competition in Japan in 1997, and the Jugend Musiziert competition in Austria in 1998. He was also a prize-winner at the Ada Sary Competition in Poland in 1999, at the Internationale Sommerakademie Mozarteum in Salzburg in 1999, and at the s'Hertogenbosch Competition in Holland in 2000. He has performed at the National Theatre in Ljubljana, at the Vienna Volksoper, at Frankfurt Opera and at the Schwerin Opera, in rôles including the Father in *Hänsel und Gretel* (Humperdinck), Papageno in *Die Zauberflöte* (Mozart), Count Almaviva in *Le nozze di Figaro* (Mozart), Guglielmo in *Così fan tutte* (Mozart), Ping in *Turandot* (Puccini), and Nummer Vier in *Das verratene Meer* (Henze). He has appeared in concert at festivals such as Baden-Baden, the Carinthian Summer in Austria, the International Baroque Festival of Varazdin in Croatia, and Wratislawia Cantans in Poland. He has also toured in Europe, Japan and Canada and has made two recordings of Slovenian folk-songs.



Tatiana Monogarova

The soprano Tatiana Monogarova was born in Moscow where she studied voice at the Russian Academy of Arts. She joined Helicon Opera and then the Stanislavsky Theatre as a principal soprano. Her first guest appearance abroad was in *The Master and Margarita* (Slonimsky) with the Forum Theatre, Moscow, under Michael Jurowski and on tour in Germany. This was followed by Xenia in *Boris Godunov* (Mussorgsky) at the Teatro la Fenice in Venice in 1995. Soon after, engagements included Desdemona in *Otello* (Verdi), Pamina in *Die Zauberflöte* (Mozart), Tatiana in *Eugene Onegin* (Tchaikovsky) and Mimi in *La bohème* (Puccini) in Riga. She then appeared as Tatiana and as the Countess in *Le nozze di Figaro* (Mozart) in Vienna, and in June 2000 sang Pamina for Opéra de Nantes. In 2001 she returned to Nantes to sing Lisa in *The Queen of Spades* (Tchaikovsky), and then sang Julie in *Jakobín* (Dvořák) in Wexford. She sang Lisa for her début at the Bayerische Staatsoper, Munich, and at Graz, Bologna, Modena, and Ferrara. At last year's Glyndebourne Festival she made her début as Donna Anna in *Don Giovanni* (Mozart).



Ivan Choupenitch

The tenor Ivan Choupenitch graduated from the Belorussian State Academy of Music in Minsk in 1986, after which he continued his vocal education in Osimo in Italy and with Franco Corelli. After winning prizes at various international competitions, he made his first appearances at Minsk's Bolshoy Theatre and the Janáček Opera Theatre in Brno, singing rôles such as Edgardo in *Lucia di Lammermoor* (Donizetti), the Duke of Mantua in *Rigoletto* (Verdi), Alfredo in *La traviata* (Verdi), Don José in *Carmen* (Bizet), and Hoffmann in *Les contes d'Hoffmann* (Offenbach), etc. Since the early 1990s rôles have included Don Carlo in *Don Carlo* (Verdi), Cavaradossi in *Tosca* (Puccini), Rodolfo in *La bohème* (Puccini), Turiddu in *Cavalleria rusticana* (Mascagni), and Slavic repertoire such as Lensky in *Eugene Onegin* (Tchaikovsky), the Prince in *Rusalka* (Dvořák), False Dmitry in *Boris Godunov* (Mussorgsky), and Jeník in *The Bartered Bride* (Smetana). He has appeared with Opera Ireland as Lensky, Turiddu and False Dmitry under Alexander Anissimov, and he sang Don Carlo at the Teatro San Carlo di Napoli under Gabriele Ferro. He sings regularly with the National Opera companies in Prague and Bratislava, the Latvian and Finnish National Operas, and in numerous theatres in Germany, Austria and Switzerland.



Larisa Kostyuk

The Russian mezzo-soprano Larisa Kostyuk was born in Kuznetsk in 1971 and studied singing at the Gnesin Institute from 1988 to 1993 and at the Moscow Institute of Culture from 1994-1997. Since 1995 she has been a soloist with the Helikon Opera Company for whom she has performed rôles including Olga in *Eugene Onegin* (Tchaikovsky), Rosina in *Il barbiere di Siviglia* (Rossini), Lubasha in *The Tsar's Bride* (Rimsky-Korsakov), Nicklausse in *Les contes d'Hoffmann* (Offenbach) and the title-rôle in *Carmen* (Bizet). With this company she toured the Lebanon, Austria, Spain and France. She won the gold medal at the first World Olympic Arts Games in Los Angeles in 1997. In 1999 she made her début as Azucena in *Il trovatore* (Verdi) at the Lüdwigsburger Festspiele. In 2000 she sang Prince Orlofsky in *Die Fledermaus* (Johann Strauss II) under Rostropovich at the Evian Festival. In 2001 she made her début with Opéra de Monte Carlo in *Iolanta* (Tchaikovsky) and as Mistress Quickly in *Falstaff* (Verdi) with Helikon Opera. In 2002 she sang in a concert performance of *The Tsar's Bride* at the Vienna Konzerthaus, and in 2003 she appeared with Helikon Opera at the Ravenna Festival.



Alexander Teliga

The Polish bass Alexander Teliga graduated from the Vocal Academy of Lvov. Early rôles include Gurnemanz in *Parsifal* (Wagner) and Zaccaria in *Nabucco* (Verdi) at the Warsaw Opera; Sarastro in *Die Zauberflöte* (Mozart) and Zaccaria in Prague; the Commendatore in *Don Giovanni* (Mozart) at Schönbrunn; Boris in *Boris Godunov* (Mussorgsky) in Moscow, Madrid and Carcassonne; Varlaam in *Boris Godunov* in Lisbon's Teatro São Carlos; Don Basilio in *Il barbiere di Siviglia* (Rossini) in Seville; Scarpia in *Tosca* (Puccini) in Copenhagen; Zaccaria in Munich and Ascoli Piceno; and Ramphis in *Aida* (Verdi) at the Arena in Verona and in Wiesbaden. He was The Viking Guest in *Sadko* (Rimsky-Korsakov) at La Fenice in Venice; Banco in *Macbeth* (Verdi) in Leipzig; The Writer in *Mayskaya Noch* (Rimsky-Korsakov), Surin in *The Queen of Spades* (Tchaikovsky); and Kruscina in *The Bartered Bride* (Smetana) under Vladimír Jurovský in Bologna, and Nabucco in Hamburg. His repertoire also includes Landgraf in *Tannhäuser* (Wagner), Sparafucile in *Rigoletto* (Verdi), Leporello in *Don Giovanni* (Mozart), Méphistophélès in *Faust* (Gounod), Escamillo in *Carmen* (Bizet), and Khan Konchak in *Prince Igor* (Borodin). He appeared as Thibaut in *Orleanskaya Deva* (Tchaikovsky) at Wexford in 2000, and as the Grand Inquisitor in *Don Carlo* (Verdi) among other rôles for Opera Ireland.



Nicholas Sharratt

Nicholas Sharratt studied at the Royal Northern College of Music where he won many prizes. He recently completed a year at the National Opera Studio in London, supported by the Ralph Vaughan Williams Trust, the Peter Moores Foundation, and the Countess of Munster Musical Trust. He made his Glyndebourne début singing First Prisoner in *Fidelio* (Beethoven) at the Châtelet in Paris in 2002. Other rôles for Glyndebourne Festival Opera include Rudolph in *Euryanthe* (Weber), also for the BBC Proms and Radio 3, and Snout in *A Midsummer Night's Dream* (Britten). His repertoire also includes Tamino in *Die Zauberflöte* (Mozart), Fenton in *Falstaff* (Verdi), Eufemio di Siracusa in *Gli equivoci* (Storace), and First Prisoner in *Fidelio* (broadcast live on BBC4) for Birmingham Opera Company. Oratorio work includes Britten's *St Nicolas*, Tippett's *A Child of Our Time*, Haydn's *Creation*, Mozart's *Requiem*, and Handel's *Messiah*. Other engagements include Ernesto in *Don Pasquale* (Donizetti) at the Mananan Festival, Tamino in *Die Zauberflöte* and Chevalier in *Dialogues des Carmélites* (Poulenc) in Tel Aviv and for a gala with the Ulster Orchestra.



Pavel Kozel

Pavel Kozel is a graduate of the University of Music and Pedagogy in the Czech Republic where he studied opera as a baritone and also the organ. His singing career began with performances in the cities of Usti and Labem. In 1999 he won first prize for young talent for his rôle in *The Suburban Theatre* (Martinů). He is currently a member of the National Moravian-Silesian Theatre chorus in Ostrava, and he works with other choruses in the Czech Republic and elsewhere. He has a special interest in the music of the twentieth century.



Sean Ruane

Originally from County Mayo, Wagner Prize winner Sean Ruane studied at the Royal Northern College of Music and in Italy. Rôles include Laca in *Jenífa* (Janáček), Camille in *The Merry Widow* (Lehár), Mannico in *Il trovatore* (Verdi), Alfredo in *La traviata* (Verdi), Pinkerton in *Madama Butterfly* (Puccini), Lensky in *Eugene Onegin* (Tchaikovsky), Sergey in *Paradise Moscow* (Shostakovich), Des Grieux in *Manon Lescaut* (Puccini) and Rodolfo in *La bohème* (Puccini). Among the companies with which he has worked are the Puccini Festival at Torre del Lago, Teatro Astoria La Spezia, and Opera North. Most recently he toured the United States as Pinkerton. He made his début at Opera Holland Park as Ruggero in *La rondine* (Puccini), a rôle he repeated for Castleward Opera. He also returned to Holland Park to sing Federico in *L'arlesiana* (Cilea).



Vicenç Esteve

The Spanish tenor Vicenç Esteve was born in Barcelona where he completed his studies with his father, Vicente Esteve. He was a prizewinner at competitions including the Francisco Alonso in Madrid, 1994, Jaume Aragal in Girona, 1995, the Eugenio Marco in Sabadell, 1996, the Operalia in Burdeos, 1996, the Ciudad de Logroño in 1997, and the Valld'Uixó in Castellón in 2001. His début performance was the main rôle, Lazarо, in *La Dolores* (Breton) in Barcelona. Since then he has performed in theatres, auditoriums and houses including the Butxaca Opera House, Opera de Cataluña, and the Palau de la música in Barcelona, and in Málaga, Mallorca, Granada, Seville, and Tenerife. Among singers he has worked with are Plácido Domingo and José Carreras. Outside Spain he has performed in France and Belgium, and in 1998 he sang Nemorino in *L'elisir d'amore* (Donizetti) in Washington. Other operas in which he has sung include *Rita* (Donizetti), *Don Pasquale* (Donizetti), *La traviata* (Verdi), *Falstaff* (Verdi), *La bohème* (Puccini), *Il barbiere di Siviglia* (Rossini), *Salomé* (Strauss), *Parsifal* (Wagner), *Die Zauberflöte* (Mozart), and *Sly* (Wolf-Ferrari). He has sung on a recording of *Sly* with Carreras and on Nuestras Voces del 2000 with other Spanish singers.



Richard Weigold

Richard Weigold studied at the Royal Northern College of Music in Manchester from 1999 to 2003 after a career as a professional cellist. His operatic experience includes the Green Knight in *Gwyneth and the Green Knight* (Lynne Plowman) for the Royal Opera House/Music Theatre Wales at the Linbury Studio, Covent Garden and on tour; Sarastro in *Die Zauberflöte* (Mozart) for operabydefinition; Mustafa in *L'italiana in Algieri* (Rossini) for the Mananan Festival; the Grand Inquisitor in *Don Carlo* (Verdi) for Stowe Opera; Death in *The Emperor of Atlantis* (Ullmann) with the Hallé Orchestra; and the Commendatore in *Don Giovanni* (Mozart) for the Ryedale Festival. Professional understudies include Hunding in *Die Walküre* (Wagner) for Scottish Opera, and Fafner for *Das Rheingold* and *Siegfried* (Wagner) for the Longborough Festival.



Wexford Festival Opera Chorus

Chorus Master: Lubomír Mátl

Ladies

Romina Bace
Elena Bakanova
Roberta Bartůnková
Naděžda Chrobáková
Zuzana Hanzlová
Anna Kroftová
Barbara Kubáťová
Lenka Kučerová
Sylvie Laštúvková
Ludmila Marchadier
Dagmar Mašková
Deborah Overes
Hana Petzeltová
Vlasta Prudičová
Kim Sheehan
Ivana Vlasáková
Eliane Walter
Olga Wells
Barbarina Wild
Dagmar Williams

Gentlemen

Alex Ashworth
Josef Brozman
Jiří Černý
Jiří Hannsmann
Stewart Kempster
Pavel Kozel
Ivan Kozumplík
Ivo Kroček
Petr Málek
Michal Mergl
Ricardo Mirabelli
Jaroslav Patočka
Jiří Prudič
Sean Ruane
Nicholas Sharratt
Martin Slavík
Jaroslav Slezák
Jiří Uherek
Vladimír Vihan
Richard Weigold

National Philharmonic Orchestra of Belarus

Director: Josif Turko

Interpreter

Alena Kapustina

1st Violin

Yuliya Stefanovich
Sergei Belasertsav
Ryhor Dabrzhynets
Aliksei Maskalenka
Alla Dzianisava
Maryna Liadanskaya
Natalia Dziahel
Tamara Chalina
Alena Sturnitskaya
Liudmila Krasouskaya

2nd Violin

Leanid Trusevich
Iryna Knauer
Volha Kryvakhizha
Aliaksandr Butenko
Inga Suvorova
Aryna Aliaksandrava
Oурkhia Abdoussadykova
Aliaksei Klachko

Viola

Aliaksandr Karazhev
Zinaida Kazartsava
Iryna Ratsenka
Elena Stepanchenko
Alena Drabysheskaya
Siarhei Klimuk

Artistic Director

Yury Gildiuk

Cello

Ludmila Anishchanka
Yeuhen Mikliaeu
Natalia Merziakova
Liudmila Baradzina
Alexandre Kozyrev
Vadim Yablonski

Double Bass

Mikalai Kryvasheyev
Victor Bondar
Vladimir Solodukha

Trumpet

Vladzislav Davydouski
Dmitry Makarevich
Dzmitry Benko

Trombone

Igor Tsviatkov
Aliaksandr Rubanets
Serhii Protsenko

Tuba

Yauheni Melnichuk

Flute

Valiantsin Tsikhevich
Siargei Balyka
Dzmitry Talmachou

Oboe

Aleh Alesiuk
Sviatlana Cyargeenka
Vladzimir Maximienka

Cor anglais

Vladzimir Maximenka

Clarinet

Piotr Navumenka

Vitali Zoubravski

Vladimir Derychev

Bass Clarinet

Vladimir Derychev

Bassoon

Alexi Avramenka

Piotr Lukyanenak

Mark Shtserneuski

Contrabassoon

Mark Shtserneuski

Horns

Aliaksandr Uss

Mechislav Chubin

Igor Shamela

Anatoli Rusak

Henadzi Sharoikin

Percussion

Aliaksandr Novikau

Vladzimir Kurennau

Aliaksandr Famich

Mark Ratner

Harp

Viktorya Belazor

Piano, Celesta

Alexandre Roudnitski

National Philharmonic Orchestra of Belarus

The National Philharmonic Orchestra of Belarus is one of the oldest institutions in the former Soviet Union. It was founded in April 1927 and gave its first performance under the direction of the Russian composer Reinhold Glière. The Belarusian Philharmonic Society was founded later, in 1937 and the orchestra became part of this new institution with L. Mussin as Director. Based in Minsk, the orchestra has always ranked amongst the foremost Russian orchestras. Among the many distinguished conductors who have collaborated with the orchestra are Kurt Sanderling, Kiril Kondrashin, Yuri Temirkanov, K. Tsekki, and the composer Aram Khachaturian. The orchestra has shared the platform with many distinguished soloists including David Oistrakh, Sviatoslav Richter, Mstislav Rostropovich, Galina Vishnevskaya, Emil Gilels, Leonid Kogan, Natalia Gutman, Mischa Maisky, Gidon Kremer, Yehudi Menuhin, Vladimir Ashkenazy, Isaac Stern and Van Cliburn. In past years Victor Dubrovsky, Vitaly Kataev, Yuri Efimov and Jean-Pierre Ponnelle have held the post of permanent conductor with the orchestra and in September 1998 Gennady Provatorov became Chief Conductor. The current incumbent is Alexander Anissimov, who conducted *Cherevichki* (Tchaikovsky) in 1993, *The Demon* (Rubinstein) in 1994 and *Fosca* (Gomes) in 1998 at Wexford, and who was until recently the Principal Conductor of the National Symphony Orchestra of Ireland. The touring schedule of the orchestra has included invitations to perform in Bulgaria, Germany, Italy, Greece, Spain, The Netherlands, Lebanon, France and Switzerland.

Julian Reynolds

The British conductor and pianist Julian Reynolds was born in London in 1962. Introduced by Claudio Abbado to conducting in 1980, in 1986 he was appointed assistant music director at the Netherlands Opera in Amsterdam, where he then worked as a freelance conductor with Edo de Waart, Riccardo Chailly, Hans Vonk, Simon Rattle, Alberto Zedda and Pierre Boulez. He also worked with other musical institutions in Holland such as Opera Zuid for *Madama Butterfly* (Puccini) and *The Cunning Little Vixen* (Janáček), and the Amsterdam Concertgebouw for *Norma* (Bellini) and *Die lustige Witwe* (Lehár), as well as with orchestras including the Radio Philharmonic, Netherlands Philharmonic, and Rotterdam Philharmonic. Outside Holland he was a regular guest conductor with the Kirov Opera at the Maryinsky Theatre in St Petersburg from 1991 to 1995. Other engagements have included his German début with *Otello* (Verdi) in Stuttgart; *Luisa Miller* (Verdi) in Mainz; his début with the Deutsche Oper am Rhein conducting the world première of his own orchestration of Lieder by Alma Mahler; his début in North America with *L'italiana in Algeri* (Rossini) for the Canadian Opera Company; *Carmen* (Bizet) at the Teatro Regio di Parma and the Arena di Verona; and *Adina* (Rossini) at the Rossini Opera Festival.



Jaromír Weinberger (1896-1967)

Švanda dudák (Schwanda, der Dudelsackpfeifer)

Jaromír Weinberger ist in der Geschichte des Musiktheaters mit dem Sensationserfolg eines einzigen Werks in Erinnerung geblieben. Dem kometenhaften Aufstieg seiner Volksoper *Švanda dudák* (Schwanda, der Dudelsackpfeifer) wussten politische Kräfte in Europa jedoch ein rasches Ende zu bereiten, und erst Anfang der 1960er Jahre begann man sich dieses einstigen Publikumskenners mit sporadischen Aufführungen wieder zu entsinnen.

Der Dichter und Komponist Max Brod hatte mit seiner Bearbeitung und deutschen Übersetzung entscheidenden Anteil an der Initialzündung von Weinbergers Meisterwerk: innerhalb kürzester Zeit wurde es in siebzehn weitere Sprachen übertragen und an zahlreichen Bühnen gespielt. Inzwischen ist es wieder still um *Schwanda* geworden.

In seinem Standardwerk *Czech Opera* (Cambridge, 1988) konzentriert sich John Tyrrell in seinem unmissverständlich abfälligen Urteil auf die angebliche Unauthentizität der kompositorischen Mittel. Andere Kritiker, die vermutlich den von Weinberger bewusst gewählten Volksoperncharakter übersahen, beanstandeten die offensichtlichen Smetana-Anklänge und warfen dem Komponisten eine Übersteigerung des ‚tschechischen‘

Charakters vor, um dem Werk im Ausland zum Erfolg zu verhelfen. Weinbergers spätere Karriere schien dieses Urteil eines übertriebenen Weltbürgertums zu bestätigen, wäre die Notwendigkeit, sich zu ‚assimilieren‘ (und von einem Ort zum anderen zu flüchten) ihm nicht von konkreten politischen Verhältnissen auferzwungen worden: Er war der Komponist der Operette *Frißlingsstürme* (ein mehr als unangemessener Titel für das 1933 in Berlin uraufgeführte Werk eines tschechischen Juden); er bediente sich bei Schiller für seine letzte Oper *Wallenstein*, die er 1937 einem unbeeindruckten Wiener Publikum vorstellte; und er schrieb eine *Fugue on „Under the Spreading Chestnut Tree“* (1939), nachdem Georg VI. dieses Lied in einer britischen Rundfunksendung gesungen hatte. Nachdem ihm 1939 die Flucht in die Vereinigten Staaten gelungen war, entwickelte er sich mit dem Ballett *Saragota*, einer *Lincoln Symphony*, der orchestralen *Legend of Sleepy Hollow* und mit *Prelude and Fugue on „Dixie“* bald zu einem Lieferanten amerikanischer Musik.

Tyrrell bemerkte, dass „bei allem Erfolg im Ausland Weinbergers Oper in Prag nie ein großer Publikumserfolg wurde und dort seit 1933 am Nationaltheater nicht mehr aufgeführt worden ist. Das Schicksal dieser

Oper beweist, dass einem nostalgischen Patriotismus Grenzen gesetzt sind, und dass seine Symbole, wie geschickt sie auch präsentiert werden, allein nicht ausreichen, um dem Werk Akzeptanz zu verschaffen.“ Aus heutiger Sicht – nach der friedlichen Revolution von 1989 – erkennt man, dass es zu Zeiten der Nazi-Herrschaft und während des kommunistischen Regimes andere Beweggründe gab, das Werk eines längst nach Amerika ausgebürgerten Juden nicht am offiziellen Prager Opernschauplatz aufzuführen. Es wäre interessant zu wissen, wie das heutige tschechische Publikum auf Weinbergers Oper reagiert.

Am Prager Konservatorium studierte Weinberger bei Dvořák's Schüler Vítěslav Novák, dessen klassische Kompositionen folkloristisches Lokalkolorit verströmten (*Slowakische Suite*, *Südböhmischa Suite*). In Leipzig entwickelte er bei Max Reger seine Vorliebe für kontrapunktische Techniken, die später vor allem in den *Schwanda*-Ensembles zum Ausdruck kamen. Wie Smetana vor ihm, so ging auch Weinberger ins Ausland, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen: von 1922 bis 1926 unterrichtete er Komposition am Ithaca-College in New York, aber erst der Erfolg des *Schwanda* garantierte ihm finanzielle Unabhängigkeit. Der Librettist Miloš Kareš verbrachte sein kurzes Leben (1891–1944) in Prag, wo er als Schriftsteller und Herausgeber tätig war, bevor er den Intendantenposten beim Tschechischen Rundfunk übernahm. Inspiriert zu ihrem Erfolg wurden Weinberger und Kareš von Josef Tyl (1808–1865), der seit den 1830er Jahren die tschechischsprachige Bühnenlandschaft in Prag als Autor, Schauspieler und Theaterleiter dominiert hatte. Sein Vater war Oboist in einer Militärkapelle – ein interessantes Umfeld für den Schöpfer verschiedener archetypischer tschechischer Musikerhelden. Er war der erste, der die legendäre Gestalt des Dudelsackpfeifers Schwanda auf die Bühne brachte. *Strakonický dudák* (Der Dudelsackpfeifer von Strakonitz, 1847), noch heute gelegentlich in Tschechien aufgeführt, hatte Vorreiterfunktion für eine Reihe heute vergessener, vor Weinbergers *Schwanda* entstandener Opern.

Strakonitz (tsch. Strakonice) liegt am Zusammenfluss von Wolinka und Moldau, etwa 180 km südwestlich

von Prag. Sogar heute gibt es dort noch ein Hotel mit dem Namen *Svanda Dudák*! In musikalischer oder textlicher Hinsicht erinnert in Weinbergers Oper nur Weniges spezifisch an diese Region. Aus Tyls Schauspiel übernahm Kareš das Protagonistenpaar Schwanda und Dorota sowie als Tropus (und Vermächtnis der Zaubерflöte) die Wunderkraft eines Musikinstruments. Wie Tyrrell bemerkte, wurden die Figur des Musikers und der Musikalitätskult in der tschechischen Kultur zu vielverwendeten Metaphern. Dudelsackpfeifer tauchten als Lokalkolorit und als „Garant eines tschechischen Werkcharakters“ (Tyrrell) in allen möglichen Bühnenstücken auf:

„Vor allem war es die Zentralfigur des Dudelsackpfeifers [...] die beim tschechischen Publikum verwandte Saiten anrührte; Schwanda, der Dudelsackpfeifer, eine Art tschechischer Dorf-Orpheus, dessen Instrument Zauberkräfte besitzt, personifizierte die Musikalität des tschechischen Volkes; und dass Schwanda ein Musiker ist, dessen Instrument man ausschließlich mit Folkoremusik assoziert, galt als Beweis dafür, dass seine Musikalität angeboren und nicht erlernt war.“

Um Schwanda auch außerhalb des tschechischen Sprachraums zu Resonanz zu verhelfen, nahm sich Max Brod des Werks an. Nicht zuletzt seinen „Bearbeitungen“ verdankte das Werk seinen kometenhaften Aufstieg. Ähnliches war ihm bereits mit Janáčeks Opern gelungen. Mit Brods adaptierenden Eingriffen nebst deutscher Übertragung veröffentlichte die Universal Edition 1928 einen zweisprachigen Klavierauszug. Die tschechische Sprachmelodie mit ihren Betonungen auf der ersten Wortsilbe in anderen Sprachen nachzubilden, ist ein nachgerade unmögliche Unterfangen, und Brods Phantasie hat ihn oft übers Ziel hinausschießen lassen. Weinbergers Musik behält jedoch ihren Charme in allen Sprachen. *Schwanda* beginnt mit einer zehnminütigen Ouvertüre, die mehr als zwanzig Tempowechsel enthält. Die Rückkehr zur Romantik eines Weber oder Berlioz bedeutet einen Bruch mit zeitgenössischen Gepflogenheiten, insbesondere auf dem Gebiet der komischen Oper. Aber *Schwanda* besitzt für das Jahrzehnt seiner Entstehung auch einen

proportional hohen Anteil an reiner Orchestermusik. Hatten einerseits Wolf-Ferraris damals so beliebte, an instrumentalen Zwischenspielen reiche Opern Vorbildfunktion, so erinnern die mehrfach eingestreuten Tanznummern an Smetanas *Verkaufte Braut*; während das spöttische „Gelächter“ im hohen Blech der Ouvertüre ein aufmerksames Ohr für Richard Strauss verrät; die geschäftigen Streicherfiguren gemahnen wiederum an Smetana, ebenso wie die ausschwingende, nostalgisch-böhmisiche Melodie, die Dorotas volksliedhaftes „Na tom našem dvore“ einleitet. Aber selbst wo Weinberger sich bei anderen Komponisten zu bedienen scheint, bewahrt seine Musik ihr ganz persönliches Timbre.

Dorotas unschütterlicher Glaube an die Kraft ihrer Ehe ist anrührend – und gibt ihr schließlich Recht. Zunächst lässt sich ihr ‚treuer‘ Schwanda jedoch bereits eine Woche nach der Hochzeit von Babinskys Versprechungen romantischer Orte fort in die weite Welt locken. Babinskys freies, episches Balladenthema taucht immer dann auf, wenn er in Schwandas Schicksal eingreift. Diese unbequem hoch liegende Tenorpartie, die an den Sänger auch große ausdrucksäßige Anforderungen stellt, mutet wie eine Mischung aus Robin Hood, klassischem Operettentenor und Wagners Loge an. Babinsky will Schwanda zu Abenteuern mit anderen Frauen verführen, um Dorota für sich selbst zu gewinnen, aber gleichzeitig ist er um die Rettung des Dudelsackpfeifers bemüht und weiht er Dorota so unmissverständlich in seine Absichten ein, dass an einem romantischen Happy-End niemals wirkliche Zweifel aufkommen. Am Ende von Schwandas Versuchungen steht die romantische Gewissheit, dass es zuhause noch am schönsten ist. Wieviel Ruhm man fern der Heimat auch mit seiner Kunst erwerben mag: das treue Mädchen in der Heimat ist das wahre Glück des Mannes. Die dunkel-leidenschaftliche, rachsüchtige Eiskönigin tritt nur in den mittleren Szenen der Oper in Erscheinung – in der Anlage der Figur ist sie die Schwester einer anderen Vertreterin des heiklen Zwischenfachs, der Fürstin aus Dvořáks *Rusalka*. Zu den Klängen einer Polka erweckt Schwanda ihre Leidenschaft mit seinem Spiel und wird mit einer Polonaise des königlichen Hofstaats belohnt. Es sind immer wieder Tanzrhythmen, die den Schlüsselszenen

der Oper ihre Charakteristik verleihen.

Die Handlung des 2. Akts erinnert an die Orpheus-Legende im allgemeinen und – mit ihren parodistischen Elementen und dem lockeren Übergang von einer Welt zur anderen – an Offenbachs Operette im besonderen. Schwache Teufel sind typisch für tschechische Opernhandlungen: dieser hier versucht sich sogar auf dem Dudelsack seines Besuchers zu produzieren! Seine einzige wirkungsvolle Strategie – den Helden mit dem Bild eines berückenden Mädchens zu verführen – bedient sich eines Tricks, den bereits Gounods Méphistophélès anwendete. Von ähnlichen Affären mit grausamen Frauen und listigen Teufeln sowie (gemessen an erhabenen Glückschen Standards) problemlosen Rettungen aus den Klauen des Todes handelt Dvořáks *Katinka und der Teufel* (1899).

Schwanda, der Dudelsackpfeifer wurde am 28. April 1927 am Prager Nationaltheater unter der Leitung von Otakar Ostrčil uraufgeführt. Der Bariton Václav Novák kreierte die Figur des Schwanda; Theodor Schütz (der erste Stewa in Janáčeks *Jenífa*) sang den Babinsky. Die aus Prag gebürtige Sopranistin Ada Nordenová (Dorota) sang unter Ostrčil die Marie in der 1933 entstandenen Aufnahme der *Verkauften Braut* [Naxos Historical 8.110098/9]. Zu einem überwältigenden Erfolg wurde die Breslauer Erstaufführung (1928) in der deutschen Übertragung von Max Brod. Die meisten ‚internationalen‘ Inszenierungen griffen auf die deutsche Fassung zurück, einschließlich der amerikanischen und britischen Erstaufführungen (1931 Metropolitan Opera; 1934 Covent Garden). Seit dem 2. Weltkrieg erscheint die Oper nur noch selten auf den Spielplänen der Theater.

In seiner Besprechung der New Yorker Premierenvorstellung hob der renommierte Kritiker W.J. Henderson Weinbergers kontrapunktische Meisterschaft sowie den großartigen Orchestersatz hervor. Sein überwiegend wohlwollendes Urteil scheint auch heute noch gerechtfertigt:

„Die *Orchesterzwischen Spiele*, die die einzelnen Szenen miteinander verbinden, werden allen Musikliebhabern Freude bereiten, die gewillt sind, sich nicht in Konversation zu ergehen ... Die Partitur ist die Schöpfung eines grundsoliden Musikers ... Die Höllenszene müsste jedoch komischer sein, sie ist zu schwer und

langatmig. Aber Schwanda ist durchweg gutes Theater von heiterem Unterhaltungswert, und einige Melodien werden vermutlich sogar am Broadway nachklingen. Außer den Rezitativen ist die ganze Musik mit Elan und einer geradezu ansteckenden Fröhlichkeit geschrieben. Dass sich technische Vollendung auf fast jeder Partiturseite findet, drängt sich dem normalen

Opernbesucher so wenig auf, wie es die Freude des analytischen Betrachters beeinträchtigt, denn Weinberger jongliert mit Kontrapunkt und Instrumentierung stets mit einem ironischen Augenzwinkern.

David Shengold

Deutsche Fassung: Bernd Delfs

Švanda dudák – Schwanda, der Dudelsackpfeifer: Handlung

CD 1

[1] Ouvertüre

1. Akt, 1. Bild

[2] Der ländliche Frieden auf Schwandas Hof wird durch die Ankunft von zwei bewaffneten Männern gestört. „Wo ist er? Wir sind ihm hierher gefolgt“, fragen sie Dorota, Schwandas Frau, die aus dem Haus gekommen ist, um nachzusehen, was es mit dem Lärm draußen auf sich hat. Als sie den beiden versichert hat, dass sich niemand bei ihnen verstecken würde, eilen die beiden Bewaffneten davon, „Zum Wald!“ rufend.

Sich zum Haus wwendend, wird Dorota durch den Ruf eines „Kuckucks“ aus einem nahen Baum irritiert. Als sie sich umdreht, sieht sie, wie ein Mann vom Baum klettert: Babinsky, der freilich selbst auf die Nachfrage Dorotas, wer er denn sei, nicht seinen Namen nennt, sondern lediglich „Ich“ und – bewusst charmant – „wie nett von Ihnen, danach zu fragen“ antwortet.

Auch ihrer Frage, wie er überhaupt hierher gekommen sei, weicht Babinsky aus, indem er sich erneut für die Nachfrage bedankt und bemerkt, wie erfreut er sei, ihre Bekanntschaft gemacht zu haben. Als er wissen möchte, ob sie allein auf dem Hof sei, fragt sie erneut „Wer sind Sie?“. „Ist das nicht einerlei, wenn Ihr Gast erschöpft ist?“, antwortet darauf Babinsky, der durch Schmeicheleien Zutritt zum Hof zu erlangen sucht. Dorota aber macht deutlich, dass sie nur anständige Leute ins Haus lasse, Leute, die sie kenne, besonders dann, wenn ihr Mann noch nicht im Hause sei.

Als er vernimmt, dass Dorota verheiratet ist, zeigt sich Babinsky überrascht: „Ihr seid doch noch so jung“, schmeichelt er ihr. Glückselig gesteht Dorota, dass sie ja auch erst seit einer Woche verheiratet wäre. Nachdem sie Babinsky den Namen ihres Gemahls genannt hat, ist wiederum sie überrascht, dass er noch nichts von Schwanda gehört habe. Schließlich sei Schwanda ein berühmter Dudelsackpfeifer, dessen Spiel sogar der Teufel beneide.

Da betritt Schwanda selbst nach einem harten Tag auf dem Feld das Haus. „Wer ist unser erlauchter Guest?“, fragt er seine Frau, die ihm natürlich keine Auskunft geben kann. Babinsky, der auch diese Gelegenheit nicht nutzt, ihr seinen Namen zu nennen, weist Schwanda vielmehr darauf hin, dass seine Frau reichlich nervös wirke, was diese wiederum damit erklärt, dass Schwanda ja auch sehr lange fort gewesen sei. „Jetzt, da mein Mann daheim ist, seid Ihr uns willkommen“, wendet sie sich an Babinsky, den Schwanda zum Nachtmahl lädt.

Am Tisch bemerkt Babinsky Blasen an den Händen Schwandas und fragt, ob diese vom Dudelsackspielen kämen. „Die Woche über bin ich Bauer, doch am Wochenende tanzen alle zum Klang meiner Pfeifen“, antwortet dieser. Babinsky wundert sich, dass ein so ausgezeichneter Musiker in so bescheidenen Verhältnissen lebt und fragt ihn, ob er glücklich sei. „Wir sind verheiratet“, antwortet Dorota, und Schwanda ergänzt: „Wir lieben uns.“

Unbekümmert warnt Babinsky, dass der häusliche Segen rasch seinen Reiz verlieren würde und dass draußen in der weiten Welt Ruhm und Reichtum seiner warten würden: „Das Leben bietet mehr als Heim und Herd“, sucht er Schwanda zu verlocken und führt als Beispiel den berüchtigten Banditen Babinsky an.

Als Schwanda durchaus interessiert reagiert, singt Babinsky dem Paar ein Lied, das die seltsame Geschichte eines Banditen erzählt, dessen Versteck tief im Wald verborgen liegt. Er wird von den Reichen gefürchtet und von den Armen verehrt, da er von jenen stielt, um es diesen zu geben. Wo immer er zuschlägt, lässt der Beschützer der Schwachen und Unterdrückten eine seiner Manschetten als Zeichen und zur Warnung zurück, auf die er stets die folgenden Worte schreibt: „Lade niemals wieder den König der Banditen zu Dir ein“.

③ Als er eines Tages in das von einer wunderschönen Königin beherrschte Land kommt und neben all' ihren Schätzen auch ihre Krone gestohlen hat, setzt er sich sogar kühn noch auf ihren Thron, prostet sich selbst zu und stimmt ein Kampflied an. Natürlich hinterlässt er auch hier die mit einer Nachricht versehene Manschette.

④ Schwanda zeigt sich beeindruckt, und die Aussicht auf die weite Welt dünkt ihm verlockend. Babinsky ermuntert ihn noch und meint, bei seinen Fähigkeiten läge die Welt gleich einer geöffneten Auster vor ihm. Dorota hingegen zeigt sich weniger beeindruckt. An ihren Mann gewandt meint sie: „Wir kennen ein schöneres Lied“, und singt das Volkslied „Na tom nasm dvore“ (Auf unserm Hof daheim), jene Melodie, die man zuerst am Ende der Ouvertüre hört und in der das Glück ihres Heims und ihrer Liebe besungen wird. Schwanda aber ist noch ganz im Banne der Idee, hinaus in die Welt zu ziehen: „Ein Mann mit meinen Gaben? Was meinst Du?“. Babinsky weist darauf hin, dass manch' Reicher gutes Geld zu zahlen bereit ist, für die Freude, die ihm die Musik vermittelt und kommt dann konkreter auf die Königin eines benachbarten Landes zu sprechen. Diese habe ein Herz aus Eis und warte nur darauf, dass jemand komme, um es ihr durch Freude zu schmelzen. Übrigens sei sie deswegen so traurig, weil jemand all' ihre Juwelen gestohlen hätte...

Als Schwanda seine Frau ins Haus schickt, um mehr Essen zu holen, sieht Babinsky seine Chance gekommen. Er überzeugt den Dudelsackpfeifer davon, dass nur Musik das Herz der Königin erweichen und sie den Verlust ihrer Juwelen vergessen machen könne, „die ich gestohlen habe“. Zuletzt hat er so also doch seine wahre Identität preisgegeben, die er mit der Wiederholung seines „Kampfliedes“ gleich noch einmal bestätigt. Schwanda erklärt sich bereit, für die Königin zu spielen und so führt Babinsky ihn fort, allerdings nicht, ohne zuvor eine Manschette für Dorota hinterlassen zu haben – gleichsam als Quittung für ihren Mann.

Aus dem Haus mit mehr Speisen zurückkommend, findet Dorota den Hof verlassen und ruft nach ihrem Mann, ehe sie die Manschette entdeckt und endlich die Identität ihres Gastes erkennt. „Babinsky“, ruft sie aus, „er hat meinen wertvollsten Schatz gestohlen!“. Sie bittet Gott, ihr den Weg zu weisen und macht sich auf, dem Dieb und ihrem Mann zu folgen.

⑤ Entr'acte

1. Akt, 2. Bild

⑥ Vom Zauberer bewacht, beklagt die Königin in ihrem Schloss ihr Schicksal: „Mein Herz ist voller Eis und Dunkelheit“. Alle Herzen im Königreich sind gefroren, alles Sehnen erstorben und alles scheint verloren. Jedermann, der versucht Freude ins Königreich zu bringen, werde in seinem eigenen Blute ertrinken, droht der Zauberer, sich am Unglück der Königin weidend: er war es, der den Fluch aussprach und seine Herrschaft ist eine von dunkelstem Chaos und Verderben.

⑦ Schwanda kommt herein und bricht mit seiner Polka den Bann des Zauberers. Die gebannten Bürger und Höflinge sind von ihrer Schwermut erlöst, und beginnen zu tanzen. „Wer ist dieser Fremde, dessen Musik neues Leben in mir weckt?“, fragt die Königin. Schwanda erklärt, dass er ein tschechischer Dudelsackpfeifer sei, gekommen, um Schmerz in Freude zu verwandeln und er fühlt an, dass nur tschechische Dudelsäcke über einen solch’ magischen Klang verfügten. Das Volk ruft ihn zum König der Musikanten aus.

⑧ „Ich bin auf ewig Dein“, verkündet die Königin. Empört stürmt der Zauberer, dessen Pläne vereitelt wurden, davon, während das Volk Schwanda preist und ihm dankt. Als Schwanda der Königin anbietet, ein weiteres Mal für sie zu spielen, scheint diese allerdings mehr daran interessiert herauszufinden, ob er sie lieben werde. Verwirrt beobachtet er, wie sie Befehle für die Vorbereitung eines Hochzeitsfestes erteilt. Doch dann wird auch er von der allgemeinen Freude erfasst und gibt seinerseits nun ebenfalls Anweisungen für die Hochzeitsvorbereitungen. Schließlich bittet er seine neuen Untertanen, sich abzuwenden und küsst die Königin.

⑨ Doch noch hat der Zauberer seine teuflischen Pläne nicht begraben. Und so zerrt er schadenfroh Dorota in den Saal, damit sie Zeugin der Untreue ihres Mannes werden kann. In einem herzzerreißenden Klagelied wirft sie Schwanda vor, dass sie nun so weit, über Berg und Tal gereist sei, nur um entdecken zu müssen, dass er sie vergessen habe. Als die Königin vom Zauberer erfährt, dass Dorota die Frau Schwandas ist, fragt sie diesen: „Liebst Du sie?“. Auf sein Bejahren hin schreit sie: „Tötet sie!“, doch Schwanda, der sich schützend zwischen seine Frau und die Wachen geworfen hat, erklärt, dass er sein Leben für das seiner Frau zu geben bereit ist. Der Zauberer, der natürlich weiß, dass Schwanda und seine Musik die eigentliche Bedrohung seiner Macht darstellen, überzeugt die Königin davon, dass in der Tat Schwanda der schuldige Part ist und so führen die Wachen diesen ab. Kichernd greift sich der Zauberer den Dudelsack Schwandas und befiehlt, das Instrument im tiefsten Verlies wegzuschließen.

⑩ Zurückgeworfen in Verzweiflung und Dunkelheit beklagt die Königin neuerlich ihr Schicksal.

CD 2

1. Akt, 3. Bild

① Schwanda und Dorota stehen unter den Augen der Königin, ihres Hofstaats, eines Richters, eines Scharfrichters, der Wächter und des Volkes vor der Hinrichtungsbühne. Der Zauberer genießt seinen Triumph, die Königin ihre Rache, während der Chor den Verlust von Schwandas Musik beklagt: „Das Ende des Glücks, das Ende von Allem“. Zu den Klängen einer schauerlichen Fanfare wird Schwanda vom Richter zum Tode durch das Beil verurteilt. Doch nach den Gesetzen des Landes steht Schwanda noch ein letzter Wunsch frei, und den Protesten des Zauberers zum Trotz gewährt die Königin Schwanda die Bitte nach seinem Dudelsack.

② Schwanda möchte noch einmal, wie in alten Tagen, für Dorota spielen und so ihre Liebe mit seiner Musik retten. Beide freuen sich schon darauf, nach Hause zurückzukehren und dort glücklich bis ans Ende ihrer Tage leben zu können,

als klar wird, dass der Dudelsack nicht auffindbar ist. So befiebt der Richter dem Scharfrichter, seine Pflicht zu erfüllen. Doch im letzten Moment zeigt sich – sehr zum Vergnügen der Volksmenge – dass der Scharfrichter versucht, Schwanda mit einem Besen zu töten, einem Besen, an dem eine Manschette baumelt... Noch während der Scharfrichter stotternd die Botschaft auf der Manschette verliest, taucht Babinsky mit Schwandas Dudelsack auf. Dieser beginnt zu spielen und zwingt die Wachen und das Hofpersonal zu einem grotesken Tanz, den Babinsky, Schwanda und seine Frau zur Flucht nutzen.

3 Nun, da sie frei sind, lässt Dorota ihrem Zorn auf Schwanda freien Lauf und weigert sich, dem seine Unschuld beteuernenden zu vergeben. Sie kann ihm einfach nicht mehr vertrauen. Schließlich interveniert Babinsky: Dorota möge Schwanda doch vergeben und dieser solle in Frauendingen künftig besser achten. So lenkt Dorota endlich ein – denn trotz seiner Treulosigkeit liebt sie ihren Mann – und Schwanda verspricht all' ihre Liebe zu erwidern. Doch anstatt es dabei bewenden zu lassen, redet sich Schwanda um Kopf und Kragen, als er seine Frau fragt, warum sie ihm überhaupt zürne. „Ich habe sie nicht einmal geküßst“, schwindelt er. Da sie verständlicherweise skeptisch ist, fährt er fort: „Wenn ich der Königin auch nur den kleinsten Teil eines Kisses gegeben habe, soll mich der Teufel holen!“ und wahrhaftig fährt er noch im selben Augenblick zur Hölle. Untröstlich bleibt Dorota zurück, macht sich ihre Eifersucht zum Vorwurf und weint: „Nun bin ich ganz allein“.

4 Es ist Babinsky, der Dorota daran erinnert, dass sie eben nicht allein ist. Er wäre schließlich bei ihr, und zaghafte gesteht er ihr seine Liebe. Zwar besitze er alle Reichtümer dieser Welt, sagt er, doch ohne ihre Liebe sei all' das am Ende wertlos. Als seine Bemühungen nicht auf fruchtbaren Boden fallen, heißtt er Dorota heimzugehen (wobei er ihr Lied *Na tom nasem dvore wiederholt*). Er werde unterdessen – um seine Liebe zu beweisen und seine Tränen zu trocknen – in die Hölle hinabsteigen und Schwanda befreien. Da er aber doch noch nicht ganz den Kampf um Dorotas Liebe aufgegeben hat, warnt er sie, dass Schwanda verändert zurückkehren werde, und dass er – nun, da er die Welt gesehen habe – deren verführerischen Charme einem liebenden Herzen womöglich vorziehen würde. Er hingegen wisse, dass die weltlichen Verlockungen nur Schein wären und so würde er all' dies aufgeben für ihre Liebe. Und das wäre schließlich etwas, was niemand stehlen könnte. Doch Dorota, die auch diese neuerlichen Liebesbekundungen kalt lassen, besingt in ihrem Lied einfach nur das Glück ihres Heims und ihrer Liebe zu Schwanda.

2. Akt, 1. Bild

5 In der Hölle ist der Teufel gelangweilt. Er versucht, Schwanda dazu zu bringen, ihm aufzuspielen, aber Schwanda verweigert seine Dienste. Nach mehreren vergeblichen Bitten verliert der Teufel schließlich die Geduld und befiebt Schwanda, zu spielen. Der aber erinnert den Teufel daran, dass er – da er gewissermaßen aus freien Stücken in die Hölle gekommen wäre – nicht an deren Gesetze gebunden sei. Davon unbeeindruckt, versucht der Teufel weiter sein Glück; denn da keiner mit ihm Karten spielen möchte, da er stets gewinnt, bleibt wenig anderes zu tun.

6 Zwar weigert Schwanda sich standhaft, zu spielen, erlaubt jedoch dem Teufel, selbst die Pfeifen zu probieren. Als das Resultat recht kakophonisch ausfällt, bemerkt der Teufel: „Ich glaube, sie sind verstimmt – probier Du sie noch einmal“ – aber Schwanda fällt auch auf solche Tricks nicht herein.

7 Der Teufel fragt Schwanda, warum er eigentlich so unkooperativ und trübsinnig sei, worauf Schwanda ihm sehnsgeschwoll von seinem Hof und seiner Liebe zu Dorota singt. Entschlossen, ihn doch noch zum Spielen zu bringen, zaubert der Teufel Schwanda das Trugbild Dorotas vor. „Unterschreibe hier“, sagt er, „und sie ist Dein“. Doch mit der Unterschrift verpfändet Schwanda seine Seele und ist den Gesetzen der Hölle unterworfen, muss also auf Befehl spielen. Der Teufel und seine Lakaien triumphieren, aber Schwanda weigert sich noch immer.

8 Gerade als des Teufels Lakaien Schwanda durch Folter zwingen wollen, zu spielen, erscheint glücklicherweise Babinsky. Da sein Ruf ihm offenbar vorausgeellt ist, heißen ihn die Höllenbewohner willkommen und lassen von Schwanda ab. Babinsky tauscht einige Nettigkeiten mit dem Teufel aus und tut überrascht, Schwanda an diesem Ort zu erblicken. Dieser erklärt ihm, dass er seine Seele an den Teufel verloren hätte und erkundigt sich sogleich nach seiner Frau. „Vergiss sie“, rät der Teufel, und schildert Babinsky Schwandas Ungehorsam.

9 Da er einige Hölleninsassen Karten spielen sieht, fragt Babinsky den Teufel, ob er auch spielt. Dieser erklärt ihm, dass niemand mit ihm spielen wolle, da seine Einsätze so hoch seien. Babinsky aber erklärt sich bereit, eine Partie Maryä nach den Regeln der Hölle mit ihm zu spielen. Zu Schwandas Bestürzung ist der erste Einsatz, den Babinsky dabei wählt, sein Dudelsack. Im weiteren Verlauf der Einsatzzaushandlungen setzt Babinsky immer wertvollere Schätze, die – wie der Teufel bald bemerkt – seinem eigenen schlagend ähneln: „Wenn ich nicht die Schlüssel zu meinen Schatzkammern hätte...“ Babinsky aber bleibt die Lust des Teufels auf diese Schätze nicht verborgen, und so treibt er die Einsätze weiter in die Höhe. Anfangs setzt der Teufel seine eigenen Schätze, was Babinsky jedoch nicht reicht. So legt er noch die Hälfte seines höllischen Reiches obendrauf. Doch auch das ist Babinsky noch nicht genug. Auf die Frage, was er denn noch mehr setzen könne, schlägt ihm Babinsky die Seele Schwandas vor und setzt seine eigene sogleich dagegen. Ob dieses stetig wachsenden Wetteinsatzes geraten die Höllenbewohner bald immer mehr in Aufregung.

10 Schwanda betet, der Teufel mogelt und Babinsky scheint das Spiel schon zu entgleiten, als er im letzten Moment sein siegreiches Blatt aufdeckt. Sofort stürmen die Lakaien des Teufels herein, um zu berichten, dass der gesamte höllische Schatz gestohlen worden sei, ja dass sogar alles Essen und Trinken fort sei. In der ihnen verbleibenden Hälfte sei nun gar nichts mehr. Natürlich ist dies Babinskys Werk, der den Teufel um alles seine Schätze betrogen hat. Diesem bleibt nur, den Verlust – gemeinsam mit dem der Hälfte der Hölle und seiner Reputation – zu beklagen. Babinsky aber weist ihn darauf hin, dass es schließlich seine eigene Idee war, zu spielen, und dass er ohnedies besser spielen könnte, wenn er denn nicht schummeln würde. Schwanda gesellt sich zu ihnen, während der Teufel und sein Personal die Verluste errechnen.

11 Letztendlich vermag Babinsky den Teufel jedoch zu versöhnen. Dass er den Reichen nehme und den Armen gebe, gelte eben sogar für Dämonen. Und da der Teufel nun arm ist, erstattet Babinsky ihm den größeren Teil seiner Beute, wobei er lediglich etwas der Schätze – für die weltlichen Armen – und Schwandas Seele zurückbehält. Schwanda verkündet daraufhin, dass er sich mit Musik verabschieden möchte, und so machen Babinsky und er sich zu den Klängen einer Fuge auf gen Heimat.

2. Akt, 2. Bild

12 Zurück auf dem Hof, kann Schwanda seine Dorota endlich wieder in die Arme nehmen. „Und so endet die Geschichte hier...“, spricht Babinsky und fügt hinzu: „Ich habe immer Glück – nur nicht in der Liebe“. Dorota dankt ihm, dass er ihren Mann heimgebracht, und Schwanda, dass er ihn gerettet hat. „Alles ist gut ausgegangen, auch wenn mein Herz schmerzt“, antwortet Babinsky, der Dorota immer noch liebt, nun aber zurück in seinen Wald muss. Unterdessen hat sich die Kunde von Schwandas Heimkehr unter den Einheimischen verbreitet, die sich beim Hof einfinden und gemeinsam das Lied Dorotas singen.

WEXFORD FESTIVAL OPERA

"There is a kind of house party atmosphere which spreads from the theatre to the hotels: Wexford is unlike any other festival, the enthusiasm is unique; it is the total experience that matters".

The New York Times



Founded in 1951, Wexford Festival Opera presents three annual productions of rare operas, the artistic standards of which have been hailed by critics the world over. Presented consecutively over what is now an eighteen day event the operas and the supporting programme of over forty other events attract audiences from all over the world. The Festival has been described by the *Daily Express* as "*the opera lovers' perfect treat – the town has an exquisite small theatre which stages little known operas in elegantly economical productions*".

But of course Wexford is much more. The warmth and intimacy of the town, the genuine welcome of the people for visitors to the event and the coastal location all add to make Wexford, according to the *Financial Times* "*a setting that never goes stale no matter how often one visits*". The Festival itself takes over the town with a festive air permeating every side street. The traders compete with each other for the best festive window. The artists and audiences mingle in the cafes and bars along Main Street. Audiences gather from all over the world as they have done for over fifty years to experience artistic delights, a festival of international repute, with opera at its core.

This CD of a Wexford Festival production gives you some idea of what many thousands of people enjoy each year.

"Wexford Festival possesses consummate professionalism both in terms of its organization and in the quality of its art ... it is a tremendous tribute to the resourcefulness and imagination of the Irish arts Scene".

The European

Wexford Festival Opera

Paul Hennessy, Chairman

Luigi Ferrari, Artistic Director

Jerome Hynes, Chief Executive

Wexford Festival Opera, Theatre Royal,

High Street, Wexford, Ireland

Telephone + 353 53 22400

Faximile + 353 53 24289

info@wexfordopera.com

www.wexfordopera.com



Jaromír Weinberger's 'one-hit wonder', *Švanda dudák*, is a colourful folk-opera centred on the comic antics of the eponymous bagpiper. Švanda's instrument possesses magic powers which are used and mis-used in adventures with a robber, an unhappy queen and the Devil himself, before Švanda is re-united with his beautiful young wife, Dorota. With its memorable *Polka*, hit tunes that would not be out of place on Broadway, and unashamed use of Smetana-like musical elements, the work has enjoyed success in scores of the world's opera houses. Wexford Festival Opera is acclaimed world-wide for its courageous programming of neglected repertoire and its high production values.

Wexford Festival Opera
is funded by



**Jaromír
WEINBERGER**
(1896-1967)

Švanda dudák – Švanda the Bagpiper
(Sung in Czech)

Švanda	Matjaz Robavs, Baritone
Dorota	Tatiana Monogarova, Soprano
Babinský	Ivan Choupenitch, Tenor
The Queen	Larisa Kostyuk, Mezzo-Soprano
The Magician	Alexander Teliga, Bass
The Judge	Nicholas Sharratt, Tenor
The Executioner	Pavel Kozel, Baritone
The Devil	Alexander Teliga, Bass
The Devil's Servant	Sean Ruane, Tenor
Hell's Captain	Pavel Kozel, Baritone
First Mercenary Soldier	Vicenç Esteve, Tenor
Second Mercenary Soldier	Richard Weigold, Bass

**Wexford Festival Opera Chorus (Chorus Master: Lubomír Mátl)
National Philharmonic Orchestra of Belarus • Julian Reynolds**

Published by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

A complete tracklist can be found in the booklet

Recorded at the Theatre Royal, Wexford, Ireland on 24th, 27th and 30th October, 2003

Producer, Engineer and Editor: Andrew Lang (K&A Productions Ltd.)

Booklet Notes: David Shengold • Synopsis by Richard Dearsley

Cover Photo: Matjaz Robavs as Švanda, Tatiana Monogarova as Dorota,
and the Wexford Festival Chorus (Photo: Derek Speirs, by kind permission)

Original production
sponsored by



8.660146-47

Total Time
134:07



© & © 2004 Naxos Rights International Ltd.
Booklet notes and synopsis in English
Kommentar und Handlung in Deutsch
Made in Canada

www.naxos.com

