

**CHANDOS**

# THE BEAUTY STONE

**Sir Arthur Sullivan**

BBC National  
Orchestra of Wales

**Rory Macdonald**



**BBC**  
RADIO

90-93FM







Courtesy of the David B. Lovell Collection

Original poster design by John Hassall

# THE BEAUTY STONE

PHILIP, LORD OF MIREMONT	...	...	...	...	Mr. GEORGE DEVOLL
					26. EDWIN LOMAX

*Knights, Dawes, Pages, Aldermen, Soldiers, Townsfolk, Country Folk, Dancers, Lute-players, Serving Men, and the rest.*

PRODUCED UNDER THE PERSONAL DIRECTION OF THE AUTHORS AND COMPOSER.

**ACT I.—Scene 1. THE WEAVER'S HOME.**                      **Scene 2. THE MARKET PLACE.**

ACT III—Scene 1 THE TERRACE OF THE CASTLE      Scene 2 THE MARKET PLACE.

ON THIS OCCASION THE OPERA WILL BE CONDUCTED BY THE COMPOSER.

*The ARMOUR* by L. & H. NATHAN. *Wigs* by CLARKSON. *Dances* by Mr. JOHN D'AUBAN. *Stage Machinist*, Mr. P. WHITE.  
*Electrician*, Mr. LYONS.

of the 1st Scene of Act II. the tableaux curtains will be dropped for a few moments.

NO FEES OF ANY KIND.

Although great care is taken by the Management to prevent draughts in the Auditorium, it is impossible to avoid their occasional

STAGE MANAGER - Mr. W. H. SEYMOUR. ACTING MANAGER - Mr. J. W. BECKWITH.

which cost thus the price of Stalls.

THE OPERA SUPPER, 5s., IS SERVED IN THE RESTAURANT.  
THE ORCHESTRA PLAYS EVERY EVENING DURING DINNER AND SUPPER

Visitors from the Stalls or Private Boxes of the Savoy Theatre can reach the Savoy Hotel Restaurant or Café on foot, and under cover, by turning to the left on coming out of the Theatre, and ascending the steps leading to Beaufort Buildings and the Beaufort Hotel.

---

2. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840.

0 1 0 0 7

Courtesy of the David B. Lovell Collection



Sir Arthur Sullivan, 1898



SIR ARTHUR SULLIVAN (1842 – 1900)

# THE BEAUTY STONE (1897 – 98)

An Original Romantic Musical Drama in Three Acts

Libretto by Arthur Wing Pinero (1855 – 1934)  
and Joseph William Comyns Carr (1849 – 1916)

Philip, Lord of Mirlemont..... Toby Spence *tenor*  
Guntran of Beaugrant ..... David Stout *bass*  
Simon Limal, a Weaver ..... Stephen Gadd *baritone*  
Nicholas Dircks, Burgomaster of Mirlemont.....Richard Suart *baritone*  
The Devil..... Alan Opie *baritone*  
Laine, the Weaver's daughter ..... Elin Manahan Thomas *soprano*  
Joan, the Weaver's wife.....Catherine Wyn-Rogers *mezzo-soprano*  
Jacqueline.....Madeleine Shaw *mezzo-soprano*  
Saida..... Rebecca Evans *soprano*  
Loyse, from St Denis..... Olivia Gomez *soprano*  
Isabeau, from Florennes..... Sarah Maxted *mezzo-soprano*  
Barbe, from Bovigny .....Llio Evans *soprano*

**Peppin**, a dwarf  
**Baldwyn** of Ath  
The Lords of Serault, Velaines, and St Sauveur  
A Seneschal  
A Lad of the Town  
A Shrewish Girl  
A Matron

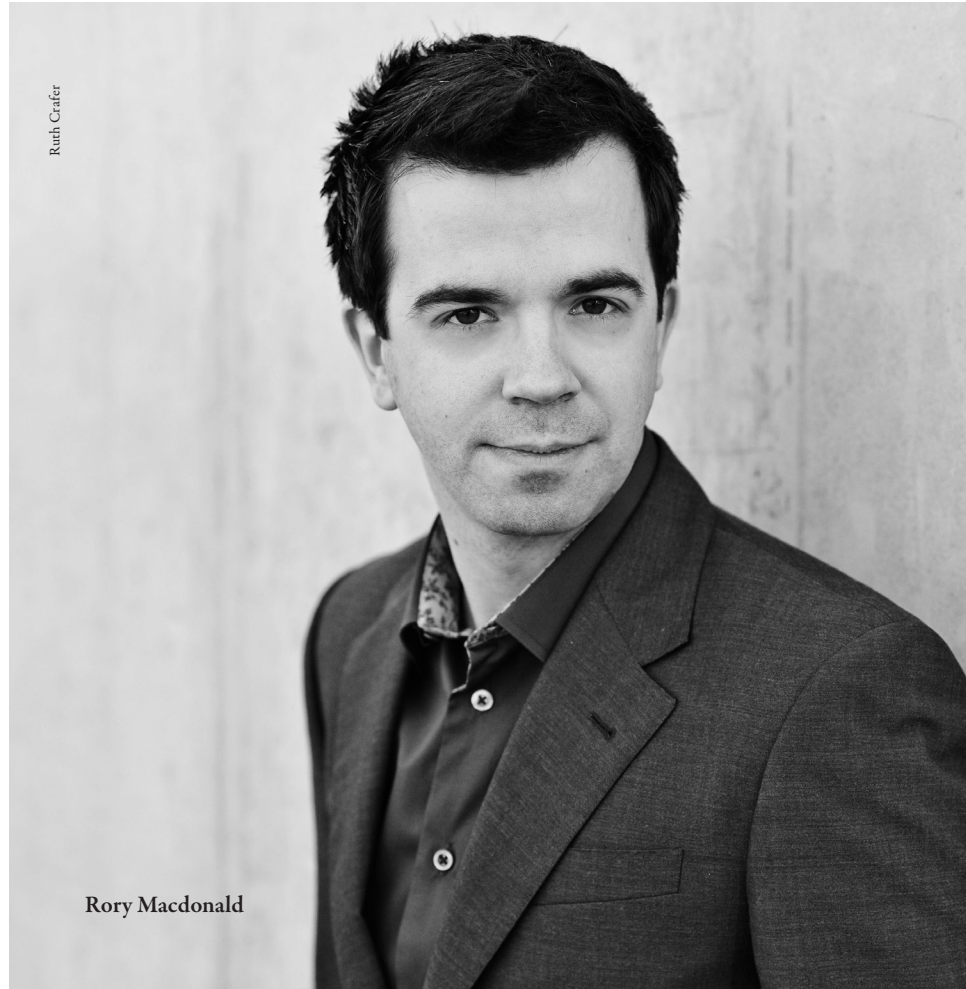
Knights, Dames, Pages, Aldermen, Soldiers, Townsfolk, Country-folk, Dancers, Lute-players,  
Serving-men, and the rest

The story is laid in the Flemish town of Mirlemont in the beginning of the fifteenth century.

**BBC National Chorus of Wales**  
**Adrian Partington** chorus master  
**BBC National Orchestra of Wales**  
**Lesley Hatfield** leader  
**Rory Macdonald**



Ruth Crafer



Rory Macdonald



Photograph in *The Sketch*, 6 July 1898 / Courtesy of the David B. Lowell Collection

Ruth Vincent as Laine, before her transformation, in the original production





Photograph in *The Sketch*, 6 July 1898 / Courtesy of the David B. Lowell Collection

Ruth Vincent as Laine, after her transformation, in the original production

|     | COMPACT DISC ONE   | Time         | Page   |
|-----|--|--------------|--------|
| [1] | Introduction. Allegro alla Marcia –  | 2:59         | p. 117 |
|     | <b>Act I</b>   | <b>54:15</b> |        |
|     | <b>Scene 1. The Weaver's Home</b>  |              |        |
| [2] | 1 Duet. Simon: 'Click, clack, click, clack'<br><i>with</i> Joan  | 3:13         | p. 117 |
| [3] | 2 Chorus with Solos. Chorus: 'Hobble, hobble, now we've caught her'<br><i>with</i> Joan and Simon  | 1:41         | p. 118 |
| [4] | 2a Semi-Chorus: 'Maidens and men of Mirlemont town'  | 1:03         | p. 119 |
| [5] | 3 Prayer. Laine: 'Dear Mary Mother, unto thee I bring'   | 3:36         | p. 119 |
| [6] | 4 Quartet. Simon: 'Who stands within?'<br><i>with</i> Joan, Devil, and Laine   | 5:08         | p. 120 |
| [7] | 5 Recitative and Song. Devil: 'Sinc a e it dwelt in that rock whose<br>hallowed crest' –<br>'I gave it away to a love-lorn maid' –<br>Devil: 'VOS QUIBIS DEUS BENEDIXIT BENEDICITE!' – | 4:34         | p. 122 |
| [8] | 5a Appearance of Laine. Andante  | 0:15         | p. 123 |
| [9] | 5b After Devil's Song. Change of Scene. Moderato –   | 1:17         | p. 123 |



|      |   | Time | Page   |
|------|---|------|--------|
|      | <b>Scene 2. The Market-place</b>  |      |        |
| [10] | 6 Full Chorus. Maidens: 'The bells are ringing o'er Mirlemont town' –                                 | 2:34 | p. 124 |
| [11] | Competitor's Friends: 'Maidens and men of Mirlemont town'   | 2:13 | p. 124 |
| [12] | 7 Duet. Jacqueline: 'My name is crazy Jacqueline' –<br><i>with</i> Devil<br>Dance                     | 4:09 | p. 125 |
| [13] | 7a Entrance of the Burgomaster and Crowd. Chorus: 'The bells are<br>ringing o'er Mirlemont town'      | 2:49 | p. 127 |
| [14] | 8 Scene. The Beauty Contest. Nicholas: 'Know ye all, both great<br>and small' –<br><i>with</i> Philip | 1:56 | p. 128 |
| [15] | Loyse: 'I am Loyse from St Denis' –<br><i>with</i> Chorus, Saida, Philip, and Nicholas                | 3:13 | p. 128 |
| [16] | Isabeau: 'In the hills beyond Florennes' –<br><i>with</i> Chorus, Saida, Devil, Philip, and Nicholas  | 2:13 | p. 129 |
| [17] | Barbe: 'I am Barbe of Bovigny'<br><i>with</i> Chorus  | 2:16 | p. 129 |
| [18] | 9 Finale of Act I. Chorus: 'Go, bring forth old Simon's daughter!' –                                  | 1:04 | p. 130 |
| [19] | Philip: 'By Our Lady, she is fair!' –<br><i>with</i> Chorus, Nicholas, and Saida                      | 2:15 | p. 130 |
| [20] | Saida: 'Oh, turn thine eyes away' –<br><i>with</i> Philip and Chorus                                  | 2:02 | p. 131 |

|  | Time | Page   |
|--|------|--------|
| [21] Saida: 'In vain ye plead, some magic spell enthralls him!' –<br><i>with</i> Guntran, Devil, Chorus, Joan, Simon, and Philip | 2:30 | p. 131 |
| [22] Laine: 'I can but tell I knelt and prayed'<br><i>with</i> Philip, Chorus, then All  | 4:06 | p. 132 |

**TT 57:18**

#### COMPACT DISC TWO

#### **Act II**

**51:21**

#### **Scene 1. A Hall in the Castle**

|         |   |      |        |
|---------|---|------|--------|
| [1] 10  | Chorus of Knights and Dames. All: 'With cards and dice, and<br>with wine and laughter'                            | 2:22 | p. 134 |
| [2] 10a | Melos. Andante  | 1:11 | p. 134 |
| [3] 11  | Scene. Chorus of Knights and Dames: 'Though she should dance' –   | 2:07 | p. 135 |
| [4]     | Song. Saida: 'Safe in her island home, whose sloping glades' –<br><i>with</i> Knights, Eastern Maidens, and Dames | 5:44 | p. 135 |
| [5]     | Knights: 'Nay, see ye not this maid is fair?'<br><i>with</i> Dames and Philip                                     | 2:18 | p. 137 |
| [6] 12  | Duet. Philip: 'I love thee! I love thee!'<br><i>with</i> Laine  | 3:39 | p. 137 |
| [7] 13  | Scene. Song. Guntran: 'I'll tell them what thou wast when first<br>I knew thee' –                                 | 2:31 | p. 139 |

|   | Time | Page   |
|---|------|--------|
| [8] Philip: 'How say you? Shame! My sword! my sword!' –<br><i>with</i> Laine, Devil, and Saida          | 1:26 | p. 139 |
| [9] Laine: 'Nay, wert thou more than all he said thou art' –<br><i>with</i> Philip                      | 2:00 | p. 140 |
| [10] Saida: 'She's gone! Love's hour has come at last!' –<br><i>with</i> Devil and Philip               | 2:07 | p. 140 |
| [11] Guntran: 'Lords of Sirault, Velaines, and St Sauveur'<br><i>with</i> Three Lords, Philip, then All | 4:10 | p. 141 |
| [12] 13a Change of Scene. Andante tranquillo  | 1:43 | p. 142 |
| <b>Scene 2. The Weaver's Home</b>   |      |        |
| [13] 14 Trio. Joan: 'Look yon – 'tis she! our little Laine!'<br><i>with</i> Laine and Simon             | 3:55 | p. 142 |
| [14] 15 Duet. Simon: 'I would see a maid who dwells in Zolden'<br><i>with</i> Joan                      | 3:52 | p. 144 |
| [15] 16 Quintet. Devil: 'Haste thee! Haste thee!'<br><i>with</i> Laine, Joan, Saida, and Simon          | 2:06 | p. 145 |
| <b>Scene 3. Between the Castle and the North Gate</b>   |      |        |
| [16] 17 Duet (with Dance). Jacqueline: 'Up and down' –<br><i>with</i> Devil<br>Dance                    | 4:25 | p. 146 |

|      |   | Time         | Page   |
|------|---|--------------|--------|
| [17] | 18 Finale of Act II. Guntran: 'There he stands, that lord ye knew' –<br><i>with</i> Chorus and Philip   | 3:20         | p. 148 |
| [18] | Laine: 'My lord!'<br><i>with</i> Philip, Joan, and Chorus   | 2:11         | p. 148 |
|      | <b>Act III</b>  | <b>20:35</b> |        |
|      | <b>Scene 1. The Terrace of the Castle</b>   |              |        |
| [19] | 19 Introduction. Moderato con moto –<br>Song. Laine: 'An hour agoe 'twas the moon that shone'   | 4:20         | p. 150 |
| [20] | 20 Song. Jacqueline: 'Why dost thou sigh and moan?'   | 2:02         | p. 150 |
| [21] | 21 Recitative and Song. Saida: 'Mine, mine at last! Poor vanquished slave,<br>begone!' –<br>'What laggard steed doth carry'                   | 3:23         | p. 151 |
| [22] | 22 Scene. Saida: 'So all is lost for ever! And 'twas thou' –<br><i>with</i> Devil   | 2:31         | p. 152 |
| [23] | 22a Change of Scene[. Allegro vivace e agitato] –   | 0:35         | p. 152 |
|      | <b>Scene 2. The Market-place</b>  |              |        |
| [24] | 23 Chorus and Dance. Chorus: 'O'er Mirlmont city the banners are flying' –<br>Dance   | 2:02         | p. 153 |
| [25] | 23a Exit of Guntran and Crowd. Allegro moderato   | 0:49         | p. 153 |
| [26] | 24 Finale of Act III. Chorus: 'Hail to the lord of our land!'<br><i>with</i> Guntran, Joan, Laine, Simon, Jacqueline, Philip, Devil, then All | 4:50         | p. 153 |
|      | <b>TT 72:04</b>   |              |        |





Photograph in *The Sketch*, 6 July 1898 / Courtesy of the David B. Lovell Collection

THE WEAVER'S WIFE (MISS ROSINA BRANDRAM).

Rosina Brandram as Joan in the original production



Cartoon by Thomas Downey, *Judy*, 22 June 1898 / Courtesy of the David B. Lovell Collection

MISS RUTH VINCENT AND MR. GEORGE  
DEVOLL IN "THE BEAUTY STONE."



MR. WALTER PASSMORE, HENRY LYTTON, AND  
MISS BRANDRAM IN "THE BEAUTY STONE."

Cartoon by Thomas Downey, *Judy*, 22 June 1898 / Courtesy of the David B. Lovell Collection



Cartoon by Alfred Bryan, *The Entr'acte*, 29 January 1898 / Courtesy of the David B. Lovell Collection

Sir Arthur Sullivan, Arthur Wing Pinero, and Richard D'Oyly Carte

## Sullivan: The Beauty Stone

---

### Historical introduction

If the romantic opera *Ivanhoe* (1891) by Sir Arthur Sullivan (1842 – 1900) seems to have come down to us only as a footnote to his collaboration with W.S. Gilbert, then *The Beauty Stone* (first performed on 28 May 1898) must surely emerge even more obscurely from the mists of time. Two things have long stood against any desire to revive the opera, or even to take it seriously. First, its one and only run, at the Savoy Theatre, lasted for just fifty performances, and the opera was accordingly Sullivan's biggest flop – how could the public at the time have been wrong? Secondly, of all the Savoy Operas (a genre already broad enough to encompass *Trial by Jury* and *The Yeomen of the Guard*, not to mention *HMS Pinafore* and *Haddon Hall*) this one is the least susceptible to categorisation; in fact, it hardly seems reasonable to call it a Savoy Opera at all. The tragedy is that, for all the shortcomings which made its birth so difficult, *The Beauty Stone* is one of Sullivan's most beautiful and accomplished scores, and the opera as a whole the most artistically

ambitious of all the operas produced at the Savoy.

Sullivan was used to working with just one librettist; *The Beauty Stone* provides the sole example of a text being supplied by two collaborators. Nor were these two men from the usual mould of (comic) opera librettists – they were both, in different spheres, amongst the most important artists of their day. The key force in the development of the opera was Joseph William Comyns Carr (1849 – 1916), a leading figure in London's cultural life, who drew together many of the diverse strands of Sullivan's career. Having started his working life as a barrister, Carr was to find writing more to his taste (Gilbert would have understood the impulse); before long he was one of London's leading art critics and a key figure on the more progressive wing of British art. As Carr would later recount in one of his memoirs, he had known Sullivan for many years, having been introduced to him by Sir Coutts Lindsay; Carr was one of the directors of the Grosvenor Gallery which Lindsay and his formidable wife, Blanche,



had founded in 1877, and Sullivan, like Carr, had been a guest at Balcarres, the Lindsays' house in Scotland.

The caricature of Carr published in *Vanity Fair* in February 1893 is entitled simply 'An Art Critic', and shows him, supremely relaxed, cigar in hand, one leg folded casually over the other; it is the evocation of an artistic man at home with artists. His writing and his gallery directorships brought him close to many of the leading painters of the day, not least Rossetti, Burne-Jones, Whistler, and Sargent – who painted a portrait of Carr's wife. No less artistically inclined than her husband, Alice Comyns Carr was, amongst other things, a costume designer, and was largely responsible for one of the most famous stage costumes of all time: the resplendent beetle-wing gown that Ellen Terry wore as Lady Macbeth, itself the subject of one of Sargent's most famous portraits. It was Sullivan who had composed the incidental music for that production of *Macbeth* (1888) by Sir Henry Irving: it is some of Sullivan's most modern, dramatic music, and everyone agreed that it contributed significantly to the success of the play.

Irving was to be the catalyst for Carr's first collaboration with Sullivan. Carr had written and adapted for the stage before, but

his *King Arthur* (1895), for Irving's Lyceum Theatre, was certainly his most important play to date. (Carr's language was of the fey antique sort that characterised so many of the works of this type, and would make it hard to take the play seriously today.) Irving again brought Sullivan in to compose the music, and this time Sullivan created a perfect atmosphere of Arthurian twilight. Carr made the most of his Pre-Raphaelite connections, and recruited his friend Edward Burne-Jones to design costumes and sets. The combination of the names of Sullivan, Irving, and Burne-Jones on one playbill was rather extraordinary, and made the play a real success for its actor-director.

Irving connects Carr with the second librettist of *The Beauty Stone*, the dramatist Arthur Wing Pinero (1855 – 1934). Pinero (another refugee from the law) had acted with Irving's company in the 1870s, before emerging as a successful playwright: amongst other plays, *The Magistrate* (1885), *The Second Mrs Tanqueray* (1893), and *The Notorious Mrs Ebbsmith* (1895) had already put him in the front rank of his field in England. January 1898, just a few months before the opening of *The Beauty Stone*, had seen the first performance of *Trelawny of the Wells*, one of Pinero's most enduring stage works. *Trelawny*

of the 'Wells' is surely one of the best plays ever written about the theatre: it evokes with huge fondness the English stage of the 1860s, the era of burlesque and melodrama, which had been the mainspring of Gilbert's career, and the gradual transition to more realistic forms of drama. Through the character of Tom Wrench, the play celebrates the innovations of the dramatist and stage-manager Thomas William Robertson (1829 – 1871), whose career intersected with Gilbert's, and whom Gilbert was to acknowledge as an inspiration for his own directorial reforms.

*The Beauty Stone*, then, emerged from three men – Sullivan, Carr, and Pinero – whose paths had already frequently crossed, and who brought to any potential collaboration a seemingly perfect combination of talents. Carr was a man of the arts, a leading proponent of the Pre-Raphaelite movement, with proven dramatic instincts. Pinero was, at this time, probably the nation's leading dramatist, with a natural flair for comedy but also an interest in social realism on the stage. Sullivan stood at the head of the musical profession in Great Britain: the 1890s had not been so kind to him as the 1880s, but even if his last two comic operas, *The Chieftain* (1894, libretto by F.C. Burnand) and *The Grand Duke* (1896, libretto by W.S. Gilbert), had been relative

failures, the triumph of his delightful Diamond Jubilee ballet, *Victoria and Merrie England* (1897), meant that he was currently basking in success. Could any collaboration have seemed more auspicious? Richard D'Oyly Carte (1844 – 1901) must have been confident of the sort of success that had eluded the Savoy Theatre since *The Gondoliers* (1889).

Alas, it was not to be. The heart of the problem is encapsulated in the description of *The Beauty Stone* as 'an original romantic musical drama'. Carr, who was responsible for the concept of the piece, and who would write lyrics, and Pinero, whom Carte seems to have brought in to write the dialogue of the libretto, saw the piece as a drama with music; Sullivan saw it as an opera with dialogue. This in itself need not have been an insuperable problem, except that there was such a profusion of spoken over sung words as to risk the balance of the whole work. Discussions as to the nature of the piece had begun in September 1897; by December, Sullivan was recording in his diary:

Dined at Joe Carr's with Pinero – long talk after dinner. First signs of difficulty likely to arise. Both Pinero and Carr, gifted and brilliant men, with *no* experience in writing for music, and yet obstinately refusing to

accept any suggestions from me as to form and construction. Told them that the musical construction of the piece is capable of great improvement, but they decline to alter. '*Quod scripsi, scripsi*,' they both say.

Richard D'Oyly Carte's wife, Helen (1852 – 1913), who by this stage was carrying much of the burden of running the Savoy, now intervened and was able to extract concessions from all three collaborators, and from this point on, work seems to have continued amicably enough.

It is worth noting here that, while Carr and Pinero were obviously responsible for much of the dramatic character of the piece, Sullivan proved rather more effective at incorporating his own views than the above quotation suggests. The mediaeval setting will have appealed to him, and may even have been chosen at his request: *The Yeomen of the Guard* (1888), *Ivanhoe*, and *Haddon Hall* (1892) were the operas which had seemed best to reflect his operatic vision, and all had quasi-mediaeval situations. In addition to this, *The Beauty Stone* shares more than the character of the Devil with Sullivan's most successful non-operatic work, the cantata *The Golden Legend* (1886), for both inhabit a sort of romantic *Mitteuropa*, which elicited a particularly beautiful orchestral sound from

the composer. More than this, however, it would seem that the concessions agreed at the request of Helen Carte were significantly in Sullivan's favour, and a vindication of Sullivan's dramaturgical instincts. In return for sacrificing some *recitative* at the opening of Act II, Scene 2, Sullivan was able to upgrade the second part of this scene into a rather powerful trio ('Look yon – 'tis she'). He also gained the very effective quartet ('Who stands within?') in the first scene of Act I, originally dialogue, and apparently the whole of the finale of Act II, Scene 1: this is the dramatic core of the opera, for it marks the moment when Guntran, and then Laine, denounces Philip's cowardice, thus persuading Philip to take up arms once again. This scene ends on a tremendous choral and orchestral climax, which is one of the opera's high points.

It cannot be denied that there is still an enormous amount of dialogue: Pinero seems to have taken his lead from the cod-mediaeval of Carr's *King Arthur*, and Max Beerbohm took great delight in parodying his prose style in *The Saturday Review*. Carr for his part wrote some of the wordiest and longest lyrics that Sullivan ever had to set. At one point Sullivan confided in his diary:

heartbreaking to have to try to make a musical piece out of such badly constructed (for music) mess of involved sentences.

Carr joined the composer on the Riviera, where he had taken a house, and this seems to have helped progress on composition. A significant part of the problem was that Sullivan (as he told *The Daily News*) needed to get ‘into the right groove’, which took him longer in composing *The Beauty Stone* than it normally did. This was not just a question of the setting of lyrics, harder though this was than when he set texts by Gilbert; it was a question of settling in his own mind the tonality, orchestral colour, and overall atmosphere of the piece, something that would yield its particular *tinta* (this is every bit as distinctive in a Sullivan opera as it is in one of Verdi’s). In fact, the difficulty that Sullivan found with the lyrics seems to have had a largely constructive effect, their complexity inspiring some of his longest melodic lines and some of his most unusual settings.

At its premiere, on 28 May 1898, *The Beauty Stone* ran for some four hours, at which length it must have been by far the longest of the Savoy Operas. The pruning knife was immediately taken to dialogue and music; some of these cuts may have been dramatically judicious, but the loss after the first night of much of the delightful music in the Beauty Contest (the second and third

competitors disappeared altogether), and of the climactic trio in Act II, Scene 2, during which Laine rejects the beauty stone, was unfortunate. All the musical cuts (including that of the second song for the Devil and Jacqueline, ‘Up and down’) have been restored for this recording, an action made possible because Sullivan took care to bind all the excised material into the back of his autograph score, which recently emerged into the light from a private collection. The cuts were severe, but were not enough to save the piece: ultimately, *The Beauty Stone* was fatally compromised by its libretto (especially its dialogue – it is impossible to imagine that this and the modern plays of Pinero could have come from the same author). At the same time, the Savoy audience, loyal to revivals of earlier works by Gilbert and Sullivan and to new works in their mould, knew what it wanted, and *The Beauty Stone* was not it. Carr, Pinero, and Sullivan had provided a largely serious and intricate drama of real psychological depth; down the road, at rival theatres, musical comedies were providing uncomplicated, risqué fun, and the competition found *The Beauty Stone* wanting. The Cartes seem to have held on until the fiftieth performance of the opera and then cut their losses. Having invested so much

effort into this, the sort of romantic-historical piece that he loved so much, Sullivan was understandably demoralised by the results.

For all that is wrong with the piece, it would be unfair not to commend its strengths. Sullivan had a natural gift for comedy, but was always keen to turn to something more serious; he referred in correspondence with Pinero to 'your beautiful drama', and in many ways it is exactly that. The text has fundamental weaknesses, but there are positive, even strong points which aided the composer: first, vivid and contrasting characterisation; and secondly, the provision of long scenes (he called them 'concerted pieces') which enabled Sullivan to develop those characters, and the whole atmosphere of the opera, across unbroken stretches. Where Gilbert tended towards topsy-turvy plot devices and one-dimensional burlesque characters, Pinero and Carr provided more layers. It is possible to see why some have understood their contrivance of a magical stone as nothing different from the so-called 'lozenge plot', a dramatic scheme involving some sort of charm or potion, which Gilbert proposed to Sullivan in various guises on a good number of occasions, but which Sullivan found mechanical, unsympathetic, and too redolent of *The Sorcerer* (1877). In

fact, though, the complex way in which the power of the beauty stone interacts with real human impulses, and thus drives the drama compellingly forward, puts this plot device on an altogether higher plane. The character of Saida is the key to understanding why this is not a Savoy Opera of the Gilbert type. In Ruth, Lady Jane, Katisha, and the rest, Gilbert had depicted a sort of ageing, sex-starved, predatory woman, a figure whom Sullivan had come to loathe; in Saida, on the other hand, we have a believable portrayal of a beautiful woman despairing of losing the man she loves. Her dance scene in Act II, Scene 1 is as good a musical evocation of yearning, for lost love and for home, as any by a British composer.

In his interview with *The Daily News*, Sullivan was at pains to emphasise that, though different from the usual sort of Savoy Opera, *The Beauty Stone* was not without its comic elements. While this is true, it is in its unashamedly *serious* nature that the opera demands our attention. Just as Gilbert and Sullivan had signalled a change of tone by opening *The Yeomen of the Guard* with a solo – Phoebe at her spinning wheel – so here we have a duet – for Simon and Joan, this time at the loom. Never had a Savoy Opera opened so darkly. If the predominant seriousness and darkness of tone of the



opera make it an unlikely Savoy Opera, in our current reading of that phrase, then perhaps our best understanding of the piece (indeed its best chance to shine on stage) is as a mediaeval mystery or miracle play set to music; this is certainly what Carr and Pinero were driving at, as evidenced by their reference to such plays in their preface to the libretto. As such, *The Beauty Stone* was an early example of the revival of interest in pieces of this type, which gained momentum through the twentieth century. Carr's career points us to another aspect of the piece. If there is such a thing as a Pre-Raphaelite opera, then this is it: an historical setting, courtly romance, dark undertones, the intervention of magic, the key themes of love and beauty – this opera has them all. It is almost as if Carr had been writing with one of his old friend Burne-Jones's greatest paintings in mind, *King Cophetua and the Beggar Maid*, which covers much the same psychological ground. The music director of the Savoy, François Cellier (1849 – 1914), was surely right in feeling that it was simply the wrong theatre for *The Beauty Stone*, and that the opera might have stood a better chance in a different context; Cellier's regret was that

one of Sir Arthur Sullivan's most charming scores should lie buried, its music unheard by

the multitude, but never to be forgotten by the comparative few whose privilege it was to listen to its beautiful numbers.

This first complete professional recording rights that wrong. Not long before he died, Sullivan had discussed with Carr an operatic reworking of their *King Arthur*. *The Beauty Stone* gives us a wonderful glimpse of what Sullivan, in the autumn of his life but still at the height of his powers, might have achieved with his long dreamed of Arthurian opera.

© 2013 William Parry

#### **The New Musical Drama at the Savoy – What Sir Arthur Sullivan Says**

It was on Monday night that I called on Sir Arthur Sullivan, and his innumerable well-wishers will be glad to learn that I found him not only looking well in health, but several years younger than he did on the last occasion I visited him – about six months ago. Why the phenomenon? Well, I believe the great secret – if a reason be necessary – is to be found in the fact that he has been working incessantly day after day on the new piece, and Sir Arthur thrives astonishingly on exceptionally hard work. The writing of the music for the new drama has not been less arduous – perhaps more so – than the setting

of any of his famous light operas, but every note of it has been written in less than four months. 'Monday, May 23rd', was the date of my call. 'It was at 4.30 this morning that I completed the orchestration', Sir Arthur exclaimed, and the work was not begun until the last week in January. Omitting all thought of the creative part of the work, it is difficult to imagine the amount of sheer manual labour, and the rapidity of composition, which this statement implies.

'I think the work has proved more arduous than anything else I have done,' said Sir Arthur, 'and this is not explained by the fact that the piece is of a serious character, because the composition of a light or comic opera where I must appear to be in a chronic state of high spirits, and write in a light, tuneful vein throughout, with the constant fear of the commonplace or banal before me, is no easy task. But in this case it was a long time before I got into the right groove, and the construction of the concerted numbers, and the instrumentation, took me more time than usual. Most of my Savoy operas have taken me about a fortnight to "score", but I am sorry to say I have been nearly a month over the instrumentation of this piece.'

'I think it should be made clear beforehand that this piece, *The Beauty Stone*, is of a totally

different character to anything we have had previously at the Savoy Theatre. It is not "heavy", and I hope the same thing may be said of the music, but it is a romantic drama, not a humorous piece, and though it possesses light qualities, and may admit of humorous treatment in some of the songs and incidents, it is written on serious lines. There is certainly nothing depressing about it. That will, I think, be granted, but I am so afraid that the audience will come to the theatre expecting a comic opera, with all the quips, cranks, and jokes pertaining thereto, and, not finding them, will be disappointed. Oh, no, it doesn't end unhappily or anything of that sort. There is an undercurrent of pathos throughout the play, and the opening scene begins with a duet of despair, because they are old, poor, and wretched, between the old couple Simon and Joan, Mr Lytton and Miss Rosina Brandram, who sing their song at the loom.

'Well, it isn't like that all the way through,' said Sir Arthur, cheerfully, 'or those people who had come solely to be amused might, perhaps, burst into tears and leave the theatre! But the motive throughout is that the possession of beauty does not necessarily bring happiness with it. Of course you get the humorous element, as you do in romantic and historical novels, although' – smilingly – 'you

would hardly describe them as being comic books!

‘The Evil One, which will be played by Mr Passmore, is dressed in the costume of the period, and mixes with the crowd. He has everything to do with the action of the story, and is represented as the Devil of the middle ages, when, as is explained in the preface, “he was a constant figure in popular imagination, familiarity engendering a sentiment in which contempt fought strongly with awe for preeminence”. He adopts various disguises, a friar and so forth, is nobody’s confidant, and is throughout a stranger to those with whom he converses, a mysterious personage. He holds the Beauty Stone and hands it to one and the other – always with results that – but I mustn’t tell the story.’

‘And the vocal music?’ – ‘There are twenty-four numbers, six or seven of which are long concerted pieces. I don’t know that you ought to ask the composer which of them is likely to attract most attention – so far as the music is concerned – but I might instance two light duets with dancing which take place between the Devil (Passmore) and Jacqueline (Miss Emmie Owen), a sort of waif, who becomes his page and attendant, and a tender duet for the two old people, recalling their youthful love.

‘Saida is the *prima donna* of the piece, and will be played by Miss Pauline Joran, who is not only a great singer, but an admirable musician. She was educated as a violinist, but has a wonderfully fine voice and a dramatic ability which I think will convince everyone that we are very fortunate to have secured such a brilliant artiste for the part. One of the most striking scenes in which Saida figures is at the point where she endeavours to lure back the hero – Philip, Lord of Mirelmont – to her love. This is a fairly long piece of concerted music, written in an oriental vein and in this, as by way of accompaniment to Saida’s song – and the dance – I have to bring in a chorus of knights and dames who sing in a fashion which suggests a series of hushed “asides”, alternating with a chorus of Eastern maidens.’

‘Which means a task of intricate workmanship?’ I suggest, and then I enquire, ‘But what does “the oriental” in music really imply?’

‘Well, I have tried to give it an unconventional colour. The conventional oriental colour in music is gained by the use of certain intervals, such as the augmented second and the diminished fifth, but I have rather tried to give it an oriental colour by means of the languor of the music and by adopting a scale of my own after the Greek

modes', and Sir Arthur very good-naturedly ran over on the pianoforte some of the scales for the first, according to the conventional, and then, the scale which he had adopted, and a few bars of the music – languorous and bringing to one's mind the suggestion of strange eastern scenes and colour.

'And how may I describe the scale which you have adopted?' I inquired ruthlessly, after thanking him. 'I don't want to be too technical, but music lovers', I ejaculated desperately. Then I saw by the expression of Sir Arthur's face, as he commiserated my endeavours to grapple with musical matters, that some little joke was forthcoming.

'Well, you see,' he explained, laughing heartily, 'it is quite my own secret invention that scale: but, if you like, you can mention that it is a compromise between the Phrygian Mode and the Hypo-mixolydian. No doubt this is quite clear to you?'

Under these circumstances an interviewer can only 'preserve his face', as the Chinese express it, by becoming even more remorseless in his interrogation, and I adopted this course.

'And the Devil music – is it weird?'

'No, not in the conventional sense. It is characterised by a certain grim levity – that is how I should distinguish it.'

In reply to a further question Sir Arthur said: 'The part of the hero, Philip, is taken by a newcomer, Mr Devoll, who can be relied upon, I think I may say, to give the best possible rendering to a very strong part. Love ditties are not absent, but it is not the traditional tenor part where the rapturous tenor is made to look – well – like a consummate idiot! It is a part which implies manliness.

'You know, I'm not partial to being interviewed,' said Sir Arthur, at parting; 'but, for or against it' – laughing good-humouredly – 'I feel sure I can never do right! Either I am secretive and quite inaccessible, because I don't accede to any journalist who may choose to knock at the door, or if I am caught in a weak moment in this way I am told that I am trying to puff and advertise my operas. I must think over it, and try to decide which is the worst charge! But you can easily see that, adopting either of the alternatives, I shall be equally wrong!'

It was evident that neither charge has disturbed Sir Arthur's equanimity in the slightest degree, but it will be admitted that the forthcoming production stands in no need of the services of my journalistic 'advance agent', and it is to be hoped that one will not have assisted the absurd suggestion

of 'advertisement' in thus taking advantage of Sir Arthur Sullivan's characteristic good-nature and courtesy by thus attempting to lift just a bit of the 'curtain'.

A.H.L.

*The Daily News*, 25 May 1898, p. 3

#### The Music of 'The Beauty Stone'

Words, words, words. Pinero saw *The Beauty Stone* as a play with music, Carr as an opportunity to write involved and high-flown poetry for the lyrics, and Sullivan as an opera. Herein lay the problem. Pinero wanted the drama to be established in the dialogue, Carr wanted the lyrics to be complete pieces of poetry, and Sullivan wanted to do as he always did – to clothe his characters in music which gave them being and humanity, and to let the drama emerge from the music. The unfortunate consequence of these differing approaches was that Sullivan had to fight to get his wishes listened to, and not always with the support of the Cartes.

Carr and Pinero too often disregarded the prime role of the opera librettist, which is to present the composer with a text which works dramatically, and which is suitable for musical shaping, expansion, and development. The *sine qua non* is that the opera's key dramatic

situations should be treated musically and not in the dialogue. Instead, Sullivan was provided with a mass of words not always conducive to coherent musical treatment, with some of the most important dramatic moments reserved for the dialogue only. The inevitable outcome was that Sullivan had to work harder to make sense of the whole project, and seems (at first at least) to have wondered if it was worth the fight. We read in his interview in the *Daily News* how he agonised over setting the words, or strove to get the atmosphere of his music just right – not too serious but not too light – and how he spent a longer time working on the orchestration of this opera than on that of any of his other works for the Savoy Theatre.

Despite his obvious struggles, it is evident that Sullivan came to revel in the romantic content of *The Beauty Stone*, and his musico-dramatic treatment of the opera is both coherent and impressive. The composer exudes confidence in his handling of situations and characters, and this is especially evident in his manipulation of musical reminiscence. The use of reminiscence motives – recurring themes and repeated fragments of songs – was a key feature of his operatic writing. Though such techniques came to the fore in *Ivanhoe*, in which it is used on a grand scale, *The Beauty Stone* shows



Sullivan deploying them with particular confidence, and greater freedom. Indeed, this score might well be considered his most sophisticated in terms of manipulation, development, and metamorphosis of musical themes within different dramatic situations. Sullivan obviously realised that in the context of music within a 'play', employing this technique was the best way to ensure that the audience connected musically with the characters and their developing circumstances. As well as consolidating the musico-dramatic scheme, it ensures a unity of expression which the piece might otherwise lack.

The prime example of this metamorphosis of themes is the music written for Laine. In creating music of a hymn-like quality for her, Sullivan takes his inspiration from the overtly Roman Catholic religious outlook of the mediaeval period, and thus emphasises her purity and virginity. Her beautiful prayer in Act I is the source of many motives throughout the opera. The expressive melody of the chorus section of the prayer is used as Laine's main motive; it is first heard in the Introduction, following Philip's theme, and then at several entrances throughout the opera. However, at other points Sullivan freely uses aspects of the *verse* of her prayer: the passage in the Act I Finale

in which Laine sings of her heaven-inspired change, 'I can but tell I knelt and prayed', is a metamorphosis and development of the second bar of the verse. The Trio with her parents, 'Look yon – 'tis she' (unaccountably cut after the first night), is particularly rich in quoting and transforming material from her prayer: here it gradually creeps into the texture of the setting before bursting out at its terrific climax. The effect is stunning in its emotional impact.

Laine's music also demonstrates the way in which Sullivan uses his highly developed sense of key to shape and unify his score. The prayer is in the key of F major, and this is the key of its quotation in the Introduction as well as of the hymn-like solo which Laine sings in the Act I Finale. When her main theme is quoted at other moments in the opera, it is generally in this home key. In the Trio with her parents, the music of her prayer appears first in a passage in A flat major, but as the climax is reached it rings out in F major. However, her transformation by the power of the stone is paralleled by a transformation of her key into E major, and this is the key to which Laine makes her appearance in the first act Finale. Sullivan defines the relationship between Philip and Laine in Act II in the keys of G flat major and G major.

This careful composition and complex interweaving and metamorphosis of themes and keys ensure that the music of Laine will contrast – as it must – with the music allotted to the other sopranos, Jacqueline and Saida. The tomboy Jacqueline is given the most unbuttoned music of the opera. Sullivan sets the first of her two duets with the Devil, ‘My name is crazy Jacqueline’, in a buoyant 6/8 – though one can sense his struggle with the involved mass of words. In the second duet, ‘Up and down’, the composer skilfully suggests the exhaustion of the girl by her diminishing contributions to the music. Adopting the earlier lute music as the accompaniment to her song ‘Why dost thou sigh and moan?’, Sullivan effects a musical change as Jacqueline succumbs to the melancholy of love.

However, it is the music that Sullivan wrote for Saida which best displays his ability to reach the inner core of a character, and his infinite care in finding the right musical expression. In his fascinating *Daily News* interview, Sullivan describes Saida’s dance scene in Act II, Scene 1: it is

written in an oriental vein... I have tried to give it an unconventional colour. The conventional oriental colour in music is gained by the use of certain intervals,

such as the augmented second and the diminished fifth, but I have rather tried to give it an oriental colour by means of the languor of the music and by adopting a scale of my own after the Greek modes.

The ‘languor of the music’ is certainly evident in everything Sullivan wrote for Saida, from her first appearance, and especially during the Finale to Act I, when she pleads with Philip to turn away from the beautiful Laine. Here, a rhythmic lilt, achieved by offsetting the accents, gives the music a gentle 6/8 sway (*Andante con tenerezza*, in D flat major) that clearly suggests this languor.

It is, though, the music derived from the Greek modes that most distinctly and subtly delineates Saida’s character. Sullivan’s primary concern was to use the modal music as a means to convey the origins of Saida on the Mediterranean island of Cephalonia, and her exotic standing apart from other characters in the opera. This dance scene is pivotal to establishing her character. Within it she expresses her deep feelings for Philip, her regret at having left the ‘sunlit sloping glades of her home’, and the hope that she will win back his love. The music, tinged with regret and nostalgia, is richly expressive in harmony, melody, and

rhythm, and orchestrated with mastery. The long and involved sentences which Sullivan was required to set may have been challenging, but they also drew from him

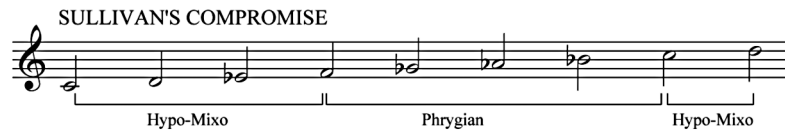
some of his loveliest music. It breathes the balmy air of the Mediterranean.

Saida adopts the modal phrase in her first line of music:



The characteristic intervals outlined by the first notes of the melody – F, G flat, A flat, B flat, and C – are taken from the Phrygian mode, but the subsequent interval from the C to D, a tone, is taken from the Hypo-mixolydian. Had

Sullivan only relied on one mode, for example the Phrygian, he would have had to write C to D flat, which is much less distinctive. So he arrives at his final 'compromise' by a combination of the two modes:



These modal building blocks determine the melodic pattern of Saida's phrases and, whether in orchestra or voice, this pattern is integrated into the texture of the music and becomes its unifying feature.

Without doubt this scene contains the most impressive music of the whole opera. Though Saida may be the wronged woman,

and is at times scheming and manipulative, it is the humanity of Sullivan's music that gives depth to her character. The whole sequence cannot be bettered as an exemplar of Sullivan the master word-setter, the creator of mood and character through music. It is worth noting that Sullivan was using Greek modes before twentieth-century composers

such as Vaughan Williams made the practise commonplace.

The composer handles Simon and Joan, the despairing parents of Laine, with sensitivity. Their situation may be hopeless and their home wretched, but in the music allotted to them there is no suggestion of poverty of expression or brutishness. The music of their two duets, 'Click, clack' and 'I would see a maid', reappears in several different guises throughout the work to remind us of their situation, but also of their love for each other. The martial theme at the beginning of the opera foreshadows the solo and chorus of Philip at the end of Act II, and is used throughout to remind us of the 'manliness' which is hidden behind his beauty-obsessed lethargy. It is interesting that Sullivan should choose this theme to open the opera, because Philip himself at this point has long given up on his martial career, preferring the endless search of love and beauty; but it is the return of Philip to the wars which, at the end of the opera, eventually enables him to find truth.

Sullivan stated that the music of the Devil displays a 'grim levity', and this perfectly encapsulates what Sullivan has achieved, from the rather fussy figurations that he allots to the Devil in disguise as a Friar, and the bursts of orchestral laughter which punctuate his

song, to the dances that the Devil performs at the end of his duets with Jacqueline.

Fragments and suggestions of his song reappear throughout the opera, the most effective instance being the return of the words 'and so it befell at the toll of the bell' after the climactic moment when Saida flings the stone back at him.

Guntran and Nicholas Dircks may be relatively minor characters but Sullivan carefully characterises the music he writes for them too. That for Guntran, with its abundance of dotted rhythmic patterns, is mostly martial and dynamic; it makes a telling contrast with the indolent music provided for Philip when *his* martial theme is absent; a theme from Guntran's denunciation song is used as a short orchestral interlude later in the opera. By the use of elaborate musical patterns in the strings, and of harmonic and melodic sequence, Sullivan perfectly suggests the pompousness of Dircks. They lend the music a baroque aspect, perhaps in a deliberate attempt to place the character's music in an earlier age. In the Beauty Contest, Sullivan uses a short phrase from the chorus 'Maidens and men' to suggest Dircks's self-importance, as well as to provide a unifying feature for the whole scene.

Two sections in the opera provide fine examples of Sullivan's skill in using

reminiscence themes to develop an extended musical sequence. The first occurs when the transformed Saida realises that Philip cannot see her newly restored beauty, and furiously discards the stone. At the beginning of the sequence Sullivan notches up the tension by repeating Philip's martial theme in different keys, until the point at which Saida faces the Devil with the words 'So all is lost for ever'. The Devil answers with a reminiscence of his song, but Saida rages in music derived from her aria 'Ride on', and on a top B, supported by *tremolo* strings, she flings the stone at the Devil and leaves. As if to mock her love, Philip's theme is heard below chromatic passage work and, with a perfectly timed modulation, is transformed into a repeat of the chorus of the Devil's song, the Devil proclaiming that the stone 'always comes back to me'.

Often in the Savoy Operas, the finale of the last act is a repeat of one song or chorus, or a simple reprise of various numbers heard previously, but in the Finale of *The Beauty Stone*, the themes are so skilfully woven into the musical texture that they merge one into another imperceptibly. After a short chorus of acclaim ('Hail to the Lord of our Land!'), originally heard in Act II, Laine enters, accompanied by the theme of her prayer.

Guntran introduces her with a new melody, and after a short section reprising a chorus from the Act I Finale – 'What is this?' – Simon and Joan enter to greet their daughter. They are accompanied by music from the Act I Quarter, which itself, as Jacqueline appears, segues into the theme from one of her duets. As Philip calls for Laine, the final comments of the Devil are set to a fragment of music from his song. Philip declares his love for Laine and the opera ends with music from the Act I Finale – the point at which Philip had first acclaimed her beauty. Drawing on musical ideas that originated earlier in the opera, Sullivan transforms this scene of final reconciliation into something more than the sum of its parts.

Always meticulous and apposite in his orchestration, Sullivan took infinite care with the scoring of this opera and, unusually in his operatic works, he wrote a number of purely orchestral episodes to cover scene changes, or to accompany stage action. The most beautiful of these occurs when the scene changes from Philip's Castle to Simon and Joan's hovel in Act II; and the most elaborate of them accompanies the stage preparation for the Beauty Contest. Sullivan, ever the practical musician, called this 'fitting in', but in fact these interludes show a mature

composer, sure in his dramatic instincts, doing his bit to bring unity and continuity to the work.

Sullivan's string writing in *The Beauty Stone* is particularly idiomatic, a wonderful richness and overt romanticism evoking the soundworld of *The Golden Legend* and *The Yeomen of the Guard*. Some of it is very difficult to play, for example the figurations which accompany the chorus 'A witch, a witch!' in the finale to Act I, and some of it very moving, such as the wonderfully poignant moment, in the stunning second act Trio, at which Laine sings, 'Mother! Mother!', and a yearning phrase on the strings echoes her words. Shortly afterwards the first violins add a decorative line to those of the three characters, much as they do in 'Tis said that joy', the trio in the Act II Finale of *The Yeomen of the Guard*. Also beautifully realised is the *pizzicato* writing suggesting the lute music heard in the background during the Castle scene, and its reappearance as the accompaniment to Jacqueline's haunting last song. At other points, one should also note the string writing's virile quality: the lower strings in the 'Hobble, hobble' chorus recall *The Bartered Bride*, and a dynamic rhythmic pattern suggestive of Slavonic dances dominates the introductions to the Beauty

Contest and to the dance at the beginning of Act III. Nor does Sullivan neglect woodwind or brass: the former are heard perhaps to their most beautiful effect in the verse section of Laine's Prayer, before the strings enter to accompany the chorus, and later, magically, during Laine's transformation; the brass are used most effectively in fanfares and martial music, as well as to help give the (unusually complex) long choruses a real sense of mediaeval pageant. All in all, no Savoy Opera had ever presented such varied, rich, and sonorous orchestration, and the orchestral musicians must have revelled in it.

*The Beauty Stone* was written just two years before the composer's death, and its richness of musical style and unashamedly romantic nature are evidence that Sullivan was moving towards a more deeply expressive manner in his final years. One may glimpse this in other works of Sullivan's late period, for example the Te Deum (1900), written for the end of the Boer War, the two Tennyson songs, *Tears*, *Idle Tears* and *Oh Swallow, Swallow* (both 1900), and the best music from *The Emerald Isle* (left unfinished at Sullivan's death). That Sullivan regarded *The Beauty Stone* as a significant departure from his previous operas, and as a chance to do something different, is obvious from the music; and,



despite the drawbacks of the collaboration, in the end Sullivan triumphed over his difficulties. It could be argued that these actually stimulated him as a composer, and forced him to find solutions to the problems presented by the shortcomings of his text. Notwithstanding the initial lack of success of *The Beauty Stone*, the achievement of Sullivan is certainly impressive. It is his contribution, above all, which fashions this 'romantic musical drama' into a coherent unity, an operatic score of real diversity, colour, and humanity.

© 2013 Martin T. Yates

## Synopsis

### Introduction –

#### Act I, Scene 1

The Introduction to the opera begins with a dramatic statement of Philip's martial theme from the finale of Act II, and continues with the theme from Laine's prayer to the Virgin. This Introduction leads directly into the first scene, which takes place in the hovel of Simon and Joan, the elderly parents of the crippled Laine. They bemoan their situation in a moving duet, describing the monotony of their life at the loom ('Click, clack'). Laine is collecting bread and water in town, but her

parents fear for her safety, the populace busy preparing for a Beauty Contest. Soon that fear proves justified when Laine is driven back into the house by a jostling crowd determined to make fun of both her and her parents ('Hobble, hobble'). Amongst the crowd is Peppin the Dwarf, who has kissed Laine for the delight and ridicule of the crowd. Luckily, the local tomboy, Jacqueline, has helped Laine escape their bullying, though Laine has lost the bread and water. The crowd disperses, and soon a procession passes the window – comprising one of the Beauty contestants and her followers – on its way to the town square ('Maidens and men'). Fearing yet more commotion, Simon and Joan leave to draw water from the well. Left alone, the desperate Laine, who longs for beauty or death, sings a moving prayer to the Virgin ('Dear Mary Mother'). The music of this aria provides many of the themes which Sullivan associates with Laine in the rest of the opera.

As Laine concludes her prayer, there is a knock on the door, and the Devil himself enters, in disguise as a Holy Friar. He assures Laine that her prayer is to be answered and that he holds a stone of magic power that will give her the beauty she craves. Their discussion is interrupted by the return of her parents, and a quartet develops in which

the Devil describes the power of the stone to bestow beauty on the wearer ('Who stands within?'). Laine is given the stone and goes to her room to place it on her breast. Responding to questions about the stone, the Devil relates its story, and how, each time it is bestowed, it always finds its way back to him ('Since it dwelt in that rock'). As in the case of Laine's prayer, this song of the Devil is the source of motives which will reappear later in the opera. The Devil leaves and proclaims a blessing from outside ('Vos quibus Deus benedixit benedicite!'), and disappears. To the music of her prayer on the woodwind, Laine enters and stands before her parents, erect and wondrously beautiful. She carries her useless crutch as though she were bearing a lily.

#### **Act I, Scene 2**

A sonorous musical interlude leads into the second scene of Act I, which takes place in the market place of Mirlemont, where the people are gathering to witness the spectacle of the Beauty Contest ('The bells are ringing'). This long choral sequence includes the arrival of the competitors and the reaction of the crowd to their so-called beauty. The Devil appears in the guise of an Italian nobleman and encounters the ragamuffin Jacqueline, to whom he takes a fancy; in a lively duet he

tries to persuade her to act as his page-boy ('My name is crazy Jacqueline'). At first she resists his invitation but, perhaps persuaded by his magic, she relents and he sends her to dress in new clothes, ready to serve him at the Castle. As the Devil and Jacqueline leave, an extensive musical interlude, in which a long-breathed melody in 4/4 is subsequently transformed into 3/4 for the first contestant's solo, accompanies the people as they greet the arrival of Lord Philip and the Lady Saida, who take their places in front of the Town Hall.

The Burgomaster, Nicholas Dircks, persuades the beauty contestants to leave the tavern and they appear before Philip. Each girl sings of her beauty in music which Sullivan has carefully differentiated: Loyse sings a swinging waltz in F sharp major, the orchestra describing her glittering hair; Isabeau sings a habanera in 4/4; and finally, Barbe sings a flowing melody in 6/8, which is taken up by the full company.

None of the girls excites the interest of Philip and he wishes to leave, though he is persuaded to stay by Burgomaster Dircks, who is eager that the crowd should be kept entertained. The Devil suggests that a mock-marriage between the two ugliest members of the town, Laine Limal and Peppin the Dwarf,

would be the best means to that end, and as the Finale opens, the crowd goes to fetch Laine. After a vigorous musical introduction ('Go, bring forth') the transformed Laine is brought forward, to the accompaniment of themes from her prayer. The crowd is bewildered by the change ('What is this? Nay, look again!') but Philip is immediately attracted to Laine, and he dismisses the warnings of Nicholas Dircks. Sensing danger in the situation, Saida pleads with Philip to ignore Laine ('Oh, turn thine eyes away'); her ravishing solo (which John Lanchbery would employ in his *Tales of Beatrix Potter*) develops into an extensive ensemble. The Devil then suggests to Saida that Philip is under a spell, and she accuses Laine of being a witch. The crowd responds viciously, and, accompanied by a theme from their duet, Simon and Joan come forward pleading for mercy. In a hymn-like section, Laine explains the reason for her beauty and, hearing this, Philip no longer hesitates. He crowns her with a wreath of rose-buds, places the silver zone around her waist, and, in a joyous chorus, the whole company salutes her new-found beauty.

#### **Act II, Scene 1**

The first scene of Act II is set in a hall of Philip's Castle, where Philip and his

company of dissolute courtiers are playing games ('With cards and dice'). This revelry is interrupted by Baldwyn of Ath, the emissary of the Duke of Burgundy, who requests Philip's military help in putting down a rebellion. Eagerly awaiting the arrival of the beautiful Laine, Philip refuses to aid the Duke and, commending his own aims for peace and beauty, calls for the lute players (*pizzicato* strings) to entertain him while the ladies finish dressing Laine. The Devil persuades Saida to take advantage of Laine's absence by dancing her way back into Philip's heart.

The opening section of this dance sequence is introduced by the modal theme, played on oboe, clarinets, bassoons, and fluttering flutes, and while the orchestra carries the gently lilting dance music, the chorus sings whispered asides ('Though she should dance till dawn of day'). This leads into the undulating, wave-like accompaniment of Saida's song. The ends of Saida's modal phrases are poignantly echoed by horns and flutes. At the words 'Till dawned that day' there is a lovely modulation from B flat to D major, and the transition back to B flat has the modal theme reappearing at the words 'One heart that knew not how to stay'. Saida's maidens now sing words to the opening

dance theme (played originally by the orchestra alone), and the full chorus carries an expressive enharmonic key change from C sharp to D flat as Saida continues the narrative. Supported by subdued chords from the brass, she sings movingly of her final moments before leaving her home with Philip ('South blows the wind as the veil of night is falling'), and the section ends sadly ('he bore her from the sun!').

The modal phrase rings out in the orchestra; Saida sings of her longing to leave the cold north with Philip and return to the heat of the sun, where they may renew their love for each other. As a final climax is reached her voice falls into silence. Her maidens now take up the modal theme, transformed into a flowing 6/8, and gradually the whole ensemble moves towards a terrific climax as Philip begins to succumb to Saida's allurements. But reconciliation is not to be; a single note on the horn interrupts as Laine appears. She does not sing but the orchestra plays the theme from her prayer and in an instant Saida's magical world vanishes. As the chorus leaves, warning Laine to remember that 'love will come and love will go!'; Saida's theme reappears as a melancholy musical reminder of lost love.

Left alone, Philip and Laine sing a beautiful and tender duet ('I love thee!'). But this intimacy is soon interrupted when Simon

and Joan are brought in to see their daughter. Philip unwisely asks the Devil to tend to their needs. This he does by having them thrown out of the Castle. Guntran, outraged by Philip's refusal to see the emissaries of the Duke of Burgundy, vents his anger on the assembled company and leaves ('I'll tell them what thou wast'). In a beautiful aria, a desperately unhappy Laine expresses her wish to be allowed to return home ('What wouldst thou do?'). Philip reluctantly assents. Saida is certain she can win back Philip's love, but the Devil warns her that Laine is still a threat and suggests that the two of them should follow her. They leave, and three of the Duke of Burgundy's Knights enter with ponderous step. Shamed by Guntran's accusations of cowardice, Philip at last decides to take up his sword and fight, and the scene ends with a rousing martial chorus.

#### **Act II, Scene 2**

A moving interlude, beautifully scored for orchestra alone, evokes the passage back to the hovel by Simon and Joan after they were thrown out of the Castle by the Devil, and only just managed to escape the mob that he sent after them. Combining rich chords with the music of their duets, the interlude perfectly expresses the anguish

and hopelessness of their situation. The old couple have been followed by the fleeing and distraught Laine: as she joins them at home, a powerful and expressive trio develops, which gradually brings back the theme of her prayer as she resolves to throw away the stone and become as she was ('Look yon – 'tis she'). Finally she tears open her dress, flings the stone from her breast, and runs from the room.

The stone now lies at the feet of Simon and Joan. After hesitating, Simon picks it up and, its baleful influence beginning to work, declares it can do no real harm. Either he or Joan should use the stone to bring back youth and beauty. They sing an affectionate and nostalgic duet ('I would see a maid') and Joan places the stone tenderly around Simon's neck. A storm has been brewing, which now grows worse, and Simon climbs into the loft to secure the roof. Disturbed by the thunder and the noise from the alley where the shop sign is being blown down, Laine rushes from her room as Simon climbs down from the loft and goes into the alley. When he returns, he is holding the heavy sign as if it were a feather. He is tall and handsome: the youth that he once was. As Joan embraces her 'lad', the Devil and Saida appear at the door. They do not recognise the girl as the once

beautiful Laine but the Devil realises that the lad is non-other than Simon, and that he must have acquired the stone. Simon now stares at the beautiful Saida and she seizes her chance to ensnare him with her charms, and gain from him the secret of beauty. A quintet develops, Joan and Laine begging Simon to pull away from Saida, while the Devil whispers his evil words into her ears ('Haste thee! Haste thee!'). Saida leaves but draws Simon after her with an enticing look. Joan and Laine move to follow but the Devil maliciously blocks their way and the scene closes with a terrific crash of thunder.

### **Act II, Scene 3**

On a space of ground outside the Castle, the Devil awaits Jacqueline, who has spent the night following the machinations of Saida as she attempted to wrest the secret of youth and beauty from Simon. In a duet ('Up and down') they pretend to take on the characters of Saida and Simon. As Jacqueline tells the story, Saida's modal phrase from the dance scene, lightened by the inclusion of two grace-notes, is woven through the texture of the music. The Devil is in high spirits but the exhausted Jacqueline is too tired to continue, and gradually her contribution to the duet slows down and eventually stops, leaving the Devil to enjoy his dance of triumph alone.

Saida appears and vents her anger, for, despite her greatest efforts, Simon has not yet revealed the secret of the stone. The Devil suggests that she take him back to the Castle and try again, but trumpets sound and Guntran reveals that Philip is going to war. Simon begs Saida to be kind to him, as Joan and Laine appear to urge Simon to return to them. The trumpets sound again and Philip enters, accompanied by the three Knights and surrounded by his soldiers. Encouraged by the Devil's whisperings, Saida assures Philip that when he returns she will be beautiful beyond all imaginings.

With shouts of 'Philip of Mirlemont, hail!' and a rousing call to arms by Guntran, the Finale begins. Philip's theme sounds out triumphantly as Philip assures the crowd that he has forsaken the pursuit of beauty and is ready to fight. The acclaim of the crowd is momentarily interrupted when Laine comes forward to beg Philip to remember his love for her and to help rescue her father. Not recognising Laine, Philip rudely rejects her plea, and flings a few coins at her feet. With a plaintive cry she is swept away by the crowd, and Philip and his army move on. The act ends with a gradual *diminuendo* as the army moves off, into the distance and out of sight.

### Act III, Scene 1

Act III opens on the deserted terrace of the Castle, the haunting sound of Laine's song ('An hour ago') echoing from below, as Laine sings of her love for Philip and her longing for his safe return. Simon and Saida enter from the Castle: despite her continuing insistence, she has had little success in discovering the secret of his new-found youth, beyond thinking that it has something to do with a 'holy relic' which he wears. He becomes distraught as he hears the voice of his daughter but still will not give up his secret. As they hear from the seneschal that Philip has won a great victory and is returning at noon, Simon suddenly fears for his position at the Castle and the love he has for Saida. The inevitable happens: he whispers the secret in her ear and they leave together, Saida fingering the cord of the stone on Simon's breast.

The Devil enters with Jacqueline. Seeing his plans finally coming to fruition, he tells Jacqueline to sing him a song 'full of mischief'. Instead she sings a troubled, melancholy song about love ('Why dost thou sigh and moan?'). Poor Jacqueline has fallen in love with her master, and the outraged Devil, freeing her from his baleful influence, sends her packing back to her rags and stable.

The pleading voice of Simon is now heard calling for Saida, but at a great orchestral blast (*Allegro vivace e brillante*) she appears, transformed by the stone lying on her breast. In her radiant beauty she is ready to greet Philip, and sings her triumphant aria 'Ride on': her exultation mirrored in the music, and Philip's theme dominating the texture, she urges Philip to ride swiftly to her side. Alas, hers is to be an empty victory. Philip finally appears, blinded in battle. He cannot see Saida's new-found youth and, as he hears her voice floating up from below, Philip suddenly realises that it is Laine whom he longs for and not Saida. He is led out to find the girl, and Saida, now incandescent with rage, blames the Devil for her predicament. Accompanied by themes from her aria and by Philip's theme, she flings the stone back at the Devil and leaves, never to return ('So all is lost for ever!'). Picking it up, he gloatingly sings that the stone 'always comes back to me'. As the scene ends he leaps into space from the balustrade.

### **Act III, Scene 2**

The final scene of Act III takes us back to the market place, filled with rejoicing and dancing for Philip's victory ('O'er Mirlumont city'), Burgomaster Dircks pompously

fussing about in front of the Town Hall. Joan asks him if he has seen Laine, but he is too busy to deal with her problems. Instead Joan finds Simon and, happily reconciled, they go off together in search of Laine. Jacqueline enters and bumps into a Holy Friar – the Devil in disguise. She is bewildered, as if having been under a magic spell for the last week, and asks for his blessing. In a final act of irony the Devil blesses her, and sends her on her way. Trumpets sound and, assisted by Guntran, Philip appears before his people to proclaim that, though he is physically blind, he can now see the world and its people more clearly. True beauty, he has realised, lies not in outward appearance but in a pure heart and disposition and therefore he intends to marry the fairest person that he has ever known. As the Finale begins he reveals that it is Laine whom he has chosen and, despite the incredulousness of the crowd, she is greeted with joy by her mother and father and by her friend Jacqueline. The Devil slinks away defeated, realising that, although he is blind, Philip has surprisingly made the right choice and found true love. As Laine takes her rightful place beside Philip, both are acclaimed in a joyful chorus.

© 2013 Martin T. Yates



An honours graduate from New College, Oxford, where he was a choral scholar, the tenor **Toby Spence** studied at the Opera School of the Guildhall School of Music and Drama, and in 2011 received the Singer of the Year Award of the Royal Philharmonic Society. In concert, he has sung with The Cleveland Orchestra under Christoph von Dohnányi, Berliner Philharmoniker and Wiener Philharmoniker under Sir Simon Rattle, San Francisco Symphony under Michael Tilson Thomas, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia under Sir Antonio Pappano, Rotterdams Philharmonisch under Valery Gergiev, London Symphony Orchestra under Sir Colin Davis, London Philharmonic Orchestra under Yannick Nézet-Séguin, Los Angeles Philharmonic under Gustavo Dudamel, and at the Salzburg and Edinburgh festivals under Sir Roger Norrington and Sir Charles Mackerras. He has appeared in recital at the Edinburgh International Festival, LSO St Luke's, Opéra de Lille, and Wigmore Hall, London. For The Royal Opera, Covent Garden he has sung Ferdinand (*The Tempest*), David (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Count Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*), Don Ramiro (*La Cenerentola*), Tom Rakewell (*The Rake's Progress*), and Essex (*Gloriana*). For English National Opera his

roles have included Tamino, Candide, Paris (*La Belle Hélène*), Lensky, and Faust. Among many other roles he has sung Tom Rakewell and David at Opéra national de Paris and Don Ottavio at Wiener Staatsoper. Toby Spence has also sung with Glyndebourne Festival Opera, Bayerische Staatsoper, Munich, Staatsoper Hamburg, and, in America, with San Francisco Opera, Santa Fe Opera, Lyric Opera of Chicago, and The Metropolitan Opera.

The baritone **David Stout** studied with Rudolf Piernay on the Opera Course at the Guildhall School of Music and Drama, receiving the Principal's Prize. At distinguished venues such as The Royal Opera, Covent Garden, Welsh National Opera, English National Opera, Opera North, Opera Holland Park, Grange Park Opera, Teatro Massimo, Palermo, the Bregenzer Festspiele, and Wexford Festival, his operatic roles have included Dr Falke (*Die Fledermaus*), Ping (*Turandot*), Papageno (*Die Zauberflöte*), Konrad Nachtigall (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Schaunard (*La bohème*), Zaretsky (*Eugene Onegin*), Nikita (Weinberg's *Das Portrait*), Harašta (*The Cunning Little Vixen*), Aeneas (*Dido and Aeneas*), Robin Oakapple (*Ruddigore*),

Baron Douphol (*La traviata*), and Roucher (*Andrea Chénier*). In concert he has performed Beethoven's Symphony No. 9 under Sir Colin Davis, Handel's *Messiah* and Brahms's *Ein deutsches Requiem* with the Hallé Orchestra, Vaughan Williams's *A Sea Symphony* with the Royal Philharmonic Orchestra, Walton's *Belshazzar's Feast* at the Royal Festival Hall, Haydn's *Die Schöpfung* at the Three Choirs Festival, and Christ in the St Matthew Passion at the St Endellion Festivals. In recital David Stout has performed Lieder with Iain Burnside for BBC Radio 3 and at the Oxford Lieder Festival and London Song Festival. His acclaimed discography includes the NMC Songbook with Iain Burnside and recordings of *Die Schöpfung* and of Mahler's *Lieder eines fahrenden Gesellen* as arranged by Schoenberg.

Born in Berkshire, the baritone **Stephen Gadd** read Engineering at St John's College, Cambridge before studying at the Royal Northern College of Music. He won the Kathleen Ferrier Memorial Scholarship, and was a finalist in the inaugural edition of Plácido Domingo's Operalia, The World Opera Competition. He has appeared in operatic productions at the Baden-Baden, Buxton, Glyndebourne, Lucerne, and

Salzburg festivals, and with The Royal Opera, Covent Garden, English National Opera, Grange Park Opera, Opera Holland Park, Welsh National Opera, The Dallas Opera, De Nederlandse Opera, Finnish National Opera, Den Norske Opera, Opéra national de Paris, Opéra de Metz, Opéra national de Montpellier, Opéra de Nantes, Opéra national du Rhin, and Opéra de Rouen. Stephen Gadd has performed in concert with orchestras such as the Academy of Ancient Music, Beethoven Academy Orchestra, Bournemouth Symphony Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Gothenburg Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, and Ulster Orchestra. His recording of *Euryanthe* with the Polish Radio Symphony Orchestra under Lukasz Borowicz was nominated for an International Classical Music Award and for Chandos he has previously recorded Sullivan's *Ivanhoe*.

The baritone **Richard Suart** studied at St John's College, Cambridge and the Royal Academy of Music, which elected him a Fellow in 2004. He is much sought after in music theatre, contemporary opera, and as a

comedian in the more standard repertoire, and has worked at leading opera houses in the UK and abroad. Vice President of the Gilbert and Sullivan Society and generally considered the leading patter man of his generation, he has sung all the G&S 'patter' roles, for companies such as The Royal Opera, Covent Garden, English National Opera, Welsh National Opera, Scottish Opera, Teatro La Fenice in Venice, De Nationale Reisopera, Vancouver Opera, Chinese Opera in Penang, and at the BBC Proms. He has also sung Dr Pangloss (*Candide*) with the Los Angeles Philharmonic, Mr Walter (*After Life* by Michel van der Aa) in Melbourne, The Netherlands, Lyon, and London, Frank (*Die Fledermaus*), Baron Zeta (*The Merry Widow*), and Benoit and Alcindoro (*La bohème*) at English National Opera, Stan Stock in the premiere of Benedict Mason's *Playing Away* at Opera North, the Bregenz Festival, and in St Pölten, and Sir Peter Maxwell Davies's *Eight Songs for a Mad King* in Gelsenkirchen, Milan, Helsinki, Strasbourg, Stavanger, and Paris. Richard Suart has made numerous recordings for television and CD, works including *Eight Songs for a Mad King*, Mark-Anthony Turnage's *Greek, Candide, A Midsummer Night's Dream, The Fairy Queen, Orpheus*

*in the Underworld, The Geisha, The Maid of the Mountains*, Rachel Portman's *The Little Prince*, and many operas by Sullivan.

The baritone **Alan Opie** OBE is a regular guest at The Metropolitan Opera, New York, Teatro alla Scala, Milan, Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper, Munich, Deutsche Oper Berlin, Santa Fe Opera, Glyndebourne Festival Opera, and The Royal Opera, Covent Garden. He was nominated for an Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera for his performance of Falstaff at English National Opera. At the Bayreuth Festival he has sung Beckmesser (*Die Meistersinger von Nürnberg*), a role he has repeated in Berlin, Amsterdam, Munich, Vienna, and Turin. His extensive work in the concert hall has included performances of Mendelssohn's *Elijah* in San Francisco and Dallas, Walton's *Belshazzar's Feast* in Dallas and the Carnegie Hall, New York, Britten's *War Requiem* in Washington, DC, Vaughan Williams's *A Sea Symphony* in Los Angeles, Elgar's *The Kingdom* with the Hallé Orchestra, and Elgar's *The Apostles* at the BBC Proms, London. He can be heard as Beckmesser in the Grammy award winning recording of *Die Meistersinger* under Sir Georg Solti, and for Chandos has recorded Captain Balstrode (a Grammy award winning *Peter*

*Grimes*), Junius (*The Rape of Lucretia*), Mr Gedge (*Albert Herring*), Mr Redburn (*Billy Budd*), Spencer Coyle (*Owen Wingrave*), and the various baritone roles in *Death in Venice*, as well as Figaro (*The Barber of Seville*), Enrico (*Lucia di Lammermoor*), Carlo (*Ernani*), Count di Luna (*Il trovatore*), Tonio (*Pagliacci*), and a disc of *bel canto* arias, all in the Opera in English series. In 2013, Alan Opie received an OBE in the Queen's Birthday Honours list for his services to music.

Born in Swansea, the soprano **Elin Manahan Thomas** read Anglo-Saxon, Norse, and Celtic at Clare College, Cambridge before embarking on a busy musical career. She first received great acclaim for her performance in Bach's St Matthew Passion under Sir John Eliot Gardiner at the Thomaskirche in Leipzig, and for her soaring top line in Allegri's Miserere under Harry Christophers, and gave the world premiere of Sir John Tavener's Requiem under the late Richard Hickox in Liverpool Cathedral. She has appeared at the Edinburgh International Festival and Lufthansa Festival, as well as at the Wigmore Hall, London and Concertgebouw, Amsterdam. She has been heard on numerous radio programmes and on television has appeared in *Birth of British Music* (BBC 2), *Sacred Music* (BBC 4), *How*

*Music Works* (Channel 4), and, on Christmas Day, *A Musical Nativity* (BBC 2). She was also the main performer in S4C's six-part documentary *Y Sopranos*, and as a presenter has twice been nominated for a Bafta. She released her debut album, *Eternal Light* with the Orchestra of the Age of Enlightenment, in 2007, and is the first singer ever to record Bach's *Alles mit Gott*, a birthday ode written in 1713 and rediscovered in 2005. Her large discography now includes five solo albums. In 2012 Elin Manahan Thomas was made an Honorary Fellow of the Royal Welsh College of Music and Drama, which she considers her greatest honour and achievement so far – apart from having her baby boy!

The mezzo-soprano **Catherine Wyn-Rogers** was a Foundation Scholar at the Royal College of Music, studying with Meriel St Clair and gaining several prizes, including the Dame Clara Butt Award. She continued her studies with Ellis Keeler and now works with Diane Forlano. A regular guest of English National Opera, The Royal Opera, Covent Garden, and Bayerische Staatsoper, Munich, she has also performed with Scottish Opera, Welsh National Opera, Opera North, Semperoper, Dresden, Teatro Real, Madrid, De Nederlandse Opera, and Lyric

Opera of Chicago, and at the Salzburger Festspiele. Under Zubin Mehta she sang Erda and Waltraute (*Götterdämmerung*) in both Valencia and Florence, and she made her debut at Teatro alla Scala, Milan as Mrs Sedley (*Peter Grimes*) under Robin Ticciati. In the near future she will make her debut at The Metropolitan Opera, New York and Glyndebourne Festival Opera. Working extensively in the recital hall and the festival circuit, she appears regularly at the Three Choirs Festival, Edinburgh International Festival, Aldeburgh Festival, BBC Proms, and the Wigmore Hall, London. On the concert platform Catherine Wyn-Rogers has sung under conductors such as Leonard Slatkin, Bernard Haitink, Sir Andrew Davis, Sir Colin Davis, Gennady Rozhdestvensky, Sir Charles Mackerras, and Sir Roger Norrington. Her large discography includes, for Chandos, recordings of Sir Lennox Berkeley's *Four Poems of St Teresa of Ávila*, Bantock's *Omar Khayyám*, Foulds's *A World Requiem*, and the roles of The Old Baroness in Barber's *Vanessa* and Ulrica in Sullivan's *Ivanhoe*.

The mezzo-soprano **Madeleine Shaw** studied at the Royal Scottish Academy of Music and Drama and the National Opera Studio

supported by English National Opera, where she was a member of the Young Singers Programme from 2006 to 2009. She has appeared as a soloist in Elgar's *Sea Pictures* and *The Dream of Gerontius*, Bach's Mass in B minor, Vaughan Williams's *Serenade to Music* at the Edinburgh International Festival, Bach's 'Christmas' Oratorio and Tippett's *A Child of Our Time* under Thomas Zehetmair at The Sage, Gateshead, and Bach's St Matthew Passion in Cambridge. She has also been heard with the Royal Scottish National Orchestra in Duruflé's Requiem and Haydn's 'Nelson' Mass, with Sir John Eliot Gardiner in Mozart's Requiem in Spain, with the BBC National Orchestra of Wales under Thierry Fisher in Debussy's *La Demoiselle élue*, in Verdi's Requiem in Ely and Gloucester cathedrals, in Handel's *Messiah* in Norway, Oviedo Cathedral in Spain, and the Royal Festival Hall, London, with the BBC National Orchestra of Wales in Falla's *The Three-Cornered Hat*, as Wellgunde (*Götterdämmerung*) and in Janáček's *Glagolitic Mass* with the Hallé Orchestra under Sir Mark Elder, and as Emilia (*Otello*) with the BBC Philharmonic under Gianandrea Noseda. Most recently Madeleine Shaw has sung Siegrune (*Die Walküre*) at Opera North, Rossweisse (*Die Walküre*) at

The Royal Opera, Covent Garden, Giovanna (*Rigoletto*) with the London Symphony Orchestra under Noseda, and She-Ancient (*A Midsummer Marriage*) with the BBC Symphony Orchestra under Sir Andrew Davis at the BBC Proms.

Born in South Wales, the soprano **Rebecca Evans** has appeared on opera stages, singing, among others, Pamina (*Die Zauberflöte*), and Mimì (*La bohème*) at The Royal Opera, Covent Garden, Ginevra (*Ariodante*) and Ilia (*Idomeneo*) at the Bayerische Staatsoper, Munich, and Despina (*Così fan tutte*) at Deutsche Staatsoper, Berlin. At English National Opera she has sung the Governess (*The Turn of the Screw*), Donna Elvira (*Don Giovanni*), Romilda (*Xerxes*), and Ginevra, and her many roles for Welsh National Opera have included Mimì, Pamina, Countess Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Liù (*Turandot*), and Gretel (*Hänsel und Gretel*). In the USA she has sung at The Metropolitan Opera, New York, Santa Fe Opera, Lyric Opera of Chicago, and San Francisco Opera. She has performed in concert at the Edinburgh, Salzburg, Tanglewood, and Ravinia festivals and is a regular guest at the BBC Proms. Highlights among her appearances on the concert platform have

been performances in Brahms's *Ein deutsches Requiem* with the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia under Sir Antonio Pappano, Beethoven's Symphony No. 9 with the Leipzig Gewandhausorchester under Herbert Blomstedt, Tippett's *A Child of Our Time* with the Orchestre philharmonique de Strasbourg under Marco Rizzi, Beethoven's *Missa solemnis* with the Orchestre Révolutionnaire et Romantique under Sir John Eliot Gardiner, and Elgar's *The Apostles* with the Hallé Orchestra under Sir Mark Elder. Rebecca Evans is a Grammy award winning artist whose wide and varied discography includes, for Chandos, numerous releases in the Opera in English series as well as recordings of works by Purcell, Beethoven, Sullivan, Delius, Vaughan Williams, and Britten.

Formed in 1983, the **BBC National Chorus of Wales** has developed into one of the UK's leading large mixed choruses, enjoying a close performing relationship with the BBC National Orchestra of Wales. It gives most of its concerts at St David's Hall in Cardiff and in BBC Hoddinott Hall at the Wales Millennium Centre, but also frequently performs at Brangwyn Hall in Swansea, the Nimbus Concert Hall near Monmouth, and

St David's, St Asaph, and Brecon cathedrals. In the UK, it pays regular visits to Symphony Hall, Birmingham, to Exeter, Gloucester, and Worcester cathedrals, and annually to the BBC Proms in the Royal Albert Hall. It has formed a close relationship with the Ensemble orchestral de Paris, with which it has appeared in Paris and at the St Denis Festival. Under the direction of its Artistic Director, Adrian Partington, it has championed works by leading Welsh composers such as William Mathias and Alun Hoddinott, and has premiered major works by Daniel Jones, Sir John Tavener, and John Hardy, among others. The BBC National Chorus of Wales has made numerous recordings, including a disc of works by Stanford which received a *Gramophone* Award in 2006. All its performances are broadcast on national or regional radio or television.

The **BBC National Orchestra of Wales** occupies a special role as both a national and broadcasting orchestra, acclaimed not only for the quality of its performances but also for its importance within its own community. Under its Principal Conductor, Thierry Fischer, Principal Guest Conductor, Jac van Steen, and Conductor Laureate, Tadaaki Otaka, it has won considerable

critical and audience acclaim over recent years. In February 2006 it appointed Guto Pryderi Puw as its Resident Composer, commissioning him to write three works. The 2008 / 09 season saw two further appointments: François-Xavier Roth as Associate Guest Conductor and, to consolidate the ensemble's commitment to performing contemporary music, Simon Holt as Composer-in-Association, a post previously held by Michael Berkeley. The BBC National Orchestra of Wales is Orchestra-in-Residence at St David's Hall, Cardiff and also presents a concert series at the Brangwyn Hall, Swansea. Touring internationally, it is in demand at major UK festivals and performs every year at the BBC Proms and biennially at the prestigious BBC Cardiff Singer of the World competition. At the beginning of 2009 the Orchestra moved to its new state-of-the-art recording and rehearsal base, BBC Hoddinott Hall at Wales Millennium Centre. The Orchestra enjoys close working relationships with radio and television programme makers, and recorded the soundtracks to the BBC Wales television series *Doctor Who* and *Torchwood*.

One of the brightest stars of the younger generation of conductors, **Rory Macdonald**



read music at Cambridge University while also studying under David Zinman and Jorma Panula at the American Academy of Conducting in Aspen. He launched his career after having served as assistant to Iván Fischer at the Budapest Festival Orchestra (2001 – 03) and Sir Mark Elder at the Hallé Orchestra (2006 – 08), and having spent two years as a member of the Young Artists Programme at the Royal Opera House (2004 – 06), where he worked closely with Antonio Pappano on major projects such as the complete *Ring* cycle, and conducted performances of several operas.

He has enjoyed guest conducting engagements with the BBC Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Hallé Orchestra, Bergen Philharmonic Orchestra, Bournemouth Symphony Orchestra, Nagoya Philharmonic Orchestra, Netherlands Radio Kammerphilharmonie, Lahti Symphony Orchestra, BBC Scottish Symphony Orchestra, and BBC National Orchestra of Wales. During the 2012 / 13 season, he made his debut with the Northern Sinfonia, Adelaide Symphony Orchestra,

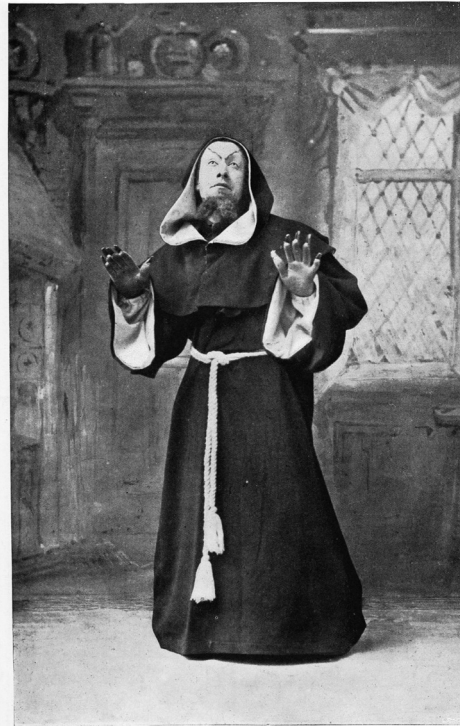
Auckland Philharmonic Orchestra, West Australian Symphony Orchestra, and Helsingborg Symphony Orchestra. During autumn 2013 he covered for Mariss Jansons on an extensive world tour by the Royal Concertgebouw Orchestra.

Rory Macdonald is in demand in some of the world's leading opera houses. He has conducted *Carmen* at the Canadian Opera Company in Toronto and made his US debut conducting a new production of *A Midsummer Night's Dream* at Lyric Opera of Chicago. Since then he has conducted new productions of *The Rape of Lucretia* at Houston Grand Opera and *Die Zauberflöte* at San Francisco Opera. He has conducted *Il barbiere di Siviglia* and *Hänsel und Gretel* at The Royal Opera, Covent Garden and opened the 2011 / 12 season of English National Opera with performances of *The Elixir of Love*. At the Wexford Festival he has conducted *A Village Romeo and Juliet* by Delius. The future will see him appear at the Wiener Konzerthaus, Royal Danish Opera, and Santa Fe Opera, among many others.



Photograph by Alfred Ellis / Courtesy of the David B. Lovell Collection

Edwin Isham as Guntran of Beaugrant in the original production



THE DEVIL (MR. WALTER PASSMORE), DISGUISED AS A MONK, CAME TO MURLEKOST WITH THE BEAUTY STONE.  
"And even it spied over sea and land, it purloined d'er land and sea; it hath helped in many a fair maid's head - got it ever even back to me."

Photograph in *The Sketch*, 6 July 1898 / Courtesy of the David B. Lowell Collection

Walter Passmore as the Devil in the original production



SAIDA (MISS PAULINE JORAN) GETS THE BEAUTY STONE, AND TRIES TO FASCINATE PHILIP, LORD OF MIREMONY.  
"Now, what of that?"

Pauline Joran as Saida in the original production

Photograph in *The Sketch*, 6 July 1898 / Courtesy of the David B. Lowell Collection

## Sullivan: The Beauty Stone

---

### Historische Einleitung

Wenn die romantische Oper *Ivanhoe* (1891) von Sir Arthur Sullivan (1842 – 1900) uns heute nur wie eine Fußnote zu seiner Zusammenarbeit mit W.S. Gilbert erscheint, dann löst sich *The Beauty Stone* („Der Schönheitsstein“, Uraufführung am 28. Mai 1898) sicherlich noch zögerlicher aus den Nebeln der Vergangenheit. Zwei Dinge standen lange Zeit dem Wunsch entgegen, diese Oper wiederzubeleben – oder sie auch nur ernst zu nehmen. Zum einen währte ihre einzige Spielzeit (am Londoner Savoy Theatre) lediglich fünfzig Aufführungen und das Werk war somit Sullivans größter Misserfolg – und wie könnte sein Publikum sich damals geirrt haben? Zum anderen lässt sich dieses Werk von allen Savoy-Opern (einer Gattung, die immerhin weit genug definiert war, dass sie *Trial by Jury* und *The Yeomen of the Guard*, ganz zu schweigen von *HMS Pinafore* und *Haddon Hall* umfassen konnte) am wenigsten klassifizieren, ja eigentlich erscheint es kaum sinnvoll, das Stück überhaupt als Savoy-Oper zu bezeichnen. Die Tragik liegt darin

begründet, dass – trotz aller Schwächen, die die Entstehung von *The Beauty Stone* so erschwerten – dies eine von Sullivans schönsten und gelungensten Schöpfungen und in ihrer Gesamtheit die künstlerisch ambitionierteste von allen am Savoy inszenierten Opern ist.

Sullivan war es gewohnt, mit nur einem Librettisten zusammenzuarbeiten; *The Beauty Stone* ist der einzige Fall, in dem ein Text von einem Autorenpaar verfasst wurde. Auch gehörten diese beiden Männer nicht zum üblichen Typus des (komischen) Opernlibrettisten – beide zählten, wenn auch auf unterschiedlichen Gebieten, zu den herausragendsten Künstlern ihrer Zeit. Die treibende Kraft bei der Entstehung dieser Oper war Joseph William Comyns Carr (1849 – 1916), ein führender Protagonist des Londoner Kulturlebens, der viele der unterschiedlichen Facetten von Sullivans Karriere zu bündeln wusste. Er wirkte zunächst als Anwalt, wandte sich aber dann der schreibenden Zunft zu (Gilbert hätte diesen Impuls sicherlich verstanden).

Schon bald zählte er zu den führenden Kunstkritikern Londons, zudem war er eine Schlüsselfigur des eher progressiven Flügels britischer Kunst. Wie Carr später in einer seiner Reminiszenzen schreiben sollte, zählte er Sullivan schon seit langem zu seinen Bekannten – Sir Coutts Lindsay hatte die beiden einander vorgestellt; Carr war einer der Direktoren der Grosvenor Gallery, die Lindsay und seine imposante Gattin Blanche 1877 gegründet hatten, und ebenso wie Carr war auch Sullivan Gast auf Balcarres, dem Landsitz der Lindsays in Schottland.

Die im Februar 1893 in *Vanity Fair* veröffentlichte Karikatur von Carr trägt den einfachen Titel „Ein Kunstkritiker“ und zeigt ihn in ausgesprochen entspannter Pose, eine Zigarre in der Hand und mit übereinandergeschlagenen Beinen – der Inbegriff eines kunstbegabten Mannes, der in der Welt des Künstlertums zu Hause ist. Seine publizistische Tätigkeit und seine Funktion als Direktor mehrerer Galerien bedingten einen vertrauten Umgang mit zahlreichen führenden Malern seiner Zeit, darunter nicht zuletzt Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, James McNeill Whistler und John Singer Sargent, der ein Porträt von Carrs Frau malte. Alice Comyns Carr war kaum weniger künstlerisch interessiert

als ihr Mann; sie wirkte unter anderem als Kostümbildnerin und war weitgehend verantwortlich für eines der berühmtesten Bühnenkostüme aller Zeiten – das prächtige Käferflügelgewand, das Ellen Terry als Lady Macbeth trug und das selbst wiederum Sujet eines der berühmtesten Porträts von Sargent war. Übrigens war es Sullivan, der die Zwischenaktmusik für diese *Macbeth*-Inszenierung (1888) von Sir Henry Irving komponierte; sie zählt zu seinen modernsten und dramatischsten Schöpfungen und man war einhellig der Meinung, dass sie wesentlich zum Erfolg der Produktion beitrug.

Irving sollte bei der ersten Zusammenarbeit von Carr und Sullivan als Katalysator fungieren. Carr hatte schon früher Werke für die Bühne geschrieben und bearbeitet, sein *King Arthur* (1895) für Irvings Lyceum Theatre war bis dahin allerdings sicherlich sein wichtigstes Schauspiel. (Carr bediente sich einer antikisierenden Sprache, die für so viele Werke dieses Typs charakteristisch war und derentwegen es uns heute schwer fallen würde, das Stück ernst zu nehmen.) Auch für die Musik zu diesem Werk wandte Irving sich an Sullivan und der Komponist schuf eine perfekte Atmosphäre der legendären Artus-Zeit. Carr nutzte seine Verbindungen zu den

Präraffaeliten und engagierte seinen Freund Edward Burne-Jones für die Kostüme und das Bühnenbild. Die Kombination der Namen Sullivan, Irving und Burne-Jones auf einem Theaterplakat war ziemlich außergewöhnlich und machte das Stück für seinen Schauspieler-Intendanten zu einem großen Erfolg.

Irving stellte den Kontakt zwischen Carr und dem zweiten Librettisten von *The Beauty Stone* her, dem Dramatiker Arthur Wing Pinero (1855 – 1934). Pinero (auch er ein Abtrünniger der Rechtsgelehrtheit) war in den 1870er Jahren Schauspieler in Irvings Truppe gewesen, bevor er sich als erfolgreicher Dramatiker einen Namen machte: Neben anderen Werken hatten *The Magistrate* (1885), *The Second Mrs Tanqueray* (1893) und *The Notorious Mrs Ebbsmith* (1895) ihm in England bereits einen Platz in den vordersten Rängen seines Metiers gesichert. Im Januar 1898, nur wenige Monate vor der Premiere von *The Beauty Stone*, hatte die Uraufführung von *Trelawny of the Wells* stattgefunden, eines von Pineros dauerhaft erfolgreichsten Bühnenwerken. *Trelawny of the Wells* ist sicherlich eines der besten Stücke, die jemals über das Theater geschrieben wurden: Es evoziert mit großer Empathie die englische Bühnenwelt der 1860er Jahre, die Ära von Burleske und

Melodrama, auf der auch Gilberts Karriere fußte, sowie den allmählichen Übergang zu realistischeren Formen der Dramatik. Das Stück erinnert in der Figur des Tom Wrench an die Neuerungen des Dramatikers und Bühnendirektors Thomas William Robertson (1829 – 1871), dessen Laufbahn sich mit der von Gilbert überschneidet und den Gilbert später als wichtige Inspiration für seine eigenen Reformen als Direktor nannte.

*The Beauty Stone* wurde also von drei Männern entwickelt – Sullivan, Carr und Pinero –, deren Wege sich schon häufig gekreuzt hatten und die für eine Zusammenarbeit die bestmögliche Kombination von Talenten einbringen würden. Carr war ein Mann der Künste und führender Vertreter der präraffaelitischen Bewegung mit erwiesenem dramatischem Gespür. Pinero war zu der Zeit womöglich der führende Dramatiker des Landes, mit einer natürlichen Begabung für Komödie, allerdings auch mit einem Interesse daran, den sozialen Realismus auf die Bühne zu bringen. Sullivan stand an der Spitze der musikalischen Zunft in Großbritannien: Die 1890er Jahre waren ihm bis dahin nicht so wohlgesonnen gewesen wie die 1880er, doch auch wenn seine beiden letzten komischen Opern – *The Chieftain* (1894, Libretto

von F.C. Burnand) und *The Grand Duke* (1896, Libretto von W.S. Gilbert) – relative Misserfolge gewesen waren, bedeutete der Triumph seines bezaubernden Ballett zum sechzigsten Thronjubiläum von Queen Victoria, *Victoria and Merrie England* (1897), dass er gegenwärtig geradezu im Erfolg badete. Hätte man sich eine vielversprechendere Zusammenarbeit vorstellen können? Richard D'Oyly Carte (1844 – 1901) muss darauf vertraut haben, dass sich nun der Erfolg einstellen würde, der dem Savoy Theatre seit *The Gondoliers* (1889) versagt geblieben war.

Doch es sollte anders kommen. Der Kern des Problems findet sich bereits in der Beschreibung von *The Beauty Stone* als einem "originellen romantischen Musikdrama". Ebenso wie Carr, der für die Konzeption des Werks verantwortlich war und die lyrischen Texte schrieb, sah auch Pinero, den Carte anscheinend engagierte, um die Dialoge des Librettos zu verfassen, das Stück als Drama mit Musik; Sullivan hingegen sah es als Oper mit Dialogen. Das allein hätte nicht zu einem unüberwindbaren Problem werden müssen, allerdings gab es einen solchen Überfluss an gesprochenem im Gegensatz zu gesungenem Text, dass die Balance des gesamten Werks auf dem Spiel stand. Diskussionen über den Charakter des Stücks hatten im September

1897 begonnen; im Dezember vermerkte Sullivan in seinem Tagebuch:

Mit Pinero bei Joe Carr gespeist – lange Unterhaltung nach dem Abendessen.  
Erste Anzeichen von möglicherweise aufkommenden Schwierigkeiten. Pinero und Carr, beides begabte und brillante Männer, haben *keinerlei* Erfahrung mit Musiktexten, weigern sich aber trotzdem hartnäckig, von mir Vorschläge bezüglich Form und Aufbau anzunehmen. Habe ihnen gesagt, dass der musikalische Aufbau des Stücks wesentlich verbessert werden könnte, aber sie lehnen es ab, etwas zu ändern. "*Quod scripsi, scripsi*", sagen sie beide.

Richard D'Oyly Cartes Ehefrau Helen (1852 – 1913), die zu diesem Zeitpunkt an der Organisation des Savoy wesentlichen Anteil hatte, schaltete sich nun ein und es gelang ihr, alle drei Beteiligten zu Zugeständnissen zu bewegen; von diesem Augenblick an scheint die Arbeit recht einvernehmlich vorangeschritten zu sein.

Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass Carr und Pinero zwar offensichtlich weitgehend für den dramatischen Charakter des Stücks verantwortlich waren, dass Sullivan im Umsetzen seiner eigenen Ansichten aber wesentlich erfolgreicher war, als das obige Zitat vermuten lässt. Der mittelalterliche



Schauplatz wird ihm gefallen haben und mag sogar auf seine Anregung zurückgehen: Die drei Opern *The Yeomen of the Guard* (1888), *Ivanhoe* und *Haddon Hall* (1892) schienen seine Vorstellungen von der Gattung am besten wiederzugeben, und alle drei haben quasi-mittelalterliche Sujets. Außerdem hat *The Beauty Stone* mit Sullivans erfolgreichstem Vokalwerk außerhalb der Gattung, der Kantate *The Golden Legend* (1886), mehr als nur die Figur des Teufels gemein – beide spielen in einer Art romantischem Mitteleuropa, das dem Komponisten hier wie dort einen besonders schönen Orchesterklang entlockte. Darüber hinaus scheinen die auf Ersuchen von Helen Carte eingeräumten Zugeständnisse wesentlich zugunsten von Sullivan erfolgt zu sein und damit sein dramaturgisches Gespür bestätigt zu haben. Als Gegenleistung für die Bereitschaft der Autoren, einige rezitativische Passagen zu Beginn von Szene 2 in Akt II zu opfern, baute Sullivan den zweiten Teil dieser Szene zu einem recht kraftvollen Trio aus (“Look yon – ’tis she”). Auch das große Wirkung entfaltende Quartett (“Who stands within?”) in der ersten Szene von Akt I, das ursprünglich als Dialog vorgesehen war, konnte er für sich reklamieren, ebenso wie das gesamte Finale von Szene 1 im Zweiten Akt: Hier handelt es sich um das dramatische Herzstück der

Oper, denn es markiert den Augenblick, als Guntran und sodann Laine Philips Feigheit verurteilen und ihn überreden, doch wieder zu den Waffen zu greifen. Diese Szene endet mit einem gewaltigen Höhepunkt in Chor und Orchester, der zu den herausragenden Momenten der gesamten Oper gehört.

Es lässt sich allerdings nicht abstreiten, dass das Werk immer noch eine enorme Menge an Dialog enthält. Pinero scheint hier die pseudomittelalterliche Diktion von Carrs *King Arthur* nachgeahmt zu haben, und Max Beerbohm machte sich im *Saturday Review* einen Spaß daraus, seinen Prosastil zu parodieren. Carr wiederum schrieb einige der wortreichsten und längsten Liedtexte, die Sullivan jemals zu vertonen hatte. Einmal vertraute Sullivan seinem Tagebuch an:

Es bricht einem das Herz, versuchen zu müssen, aus einem (für Musik) so schlecht konstruierten Durcheinander verschachtelter Sätze ein Musikstück zu machen.

Carr besuchte den Komponisten an der Riviera, wo dieser sich ein Haus genommen hatte, und das scheint der Arbeit an der Komposition zuträglich gewesen zu sein. Ein erheblicher Teil des Problems war, dass Sullivan (wie er der *Daily News* anvertraute) “in die richtige Spur” kommen musste, und dies kostete ihn bei der Arbeit an *The Beauty*

*Stone* mehr Zeit als gewöhnlich. Das lag nicht nur an der Vertonung der Textvorlage, auch wenn dies sich in diesem Fall schwieriger gestaltete als etwa bei Libretti von Gilbert; es ging auch darum, die richtigen Tonarten, Orchesterfarben und allgemeine Stimmung des Werk zu wählen, was der Komposition ihre spezifische *tinta* verlieh (diese ist in einer Oper von Sullivan ebenso ausgeprägt wie in einer von Verdi). Tatsächlich scheinen die Schwierigkeiten, die Sullivan mit der Textvorlage hatte, sich überwiegend konstruktiv ausgewirkt zu haben, da deren Komplexität ihn zu einigen seiner längsten Melodielinien und ungewöhnlichsten musikalischen Umsetzungen inspirierte.

Die Premiere von *The Beauty Stone* fand am 28. Mai 1898 statt und dauerte etwa vier Stunden; damit war dies wohl die bei weitem längste von allen Savoy-Opern. Sofort begann man mit dem Kürzen von Dialogen und Musik; einige dieser Streichungen mögen aus dramaturgischer Sicht durchaus ratsam erschienen sein, aber der als Konsequenz auf diese erste Aufführung folgende Verlust eines Großteils der wunderbaren Musik des Schönheitswettbewerbs (die Rollen der zweiten und dritten Teilnehmerin verschwanden vollständig) und des kulminierenden Trios in der zweiten Szene

von Akt II, in dem Laine den Schönheitsstein zurückweist, war bedauerlich. Alle ausgesonderten Musikpassagen (einschließlich des zweiten Lieds für den Teufel und Jacqueline, "Up and down") wurden für die vorliegende Einspielung wiederhergestellt; dies war möglich, da Sullivan sämtliches herausgeschnittene Material sorgfältig am Ende seiner autographen Partitur einbinden ließ, die kürzlich in einer Privatsammlung auftauchte. Die Kürzungen waren tiefgreifend, konnten das Werk jedoch nicht retten. Letztlich wurde der Oper ihr Libretto zum Verhängnis (fatal waren vor allem die Dialoge – es ist kaum vorstellbar, dass diese Texte und die modernen Dramen Pineros von ein und demselben Autor stammten). Gleichzeitig wusste das Publikum des Savoy – das Wiederaufnahmen von älteren Stücken von Gilbert und Sullivan sowie auch neue Werke im selben Stil mit loyaler Begeisterung begrüßte – genau, was es wollte, und *The Beauty Stone* traf einfach nicht seinen Geschmack. Carr, Pinero und Sullivan hatten ein in weiten Teilen ernstes und komplexes Drama von realistischer psychologischer Tiefe geliefert; gleich nebenan, auf den Bühnen der Konkurrenz, boten musikalische Komödien unkomplizierte, frivole Unterhaltung, und da zog *The Beauty Stone* im Vergleich

den Kürzeren. Die Cartes scheinen bis zur fünfzigsten Aufführung durchgehalten zu haben, dann gaben sie auf. Nachdem er so viel Mühe in dieses Stück investiert hatte – die Art von romantischer Historie, die er so liebte –, war Sullivan von den Ergebnissen verständlicherweise demoralisiert.

Trotz allem, was an diesem Werk misslungen ist, wäre es doch unfair, nicht auch auf seine Stärken hinzuweisen. Sullivan hatte eine natürliche Begabung für Komödien, war aber immer darauf bedacht, sich ernsteren Materien zuzuwenden; in seiner Korrespondenz mit Pinero spricht er von dessen „schönem Drama“, und dies trifft in vielerlei Hinsicht auch genau zu. Der Text hat grundsätzliche Schwächen, aber es gab auch positive Aspekte, die dem Komponisten zugutekamen – zum einen die lebhaft und kontrastreiche Charakterisierung und zum anderen das Vorhandensein von ausgedehnten Szenen (Sullivan nannte sie „konzertierende Stücke“), die es ihm ermöglichten, die einzelnen Charaktere sowie die ganze Atmosphäre der Oper in langen ungebrochenen Abschnitten zu entwickeln. Wo Gilbert zu turbulenten Handlungsentwicklungen und eindimensionalen burlesken Figuren neigte, waren Pinero und Carr vielschichtiger. Man kann durchaus sehen, warum ihre Erfindung

eines magischen Steins von Kritikern mit der so genannten magischen Pastille verglichen wird; diesen dramatischen Kunstgriff, der eine Art Glücksbringer oder Zaubertrank involviert, brachte Gilbert in verschiedenen Abwandlungen immer wieder ins Gespräch, doch Sullivan fand, dass er mechanisch und unsympathisch sei und zu sehr an die Handlung von *The Sorcerer* (1877) erinnere. Tatsächlich aber versetzt die Art, wie die Kraft des Steins hier mit echten menschlichen Impulsen zusammenwirkt und so die dramatische Handlung in überzeugender Weise vorantreibt, diesen Kunstgriff doch auf eine deutlich höhere Ebene. Der Schlüssel zu unserer Erkenntnis, warum dies nicht eine Savoy-Oper des Gilbert-Typs ist, liegt im Charakter der Saida begründet. Ruth, Lady Jane, Katisha und der Rest – in all diesen Figuren hatte Gilbert den Typus einer alternden, sexhungrigen, raubtierhaften Frau dargestellt, und Sullivan hasste diesen Typus inzwischen; in Saida hingegen haben wir die glaubwürdige Darstellung einer schönen Frau, die daran verzweifelt, den von ihr geliebten Mann zu verlieren. Ihre Tanzszene in Akt II, Szene 1 ist als musikalische Umsetzung der Sehnsucht – nach einer verflochtenen Liebe und nach der Heimat – eines jeden britischen Komponisten würdig.

In seinem Interview mit *The Daily News* wies Sullivan besonders darauf hin, dass *The Beauty Stone* sich zwar von den üblichen Opern am Savoy Theatre unterschied, trotzdem aber durchaus auch komische Elemente enthielt. Dies stimmt zwar durchaus, allerdings wird unser Interesse gerade und besonders durch den unverhüllt *ernsthaften* Charakter dieser Oper geweckt. Genau wie Gilbert und Sullivan in *The Yeomen of the Guard* einen anderen Ton anschlugen, indem sie die Oper mit einem Solo eröffneten – Phoebe an ihrem Spinnrad –, so haben wir hier ein Duett, das Simon und Joan – diesmal am Webstuhl – singen. Noch nie hatte eine Savoy-Oper so düster begonnen. Wenn diese vorherrschende Ernsthaftigkeit und dunkle Stimmung das Werk in unserem heutigen Verständnis für eine Savoy-Oper untypisch erscheinen lassen, dann wäre es wohl das Beste (und in der Tat auch die beste Chance, auf der Bühne zu reüssieren), es als ein in Musik gesetztes mittelalterliches Mysterien- oder Mirakelspiel zu verstehen. Dies war offensichtlich auch die Intention von Carr und Pinero, was sich auch an ihrer Erwähnung solcher Schauspiele im Vorwort zu ihrem Libretto zeigt. In diesem Sinne war *The Beauty Stone* ein frühes Beispiel für das wiedererwachte

Interesse an solchen Werken, das im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts stetig wuchs. Carrs berufliche Tätigkeit verweist noch auf einen anderen Aspekt des Stücks. Wenn es so etwas wie eine präraffaelitische Oper gibt, dann liegt sie uns mit diesem Werk vor: Ein historischer Schauplatz, höfische Romanze, eine dunkle Grundstimmung, der Einsatz von magischen Kräften, Liebe und Schönheit als Schlüsselthemen – all das ist in dieser Oper versammelt. Es scheint fast, als hätte Carr beim Schreiben eines der großartigsten Bilder seines alten Freundes Burne-Jones im Sinn gehabt, *König Cophetua und die Bettlerin*, das in etwa dieselbe psychologische Thematik behandelt. Der Musikdirektor des Savoy, François Cellier (1849 – 1914), lag sicherlich richtig in seiner Vermutung, dass dieses für *The Beauty Stone* einfach das falsche Theater war und dass das Stück an einem anderen Spielort vielleicht bessere Chancen gehabt hätte; Cellier bedauerte, dass

eine von Sullivans bezauberndsten  
Kompositionen nun begraben sein sollte,  
ihre Musik weitgehend ungehört, doch  
unvergesslich den vergleichsweise wenigen  
Privilegierten, die ihren wunderbaren  
Nummern gelauscht hatten.

Die vorliegende erste vollständige  
professionelle Einspielung korrigiert dieses

Unrecht. Nicht lange vor seinem Tod hatte Sullivan mit Carr eine überarbeitete Fassung ihres *King Arthur* erwogen. *The Beauty Stone* gewährt uns einen wunderbaren Blick auf was Sullivan im Herbst seines Lebens, doch immer noch auf der Höhe seiner künstlerischen Fähigkeiten, aus seiner langerträumten Artus-Oper hätte machen können.

© 2013 William Parry  
Übersetzung: Stephanie Wollny

**Das neue Musikdrama am Savoy – was Sir Arthur Sullivan dazu sagt**

Am Montagabend habe ich Sir Arthur Sullivan besucht, und seine zahllosen Freunde werden erfreut sein zu hören, dass ich ihn nicht nur bei guter Gesundheit antraf, sondern dass er mehrere Jahre jünger aussah als bei meinem letzten Besuch – vor etwa einem halben Jahr. Woher kommt dieses Phänomen? Nun, meiner Meinung nach liegt das große Geheimnis – wenn wir denn eines Grundes bedürfen – in dem Umstand, dass er tagein tagaus unablässig an dem neuen Stück gearbeitet hat, und Sir Arthur blüht bei ausnehmend harter Arbeit geradezu auf. Das Komponieren der Musik für das neue Drama war nicht weniger mühevoll – eher vielleicht

sogar mehr –, als die Vertonung all seiner anderen leichten Opern, und doch entstand jede einzelne Note des Werks in weniger als vier Monaten. “Montag, der 23. Mai” war das Datum meines Besuchs. “Heute Morgen um 4.30 Uhr habe ich die Orchestrierung fertiggestellt”, rief Sir Arthur, und das Werk wurde nicht vor der letzten Januarwoche in Angriff genommen. Wenn man einmal jeglichen Gedanken an den kreativen Teil der Arbeit ausspart, fällt es immer noch schwer, sich allein die manuelle Arbeit vorzustellen und die Schnelligkeit des Komponierens, die diese Äußerung impliziert.

“Ich denke, diese Arbeit war mühsamer als alles, was ich bisher gemacht habe”, sagte Sir Arthur, “und das lässt sich nicht damit erklären, dass es sich hier um ein Werk ernsthaften Charakters handelt, denn die Komposition einer leichten oder komischen Oper, wo ich mich während der Arbeit in einem chronischen Zustand bester Laune zu befinden habe und die ganze Zeit einen leichten, melodischen Fluss aufrechterhalten muss, begleitet von der ständigen Angst vor Allgemeinplätzen oder Banalitäten, ist keine leichte Aufgabe. Doch in diesem Fall verging viel Zeit, bevor ich in die richtige Spur kam, und die Konstruktion der konzertierenden Nummern sowie die Instrumentierung

kosteten mich mehr Zeit als gewöhnlich. Bei den meisten meiner Savoy-Opern habe ich ungefähr zwei Wochen für das Erstellen der Partitur gebraucht, aber ich muss leider gestehen, dass ich für die Instrumentierung dieser neuen Oper fast einen Monat benötigt habe.“

“Ich glaube, ich sollte von vornherein klarstellen, dass dieses Stück, *The Beauty Stone*, einen völlig anderen Charakter hat als alles, was wir bisher am Savoy Theatre gesehen haben. Es ist nicht ‘schwer’ und ich hoffe, das lässt sich auch von der Musik behaupten, aber es ist ein romantisches Drama, nicht ein humoristisches Stück, und auch wenn es durchaus über heitere Qualitäten verfügt und einige der Lieder und Begebenheiten eine humorvolle Behandlung erlauben, ist es insgesamt ernsthafter Natur. Allerdings ist es keinesfalls deprimierend. Das kann meiner Meinung nach garantiert werden, aber ich habe solche Angst, dass das Publikum ins Savoy kommt und eine komische Oper erwartet, mit allen zugehörigen Witzeleien, eigenwilligen Charakteren und Scherzen, und dass es enttäuscht sein wird, wenn es diese nicht vorfindet. Oh nein, es endet nicht unglücklich, nichts dergleichen. Allerdings ist das gesamte Stück von einem unterschweligen Pathos durchzogen, und die

Eröffnungsszene beginnt mit einem Duett voller Verzweiflung zwischen dem alten Ehepaar Simon und Joan, weil sie alt, arm und elend sind, vorgetragen von Mr. Lytton und Miss Rosina Brandram am Webstuhl.“

“Nun, aber so geht es nicht die ganze Zeit“, sagte Sir Arthur fröhlich, “oder die Leute, die nur kommen, um sich zu amüsieren, würden vielleicht in Tränen ausbrechen und das Theater verlassen! Aber das durchgehende Motiv ist, dass der Besitz von Schönheit nicht immer notwendiger Weise Glück bedeutet. Natürlich fehlt auch nicht das humorvolle Element, genau wie in romantischen und historischen Romanen, obwohl“ – er lächelt – “man könnte sie kaum als komische Romane beschreiben!”

“Der Leibhaftige, der von Mr. Passmore gespielt werden wird, trägt die typische Kluft seiner Zeit und mischt sich unter das Volk. Er ist unmittelbar an der Handlung des Stücks beteiligt und wird als der übliche mittelalterliche Teufel dargestellt, entstammt also einer Zeit, da, wie im Vorwort erklärt wird, ‘er in der volkstümlichen Vorstellung eine konstante Präsenz war und gewöhnlich Emotionen hervorrief, in denen Verachtung und Ehrfurcht ständig um die Vorherrschaft kämpften’. Er nimmt verschiedene Verkleidungen an, als Ordensbruder usw.,

vertraut sich niemandem an und bleibt ein Fremder auch gegenüber denen, mit denen er sich unterhält – eine geheimnisvolle Persönlichkeit. Er ist in Besitz des Schönheitssteins und händigt ihn dem einen oder anderen aus, immer mit dem Ergebnis, dass – aber ich darf die Geschichte nicht verraten.”

“Und die Vokalmusik?” – “Es gibt vierundzwanzig Nummern, sechs oder sieben davon sind ausgedehnte konzertierende Stücke. Ich weiß nicht, ob Sie den Komponisten fragen sollten, welches davon wahrscheinlich die größte Aufmerksamkeit erregen wird – was die Musik betrifft –, aber ich könnte zwei leichte Duette mit Tanzeinlagen anführen, eines zwischen dem Teufel (Passmore) und Jacqueline (Miss Emmie Owen), einem etwas verwahrlosten Mädchen, das sein Page und Gehilfe wird, und das andere ein zärtliches Duett für die beiden alten Menschen, die sich an die Liebe ihrer Jugend erinnern.”

“Saida ist die Primadonna in dieser Oper und wird von Miss Pauline Joran gespielt, die nicht nur eine ausgezeichnete Sängerin ist, sondern auch eine bewundernswerte Musikerin. Sie wurde als Geigerin ausgebildet, hat aber eine wunderbare, feine Stimme und dramatische Begabung, die meiner Meinung

nach jeden überzeugen wird, dass wir uns glücklich schätzen können, eine solch brillante Künstlerin für diese Rolle gewonnen zu haben. Eine der bemerkenswertesten Szenen, in denen Saida mitwirkt, ist die Stelle, wo sie versucht, den Helden – Philip von Miremont – für sich zurückzugewinnen. Es handelt sich um ein recht ausgedehntes Stück konzertierender Musik, in orientalischer Manier geschrieben, und in dieses Stück, als eine Art von Begleitung zu Saidas Lied – und ihrem Tanz – musste ich einen Chor von Rittern und Hofdamen einbauen, die auf eine Weise singen, als würden sie mit gedämpfter Stimme eine Reihe von Seitenbemerkungen machen, und dies im Wechsel mit einem Chor von orientalischen Jungfrauen.”

“Welches die allergrößte Kunstfertigkeit verlangt?”, schlage ich vor, und dann frage ich, “Aber was bedeutet ‘orientalisch’ in der Musik eigentlich genau?”

“Nun, ich habe versucht, dieser Musik eine unkonventionelle Klangfarbe zu geben. Einen konventionellen orientalischen Tonfall in der Musik erzielt man, indem man bestimmte Intervalle verwendet, etwa die übermäßige Sekunde und die verminderte Quinte, aber ich habe stattdessen versucht, diese orientalische Klangfarbe mittels einer gewissen Mattigkeit in der Musik zu erreichen

und indem ich den griechischen Modi folgend eine eigene Tonleiter erfand“, und Sir Arthur war so freundlich und spielte auf dem Pianoforte zunächst einige konventionelle und dann die von ihm gewählten Tonleitern sowie ein paar Takte der Musik – träge und mit einer Andeutung von fremdartigen orientalischen Szenen und Eindrücken.

“Und wie darf ich die Tonleiter beschreiben, die Sie verwendet haben?“, fragte ich geradeheraus, nachdem ich ihm gedankt hatte. “Ich möchte nicht zu technisch werden, aber Musikliebhaber ...“, brachte ich verzweifelt heraus. Dann sah ich an Sir Arthurs Gesichtsausdruck – während er voller Mitleid mit ansah, wie ich versuchte, mit musikalischen Dingen zurande zu kommen – das sich ein kleiner Scherz anbahnte.

“Nun ja, sehen Sie“, erklärte er und lachte dabei herzlich, “das ist meine ganz eigene geheime Erfindung, diese Tonleiter; aber wenn Sie möchten, können Sie erwähnen, dass es ein Kompromiss ist zwischen dem phrygischen Modus und dem hypomixolydischen. Das ist Ihnen jetzt zweifellos recht verständlich?“

Unter solchen Umständen kann ein Interviewer nur “sein Gesicht wahren“, wie die Chinesen sagen, indem er seine

Interrogation noch unerbittlicher fortsetzt, und diesen Kurs verfolgte ich denn auch.

“Und die Teufelsmusik – ist sie seltsam?“

“Nein, nicht im konventionellen Sinn. Sie zeichnet sich durch eine gewisse grimmige Leichtfertigkeit aus – so würde ich das beschreiben.“

In Beantwortung einer weiteren Frage sagte Sir Arthur: “Die Rolle des Helden, Philip, wird von einem Neuling übernommen, Mr. Devoll, bei dem man davon ausgehen kann, so glaube ich, dass er diese sehr starke Partie auf bestmögliche Weise ausführen wird. Auch Liebesweisen wird es geben, allerdings sucht man vergeblich die traditionelle Tenorpartie, wo der verzückte Tenor – nun ja – wie ein vollständiger Idiot aussieht! Hier ist es eine Partie, die eine gewisse Männlichkeit impliziert.“

“Wissen Sie, ich lasse mich nicht gerne interviewen“, sagte Sir Arthur zum Abschied; “aber, dafür oder dagegen“ – er lachte gutgelaunt –, “ich bin sicher, ich mache es nie richtig! Entweder bin ich verschlossen und ziemlich unzugänglich, weil ich mich nicht auf jeden Journalisten einlasse, der an meine Tür klopft, oder man erwischt mich, wie heute, in einem schwachen Moment, und dann wird mir nachgesagt, ich



versuche, meine Opern aufzubauschen und anzupreisen. Ich muss darüber nachdenken und zu entscheiden versuchen, welches der schlimmere Vorwurf ist! Aber es ist leicht zu sehen: Ganz gleich welche Alternative ich wähle, ich liege immer falsch!”

Es war offensichtlich, dass weder die eine noch die andere Anschuldigung Sir Arthur auch nur im Geringsten aus der Fassung brachte, und man muss zugeben, dass die bevorstehende Produktion der unterstützenden Dienste meiner journalistischen Empfehlungen nicht bedarf; es bleibt daher zu hoffen, dass ich dem absurden Verdacht einer Werbetätigkeit keinen Vorschub geleistet habe, indem ich etwa Sir Arthur Sullivans charakteristische Gutmütigkeit und Höflichkeit ausgenutzt und hier versucht hätte, den “Vorhang” vorab ein wenig zu lüften.

A.H.L.

*The Daily News*, 25. Mai 1898, S. 3

Übersetzung: Stephanie Wollny

#### Die Musik von “The Beauty Stone”

Wörter, Wörter, Wörter. Pinero sah in *The Beauty Stone* ein Schauspiel mit Musik, Carr eine Gelegenheit, komplexe und hochgestochene Gedichte für das Libretto zu

verfassen und Sullivan eine Oper. Darin lag das Problem. Pinero wollte, dass das Drama sich in den Dialogen entwickle, Carr wollte vollendete Dichtung als Text und Sullivan wollte das tun, was er immer tat – seine Figuren in Musik kleiden, die ihnen lebendige Konturen und Menschlichkeit verlieh, und das Drama aus der Musik erstehen lassen. Die unglückliche Konsequenz dieser unterschiedlichen Vorgehensweisen war, dass Sullivan darum kämpfen musste, sich Gehör zu verschaffen, und sich dabei nicht immer der Unterstützung der Cartes sicher sein konnte.

Zu oft ignorierten Carr und Pinero die eigentliche Aufgabe des Opernlibrettisten, die darin besteht, dem Komponisten einen Text zu liefern, der dramatisch stimmig ist und sich für musikalische Gestaltung, Erweiterung und Entwicklung eignet. Das *sine qua non* dabei ist, dass die dramatischen Schlüsselsituationen der Oper musikalisch und nicht im Dialog umgesetzt werden. Stattdessen sah Sullivan sich mit einer Masse von Text konfrontiert, die einer schlüssigen musikalischen Behandlung nicht immer zuträglich war, zumal einige der wichtigsten dramatischen Momente ausschließlich in Dialogform realisiert wurden. Das unvermeidliche Resultat war, dass Sullivan

wesentlich härter daran arbeiten musste, das ganze Projekt sinnvoll zu gestalten, und er scheint sich (zumindest zu Beginn) gefragt zu haben, ob sich der Einsatz überhaupt lohnte. Seinem Interview mit den *Daily News* ist zu entnehmen, wie er sich bei der Umsetzung der Worte den Kopf zerbrach und sich darum bemühte, mit seiner Musik genau die richtige Stimmung zu treffen – nicht zu ernsthaft, aber auch nicht zu heiter – und wie er mehr Zeit für die Orchestrierung dieser Oper aufwandte als für jede andere Komposition, die er für das Savoy Theatre schrieb.

Trotz seiner offensichtlichen Mühen konnte Sullivan sich aber anscheinend auch für den romantischen Inhalt von *The Beauty Stone* begeistern, und seine musikalisch-dramatische Behandlung der Oper ist stimmig und eindrucksvoll. Der Komponist zeigt sich selbstbewusst in seinem Umgang mit Situationen und Charakteren, was sich besonders an seiner Handhabung musikalischer Zitate zeigt. Das Wiederaufgreifen von musikalischen Motiven – wiederkehrende Themen und wiederholte Liedfragmente – war ein Schlüsselement seines Opernschaffens. Besonders auffällig sind solche Techniken in *Ivanhoe*, wo sie in großem Umfang eingesetzt werden, doch in *The Beauty Stone* verwendet

Sullivan sie mit besonderer Stilsicherheit und größerer Souveränität. Tatsächlich könnte man dieses Werk durchaus zu seinen anspruchsvollsten Schöpfungen zählen in Bezug auf die Bearbeitung, Entwicklung und Veränderung von thematischem Material in unterschiedlichen dramatischen Zusammenhängen. Sullivan hatte offensichtlich begriffen, dass, wenn es um Musik innerhalb eines „Schauspiels“ ging, die Wahl dieser Technik der beste Weg war, sicherzugehen, dass das Publikum sich mit den Figuren und ihren wechselnden Schicksalen musikalisch identifizierte. Dies diente nicht nur zur Verankerung des musikdramatischen Entwurfs, es stellte auch eine Einheitlichkeit des Ausdrucks sicher, die dem Werk sonst vielleicht fehlen würde.

Das beste Beispiel dieser thematischen Metamorphosen ist die mit Laine assoziierte Musik. Indem er für sie Musik von hymnischer Qualität schuf, ließ Sullivan sich unmittelbar von der prononciert römisch-katholischen Ausrichtung des Mittelalters inspirieren und betonte so ihre Reinheit und Jungfräulichkeit. Ihr wunderbares Gebet im Ersten Akt ist die Quelle zahlreicher über die gesamte Oper verstreuter Themen. Die ausdrucksvolle Melodie des Chorabschnitts in diesem Gebet fungiert als Laines

Hauptmotiv; sie erklingt zuerst in der Einleitung im Anschluss an Philips Thema und sodann bei verschiedenen Auftritten im weiteren Verlauf der Oper. An anderen Stellen jedoch macht Sullivan freien Gebrauch von Aspekten der *Verse* ihres Gedichts: Die Passage im Finale des Ersten Akts, wo Laine von ihrer vom Himmel inspirierten Verwandlung singt – “I can but tell I knelt and prayed” – ist eine Abwandlung und Weiterentwicklung des zweiten Takts des Verses. Das Trio mit ihren Eltern, “Look yon – ’tis she” (das unerklärlicherweise nach der Uraufführung gestrichen wurde) ist besonders reich an Zitaten und transformiertem Material aus ihrem Gebet: Hier kriecht es ganz allmählich in die Satzstruktur der Vertonung, um dann bei dem grandiosen Höhepunkt hervorzubrechen.

Laines Musik illustriert auch die Art, wie Sullivan sein hochentwickeltes Gespür für Tonarten einsetzt, um seine Musik zu formen und zu vereinheitlichen. Das Gebet steht in der Tonart F-Dur, und in dieser Tonart wird es auch in der Einleitung zitiert sowie in dem hymnenartigen Solo, das Laine im Finale des Ersten Akts singt. Wenn ihr Hauptthema an anderen Stellen der Oper zitiert wird, steht es meist in dieser Grundtonart. In dem Trio

mit ihren Eltern erscheint die Musik ihres Gebets erst in einer Passage in As-Dur, doch indem der Höhepunkt sich anbahnt, ertönt es wiederum in F-Dur. Ihre Verwandlung durch die Kraft des Steines allerdings geht einher mit einer Verwandlung ihrer Tonart nach E-Dur – die Tonart, bei der Laine im Finale des Ersten Akts erscheint. Die Beziehung zwischen Philip und Laine im Zweiten Akt definiert Sullivan durch die Tonarten Ges-Dur und G-Dur.

Diese sorgfältige Zusammenstellung und komplexe Verknüpfung und Verwandlung von Themen und Tonarten stellen sicher, dass die Musik von Laine einen – notwendigen – Kontrast bildet zu der der beiden anderen Soprane, Jacqueline und Saidä. Die Musik der burschikosen Jacqueline ist besonders aufgeknöpft. Sullivan schrieb das erste ihrer beiden Duette mit dem Teufel, “My name is crazy Jacqueline”, in einem lebhaften 6/8-Rhythmus – wobei man allerdings spüren kann, wie er mit der zugehörigen Menge an Text zu kämpfen hatte. In dem zweiten Duett, “Up and down”, suggeriert der Komponist gekonnt die Erschöpfung des Mädchens mittels ihrer immer geringer werdenden Mitwirkung an der Musik. Indem er die früher erklangene Lautenmusik als Begleitung zu ihrem Lied “Why dost

thou sigh and moan?“ aufgreift, bewirkt Sullivan eine musikalische Veränderung genau in dem Moment, als Jacqueline ihrer melancholischen Verliebtheit nachgibt.

Die von Sullivan für Saida bestimmte Musik demonstriert jedoch am besten seine Fähigkeit, den inneren Kern einer Figur zu treffen und seine unendliche Sorgfalt bei der Suche nach der richtigen musikalischen Umsetzung. In seinem faszinierenden Interview mit den *Daily News* beschreibt Sullivan Sidas Tanzszene in der ersten Szene des Zweiten Akts: Diese sei

in orientalischer Manier geschrieben ... Ich habe versucht, dieser Musik eine unkonventionelle Klangfarbe zu geben. Einen konventionellen orientalischen Tonfall in der Musik erzielt man, indem man bestimmte Intervalle verwendet, etwa die übermäßige Sekunde und die verminderte Quinte, aber ich habe stattdessen versucht, diese orientalische Klangfarbe mittels einer gewissen Mattigkeit in der Musik zu erreichen und indem ich den griechischen Modi folgend eine eigene Tonleiter erfand.

Diese “Mattigkeit der Musik” ist von ihrem ersten Auftritt an deutlich in allem zu spüren, was Sullivan für Saida schrieb, besonders aber im Finale des Ersten Akts, als sie Philip anfleht, sich von der schönen

Laine abzuwenden. Hier verleiht ein durch ein Verschieben der Taktschwerpunkte erreichter lyrischer Tonfall der Musik eine sanfte 6 / 8-Schwingung (*Andante con tenerezza*, in Des-Dur), die diese Mattigkeit deutlich suggeriert.

Es ist allerdings vor allem die von den griechischen Modi abgeleitete Musik, die Sidas Charakter am deutlichsten und subtilsten einfängt. Sullivan wollte die modale Musik vor allem dazu benutzen, Sidas Herkunft von der mediterranen Insel Cephalaria und ihre exotische Distanz zu den übrigen Figuren in der Oper herauszustreichen. Diese Tanzszene ist ausschlaggebend für die Definition ihres Charakters. Innerhalb dieses Rahmens verleiht Saida ihren tiefen Gefühlen für Philip Ausdruck, außerdem ihrem Bedauern, die “sonnenhellen Waldlichtungen ihrer bergigen Heimat” verlassen zu haben und die Hoffnung, seine Liebe zurückzugewinnen. Die von Melancholie und Nostalgie gefärbte Musik ist von großer harmonischer, melodischer und rhythmischer Expressivität und zudem meisterhaft orchestriert. Die langen und verschachtelten Sätze, die Sullivan zu vertonen gezwungen war, mögen eine Herausforderung gewesen sein, sie entlockten ihm aber auch ganz

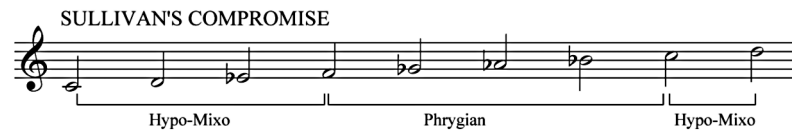
besonders bezaubernde Musik. Sie atmet die balsamische Luft des Mittelmeers.

Saida greift die modale Phrase in der ersten Zeile ihrer Musik auf:



Die von den ersten Noten der Melodie umrissenen charakteristischen Intervalle – F, Ges, As, B und C – sind dem phrygischen Modus entnommen, das nachfolgende Intervall von C nach D, ein Ganztonschritt, entstammt dem hypo-mixolydischen Modus.

Hätte Sullivan sich nur an einem Modus orientiert, zum Beispiel dem phrygischen, dann hätte er C und Des schreiben müssen, was wesentlich weniger auffällig wäre. So gelangte er schließlich zu seinem “Kompromiss” mittels einer Kombination der beiden Modi:



Diese modalen Bausteine bestimmen das melodische Muster von Saidas Phrasen, und dieses Muster wird – sei es im Orchester oder in der Vokalstimme – in das musikalische Satzgewebe integriert, so dass es schließlich zu dessen vereinheitlichendem Merkmal wird.

Diese Szene enthält zweifellos die eindrucksvollste Musik der gesamten Oper.

Einerseits wird Saida als die geschmähte Frau dargestellt, die auch vor intriganten und manipulativen Schritten nicht zurückschreckt, doch andererseits verleiht Sullivans zutiefst menschliche Musik ihrem Charakter Tiefe. Die ganze Szene ist unübertroffen als Beispiel für Sullivans meisterhafte musikalische Umsetzung einer

Textvorlage, für seine Fähigkeit, Stimmung und Charakter durch Musik zu vermitteln. Es ist bemerkenswert, dass der Komponist griechische Modi verwendete, lange bevor im zwanzigsten Jahrhundert Komponisten wie Ralph Vaughan Williams diese Praxis verbreiteten.

Mit großem Feingefühl behandelt Sullivan Simon und Joan, die verzweifelten Eltern von Laine. Ihre Situation mag hoffnungslos sein und ihre Behausung erbärmlich, doch die ihnen zugeordnete Musik ist keineswegs ausdrucksarm oder ungeschliffen. Die Musik ihrer beiden Duette, "Click, clack" und "I would see a maid", taucht in mehreren verschiedenen Ausprägungen immer wieder auf, um uns an ihre verzweifelte Situation, aber auch an ihre Liebe zueinander zu erinnern. Das martialische Thema zu Beginn der Oper nimmt Philips Solo und Chor vom Ende von Akt II vorweg und wird wiederholt eingesetzt, um uns an die "Männlichkeit" zu erinnern, die sich hinter seiner schönheitsbesessenen Lethargie verbirgt. Es ist interessant, dass Sullivan dieses Thema für die Eröffnung der Oper wählte, denn Philip selbst hat zu diesem Zeitpunkt längst seine militärischen Ambitionen aufgegeben und zieht die endlose Verfolgung von Liebe und Schönheit vor; doch es ist Philips Rückkehr

zu seinem kriegerischen Leben, das es ihm am Ende der Oper schließlich erlaubt, Wahrhaftigkeit zu finden.

Sullivan erklärte, dass die Musik des Teufels eine grimmige Leichtfertigkeit zur Schau stelle, und das beschreibt in perfekter Weise, was der Komponist hier erreicht hat, von den übertrieben geschäftigen Figurationen, die er dem als Ordensbruder verkleideten Teufel zuweist, über die Ausbrüche orchestralen Gelächters, die sein Lied unterbrechen, bis hin zu den Tänzen, die er am Ende seiner Duette mit Jacqueline ausführt. Bruchteile und Anklänge seines Liedes tauchen über die gesamte Oper zerstreut immer wieder auf, am effektivsten bei der Wiederholung der Worte "and so it befell at the toll of the bell" (und so geschah es beim Schlag der Glocke) nach dem kulminierenden Augenblick, als Saida ihm den Stein wieder zuwirft.

Guntran und Nicholas Dircks mögen vergleichsweise unwichtige Figuren sein, doch auch hier gestaltet Sullivan die für sie bestimmte Musik mit großer Sorgfalt. Die für Guntran ist mit ihrer Fülle von punktierten Rhythmen meist martialisch und dynamisch und bildet damit einen signifikanten Gegensatz zu den für Philip vorgesehenen behäbigen Rhythmen – außer

wenn dessen ebenfalls martialisches Thema erklingt; ein Thema für Guntrans Lied der Anklage wird später in der Oper als kurzes Orchesterzwischenpiel verwendet. Das pompöse Auftreten von Dircks suggeriert Sullivan überzeugend durch den Einsatz von geschäftigem musikalischem Getrappel in den Streichern sowie von harmonischer und melodischer Sequenzierung. Diese verleihen der Musik ein barockes Flair, vielleicht in einem bewussten Versuch, die Musik dieser Figur in einem früheren Zeitalter anzusiedeln. In dem Schönheitswettbewerb verwendet Sullivan eine kurze Phrase aus dem Chor "Maidens and men", um Dircks' Selbstherrlichkeit darzustellen und um der Szene eine gewisse Kohärenz zu verleihen.

Zwei Abschnitte der Oper liefern ausgezeichnete Beispiele für Sullivans besonderes Geschick, reminiszierende Themen einzusetzen, um eine ausgedehnte musikalische Abfolge zu entwickeln. Im ersten Fall begreift die verwandelte Saida, dass Philip ihre wiedergewonnene Schönheit nicht sehen kann, und entledigt sich voller Wut des Steines. Zu Beginn der Sequenz steigert Sullivan die Spannung, indem er Philips martialisches Thema in verschiedenen Tonarten wiederholt bis zu dem Augenblick, als Saida den Teufel mit den Worten

konfrontiert, "So all is lost for ever". Der Teufel reagiert mit einer Reminiszenz seines Liedes, doch Saida äußert ihre Wut mittels aus ihrer Arie "Ride on" abgeleiteter Musik und schleudert, als sie von tremolierenden Streichern unterstützt ein hohes B erreicht, den Stein dem Teufel entgegen; dann geht sie ab. Wie eine Verhöhnung ihrer Liebe erklingt nun Philips Thema unter chromatischem Passagenwerk und wird mit einer im perfekten Augenblick eingebauten Modulation in eine Wiederholung des Chors aus dem Lied des Teufels transformiert, während der Teufel erklärt, dass der Stein immer zu ihm zurückkomme.

In den Savoy-Opern ist das Finale des letzten Akts häufig eine Wiederholung eines der Lieder oder Chöre oder eine einfache Reprise verschiedener früher erklungener Nummern; im Finale von *The Beauty Stone* jedoch sind die Themen so gekonnt mit der musikalischen Satzstruktur verwoben, dass sie unmerklich ineinander übergehen. Nach einem kurzen Beifallschor ("Hail to the Lord of our Land!"), der zuerst im Zweiten Akt zu hören war, erscheint Laine, begleitet vom Thema ihres Gebets. Guntran stellt sie mit einer neuen Melodie vor, und nach einem kurzen Abschnitt, der einen Chor aus dem Finale des Ersten Akts aufgreift – "What

is this?“ –, treten Simon und Joan ein, um ihre Tochter zu begrüßen. Ihr Auftritt wird begleitet von Musik aus dem Quartett vom Ersten Akt, das wiederum – gerade als Jacqueline erscheint – in das Thema aus einem ihrer Duette übergeht. Als Philip nach Laine ruft, äußert der Teufel seine abschließenden Kommentare zu Musik, die einem musikalischen Fragment seines Lieds entstammt. Philip erklärt seine Liebe zu Laine und die Oper endet mit Musik aus dem Finale des Ersten Akts – der Stelle, als Philip zuerst ihre Schönheit bewunderte. Indem er musikalische Gedanken aus früheren Teilen der Oper benutzt, verwandelt Sullivan diese Szene der abschließenden Versöhnung in etwas, das mehr ist als die Summe seiner Bestandteile.

Sullivan wählte stets mit großer Sorgfalt die passende Orchestrierung, bei dieser Oper aber übertraf er seine üblichen Bemühungen und – ungewöhnlich für sein Operschaffen – schrieb eine Reihe von reinen Orchesterepisoden, um Szenenwechsel oder das Bühnengeschehen zu begleiten. Die schönste von diesen ist zu hören, als die Szene im Zweiten Akt von Philips Schloss zu Simon und Joans elender Behausung wechselt; und die ausführlichste begleitet die Vorbereitungen der Bühne für den Schönheitswettbewerb. Sullivan bezeichnete diese auf seine praktische Art als

“Einpassungen“, tatsächlich aber zeigten diese Zwischenspiele einen reifen Komponisten mit sicherem dramatischem Gespür, der seinen Teil dazu beiträgt, die Einheitlichkeit und Kontinuität des Werks zu gewährleisten.

Sullivans Behandlung der Streicher ist in *The Beauty Stone* besonders idiomatisch – der wunderbar satte Ton und die offen gezeigte Romantik erinnern an die Klangwelt von *The Golden Legend* und *The Yeomen of the Guard*. Einige der Passagen sind äußerst schwierig auszuführen – etwa die Figurationen, die den Chor “A witch, a witch!” im Finale von Akt I begleiten – und einige sind sehr anrührend, zum Beispiel der wunderbare, tief bewegende Augenblick in dem überwältigenden Trio im Zweiten Akt, als Laine singt “Mother! Mother!” und eine sehnsuchtsvolle Phrase in den Streichern ihre Worte wiederholt. Kurz darauf erweitern die ersten Violinen die drei Stimmen um eine dekorative Linie, ähnlich wie in “’Tis said that joy”, dem Trio im Finale des Zweiten Akts von *The Yeomen of the Guard*. Sehr schön realisiert sind auch die *Pizzicato*-Passagen, die die während der Szene im Schloss im Hintergrund gehörte Lautenmusik suggerieren und die als Begleitung zu Jacquelines unvergesslichem letztem Lied wieder auftauchen. An anderen Stellen sollte man auch auf die Qualitäten der



kraftvollen Streicherbehandlung achten: Die tiefen Streicher in dem Chor “Hobble, hobble” erinnern an *Die verkaufte Braut*, und ein an slawische Tänze gemahnender dynamischer Rhythmus dominiert die Einleitungen zu dem Schönheitswettbewerb und zu dem Tanz am Anfang von Akt III. Auch die Holzbläser und das Blech vernachlässigt Sullivan nicht: Erstere erklingen vielleicht mit schönster Wirkung in dem Versabschnitt von Laines Gebet, bevor die Streicher zur Begleitung des Chors einsetzen und später, mit magischem Effekt, während Laines Verwandlung; die Blechbläser treten vor allem in den Fanfaren und der martialischen Musik in den Vordergrund, außerdem verleihen sie den (ungewöhnlich komplexen) langen Chören das echte Flair eines mittelalterlichen Schauspiels. Alles in allem hatte keine frühere Savoy-Oper eine solch komplexe, reiche und klangvolle Orchestrierung aufgewiesen, und die Orchestermusiker müssen in diesem Klang geschwelgt haben.

*The Beauty Stone* entstand nur zwei Jahre vor dem Tod des Komponisten, und der Reichtum an musikalischen Stilen sowie der unverbrämt romantische Charakter des Werks zeigen, dass Sullivan sich in seinen letzten Jahren einem besonders expressiven Kompositionsstil annäherte. Andeutungen von dieser Entwicklung lassen sich auch in

anderen Werken seiner späten Schaffensphase finden, etwa in dem zum Ende des Burenkriegs entstandenen *Te Deum* (1900), den beiden Tennyson-Liedern *Tears, Idle Tears* und *Oh Swallow, Swallow* (beide 1900) und der besten Musik aus *The Emerald Isle* (zur Zeit von Sullivans Tod unvollendet). Dass Sullivan *The Beauty Stone* als eine wesentliche Abweichung von seinen früheren Opern betrachtete wie auch als eine Chance, sich an etwas anderem zu versuchen, ist schon aus der Musik ersichtlich; und letztlich triumphierte er trotz der problematischen Zusammenarbeit über seine Schwierigkeiten. Man könnte sogar behaupten, dass diese ihn als Komponisten stimulierten, da sie ihn zwangen, für die durch die Mängel in seiner Textvorlage bedingten Schwierigkeiten Lösungen zu finden. Ungeachtet des anfänglichen Erfolgsmangels von *The Beauty Stone* ist Sullivans künstlerische Leistung ausgesprochen beeindruckend. Schließlich ist es seinem Dazutun zu verdanken, dass dieses “romantische Musikdrama” zu einem zusammenhängenden Ganzen wurde, einer Opernmusik voller echter Vielfalt, Farbigkeit und Humanität.

© 2013 Martin T. Yates  
Übersetzung: Stephanie Wollny

## Synopse

### Einleitung –

#### Erster Akt, Szene 1

Das Vorspiel der Oper beginnt mit einem dramatischen Zitat von Philips martialischem Thema aus dem Finale des Zweiten Akts und fährt fort mit dem Thema von Laines Gebet an die Heilige Jungfrau. Diese Einleitung mündet unmittelbar in die erste Szene, die in der elenden Behausung von Simon und Joan spielt, den betagten Eltern der missgebildeten Laine. Sie beklagen ihr Schicksal in einem anrührenden Duett und beschreiben ihr monotones Leben am Webstuhl ("Click, clack"). Laine ist in die Stadt gegangen, um Brot und Wasser zu holen, doch ihre Eltern fürchten um ihre Sicherheit, da die Bevölkerung sich gerade eifrig auf einen Schönheitswettbewerb vorbereitet. Diese Ängste stellen sich schon bald als gerechtfertigt heraus, denn Laine wird von der sie bedrängenden Menge ins Haus zurückgetrieben und gemeinsam mit ihren Eltern verhöhnt ("Hobble, hobble"). Unter dem Pöbel befindet sich auch der zwergenwüchsige Peppin, der Laine zur Belustigung und zum Gespött der Menge geküsst hat. Zum Glück hat die burschikose Jacqueline aus der Nachbarschaft Laine geholfen, ihren Peinigern zu entkommen,

allerdings hat Laine Brot und Wasser verloren. Die Menge zerstreut sich, und kurz darauf zieht eine Prozession auf dem Weg zum Marktplatz am Fenster vorüber, bestehend aus einer der Kandidatinnen des Schönheitswettbewerbs und ihren Anhängern ("Maidens and men"). Da sie weitere Unruhen befürchten, machen Simon und Joan sich auf, um am Brunnen Wasser zu holen. Allein zurückgeblieben singt die verzweifelte Laine, die sich nach Schönheit oder dem Tod sehnt, ein bewegendes Gebet an die Jungfrau Maria ("Dear Mary Mother"). Die Musik dieser Arie enthält einen Großteil der Themen, die Sullivan im weiteren Verlauf der Oper mit Laine assoziiert.

Indem Laine ihr Gebet beendet, hört man ein Klopfen an der Tür und der Teufel persönlich tritt ein, verkleidet als frommer Ordensbruder. Er versichert Laine, dass ihr Gebet erhört werden wird und sagt, er sei in Besitz eines magischen Steins, der ihr die ersehnte Schönheit bringen werde. Ihr Gespräch wird von der Rückkehr der Eltern unterbrochen und es entwickelt sich ein Quartett, in dem der Teufel die Kraft des Steines beschreibt, demjenigen Schönheit zu verleihen, der ihn bei sich trägt ("Who stands within?"). Laine nimmt den Stein in Empfang und geht in ihre Kammer, um ihn in ihr

Mieder zu stecken. Der Teufel gibt Auskunft über den Stein und erzählt dessen Geschichte; er betont, dass dieser immer wieder den Weg zu ihm zurück fände ("Since it dwelt in that rock"). Genau wie bei Laines Gebet enthält auch das Lied des Teufels Motive, die später in der Oper wieder auftauchen. Der Teufel zieht sich zurück und spricht von draußen noch einen Segen ("Vos quibus Deus benedixit benedicite!"), bevor er verschwindet. Begleitet von der auf Holzbläsern erklingenden Musik ihres Gebets kommt nun Laine herein und steht vor ihren Eltern, hochaufgerichtet und von wundersamer Schönheit. Sie trägt ihre nun überflüssig gewordene Krücke, als sei diese eine Lilie.

#### **Erster Akt, Szene 2**

Ein klangvolles musikalisches Zwischenspiel leitet zur zweiten Szene des Ersten Aktes über, die auf dem Marktplatz von Miremont spielt, wo die Menschen zusammenkommen, um dem Spektakel des Schönheitswettbewerbs beizuwohnen ("The bells are ringing"). Diese lange Chorsequenz umfasst das Eintreffen der Teilnehmerinnen und die Reaktion der Menge auf ihre sogenannte Schönheit. Der Teufel erscheint in der Gestalt eines italienischen Edelmannes und trifft auf das Gassenmädchen Jacqueline, an der er

Gefallen findet; in einem lebhaften Duett versucht er sie zu überreden, sein Page zu werden ("My name is crazy Jacqueline"). Sie sträubt sich zunächst gegen sein Angebot, gibt dann jedoch nach – vielleicht unter dem Einfluss seiner Zauberkraft – und er schickt sie fort, damit sie ihre neuen Kleider anlege und ihm als Bediensteter in dem Schloss zur Verfügung stehe. Während der Teufel und Jacqueline abgehen, erklingt ein ausgedehntes Zwischenspiel, zu dessen Begleitung die Anwesenden den eintreffenden Lord Philip und Lady Saida begrüßen, die ihre Plätze vor dem Rathaus einnehmen; die weit ausschwingende Melodie im 4/4-Takt wechselt anschließend für das Solo der ersten Wettbewerberin in den 3/4-Takt.

Der Bürgermeister Nicholas Dircks weist die Teilnehmerinnen des Schönheitswettbewerbs an, das Wirtshaus zu verlassen und vor Lord Philip zu erscheinen. Jedes der Mädchen besingt ihre eigene Schönheit zu Musik, die Sullivan sorgfältig unterschieden hat: Loyse singt einen schwingenden Walzer in fis-Moll, wobei das Orchester ihr schimmerndes Haar beschreibt; Isabeau singt eine Habanera im 4/4-Takt und Barbe schließlich eine fließende Melodie im 6/8-Takt, in die alle Anwesenden einstimmen.

Keines der Mädchen weckt Philips Interesse und er beschließt sich zurückzuziehen, doch Bürgermeister Dircks überredet ihn zu bleiben, da ihm daran liegt, dass die Menge sich gut amüsiert. Der Teufel macht den Vorschlag, dass dieser Zweck am besten erfüllt werde, wenn sie zwischen den beiden hässlichsten Einwohnern der Stadt, Laine Limal und Peppin dem Zwerg, eine fingierte Hochzeit inszenierten; und indem das Finale einsetzt, zieht die Menge los, Laine zu holen. Nach einer lebhaften musikalischen Einleitung ("Go, bring forth") wird die verwandelte Laine herbeigeführt, begleitet von Themen aus ihrem Gebet. Die Menge ist angesichts der Veränderung verwirrt ("What is this? Nay, look again!"), doch Philip fühlt sich sofort zu Laine hingezogen und ignoriert Nicholas Dircks' Warnungen. Auch Saida empfindet die Situation als gefährlich und fleht Philip an, von Laine abzulassen ("Oh, turn thine eyes away"); ihr hinreißendes Solo (das John Lanchbery für seine *Tales of Beatrix Potter* verwenden sollte) entwickelt sich zu einem ausgedehnten Ensemble. Der Teufel suggeriert Saida nun, dass Philip verzaubert sei, und sie klagt Laine der Hexerei an. Die Menge reagiert mit großer Aggressivität, woraufhin Simon und Joan – begleitet von einem Thema aus ihrem Duett –

hervortreten und um Gnade bitten. In einem hymnenartigen Abschnitt erklärt Laine nun den Grund für ihr verändertes Aussehen, und Philip, der dies hört, zögert nicht länger. Er krönt sie mit einem Kranz aus Rosenknospen und legt ihr den Silbergürtel um die Taille, woraufhin die ganze Gesellschaft in einem fröhlichen Chor ihrer neu entdeckten Schönheit huldigt.

#### Zweiter Akt, Szene 1

Die erste Szene des Zweiten Akts spielt in einem Saal in Philips Schloss, wo dieser und seine aus zügellosen Höflingen bestehende Gesellschaft sich mit Spielen unterhalten ("With cards and dice"). Das Gelage wird unterbrochen von dem eintreffenden Baldwyn of Ath, dem Abgesandten des Herzogs von Burgund, der Philips militärische Unterstützung bei der Niederschlagung einer Revolte erbittet. Philip, der sehnsuchtsvoll die Ankunft der schönen Laine erwartet, verweigert dem Herzog seine Hilfe und ruft, indem er sich seines eigenen Strebens nach Frieden und Schönheit rühmt, nach den Lautenspielern (*pizzicato* in den Streichern), die ihm die Zeit vertreiben sollen, während die Hofdamen Laine fertig ankleiden. Der Teufel überredet Saida, Laines Abwesenheit zu nutzen, um

mit einer Tanzvorführung Philips Herz zurückzuerobert.

Der Eröffnungsabschnitt dieser Tanzsequenz wird von dem auf Oboe, Klarinetten, Fagotten und oszillierenden Flöten vorgetragenen modalen Thema eingeleitet, und während das Orchester die sanft trällernde Tanzmusik vorträgt, singt der Chor geflüsterte Seitenbemerkungen ("Though she should dance till dawn of day"). Dies dient als Überleitung über zu der wogenden, wellenartigen Begleitung von Saidas Lied. Die Abschlüsse von Saidas modalen Phrasen finden ein melancholisches Echo in den Hörnern und Flöten. Zu den Worten "Till dawned that day" erklingt eine liebliche Modulation von B- nach D-Dur und während der Rückführung nach B taucht das modale Thema zu den Worten "One heart that knew not how to stay" erneut auf. Nun singen Saidas Dienerinnen ihre Worte zu dem einleitenden Tanzthema (das zunächst vom Orchester allein gespielt wurde) und der volle Chor führt einen ausdrucksvollen enharmonischen Tonartenwechsel von Cis nach Des durch, während Saida mit ihrer Erzählung fortfährt. Unterstützt von gedämpften Akkorden im Blech singt sie bewegend von den letzten Augenblicken, bevor sie mit Philip ihre Heimat verließ

("South blows the wind as the veil of night is falling"), und damit endet der Abschnitt in trauriger Stimmung ("he bore her from the sun!").

Das Orchester greift die modale Phrase auf; Saida singt von ihrer Sehnsucht, den kalten Norden mit Philip zu verlassen und in die wärmende Sonne zurückzukehren, wo sie ihre Liebe zueinander erneuern könnten. Nach einem letzten musikalischen Höhepunkt schweigt ihre Stimme. Ihre Dienerinnen greifen nun das in eine fließende 6/8-Bewegung verwandelte modale Thema auf und das gesamte Ensemble steuert schrittweise auf einen grandiosen Höhepunkt zu, als Philip Saidas Reizen nachzugeben beginnt. Doch es gibt keine Versöhnung; ein einzelner Ton im Horn unterbricht die Szene, als Laine erscheint. Sie selbst singt nicht, aber das Orchester spielt das Thema ihres Gebets und Saidas magische Welt löst sich im Nu auf. Während der abgehende Chor Laine warnend daran erinnert, dass die Liebe flüchtig ist ("love will come and love will go!"), erklingt noch einmal Saidas Thema als melancholische musikalische Erinnerung an die verlorene Liebe.

Alleine zurückgeblieben, singen Philip und Laine ein schönes und zärtliches Duett ("I love thee!"). Doch diese innige Szene wird

schon bald unterbrochen, als Simon und Joan angekündigt werden, die ihre Tochter sehen wollen. Philip bittet unklugerweise den Teufel, sich ihrer anzunehmen. Dieser kommt der Bitte nach, indem er die beiden aus dem Schloss werfen lässt. Guntran, der wütend ist über Philips Weigerung, die Gesandten des Herzogs von Burgund zu empfangen, macht seinem Ärger vor der versammelten Gesellschaft Luft und geht ab ("I'll tell them what thou wast"). Die verzweifelt unglückliche Laine äußert in einer wunderschönen Arie ihren Wunsch, nach Hause zurückkehren zu dürfen ("What wouldst thou do?"). Philip gewährt ihr zögernd ihre Bitte. Saida ist sicher, dass sie Philips Liebe zurückgewinnen kann, doch der Teufel warnt sie, dass Laine immer noch eine Gefahr bedeutet, und schlägt vor, ihr gemeinsam zu folgen. Sie gehen ab, und drei Ritter des Herzogs von Burgund treten mit schwerem Schritt ein. Beschämt durch Guntrans Vorwurf der Feigheit entschließt Philip sich nun doch, sein Schwert aufzunehmen und zu kämpfen, und die Szene endet mit einem mitreißenden martialischen Chor.

#### **Zweiter Akt, Szene 2**

Ein berührendes Zwischenspiel, das vom

Orchester allein ausgeführt wird, beschwört den Weg von Simon und Joan zurück in ihr Elendsquartier, nachdem sie vom Teufel aus dem Schloss geworfen worden und nur knapp dem Mob entkommen sind, den dieser auf sie gehetzt hat. Indem es vollklingende Akkorde mit der Musik ihrer Duette kombiniert, vermittelt dieses Zwischenspiel perfekt die mit ihrer Situation verbundenen Ängste und ihre Hoffnungslosigkeit. Die fliehende, zutiefst unglückliche Laine ist dem alten Paar gefolgt, und als auch sie zu Hause eintrifft, entwickelt sich ein kraftvolles und ausdrucksstarkes Trio, das nach und nach wieder das Thema ihres Gebets aufgreift, während sie sich entschließt, den Stein fortzuwerfen und zu ihrem früheren Selbst zurückzukehren ("Look yon – 'tis she"). Schließlich öffnet sie ihr Gewand, reißt sich den Stein von der Brust und läuft aus dem Zimmer.

Der Stein liegt nun vor den Füßen von Simon und Joan. Nach kurzem Zögern hebt Simon ihn auf und erklärt, indem der Stein seine unheilvolle Wirkung zu entfalten beginnt, dass dieser keinen wirklichen Schaden anrichten könne. Entweder er selbst oder Joan sollte ihn benutzen, um Jugend und Schönheit zurückzugewinnen. Sie singen ein zärtliches und nostalgisches Duett ("I would

see a maid“) und Joan schlingt den Stein liebevoll um Simons Hals. Draußen hat sich ein Sturm zusammengebraut, der nun an Stärke zunimmt, und Simon klettert auf den Speicher, um das Dach zu sichern. Als er vom Dachboden herunterkommt und auf die Gasse hinaus geht, kommt Laine aus ihrem Zimmer geeilt, aufgestört vom Donner und dem Lärm von draußen, wo das Ladenschild heruntergeweht worden ist. Als Simon zurückkehrt, trägt er das schwere Schild, als wäre es eine Feder. Er ist groß und stattlich – wie der junge Mann, der er einst war. Als Joan ihren “Jungen” umarmt, tauchen der Teufel und Saida in der Tür auf. Sie erkennen in dem Mädchen nicht die vormalige Schönheit Laine, aber der Teufel begreift, dass der junge Mann niemand anderes ist als Simon und dass er den Stein an sich gebracht haben muss. Simon starrt nun die schöne Saida an und sie nutzt die Gelegenheit, um ihn mit ihren Reizen zu umgarnen und ihm das Geheimnis der Schönheit zu entlocken. Ein Quintett entwickelt sich – Joan und Laine flehen Simon an, sich von Saida fernzuhalten, während der Teufel dieser seine bösen Worte einflüstert (“Haste thee! Haste thee!”). Saida entfernt sich, lockt Simon jedoch mit ihren verführerischen Blicken, mit ihr zu gehen. Joan und Laine schicken sich an, ihnen zu

folgen, doch der Teufel stellt sich ihnen voller Bosheit in den Weg und die Szene endet mit einem imposanten Donnerschlag.

### **Zweiter Akt, Szene 3**

Draußen vor dem Schloss wartet der Teufel auf Jacqueline, die die Nacht über der intriganten Saida gefolgt ist und sie dabei beobachtet hat, wie sie Simon das Geheimnis von Jugend und Schönheit zu entlocken versuchte. In einem Duett (“Up and down”) geben sie vor, Saida und Simon zu sein. Während Jacqueline ihre Geschichte erzählt, wird die modale Phrase aus Saidas Tanzszene mit dem musikalischen Satz verwoben, aufgehellet durch die Einbeziehung von zwei Vorschlagsnoten. Der Teufel ist in Hochstimmung, doch Jacqueline ist zu müde fortzufahren; ihr Part in dem Duett wird immer langsamer und stoppt schließlich, so dass der Teufel seinen Triumphtanz alleine genießt.

Saida erscheint und macht ihrem Ärger Luft, denn Simon hat trotz ihrer angestrengten Bemühungen das Geheimnis des Steins noch nicht preisgegeben. Der Teufel schlägt ihr vor, Simon mit zum Schloss zurückzunehmen und ihre Versuche fortzusetzen, doch nun erklingen Trompeten und Guntran verkündet, dass Philip in den Krieg zieht. Simon fleht Saida an, ihm gewogen zu bleiben, als Joan und

Laine erscheinen, um ihn zu bitten, zu ihnen zurückzukehren. Erneut erklingen Trompeten und Philip kommt herein, begleitet von den drei Rittern und umringt von seinen Soldaten. Von den Einflüsterungen des Teufels ermutigt, versichert Saida Philip, dass sie bei seiner Rückkehr über alle Maßen schön sein werde.

Das Finale beginnt mit dem Jubelgeschrei "Philip of Mirlemont, hail!" und Guntrans stürmischem Ruf zu den Waffen. Philips Thema erklingt mit triumphalem Gepränge, als er der Menge versichert, er habe das Streben nach Schönheit aufgegeben und sei nun bereit zum Kampf. Der Beifall der Menge wird kurz unterbrochen, als Laine hervortritt und Philip anfleht, er möge sich seiner Liebe zu ihr erinnern und ihr helfen, ihren Vater zu retten. Philip erkennt Laine nicht einmal; er weist ihre Bitte zurück und wirft ihr ein paar Münzen vor die Füße. Sie stößt einen Klageruf aus und wird von der Menge fortgetragen, während Philip und seine Truppe weiterziehen. Indem das Heer sich langsam entfernt und schließlich verschwindet, endet der Akt mit einem allmählichen Diminuendo.

### **Dritter Akt, Szene 1**

Der dritte Akt beginnt auf der verlassenen Terrasse des Schlosses. Von unten schallt Laines Lied herauf ("An hour ago"),

in dem sie über ihre Liebe zu Philip und ihre Hoffnung auf seine unversehrte Wiederkehr singt. Simon und Saida treten aus dem Schloss; trotz ihrer andauernden Bemühungen hatte Saida bisher wenig Erfolg bei dem Versuch, das Geheimnis seiner wiedergefundenen Jugend zu lüften, außer dass sie glaubt, es habe irgendwas mit einer "heiligen Reliquie" zu tun, die er an sich trägt. Simon ist bestürzt, als er die Stimme seiner Tochter hört, aber auch jetzt will er sein Geheimnis nicht verraten. Als sie vom Seneschall erfahren, dass Philip einen großen Sieg errungen hat und am Mittag zurückerwartet wird, fürchtet Simon plötzlich um seine Position im Schloss und seine Liebe zu Saida. Es geschieht das Unvermeidliche: Er flüstert ihr sein Geheimnis ins Ohr und sie gehen gemeinsam ab, wobei Saida die Schnur des Steines auf Simons Brust befingert.

Der Teufel und Jacqueline kommen herein. Da er sieht, dass seine Pläne allmählich aufgehen, bittet er Jacqueline, ihm ein Lied "voller Mutwillen" zu singen. Stattdessen stimmt sie eine aufgewühlte, melancholische Weise über die Liebe an ("Why dost thou sigh and moan?"). Die arme Jacqueline hat sich in ihren Dienstherrn verliebt und der entrüstete Teufel befreit sie von seinem unheilvollen



Einfluss, indem er sie in ihr Lumpendasein im Stall zurückschickt.

Nun hört man Simons flehende Stimme nach Saida rufen und sie taucht von einem lauten Orchestertusch (*Allegro vivace e brillante*) begleitet auf; der nun auf ihrer Brust ruhende Stein hat auch sie verwandelt. Mit ihrer strahlenden Schönheit ist sie bereit, Philip willkommen zu heißen; sie singt ihre triumphale Arie "Ride on", deren Musik ihren Jubel spiegelt und deren Satzgewebe von Philips Thema bestimmt wird. Sie drängt Philip, schnell an ihre Seite zu kommen. Doch ihr Triumph erweist sich als flüchtig. Philip erscheint schließlich, doch er hat in der Schlacht sein Augenlicht verloren. Er kann Saidas wiedergefundene Jugendlichkeit nicht sehen, und als er Laines Stimme von unten heraufhören hört, begreift er plötzlich, dass sie es ist, nach der er sich sehnt, und nicht Saida. Er lässt sich hinausführen, um das Mädchen zu finden, und die wutentbrannte Saida gibt dem Teufel die Schuld an ihrer misslichen Lage. Begleitet von Motiven aus ihrer Arie und von Philips Thema schleudert sie den Stein dem Teufel entgegen und verschwindet endgültig ("So all is lost for ever!"). Dieser hebt den Stein auf und singt voller Schadenfreude, dass er "immer zu mir zurückkommt". Indem die

Szene endet, springt er von der Balustrade ins Nichts.

### **Dritter Akt, Szene 2**

In der letzten Szene des Dritten Akts kehren wir auf den Marktplatz zurück, alles ist voller eitler Freude und Tanz zur Feier von Philips Sieg ("O'er Mirlemont city"). Bürgermeister Dircks macht sich wichtiguerisch vor dem Rathaus zu schaffen. Joan fragt ihn, ob er Laine gesehen hat, aber ist zu beschäftigt, um sich ihrer Probleme anzunehmen. Stattdessen findet Joan ihren Simon, und glücklich versöhnt machen die beiden sich gemeinsam auf die Suche nach Laine. Jacqueline erscheint und stößt auf einen frommen Ordensbruder – den verkleideten Teufel. Sie ist verwirrt – als hätte sie die gesamte vergangene Woche unter einem Zauber gestanden – und bittet ihn um seinen Segen. In einer letzten ironischen Handlung segnet der Teufel sie und schickt sie ihres Weges. Nun erklingen Trompeten und Philip erscheint, von Guntran gestützt, vor seinem Volk, um zu verkünden, dass, auch wenn er körperlich erblindet sei, die Welt und die Menschen jetzt klarer sehe. Wahre Schönheit, so habe er begriffen, liege nicht in der äußeren Erscheinung, sondern in einem reinen Herzen und Gemüt, und daher habe er vor, das schönste Wesen zu heiraten, das er jemals

kennengelernt habe. Indem das Finale einsetzt, erklärt er, dass es Laine sei, die er ausgewählt habe, und während die Menge auf diese Nachricht mit Ungläubigkeit reagiert, wird sie von Laines Mutter und Vater sowie von ihrer Freundin Jacqueline mit Freude aufgenommen. Der Teufel gibt sich geschlagen und schleicht besiegt hinweg; er begreift, dass Philip, obwohl

er blind ist, überraschenderweise die richtige Wahl getroffen und wahre Liebe gefunden hat. Als Laine ihren rechtmäßigen Platz neben Philip einnimmt, wird beiden von einem frohgestimmten Chor gehuldigt.

© 2013 Martin T. Yates

Übersetzung: Stephanie Wollny

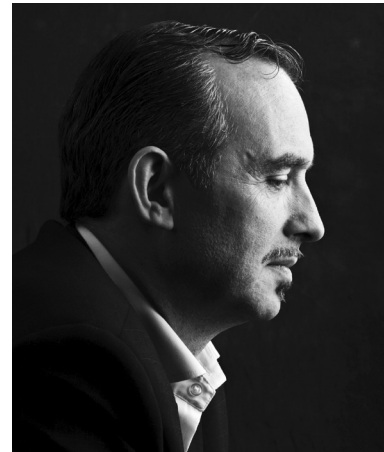


Mitch Jenkins

Toby Spence

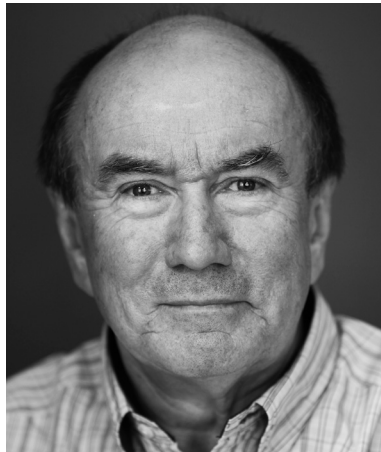


David Stout



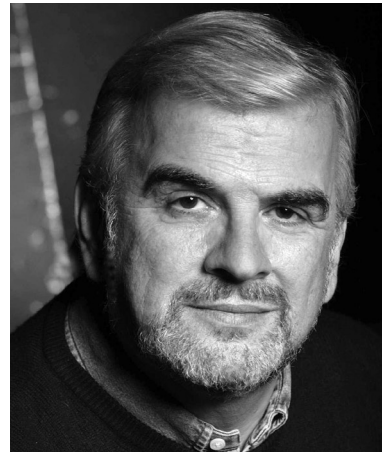
Stephen Gadd

Joe Low



© Neil Mockford

Richard Suart



Michael Cooper

Alan Opie



Elin Manahan Thomas



Catherine Wyn-Rogers

Paul Foster Williams



Madeleine Shaw



Rebecca Evans

Sian Trenberth

## Sullivan: The Beauty Stone

---

### Introduction historique

Si l'opéra romantique *Ivanhoe* (1891) de Sir Arthur Sullivan (1842 – 1900) semble se résumer pour nous à un post-scriptum à sa collaboration avec W.S. Gilbert, alors *The Beauty Stone* (créé le 28 mai 1898) doit certes émerger plus obscurément encore de la nuit des temps. Deux choses se sont longtemps opposées à tout désir de faire revivre l'œuvre, ou même de la prendre au sérieux. En premier lieu, la seule et unique série de représentations de l'opéra au Savoy Theatre, cinquante seulement, ce qui en fit le plus grand fiasco de Sullivan – comment le public à l'époque avait-il pu se tromper? En second lieu, de tous les "Savoy Operas" (un genre déjà suffisamment vaste pour inclure *Trial by Jury* et *The Yeomen of the Guard*, sans compter *HMS Pinafore* et *Haddon Hall*), c'est celui qui se prête le moins à être catégorisé; en fait, il semble à peine raisonnable de le qualifier de Savoy Opera. Le malheur est qu'en dépit de toutes les faiblesses qui ont rendu sa naissance si difficile, *The Beauty Stone* est l'une des partitions les plus belles et

les plus accomplies de Sullivan, et l'opéra dans son ensemble est de tous les opéras produits au Savoy, le plus ambitieux sur le plan artistique.

Sullivan était habitué à travailler avec un seul librettiste; *The Beauty Stone* offre le seul exemple d'un texte fourni par deux collaborateurs. Et ces deux hommes, de plus, n'étaient pas sortis du moule habituel des librettistes d'opéra (comique) – ils comptaient tous deux, dans des sphères différentes, parmi les artistes les plus importants de leur temps. La clé de voûte dans le développement de l'opéra fut Joseph William Comyns Carr (1849 – 1916), une personnalité de premier plan dans la vie culturelle de Londres, qui réunit plusieurs des divers fils conducteurs de la carrière de Sullivan. Ayant entamé une carrière d'avocat, Carr allait trouver ensuite l'écriture plus à son goût (Gilbert semble avoir compris cet élan); très vite, il devint l'un des plus éminents critiques d'art londoniens et une figure-clé de l'aile artistique plus progressiste en Grande-Bretagne. Comme Carr le rappela plus tard dans ses souvenirs, il connaissait Sullivan depuis de nombreuses

années: il lui avait été présenté par Sir Coutts Lindsay. Carr était l'un des directeurs de la Grosvenor Gallery que Lindsay et sa merveilleuse épouse, Blanche, avaient fondée en 1877, et Sullivan, comme Carr, avaient été les hôtes des Lindsay, à Balcarres, en Écosse.

La caricature de Carr publiée dans *Vanity Fair* en février 1893 est intitulée simplement "Un critique d'art", et elle le montre, suprêmement détendu, le cigare en main, une jambe posée sur l'autre avec désinvolture; c'est l'évocation d'un homme de l'art à l'aise avec les artistes. Ses écrits et sa profession de directeur de diverses galeries le mirent en contact étroit avec de nombreux peintres éminents de l'époque, notamment Rossetti, Burne-Jones, Whistler et Sargent – qui peignit un portrait de l'épouse de Carr. Non moins portée vers les arts que son mari, Alice Comyns Carr était, entre autres, costumière et fut en grande partie responsable de l'un des costumes de scène les plus célèbres de tous les temps: la resplendissante robe parée d'ailes de scarabée qu'Ellen Terry portait dans le rôle de Lady Macbeth, elle-même le sujet de l'un des portraits les plus célèbres de Sargent. C'était Sullivan qui avait composé la musique de scène pour cette production de *Macbeth* (1888) par Sir Henry Irving: il s'agit d'une des musiques les plus modernes et dramatiques de

Sullivan et, de l'avis général, elle contribua de manière significative au succès de la pièce.

Irving allait être le catalyseur de la première collaboration de Carr avec Sullivan. Carr avait écrit et adapté des œuvres pour la scène auparavant, mais *King Arthur* (1895), pour le Lyceum Theatre de Irving, était certainement la pièce la plus importante qu'il ait composée jusqu'alors. (Le langage de Carr était du genre fantastique antique, un genre qui caractérisait tant d'œuvres de ce type et permettrait difficilement de prendre la pièce au sérieux de nos jours.) Irving, une fois encore, amena Sullivan à composer la musique, et cette fois, Sullivan créa une parfaite atmosphère de crépuscule arthurien. Carr tira parti du mieux qu'il put de ses connexions préraphaélites, et recruta son ami Edward Burne-Jones pour la création des costumes et décors. L'association des noms de Sullivan, Irving et Burne-Jones sur un même programme était assez extraordinaire et fit de la pièce un véritable succès pour son acteur-metteur en scène.

Irving mit Carr en rapport avec le second librettiste de *The Beauty Stone*, le dramaturge Arthur Wing Pinero (1855 – 1934). Pinero (un autre réfugié du monde du droit) avait joué dans la troupe d'Irving dans les années 1870 avant d'émerger comme un



dramaturge à succès: *The Magistrate* (1885), *The Second Mrs Tanqueray* (1893) et *The Notorious Mrs Ebbsmith* (1895), notamment, l'avaient déjà porté au premier rang dans son domaine en Angleterre. En janvier 1898, quelques mois seulement avant la première de *The Beauty Stone*, avait eu lieu la création de *Trelawny of the "Wells"*, l'une des pièces de théâtre comptant parmi les plus durables de Pinero. *Trelawny of the "Wells"* est certainement l'une des meilleures pièces jamais écrites sur le théâtre: elle évoque avec ferveur la scène anglaise dans les années 1860, l'ère du burlesque et du mélodrame, qui avait été le mobile principal de la carrière de Gilbert, et la transition qui mena graduellement à des formes dramatiques plus réalistes. Au travers du caractère de Tom Wrench, la pièce célèbre les innovations du dramaturge et metteur en scène Thomas William Robertson (1829 – 1871) dont la carrière croisa celle de Gilbert, et ce dernier reconnut qu'elle fut une source d'inspiration pour ses propres réformes de la mise en scène.

*The Beauty Stone*, donc, émergea de la pensée de trois hommes – Sullivan, Carr et Pinero – dont les parcours s'étaient souvent croisés déjà, et qui apportèrent à toute collaboration potentielle entre eux une combinaison de talents apparemment

parfaite. Carr était un homme de l'art, un éminent adepte du mouvement préraphaélite, à l'instinct dramatique avéré. Pinero était, à cette époque, probablement le dramaturge le plus en vue du pays, avec un flair naturel pour la comédie, mais aussi un intérêt pour le réalisme social sur scène. Sullivan dominait l'univers musical en Grande-Bretagne: les années 1890 n'avaient pas été aussi bénéfiques pour lui que les années 1880, mais même si ses deux derniers opéras comiques, *The Chieftain* (1894, livret de F.C. Burnand) et *The Grand Duke* (1896, livret de W.S. Gilbert) avaient été des relatifs fiascos, le triomphe de son merveilleux ballet *Victoria and Merrie England* (1897), célébrant les soixante ans de règne de la reine Victoria, signifiait qu'il baignait dans le succès à ce moment. Une collaboration, quelle qu'elle soit, aurait-elle pu être de meilleur augure? Richard D'Oyly Carte (1844 – 1901) a dû être assuré de la sorte de succès qui avait échappé au Savoy Theatre depuis *The Gondoliers* (1889).

Hélas, ce ne fut pas le cas. La description de *The Beauty Stone* en termes de "drame musical romantique original" est le nœud de l'affaire. Carr qui était responsable de la conception de la pièce, et qui allait en être le parolier, et Pinero auquel Carte semble avoir fait appel pour écrire les dialogues du livret, voyaient

la pièce comme un drame avec de la musique; Sullivan la voyait comme un opéra avec une partie dialoguée. Ceci n'aurait pas dû être en soi un problème insurmontable, sauf que la parole l'emportait largement sur le chant, avec le risque de mettre en péril l'équilibre de toute l'œuvre. Des discussions sur la nature de la pièce avaient commencé en septembre 1897; en décembre, Sullivan notait dans son journal:

Dîner avec Pinero chez Joe Carr – long entretien après le repas. Premiers signes de difficultés pouvant apparaître. Tant Pinero que Carr, des hommes talentueux et brillants, n'ayant *aucune* expérience de l'écriture pour la musique, refusent néanmoins obstinément d'accepter toute suggestion de ma part quant à la forme et à la construction. Leur ai dit que la construction musicale de la pièce pouvait être fort améliorée, mais ils refusent tout changement. '*Quod scripsi, scripsi*', disent-ils tous deux.

L'épouse de Richard D'Oyly Carte, Helen (1852 – 1913), qui à ce stade assumait une grande partie de la gestion du Savoy, intervint alors et réussit à convaincre les trois collaborateurs de faire des concessions, et à partir de ce moment-là, le travail semble s'être poursuivi dans un climat assez amical.

Il convient de noter ici que si Carr et Pinero étaient évidemment responsables de beaucoup

du caractère dramatique de l'œuvre, Sullivan réussit à faire accepter ses propres vues plutôt mieux que la citation ci-dessus ne le suggère. Le cadre médiéval était de nature à lui plaire, et peut même avoir été choisi à sa demande: *The Yeomen of the Guard* (1888), *Ivanhoe* et *Haddon Hall* (1892) étaient les opéras qui semblaient le mieux illustrer sa vision opératique, et tous comportaient des situations quasi médiévales. En outre, *The Beauty Stone* a plus en commun que le seul personnage du Diable avec l'œuvre non opératique de Sullivan qui remporta le plus vif succès, la cantate *The Golden Legend* (1886), car les deux œuvres se déroulent dans une sorte de *Mitteleuropa* romantique qui incita le compositeur à créer un univers sonore orchestral particulièrement beau. Et plus encore, il semblerait que les concessions consenties à la demande d'Helen Carte étaient fortement en faveur de Sullivan et venaient justifier son inspiration dramaturgique naturelle. En contrepartie du sacrifice d'un peu du récitatif dans l'introduction de l'Acte II, Scène 2, Sullivan put améliorer la seconde partie de cette scène en la transformant en trio ("Look yon – 'tis she"). Il y gagna aussi le quatuor très éloquent ("Who stands within?") dans la première scène de l'Acte I, originellement un dialogue, et apparemment tout le finale de l'Acte II,

Scène 1: ceci est le noyau dramatique de l'opéra, car l'épisode marque le moment où Guntran, puis Laine, dénoncent la lâcheté de Philip, le persuadant donc de reprendre les armes une fois encore. Cette scène se termine par un formidable climax choral et orchestral qui est l'un des sommets de l'œuvre.

On ne peut nier qu'il y ait encore une énorme partie dialoguée: Pinero semble s'être laissé guider par le Moyen Âge de pacotille de *King Arthur* de Carr, et Max Beerbohm prit grand plaisir à parodier le style de sa prose dans *The Saturday Review*. Carr pour sa part écrivit quelques-uns des textes les plus longs et verbeux que Sullivan eût jamais à mettre en musique. À un certain moment, Sullivan confia à son journal:

navrant de devoir essayer de créer une œuvre  
musicale à partir d'un fouillis si mal structuré  
(pour la musique) de phrases tarabiscotées.

Carr rejoignit le compositeur sur la Riviera où il avait trouvé une maison, et ceci semble avoir contribué à faire avancer le travail de composition. Une grande partie du problème venait du fait que Sullivan (comme il le dit dans l'interview parue dans *The Daily News*) avait besoin de se mettre "sur le bon rail", ce qui lui prit plus de temps pour la composition de *The Beauty Stone* que d'habitude. Il s'agissait non seulement de mettre des textes

en musique – bien que ce fût plus difficile que lorsqu'il mit en musique les textes de Gilbert –, mais aussi de s'imprégner de la tonalité, de la couleur orchestrale et de l'atmosphère générale de la pièce, ce qui lui apporterait sa propre *tinta* (ceci est aussi parfaitement caractéristique d'un opéra de Sullivan que ce l'est d'un opéra de Verdi). En fait, la difficulté à laquelle se vit confronté Sullivan en travaillant sur les textes semble avoir eu un résultat très constructif, leur complexité lui inspirant certaines de ses lignes mélodiques les plus longues et certains épisodes comptant parmi les plus inhabituels.

Lors de la première, le 28 mai 1898, la représentation de *The Beauty Stone* dura environ quatre heures – le plus long, de loin, des "Savoy Operas". Les dialogues et la musique furent immédiatement taillés à la serpe; certaines de ces tailles furent sans doute extrêmement judicieuses, mais la perte, après cette première soirée, d'une grande partie de la merveilleuse musique accompagnant le Concours de Beauté (les deuxième et troisième concurrents disparurent tout à fait) et du trio formant climax dans l'Acte II, Scène 2, au cours duquel Laine rejette la pierre de beauté, fut malheureuse. Toutes les passages supprimés dans la musique (y compris celui du second air pour le Diable et Jacqueline, "Up and down") ont été récupérés pour cet enregistrement,

ce qui fut possible grâce au fait que Sullivan prit soin d'attacher tous les épisodes éliminés au dos de sa partition autographe, qui vient de ressurgir d'une collection privée. Les tailles furent sévères, mais ne suffirent pas à sauver l'œuvre: finalement, *The Beauty Stone* fut fatalement compromis par son livret (spécialement la partie dialoguée – il est impossible d'imaginer que ceci et les pièces modernes de Pinero puissent être du même auteur). En même temps, le public du Savoy, fidèle aux reprises d'œuvres plus anciennes de Gilbert et Sullivan et aux nouvelles œuvres dans le même esprit, savait ce qu'il voulait, et *The Beauty Stone* ne faisait pas l'affaire. Carr, Pinero et Sullivan avaient créé un drame très sérieux et complexe d'une réelle profondeur psychologique; et non loin de là, dans les théâtres rivaux, les comédies musicales offraient un divertissement sans complication, osé, et *The Beauty Stone* ne fut pas à la hauteur de la compétition. Les Cartes semblent avoir résisté jusqu'à la cinquantième représentation de l'opéra puis ils mirent fin à leurs pertes. S'étant tant investi dans cette œuvre, le genre de pièce historico-romantique qu'il aimait tant, Sullivan fut à juste titre démoralisé par les résultats.

Malgré tous les défauts de la pièce, il serait injuste de ne pas en louer ses points forts.

Sullivan était naturellement doué pour la comédie, tout en étant toujours tenté de se tourner vers quelque chose de plus sérieux; il fit référence dans sa correspondance avec Pinero à "votre magnifique drame", et sous divers aspects, c'est exactement cela. Le texte a des faiblesses fondamentales, mais il y a des points positifs, même forts, qui ont aidé le compositeur. En premier lieu, une peinture vivante et contrastée des personnages, et, en second lieu, l'apport de longues scènes (Sullivan les appelait des "concerted pieces" [pièces d'ensemble]) qui lui permettaient de développer ces rôles, et toute l'atmosphère de l'opéra, au travers d'épisodes continus. Là où Gilbert avait tendance à utiliser des procédés créant des bouleversements dans l'intrigue et à mettre en place des personnages burlesques à dimension unique, Pinero et Carr créaient des strates multiples. Il est possible de percevoir pourquoi certains ont compris leur invention d'une pierre magique comme l'équivalent de ce qu'on a appelé le "lozenge plot", un schéma dramatique impliquant un genre de charme ou de potion, que Gilbert proposa à Sullivan sous différentes formes en d'assez nombreuses occasions, mais que Sullivan trouvait mécanique, déplaisant et trop évocateur de *The Sorcerer* (1877). Mais en fait, la manière complexe dont le pouvoir de

la pierre de beauté interagit avec les véritables élans humains et propulse inéluctablement le drame, place ce procédé d'intrigue sur un plan réellement plus élevé. Le personnage de Saida est la clé permettant de comprendre pourquoi ceci n'est pas un "Savoy Opera" du genre de Gilbert. Avec Ruth, Lady Jane, Katisha et d'autres, Gilbert avait dépeint une sorte de femme vieillissante, sexuellement frustrée, au tempérament prédateur, un personnage que Sullivan en était arrivé à détester; Saida par contre est un portrait crédible d'une femme superbe, désespérée à l'idée de perdre l'homme qu'elle aime. Sa scène de danse dans l'Acte II, Scène 1 est une évocation musicale de l'ardent désir de retrouver l'amour perdu et son foyer, qui en vaut toute autre sortie de l'imagination d'un compositeur anglais.

Dans son interview parue dans *The Daily News*, Sullivan s'efforça de souligner que, s'il différait du Savoy Opera habituel, *The Beauty Stone* n'était pas pour autant dépourvu d'éléments comiques. Bien que ceci soit exact, c'est pour sa nature d'un *sérieux* sans vergogne que l'opéra demande notre attention. Tout comme Gilbert et Sullivan avaient signalé un changement de ton en ouvrant *The Yeomen of the Guard* par un solo – Phoebe à son rouet –, nous avons ici un duo – pour Simon et Joan, cette fois devant leur métier à tisser.

Jamais un Savoy Opera n'avait commencé de manière si sombre. Si le sérieux et le caractère obscur de l'opéra en font un improbable "Savoy Opera", au sens où on l'entend généralement, notre meilleure compréhension de la pièce (et en effet sa meilleure chance de briller sur scène) est en tant que mystère ou miracle moyenâgeux mis en musique; c'était certainement ce que Carr et Pinero avaient pour objectif, comme en témoigne leur référence à de telles pièces dans la préface du livret. En tant que tel, *The Beauty Stone* fut un exemple précoce du renouveau d'intérêt pour ces pièces, de plus en plus marqué au cours du vingtième siècle. La carrière de Carr nous indique un autre aspect. S'il existe une œuvre pouvant être qualifiée d'opéra préraphaélite, c'est bien celle-ci: le contexte historique, l'amour courtois, les sous-entendus obscurs, l'intervention de la magie, les thèmes-clés d'amour et de beauté – tous se retrouvent dans cet opéra. C'est presque comme si Carr l'avait écrite avec l'une des plus grandes peintures de son vieil ami Burne-Jones à l'esprit, *King Cophetua and the Beggar Maid*, qui couvre, pour une grande partie, le même terrain psychologique. Le directeur musical du Savoy, François Cellier (1849 – 1914), avait certainement raison de trouver que c'était tout simplement le mauvais théâtre pour

*The Beauty Stone*, et qu'il aurait peut-être eu de meilleures chances dans un contexte différent; le regret de Cellier fut que

l'une des partitions les plus charmantes de Sir Arthur Sullivan soit enterrée, que sa musique soit ignorée d'une multitude de personnes, mais jamais oubliée des comparativement rares mélomanes qui avaient le privilège d'écouter ses magnifiques numéros.

Ce premier enregistrement professionnel complet rend justice au compositeur. Peu avant son décès, Sullivan avait discuté avec Carr d'un remaniement opératique de leur *King Arthur*. *The Beauty Stone* nous donne un merveilleux aperçu de ce que Sullivan, à l'automne de sa vie, mais toujours au sommet de son art, aurait pu réaliser avec l'opéra arthurien dont il avait longtemps rêvé.

© 2013 William Parry

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

**Le nouveau drame musical au Savoy –  
Ce qu'en dit Sir Arthur Sullivan**

C'est lundi soir que j'ai rendu visite à Sir Arthur Sullivan, et ses innombrables fidèles seront heureux d'apprendre que je l'ai trouvé non seulement en excellente santé, mais rajeuni de plusieurs années par rapport à ma dernière visite – il y a environ six mois.

Pourquoi un tel phénomène? Eh bien, je pense que le grand secret – s'il faut en trouver la raison – est le fait qu'il a travaillé constamment, jour après jour, à la nouvelle pièce, et un travail d'une difficulté exceptionnelle réussit étonnamment bien à Sir Arthur Sullivan. La composition de la musique du nouveau drame n'a pas été moins ardue – peut-être même plus – que la mise en musique de ses opéras légers célèbres quels qu'ils soient, mais elle a été écrite dans ses moindres notes en moins de quatre mois. "Le lundi 23 mai" fut le jour où je lui rendis visite. "J'ai terminé l'orchestration à 4h30 ce matin", s'exclama Sir Arthur Sullivan; cela alors que l'œuvre ne fut commencée que la dernière semaine de janvier. Sans même parler de la partie créative de l'œuvre, il est difficile de mesurer l'ampleur du seul travail manuel et la rapidité de composition que cette déclaration implique.

"Je crois que le travail s'est avéré plus complexe que quoi que ce soit que j'ai fait d'autre", dit Sir Arthur, "et cela ne s'explique pas par le fait que la pièce est de caractère sérieux, car la composition d'un opéra léger ou comique qui exige de moi que je sois dans un état de bon humeur chronique, et que j'écrive dans un style léger et mélodieux tout au long du processus de création, avec la crainte constante de la platitude ou de la banalité,

n'est pas une tâche facile. Mais dans ce cas-ci, il m'a fallu longtemps avant de me mettre sur le bon rail et la construction des numéros d'ensemble ainsi que l'instrumentation m'ont pris plus de temps que d'habitude. L'orchestration de la plupart de mes opéras Savoy m'a pris environ quinze jours, mais je regrette de dire que j'ai passé presque un mois à travailler à l'instrumentation de cette pièce.

“Je crois qu'il faut préciser avant toute chose que le caractère de cette œuvre, *The Beauty Stone*, est totalement différent de ce que nous avons eu précédemment au Savoy Theatre. Elle n'est pas 'lourde', et j'espère que l'on peut en dire autant de la musique, mais c'est un drame romantique, non pas une pièce humoristique, et bien qu'elle soit légère par certains aspects et que quelques parties chantées et épisodes soient traités de manière humoristique, elle est écrite dans un esprit de sérieux. Elle n'a certes rien de déprimant, on l'admettra je pense, mais j'ai tellement peur que le public vienne à sa représentation en s'attendant à voir un opéra comique, avec tous les bons mots et plaisanteries qui le caractérisent, et, ne les trouvant pas, soit déçu. Oh non, la pièce n'a pas une fin malheureuse ou quoi que ce soit de ce genre. Il y a une note pathétique sous-jacente tout du long, et la première scène commence

par un duo désespéré – car ils sont vieux, pauvres et misérables – entre le vieux couple Simon et Joan, Mr Lytton et Miss Rosina Brandram, qui chantent leur chant devant le métier à tisser.

“Bon, ce n'est pas comme ça tout au long de la pièce”, dit Sir Arthur joyeusement, “sinon la partie du public qui serait venue uniquement pour s'amuser, risquerait d'éclater en pleurs et de quitter le théâtre! Mais l'intention, dans l'œuvre tout entière, est de montrer que posséder la beauté ne rend pas nécessairement heureux. Bien sûr, il y a les notes d'humour, comme dans les romans historiques et romantiques, bien que” – souriant – “les qualifier de livres comiques est à peine pensable!

“L'Esprit du mal, dont le rôle est joué par Mr Passmore, porte un costume de l'époque, et se mêle à la foule. Il est entièrement intégré dans l'action du récit et est représenté comme le Diable du Moyen Âge, quand, comme cela est expliqué dans la préface, 'il était une figure constamment présente dans l'imagination populaire, ce caractère familier engendrant un sentiment dans lequel le mépris lutte avec force pour l'emporter sur la crainte'. Il se déguise de différentes manières, en moine etc., n'est le confident de personne et reste toujours un étranger pour ceux avec lesquels ils parlent,

un personnage mystérieux. Il détient la 'Beauty Stone' et la remet à l'un ou à l'autre – avec chaque fois pour résultat que... –, mais je ne dois pas raconter l'histoire.”

“Et la musique vocale?” – “Il y a vingt-quatre numéros, dont six ou sept sont de longues pièces d'ensemble. Je ne sais pas s'il vous faut demander au compositeur lesquels sont le plus susceptibles d'attirer l'attention – s'agissant de la musique –, mais je pourrais peut-être citer en exemple deux duos légers accompagnés de danse que chantent le Diable (Passmore) et Jacqueline (Miss Emmie Owen), une sorte d'enfant misérable, qui devient son page et son serviteur, et un tendre duo entre les deux personnes âgées, rappelant l'amour de leur jeunesse.

“Saida est la *prima donna* de la pièce et nous aurons, dans ce rôle, Miss Pauline Joran qui est non seulement une grande cantatrice, mais une musicienne admirable. Elle fut d'abord formée comme violoniste, mais elle a une voix merveilleusement belle et des qualités dramatiques qui, je pense, convaincront chacun de la chance énorme que nous avons eue d'avoir pu engager une artiste aussi brillante pour le rôle. L'une des scènes les plus étonnantes dans laquelle Saida apparaît est celle où elle tente par la ruse d'inciter le héros – Philip, Lord of Mirlemont – de

l'aimer de nouveau. C'est une pièce plutôt longue de musique d'ensemble, écrite en un style oriental et dans laquelle, comme pour accompagner le chant de Saida – et la danse – je dois introduire un chœur de chevaliers et de dames qui chantent de manière à suggérer une série d'“apartés” murmurés alternant avec un chœur de jeunes filles orientales.”

“Une tâche complexe qui suppose une grande maîtrise?”, suggéré-je, et j'ajoute, “Mais qu'implique en réalité l'élément ‘oriental’ dans la musique?”

“Eh bien, j'ai essayé de lui donner une couleur non conventionnelle. La couleur orientale conventionnelle en musique est obtenue par le recours à certains intervalles, comme la seconde augmentée et la quinte diminuée, mais j'ai essayé plutôt de lui donner une touche orientale par la mélancolie de la musique et en adoptant une gamme de mon crû inspirée des modes grecs”, et Sir Arthur, très complaisamment, joua au piano quelques-unes des gammes illustrant le style conventionnel, puis, la gamme qu'il avait adoptée, et quelques mesures de la musique – mélancoliques et amenant à l'esprit d'étranges scènes et couleurs orientales.

“Et comment puis-je décrire la gamme que vous avez adoptée?”, lui demandai-je sans pitié, après l'avoir remercié. “Je ne veux pas être trop



technique, mais les mélomanes...”, m’écriai-je désespérément. Puis je vis à l’expression du visage de Sir Arthur, compatissant aux efforts que je faisais pour maîtriser les questions musicales, qu’une petite plaisanterie s’annonçait.

“Eh bien, voyez-vous,” expliqua-t-il en riant de bon cœur, “c’est réellement mon invention secrète cette gamme: mais, si vous voulez, vous pouvez préciser que c’est un compromis entre le mode phrygien et l’hypo-mixolydien. Ceci vous paraît sûrement très clair?”

Dans ces circonstances, l’intervieweur ne peut que “sauver la face”, comme disent les Chinois, en devenant plus impitoyable encore dans ses questions, et c’est la démarche que j’adoptai.

“Et la musique du Diable – est-elle étrange?”

“Non, pas au sens conventionnel. Elle se distingue par une certaine légèreté macabre – voilà comment je la caractériserais.”

En réponse à une autre question, Sir Arthur dit: “La partie du héros, Philip, est confiée à un nouveau venu, Mr Devoll, sur qui l’on peut compter, je pense pouvoir le dire, pour donner de ce rôle très fort la meilleure interprétation possible. Les chansonnettes d’amour ne sont pas absentes, mais ce n’est pas la partie traditionnelle pour ténor qui fait paraître ce dernier, dans son ravissement – eh bien –

comme un parfait imbécile! C’est un rôle qui demande de la virilité.

“Vous savez, je n’adore pas les interviews,” dit Sir Arthur, en partant; “mais, pour ou contre” – riant avec bonhomie – “je suis certain que je ne fais jamais ce qu’il faut! Soit je suis trop réservé et tout à fait inaccessible, ne donnant suite à aucune demande des journalistes qui choisissent de venir frapper à ma porte, soit, si je suis pris au piège dans un moment de faiblesse comme ici, on me dit que j’essaye de vanter mes opéras ou d’en faire la publicité. Je dois réfléchir à la question et essayer de décider quelle est des deux, la pire accusation! Mais vous remarquerez aisément, que dans les deux cas, j’aurai tort!”

Aucun de ces reproches, de toute évidence, n’a troublé le moins du monde l’équanimité de Sir Arthur, mais on admettra que la production à venir n’a aucun besoin de mes services d’“agent de liaison” journalistique, et il faut espérer que l’on n’aura donné à cette absurde suggestion de “publicité” aucun crédit en exploitant ce qui n’était de la part de Sir Arthur Sullivan qu’un geste d’amabilité et de courtoisie caractéristiques, pour essayer ainsi de lever juste un coin du “rideau”.

A.H.L.

*The Daily News*, 25 mai 1898, p. 3

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

### La musique de “The Beauty Stone”

Des mots, des mots, des mots. Pinero voyait *The Beauty Stone* comme une pièce avec de la musique, Carr comme une opportunité d’écrire de la poésie compliquée et emphatique pour les paroles et Sullivan comme un opéra. Là se situait le problème. Pinero voulait que le drame soit établi dans le dialogue, Carr voulait que les paroles soient des pièces de poésie à part entière et Sullivan voulait faire comme il le faisait toujours – habiller ses personnages d’une musique leur donnant existence et humanité, et laisser le drame émerger de la musique. La conséquence fâcheuse de ces approches différentes fut que Sullivan dut lutter pour que ses souhaits soient entendus, et pas toujours avec l’appui des Carte.

Carr et Pinero méconnurent trop souvent le rôle premier du librettiste d’opéra qui est de présenter au compositeur un texte qui fonctionne dramatiquement et qui se prête à être mis en forme, amplifié et développé sur le plan musical. La condition *sine qua non* est que les situations dramatiques formant la clé de voûte de l’opéra soient traitées musicalement et non pas dans le dialogue. Mais au lieu de cela, Sullivan reçut une masse de mots ne se prêtant pas toujours à une mise en musique cohérente, certains des moments

dramatiques les plus importants étant traités dans le dialogue seulement. Et donc Sullivan, inévitablement, dut travailler davantage pour donner un sens à l’ensemble du projet, et il semble (au départ du moins) s’être demandé si le combat valait la peine d’être mené. Nous lisons dans son interview parue dans *The Daily News* à quel point il peina pour la mise en musique de cette œuvre, ou s’évertua à créer pour elle l’atmosphère juste – ni trop sérieuse, ni trop légère –, et combien l’orchestration lui prit du temps, plus que pour celle de toute autre de ses œuvres pour le Savoy Theatre.

En dépit de ses combats évidents, il est clair que Sullivan se délecta du contenu romantique de *The Beauty Stone*, et son traitement musico-dramatique de l’opéra est à la fois cohérent et impressionnant. Le compositeur respire la confiance dans la manière dont il aborde les situations et les personnages, et ceci est spécialement évident dans sa mise à profit de la réminiscence musicale. La réminiscence des motifs – thèmes récurrents et fragments de mélodies répétés – était une clé de son écriture opératique. L’utilisation de techniques de ce type était manifeste dans *Ivanhoe*, et sur une grande échelle, mais *The Beauty Stone* nous montre Sullivan y ayant recours avec

une confiance particulière et plus de liberté. En effet, cette partition pourrait bien être considérée comme sa plus sophistiquée en termes d'exploitation, de développement et de métamorphose de thèmes musicaux dans des contextes dramatiques différents. Sullivan réalisa manifestement que, dans le cadre d'une musique dans la "pièce", employer cette technique était le meilleur moyen de garantir que le public soit musicalement en relation avec les personnages et l'évolution de leurs situations. Outre le fait qu'elle consolide la structure musico-dramatique, cette technique assure à la pièce une unité d'expression qui pourrait sinon lui faire défaut.

Le principal exemple de cette métamorphose de thèmes est la musique écrite pour Laine. En créant pour elle une musique rappelant par sa qualité celle d'un hymne, Sullivan s'inspire de la conception religieuse ouvertement catholique romaine au Moyen Âge, et souligne ainsi sa pureté et sa virginité. Sa superbe prière dans l'Acte I est la source de nombreux motifs dans l'opéra. La mélodie expressive de la section chorale de la prière est utilisée comme motif principal pour Laine; on l'entend une première fois dans l'Introduction, après le thème de Philip, puis lors de différentes entrées tout au long de l'opéra. Mais en d'autres

endroits, Sullivan a recours librement à des aspects de la partie versifiée de la prière: le passage dans le Finale de l'Acte I dans lequel Laine chante le changement d'inspiration divine qu'elle a subi, "I can but tell I knelt and prayed", est une métamorphose et un développement de la deuxième mesure du vers. Le Trio avec ses parents, "Look yon – 'tis she" (inexplicablement supprimé après la première représentation), est particulièrement riche en citations et transformations du matériau de la prière: ici cela s'infiltré progressivement dans la trame de la mise en musique avant d'éclater lors de son formidable climax. L'effet est étonnant par son impact émotionnel.

La musique de Laine démontre aussi comment Sullivan met à profit son sens très développé de la tonalité pour donner forme et unité à sa partition. La prière est en fa majeur, et c'est la tonalité de sa citation dans l'Introduction ainsi que celle du solo, aux accents d'hymne, que Laine chante dans le Finale de l'Acte I. Quand son thème principal est cité, ailleurs dans l'opéra, c'est généralement dans cette tonalité initiale. Dans le Trio avec ses parents, la musique de sa prière apparaît d'abord dans un passage en la bémol majeur, mais lors du climax, elle retentit en fa majeur. Toutefois, la transformation de Laine par le pouvoir de la pierre trouve un parallèle dans

une transformation de sa tonalité en mi majeur, et ceci est la tonalité de la musique sur laquelle Laine apparaît dans le Finale du premier acte. Sullivan définit la relation entre Philip et Laine dans l'Acte II en sol bémol majeur et en sol majeur.

Cette composition attentive et l'enchevêtrement et la métamorphose complexes des thèmes et tonalités garantissent que la musique de Laine contrastera – comme il se doit – avec la musique chantée par les autres sopranos, Jacqueline et Saida. Le garçon manqué Jacqueline se voit confier la musique la plus relâchée de l'opéra. Sullivan met en musique le premier de ses deux duos avec le Diable, "My name is crazy Jacqueline", en un 6/8 enjoué – bien que l'on perçoive son combat avec la masse complexe des mots. Dans le second duo, "Up and down", le compositeur suggère habilement l'épuisement de la jeune fille par ses contributions réduites à la musique. Adoptant la musique jouée précédemment au luth comme accompagnement de sa chanson "Why dost thou sigh and moan?", Sullivan réalise un changement musical quand Jacqueline succombe à la mélancolie de l'amour.

Toutefois c'est la musique que Sullivan écrivit pour Saida qui dépeint le mieux son habileté à pénétrer au cœur même d'un

personnage et son immense souci de trouver l'expression musicale appropriée. Dans sa fascinante interview parue dans *The Daily News*, Sullivan décrit la scène de danse de Saida dans l'Acte II, Scène 1: elle est

écrite en un style oriental... j'ai essayé de lui donner une couleur non conventionnelle. La couleur orientale conventionnelle en musique est obtenue par le recours à certains intervalles, comme la seconde augmentée et la quinte diminuée, mais j'ai essayé plutôt de lui donner une touche orientale par la mélancolie de la musique et en adoptant une gamme de mon crû inspirée des modes grecs.

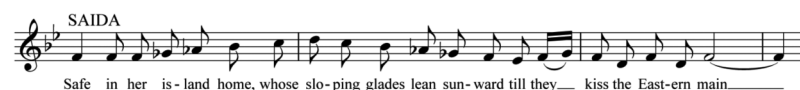
La "mélancolie de la musique" est certainement évidente dans tout ce que Sullivan écrivit pour Saida, depuis sa première apparition, et particulièrement dans le Finale de l'Acte I, quand elle implore Philip de se détourner de la superbe Laine. Ici, une cadence rythmique, obtenue en décalant les accents, imprime à la musique un délicat balancement en 6/8 (*Andante con tenerezza*, en ré bémol majeur) qui suggère clairement cette mélancolie.

C'est cependant la musique dérivant des modes grecs qui dépeint le plus distinctement et subtilement le personnage de Saida. La première préoccupation de Sullivan fut d'utiliser la musique modale pour évoquer les origines de Saida, l'île de Céphalonie en

Méditerranée, et son appartenance exotique qui la situent en marge des autres personnages de l'opéra. Cette scène de danse est essentielle à la description de Saida. Elle y exprime ses sentiments profonds pour Philip, son regret d'avoir quitté les "sunlit sloping glades of her home", et l'espoir de reconquérir son amour. La musique, tinte de regret et de nostalgie, est d'une grande richesse expressive sur les plans

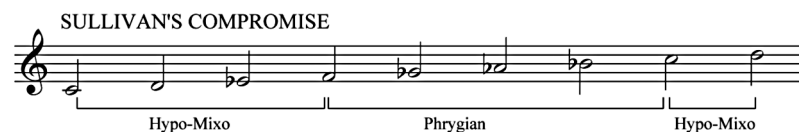
harmonique, mélodique et rythmique, et est orchestrée avec maîtrise. Les phrases longues et compliquées que Sullivan devait mettre en musique furent sans doute une gageure, mais elles l'amènèrent à écrire quelques-unes de ses plus belles pages. La musique exhale les parfums de la Méditerranée.

Saida adopte la phrase modale dans la première portée de sa musique:



Les intervalles caractéristiques esquissés par les premières notes de la mélodie – fa, sol bémol, la bémol, si bémol et ut – sont repris du mode phrygien, mais l'intervalle suivant, d'ut à ré, un ton, provient du mode hypomixolydien. Si Sullivan ne

s'était fondé que sur un seul mode, le mode phrygien par exemple, il aurait dû écrire ut – ré bémol, ce qui est beaucoup moins caractéristique. Et donc il arrive à son "compromis" final en combinant les deux modes:



Ce jeu de construction modal détermine le schéma mélodique des phrases de Saida et, que ce soit dans la partie orchestrale ou

vocale, ce schéma est intégré dans la trame de la musique et devient un facteur unificateur.

C'est sans aucun doute dans cette scène que l'on trouve la musique la plus impressionnante de tout l'opéra. Bien que Saida soit sans doute la femme traitée injustement, et qu'elle soit parfois rusée et manipulatrice, l'humanité de la musique de Sullivan est ce qui donne de la profondeur à son personnage. L'épisode tout entier est sans doute le meilleur exemple de la maîtrise du compositeur lorsqu'il s'agit de mettre un texte en musique ou de dépeindre par la musique des atmosphères et des personnages. Il convient de noter que Sullivan eut recours aux modes grecs avant que les compositeurs du vingtième siècle tels Vaughan Williams en fassent une pratique courante.

Sullivan traite Simon et Joan, les parents désespérés de Laine, avec sensibilité. Leur situation est peut-être sans espoir et leur maison misérable, mais dans la musique qui leur est attribuée, rien ne suggère la pauvreté ou l'abrutissement. La musique de leurs deux duos, "Click, clack" et "I would see a maid", réapparaît sous différentes formes dans l'œuvre pour nous rappeler leur situation, mais aussi leur amour mutuel. Le thème martial au début de l'opéra annonce le solo et le chœur de Philip à la fin de l'Acte II, et est utilisé partout pour nous rendre attentif à la "virilité" dissimulée derrière sa léthargie

obsédée par la beauté. Il est intéressant que Sullivan ait choisi ce thème pour débiter l'opéra, car Philip lui-même, à ce stade, avait depuis longtemps renoncé à sa carrière militaire, lui préférant la quête sans fin de l'amour et de la beauté; mais c'est le retour de Philip à la guerre qui, lorsque l'opéra se termine, lui permet finalement de trouver la vérité.

Sullivan précisa que la musique du Diable déploie "une légèreté macabre", et ceci résume parfaitement ce qu'il réalisa, depuis les figures assez tarabiscotées qu'il choisit pour le Diable déguisé en moine et les éclats de rire orchestraux qui ponctuent son chant, jusqu'aux danses du Diable à la fin de ses duos avec Jacqueline. Des fragments et des évocations de cette mélodie réapparaissent tout au long de l'opéra, l'exemple le plus saisissant étant le retour des mots "and so it befell at the toll of the bell" après le climax atteint au moment où Saida lui renvoie la pierre.

Guntran et Nicholas Dircks sont sans doute des personnages assez mineurs, mais Sullivan s'efforce néanmoins d'écrire, pour eux aussi, une musique caractéristique. Celle de Guntran, avec son abondance de motifs aux rythmes pointés, est essentiellement martiale et dynamique; elle contraste

fortement avec la musique indolente prévue pour Philip lorsque *son* thème martial est absent; un thème du chant de dénonciation de Guntran est utilisé comme bref interlude orchestral plus tard dans l'opéra. Par le recours à des motifs musicaux contournés aux cordes, et à des séquences harmoniques et mélodiques, Sullivan suggère parfaitement les airs pontifiants de Dircks. Ils parent la musique d'accents baroques, peut-être dans l'intention délibérée de la situer, par son style, dans un passé plus lointain. Dans le Concours de Beauté, Sullivan reprend une courte phrase du chœur "Maidens and men" pour suggérer la suffisance de Dircks, et comme élément unificateur pour la scène tout entière.

Deux sections dans l'opéra sont d'excellents exemples du génie avec lequel Sullivan utilise la réminiscence de thèmes pour amplifier un épisode musical. La première est celle où Saida, métamorphosée, réalise que Philip ne peut pas voir sa beauté nouvelle et se débarrasse furieusement de la pierre. Au début de l'épisode, Sullivan arrive à créer une tension en répétant le thème martial de Philip dans des tonalités différentes, jusqu'au moment où Saida se tourne vers le Diable et lui dit "So all is lost for ever". Le Diable répond en rappelant son chant, mais Saida se lance rageusement dans

un épisode musical dérivant de son aria "Ride on", et sur un si aigu, étayé par des cordes *tremolo*, elle lance la pierre au Diable et s'en va. Comme pour se moquer de son amour, le thème de Philip retentit dominé par un passage chromatique et, avec une modulation parfaitement mesurée, est transformé en une reprise du chœur du chant du Diable, le Diable proclamant que la pierre "always comes back to me".

Souvent dans les "Savoy Operas", le finale du dernier acte est une répétition d'un chant ou d'un chœur, ou une simple reprise de divers numéros entendus précédemment, mais dans le Finale de *The Beauty Stone*, les thèmes sont si habilement tissés dans la trame musicale qu'ils fusionnent imperceptiblement. Après un bref chœur d'acclamation ("Hail to the Lord of our Land!"), entendu originellement dans l'Acte II, Laine entre, accompagnée par le thème de sa prière. Guntran la présente en chantant une nouvelle mélodie, et après une courte section reprenant un chœur du Finale de l'Acte I – "What is this?" –, Simon et Joan entrent pour saluer leur fille. Ils sont accompagnés par de la musique du Quatuor de l'Acte I, qui, comme apparaît Jacqueline, se fond elle-même dans le thème de l'un de ses duos. Alors que Philip appelle Laine, les derniers commentaires du Diable sont mis en

musique sur un fragment de son chant. Philip déclare son amour pour Laine et l'opéra se termine sur un épisode musical du Finale de l'Acte I – le moment auquel Philip avait pour la première fois loué sa beauté. Reprenant des idées musicales apparues plus tôt dans l'opéra, Sullivan transforme cette scène de réconciliation finale en un épisode qui est plus que la somme de ses différentes parties.

Travaillant toujours avec méticulosité et pertinence à son orchestration, Sullivan composa cet opéra avec d'innies précautions et, contrairement à son habitude dans ses œuvres opératiques, il écrivit un certain nombre d'épisodes purement orchestraux pour couvrir les changements de scènes, ou pour accompagner l'action. Le plus beau d'entre eux est celui accompagnant le changement de scène du château de Philip à la mesure de Simon et Joan dans l'Acte II; et le plus élaboré accompagne la préparation de la scène pour le Concours de Beauté. Sullivan, le musicien toujours pratique, appela ceci "fitting in", mais, en fait, ces interludes montrent un compositeur mature, sûr de son instinct dramatique, faisant sa part pour apporter à l'œuvre unité et continuité.

L'écriture pour cordes de Sullivan dans *The Beauty Stone* est particulièrement typique, une merveilleuse richesse et un

romantisme déclaré évoquant l'univers sonore de *The Golden Legend* et *The Yeomen of the Guard*. Certains passages sont très difficiles à jouer, par exemple les motifs qui accompagnent le chœur "A witch, a witch!" dans le Finale de l'Acte I, et d'autres sont très émouvants, comme le moment merveilleusement poignant, dans le stupéfiant Trio du deuxième acte, où Laine chante, "Mother! Mother!", une phrase ardente aux cordes faisant écho à ses mots. Peu après, les premiers violons ajoutent une ligne décorative à celles des trois personnages, comme ils le font dans "'Tis said that joy", le trio du Finale de l'Acte II de *The Yeomen of the Guard*. D'autres épisodes magnifiques sont ceux joués *pizzicato*, suggérant la musique pour luth que l'on entend en toile de fond pendant la scène du château, et leur reprise comme accompagnement du dernier chant obsédant de Jacqueline. Ailleurs, il convient de noter aussi le caractère viril de l'écriture pour cordes: les cordes graves dans le chœur "Hobble, hobble" rappellent *La Fiancée vendue*, et un motif rythmique dynamique évoquant des danses slaves domine les introductions au Concours de Beauté et à la danse au début de l'Acte III. Sullivan ne néglige pas non plus les bois et les cuivres: les premiers sont entendus, avec



le plus merveilleux des effets, dans la section versifiée de la prière de Laine, avant l'entrée des cordes pour accompagner le chœur, et, plus tard, magiquement, pendant la métamorphose de Laine; quant aux cuivres, c'est dans les fanfares et la musique militaire qu'ils sont utilisés avec le plus d'effet, ainsi que pour aider à donner aux longs chœurs (inhabituellement compliqués) une véritable allure de spectacle moyenâgeux. En résumé, jamais l'orchestration d'un "Savoy Opera" n'avait été si complexe, riche et retentissante, et les musiciens de l'orchestre ont dû s'en délecter.

*The Beauty Stone* fut écrit deux ans seulement avant le décès du compositeur, et la richesse de son langage musical tout comme sa nature d'un romantisme sans vergogne prouvent à l'évidence que Sullivan évoluait vers un style plus profondément expressif dans ses dernières années. On peut entrevoir ceci dans d'autres œuvres de sa fin de vie, par exemple le *Te Deum* (1900), écrit pour la fin de la guerre des Boers, les deux mélodies sur des poèmes de Tennyson *Tears, Idle Tears* et *Oh Swallow, Swallow*, et le meilleur de la musique de *The Emerald Isle* (non achevée lors du décès de Sullivan). Il est clair, si l'on considère la musique, que Sullivan voyait *The Beauty Stone* comme une

œuvre se distanciant significativement de ses opéras précédents et comme une chance de faire quelque chose de différent; et, malgré les inconvénients inhérents à la collaboration avec les deux librettistes, Sullivan triompha finalement de ses difficultés. On pourrait prétendre que celles-ci le stimulèrent en tant que compositeur et l'obligèrent à trouver des solutions aux problèmes présentés par les défauts du texte. En dépit du maigre succès initial de *The Beauty Stone*, la réalisation de Sullivan est incontestablement impressionnante. C'est sa contribution, surtout, qui façonne ce "drame musical romantique" de manière à en faire un tout cohérent, une partition opératique se distinguant par sa réelle diversité, sa couleur et son humanité.

© 2013 Martin T. Yates

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

## Synopsis

### Introduction –

#### Acte I, Scène 1

L'Introduction de l'opéra commence par une dramatique exposition du thème martial de Philip dans le finale de l'Acte II, suivi du thème de la prière de Laine à la Vierge. Cette Introduction nous conduit directement

à la première scène qui se déroule dans la mesure de Simon et Joan, les parents âgés de l'infirmes, Laine. Ils déplorent leur situation en un duo émouvant, décrivant la monotonie de leur vie devant le métier à tisser ("Click, clack"). Laine est partie chercher du pain et de l'eau en ville, mais ses parents ont peur pour elle, car la population s'active à préparer un Concours de Beauté. Bientôt leurs craintes s'avèrent justifiées, car Laine est repoussée dans la maison par une foule agitée, déterminée à se moquer d'elle et de ses parents ("Hobble, hobble"). Il y a dans la foule Peppin the Dwarf (Peppin le Nain) qui a embrassé Laine provoquant plaisir et raillerie chez le peuple. Heureusement, le garçon manqué local, Jacqueline, a aidé Laine à échapper à leurs brimades, mais la jeune fille a perdu en route le pain et l'eau. La foule se disperse, et bientôt un cortège passe devant la fenêtre – l'une des concurrentes au Concours de Beauté et ses admirateurs en fait partie – en chemin vers la grand-place ("Maidens and men"). Redoutant d'autres troubles, Simon et Joan partent puiser de l'eau. Restée seule, Laine, désespérée, et aspirant à la beauté ou à la mort, chante une prière émouvante à la Vierge ("Dear Mary Mother"). La musique de cette aria reprend de nombreux thèmes que Sullivan associe à Laine dans le reste de l'opéra.

Au moment où Laine termine sa prière, on frappe à la porte, et le Diable en personne entre, déguisé en moine (Holy Friar). Il affirme à Laine que sa prière sera exaucée et qu'il détient une pierre magique qui lui donnera la beauté à laquelle elle aspire intensément. Leur discussion est interrompue par le retour des parents de Laine, et un quatuor s'engage dans lequel le Diable décrit le pouvoir qu'a la pierre d'accorder la beauté à celui qui la porte ("Who stands within?"). Laine reçoit la pierre et va dans sa chambre se la passer au cou. Répondant à des questions sur la pierre, le Diable conte son histoire et explique comment, chaque fois qu'elle est remise à quelqu'un, elle lui revient ("Since it dwelt in that rock"). Comme dans le cas de la prière de Laine, cette mélodie du Diable est la source de motifs qui réapparaîtront plus tard dans l'opéra. Le Diable s'en va et prononce une bénédiction de l'extérieur ("Vos quibus Deus benedixit benedicite!"), et il disparaît. Au son de la musique de sa prière jouée par les bois, Laine entre et se dresse face à ses parents, merveilleusement belle. Elle porte sa béquille devenue inutile comme si elle portait un lys.

#### **Acte I, Scène 2**

Un interlude musical sonore conduit à la seconde scène de l'Acte I, qui se déroule sur

la place du marché de Mirlemont où les gens se rassemblent pour assister au spectacle du Concours de Beauté (“The bells are ringing”). Ce long épisode choral illustre l’arrivée des concurrentes et la réaction de la foule à leur prétendue beauté. Le Diable surgit sous l’apparence d’un noble italien et il rencontre la va-nu-pieds, Jacqueline, pour laquelle il se prend d’affection. Dans un duo animé, il essaye de la persuader de devenir son page (“My name is crazy Jacqueline”). Elle commence par repousser son invitation, mais, peut-être convaincue par son pouvoir magique, elle revient sur sa décision et il l’envoie s’habiller de neuf pour le servir au château. Lorsque le Diable et Jacqueline s’en vont, un long interlude musical – dans lequel une ample mélodie en 4 / 4 est transformée ensuite en 3 / 4 pour le solo de la première concurrente – accompagne la foule qui salue l’arrivée de Lord Philip et de Lady Saida, qui prennent place devant l’hôtel de ville.

Le Bourgmestre, Nicholas Dircks, persuade les concurrentes de quitter la taverne et elles apparaissent devant Philip. Chaque jeune fille chante sa beauté sur une musique que Sullivan a pris soin de différencier: Loyse chante une valse rythmée en fa dièse majeur, l’orchestre décrivant sa chevelure resplendissante; Isabeau chante une habanera en 4 / 4; et

Barbe, enfin, chante une mélodie gracieuse en 6 / 8, qui est reprise par toute l’assemblée.

Aucune des jeunes filles n’attire Philip et il a envie de partir, bien que le Bourgmestre Dircks, désireux que le divertissement de la foule se poursuive, le persuade de rester. Le meilleur moyen d’y parvenir, suggère le Diable, est qu’une parodie de mariage entre les deux citoyens les plus laids de la ville, Laine Limal et Peppin the Dwarf, soit célébrée, et alors que commence le Finale, la foule part chercher Laine. Après une introduction musicale vigoureuse (“Go, bring forth”), Laine, métamorphosée, est amenée devant le public, accompagnée musicalement par des thèmes de sa prière. La foule est abasourdie par le changement (“What is this? Nay, look again!”), mais Philip est immédiatement attiré par Laine, et il rejette les avertissements de Nicholas Dircks. Sentant le danger de la situation, Saida supplie Philip d’ignorer Laine (“Oh, turn thine eyes away”); son solo enchanteur (que John Lanchbery allait reprendre dans ses *Tales of Beatrix Potter*) se transforme en un grand chant d’ensemble. Le Diable insinue alors à Saida que Philip est ensorcelé, et elle accuse Laine d’être une sorcière. La foule répond haineusement et, accompagnés par un thème de leur duo, Simon et Joan s’avancent implorant la

clémence. Dans une section ressemblant à un hymne, Laine explique la raison de sa beauté et, entendant cela, Philip cesse d'hésiter. Il la couronne de roses en boutons, met la ceinture d'argent autour de sa taille et, toute l'assemblée, chantant en un chœur joyeux, salue sa beauté nouvelle.

#### Acte II, Scène 1

La première scène de l'Acte II se déroule dans une salle du château de Philip, où ce dernier et sa suite de courtisans dissolus jouent à divers jeux ("With cards and dice"). Ces festivités sont interrompues par Baldwin of Ath, l'émissaire du duc de Bourgogne, qui demande l'aide militaire de Philip pour réprimer une révolte. Attendant avec impatience l'arrivée de la belle Laine, Philip refuse d'aider le duc et, faisant valoir ses propres objectifs de paix et de beauté, appelle les luthiers (cordes *pizzicato*) pour le divertir pendant que les dames terminent d'habiller Laine. Le Diable persuade Saida de profiter de l'absence de Laine pour reconquérir, en dansant, le cœur de Philip.

La section introductive de cet épisode de danse commence par le thème modal, joué au hautbois, aux clarinettes, aux bassons et aux flûtes (aux sonorités trépidantes, sous l'effet du recours à la technique du "flatterzunge"),

et tandis que l'orchestre porte la musique de danse cadencée, le chœur chante en murmurant, en aparté ("Though she should dance till dawn of day"). Ceci conduit à l'accompagnement ondoyant du chant de Saida. Les cors et les flûtes répercutent de manière poignante la fin des phrases modales de Saida. Aux mots "Till dawned that day", il y a une magnifique modulation de si bémol en ré majeur, et lors du retour à si bémol le thème modal réapparaît sur les paroles "One heart that knew not how to stay". Les servantes de Saida chantent maintenant sur le thème de danse initial (joué originellement par l'orchestre seul), et le chœur tout entier réalise un changement de tonalité enharmonique d'ut dièse à ré bémol, comme Saida poursuit la narration. Soutenue par des accords discrets aux cuivres, elle chante avec émotion, évoquant les derniers moments vécus dans son foyer, avant de partir avec Philip ("South blows the wind as the veil of night is falling"), et la section se termine tristement ("he bore her from the sun!").

La phrase modale retentit à l'orchestre; Saida chante son désir de quitter le Nord et ses frimas, avec Philip, pour retrouver la chaleur du soleil qui leur permettra de raviver la flamme de leur amour mutuel. Et sur un climax final, sa voix s'éteint. Ses servantes

reprennent maintenant le thème modal, transformé en un 6/8 fluide, et graduellement tout l'ensemble s'oriente vers un climax extraordinaire, tandis que Philip commence à succomber à la séduction de Saida. Mais la réconciliation n'aura pas lieu; une seule note, au cor, marque un arrêt, au moment dans lequel Laine apparaît. Elle ne chante pas, mais l'orchestre joue le thème de sa prière, et en un instant, le monde magique de Saida s'évanouit. Comme le chœur s'éloigne, recommandant à Laine de se souvenir que "love will come and love will go!", le thème de Saida réapparaît comme un rappel musical mélancolique de l'amour perdu.

Laissés seuls, Philip et Laine chantent un superbe et tendre duo ("I love thee!"). Mais cette intimité est bien vite interrompue par Simon et Joan que l'on fait entrer pour voir leur fille. Philip demande imprudemment au Diable de veiller à leurs besoins. Et il réagit en les faisant jeter hors du château. Guntran, outré par le fait que Philip a refusé de voir les émissaires du duc de Bourgogne, décharge sa colère sur l'assemblée et part ("I'll tell them what thou wast"). Dans une aria superbe, Laine, au comble du désespoir, exprime son désir de pouvoir rentrer chez elle ("What wouldst thou do?"). Philip y consent à contrecœur. Saida est certaine qu'elle

peut reconquérir l'amour de Philip, mais le Diable la prévient que Laine est encore une menace et suggère qu'ils la suivent tous deux. Ils partent, et trois des Chevaliers du duc de Bourgogne entrent d'un pas lourd. Déshonoré par les accusations de lâcheté de Guntran, Philip décide enfin de prendre son épée et de se battre, et la scène se termine par un chœur martial frénétique.

#### Acte II, Scène 2

Un interlude émouvant, magnifiquement écrit pour orchestre seul, évoque le retour dans leur mesure de Simon et Joan après qu'ils ont été jetés hors du château par le Diable, et ont juste réussi à échapper à la foule qu'il a envoyé à leur poursuite. Associant de riches accords à la musique de leurs duos, l'interlude exprime parfaitement l'angoisse et la désespérance de leur situation. Le vieux couple a été suivi par Laine, fuyant, et affolée. Lorsqu'elle les rejoint chez eux, un trio puissant et expressif se développe, qui graduellement réintroduit le thème de la prière tandis qu'elle décide de jeter la pierre et de redevenir ce qu'elle était ("Look yon – 'tis she"). Finalement, elle déchire sa robe, arrache la pierre de sa poitrine et quitte la chambre en courant.

La pierre est maintenant sur le sol au pied de Simon et de Joan. Après avoir hésité un

instant, Simon la ramasse et, son influence maléfique commençant à s'exercer, il déclare qu'elle ne peut pas faire véritablement de mal. Lui-même ou Joan devrait utiliser la pierre pour retrouver leur jeunesse et leur beauté. Ils chantent un duo tendre et nostalgique ("I would see a maid") et Joan attache tendrement la pierre au cou de Simon. Un orage se prépare et est près d'éclater, et Simon grimpe au grenier pour protéger le toit. Inquiétée par l'orage et le bruit venant de la ruelle où l'enseigne de la boutique est sur le point d'être soufflée sur le sol, Laine se précipite hors de sa chambre juste au moment où Simon redescend du grenier et va dans la ruelle. Quand il revient, il porte la lourde enseigne comme si c'était une plume. Il est grand et beau: jeune, comme il le fut un jour. Alors que Joan embrasse son "gars", le Diable et Saida apparaissent à la porte. Ils ne reconnaissent pas la jeune fille, celle qui fut un jour la superbe Laine, mais le Diable réalise que le gars n'est autre que Simon, et qu'il a dû se procurer la pierre. Simon fixe maintenant la belle Saida et elle saisit sa chance de le séduire et d'obtenir de lui le secret de sa beauté. Un quintette se développe, Joan et Laine implorant Simon de s'éloigner de Saida, tandis que le Diable chuchote ses paroles maléfiques à son oreille ("Haste thee! Haste thee!"). Saida s'en va en entraînant Simon avec elle et en lui

lançant un regard enjôleur. Joan et Laine se préparent à suivre, mais le Diable leur barre le chemin malicieusement et la scène se referme sur un terrifiant coup de tonnerre.

### Acte II, Scène 3

À l'extérieur du château, le Diable attend Jacqueline qui a passé la nuit à suivre les intrigues de Saida essayant d'arracher à Simon le secret de sa jeunesse et de sa beauté. Ils chantent un duo ("Up and down"), dans lequel ils essayent de s'opposer aux personnages de Saida et de Simon. Alors que Jacqueline raconte l'histoire, la phrase modale de Saida de la scène de danse, allégée par l'inclusion de deux notes d'agrément, vient se tisser dans la trame de la musique. Le Diable est plein d'entrain, mais Jacqueline, épuisée, est trop fatiguée pour continuer, et progressivement sa contribution au duo se ralentit et s'interrompt finalement, laissant le Diable savourer sa danse triomphale tout seul.

Saida apparaît et exprime sa colère, car, en dépit de tous ses efforts, Simon n'a pas encore révélé le secret de la pierre. Le Diable suggère qu'elle le ramène au château et fasse une nouvelle tentative, mais des trompettes sonnent et Guntran révèle que Philip va partir en guerre. Simon implore Saida d'être aimable avec lui, comme Joan et Laine apparaissent

pour exhorter Simon de venir les retrouver. Les trompettes sonnent une fois encore et Philip entre, accompagné de trois Chevaliers et entouré de ses soldats. Encouragée par les chuchotements du Diable, Saida assure Philip que lorsqu'il reviendra, elle sera d'une beauté qui dépassera tout ce qu'on peut imaginer.

Aux cris de "Philip of Mirlemont, hail!" et d'un appel aux armes tonitruant de Guntran, le Finale s'amorce. Le thème de Philip retentit triomphalement tandis qu'il affirme à la foule qu'il renonce à poursuivre la beauté et qu'il est prêt à se battre. Les acclamations de la foule sont momentanément interrompues quand Laine s'avance pour implorer Philip de se souvenir de son amour pour elle et d'aider à sauver son père. Ne reconnaissant pas Laine, Philip repousse brutalement ses supplications et jette quelques pièces de monnaie à ses pieds. Elle est entraînée, gémissante, par la foule, et Philip et son armée avancent. L'acte se termine par un *diminuendo* progressif tandis que l'armée s'éloigne et disparaît dans le lointain.

### Acte III, Scène 1

L'Acte III commence sur une terrasse déserte du château, où parviennent venant d'en bas les notes du chant obsédant de Laine ("An hour agone") qui évoque son amour pour Philip et son désir de le voir revenir sain et sauf.

Simon et Saida arrivent, venant du château; malgré ses insistances, Saida n'a guère réussi à découvrir le secret de sa nouvelle jeunesse, et pense que cela a quelque chose à voir avec une "relique sainte" qu'il porte. Simon est gagné par l'inquiétude en entendant la voix de sa fille, mais il continue néanmoins à refuser de révéler son secret. Lorsqu'ils apprennent par le sénéchal que Philip a remporté une grande victoire et rentrera vers midi, Simon craint soudain pour sa position au château et pour l'amour qu'il porte à Saida. L'inévitable arrive: il lui murmure le secret à l'oreille et ils partent ensemble, Saida touchant la cordelette de la pierre sur la poitrine de Simon.

Le Diable entre avec Jacqueline. Voyant ses plans se réaliser enfin, il dit à Jacqueline de lui chanter un chant "plein de malice". Au lieu de cela, elle chante une mélodie mélancolique, tourmentée, sur l'amour ("Why dost thou sigh and moan?"). La pauvre Jacqueline est tombée amoureuse de son maître, et le Diable, outré, la libérant de son influence maléfique, la remballé à ses guenilles et à son étable.

On entend maintenant la voix suppliante de Simon qui appelle Saida, et elle apparaît, sur une explosion retentissante de l'orchestre (*Allegro vivace e brillante*), transformée par la pierre qui repose sur sa poitrine. Dans sa radieuse beauté, elle est prête à accueillir Philip

et chante son aria triomphante (“Ride on”): la musique reflétant son exultation et le thème de Philip dominant le tissu musical, elle le supplie de chevaucher vers elle sans tarder. Hélas, sa victoire sera stérile. Philip apparaît enfin, rendu aveugle dans le combat. Il ne peut contempler la jeunesse nouvelle de Saida et, entendant sa voix s’élever, il réalise soudain que c’est Laine qu’il désire ardemment retrouver et non Saida. On le conduit à l’extérieur pour trouver la jeune fille, et Saida, fulminant maintenant, blâme le Diable de l’avoir mise dans de beaux draps! Accompagnée par des thèmes de son aria et par le thème de Philip, elle lance la pierre à la tête du Diable et s’en va, pour ne jamais revenir (“So all is lost for ever!”). En la ramassant, il chante avec jubilation: la pierre “me revient toujours” (“always comes back to me”). Tandis que la scène se termine il s’élance de la balustrade.

### Acte III, Scène 2

La scène finale de l’Acte III nous ramène à la place du marché, qui n’est que réjouissances et danses pour la victoire de Philip (“O’er Mirtlemont city”), le Bourgmestre Dircks s’affairant pompeusement devant l’hôtel de ville. Joan lui demande s’il a vu Laine, mais il est trop occupé pour s’intéresser à ses problèmes. Joan trouve alors Simon et,

réconciliés et heureux, ils partent à deux à la recherche de Laine. Jacqueline entre et tombe sur un moine – le Diable déguisé. Elle est perplexe, comme si on lui avait jeté un mauvais sort cette dernière semaine, et elle demande sa bénédiction au religieux. Dans un dernier geste ironique, le Diable la bénit et l’envoie poursuivre sa route. Des trompettes sonnent et, assisté de Guntran, Philip apparaît devant son peuple pour proclamer que, bien qu’il soit aveugle, il voit maintenant le monde et sa population plus distinctement. La véritable beauté, a-t-il réalisé, ne se trouve pas dans l’apparence physique, mais dans la pureté du cœur et du caractère, et donc il a l’intention d’épouser la plus honnête personne qu’il ait jamais rencontrée. Tandis que commence le Finale, il révèle qu’il a choisi Laine et, en dépit de l’incrédulité de la foule, elle est accueillie avec joie par son père et sa mère et par son amie Jacqueline. Le Diable s’éclipse honteusement, vaincu, réalisant que, bien qu’il soit aveugle, Philip, étonnamment, a fait le bon choix et trouvé le véritable amour. Tandis que Laine prend la place qui lui revient aux côtés de Philip, la foule les acclame tous deux en un chœur joyeux.

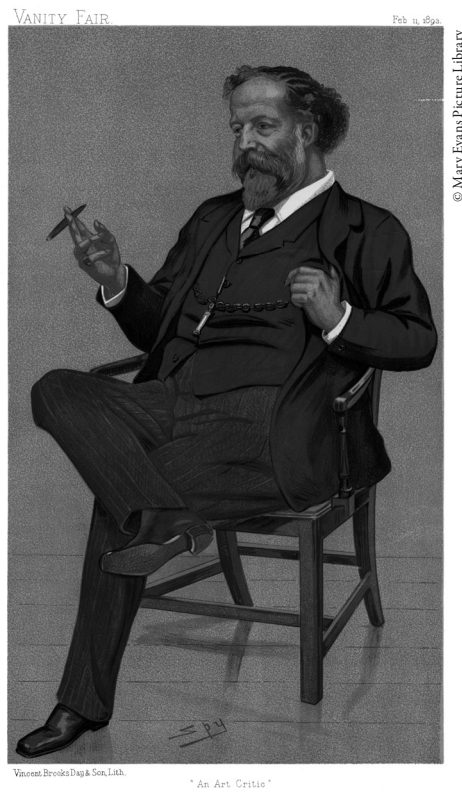
© 2013 Martin T. Yates

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs





'King Cophetua and the Beggar Maid' (1880–84)  
by Edward Burne-Jones (1833–1898)



**'An Art Critic'**  
Caricature of Joseph William Comyns Carr, published in 'Vanity Fair', February 1893



Combined performing forces at one of the recording sessions

## THE BEAUTY STONE

COMPACT DISC ONE

### **1** Introduction

#### **Act I**

#### **Scene 1**

#### **The Weaver's Home**

*The home of Simon Limal, the weaver – a sombre, wretched-looking dwelling. At the back is a window-opening, giving a view of a narrow alley leading to the market-place; and on the left of the window is the street-door. On the right of the room there is a flight of steep steps leading to the entrance to a loft; and below the steps stands the weaver's loom. On the left of the room is the hearth; below the hearth is a poor shrine containing an image of the Virgin; and, below that, a door admitting to a bed-chamber. In the centre stands a table and chair, and on each side of the hearth is a stool.*

*There is sunshine without, and a narrow shaft of light streams through a little window which is seen in the roof of the loft.*

*Simon Limal is at the loom, Joan is making a fire with sticks. They are a feeble, prematurely aged pair – ragged, poverty-stricken, bent with toil.*

### **2** No. 1. Duet

#### **Simon and Joan**

#### **Simon**

Click, clack, click, clack –  
For ever the shuttle flies!  
Here in the gloom  
From out the loom  
It groans and rattles and cries!  
Oh, would the day were ended  
When the end of the daylight dies!  
Click, clack, click, clack –  
For ever the shuttle flies!

#### **Joan**

Click, clack, click, clack –  
The night and the day are one!  
The moon may sleep  
On the castle keep,  
But our travail outstays the sun!  
Yea, when the daylight is ended  
Our day is only begun!  
Click, clack, click, clack –  
The night and the day are one!

#### **Both**

Across the narrow street  
The crooked shadows meet,  
And the sound of falling feet  
Echoes faintly and grows dumb;  
And the moonbeams creep and crawl  
Down each gable to the wall.  
Ah, could night but end it all,  
We would pray the night were come!  
Click, clack, click, clack!

[Joan has sent Laine into town as it is being prepared for the Beauty Contest; Simon fears the mockery of Laine and her parents that is likely to result on this of all days.]

*Laine is seen to pass the window accompanied by Jacqueline. Joan opens the door, and Laine stumbles in, carrying a broken pitcher. Laine is a poorly clad slip of a girl with a little, wan, pinched face, framed in a tightly fitting cap. One of her shoulders is hunched, and she hobbles with the aid of a crutch. Simon and Joan bear her tenderly to a seat as a mob of lads and girls, in holiday attire, appear in the alley. A few follow Jacqueline into the room, others thrust their heads in at the window. A youth commences to ply Simon's loom vigorously, while Peppin – a hideous, big-headed dwarf – swarms up the steps leading to the loft, and sits there surveying the scene. Jacqueline – a ragged young woman with a towzled head and bright, mischievous eyes – does her best to keep the crowd at bay.*

**3 No. 2. Chorus with Solos**

**Chorus**

Hobble, hobble, now we've caught her,  
Scuttling homeward like a rat,  
Limping Laine, the weaver's daughter!  
By St Joseph, look at that!

**Joan**

Aye, 'tis Laine, our crippled daughter!  
By St Joseph, look at that!

**Women**

Saints above us, what a couple!

**Men**

Sooth, he's fashioned like a sickle, –

**Women**

All his back is bent and double, –

**Men**

And his legs are not a pair!

**Chorus**

Nay, her skin is made of leather  
That has soaked too long in pickle,  
And her eyes are hung with cobwebs!  
See, there's mildew in her hair!

**Simon**

Holy Mother! have a care!

**Chorus**

That's her father! And the other?  
That's her mother! What a pair!

**Simon**

Holy Mother! would ye dare?

**Chorus**

Nay, sir Weaver, spare your cudgel,  
And when next your crooked daughter  
Limps and hobbles o'er the cobbles,  
With her body turned askew,  
Patch and mend her ere ye send her

To the gossips' well for water,  
Lest we take her crutch and rend her!  
Holy Mother, what a crew!

**Simon**

Carrion kites, what would ye do?

**Chorus**

Holy Mother, what a crew!

[Jacqueline, having protected Laine in her struggle with the crowd, spars verbally with the shrewish girl and the lad of the town, and persuades the crowd to go elsewhere.]

*A pretty, fair girl, crowned with lilies, is seen to pass the windows, accompanied by her parents and a small following of friends.*

**[4] No. 2a. Semi-Chorus (Behind the Scene)**

Maidens and men of Mirlemont town,  
Hither we come at your call!  
Ye have bidden the fairest, then needs must  
    ye own  
We bring ye the fairest of all!  
White lilies she wears for a crown,  
For her cheek as a lily is white,  
And straight as a lily she grows,  
Straight and slender and tall;  
Yet day shall not draw to its close  
Ere the lily be changed to the rose,  
For shall ye not crown her to-night  
The fairest of all?

[This contingent of a competitor's parents and friends makes Laine, Joan, and Simon reflect on the Beauty Contest, the obsession of Lord Philip with beauty, and his tiring of the charms of his eastern lover, Saida. Laine despairs of a life without beauty or love.]

*Simon and Joan depart. Laine secures the door. The room is now in darkness save for the shaft of light coming from the opening to the loft.*

**[5] No. 3. Prayer**

**Laine**

Dear Mary Mother, unto thee I bring  
A poor maid's prayer!  
I am a crooked, wan, misshapen thing,  
And may not dare  
To lift mine eyes to thine, lest haply so  
Thy heart should find no pity left to spare  
For all my woe!  
Mother of Jesu, at thy feet I cry;  
I do but crave for love  
That so my heart may live,  
Else what am I?  
Nay, and if God above  
Hath naught of love to give,  
I fain would die!

To Him who gave the rose its vermeil hue  
'Twere vain to pray  
That He should make this body straight and new  
And fair alway.

Sooth, that were vain, yet thou canst bid God  
 send –  
 Whereas the night-time endeth every day –  
 My day may end!  
 Mother of Jesu, at thy feet I cry;  
 For well I wish 'tis so;  
 Love sorts but with the fair,  
 And naught am I!  
 Wherefore I fain would go,  
 Praying but this one prayer,  
 That I may die!

*As Laine ends her appeal, one of the shutters  
 becomes transparent and a diabolical-looking  
 face, with a red glow upon it, is seen leering at her.  
 After a moment the face vanishes, and there are  
 three distinct raps upon the door.*

[Laine opens the shutters and looks out,  
 enquiring as to who is outside. A voice replies,  
 'Pax huic domui et omnibus habitantibus in ea!']

*The room is now light again. She unbolts the door  
 and admits the Devil. He is in the guise of a friar.  
 He limps slightly, has a forked, red beard and  
 long finger-nails, but is of genial demeanour.*

[The Devil requests a cup of water; Laine shows  
 him the broken pitcher which he makes run  
 with water. The Devil has witnessed the crowd's  
 attack on Laine and now produces from his  
 pouch a little bag containing the beauty stone.

At first Laine will not believe its magic powers  
 and the Devil seizes her by the wrist, his nails  
 cutting into her. Joan and Simon now appear  
 outside.]

**[6] No. 4. Quartet**  
**Simon** (*looking in*)  
 Who stands within?

**Joan**  
 Hush! 'tis a Holy Friar.

*Joan and Simon enter.*

**Devil**  
 Chide not this simple maid; the fault was mine!

**Joan**  
 No fault, in sooth!

**Simon**  
 'Twas not 'gainst such as thee  
 Our door was barred!

**Joan**  
 Yet, holy father, say  
 How comes it that the light of Heaven hath crept  
 To our dark home?

**Devil**  
 My children, I have heard  
 Ye stand in little favour in this town;

Wherefore I thought to pause upon my way  
And proffer comfort. Sooth, and as ye came,  
In pleasant converse with yon crippled child  
I chanced to shew her this!

*He holds up the bag containing the stone, which  
now glows with supernatural light. Simon and  
Joan shrink back, half in terror.*

**Simon and Joan**  
What is it? Speak!

**Devil**  
Well may ye ask, for hidden here doth lie  
A little stone hewn from a sunken rock  
Whose giant shadow rising from the deep  
Empurples the blue sea! Yet long ago,  
In Holier days, it reared its sacred head  
Moss-mantled o'er the wave; and on its crest  
Once trod the Virgin's feet. And since that hour  
This little particle of precious stone –  
A relic rescued from the wreck of time –  
Hath so much virtue, that on man or maid,  
Whoe'er it be that owns it, there doth fall  
The gift of perfect beauty!

**Simon**  
Beauty!

**Joan**  
Beauty!

**Laine**  
Yea, truly 'twas of beauty that he spake  
E'en as ye came.

**Simon**  
Ah, prithee, tell me then,  
How falls this miracle!

**Joan**  
Aye, tell us that!

*The Devil produces the stone, through which is  
threaded a fine cord.*

**Devil**  
Draw anear and ye shall hear!  
Tremble not, 'tis naught to fear!  
On the bare breast of man or maid  
Naked shall this stone be laid;  
Snug and secret must it lie  
Hidden close from every eye,  
For one and only one shall own  
The mystic virtues of this stone.

**Simon**  
Father, bestow it! Aye, bestow it here!  
No home in Flanders is so waste and drear,  
Lacking a comely presence: we are worn,  
And bent with years and toiling night and morn!  
Our child is sickly, crippled she was born!  
Bestow it here!



**Devil**

Weaver, thou didst not heed me; I have shewn  
This wondrous gift is not for all to own,  
But whoso wears it, he or she alone,  
May hope to win  
The beauty that lies hidden deep within  
This glittering stone.

**Ensemble**

**Joan and Simon**

Though that should be, yet on our knees we pray,  
Grant to this darkened house the light of day!  
O, hear our prayer!  
In pity hear us! let but Heaven's sweet ray  
Make one face fair!

**Laine**

Ah, Holy Mother, little need had they  
To crave this lamp to light them on their way  
Had I been fair!  
Wherefore I too would kneel to thee to-day –  
O, hear our prayer!

**Devil**

Weaver, thou didst not heed me; I have shewn  
This wondrous gift is not for all to own,  
But whoso wears it, he or she alone,  
May hope to win  
The beauty that lies hidden deep within  
This glittering stone.

**Devil** (*giving stone to Simon*)

Take it! 'tis thine! My blessings go with it.

**Laine, Joan, and Simon**

Father, we thank thee! day hath dawned at last!

[Laine leaves the room in order to place the stone on her breast. Joan expresses her fear that the stone may in fact bring bad luck; the Devil tells the story of the stone and the way in which it keeps returning to his charge.]

**[7] No. 5. Recitative and Song**

**Recitative**

**Devil**

Since it dwelt in that rock whose hallowed crest  
Lies sunk in Orient sea,  
This stone it hath pressed full many a breast  
Of gallant and proud ladye.  
For all have sued for this glittering thing,  
And squire and lord and clown;  
Yea, once it lay next the heart of a king  
Who counted it more than his crown!

**Song**

**Devil**

I gave it away to a love-lorn maid  
Who wept, for her heart was free;  
And lo, when this stone in her breast was laid,  
She grew passing fair to see!  
And a knight rode by, and he knelt and prayed,  
'For thy beauty life were freely paid –  
Now what wilt give to me?'  
'Sir Knight, I have naught!' laughed she,  
'Sir Knight, I have naught for thee!'

But still at her feet, as he made his moan,  
 From out her bosom she drew the stone;  
 And that knight rode forth – but he rode alone,  
 And he laughed, for his heart was free!  
 And they buried a maiden all skin and bone;  
 And so it befell,  
 At the toll of the bell,  
 This stone had come back to me.  
 And anon it sped over sea and land,  
 It journeyed o'er land and sea,  
 It hath lodged in many a fair maid's hand –  
 Yet it ever comes back to me.

Then it passed to a miser of grisly hue,  
 With a beard that fell to his knee;  
 And he cuddled his gold, yet he fain would woo  
 A lady of high degree!  
 And he laughed when he saw how fair he grew –  
 Yet ever she sighed as he came to sue,  
 'Nay, what wilt give to me?'  
 'Rich gems have I none,' groaned he,  
 'I have naught but my love for thee!'  
 But at night, as he lay and dreamed of gold,  
 She drew from his gaberdine's innermost fold  
 This glittering stone – and his heart grew cold;  
 But she laughed, for her heart was free!  
 And they buried a miser withered and old;  
 Yet so it befell,  
 At the toll of the bell,  
 This stone had come back to me.  
 And anon it sped over sea and land,  
 It journeyed o'er land and sea,  
 It hath lodged in many a withered hand –  
 Yet it always comes back to me.

*As the Devil concludes his history of the stone,  
 there is a faint cry from Laine's room, and a low,  
 distant rumble of thunder.*

**Devil** (*at the door leading to the alley – in a  
 loud voice*)  
 VOS QUIBIS DEUS BENEDIXIT  
 BENEDICITE!

**[8] No. 5a. Appearance of Laine**  
*He disappears, as Laine enters and stands before  
 her parents, erect and wondrously beautiful.  
 She has abandoned her little cap, and her hair,  
 encircling her head like a glory, falls luxuriantly  
 to her waist; and upon her arm she carries her  
 useless crutch as though she were bearing a lily.*

**[9] No. 5b. After Devil's Song  
 Change of Scene**

## Scene 2

### The Market-place

*The Market-place of Mirlumont. On the left  
 stands the town-hall approached by a flight of  
 steps; and on the other side of the market-place,  
 facing the town-hall, there is an inn, bearing the  
 sign of the 'Golden Head'. From above the town-  
 hall there runs a broad street; and on the right, in  
 the distance, is the mouth of a narrow alley. There  
 are other outlets from the market-place upon  
 either side. The sun shines brilliantly.*

*Many of the townsfolk – men, women, and children – are already assembled; others join them, appearing from different directions; greetings are exchanged; the people gather in knots to discuss the merits of the candidates for the prize of beauty. A few soldiers mix with the crowd, flirting with the young women; the inn drives a good trade; there is continual movement and bustle. A body of pikemen are lounging about the steps of the town-hall, and in the doorway stand certain of the aldermen and office-holders of the town.*

**[10] No. 6. Full Chorus**

**Maidens**

The bells are ringing o'er Mirlmont town,  
Lord Philip rides forth on his way!

**All**

The bells are ringing o'er Mirlmont town,  
Lord Philip rides forth on his way!  
From his saddle-bow hangs a rose-bud crown,  
And a silver cord that shall girdle the gown  
Of her who is fairest to-day.

**Maidens**

Then tell us, ye burghers of Mirlmont town,  
Who is it that rules ye to-day?

**Men**

Lord Philip, he rules o'er burgher and clown;  
From his castle gate he comes riding down  
With his gallants in proud array.

**Maidens**

Sir Burghers, we tell ye nay,  
'Tis not to a gallant ye pray;  
Who rules ye now was never a lord,  
She needs no spear and she bears no sword  
Who wins with a smile or a frown,  
With soft eyes hazel or grey,  
With tresses golden or brown –  
'Tis Beauty that rules ye to-day,  
Ye Burghers of Mirlmont town!

**All**

With soft eyes hazel or grey, *etc.*

*The Competitor crowned with lilies enters, with her supporters. They make for the inn, singing as they go.*

**Competitor's Friends [8 sopranos]**

**[11]** Maidens and men of Mirlmont town,  
Hither we come at your call!  
Ye have bidden the fairest, then needs must  
ye own  
We bring ye the fairest of all!  
White lilies she wears for a crown,  
For her cheek as a lily is white,  
And straight as a lily she grows,  
Straight and slender and tall;  
Yet day shall not draw to its close  
Ere the lily be changed to the rose,  
For shall ye not crown her to-night  
The fairest of all?

**Men**

If this indeed be Beauty's Queen –

**Maidens**

We say not so! We say not so!

**Men**

Then every maiden lank and lean,  
With waxen cheeks and eyes of green,  
May win that wreath of budding rose.

**Maidens**

In sooth 'tis not of her we speak –

**Men**

Then bid her go! Then bid her go!

**Maidens**

Yet look again; for though her cheek  
Be all too white, that blush ye seek  
Hath fled to warm her ruddy nose!

**All**

Ha! ha! ha! ha!

**Ensemble**

**Competitor's Friends**

Maidens and men of Mirlemont town,  
Hither we come at your call!  
Ye have bidden the fairest, then needs must  
ye own  
We bring ye the fairest of all!

**Chorus**

Welcome, ye strangers, to Mirlemont town,  
Hither ye come at our call!  
Ye have bidden the fairest, then needs must  
ye own  
Ye bring not the fairest of all!

[The Competitor and her supporters enter the inn. There is general uproar as the crowd of the first scene, including Peppin and Jacqueline, enter. Nicholas Dircks berates them and most disperse. At this point Guntran enters ('grizzled and well on in years, but still upright and stalwart'). He converses with the Devil ('dressed gaily in red, his habit fashioned in the Italian mode') about Philip's obsession with pleasure and the fading charms of Saida. The Devil begins to see scope for troublemaking in Mirlemont, and now comes face to face with Jacqueline. They speak of his origins in Italy ('How comfortable it must be to dwell in a place that is always warm!' – 'It becomes monotonous.') Jacqueline now introduces herself.]

**12 No. 7. Duet**

**Jacqueline and the Devil**

**Jacqueline**

My name is crazy Jacqueline,  
I rule a rout that love not labour,  
Morn till e'en I dance and sing,  
And though I neither toil nor spin,  
Yet, should I lack some simple thing,  
I sally forth and rob my neighbour!

My castle is a musty stall  
In old Dame Clovis' empty stable;  
There on the straw my court I keep  
With a whiskered rat for seneschal,  
And a troop of mice to guard my sleep  
Till lazy sunbeams 'gin to peep  
With a rosy face o'er the topmost gable.

Then men may call me Ne'er-do-well,  
And Rag-a-Bag, or Pick-and-Steal –  
So let them cry,  
I care not, I!  
For I can dance from morn till e'en,  
And in my kingdom I am Queen!

**Devil**

Then, marry, come here and dance with me,  
Thy humour it liketh me well;  
There is room for a rogue like thee  
In the land where I chance to dwell!  
(*aside*)  
For this is a truth I tell,  
Yet marvel how it should be –  
There be few that can dance and sing  
In that kingdom where I am King!

**Ensemble**

**Jacqueline**

Then men may call me Ne'er-do-well, *etc.*

**Devil**

Then, marry, come here and dance with me, *etc.*

**Jacqueline**

But idle folk have work to do –  
Pure mischief takes a world of brewing;  
Simple foolks know naught of this,  
Yet true it is, and pity too,  
Things will not always go amiss  
If no one sees to man's undoing!  
And so o' nights, when all is still,  
I wander forth and weave a tangle;  
I milk the cows and leave them dry,  
Then draw the sluices from the mill,  
And when I've set all things awry  
I laugh to hear the watchman's cry,  
As the city bells go jingle-jangle!

Then men may call me Ne'er-do-well,  
And Rag-a-Bag, or Pick-and-Steal –  
I care not, I!  
Whate'er they cry,  
For I can dance from morn till e'en,  
And in my kingdom I am Queen!

**Devil**

Then, marry, come here and dance with me,  
For never a maid or man  
Was fit to be fellow with thee  
Since ever the world began!  
(*aside*)  
Yet rede this riddle who can,  
And the answer I fain would see –  
How long she will dance and sing  
In that kingdom where I am King?

**Ensemble**

**Jacqueline**

Then men may call me Ne'er-do-well, etc.

**Devil**

Then, marry, come here and dance with me, etc.

**Dance**

[Jacqueline is clearly to his liking and the Devil recruits her – not without some force – as his page.]

*She departs. He turns on his heel and enters the town-hall. The bells, silent upon Jacqueline's singing, now ring out another peal. The populace troop back to the market-place.*

**13 No. 7a. Entrance of the Burgomaster and Crowd**

*Nicholas Dircks comes from the town-hall in a great bustle. Servants bring a throne-chair and some smaller seats from the town-hall, and place them upon the ground in front of the steps.*

**Chorus**

The bells are ringing o'er Mirelmont town,  
Lord Philip rides forth on his way!  
From his saddle-bow hangs a rose-bud crown,  
And a silver cord that should girdle the gown  
Of her who is fairest to-day!

*Two trumpeters come from the town-hall, and, standing upon the steps, blow blasts from their trumpets. The pikemen follow and force the crowd back until there is a clear way between the town-hall and the inn. The aldermen reappear, accompanied by a page who carries the wreath of flowers and the silver girdle. Then comes Philip; he descends the steps, followed by Saida, Guntran, the Devil, and by some knights and dames of his retinue. Philip, though not in his first youth, is young and handsome, but is moody, restless, and impatient. Saida is a dark, sinuous woman with flashing eyes. Her beauty, still sumptuous and alluring, is touched by time. Philip drops languidly into the throne-chair. Saida sits at his elbow upon a lower seat, slightly behind him. The Devil stands near her. The trumpeters blow two more blasts.*

[Philip dispatches Nicholas Dircks to fetch the competitors from the inn, where they have been waiting. Saida confesses to Philip her fear of his looking at other women, but to no effect.]

*Nicholas returns, followed by the maidens competing for the prize of beauty. Philip and Saida return to their places, while Nicholas busies himself in marshalling the competitors. Then, under his direction, certain of them advance, in turn, and pass before Philip.*

**[14] No. 8. Scene. The Beauty Contest  
Songs of the Competitors and Chorus**

**Nicholas**

Know ye all, both great and small,  
That, by lord Philip's fair command,  
This day within our City wall  
By summons we have bidden all  
The fairest maidens in our land!  
Then note them well, for here they stand –  
Loyse, the fair, from St Denis,  
And Isabeau from far Florennes,  
With Barbe who comes from Bovigny  
To feast the eyes of greedy men;  
And Gabrielle, the chosen maid  
From that sweet city, St Hubert,  
And Colinette from Lenalede,  
Who counts herself the fairest there;  
With many more who fain would own  
Yon budding wreath and silver zone.

**Philip**

Peace! Let us on, or ere the day be flown  
Our budding roses shall be overblown.

**Nicholas**

Sir, by your leave! Sweet maid, I call on thee!

**Loyse**

**[15]** I am Loyse from St Denis:  
Fairest there beyond compare,  
So men say.

**Chorus**

So men say!

**Loyse**

Yet their praise is naught to me,  
If to-day  
Philip, Lord of Mirlumont, deems  
Another maid more fair.  
Thou alone canst tell me true,  
Thou canst answer yea or nay,  
Are mine eyes of that sweet blue  
The rains of April grant to May;  
Shines my hair like ripened wheat;  
Can it be my red lips meet  
Like coral laid on ivory,  
Aye, and that my little feet  
Move so very daintily?  
For this and more do all men say,  
Men who dwell at St Denis,  
Else I might not dare to pray  
That to-day  
Beauty's crown should fall on me.

**Chorus**

And what if it be true  
That her eyes are softest blue,  
And her lips like winter berries  
Shyly peeping through the snow,  
That she wears a smaller shoe  
Than some other maidens do?  
Yet for all she is not fairest;  
Therefore, prithee, let her go.

**Saida**

Aye, let her go! We waste the sunny hours  
Seeking a rose amid these wind-sown flowers.

**Philip**

Rise, little maid, for one and one alone  
Shall win the wreath of roses  
And wear this silver zone.

**Nicholas**

Next, by your grace, in order as they go,  
I summon her men call proud Isabeau!

**Isabeau**

[16] In the hills beyond Florennes,  
Where the river grasses grow  
Soft and green –

**Chorus**

Soft and green!

**Isabeau**

Once the shepherds from the glen  
Crowned me Queen!  
And when I knelt beside the stream,  
And saw the face that floated there –  
With lips like cherries dipped in cream,  
And laughing eyes and raven hair –  
I wondered not those shepherd men  
Had crowned me fairest of Florennes.

**Chorus**

And in truth, if that be so,  
It is plain they do not grow  
The fairest maids in Flanders  
Where those simple shepherds dwell;  
Or, perchance, for aught we know,  
It was very long ago  
When this maiden first discovered  
That she loved herself so well!

**Saida**

Nay, blame the guilty brook; 'twere hard to  
scold her  
For deeming true what this false stream had  
told her.

**Devil**

Aye, yet henceforth each crone should warn her  
daughter,  
Truth lurks in wells but lies in running water.

**Philip**

Yea, many maids are fair, yet one is fairest;  
Enough for thee to win that shepherd's crown  
thou wearest.

**Nicholas**

In truth an ugly wench. Come hither, thou!

**Barbe**

[17] I am Barbe of Bovigny,  
Where all other maidens say  
They wonder why –



**Chorus**

They wonder why –

**Barbe**

Our swains should send me forth to-day  
That I may try,  
Philip, Lord of Mirlemont, to win  
That rosy crown from thee.  
For though I think we err in this,  
Yet 'tis the fashions of our town,  
That she who wins a lover's kiss,  
On her all other maidens frown  
And say, as many there have said,  
'What tho' her hair be poppy red,  
She need not smile from ear to ear',  
Or cry, 'alack, her beauty's fled,  
He should have woo'd her yesteryear.'  
Yet while he kneels and sighs to me,  
'Love, for thy beauty I could die!'  
I wonder why  
I may not win that crown from thee!

**Chorus**

As to that we would reply,  
As 'tis plain to every eye  
That these gossips did not blunder  
When they said her hair was red!  
And we fancy, bye and bye,  
She will weep and wonder why  
Men should choose to go a-wooing  
When they never think to wed.

[Philip remains unimpressed and asks Nicholas Dircks to send the competitors on their way. The Devil proposes, in case the crowd feel cheated by the curtailing of the beauty contest, that instead a public betrothal of Peppin to Laine be staged, and a crowd rushes off to fetch her.]

**[18] No. 9. Finale of Act I**

**Chorus**

Go, bring forth old Simon's daughter!  
(*pointing to Peppin*)  
Here's a lord who counts her fair;  
Long in wedlock he hath sought her,  
And would crown her golden hair  
With this garland he hath wrought her  
Out of gems most rich and rare!  
Faith, a gallant knight we've brought her;  
Come then, greet the happy pair!

**[19] *From the alley comes Laine, transcendently beautiful, as at the end of the previous scene. The men and girls follow wonderingly.***

**Philip** (*rising from his chair in amazement and admiration*)

By Our Lady, she is fair!

**Chorus**

What is this? Nay, look again!  
It is! and yet it cannot be!

**Philip**

Angel face without a stain,  
Eyes that muse in ecstasy!

**Chorus**

Away! we sought the cripple Laine!  
Nay, look again, for this is she!

**Philip**

Sweet, wondering maid, if thou wilt deign  
To take thy crown, it waits for thee!

**Nicholas**

Where then hath fled that hump upon her  
    shoulder,  
If this be Laine?

**Philip**

Nay, whence have come those tresses that enfold  
    her,  
Like golden rain?

**Nicholas**

Her hollow eyes were dim, her wan cheek whiter  
Than frozen snow!

**Philip**

Lips like a rose-red flower, those eyes are  
    brighter  
Than earth can show.

**Saida (to Philip)**

Ah, let her not lure thee on!  
[20] Oh, turn thine eyes away,  
Let her not lure thee on;  
Though fair she seems to-day,  
Bid her begone!  
For how shall beauty stay  
Where all was foul before?  
Then turn thine eyes away,  
And gaze no more!

**Ensemble**

**Philip**

Was ever sprite or fay  
So fair to look upon?  
Shall beauty hold its sway  
When thou art gone?  
Then lift thine eyes and say,  
Wooded from what faery shore,  
Thy feet have found their way  
To earth once more.

**Saida and Chorus**

Oh, turn thine eyes away,  
Let not her lure thee on;  
Though fair she seems to-day,  
Bid her begone!  
Then turn thine eyes away,  
And gaze no more!

**Saida**

[21] In vain ye plead, some magic spell enthralls  
    him!

**Guntran**

Aye, 'tis in vain! he would not heed your cry!

**Devil**

What if it be the Devil's voice that calls him!

**Saida**

Nay! 'Tis a witch he worships! Let her die!

**Chorus**

A witch, a witch! Beware, beware!

Round about her draw not nigh!

Bind her! burn her! Have a care,

For see, she hath the evil eye!

A witch, a witch! Beware, beware!

Or on a broomstick she may fly

Up and up and through the air!

A witch, a witch! then let her die!

*They circle her, advancing and retreating with alternating rage and fear. In the end they fall upon her and seize her, as Joan and Simon force their way through the crowd. Laine rushes to her mother in terror.*

**Joan**

What would ye do? Lord Philip, spare, oh,  
spare her!

**Simon**

Wretches! ye knew her well an hour ago!

**Joan**

What though her poor, wan cheek be now

grown fairer,

'Tis Heaven's sweet miracle hath made her so.

**Simon**

Yea, Heaven hath made her fair, then wherefore  
fear her?

This is no witch ye look upon to-day.

**Joan**

Down on thy knees! Sweet lord, we prithee  
hear her!

**Philip**

Stand back, ye knaves, and thou, sweet maid,  
draw nearer!

Whence came thy wondrous beauty, speak  
and say!

**Laine**

<sup>[22]</sup> I can but tell I knelt and prayed

To Her who hearkens when we cry,

'Mother, as Thou wert once a maid,

Oh, let me love, or bid me die!'

Still I was crooked, halt, and lame

And knew not then she heard my prayer,

Yet now I know, for, lo, there came

A holy man who made me fair.

**Philip**

Enough, enough! ye have but to behold her!  
Nay, scan her well and tell me, if ye dare,  
What devil's art or witch's wile could mould her  
There where she stands the fairest of the fair?

When the rose-leaf lies on the dew, do we ask if  
it fell from the rose?  
If honey be sweet on our lips, know we not it  
was stored by the bee?  
When the wind blows salt in our teeth, do we  
wonder from whither it blows?  
Nay, though the shore be afar, yet we know that  
it comes from the sea!

**Chorus**

When the rose-leaf lies on the dew, *etc.*

**Philip**

Sweet maid, Heaven too lies afar, yet we know  
that from Heaven alone  
Come those lips that an angel hath kissed, and  
those eyes with the light of a star!  
And those eyes bright as a star!

**All**

Though with roses we crown thee to-day, and  
girdle thee round with a zone,  
Is there aught that shall bind thee to earth,  
whose home lies beyond and afar?

*Philip, having crowned Laine with the wreath of  
rose-buds, clasps the silver girdle about her waist  
as the curtain falls.*

End of Act I

COMPACT DISC TWO

**Act II**

**Scene 1**

**A Hall in the Castle**

*A hall in Castle Mirlemont. At the back is a  
wide doorway. The doors are open, and beyond  
there is an arcade, and through the arches of the  
arcade the moonlit sky is seen. On the left of the  
apartment there is a window; on the right an  
alcove, in which stands a throne-chair. Upon  
the wall above the throne-chair a sword and  
other weapons are hung. Near the throne-chair  
stands a table, with benches ranged around it.  
Jugs and goblets are on the table, and dice and  
playing-cards. There are additional entrances to  
the apartment on either side. The hall is lighted  
by quaintly devised lamps.*

*Seated at the head of the table, Philip is playing  
cards with a party of Knights and Ladies who  
are gathered around the board. The knights are  
youthful and dissolute-looking; their dames light  
and frivolous. The Devil stands by Philip's side,  
advising in the conduct of the game. Afar off, by  
the window, Saida sits, watching Philip with*

*eyes aflame with hungry jealousy. Other knights and ladies are seen in the arcade, walking in the moonlight.*

[1] **No. 10. Chorus of Knights and Dames**

**All**

With cards and dice, and with wine and  
laughter,  
And a leaven of love, if love be light,  
We care not a jot what may come hereafter  
If love and laughter be ours to-night!  
Then scatter the cards as we fill the cup;  
Though the sun be down, and the moon be up,  
Our day doth only begin!  
For the coming of night is the dawn of day;  
Yet tell us, we pray,  
What card to play,  
And where is the card shall win?

**Knights**

Honour and fame, and the lust of battle,  
We yield them freely to sturdier lords;

**Dames**

Though the coin shall clink and the dice shall  
rattle  
When honour and fame are but empty words.

**All**

Then scatter the cards as we drain the cup;  
Though the sun be down, and the moon be up,  
Our day doth only begin!  
For the coming of night is the dawn of day;  
Yet, if as ye say,

'Tis a Heart to play,  
Then where is the heart shall win?

[The Seneschal announces that Laine has arrived at the castle and is being dressed. Baldwyn of Ath has also arrived and is now announced into Philip's presence. Philip rejects Baldwyn's call for him to take up arms with the Duke of Burgundy, his watchwords now 'Peace and Beauty'. Baldwyn leaves in contempt.]

[2] **No. 10a. Melos**

[To the accompaniment of lute music, Jacqueline enters; Saida sends her out to assemble the women of her retinue to prepare to dance before Philip. Meanwhile, the Devil promises to help her discover the secret of Laine's transformation. While Laine continues to dress, Philip returns to watch the dance of Saida and her Eastern Maidens.]

*Philip seats himself upon the throne-chair, but with a heavy brow. The knights and ladies dispose themselves about the apartment. Saida claps her hands, and her women appear, entering from the arcade. They make her ready for the dance. The minstrels assemble without the doorway. The Devil steals away, and presently is seen among the minstrels, a red light from a lamp falling upon his face. He takes a lute from one of the players and thumbs it with the rest. Jacqueline joins him, standing by his side.*

3 No. 11. Scene

**Chorus of Knights and Dames** (*sung in a fashion to suggest a series of hushed asides*)

Though she should dance  
Till dawn of day,  
'Twere all for naught;  
For if perchance  
His eyes should stray  
And find her there,  
They would but glance  
And turn away;  
For all his thought  
Is otherwhere!  
Yea, though her feet  
Should prove as fleet  
As is the wind,  
'Twere all in vain;  
They know no art  
Whereby to find  
To Philip's heart  
Their way again!  
Then she may dance  
Till dawn of day,  
He will not care;  
He heeds her not,  
He needs her not,  
He hath forgot  
If she be fair!

4 Song

**Saida;**

**Chorus of Knights and Dames and of Eastern Maidens** [8 sopranos];  
**and Dance**

**Saida**

Safe in her island home, whose sloping glades  
Lean sun-ward till they kissed the eastern main,  
Happy she dwelt a maid amidst her maids,  
Who knowing naught of love knew naught of  
pain;

Till, westward steering, came those knights  
unbidden,

Sea-worn, and weary of the clang of war,  
And one there was beneath whose helm lay  
hidden

A face she knew, yet knew not, from afar.

For round about her ere he came –

Aye, ere his feet had pressed the sand –

The woodland blossoms turned to flame,

And Love was lord of all the land

Till dawned that day his sail was set,

And all his thoughts were sea-ward turned,

And one there was remembered yet

What Love had taught and Love had learned;

One heart that knew not how to stay

If Love were fain to flee away.

**Knights**

Why, it is of herself that she sings,

For she followed him so, as we know;

**Eastern Maidens**

We are dreaming, we are dreaming of that little  
island valley,  
Where, beneath the silver olives, at the ending  
of the day,

**Ensemble**

**Eastern Maidens**

Swaying gently to the music, as they thread each  
winding alley,  
Comes a troop of laughing maidens dancing  
downward to the bay!

**Knights and Dames**

And his was the love that found wings!  
Nay, hath it not ever been so?

**Saida**

South blows the wind as the veil of night is  
falling,  
Warm is the wind that is blowing from the  
South;  
Far in the bay she can hear the sailors calling,  
Warm lies the breath of his kisses on her mouth;  
South blows the wind, yet northward they are  
steering,  
Love leaps aboard and the North and South  
are one;  
Lo, the stars are darkened, and the bitter gale  
is veering,  
Bleak and cold and drear lies the shore they are  
nearing;  
Woe is the day when he bore her from the sun!

Love lies not here; he hath fled, and we would  
follow

Where the sapphire sea is breaking in a ring of  
silver foam;  
Southward speeds his barque, for his pilot is the  
swallow –

Love! could we but follow, thou wouldst lead us  
safely home!

North blows the wind; once again the gale is  
shifting,

The wrack of heaven stands open, and the night  
is past and done;

North blows the wind, yet southward we are  
drifting;

The rosy day is dawning, and the sullen clouds  
are lifting;

North blows the wind that shall bear us to the  
sun!

**Ensemble**

**Eastern Maidens**

Love lies not here; he hath fled, and we would  
follow

Where the sapphire sea is breaking in a ring of  
silver foam;  
Southward speeds his barque, for his pilot is the  
swallow –

Love! could we but follow, thou wouldst lead us  
safely home!

**Knights and Dames**

Why stays she here? Love hath fled, he will not follow,  
 For his heart hath found a haven and no longer needs to roam;  
 Southward she may sail, flying southward with the swallow –  
 Lord Philip will not follow, for his love lies nearer home.

*Gradually Philip is half-recaptured by the allurements of the song and dance. His eyes dwell upon Saida tenderly, and at last he rises as if about to embrace her. At that moment the Seneschal enters, on the left.*

[The Seneschal announces Laine.]

*Laine enters, richly but chastely attired, and stands in the centre of the apartment modestly and wonderingly. Philip, entranced, moves towards her; Saida falls back in rage and despair.*

**Knights**

**5** Nay, see ye not this maid is fair?  
 What wonder then he finds her so!

**Dames**

Yet, little maid, beware! beware!  
 For love will come and love will go!

**Knights**

That angel smile, those wondering eyes,  
 Were never fashioned here below!

**Dames**

Yet, little maid, be wise! be wise!  
 For love will come and love will go!

**Philip**

Sir Knights and Dames, now grant me, by your leave,  
 That I may speak with this sweet demoiselle.

**Knights and Dames**

Though Philip's heart she may beguile,  
 And wear the lady Saida's shoes,  
 She cannot choose but she must lose  
 The glory of that angel smile!  
 Yea, well we know 'twas ever so,  
 For love will come and love will go!

*All withdraw except Saida and the Devil, and they remain, under the arcade, watching.*

[Eventually, Laine and Philip are left alone. Philip asks Laine to stay in the castle so that he can be nearer to her beauty; Laine speaks longingly of the first time that she saw Philip's face, and this leads Philip to declare his love.]

**6 No. 12. Duet****Laine and Philip****Philip**

I love thee! I love thee!

**Laine**

Nay, nay, thou lov'st me not!



**Philip**  
Dost thou not hear? I love thee!

**Laine**  
My lord, thou hast forgot  
Thou couldst not give me all,  
For, ah! full well I know  
That thy fond glance doth fall  
On one set high above me;  
Then prithee let me go!

**Philip**  
'Tis false! my heart is free!  
Yon Heav'n may hear my vow –  
I ne'er have loved but thee,  
I knew not love till now!

**Laine**  
Ah, no, it may not be!  
Thou art too high, too great;  
I am not fit to mate  
With one like thee!

**Philip**  
Yet Beauty's star doth shine  
Above all earthly state;  
It makes the lowliest great –  
Aye, and it makes thee mine!

**Laine**  
I too had seen a star;  
And now, ah, now I know  
That shining star was Love!

**Philip**  
Then here my life's long quest  
To find the loveliest,  
Sweet love, doth end in thee,  
Sweet love, in thee –  
Ever in love for thee!

**Ensemble**

**Laine**  
For here, upon thy breast,  
My heart hath found its rest,  
Dear lord, in love for thee –  
In thee, for ever!

**Philip**  
For here my life's long quest  
To find the loveliest  
Doth end, sweet love, in thee –  
In thee, for ever!

[Joan and Simon now enter to attend to their daughter, but the Devil sees to it that they are driven violently from the castle, an act which Laine witnesses through the window. Meanwhile, blasts of trumpets signal the approach of the three lords to whom Philip has promised hospitality. Philip will not go out to greet them, as he is engaged in playing cards with the Devil. Guntran, in rising indignation, says that he will denounce Philip for what he has become.]

[7] No. 13. Scene

Song

Guntran

I'll tell them what thou wast when first I knew thee;

A stripling boy in deeds of valour nursed,  
Ere yet this plague of beauty came and slew thee  
And left the thing thou art – accurst! accurst!  
Aye, slew thee! for love's folly has bereft us  
Of our true Lord, and he that fills thy place –  
This empty husk the ruined year has left us –  
Bears but the waxen image of thy face!  
Yea, Philip, for that heart is dead  
That made thee once fit mate for men,  
As steadfast midst the rout that fled  
Thy sword withstood the Saracen!  
'Twas there I knew thee, loved thee, first!  
Behold thee now – accurst! accurst!

'Twas not enough thy youth should waste and  
wither

Beneath yon Eastern wanton's blighting spell;  
Nay, though her charms were spent, yet now  
comes hither

This flaxen toy to lure thy soul to hell!  
Whate'er were left of manhood when she found  
thee –

Ah, none can say from whence that beauty  
came! –

Is hers to win; her arms shall wind around thee,  
And hers the honeyed kiss shall end thy shame!

Then drink the poison from her lips,  
But one short hour is left to thee;  
Yea, for thy heart's blood drains and drips,  
And Death draws near to claim his fee.  
Go, go, waste not passion's lingering flame,  
Or Love himself shall cry thee shame!

*Guntran goes out, on the left.*

Philip (*to the Devil, who has been holding him back*)

[8] How say you? Shame! My sword! my sword!  
He may not live that spake that word!

Laine

Ah! let me hence!

Devil (*releasing Philip*)

Heed not what that poor dotard cries;  
'Tis naught to thee – thou hast Love's prize!

Laine

Let me go hence!

Saida (*in scorn*)

Yet see those angel eyes are wet  
With scalding tears!

Philip (*to Laine*)

Weep not, thy heart shalt soon forget  
These passing fears!

**Laine**

Nay, let me go! I must! I must!  
My heart is stricken to the dust,  
Each word, as with a javelin thrust,  
Did pierce it through!

**Philip**

What dost thou say? I'll hear no more;  
Thou shalt not go! Shut fast the door!

**Laine**

What wouldst thou do?

*The Devil goes into the arcade and gives orders.  
The doors admitting to the arcade are shut by  
attendants; and, one by one, other doors are  
heard to close with a clang and rattle.*

**Laine**

[9] Nay, wert thou more than all he said thou art,  
Yet even so,  
Some pity lingering in thy fallen heart  
Would bid me go!  
What have I done? If love were my offence,  
That love is slain;  
It cannot hurt thee more, then let me hence  
Or end my pain!  
Yea, kill me! or should beauty prove my fault,  
I'll pray to Heaven to make me lame and halt  
And poor again,  
So thou wilt let me go from whence I came,

And hide my head!

Thou wilt not? Then I too will cry thee shame!  
'Twas sooth he said –  
This is some other lord that bears thy name;  
Thy heart is dead!

**Philip**

I cry you peace! No more! No more!  
Go, take thy way! Unbar the door!

*The doors are opened at his command and Laine  
runs out, leaving Philip overcome with remorse.  
When she has gone he sinks upon a seat and bows  
his head upon the table despairingly.*

**Saida (to the Devil)**

[10] She's gone! Love's hour has come at last!

**Devil (restraining her)**

Not yet! not yet!  
That broken chain still holds him fast.

**Saida**

He shall forget.  
(to Philip)  
Nay, grieve not for a thing so vile;  
Look up, my Lord, look up and smile!  
Love's sail is set,  
Then let us hence to that sweet isle  
Where first we met.

**Philip**

Out of my sight! Didst hear that cry?  
'Twas sooth she said.  
Away! away! The end draws nigh,  
The broken cup of life runs dry;  
My heart is dead!

**Saida** (*to the Devil*)

Then all is lost! What need to stay?  
All, all is gone!

**Devil**

Fool! Fool! didst hear that maiden say  
Her heart was fain to fling away  
What she had won?

**Saida**

Think you that beauty may be mine?

**Devil**

Yea, thou shalt taste of life's new wine!  
Or magic spell, or gift divine,  
This maiden's beauty shall be thine  
Ere night be done!

**Saida and the Devil**

Or magic spell, or gift divine, *etc.*

*Saida and the Devil creep away after Laine. As they go, Guntran enters from the left, followed by the Lords of Sirault, Velaines, and St Sauveur – three grim-looking warriors – and the knights of their retinue.*

**Guntran**

<sup>[1]</sup> Lords of Sirault, Velaines, and St Sauveur,  
Would seek lord Philip? Then behold him now!  
Ye that have known him in the days that were,  
Say whence hath come that brand upon his brow?

**Three Lords**

Philip, at the dawn of day  
Forth we ride upon our way;  
Behold! the dawn is near!  
Rise, my lord, awake! awake!  
Lift those leaden eyes and say  
What answer dost thou bid us make  
To him that sent us here!

**Philip**

Go say that ye left a Lord whose race was run,  
From out whose heart the lust of war has fled;  
Say, shame and fame and glory all are one;  
Yea, tell him this – Lord Philip's heart is dead.

**Guntran**

Then I have done with thee from this day forth,  
Philip of Mirlemont, I know thee not!  
Nay, tho' these withered limbs are little worth,  
And I am old, yet have I not forgot  
The way to wield a sword!  
On, on, my lords!  
My heart is hungry for the battle cry!  
'Twas sweeter far to meet those rebel swords  
Than serve a coward Lord who dares not die!

**Philip** (*taking down the sword which hangs above the throne-chair*)  
A lie! my lords, a lie! Whate'er he saith,  
There lives no knight can boast that he hath  
seen  
Lord Philip quail before the eyes of death!  
Go, tell thy liege I'll greet him at Flourines!

*Gradually the knights of Philip's retinue have assembled in the arcade with their dames; the knights now enter the apartment, while their ladies gather in the distance full of bustling curiosity.*

**Philip** (*turning to his knights*)  
And ye who serve me, sec, this sword is drawn  
That all too long within its sheath hath lain!  
If so ye love me, ride with me at dawn  
Or meet me not in fellowship again!  
Who called me coward? Guntran, it was thou!

**Guntran**  
Philip of Mirlemont, I know thee now!

**All**  
All hail to Philip, Lord of Mirlemont!

[12] No. 13a. Change of Scene

## Scene 2 The Weaver's Home

*The weaver's home again, at night-time. The table, upon which a lamp burns feebly, now stands by the window. The shutters are closed and barred.*

*Lightning is seen through the window in the loft, and distant thunder is heard. The door leading to the alley is undone from without, and Joan and Simon enter.*

[Joan and Simon have escaped those who pursued them from the castle, and returned home.]

*Lightning again, and a sharper peal of thunder. Simon opens the door and Laine enters swiftly. She is still in her rich clothes, but is carrying a poor-looking bundle.*

[13] No. 14. Trio  
**Laine, Joan, and Simon**

**Joan**  
Look yon – 'tis she! our little Laine!

**Laine**  
Mother! Mother!

**Simon**  
The flood is out, the night is wild!  
How came you through the flooding rain?

**Joan**

'Tis Heaven hath sent us back our child!  
Then weep not; thou art home again!

**Laine**

Mother! Mother!

**Joan**

Hush! think not of what is past;  
Enough that thou art safe at last!

**Laine**

Not safe, not safe!  
I may not rest  
The while this stone  
Doth tear and chafe  
My wounded breast!  
O! would 'twere gone!  
Yea, that were best!  
Mother! Mother!

**Ensemble**

**Laine**

Then let me cast  
Away this stone  
That made my lord  
To use me ill,  
For all the past  
Still lingers there;  
My heart is sore  
And aching still!

**Joan and Simon**

Stay, stay! hold fast  
To what is there!  
Though this false lord  
Hath used thee ill,  
That now is past,  
Still thou art fair;  
And life's reward  
Awaits thee still!

**Joan**

Aye, truly all are not as he;  
Thy beauty yet remains to thee!

**Laine**

Beauty! ah, let that beauty go!  
'Twas Beauty brought lord Philip low,  
Whose spirit soared so high;  
'Tis Beauty wrought my woe!  
Dear Mary Mother, hear my cry! –  
Take it away, away!  
It breeds not joy, but sorrow,  
Though seeming fair to-day,  
Is false to-morrow.  
'Twas Death, not Life, that came  
When Beauty first was born!  
It brings not love, but shame,  
And hate, and scorn!  
Once more I fain would be  
Crooked, as when to-day  
I knelt and prayed to thee!  
Ah! take this thing away!  
Away! away!

*She tears open her dress, removes the stone from about her neck, and casts it upon the ground at their feet; then, covering her face with her hands, she rushes away into her bed-chamber.*

[Left alone, Joan and Simon reflect on what use the stone should now be put to; reflecting on their love and loyalty to one another, each offers the stone to the other.]

**14** No. 15. Duet

**Joan and Simon**

**Simon**

I would see a maid who dwells in Zolden –  
Her eyes are soft as moonlight on the mere;  
The spring hath fled, the ripened year turns  
    golden –  
Shall I win her ere the waning of the year?  
The reaping-folk pass onwards by the  
    fountain;  
What is it then that calls me from the dell,  
What bids me climb the path beside the  
    mountain  
To the down beyond the sheepfold? Who can  
    tell?  
Then take it, for this magic stone has power  
To change thee to the fairest; yet to me  
Thou wert fairest as I knew thee in that hour  
When a maiden dwelt in Zolden!  
Ah, take it, 'tis for thee!

**Joan**

I would see a youth who comes from Freyden –  
Straighter than the mountain pine trees grow;  
Gossips say he comes to woo a maiden,  
So the gossips say – but can they know?  
Three laughing maids are in the hollow,  
Yet none will set him straight upon his way;  
Nay! soft! for he hath found the path to follow;  
He is coming! little heart, what will he say?  
Then take it, for this magic stone has power  
To change thee to the fairest, yet to me  
Thou wert fairest as I knew thee in that hour  
When a youth came up from Freyden!  
Ah, take it, 'tis for thee!

**Both**

Then take it, for this stone has power, *etc.*

*Tenderly Joan adjusts the cord about Simon's neck so that the stone falls upon the bare breast. Then there is another flash of lightning, followed by a loud roll of thunder.*

*Lightning again. Simon goes up the steps laboriously, and enters the loft.*

*There is a still brighter flash of lightning, and the crash of some heavy object falling in the alley.*

*Simon re-appears, dragging the door of the loft after him. He makes the door fast and descends the steps slowly and painfully. There is another peal of thunder.*

*Laine returns. She has resumed her old apparel; her face, which is once more enclosed in her little cap, is pinched and sickly; her shoulder is humped; and, as before, she hobbles with the aid of her crutch.*

*Simon goes out. He re-enters, carrying lightly the fallen sign – a weighty piece of twisted metal-work. He is handsome, fresh-coloured, and beardless, his hair is dark and thick, his body erect and lissom.*

[The Devil and Saida now enter. She sets about winning Simon's affections in order to coax from Simon the secret of the charm; he shrugs off Joan and is obviously captivated by Saida's beauty.]

**15** **No. 16. Quintet**  
**Laine, Saida, Joan, Simon, and the Devil**  
*Devil (to Saida)*  
Haste thee! Haste thee!  
Use thy cunning!  
Do not waste the  
Hours that fly!  
Time is running,  
Night is waning;  
Use thy feigning,  
Dawn is nigh!

**Laine and Joan**

'Tis her beauty doth ensnare him;  
Naught he hears of all we say!  
Lady, then in pity spare him,  
Speak, oh, speak, and bid him stay!

**Saida (to Simon)**

Weaver, hear me –  
Wouldst thou wander  
Ever near me  
Till the day,  
Rising yonder,  
Through the gloaming,  
Finds thee roaming  
Far away?

**Laine and Joan**

See those eyes his eyes enchaining,  
Nothing now his heart can stir;  
Naught he recks of our complaining,  
All his thought is bent on her!

**Simon (to Saida)**

Onward! Onward!  
I will follow,  
Sea-ward, sun-ward,  
Still thy slave;  
Though the hollow  
Earth should sunder,  
Though the thunder  
Roar and rave!



**Ensemble**

**Laine and Joan**

All in vain! He will not hearken;  
Sea-ward, sun-ward he will roam!  
Day shall dawn and night shall darken  
Ere his heart shall lead him home.

**Saida**

Wouldst thou wander, *etc.*

**Devil**

Haste thee! Haste thee! *etc.*

**Simon**

Onward! Onward! *etc.*

*Saida goes out the door, drawing Simon after her with an enticing look. Joan and Laine would follow, but the Devil, laughingly, wards them back and closes the door in their faces. There is a final peal of thunder.*

**Scene 3**

**Between the Castle and the North Gate**

*A space of uneven ground lying between the castle and the North Gate of Mirlmont. On the right a road runs up to the castle, which is seen perched upon an eminence, and on the left stand the gate and a portion of the town-wall. Across the scene, in the middle distance, runs a ridge of rocky earth broken, on the left, by the opening to a pathway; and beyond the ridge is shewn a wide expanse of country.*

*It is dawn.*

*The Devil, squatting upon the ridge, is looking out into the open country. Jacqueline, with weary steps, comes along the pathway.*

[Jacqueline has been awake all night while spying on Saida's attempts to lure the secret of the stone from Simon. The Devil will not let her sleep, though exhausted, until he has been told everything.]

**[16] No. 17. Duet (with Dance)**

**Jacqueline and the Devil**

*Jacqueline (struggling against her drowsiness)*

Up and down,  
And through th'Hi Finne town,  
Out of the gate and across the meads,  
This love-sick weaver,  
He durst not leave her,  
He needs must follow where'er she leads.  
Yet, 'O,' he sighed,  
As ever she cried,  
'Now say what magic hath made thee fair?'  
'In sooth, sweet dame,  
How this beauty came,  
Though I fain would tell thee, I may not dare.'

*Jacqueline and the Devil (aping Saida and Simon)*

Thou art he! / I am he!  
And I am she! / And thou art she!  
For so she beckoned, and so he came;

Through fire and water  
He would have sought her,  
With jaws agape and with eyes aflame.

**Jacqueline**

On and on,  
Till, one by one,  
The pale stars flickered and fled away;  
With eyes entrancing,  
She led him dancing  
Beyond the river and through the hay!  
Yet still he sighed  
As ever she cried,  
'Whence came thy beauty, oh, tell me true?'  
'Nay, how it befell  
I am loth to tell,  
For none may know how this wonder grew!'

**Jacqueline and the Devil**

I am she! / Thou art she!  
And thou art he! / And I am he!  
For so he followed where'er she led;  
She crooked her finger,  
He dared not linger  
Though day was dawning and night had fled.

**Jacqueline**

In and out,  
And round about,  
She led him at last to that hidden bower;  
And there with pressing,  
And soft caressing,  
She wooed him fondly for all an hour!

But though she sighed,  
Yet ever he cried,  
'How came this beauty I may not say!'  
Then up she leapt,  
And away she stept,  
'Enough, false lover! then go thy way!'

**Jacqueline and the Devil**

I am he!  
And thou art she!  
Oh, let me be;  
The way from the valley is long and steep!  
Nay, faster! faster!  
Good my master,  
My feet are weary – I needs must sleep!

*Jacqueline sinks to the ground, overcome by  
slumber, while the Devil continues the dance.*

**Devil (*aside*)**

Artful weaver,  
Wouldst deceive her?  
Nay, but her beauty shall make thee moan,  
Till all forsaken,  
Thy heart shall waken –  
And then the Devil shall claim his own.

[Saida now appears, and the Devil advises her  
to take Simon to the castle to continue her  
wooing. Jacqueline awakes and herself leaves for  
the castle. Meanwhile, Guntran and his knights  
prepare for Philip's departure to battle. Simon  
rejects Laine and Joan once more as Philip takes  
his leave of Saida.]

**17 No. 18. Finale of Act II**

**Guntran**

There he stands, that lord ye knew  
In the days of yore;  
Stout of heart, and brave and true –  
See, he dreams no more!  
Vainly now shall Beauty sue,  
All her reign is o'er!  
Say ye then, doth Flanders need us?  
'Tis Lord Philip that shall lead us,  
Here as heretofore!

**Chorus**

Hail to the lord of our land!  
Philip of Mirlemont, hail!  
Here as thy liegemen, we stand,  
Ready to answer thy call,  
Heedless of what may befall,  
Fearless of heart – for we know,  
Whitherso'er we go,  
Thou shalt not falter nor fail!  
Hail to the lord of our land!  
Philip of Mirlemont, hail!

**Philip**

Men of Mirlemont, no longer  
Wrapt in heedless dreams of sense  
Sleeps this heart; for clearer, stronger,  
Sounds that cry that calls me hence!  
Ah! Gone are Beauty's fond caresses,  
Broken lies Love's silken chain;  
Where the shock of battle presses,  
I will lead ye forth again!

Let us on, where, loud out-ringing,  
War's deep thunder rends the air!  
Let us hence, though Death be winging  
Every blow that waits me there!  
Say ye then that I am dreaming?  
Nay, Lord Philip wakes at last!  
Look where yonder sun is gleaming –  
Day is dawning, night is past!

**Chorus**

Look where yonder sun is gleaming –  
Day is dawning, night is past!  
Hail to the lord of our land!  
Philip of Mirlemont, hail!

*Joan and Laine approach Philip timidly.*

**Laine**

**18** My lord!

**Philip**

What would you?

**Laine**

Good my lord, my father!

**Philip**

I am not he! Poor cripple, stand apart!

*Some who are about Philip lay hands upon Laine and Joan.*

**Laine**

Nay, nay, in pity hear me! There is one  
Who by the enchantment of her beauty holds  
My father as her slave. Ah, go not forth  
Till thou hast set him free!

**Joan**

Yea, give him back  
To them that love him!

**Laine**

Look on me, my lord.  
Dost thou not know me?

**Philip**

Nay, not I, in faith!  
What gossip's talk is this?  
*(taking a purse from his pouch)*  
Go, get thee hence  
*(throwing her the purse)*  
And buy thee a new crutch!

**Laine** *(with a prolonged cry)*  
Oh!

**Philip** *(to the townspeople)*  
On to the market-place!

*The citizens surround Philip and Laine,  
while Joan is swept aside in the tumult. Philip  
is mounted upon the shoulders of two of the  
townsmen.*

**Chorus**

Hail! Hail!  
Day is dawning, night is past!  
Hail to the lord of our land!  
Philip of Mirlemont, hail!

*The citizens, bearing Philip, and singing as  
they go, pass through the town-gate, headed by  
Guntran and Nicholas and followed by the Lords  
of Sirvault, Velaines, and St Sauveur, and the  
Knights and pages. As the crowd disperses, Laine  
is discovered lying upon the ground, trampled on  
and senseless. With a cry, Joan, rushes to her and  
kneels by her side. At the same moment Saida is  
seen going towards the castle beckoning Simon,  
who follows her with outstretched arms. Joan  
turns to them and raises her hand to heaven in  
malediction. The Devil looks on approvingly. The  
voices of the citizens are heard in the distance,  
growing fainter and fainter as the curtain falls.*

End of Act II

**Act III**

**Scene 1**

**The Terrace of the Castle**

*The Terrace of the Castle. In the centre stands an  
ample, cushioned seat. On the right and left is an  
archway; and, at the back, from one archway to  
the other, runs a balustrade from which spring  
pillars supporting the roof. Beyond is a view of  
the Wall and Town of Mirlemont, as seen from a  
height. The sun shines hotly.*

*From without, as if from some distance below the castle, comes the sound of Laine's voice.*

**[19] No. 19. Introduction and Song**  
**Laine**

An hour ago 'twas the moon that shone –  
Oh, for the moon on the city wall! –  
But the night is done, and now one by one  
The banners are set afloat in the sun –  
Oh, for the sun on the city wall! –  
Yet night and day I kneel and pray  
At the foot of the castle stair;  
Then tell me, I pray, ye gallants gay –  
Ah, tell me, ye ladies fair! –  
If your lord should chance to ride this way,  
Would he list to a poor maid's prayer?

[Saida sends the Seneschal into town to discover the cause of the noise coming from that direction. She continues her desperate pleading with Simon that he should reveal to her the secret of the charm. Laine's voice is heard again.]

**Laine**  
The white moon lay on the ruined hay,  
White as a shroud on the city wall!  
Though they cried him nay, yet he went his way;  
For all their sighing he would not stay –  
Oh, for the moon on the city wall! –  
Then tell him, pray, ye gallants gay –  
Ah, tell him, ye ladies fair! –

There is one doth wait by the castle gate,  
At the foot of the castle stair;  
And she cries, Alack! come back, come back!  
Ah, why doth he linger there?

[The Seneschal comes back with the news that Philip has been victorious in the wars, is returning, and is shortly to be acclaimed in the market-place. Philip's return makes Simon weaken in his determination not to share the secret with Saida.]

*Saida and Simon go off together, on the right, her fingers toying with the cord from which hangs the beauty stone. As they go, the Devil, watching them, steals on, from the left, followed by Jacqueline, who is carrying a lute. Jacqueline is now very gentle and maidenly.*

[Jacqueline, stricken with love, has lost her appetite for mischief; despite this the Devil bids her sing a song.]

**[20] No. 20. Song**  
**Jacqueline**

Why dost thou sigh and moan?  
Ah, why? ah, why?  
Mad, merry Jacqueline,  
That danced from morn till e'en –  
Good-bye! good-bye!  
Yea, for all mirth hath flown;  
The strings have all one tone –  
Ah, why? ah, why?

*Jacqueline seats herself upon the ground near the Devil.*

**Jacqueline**

It is the lute that sings,  
Not I! not I!  
Haply some prisoned heart  
That once had felt love's smart  
Doth wake and cry!  
Nay, it is Love's own wings  
That beat the trembling strings –  
Not I! not I!

[Jacqueline now admits that her love is for the Devil, but he rejects her utterly and dispatches her back to her stable.]

*Saida enters and stands facing the Devil triumphantly. She has cast away her outer robe and is clad wholly in white. Her hair streams luxuriantly to her waist, and upon her face is the look of fresh, virginal beauty.*

**21 No. 21. Recitative and Song**

**Recitative**

**Saida**

Mine, mine at last! Poor vanquished slave,  
begone!  
Say you my lord hath conquered? look on me!  
That fading wreath of laurel he hath won  
Vies not with beauty's crown of victory!

**Song**

**Saida**

What laggard steed doth carry  
My lord home to-day?  
Ah! wherefore doth he tarry  
So long upon the way?  
Knew he that beauty's flower  
Refashioned waits him here,  
Methinks each fleeting hour  
Would seem a lingering year!

Ride on, my lord, ride on!  
Ride on, and thou shalt find  
Checks of whitest snow  
Where reddest roses grow  
O'er mounds of moulded pearl;  
Eyes of darkest jet  
Rimmed with violet,  
Tresses that unfurl  
Like banners in the wind  
Whereon the sun hath shone!  
Ride on, my lord, ride on!

Nay, though the crowd be thronging  
To kiss thy finger-tips,  
Ride on! these lips are longing,  
Sweet love, to greet thy lips.  
Then sheathe that sword thou bearest,  
Cast the laurel from thy brow;  
Those eyes that sought the fairest  
Shall behold the fairest now.  
Ride on, my lord, ride on!

[No longer needing his attentions, Saida dismisses Simon unceremoniously. A fanfare now announces Philip's arrival.]

*Philip and Guntran enter, from the left – Philip leaning upon Guntran and, with his disengaged hand, feeling his way helplessly. His casque is off and a bandage is over his eyes. His Knights, and the Standard-bearer carrying a torn standard, follow slowly. All are still in armour, which is now dented and rusty.*

[Guntran and his knights acclaim Philip's victory. But Philip is blind and cannot see Saida's new-found beauty.]

*Laine's voice is heard again.*

[Philip recognises Laine's voice and, in it, the beauty of her soul. Guntran leads Philip off to find her.]

**22 No. 22. Scene**

**Saida** (*coming face to face with the Devil*)  
So all is lost for ever! And 'twas thou  
Didst lure me on to steal this treacherous stone!

**Devil**

Nay, Beauty's crown still rests upon thy brow;  
Though love be blind, that beauty is thine own!

**Saida**

Mine own! mine own! What devil lurks in thee  
To mock my shame? And this accursed spell,  
That leaves yon crippled maid her victory –  
In hell 'twas born, I yield it back to hell!

*She plucks the stone from her bosom and flings it on the ground, and rushes away, on the right. The distant town-bells ring out, as the Devil picks up the stone.*

**Devil**

And so it befell,  
At the toll of the bell,  
This stone had come back to me.  
(*slipping the stone into his pocket*)  
And anon it sped over sea and land,  
It journeyed o'er land and sea,  
It hath lodged in many a jealous hand –  
Yet it always comes back to me!

*He mounts the balustrade and leaps into space.*

**23 No. 22a. Change of Scene**

**Scene 2**

**The Market-place**

*The Market-place again, now gay with flowers and banners and bright sunshine.*

*The townsfolk are assembled as in the first act. Those from the war are narrating their exploits to eager listeners, and once more the aldermen are*

*waiting expectantly in the doorway of the town-hall, and the pikemen are gathered about the steps. Nicholas Dircks is directing the serving-men in the arrangement of the throne-chair and some less important seats in front of the steps, while a score of lads and girls are dancing gaily before the inn with Peppin, the dwarf, in their midst.*

**[24] No. 23. Chorus and Dance**

**Chorus**

O'er Mirlemont city the banners are flying –  
Sing Heigh! for the garlands that swing in the  
sun! –  
Fond hearts that but yesterday sadly were  
sighing  
Are crying, Sing Ho! for the war that is won.  
Sing Ho! for the war that is done!  
The battle is only begun,  
For winning a lover,  
As ye shall discover,  
Is harder than storming a town!

**Dance**

[Joan arrives in search of Laine, but encounters Simon, now back in his rags and former self, and the two are reconciled. Joan and Simon leave as the Devil re-appears dressed as a Friar.

Jacqueline, beginning to realise in whose service she has been, bids a final farewell to the Devil and seeks from him, as a Friar, his blessing, which he, horrified, gives. Philip now descends the steps and announces that, though blind, with his understanding he now sees all men and

women as they really are; he will marry Laine 'so pure is she in heart and disposition, wherein I now perceive lieth true beauty'. He asks for another seat to be set by his own.]

*The serving-men place a seat by the throne-chair, and Guntran goes into the town-hall. Simon, Joan, and Jacqueline return and mix with the crowd. The Devil stands near the inn, watching the proceedings with a scowl.*

**[25] No. 23a. Exit of Guntran and Crowd**

**[26] No. 24. Finale of Act III**

**Chorus**

Hail to the lord of our land!  
Philip of Mirlemont, hail!  
Yea, whosoever it be  
Love shall ere call to thy side.

*Guntran reappears, and following him come some of the ladies of Philip's household escorting Laine.*

**Guntran**

Behold this maid whose simple faith hath proved  
Both shield and spur to that true lord she loved!

**Chorus**

What is this? Nay, look again!  
It is! and yet it cannot be!

**Joan**

Ah! See! my prayers were not in vain –  
'Tis Heaven hath sent her back to me!



**Chorus**

Lord Philip weds the cripple Laine?  
Yes, look again; in sooth 'tis she!

*Laine advances and embraces her mother and  
father and Jacqueline.*

**Laine**

Oh, father! mother! Father hath come home!

**Simon**

Yea, never more this truant heart shall roam.

**Laine**

I dreamt not this! And thou, dear Jacqueline!

**Jacqueline**

Dost know me still! the rabble's tattered queen?

**Philip** (*to Laine*)

Where hast thou fled? Come hither! take thy  
place,  
That all may see the glory of thy face.

**Devil** (*aside*)

I'll get me hence. 'Tis but a sorry jest  
When Love, though blind, hath wit to choose  
the best.

**Philip**

In truth I am not blind. At last, at last,  
I see thee truly, know thee as thou art.  
Though heaven hath set a veil upon these eyes,  
It doth but blacken out the ruined past;  
And Love's pure star that lights my sunless skies  
Shows clear the way that leads me to thy heart.

If the cloak of winter be naught  
But the glittering garment of spring;  
If the whispering silence of night  
But tells of the dawn that is there;  
Then the veil on these eyes is no more  
Than a shadow that falls from Love's wing,  
'Tis Love that proclaims thee to-day  
The fairest of all that are fair.

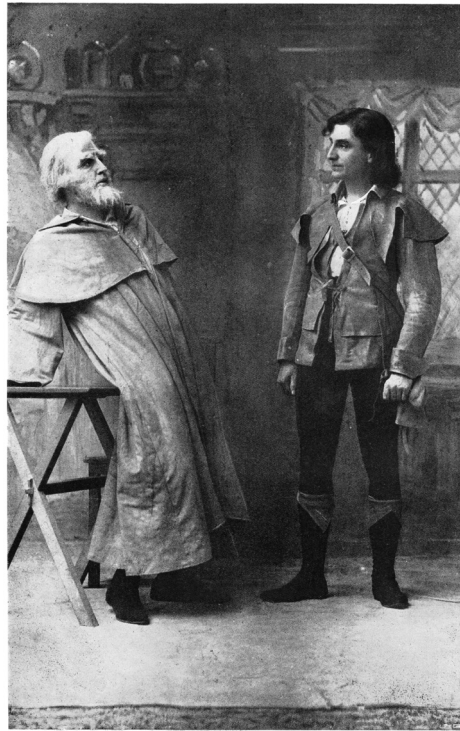
**All**

If the cloak of winter be naught, *etc.*

*Philip and Laine sit side by side; Simon and Joan  
kneel before them, stretching out their hands in  
thanksgiving. The Devil, hiding his face in his  
cowl, steals away as the curtain falls finally.*

End of the Opera

Arthur Wing Pinero (1855 – 1934)  
and Joseph William Comyns Carr (1849 – 1916)



Photograph in *The Sketch*, 6 July 1898 / Courtesy of the David B. Lovell Collection

THE WEAVER (MR. LYTTON) TAKES THE STOLE AND IS TURNED INTO A BEAUTIFUL YOUTH WHO MAKES LOVE TO SAIDA.

Henry Lytton as Simon, before and after his transformation, in the original production



Photograph in *The Sketch*, 6 July 1898 / Courtesy of the David B. Lovell Collection

PHILIP, LORD OF HIRKMONT (MR. DEVOLL).  
"Let us on, where, heed not-roeping, use's anchain dock read the air!"

George Devoll as Philip in the original production



Photograph in *The Sketch*, 6 July 1898 / Courtesy of the David B. Lowell Collection

GRATY JACQUELINE (MISS EMMIE OWEN), WHO IS AFTERWARDS TURNED BY THE DEVIL INTO HIS PAGE.

Emmie Owen as Jacqueline in the original production

## SIR ARTHUR SULLIVAN SOCIETY

Founded 1977 – Registered Charity No. 247022

---

The Sir Arthur Sullivan Society would like to dedicate this recording of *The Beauty Stone* to the memory of John Carol Case and Stan Meares, long-standing members, friends, and generous supporters of the Society, both of whom contributed so much to British music.

The Society is deeply grateful to the Provost and Fellows of Oriel College, Oxford for their generosity in allowing access to Sullivan's autograph score of *The Beauty Stone* during the preparation of a new edition for this recording.

The Society would like to acknowledge the generous financial support of the RVW Trust in making this recording.

---

[www.sullivansociety.org.uk](http://www.sullivansociety.org.uk)

The Society would also like to extend its warmest thanks to all those members who generously gave financial support, and in particular to the following members who are also Patrons of the project.

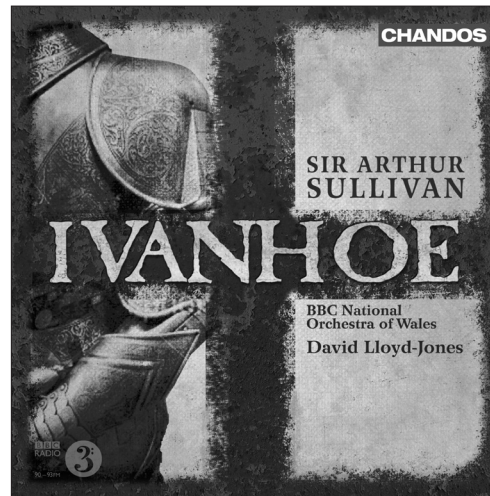
---

|                     |                   |                  |
|---------------------|-------------------|------------------|
| Chris Angelico      | Malcolm Lynde     | David Scruton    |
| Vincent Daniels     | John McLeod       | Michael Symes    |
| David Eden          | Stan Meares       | Stephen Turnbull |
| Jamie Findlay       | Betsy Miller      | Nicio Vega Jr    |
| Robin Gordon-Powell | Chris O'Brien     | Bob Wardell      |
| Horace Guittard     | Tony Obrist       | Roger Wild       |
| Doreen Harris       | Martin O'Neill    | Rosemary Wild    |
| Scott Hayes         | William Parry     | Martin Yates     |
| Ian Hiscock         | Chris Richardson  | Barrie Youel     |
| Mike Leigh          | Elaine Richardson |                  |

---

Robin Gordon-Powell generously made available his new performing edition of *The Beauty Stone*.  
Further information on this and other Sullivan scores and parts published by  
The Amber Ring may be obtained from: The Amber Ring  
[www.amber-ring.co.uk](http://www.amber-ring.co.uk) e-mail: [robin@amber-ring.co.uk](mailto:robin@amber-ring.co.uk)

Also available



Sullivan  
Ivanhoe  
CHAN 10578(3)

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [srevill@chandos.net](mailto:srevill@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.  
E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

#### **Chandos 24-bit / 96 kHz recording**

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

#### **Microphones**

Thureson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thureson, in Sweden.



Recorded in association with  and  and 

The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

This recording was made possible by the generous support of the Sir Arthur Sullivan Society.

The scores for this recording were prepared by Robin Gordon-Powell.

**Recording producer** Brian Pidgeon

**Sound engineer** Ralph Couzens

**Assistant engineer** Jonathan Cooper

**Editor** Jonathan Cooper

**Stage managers** Andrea Dixon and Lisa Darcy

**A & R administrator** Sue Shortridge

**Recording venue** BBC Hoddinott Hall, Cardiff Bay, Cardiff, Wales; 29 January – 3 February 2013

**Front cover** Original poster design by John Hassall, courtesy of the David B. Lovell Collection

**Back cover** Photograph of Rory Macdonald by Ruth Crafer

**Design and typesetting** Cassidy Rayne Creative ([www.cassidyrayne.co.uk](http://www.cassidyrayne.co.uk))

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

**Publishers** Robin Gordon-Powell / The Amber Ring

© 2013 Chandos Records Ltd

© 2013 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



Photograph by Walery / Courtesy of the David B. Lovell Collection

Sir Arthur Sullivan, c. 1895

SULLIVAN: THE BEAUTY STONE – Soloists/BBC NOW/BBC NOW/Macdonald

CHANDOS  
CHAN 10794(2)

CHANDOS DIGITAL

2-disc set CHAN 10794(2)

**Sir Arthur Sullivan** (1842 – 1900)

# The Beauty Stone (1897 – 98)

An Original Romantic Musical Drama in Three Acts

Libretto by Arthur Wing Pinero (1855 – 1934)

and Joseph William Comyns Carr (1849 – 1916)

**Philip**, Lord of Mirlemont ..... **Toby Spence** tenor  
**Guntran** of Beaugrant ..... **David Stout** bass  
**Simon Limal**, a Weaver ..... **Stephen Gadd** baritone  
**Nicholas Dircks**, Burgomaster of Mirlemont ..... **Richard Suart** baritone  
**The Devil** ..... **Alan Opie** baritone  
**Laine**, the Weaver's daughter ..... **Elin Manahan Thomas** soprano  
**Joan**, the Weaver's wife ..... **Catherine Wyn-Rogers** mezzo-soprano  
**Jacqueline** ..... **Madeleine Shaw** mezzo-soprano  
**Saida** ..... **Rebecca Evans** soprano  
**Loyse**, from St Denis ..... **Olivia Gomez** soprano  
**Isabeau**, from Florennes ..... **Sarah Maxted** mezzo-soprano  
**Barbe**, from Bovigny ..... **Llio Evans** soprano

BBC National Chorus of Wales

Adrian Partington chorus master

BBC National Orchestra of Wales

Lesley Hatfield leader

**Rory Macdonald**

Recorded in association with



and



The BBC word mark and logo are  
trade marks of the British Broadcasting  
Corporation and used under licence.  
BBC Logo © 2011

## COMPACT DISC ONE

1 Introduction • 2–22 Act I

TT 57:18

## COMPACT DISC TWO

1–18 Act II • 19–26 Act III

TT 72:04

© 2013 Chandos Records Ltd © 2013 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

SULLIVAN: THE BEAUTY STONE – Soloists/BBC NOW/BBC NOW/Macdonald

CHANDOS  
CHAN 10794(2)