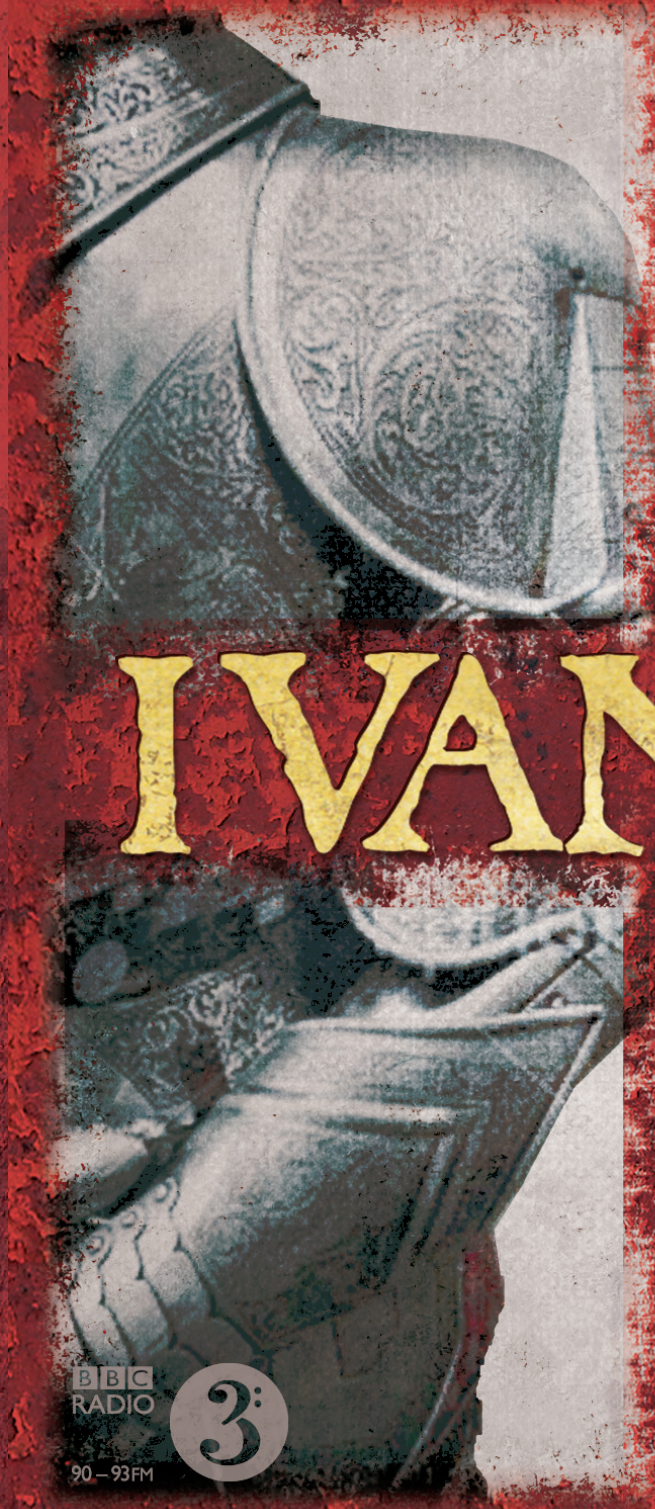
CHANDOS

CHANDOS



SIR ARTHUR SULLIVAN

IVANHOE

BBC National Orchestra of Wales

David Lloyd-Jones

Sir Arthur Sullivan, c. 1890

Photograph by J.C. Schaarwächter, Berlin; courtesy of Peter Joslin

SIR ARTHUR SULLIVAN (1842 – 1900)

IVANHOE (1890 – 91)

Adapted from Sir Walter Scott's Novel

A Romantic Opera in Three Acts

Words by Julian Sturgis

Richard Cœur-de-Lion ..... Neal Davies *baritone*
King of England, disguised as the Black Knight

Prince John ..... Stephen Gadd *baritone*

Sir Brian de Bois-Guilbert ..... James Rutherford *bass-baritone*
Commander of the Order of Knights Templars

Maurice de Bracy ..... Peter Wedd *tenor*

Lucas de Beaumanoir ..... Stephen Gadd *baritone*
Grand Master of the Templars

Cedric the Saxon ..... Peter Rose *bass*
Thane of Rotherwood

Wilfred, Knight of Ivanhoe ..... Toby Spence *tenor*
His son, disguised as a Palmer

Friar Tuck — Matthew Brook *bass-baritone*

Isaac, the Jew of York ..... Leigh Melrose *baritone*

Locksley ..... Andrew Staples *tenor*

The Squire ..... Andrew Staples *tenor*

The Lady Rowena ..... Janice Watson *soprano*
Ward of Cedric

Ulrica ..... Catherine Wyn-Rogers *mezzo-soprano*

Rebecca ..... Geraldine McGreevy *soprano*
Daughter of Isaac of York

Knights and Ladies, Attendants, Saxons, Youths etc.

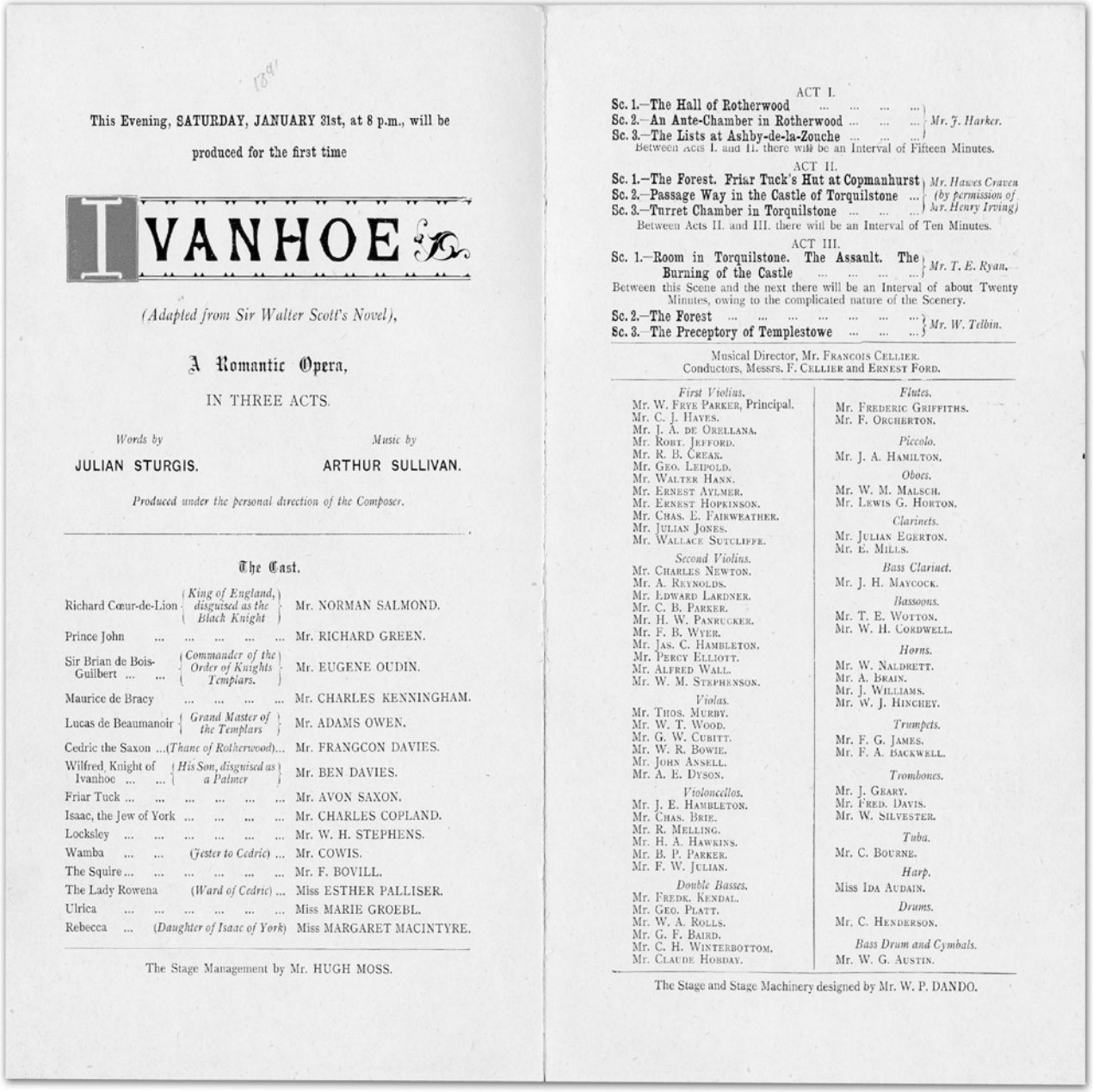
Adrian Partington Singers
Adrian Partington chorus master

BBC National Orchestra of Wales
Nicholas Whiting leader
Richard Hetherington • Steven Kings (26 June) assistant conductors

David Lloyd-Jones

Dedication

To the late Richard Hickox who took the enthusiastic initiative to record Sir Arthur Sullivan's *Ivanhoe* and in whose memory this project has now been brought to completion by his friends.



This Evening, SATURDAY, JANUARY 31st, at 8 p.m., will be

produced for the first time

IVANHOE

(Adapted from Sir Walter Scott's Novel),

A Romantic Opera,

IN THREE ACTS.

Words by JULIAN STURGIS.

Music by ARTHUR SULLIVAN.

Produced under the personal direction of the Composer.

The Cast.

Richard Cœur-de-Lion	*King of England, disguised as the Black Knight*	Mr. NORMAN SALMOND.
Prince John		Mr. RICHARD GREEN.
Sir Brian de Bois-Guilbert	*Commander of the Order of Knights Templars.*	Mr. EUGENE OUDIN.
Maurice de Bracy		Mr. CHARLES KENNINGHAM.
Lucas de Beaumanoir	*Grand Master of the Templars*	Mr. ADAMS OWEN.
Cedric the Saxon ...(*Thane of Rotherwood*)...		Mr. FRANGCON DAVIES.
Wilfred, Knight of Ivanhoe	*His Son, disguised as a Palmer*	Mr. BEN DAVIES.
Friar Tuck		Mr. AVON SAXON.
Isaac, the Jew of York		Mr. CHARLES COPLAND.
Locksley		Mr. W. H. STEPHENS.
Wamba	(*Jester to Cedric*) ...	Mr. COWIS.
The Squire		Mr. F. BOVILL.
The Lady Rowena	(*Ward of Cedric*) ...	Miss ESTHER PALLISER.
Ulrica		Miss MARIE GROEBL.
Rebecca ...	(*Daughter of Isaac of York*)	Miss MARGARET MACINTYRE.

The Stage Management by Mr. HUGH MOSS.

ACT I.

Sc. 1.—The Hall of Rotherwood ... ...
Sc. 2.—An Ante-Chamber in Rotherwood ... ... } *Mr. J. Harker.*
Sc. 3.—The Lists at Ashby-de-la-Zouche ... ...

Between Acts I. and II. there will be an Interval of Fifteen Minutes.

ACT II.

Sc. 1.—The Forest. Friar Tuck's Hut at Copmanhurst } *Mr. Hawes Craven (by permission of Mr. Henry Irving)*
Sc. 2.—Passage Way in the Castle of Torquilstone ...
Sc. 3.—Turret Chamber in Torquilstone ... ...

Between Acts II. and III. there will be an Interval of Ten Minutes.

ACT III.

Sc. 1.—Room in Torquilstone. The Assault. The Burning of the Castle ... ... } *Mr. T. E. Ryan.*

Between this Scene and the next there will be an Interval of about Twenty Minutes, owing to the complicated nature of the Scenery.

Sc. 2.—The Forest ... ... } *Mr. W. Telbin.*
Sc. 3.—The Preceptory of Templestowe ... ...

Musical Director, Mr. FRANCOIS CELLIER.
Conductors, Messrs. F. CELLIER and ERNEST FORD.

First Violins.
Mr. W. FRYE PARKER, Principal.
Mr. C. J. HAYES.
Mr. J. A. DE ORELLANA.
Mr. ROBT. JEFFORD.
Mr. R. B. CREAK.
Mr. GEO. LEIPOLD.
Mr. WALTER HANN.
Mr. ERNEST AYLMER.
Mr. ERNEST HOPKINSON.
Mr. CHAS. E. FAIRWEATHER.
Mr. JULIAN JONES.
Mr. WALLACE SUTCLIFFE.

Second Violins.
Mr. CHARLES NEWTON.
Mr. A. REYNOLDS.
Mr. EDWARD LARDNER.
Mr. C. B. PARKER.
Mr. H. W. PANRUCKER.
Mr. F. B. WYER.
Mr. JAS. C. HAMBLETON.
Mr. PERCY ELLIOTT.
Mr. ALFRED WALL.
Mr. W. M. STEPHENSON.

Violas.
Mr. THOS. MURBY.
Mr. W. T. WOOD.
Mr. G. W. CUBITT.
Mr. W. R. BOWIE.
Mr. JOHN ANSELL.
Mr. A. E. DYSON.

Violoncellos.
Mr. J. E. HAMBLETON.
Mr. CHAS. BRIE.
Mr. R. MELLING.
Mr. H. A. HAWKINS.
Mr. B. P. PARKER.
Mr. F. W. JULIAN.

Double Basses.
Mr. FREDK. KENDAL.
Mr. GEO. PLATT.
Mr. W. A. ROLLS.
Mr. G. F. BAIRD.
Mr. C. H. WINTERBOTTOM.
Mr. CLAUDE HOBDAY.

Flutes.
Mr. FREDERIC GRIFFITHS.
Mr. F. ORCHERTON.

Piccolo.
Mr. J. A. HAMILTON.

Oboes.
Mr. W. M. MALSCH.
Mr. LEWIS G. HORTON.

Clarinets.
Mr. JULIAN EGERTON.
Mr. E. MILLS.

Bass Clarinet.
Mr. J. H. MAYCOCK.

Bassoons.
Mr. T. E. WOTTON.
Mr. W. H. CORDWELL.

Horns.
Mr. W. NALDRETT.
Mr. A. BRAIN.
Mr. J. WILLIAMS.
Mr. W. J. HINCHEY.

Trumpets.
Mr. F. G. JAMES.
Mr. F. A. BACKWELL.

Trombones.
Mr. J. GEARY.
Mr. FRED. DAVIS.
Mr. W. SILVESTER.

Tuba.
Mr. C. BOURNE.

Harp.
Miss IDA AUDAIN.

Drums.
Mr. C. HENDERSON.

Bass Drum and Cymbals.
Mr. W. G. AUSTIN.

The Stage and Stage Machinery designed by Mr. W. P. DANDO.

Courtesy of Peter Joslin

From the programme for the first performance of 'Ivanhoe'

Courtesy of Peter Joslin

Cover of the programme for the first performance of 'Ivanhoe'

COMPACT DISC ONE		Time	Page
	Act I		
	Scene 1. Cedric's Hall at Rotherwood	**24:27**	
1	Introduction –	0:57	p. 112
2	Cedric: 'Each day this realm of England faints and fails' – with *Men*	2:35	p. 112
3	Isaac: 'Good Thane, most noble Thane, I pray…' – with *Men, Cedric, Squire*	2:21	p. 112
4	Cedric: 'Welcome, Sir Knights!' – with *de Bracy, Brian, Isaac, Women, Men, Rowena*	5:17	p. 113
5	Cedric: 'Drink, drink ye all…' – with *Men, de Bracy, Brian, Rowena, Ivanhoe*	3:46	p. 114
6	Men: 'The Palmer! The holy Palmer!' – with *Ivanhoe, Cedric, Brian, Rowena, de Bracy*	7:27	p. 115
7	De Bracy: 'Is she not fair? And she is rich withal' with *Brian, Men*	2:01	p. 117
	Scene 2. An Ante-room in Rotherwood	**14:09**	
8	Rowena: 'O moon, art thou clad in silver mail…' –	4:30	p. 118
9	Rowena: 'Good Palmer, thou didst speak of one I knew…' – with *Ivanhoe*	6:05	p. 118
10	Ivanhoe: 'Like mountain lark my spirit upward springs' with *Isaac*	3:34	p. 119

		Time	Page
	Scene 3. The Lists at Ashby	**20:09**	
11	Sopranos: 'Will there be no more fighting?' – with *Chorus, Friar, King*	3:52	p. 120
12	Chorus: 'Plantagenesta!' –	3:06	p. 122
13	Prince John: 'Isaac, my Jew, my purse of Gold' – with *Cedric, de Bracy, Rebecca*	3:07	p. 122
14	Prince John: ''Tis from our Royal brother, Louis of France' – with *Heralds, Crowd*	3:30	p. 123
15	Sopranos: 'What means his motto?' with *Crowd, Friar, Locksley, Prince John, Rowena, Cedric*	6:32	p. 124
		TT 59:01	

COMPACT DISC TWO

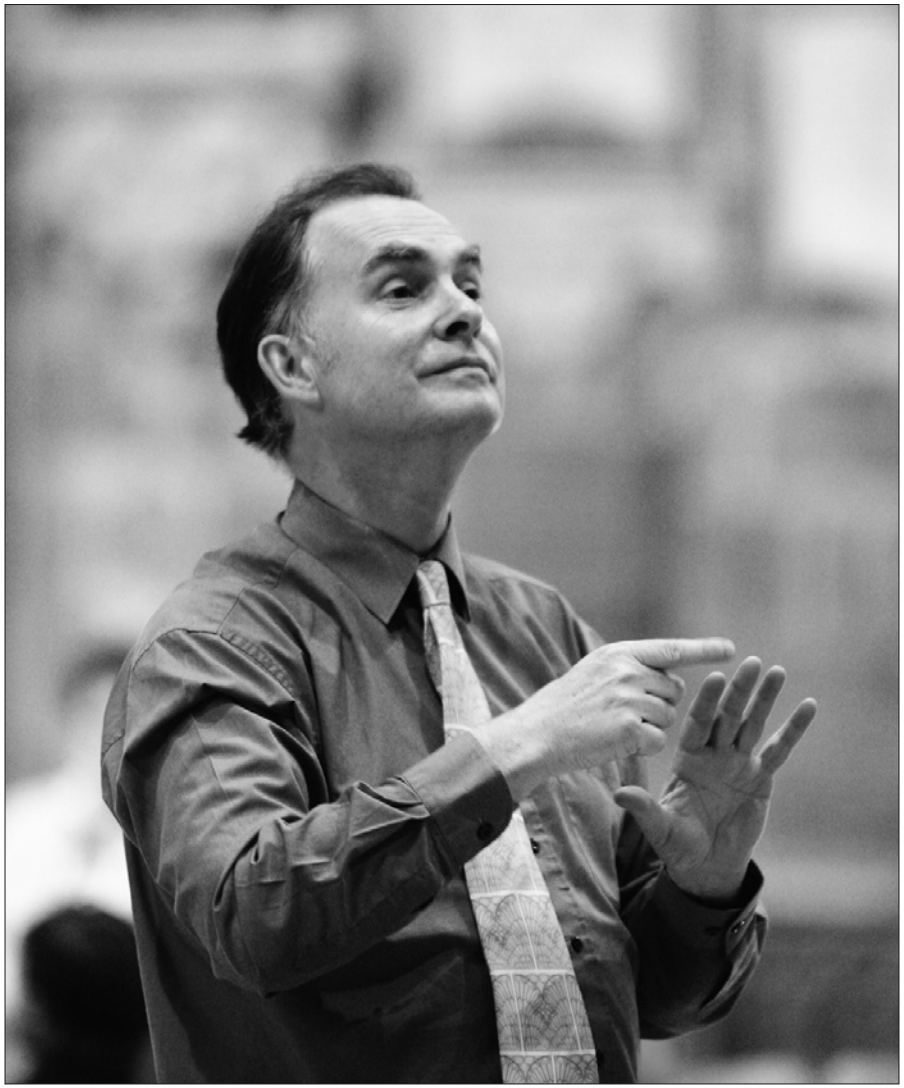
Act II

	Scene 1. The Forest, Copmanhurst	**19:26**	
1	King: 'Strange lodging this for England's King' – with *Friar*	5:52	p. 126
2	King: 'There is a custom in the East' – with *Friar*	2:30	p. 127
3	King: 'I ask nor wealth nor courtier's praise' –	3:03	p. 128
4	Friar: 'Not bad, say I, nor badly sung!' – with *King*	1:12	p. 128

		Time	Page	
5	Friar: 'The wind blows cold across the moor' – with *Outlaws*		3:01	p. 128
6	Friar: 'And now for combat! Where's this friend of mine?' with *King, Locksley, Chorus*		3:45	p. 129
	Scene 2. A Passage-way in Torquilstone		**9:55**	
7	Cedric: 'Will not our captor dare to show his face?' – with *de Bracy, Rowena*		5:48	p. 130
8	De Bracy: 'Welcome, Sir Templar! But I may not stay' – with *Brian*		1:07	p. 131
9	Brian: 'Her southern splendour, like the Syrian Moon'		2:59	p. 131
	Scene 3. A Turret-chamber in Torquilstone		**22:33**	
10	Ulrica: 'Whet the keen axes' – with *Rebecca*		7:26	p. 132
11	Rebecca: 'O awful depth below the castle wall!' –		1:06	p. 133
12	Rebecca: 'Lord of our chosen race' –		3:16	p. 133
13	Rebecca: 'Take thou these jewels; here is wealth enow…' – with *Brian*		7:55	p. 133
14	Rebecca: 'What sound is that?' with *Brian*		2:48	p. 135
		TT 52:08		

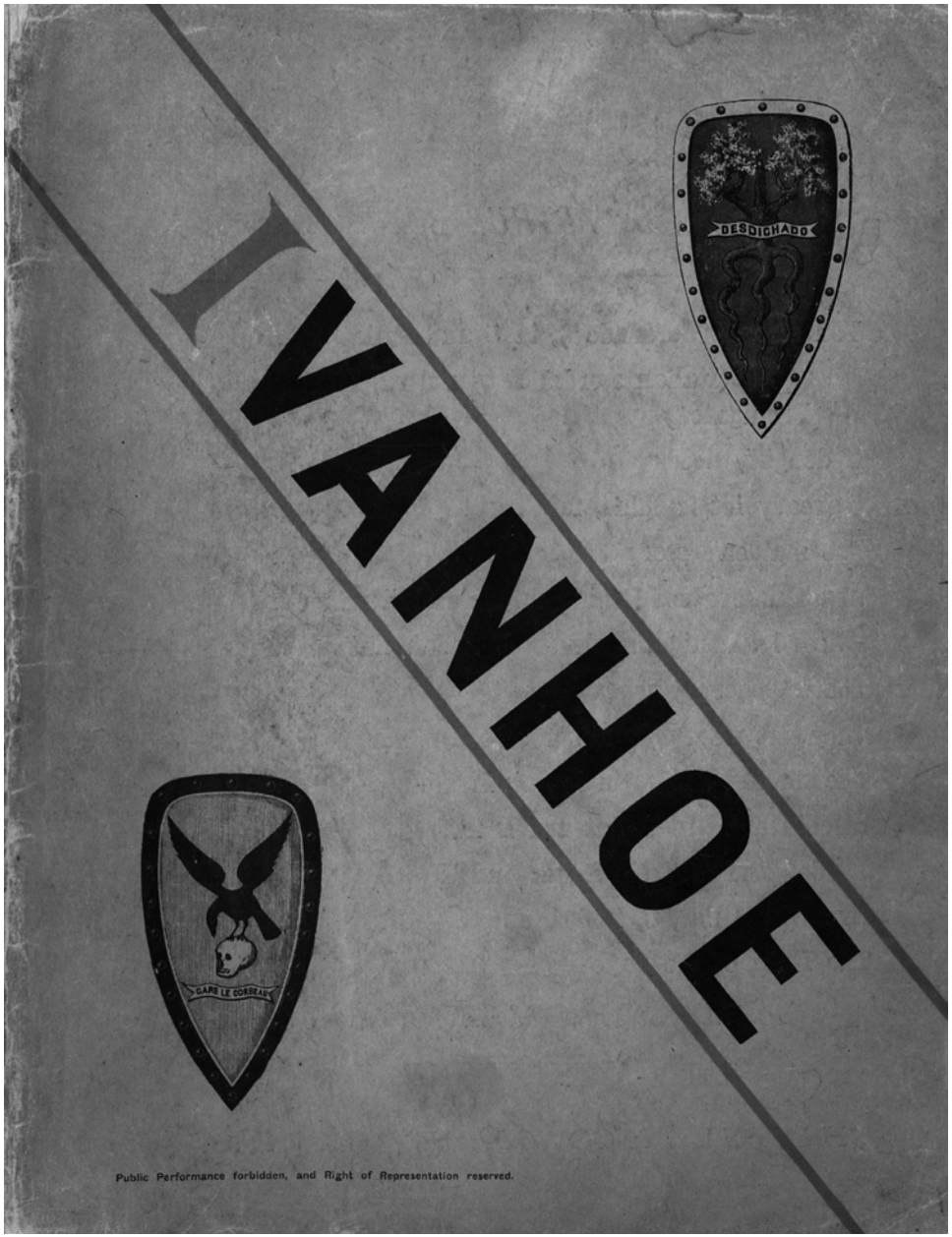
COMPACT DISC THREE		Time	Page
	Act III		
	Scene 1. A Room in Torquilstone	**21:04**	
1	Ivanhoe: 'Happy with winged feet' –	5:33	p. 135
2	Ulrica: 'Tend thou the Knight thou lovest' – with *Rebecca*	1:16	p. 136
3	Rebecca: 'Ah, would that thou and I might lead our sheep…' – with *Ivanhoe*	3:51	p. 136
4	Ivanhoe: 'But hark! what sound is in mine ear?' – with *Rebecca*	1:48	p. 136
5	Rebecca: 'I see them now; the dark wood moves with bows' – with *Tenors, Basses, Ivanhoe*	2:57	p. 137
6	Ivanhoe: 'How canst thou know what pain it is to lie…' with *Rebecca, Soldiers, Brian, Outlaws, Ulrica, All*	5:38	p. 138
	Scene 2. In the Forest	**16:50**	
7	Outlaws: 'Light foot upon the dancing green' – with *King, Ivanhoe*	4:16	p. 139
8	King: 'Maurice de Bracy, faithless knight' – with *de Bracy*	2:27	p. 140
9	King: 'Look, where thy moody father walks apart' – with *Ivanhoe, Cedric, Rowena*	5:29	p. 140
10	Ivanhoe: 'How oft beneath the far-off Syrian Skies…' – with *Rowena*	2:29	p. 141
11	Isaac: 'Knight, Knight of Ivanhoe, I come for thee!' with *Ivanhoe, Rowena*	2:09	p. 142

		Time	Page
	Scene 3. At Templestowe	**16:13**	
12	Templars: 'Fremuere principes' –	3:06	p. 142
13	Grand Master: 'Thou Jewish girl, who art condemned to die…' – with *Rebecca*	4:03	p. 143
14	Brian: 'It shall not be' – with *Grand Master, Rebecca*	2:33	p. 143
15	Voices: 'A champion! A champion! A champion!' – with *Ivanhoe, Chorus, Rebecca, Brian*	1:51	p. 144
16	Chorus: 'A judgment! A judgment!' – with *King, Grand Master, Templars*	2:30	p. 144
17	King: 'See where the banner of England floats afar…' with *Templars, Rebecca, Rowena, Ivanhoe, Cedric, All*	2:09	p. 145
		TT 54:24	



Alec Prior

Adrian Partington



Courtesy of William Parry

Cover of the vocal score of 'Ivanhoe'

Sullivan: Ivanhoe

Sullivan, 'Ivanhoe', and English Opera

Ivanhoe by Sir Arthur Sullivan (1842 –1900) has a claim to be the most misunderstood work in the history of English music. Its dedication to Queen Victoria tells us that the opera was written at her suggestion, yet the composition of such a piece had been the dream of Sullivan's life. Most reference books describe *Ivanhoe* as a failure, yet it recorded one of the most extraordinary first runs of any serious opera. Sullivan was said to be so dismissive of the most ambitious score he ever completed that on the first night he damned it by saying, 'a cobbler should stick to his last'; yet it has since been proven that these words could never have crossed his lips. What, then, was the real story?

As early as 1862, Sullivan was collaborating with the music critic Henry Chorley (1808 – 1872) on a grand opera called *The Sapphire Necklace*, or *The False Heiress*, which was never performed (only a few extracts survive); a little later he toyed with an Arthurian opera in collaboration with his friend Lionel Lewin (1842 – 1874). In England, at this time, it was difficult for native composers to achieve success in grand opera; only the triumvirate of Michael William Balfe (1808 – 1870), Vincent Wallace (1812 – 1865) and Julius Benedict (1804 – 1885) (two Irishmen and a naturalised German) could point to a substantial catalogue of operas which continued to draw in the London crowds. Projects for national opera would come and go, but there was one ray of hope in the Carl Rosa Opera Company which, from its foundation in the 1870s, had made the commissioning of British operas a key characteristic. Sullivan himself had not contributed a grand opera principally because of his contractual obligations to the impresario Richard D'Oyly Carte, and to his librettist, W.S. Gilbert. The composition after 1877 of a new comic opera on an almost annual basis together with the other demands on him – as church organist, composer of significant concert works, conductor much in demand in London and at the provincial festivals, and Principal of the National Training School for Music (forerunner of the Royal College of Music) – left him little time for other projects. Occasionally the long

run of a Savoy Opera would free up time for something larger; thus the immense success of *The Mikado* enabled Sullivan to lavish time on the cantata *The Golden Legend* (1886), which was undoubtedly his most significant achievement up to that point.

Sullivan was by then in his mid-forties, and the cumulative impact of criticism from his detractors, who told him that he was wasting his talents, was starting to weigh heavily on him; at the same time he was clearly yearning to compose an opera which would give full voice to real humanity and genuine emotion, and which would be less hidebound to the artificial topsy-turvydom of Gilbert's libretti. All the disagreements between Sullivan and Gilbert from around the mid-1880s essentially revolve round their ultimately irreconcilable artistic viewpoints (which we might call naturalistic and mechanistic, respectively), together with the fear, on the one side, that the words were subverting the music, or, on the other, the music drowning the words. Sullivan was able to make advances in his desired direction in operas such as *Iolanthe* (1882), *Princess Ida* (1884) and, most obviously, *The Yeomen of the Guard* (1888). Despite this, it was increasingly obvious that the 'Savoy Opera', as it had come to be known by the public, could not satisfy everything that Sullivan craved with regard to emotional depth and believable human motivation.

Sullivan's ambitions coincided with the growing sense on the part of Carte that he would have to move on from the Savoy to a larger theatre in order to maintain his lead in the field of comic opera against competition from other managements. His ultimate vision may be thought of as a London equivalent of the Opéra Comique in Paris: an opera house that could be home to a much wider range of operas, but which did not in itself preclude the continued mining of the G & S seam. From the first, however, Gilbert was reluctant to get involved with the new theatre proposal, sensing that the impresario was overreaching himself, and nervous that the balance between text and music was to be upset to his cost. Soon after the foundation stone of the architecturally stunning new house had been laid at Cambridge Circus in 1888, it became clear that Gilbert was not going to contribute a work for the new theatre. Instead, a compromise was reached whereby Sullivan would collaborate with Gilbert on a new opera for the Savoy (which was to be *The Gondoliers*), and Carte and Sullivan would turn their attentions to English grand opera in the new house. *The Gondoliers* was launched on its way to its immense success

in December 1889, but it was not long before Gilbert was making his (self-imposed) exclusion from the Royal English Opera felt in the form of the 'Carpet Quarrel', ostensibly a legal dispute over the allocation of front-of-house carpet expenses, but actually a cry of rage at Sullivan and Carte for their temerity in pursuing the scheme without him.

Left on his own, Sullivan was for the first time free to develop an opera as he had always wanted to. As far back as 1885, in an interview with the *San Francisco Daily Chronicle*, he had given some idea of what this opera might be like:

> The opera of the future is a compromise. I have thought and worked and toiled and dreamed of it. Not the French school, with gaudy and tinsel tunes, its lambent light and shades, its theatrical effects and clap-trap, not the Wagnerian school, with its sombreness and heavy ear-splitting airs, with its mysticism and unreal sentiment; not the Italian school, with its fantastic airs and fioriture and far-fetched effects. It is a compromise between these three – a sort of eclectic school, a selection of the merits of each one. I myself will make an attempt to produce a grand opera of this new school... Yes, it will be an historical work, and it is the dream of my life. I do not believe in operas based on gods and myths. That is the fault of the German school. It is metaphysical music – it is philosophy. What we want are plots which give rise to characters of flesh and blood, with human emotions and human passions. Music should speak to the heart, and not to the head...

If Sullivan sounds unusually truculent in the way that he voices his views, it is only because we are to be sure of just how strongly he felt about promoting *English* music. His 'eclectic school' was not literally the best bits of French, German and Italian opera thrown together, but an operatic language which was to be particularly English in character. In choosing this approach, Sullivan was keen to avoid the histrionics which would be out of place in an English opera, thus emphasising commonsense virtues and genuine, unforced emotion. (This is an approach some way ahead of its time in England – Sullivan trod the path that would be followed by Britten; it helps to explain why Sullivan would label *Ivanhoe* a 'romantic opera' rather than a 'grand opera'.) He had always envisaged that the opera would be based on an historical theme, and in this context *Ivanhoe* is part of the broad spectrum of nationalistic operas, premiered in Europe at this time, which related in some way to stories of past national struggle and formation. *Ivanhoe*, perhaps Sir Walter Scott's

most popular novel, was the perfect choice: its themes were the reconciliation between Norman and Saxon under Richard I, the English virtues of tolerance (notably here of the Jews) and forgiveness, and the victory of English forces against dangerous foreign powers (the Templars). Although the story had been tackled operatically before (notably by Heinrich August Marschner in *Der Templer und die Jüdin* in 1829), no version dominated the repertoire, so the way was still open for a new interpretation.

Sullivan turned to the American-born but Eton-educated writer Julian Sturgis (1848 – 1904) for his libretto. Sturgis was a mildly successful novelist and poet, and had, to some acclaim, provided the text for one opera (Arthur Goring Thomas's *Nadeshda*, 1885) as well as a number of attractive song lyrics. (He is also one of the few librettists of opera to have appeared in an FA Cup Final – on the winning side for Wanderers in 1873.) Sturgis and his remarkable brother Howard were well connected in the literary world, notably in the circle around Henry James. (Howard was more or less openly gay, and though he is remembered chiefly as a larger-than-life figure in memoirs of other writers, his penetrating portrait of family dysfunction, *Belchamber*, is a much more important novel than any of Julian's.) Sturgis seems to have been naturally easy-going (a relief after the trial of collaboration with Gilbert), and the good working relationship which developed was vital given the scale of what the two collaborators set out to create. It was not until May 1890 that Sullivan began the task of composing a work whose length (nine scenes running to three hours) was unprecedented in his output, working on it for much of the second half of 1890. Carte, knowing well that Sullivan had a Rossini-like predilection for lateness, inserted a clause in his contract to the effect that the composer would have to pay a financial penalty for any delay to the first night beyond 10 January 1891 – not unwisely, as events proved, for the first night of the opera did not occur until 31 January, yielding Sullivan a bill for £3,000.

As the first night approached, Carte the publicist stepped into play with his ambitious manifesto for English opera. Seldom has an opera scheme anywhere been more widely billed or anticipated, and, while this ensured that the Royal English Opera opened to massive and sustained interest, the overblown publicity proved to be a hostage to fortune. There was no Arts Council or state subsidy in those unenlightened times; Carte made a virtue out of necessity, but was

still determined that each production should be mounted lavishly, with every care and all attention paid to matters of scenery, staging and musical performance (he succeeded – by general agreement no English opera had ever been so professionally or stunningly staged as *Ivanhoe*). Carte informed his public that the only way to make this work was to produce one opera and perform it continuously until such time as it had paid for its production expenses, whereupon it could enter a (growing) repertoire of operas, each running long enough to recoup its initial investment. This sounds sensible on one level, until one asks when and where in the history of opera such a scheme has ever worked. The answer is, of course, never and nowhere. Carte was, in short, assuming that it was possible to operate a grand opera house – at least initially – as he did the Savoy, with long continuous runs. Other problems, too, were in the way. Carte had to grapple with a double cast of singers alternating in differing formations. The absence of subsidy and the lavishness of the production (and double cast) meant that on opening, the Royal English Opera House was the most expensive theatre in London. (Walter Monroe, one of the more popular vaudevillian *artistes*, was performing a song in 1891 – its refrain: 'but never mind, I've seen *Ivanhoe*' – relating the fate of a man determined to see *Ivanhoe* despite the cruelly high ticket prices, the sad result being that he loses everything to the bailiffs.) Later in the run Carte was forced to reduce ticket prices to something more approaching the West End norm, at what may be assumed to have proven a substantial cost to takings.

When one thinks in this context of everything that has since been said concerning the 'failure' of the opera, and of all the difficulties ranged against it, it is remarkable to record that *Ivanhoe* – a romantic opera of three hours (and considerably longer with the addition of intervals and scene changes) – ran, with a double cast in one of London's largest and most expensive theatres, on consecutive nights, for 155 performances. Far from being a failure, this surely must be affirmed as one of the most extraordinary runs ever achieved by any opera. So substantial were the proceeds that for a time the opera even took more than *The Mikado* earned at the Savoy. *Ivanhoe* ran, indeed, until the final night of the opera season, 31 July 1891, whereupon the House closed for its summer break. It was only here that things started to go wrong. Despite the fact that Carte had commissioned operas from three other British composers – Frederic Cowen (1852 – 1935), Goring Thomas

(1850 – 1892) and Hamish MacCunn (1868 – 1916) – none was available in time for the start of the new season (why had Carte not set a deadline?). He fell back on a French opera which had been a success in Paris the previous year, *La Basoche* by André Messager (1853 – 1929). The problem was that, while this opera was to be performed in an English language version, it was in every other sense French; what now for all Carte's boasting about advancing English opera? He informed an increasingly perplexed press that he had intended all along to include some foreign operas in translation (an English National Opera before its time). The omens were not good.

When the Royal English Opera finally reopened on 3 November 1891, *The Basoche* ran in tandem with a revived *Ivanhoe*, fulfilling the policy which Carte had long intended. But *Ivanhoe* was now up against a new opera (for which seat prices were set lower) and had already been played continuously for six months: it simply had no audience left. Carte closed *Ivanhoe* after only five more nights (in the process dismissing its traumatised cast). *The Basoche*, which was certainly a *succès d'estime*, carried on until 16 January 1892, whereupon it too closed. The theatre was let for a period (to Sarah Bernhardt) and then put up for sale. From the opening of *Ivanhoe* the whole process had not taken two years. If we are to understand the myth of the failure of *Ivanhoe*, we need look no further than to this sudden end to a scheme which had been built up as the great hope of English opera. When one reflects on the almost impossible demands placed upon it, *Ivanhoe* was a phenomenal success; D'Oyly Carte's management of the opera house, on the other hand, an unmitigated disaster. As Hermann Klein famously said, the project had been 'the strangest commingling of success and failure ever chronicled in the history of British lyric enterprise!'

Carte sold the opera house later in 1892 to Sir Augustus Harris for the then staggering figure of £255,000 (consider that when Andrew Lloyd Webber bought the theatre in 1983 the freehold reportedly cost him £1,300,000). The difference between Carte's sale price and the cost of building and equipping the theatre, and of running *Ivanhoe* and *The Basoche* at a loss, may even have left Carte a small profit. Still, the Palace Theatre of Varieties, as it became, quietly mocked everything that the Royal English Opera House had stood for. The Palace Theatre survives and is unquestionably one of London's finest houses, appropriately the

home of much of the best in British musical theatre throughout the twentieth and now twenty-first centuries, its architecture quaintly reminiscent of the opera for which it had been built with so many great hopes. Sullivan, quite understandably, was deeply bruised by the fate of the opera house, and in particular by the sudden pulling of his opera during its second run, but he may have failed to recognise his enormous achievement in composing *Ivanhoe*. It had, in fact, accomplished much of what he had set out in his earlier manifesto for English opera, and it is one of the most significant operatic works to have originated in Britain. It was written when Sullivan was at the height of his powers, with his typical fluency in word-setting and mastery of orchestration, and it breathes his natural empathy and humanity.

On 28 February 1891, anyone in London wishing to experience some music would have had an interesting choice. *Ivanhoe* was playing at the Royal English Opera, *The Gondoliers* was still drawing the crowds at the Savoy, and there was a performance of *The Golden Legend* at Covent Garden. It is hard to think of another musical personality in the history of British music, other than Handel, who had dominated London in this way. These three works by Sullivan were in different genres; and two of them were playing at theatres built expressly for his music. Sullivan's career was, by any standards, an extraordinary one, and it was now at its zenith.

© 2010 William Parry

Unity, Clarity, and Sullivan's Celebration of Musical Englishness

It is clear from his 1885 interview with the *San Francisco Daily Chronicle* that Sullivan saw the future of English opera as what he called a 'compromise' – a synthesis of diverse operatic elements which did not damage the integrity of the whole, and which was truer to its own national ethos, rather than being hidebound to essentially foreign styles. Sullivan did not want his own projected opera to be viewed as merely derivative (unlike some of the works of contemporaries, such as *Esmeralda* and *Nadeshda* by Goring Thomas, which were French in style, or Stanford's *The Canterbury Pilgrims*, which was heavily indebted to *Die Meistersinger von Nürnberg*), but to stand as a new way forward for English opera, even if elements of other operatic traditions were included. For Sullivan, who was very much an eclectic and undogmatic composer, this was an absolutely natural approach. His concept of 'Englishness' was rooted in the

historical rather than the folksong-inspired pastoral of later generations. Indeed, the whole question of 'Englishness' was central to Carte's particular enterprise, and was carried through to the exclusive employment of British orchestral players and of singers whose first language was English.

The sheer breadth and variety of Sir Walter Scott's invention in *Ivanhoe* are extraordinary. Sturgis and Sullivan set out (much more than in previous adaptations) to capture this full range. Adopting a novelistic approach to the opera, the collaborators employed nine scenes across three acts, and numerous characters, all of whom are key to the story. The opera is therefore an ensemble piece rather than a close-up study of a few characters, although composer and librettist would prove to be particularly adept at making Ivanhoe himself the central and unifying character. A similarly novelistic approach, using many scenes and characters, can be seen in some twentieth-century operas, for example Vaughan Williams's *The Pilgrim's Progress* and Britten's *Gloriana* (which shares many characteristics with Sullivan's *Ivanhoe*), and it is in line with the tableau effect much favoured by Russian composers – in *War and Peace* Prokofiev adopts the same formula on an even larger scale. The opera also benefits from the novel's large number of inherent internal juxtapositions – the public and the private, the indoors and the outdoors – upon which Sullivan capitalises: stirring choruses and scenes of pageantry contrast strongly with the humanity and intimacy of the romantic scenes, which express a 'warmth' not heard, in English operatic music, since Dido's Lament.

Sullivan's strength in setting the English language, so much in evidence in the Savoy operas, is carried through undiminished into *Ivanhoe*. The vocal lines provided by Sturgis are much freer, liberated from Gilbert's strong versification and rhythms, and Sullivan's word setting is beautifully placed to allow the words to be heard. In this respect Sullivan shares a skill with Britten, even if their personal styles are very different – Britten writing vocal lines that display an at times Purcellian manner, Sullivan adopting a more naturalistic approach. Some have gone so far as to say that Sullivan's skills in this area are not unlike Janáček's with respect to the Czech language.

Sullivan was always anxious to ensure that the text would be immediately comprehensible to an audience, and achieved this end by the masterly transparency of his orchestration. In *Ivanhoe*, vocal lines are not necessarily, as is so common in opera,

accompanied by the strings; instead Sullivan frequently employs woodwind and brass for this purpose. His orchestration reaches a peak of excellence in the exquisite accompaniment to Rowena's 'O moon, art thou clad', and in Rowena's following duet with Ivanhoe. Here, as elsewhere, Sullivan attains a directness, clarity and warmth which are more akin to twentieth-century developments than to the heavy 'Brahmsian' orchestration of many of his contemporaries. The sound world created by Sullivan – frequently employing apparently simple means – is impossible to appreciate from the vocal score alone (how often this is a problem in understanding Sullivan's music). His use of individual sonorities, such as the bass clarinet, or the plaintive cor anglais (associated with Rebecca and the Templar), is particularly successful in giving distinctive colour to individual dramatic contexts. The scoring for the treble flute, for example, which replaces the hard-edged piccolo, enhances the atmosphere of some scenes, especially the moonlit introduction to Act I, Scene 2. At many points Sullivan allows the voice to carry the words unaccompanied, but when required, as in the Tournament and Siege scenes, he unleashes the full orchestra, including four bass trumpets, which yields tremendous sound and generates intense excitement.

Most of the English operas of previous generations had been predominantly 'number operas' with a large quotient of strophic songs. Sullivan, who believed in the concept of 'Opera as Drama', strove wherever possible to ensure an uninterrupted musical texture, employing a considerable amount of fast-flowing recitative and arioso. However, just as Britten found in setting his own national opera, *Gloriana*, when a song, dance or chorus emerges naturally from the dramatic context, some element of internal musical closure is inevitable. What is true of the Choral and Courtly Dances in *Gloriana* is just as true of the singing contest between King Richard and Friar Tuck in Act II, Scene 1 of *Ivanhoe*.

Although, therefore, there are some inherent elements of musical closure within scenes, and each of the nine scenes of the opera ends in a full close, Sullivan achieves a remarkable amount of continuity by the deployment of recurring tunes and motives, devices which act as unifying features in the musico-dramatic scheme. Sullivan makes extensive use of this technique, though not in the all-pervading manner of Wagner. *Ivanhoe* contains only three genuine motives, which are employed in a consistent way throughout the work. The 'Norman Knight' motive is introduced during Cedric's opening

monologue ('his Knights, his Norman Knights') and returns whenever knightly duty is mentioned (both de Bracy and Prince John are characterised by it). We hear it in full during the entrance of the Knights and attendants in Act I, and it reappears for the entrance of Rowena, the Saxon maid. Though some commentators have been mystified by Sullivan's use of the 'Norman Knight' motive at this latter point, it seems obvious that Sullivan wanted to convey Rowena's sense of being overwhelmed upon entering a room dominated by Guilbert, de Bracy and their cohorts. The reoccurrence of the theme, this time in the full orchestra and accompanied by a chorus, fittingly suggests Rowena's response to their 'bold looks'.

The second motive is allotted to Isaac of York. It accompanies his entrance in Act I and reappears in different forms throughout the opera. This agitated and nervous little theme perfectly encapsulates his fraught, tense character. The third motive, one of the most important themes in the opera, is called the 'Ivanhoe' motive by some commentators, but is more appropriately called the 'Pledge' motive because it symbolises the pledge at the heart of the conflict between the Templar and Ivanhoe, and accompanies each stage of that conflict. It first appears during their confrontation in Act I, when the Templar demands of the Palmer that Ivanhoe answer his challenge: 'Show me thy pledge, thou graceless pilgrim.' The theme is used extensively in the Ashby scene, and heralds the arrival of Ivanhoe as Rebecca's champion against the Templar in the finale. Both this fight and a previous clash, at the end of the Siege scene, are accompanied by a chromatically altered version of the motive, the only instances in the opera in which a theme is fully transformed.

Sullivan also uses scenic motives, similar to the 'Rotherwood' theme which forms the opera's glittering introduction: elements of these motives recur throughout each scene, but most consistently in Act I and in the Copmanhurst scene which opens Act II. Occasionally, Sullivan quotes short melodic phrases directly, or he uses the tune of a character's song to give unity to a scene or to link dramatic ideas. This is most noticeable in Richard's 'I ask nor wealth nor courtier's praise', the melody of which returns in several guises throughout the opera. The same applies to the tune of Ulrica's 'Whet the keen axes', which is transformed to provide the climax to the Siege scene.

Unity is also achieved by the deployment of keys, and Sullivan's highly developed sense

of tonality reaches new levels of complexity in *Ivanhoe*. As Sullivan did not believe that the theatre was the place for harmonic experiments, gone are the thick textures and abundant chromatic harmonies of *The Golden Legend* in favour of a more open diatonic style. There is nothing unusual in this – Britten was to do the same when writing *Gloriana*. Sullivan does, however, employ chromatic harmony to aid the dramatic context, especially in the intimate scenes (notably the duet between Rowena and Ivanhoe in Act I, Scene 2 and Rebecca's confrontations, first with Ulrica, then with the Templar, in Act II, Scene 3). These interior scenes, especially those in Torquilstone, employ the darker keys of A flat, E flat minor, and G flat major, along with a richer musical texture and fuller orchestration. This contrasts with the more 'open' style of the outdoor scenes, such as the King Richard and Friar Tuck interlude (Act II, Scene 1), which abound in the lighter keys of C, D, G and F major.

Though Sullivan does not compose music to connect the separate scenes, he employs keys as a unifying element, for example C major / minor to link the Rotherwood scenes in Act I (the introduction in C major sets the tone for the whole opera). The characters too are distinguished, and sometimes related to one another, by tonality. The main key of the confrontation between Rebecca and the Templar – an A flat minor / major axis – is announced in the very first music each character sings in the opera: the opening phrases of the Templar are in A flat major, those of Rebecca in A flat minor. The final chorus of the opera uses both the original key, B major, and a melodic cadence from the quartet ' Forgive thy son' (Act III, Scene 2), a musical connection which suggests that the values of that quartet – love and forgiveness – were, in Sullivan's mind, exactly right for the end of the opera. The resolution which has so powerfully worked itself out on a personal level applies on the national level too. It ensures that the opera concludes not, as originally intended, on a darker note, but in a mood of acceptance and reconciliation.

The compositional aims of Sullivan in *Ivanhoe* are strongly bound by his hopes for a popular and characteristic national English opera. He wanted his public to be entertained, to be uplifted by the moral message, to be awed by the stage settings, and to go away whistling the tunes. Above all, he wanted his music to reach the heart, not the head, and to be free from what he perceived as stultifying foreign influences on other English operas of

the period. When it suited him he chose what he considered to be the best elements of those operatic traditions, and mixed them with characteristics of the English ballad opera to produce a work which is consistent on its own terms. He single-mindedly pursued this course, even to the extent of ignoring the latest operatic conventions and trends, and at the time was rewarded with a legitimate and undeniable success. Not intended to be a monumental opera in the heroic mould, *Ivanhoe* should be regarded instead as a truly national English opera.

© 2010 Martin T. Yates

Synopsis

Act I
Scene 1
Cedric's Hall at Rotherwood

The opera's glittering introduction combines the Rotherwood scenic motive with a phrase from Cedric's drinking song, 'Drink, drink ye all', which is heard later in the scene. During Cedric's opening monologue, the 'Norman Knight' motive sounds for the first time ('his knights, his Norman knights'), and Cedric explains why he has disinherited his son Wilfred of Ivanhoe. His ward, Rowena, whom he hopes to marry to a prince of Saxon nobility – thus ensuring the continuance of the royal Saxon line – is loved by Ivanhoe, who in disgrace has fled to fight in the Crusades with King Richard. In his scoring for the strings, Sullivan at this point reveals the affection that Cedric still feels for his son, while the sombre bass clarinet suggests his desolation.

A knocking at the door interrupts this reverie: while some men leave to admit the visitors, those in the hall toast Cedric's house, in a song constructed from the Rotherwood scenic motive and peppered with Saxon phrases ('Hoch! Hoch! Was hael!'). Isaac of York, accompanied by a Holy Palmer, now enters, and Cedric invites them to share in supper. They are interrupted by a squire who introduces more visitors: the Norman knight Maurice de Bracy and the Templar Brian de Bois-Guilbert with their attendants and Moorish servants. Cedric greets the long procession, and in the ensuing conversation Sullivan neatly delineates the individual characters, de Bracy with lightweight pizzicato strings and the Templar with a more menacing passage in A flat major. Rowena enters and Cedric, seeing the deep impression she has made on the knights, swiftly breaks into his rousing drinking song, 'Drink,

drink ye all'. Two brief interludes, one from Cedric bemoaning the lack of fair-haired warriors, the other from de Bracy in praise of the Templars, punctuate the song before it reaches its thrilling conclusion.

The Templar's reply to Rowena's question about English knights brings the Palmer to his feet. His commendation of their heroic deeds causes excitement in the hall and, bowing to Cedric's pressure, he gives a list of Saxon names worthy of mention – pointedly omitting one. The Templar will have none of it and declares he was himself unhorsed by none other than Ivanhoe. He challenges the absent Ivanhoe, and the Palmer accepts the challenge on the knight's behalf. The 'Pledge' motive is heard in the vocal lines, and again when Rowena breaks the silence which greets the exchange: she defends the absent Ivanhoe and vows that he will answer the challenge. In an attempt to defuse the situation, Cedric interrupts the choral acclamation of Rowena, and he and his ward leave the scene in a beautifully scored 'goodnight' sequence, the oscillating horn figure adding its distinctive character. While the chorus sings quietly in praise of sleep the Palmer overhears the Normans planning to capture the party of Rowena and Cedric as they travel to the lists at Ashby.

Scene 2
An Ante-room in Rotherwood

Moonlight floods the scene as Rowena sings of her lover, Ivanhoe, whom she believes far away in Palestine. In 'O moon, art thou clad' her voice is supported by pulsing woodwind, intricate string phrases and harp accompaniment, suggesting the whispering wind. As the aria ends, her women bring in the Palmer (in fact, Ivanhoe in disguise) and she questions him about his knowledge of her lover. The duet 'If thou dost see him' is one of Sullivan's most exquisite and expressive lyrical outpourings, especially when it is remembered that this is a love duet in which only one of the participants knows the identity of the other. In their music Sullivan shows the bond between them: the falling and rising of the phrases, the luscious orchestration and the chromatic harmony create the picture of a changing seascape, perfectly matching the imagery of the words. The two bid a fond farewell, and Ivanhoe, sure of Rowena's love for him, rejoices with an ecstatic arioso, 'Like mountain lark', the divisi strings producing a perfect background of 'quick pulsing wings'.

Isaac enters accompanied by his motive, and Ivanhoe warns him of the Templar's plan to capture him. The Palmer's disguise has not fooled Isaac, who offers to provide horse and

armour for the lists at Ashby, and both leave Rotherwood in haste.

Scene 3
The Lists at Ashby
The Ashby scene opens with a blaze of trumpets and a scenic motive suggesting the wind blowing the flags on the tents of the competitors. This is the second day of the contest, and the chorus comments on the mysterious Black Knight, whose prowess had made such an impact on the previous day. The Black Knight (in reality King Richard returned from the Crusades) enters, and he and Friar Tuck bandy comic asides about the fighting, interspersed with laughter and comments from the chorus. Finally, the Black Knight agrees to visit Tuck in his woodland home, and the 'peaceful knight' bids farewell to the 'warlike friar'.

Prince John, accompanied by Rowena, who has been crowned 'Queen of Love and Beauty', enters to the stunning double chorus 'Plantagenesta' in praise of the royal house. Isaac the Jew, who has provided Ivanhoe with horse and arms, also appears, with his beautiful daughter, Rebecca. Prince John is clearly enamoured of Rebecca ('The Rose of Sharon') and her first words in the opera show her meekness and unease in attracting this unwanted attention.

A messenger now arrives, bearing a letter for Prince John, which warns of Richard's return to England. Disconcerted, Prince John calls for the tournament to begin, and it is duly announced by four heralds, with bass trumpets, who issue the ensuing challenge to combat. The challenge is finally taken up and, accompanied by the 'Pledge' motive in the orchestra, Ivanhoe appears, emblazoned as the 'Disinherited Knight'. He strikes the shield of the Templar who, again accompanied by the 'Pledge' motive, emerges from his tent: 'A splendid man at arms'.

Although his challenger is wounded in the combat, the Templar is the first to be brought down from his horse, and supported by the 'Norman Knight' motive, Prince John declares the unknown knight the victor. His helmet is removed so that he may receive the crown of victory from Rowena, and the knight is revealed, to general consternation, as none other than Ivanhoe himself. The joyous 'Plantagenesta' chorus is heard again, now in acclamation of the victorious Saxon knight, who collapses in a faint.

Act II
Scene 1
The Forest, Copmanhurst
The scene opens with a motive suggesting the

glittering waters of St Dunstan's Well, where the Black Knight is meeting Friar Tuck. In a recitative, the knight discloses his true identity, and calls for his host. Friar Tuck enters, accompanied by an ecclesiastical strain which evokes the plainchant of the mediaeval church to which Tuck belongs ('I bring thee water from the well'). Throughout the comic interlude which now follows, the scenic motive and Tuck's plainchant theme interweave and colour the musical texture. Tuck favours a physical challenge between them, but Richard suggests a singing contest instead and launches into his song, 'I ask nor wealth'. With its harp accompaniment, 'pointillist' woodwind and swirling strings, the music perfectly captures the suave and elegant King Richard of legend. In contrast, Tuck's 'Ho, Jolly Jenkin' – always the most popular passage in the opera – is as bluff and solid as the English oaks surrounding them. The outlaws, who have gathered unnoticed, take up the refrain and bring the song to a rousing conclusion.

The physical challenge which follows leaves Tuck rolling on the floor, berated by Locksley, who has arrived with the outlaws, and who now informs the company that de Bracy and the Templar have abducted Ivanhoe, along with Rowena and Cedric, and taken him to the Norman castle at Torquilstone. King Richard, furious at the capture of his friend, leads the company forth to rescue Ivanhoe.

Scene 2
A Passage-way in Torquilstone

The final two scenes of Act II are set in Torquilstone castle, where Rebecca tends the wounded Ivanhoe. After a scenic motive in B flat minor, which seems to proclaim the name of the dread Torquilstone, and a prelude of ambiguous tonality, Cedric and Rowena are brought face to face with their captor, de Bracy. Accompanied by the 'Norman Knight' motive, de Bracy declares his intention to make Rowena his bride. As a bargaining device he informs his captives that Ivanhoe is also in the castle, having been carried from Ashby in the litter of Isaac and Rebecca. He threatens to kill Ivanhoe if Rowena will not yield to him. De Bracy's proposition is rejected by Cedric who, unable to forgive his son, refuses to be blackmailed into saving the life of Ivanhoe. Rowena pleads with him to reconsider, and a powerful trio develops ('Thou art his father') in which the three characters express their differing emotions.

As Rowena and Cedric are taken away, the Templar enters; left alone, he muses on his own love for the Jewess Rebecca ('Woo thou

thy snowflake') – a love so powerful that it will ultimately destroy him. At the opening of the aria, alliteration ('Her southern splendour, like the Syrian moon') is supported by syncopated strings, with cor anglais adding its distinctive and mournful colouring. This builds to a climax as the Templar determines to woo Rebecca 'as the lion woos and wins'. When he declares that she will 'tremble' in his arms, the harp is added to the texture, and the voice climaxes on a high G flat as the final section begins unaccompanied. The orchestra is left to bring this magnificent aria, and the scene, to a brilliant close.

Scene 3
A Turret-chamber in Torquilstone

Bare octaves in G flat segue into Ulrica's spinning song ('Whet the keen axes'), based on Scott's original lyrics. Short phrases are sung over a continuous turning figure in the low strings, with trumpet interjections, the whole song imbued with the forbidding atmosphere of Torquilstone castle. Rebecca questions Ulrica about her likely fate, in answer to which Ulrica tells of her own ghastly experience at the hands of the invading Normans. She suggests that Rebecca pray to the Virgin, who may be prepared to save a Jewish girl. She leaves, singing fragments of her spinning song.

Left alone, Rebecca peers over the parapet and, terrified, begins her Hebrew prayer, 'Lord of our chosen race'. The prayer opens with two stanzas in A flat minor, the second of which has a plaintive counter-theme on the cor anglais. Much has been made of the fact that Sullivan gave this prayer a special Jewish tone by borrowing the musical phrase 'Guard me' from one he had heard chanted in the Synagogue in Leipzig. However, he achieves an oriental effect throughout by adopting wide intervals in the melodic line, producing an atmosphere of melancholy and longing, and a rhythmically complex ostinato for the viola in two of the stanzas. In the final stanza the key plunges gloriously into A flat major, Sullivan bringing back the 'Guard me' phrase in the orchestra as Rebecca's voice climbs to a high *pianissimo* B flat. The prayer dies away as the Templar enters, the melody of his 'Woo thou thy snowflake' in the orchestra, and the Confrontation duet begins.

This duet consists of six sections, each exploring a different facet of the relationship. The 'home' key is an A flat minor / major axis, and generally Rebecca pulls the key back to this axis in her responses to the Templar. Sullivan binds the music together with an important melodic phrase which suggests her defiance of the Templar and her faith in

God's redemption. It is first introduced after the Templar's avowals of love, at Rebecca's words 'Ah, as thou dost hope for mercy at the last', and it permeates the section in which the Templar appeals to the Cross and Rebecca proclaims her Jewish faith. Agitated music and a key change from flats to sharps signal the change in the mood of the Templar, who tires of this: 'Preach me no more'. Undaunted by the Templar's injunction to 'Yield to thy fate!', which is supported by a *fortissimo* chord on the stopped horns, Rebecca proclaims that 'the God of Abraham opens a path of safety', whereupon this phrase appears in the woodwind and leads to the dramatic high point at which she threatens to throw herself from the battlements ('Stand back, proud man!').

In his unexpected response, the Templar declares his ambition to make Rebecca 'Empress of the East'. His rhapsodical outburst is again interrupted by Rebecca who leads the tonality back to A flat minor, her defiant theme appearing over an agitated background of strings. As she explains that she would rather wander the lonely hills than sit on his imperial throne a trumpet sounds – a call to arms – and she sees it as 'some hope of safety'. In the final section – *con fuoco e sempre animato* – the Templar insists that there is no hope except to be with him, and this leads to the final joining together of the voices for the scene's climax. As the Templar leaves, the voice of Rebecca rises movingly to B flat and the orchestra thunders out her 'Guard me' phrase. This brings to an end what is unquestionably one of Sullivan's finest and most powerful dramatic episodes.

Act III
Scene 1
A Room in Torquilstone

The scene opens with an orchestral depiction of sunrise. Ivanhoe, still recovering from the wounds inflicted in the lists at Ashby, sings an aria about his beloved Rowena: 'Happy with winged feet'. To a gently rocking string section he falls back to sleep while Ulrica brings Rebecca to tend him. The final, darkly ominous words of Ulrica, 'Look for thy bridal torches!', are underlined in the orchestra by a fragment of her spinning song on low clarinets and bassoons. Left alone, Rebecca sings of her love for Ivanhoe in a pastorale, 'Ah, would that thou and I might lead our sheep', the words based on the Song of Solomon. This aria is a *tour de force* for the singer, which after a strongly marked middle section – 'My Asahel, O! swift as the wild roe' – ends with 'A bird his glad song

winging', Sullivan's orchestration taking on a twentieth-century impressionistic glow.

Accompanied by the same gently rocking string figures, Ivanhoe is awakened by a trumpet call; the siege is about to commence. Rebecca, refusing to help the wounded Ivanhoe to the window to see the battle, takes his shield and prepares to narrate the progress of the attacking Saxon forces. The battle begins ('I see them now') and low strings and brass chords are interspersed with trumpet calls – already heard in the Ashby scene. Upward rushes in the strings depict the flying arrows, and choral interjections define the two opposing groups. Ivanhoe's questioning about the progress of the 'sable knight' leads to a quotation in the orchestra from King Richard's song, so that no listener can be in doubt as to his identity. The tremendous tension and excitement generated lead to a climax of swirling woodwind as the outworks are won.

Rebecca staggers back, appalled by the fate of the poor men killed in the battle ('O God of Israel, pardon'), but Ivanhoe bemoans his inactivity and his absence from the glory of battle. The two characters express their feelings, accompanied by the chorus of Normans and Saxons and an orchestra with bass trumpets. The climactic phrase is interrupted by Rebecca, who sees flames engulfing the tower of the castle – Ulrica's vengeance at last! The Templar rushes in to rescue the unwilling Rebecca, and to a variation of the 'Pledge' motive strikes Ivanhoe down and drags her away. With a massive orchestral outburst the walls fall away, and into the ruins steps the sable knight. Ivanhoe reveals his identity and Richard is acclaimed as King. Ulrica now appears on a turret tower, flaming torch in hand. She sings an extended fragment of her spinning song before leaping into the abyss, the conflagration topped with the repetition of thunderous E minor chords.

Scene 2
In the Forest

The outlaws, recovering from the battle at Torquilstone, sing a chorus, 'Light foot upon the dancing green', and reprising his Act II song, King Richard enters together with the wounded Ivanhoe. To a minor-key restatement of the 'Norman Knight' motive, de Bracy is brought in, expecting to be executed. However, Richard pardons him and sends him back to Prince John. The King now facilitates the reconciliation of Ivanhoe with his father. At first Cedric hesitates ('If for the love of woman's face'), but Rowena tries to win him round, and a quartet develops, each

of the characters expressing his or her feelings. Cedric finally relents and embraces his son. Left alone, the united lovers, Ivanhoe and Rowena, sing a gentle duet: 'How oft beneath the far-off Syrian skies'. But the calm is shattered as Isaac enters, his motive tense and excited. His daughter, Rebecca, abducted by the Templar, has been taken to Templestowe and condemned to be burnt as a witch. Isaac begs Ivanhoe to fight as her champion, though he has barely recovered from his wounds. An agitated trio ensues, Rowena appealing to Ivanhoe to stay, but to no avail. Ivanhoe rushes off to save Rebecca.

Scene 3
At Templestowe

The finale opens with a sonorous G major chorus for the Templars. Sullivan depicts not the mysterious dark side of the order, but the glory and pomp befitting their calling: 'Nobis sit victoria, nostro templo gloria, gloria sancto nomini'. The Grand Master, identified in the orchestra by his own brief rising motive, urges the condemned Rebecca to acknowledge her guilt and repent. Accompanied by phrases from her duet with the Templar, she maintains her innocence and affirms that she is content to die. Sullivan illustrates Rebecca's submission with eight gentle notes on the violins, quoting the plainsong setting of the 'Dies irae'.

Trumpets call for a champion, but no answer is heard. Despairing that Rebecca is doomed to die, the Templar pleads for permission to rescue her, though the persistence of his love only convinces the Grand Master of the power of Rebecca's witchcraft. At this climactic moment Sullivan quotes two significant melodies: the first is the Templar's 'Woo thou thy snowflake', in flute above muted strings, and the second the 'Guard me' phrase, now associated with Rebecca's ascending vocal line 'O Jehovah, guard, oh guard me!' As the attendants tie Rebecca to the stake, muted strings play a beautifully resigned passage based on a melody she sang in the Ashby scene. Just in time to prevent the lighting of the pyre, a flourish of strings and the 'Pledge' motive announce the arrival of Ivanhoe as her champion. Understanding that Rebecca really loves Ivanhoe and not him, the Templar rushes at the knight in a fury and strikes him. A transformed 'Pledge' motive is heard in the orchestra as Ivanhoe is beaten to his knees, and the Templar raises his sword for the final blow. Silence ensues. The sword point drops, then the Templar slumps to the ground, dead, felled by a heart attack – a judgement from God.

Rebecca is released, and she moves towards Ivanhoe; but he turns and embraces Rowena. As his motive sounds, Isaac takes Rebecca by the hand and leads her away: her destiny does not lie with Ivanhoe. The mood changes as King Richard announces the banishment of the Knights Templar from English ground, and although they still assert their defiance, the King leads the company in a chorus in praise of love.

© 2010 Martin T. Yates

The baritone **Neal Davies** studied at King's College, London and the Royal Academy of Music, and won the Lieder Prize at the 1991 Cardiff Singer of the World Competition. He has appeared with the Oslo Philharmonic Orchestra under Mariss Jansons, BBC Symphony Orchestra under Pierre Boulez, Cleveland and Philharmonia orchestras under Christoph von Dohnányi, Chamber Orchestra of Europe under Nikolaus Harnoncourt, Orchestra of the Age of Enlightenment under Frans Brüggen, Gabrieli Consort under Paul McCreesh, King's Consort under Robert King, Hallé under Sir Mark Elder, and has been a regular guest at the Edinburgh International Festival. On the operatic stage he has appeared in *Platée*, *Giulio Cesare* and *Le nozze di Figaro* for The Royal Opera, Covent Garden, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, *Jephtha* and *La clemenza di Tito* for English National Opera, *Così fan tutte*, *Don Giovanni* and *L'elisir d'amore* for Welsh National Opera, *Don Giovanni* for Scottish Opera, *Curlew River* for the Edinburgh International Festival, *Radamisto* for the Opéra de Marseille, *Theodora* in Paris and Salzburg, and *Belshazzar's Feast* in Aix-en-Provence, Berlin and Innsbruck. He made his debut with Lyric Opera of Chicago as Major General Stanley in *The Pirates of Penzance* under Sir Andrew Davis and with the Vienna Philharmonic Orchestra under Daniel Harding.

In the UK, the English baritone **Stephen Gadd** has sung the title role in Verdi's *Macbeth* at Glyndebourne Festival Opera, Renato (*Un ballo in maschera*) at English National Opera, Escamillo (*Carmen*) with Welsh National Opera and Ping (*Turandot*) at The Royal Opera, Covent Garden. Overseas he has performed Enrico (*Lucia di Lammermoor*), Riccardo (*I puritani*) and Yeletsky (*The Queen of Spades*) for Opéra de Nantes, as well as the title role in *Don Giovanni* for Opéra de Rennes, Valentin (*Faust*) for Opéra national du Rhin, Paolo (Schreker's *Die Gezeichneten*) at

the Salzburger Festspiele, Count Almaviva (*Le nozze di Figaro*) with the Salzburger Festspiele on tour in Osaka, Nagoya and Tokyo, Giorgio Germont (*La traviata*) for Den Norske Opera and the Führer der Prévôté (*Cardillac*) for Opéra de Paris. In concert he has performed *Elijah* with the Gothenburg Symphony Orchestra under Rafael Frühbeck de Burgos, Szymanowski's Stabat Mater with the City of Birmingham Symphony Orchestra under Simon Halsey, Brahms's *Ein deutsches Requiem* with the Orquestra Simfònica de Balears, Haydn's *Die Schöpfung* with the Ulster Orchestra under Jan Schultsz, Haydn's *Nelson* Mass with the Royal Scottish National Orchestra under Walter Weller, and Beethoven's Symphony No. 9 at the Musashino Cultural Foundation in Tokyo under Roman Kofman.

Born in Norwich, the bass-baritone **James Rutherford** read Theology at Durham University before studying at the Royal College of Music and the National Opera Studio in London. In 2000 he was a BBC Radio 3 New Generation Artist and in 2006 won the inaugural Seattle Opera International Wagner Competition. In the operatic field he has appeared with the Opéra de Paris, English National Opera, Welsh National Opera, Opera North and Glyndebourne Touring Opera. Further, he has sung Donner (*Das Rheingold*) with The Royal Opera, Covent Garden, Lyric Opera of Chicago and with the Orchestra of the Age of Enlightenment under Sir Simon Rattle, Jochanaan (*Salome*) at the Opéra national de Montpellier and Deutsche Staatsoper, Berlin, Leporello (*Don Giovanni*) for Scottish Opera and Wolfram (*Tannhäuser*) for San Francisco Opera, and has appeared in both Bizet's *La Jolie Fille de Perth* and Lortzing's *Der Wildschütz* at the Buxton Festival. Most recently he sang an acclaimed Hans Sachs (*Die Meistersinger von Nürnberg*) for Oper Graz. In concert James Rutherford has appeared with the major British orchestras and with the Berlin Philharmonic Orchestra and Royal Stockholm Philharmonic Orchestra under conductors such as Sir Colin Davis, Sir Mark Elder, Christopher Hogwood, Sir Charles Mackerras, Sir Roger Norrington, Sakari Oramo, Donald Runnicles and Leonard Slatkin.

The tenor **Peter Wedd** studied at the Guildhall School of Music and Drama with William McAlpine and subsequently at the National Opera Studio. From 1999 to 2001 he was a Company Principal at The

Royal Opera, Covent Garden where he sang roles such as Ywain (Birtwistle's *Gawain*) and Kudrjáš (*Kat'á Kabanová*). At Welsh National Opera his roles have included Don José (*Carmen*), Tamino (*Die Zauberflöte*), and Don Ottavio (*Don Giovanni*). In the UK he has also appeared at Opera Holland Park, the Aldeburgh Festival, and English National Opera, and will soon sing Laca (*Jenůfa*) for Glyndebourne on Tour. Abroad he has sung for Nationale Reisopera and Opera Australia, and is scheduled soon to appear as Lensky (*Eugene Onegin*) at the Stadttheater Bern. In concert he has performed with the London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra and The Netherlands Radio Philharmonic Orchestra. On disc Peter Wedd has recorded, among others, Don Riccardo (*Ernani*), Lord Arturo Bucklaw (*Lucia of Lammermoor*), Pong (*Turandot*), Dancaïre (*Carmen*), Števa (*Jenůfa*), Steersman (*The Flying Dutchman*), Jaquino (*Fidelio*), Chevalier de la Force (*The Carmelites*), and Kudrjáš (*Katya Kabanova*), all in the Opera in English series for Chandos.

A regular guest at the world's most important opera houses, the bass **Peter Rose** has appeared at The Royal Opera, Covent Garden, The Metropolitan Opera, New York, the Vienna Staatsoper, Teatro alla Scala, Milan, Deutsche Oper and Deutsche Staatsoper, Berlin, Salzburger Festspiele and Glyndebourne Festival Opera. His enormous repertoire includes Ramphis (*Aida*), Fasolt (*Das Rheingold*), Somnus (Handel's *Semele*), Daland (*Der fliegende Holländer*), King Marke (*Tristan und Isolde*), the Commendatore (*Don Giovanni*), Don Basilio (*Il barbiere di Siviglia*), Kecal (*The Bartered Bride*), Banquo (*Macbeth*), Philip II (*Don Carlos*), Prince Gremin (*Eugene Onegin*), Leporello (*Don Giovanni*), Osmin (*Die Entführung aus dem Serail*), Gurnemanz (*Parsifal*), Zaccaria (*Nabucco*), Claggart (*Billy Budd*) and Falstaff. He has won particular acclaim for his performances of Bottom (*A Midsummer Night's Dream*) and Baron Ochs (*Der Rosenkavalier*) which he has sung variously in Aix-en-Provence, Paris, London, Rome, at his debut at The Metropolitan Opera, New York and for Glyndebourne Festival Opera. A prolific concert artist, he has sung under Sir Colin Davis, Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Zubin Mehta, Sir Georg Solti and Kurt Masur, among others, with orchestras such as The Cleveland Orchestra, the London Symphony Orchestra, Chicago Symphony

Orchestra and New York Philharmonic. Peter Rose appears on a half dozen recordings in Chandos' Opera in English series.

An honours graduate and choral scholar from New College, Oxford, the tenor **Toby Spence** studied at the Opera School of the Guildhall School of Music and Drama. In concert, he has sung with The Cleveland Orchestra under Christoph von Dohnányi, Berlin Philharmonic Orchestra under Sir Simon Rattle, Monteverdi Choir and Orchestra under Sir John Eliot Gardiner, San Francisco Symphony under Michael Tilson Thomas, Rotterdam Philharmonic Orchestra under Valery Gergiev, Les Musiciens du Louvre under Marc Minkowski, London Symphony Orchestra under Sir Simon Rattle and Sir Colin Davis, Accademia Nazionale di Santa Cecilia under Antonio Pappano, and Orchestra of the Eighteenth Century under Frans Brüggen. He has further appeared at the Salzburger Festspiele and Edinburgh International Festival under Sir Roger Norrington and Sir Charles Mackerras. His recital work has taken him to the Edinburgh Festival, and to St Luke's and the Wigmore Hall in London. Toby Spence appears regularly with English National Opera and The Royal Opera, Covent Garden, and has also sung with Scottish Opera, Welsh National Opera, Bayerische Staatsoper, Munich, Théâtre royal de la Monnaie, Brussels, De Nederlandse Opera, Deutsche Staatsoper, Berlin, San Francisco Opera, Teatro Real, Madrid, Opéra de Paris, The Santa Fe Opera, and Theater an der Wien.

The bass-baritone **Matthew Brook** has appeared as a soloist throughout Europe, Australia, South Africa and the Far East, working extensively as a recitalist and concert artist with Sir John Eliot Gardiner, Richard Hickox, Sir Charles Mackerras, Harry Christophers, Christophe Rousset and Paul McCreesh, among others, and with orchestras and ensembles such as the Philharmonia Orchestra, London Symphony Orchestra, Freiburger Barockorchester, Orchestra of the Age of Enlightenment, Gabrieli Consort, The Sixteen, Les Talens Lyriques and Orchestre nationale de Lille. He has performed Bach's Mass in B minor with Collegium Vocale Gent and Philippe Herreweghe, Handel's *Apollo e Dafne* with Retrospect Ensemble and Matthew Halls at the Wigmore Hall, Zuniga in Bizet's *Carmen* at the Opéra Comique in Paris, Haydn's *Die Jahreszeiten* with Sir John Eliot Gardiner and the Monteverdi Choir, Mozart's Requiem with

the City of London Sinfonia, *Messiah* in Boston with Harry Christophers and the Handel and Haydn Society, and with The Sixteen, and the King of Scotland in Handel's *Ariodante* with Il Complesso Barocco and Alan Curtis. Matthew Brook's discography includes Berlioz's *L'Enfance du Christ* with Richard Hickox and the BBC National Orchestra of Wales, and Bach's St Matthew Passion and a *Gramophone* Award-winning recording of Handel's original Dublin score of *Messiah*, both with the Dunedin Consort, besides numerous CDs for Chandos.

A graduate of St John's College, Cambridge and the Royal Academy of Music, the baritone **Leigh Melrose** has sung, among others, Demetrius (*A Midsummer Night's Dream*) at the Théâtre de la Monnaie in Brussels, Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) at New York City Opera, Silvio (*Pagliacci*) for Welsh National Opera, the bass-baritone parts in Britten's *Death in Venice* at the Gran Teatre del Liceu in Barcelona, Papageno (*Die Zauberflöte*) and Marcello (*La bohème*) for Opera Zuid, Sid (*Albert Herring*) at the Salzburger Landestheater, Opéra-Comique in Paris and Opéra de Rouen, and Ned Keene (*Peter Grimes*), Papageno, Count Almaviva (*The Marriage of Figaro*), Rodolfo (Leoncavallo's *La bohème*) and Junius (*The Rape of Lucretia*) for English National Opera. In the contemporary field he has given the world premiere of Johannes Kalitzke's *Die Besessenen* at the Theater an der Wien and Elliott Carter's *On Conversing with Paradise* at the Aldeburgh Festival under Oliver Knussen, among others, and has also sung Punch (Birtwistle's *Punch and Judy*) in Porto, Xenakis's *Ais* with the BBC Symphony Orchestra at the Proms and Berlin Festival, and Sir Peter Maxwell Davies's *The Martyrdom of St Magnus* at the composer's St Magnus Festival, Orkney, in Edinburgh and Inverness.

The tenor **Andrew Staples** studied at the Royal College of Music and subsequently joined the Benjamin Britten International Opera School where he sang Male Chorus (*The Rape of Lucretia*), Ferrando (*Così fan tutte*) and Eisenstein (*Die Fledermaus*). In concert he has sung Schumann's *Das Paradies und die Peri* with the Swedish Radio Symphony Orchestra under Daniel Harding, Britten's *Serenade for Tenor, Horn and Strings* with the Swedish Chamber Orchestra under Andrew Manze, and Mozart's Requiem with the Scottish Chamber Orchestra under Andrew Manze. In addition he has appeared with the Gävle Symphony

Orchestra under Robin Ticciati, Orchestra of the Age of Enlightenment under Sir Simon Rattle, London Symphony Orchestra under Daniel Harding and Berlin Philharmonic Orchestra under Sir Simon Rattle. On stage he has performed Aret (Haydn's *Philemon und Baucis*) with Trevor Pinnock, Haliate (Handel's *Sosarme*) with Laurence Cummings, and Don Ottavio (*Don Giovanni*) with Andrew Parrott. He has also sung Nencio (Haydn's *L'infedeltà delusa*) for English Touring Opera and his first Tamino (*Die Zauberflöte*) for Opera Holland Park, and has appeared regularly with the Classical Opera Company. Most recently Andrew Staples has appeared as Jaquino (*Fidelio*), First Armed Man (*Die Zauberflöte*) and Artabenes (Arne's *Artaxerxes*) for The Royal Opera, Covent Garden and Belfiore (*La finta giardiniera*) for the National Theatre, Prague.

The winner of the Kathleen Ferrier Memorial Award in 1987, the soprano **Janice Watson** studied at the Guildhall School of Music and Drama. She has appeared in concert with the Boston Symphony Orchestra, San Francisco Symphony under Michael Tilson Thomas, London Symphony Orchestra under Sir Colin Davis, Sir André Previn and Riccardo Chailly, Orchestre de Paris, Academy of St Martin-in-the-Fields under Sir Neville Marriner, London Philharmonic Orchestra under Bernard Haitink and both the Chicago Symphony Orchestra and Royal Concertgebouw Orchestra under Riccardo Chailly. Her operatic career has taken her to the Opéra de Paris, Vlaamse Opera, Antwerp, Santa Fe Opera, San Francisco Opera, Bayerische Staatsoper, Munich, Wiener Staatsoper, De Nederlandse Opera, Deutsche Staatsoper, Berlin, The Royal Opera, Covent Garden, Lyric Opera of Chicago, Teatro alla Scala, Milan and The Metropolitan Opera, New York. Janice Watson is a regular guest with English National Opera and Welsh National Opera. Most recently she sang Blanche (Previn's *A Streetcar Named Desire*) at the Theater an der Wien, Elisabeth (*Tannhäuser*) for Opera Australia, Elsa (*Lohengrin*) for Staatsoper Hamburg, Ellen Orford (*Peter Grimes*) in Naples, Elisabeth de Valois (*Don Carlos*) for Opera North and Leonore (*Fidelio*) in Beijing. Her discography includes, for Chandos, recordings of *Peter Grimes*, *The Poisoned Kiss*, *Jenůfa*, *Così fan tutte*, *Owen Wingrave* and *Don Carlos*.

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. She has worked with Scottish Opera, Welsh National Opera, Opera North, Semperoper, Dresden, Teatro Real, Madrid, De Nederlandse Opera, and Lyric Opera of Chicago, and appeared at the Salzburger Festspiele. She is a regular guest of English National Opera, The Royal Opera, Covent Garden, and Bayerische Staatsoper, Munich. Most recently she has sung Erda and Waltraute (*Götterdämmerung*) under Zubin Mehta in both Valencia and Florence. She works extensively in the recital and concert hall, appearing regularly at the Three Choirs Festival, Edinburgh International Festival, Aldeburgh Festival, BBC Proms, and at the Wigmore Hall. 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, Berkeley's *Four Poems of St Teresa of Ávila*, Bantock's *Omar Khayyám*, Foulds's *A World Requiem*, and the role of The Old Baroness in Barber's *Vanessa*.

Winner of the Kathleen Ferrier Memorial Award in 1996, **Geraldine McGreevy** graduated in music from the University of Birmingham, is an Associate of the Royal Academy of Music, and continued her studies at the National Opera Studio. In concert she has appeared with The English Concert under Trevor Pinnock, London Philharmonic Orchestra under Kurt Masur, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra under Petr Altrichter and Libor Pešek, Academy of St Martin-in-the-Fields under Sir Neville Marriner, and Scottish Chamber Orchestra under Nicholas McGegan. She has also sung Handel's *Theodora* with Le Concert d'Astrée under Emmanuelle Haïm and Handel's *Riccardo Primo* with the Kammerorchester Basel under Paul Goodwin. She has appeared as Miss Jessel (*The Turn of the Screw*), Micaëla (*Carmen*), Countess (*Le nozze di Figaro*), Donna Anna (*Don Giovanni*), Rosalinde (*Die Fledermaus*) and Vitellia (*La clemenza di Tito*) with Welsh National Opera, Fiordiligi (*Così fan tutte*) with Opera Zuid, and Alice Ford (*Falstaff*) at the Aix-en-Provence Festival. She has also performed with The Royal Opera, Covent Garden, Oper Frankfurt, Théâtre royal de la Monnaie, Brussels, Théâtre des Champs Élysées, Paris, Komische Oper Berlin, and Bayerische Staatsoper, Munich. In recital

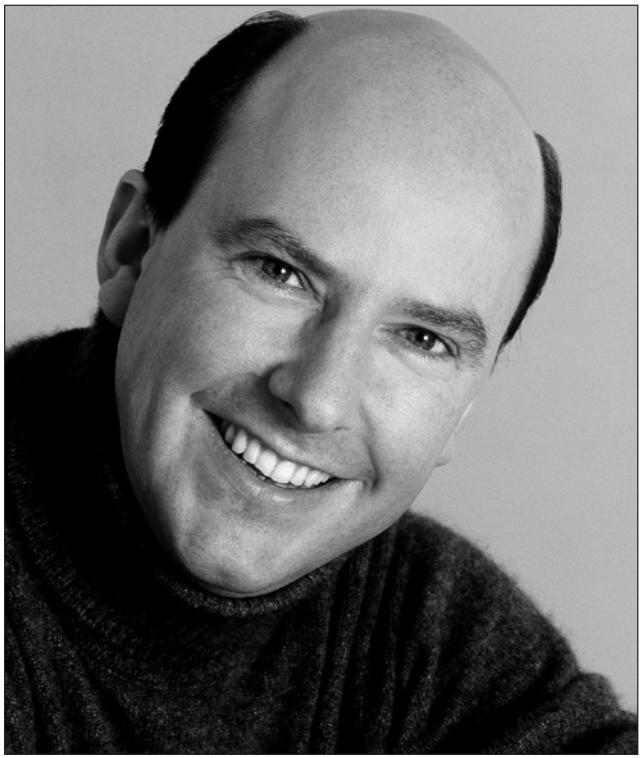
Geraldine McGreevy has appeared at the Wigmore Hall and St John's, Smith Square, London, at the KlavierFest Ruhr, and at the Edinburgh International Festival. She has made numerous recordings.

The **Adrian Partington Singers** was formed in 2003, to provide the chorus for a Chandos recording of Vaughan Williams's comic opera *The Poisoned Kiss*. The singers are all based in Cardiff, and each is a member either of the BBC National Chorus of Wales, the Chorus of Welsh National Opera, or the Chorus of the Royal Welsh College of Music and Drama. The choir makes its fourth appearance on disc in this recording of Sir Arthur Sullivan's *Ivanhoe*.

Renowned not only for the quality of its performances but also for its importance within its own community, the **BBC National Orchestra of Wales** occupies a very special role as both a national and broadcasting orchestra, with a current conducting team of Thierry Fischer as Principal Conductor, Jac van Steen as Principal Guest Conductor, Tadaaki Otaka as Conductor Laureate and Grant Llewellyn as Associate Guest Conductor. Complementing its existing relationship with Michael Berkeley, its Associate Composer, and consolidating its commitment to performing contemporary music and developing the talent of new composers, the Orchestra appointed Guto Puw as Resident Composer in February 2006 and commissioned him to write three new works. Orchestra-in-Residence at St David's Hall, Cardiff, the BBC National Orchestra of Wales also presents a concert series at the Brangwyn Hall, Swansea and tours throughout Wales and abroad. Its concerts broadcast on BBC Radio 3, BBC Cymru Wales radio and television, and BBC 4, the Orchestra has recorded a diverse range of works for CD, including a complete cycle of the symphonies of Edmund Rubbra and orchestral music by Frank Bridge and by Sir Lennox and Michael Berkeley. Its dynamic Education and Community Department extends the work of the Orchestra beyond the confines of the concert hall into schools, workplaces and communities.

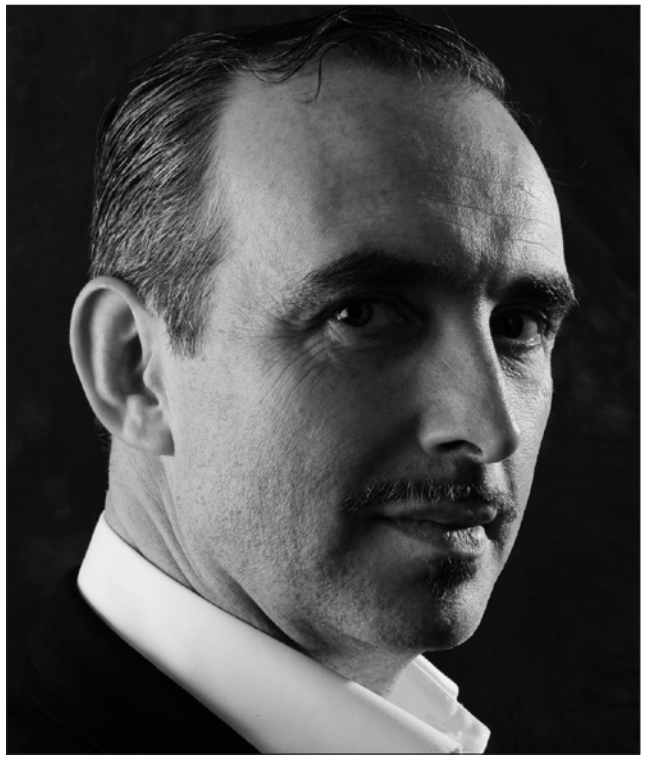
David Lloyd-Jones began his professional career in 1959 on the music staff of the Royal Opera House, Covent Garden, and soon became much in demand as a freelance conductor for orchestral and choral concerts, BBC broadcasts and television studio opera

productions. He has appeared at The Royal Opera, Welsh National Opera, Scottish Opera and Wexford Festival Opera, as well as the Cheltenham Music Festival, Leeds Festival and Edinburgh International Festival. In 1972 he was appointed Assistant Music Director at English National Opera where he conducted an extensive repertoire, which included the first British performance of Prokofiev's *War and Peace*. In 1978, at the invitation of the Arts Council of Great Britain, he founded a new full-time opera company, Opera North, with its resident orchestra, the English Northern Philharmonia, of which he became Artistic Director and Principal Conductor. During his twelve seasons with the company he conducted fifty new productions; these included productions of *Les Troyens* and *Die Meistersinger von Nürnberg* and the British stage première of Strauss's *Daphne*. He also gave numerous orchestral concerts, making festival appearances in France and Germany, among others. David Lloyd-Jones maintains a busy career as a conductor in the concert hall and the opera house, which takes him to leading musical centres throughout the world. He has made a number of very successful recordings of British and Russian music and in 2007 released a much-acclaimed disc of Sullivan's *Irish* Symphony and the ballet *Pineapple Poll*, arranged by Sir Charles Mackerras from music by Sullivan.



Sussie Ahlburg

Neal Davies



Joe Low

Stephen Gadd

Sussie Ahlburg

James Rutherford

Rachel Lum

Peter Wedd

Sullivan: Ivanhoe

Sullivan, "Ivanhoe" und die englische Oper

Ivanhoe von Sir Arthur Sullivan (1842 – 1900) könnte durchaus den Anspruch erheben, das missverstandenste Werk in der Geschichte der englischen Musik zu sein. Der Widmung an Königin Victoria entnehmen wir, dass die Oper auf ihre Anregung hin entstand, zugleich aber hatte Sullivan schon immer davon geträumt, ein solches Werk zu komponieren. Die meisten Nachschlagewerke beschreiben *Ivanhoe* als einen Fehlschlag, doch das Werk konnte – verglichen mit anderen ernsten Opern – eine der außergewöhnlichsten ersten Laufzeiten verzeichnen. Von Sullivan wird berichtet, er habe die Oper, bei der es sich um das ambitionierteste musikalische Unterfangen seiner gesamten Laufbahn handelte, anlässlich der Erstaufführung mit der Bemerkung abgetan, "ein Schuster sollte bei seinem Leisten bleiben"; inzwischen konnte allerdings bewiesen werden, dass er diese Worte nie gesagt haben kann. Was war dann aber die wahre Geschichte?

Bereits 1862 arbeitete Sullivan mit dem Musikkritiker Henry Chorley (1808 – 1872) an einer großen Oper mit dem Titel *The Sapphire Necklace* (Die saphirene Halskette) oder *The False Heiress* (Die falsche Erbin), die jedoch nie zur Aufführung gelangte (nur einige wenige Auszüge sind heute noch erhalten); wenig später spielte er mit dem Gedanken, gemeinsam mit seinem Freund Lionel Lewin (1842 – 1874) die Artus-Legende zu einer Oper zu verarbeiten. In England war es zu dieser Zeit für einheimische Komponisten schwierig, in der großen Oper zu Erfolg zu gelangen; nur das aus den beiden Iren Michael William Balfe (1808 – 1870) und Vincent Wallace (1812 – 1865) sowie dem eingebürgerten Deutschen Julius Benedict (1804 – 1885) bestehende Triumvirat konnte auf eine ansehnliche Anzahl von Opern verweisen, die das Londoner Publikum dauerhaft anzogen. Immer wieder wurden nationale Opernprojekte in Angriff genommen und anschließend verworfen; der einzige wirkliche Hoffnungsschimmer war die Carl Rosa Opera Company, der es seit ihrer Gründung im Jahre 1870 ein zentrales Anliegen war, regelmäßig britische Opern in Auftrag zu

geben. Sullivan selbst hatte bis dahin noch keine große Oper beigesteuert; dies lag vor allem an seinen vertraglichen Verpflichtungen gegenüber dem Impresario Richard D'Oyly Carte und seinem Librettisten W.S. Gilbert. Da er ab 1877 nahezu im Jahresrhythmus eine neue komische Oper schrieb und auch sonst zahlreichen Verpflichtungen nachzukommen hatte – als Kirchenorganist, als Komponist gewichtiger Werke für den Konzertsaal, als vielgefragter Dirigent sowohl in London als auch auf den Festivals in der Provinz, sowie als Rektor der National Training School for Music (dem Vorläufer des Royal College of Music) –, blieb ihm kaum Zeit für andere Projekte. Nur gelegentlich ergab sich aus der langen Spielzeit einer Savoy-Oper ein Freiraum für eine größere Arbeit; so führte der überragende Erfolg von *The Mikado* dazu, dass Sullivan viel Zeit an seine Kantate *The Golden Legend* (Die goldene Legende, 1886) verwenden konnte, die zweifellos bis dahin seine bedeutendste Leistung darstellte.

Sullivan war inzwischen Mitte Vierzig und die kumulative Wirkung seiner Kritiker, die ihm ständig mitteilten, er vergeude sein Talent, begann ihn zu belasten; zugleich sehnte er sich offensichtlich danach, eine Oper zu schreiben, die echter Menschlichkeit und großen Emotionen eine deutliche Stimme verlieh und die einmal nicht an die künstlichen Irrungen und Wirrungen von Gilberts Libretti gekettet war. Die ab der Mitte der 1880er Jahre zu beobachtenden zahlreichen Unstimmigkeiten zwischen Sullivan und Gilbert kreisten letztlich um ihre unvereinbaren künstlerischen Standpunkte (die man als naturalistisch bzw. mechanistisch bezeichnen könnte) sowie um die Befürchtung des einen, dass die Worte die Musik untergraben könnten, und die des anderen, die Musik könne die Worte unhörbar machen. Es gelang Sullivan zwar, mit Opern wie *Iolanthe* (1882), *Princess Ida* (1884) und vor allem *The Yeomen of the Guard* (Die Leibgardisten, 1888) gewisse Fortschritte in der gewünschten Richtung zu machen. Trotzdem aber wurde immer deutlicher, dass die sogenannte Savoy-Oper in der Form, wie sie dem Publikum vertraut war, all dem, was Sullivan in Bezug auf emotionale Tiefe und glaubwürdige menschliche Motivation darzustellen wünschte, nicht gerecht werden konnte.

Sullivans Ambitionen entsprachen der wachsenden Überzeugung Cartes, dass er das Savoy zugunsten eines größeren Theaters aufgeben müsse, um seine führende Position auf dem Gebiet der komischen Oper gegen die Konkurrenz anderer Einrichtungen

zu behaupten. Sein größter Traum mag wohl eine Art Londoner Äquivalent der Opéra-Comique in Paris gewesen sein – ein Opernhaus, das eine wesentlich größere Vielfalt von Operntypen beherbergen konnte, das zugleich aber auch nicht die fortgesetzte Ausbeutung des Erfolgsphänomens von Gilbert & Sullivan ausschloss. Gilbert zögerte jedoch von Anfang an, sich auf dieses neue Theatervorhaben einzulassen, da er wohl spürte, dass der Impresario Gefahr lief, sich zu übernehmen, und da er befürchtete, das die Balance zwischen Text und Musik zu seinen Ungunsten verschoben werden könnte. Schon bald nach der Grundsteinlegung des architektonisch überwältigenden neuen Hauses am Cambridge Circus im Jahre 1888 wurde deutlich, dass Gilbert nicht bereit sein würde, ein Libretto für das neue Theater beizusteuern. Stattdessen kam es zu einem Kompromiss: Sullivan würde gemeinsam mit Gilbert eine neue Oper für das Savoy schreiben (so entstand *The Gondoliers*) und an dem neuen Veranstaltungsort sich mit Carte der englischen Großen Oper zuwenden. Die Oper *The Gondoliers* begann ihre überragende Erfolgsgeschichte im Dezember 1889, doch schon bald machte Gilbert sich wegen seines (selbstverordneten) Ausschlusses von der Royal English Opera bemerkbar, indem er den "Teppichstreit" vom Zaun brach, vorgeblich ein Rechtsdisput über die Zuordnung von finanziellen Aufwendungen für im Foyer ausgelegte Teppiche, doch eigentlich ein Wutausbruch gegenüber Sullivan und Carte, die es gewagt hatten, das Projekt ohne ihn durchzuführen.

Von dieser Zusammenarbeit befreit, konnte Sullivan zum ersten Mal eine Oper ganz nach seinen eigenen Vorstellungen entwickeln. Bereits 1885 hatte er in einem Interview für den *San Francisco Daily Chronicle* skizziert, wie diese Oper aussehen könnte:

> Die Oper der Zukunft ist ein Kompromiss. Ich habe darüber nachgedacht, daran gearbeitet und mich abgemüht, davon geträumt. Nicht die französische Schule mit ihren überzierten, grellen Melodien, ihrem strahlenden Licht und Schatten, ihrer theatralischen Wirkung und ihrer Effekthascherei; nicht die Wagnersche Schule mit ihrer Düsternis und ihren wuchtigen, ohrenbetäubenden Gesängen, mit ihrem Mystizismus und ihren unwirklichen Empfindungen; nicht die italienische Schule mit ihren fantastischen Melodien und Fiorituren und weithergeholten Effekten. Es soll ein Kompromiss zwischen diesen dreien werden – eine Art eklektische

> Schule, eine Auswahl der Vorzüge der jeweiligen Tradition. Ich selbst werde den Versuch unternehmen, in dieser Schule eine große Oper zu schreiben … Ja, es wird ein historisches Werk und es ist der Traum meines Lebens. Ich glaube nicht an Opern über Götter und Mythen. Das ist der Fehler der deutschen Schule. Das ist metaphysische Musik – das ist Philosophie. Was wir wollen sind Handlungen, die Figuren aus Fleisch und Blut hervorbringen, mit menschlichen Gefühlen und menschlichen Leidenschaften. Musik sollte das Herz ansprechen und nicht den Kopf …

Wenn Sullivan seine Ansichten hier ungewöhnlich deutlich äußert, so geschieht dies nur, weil er sichergehen will, dass wir begreifen, wie sehr ihm an der Förderung *englischer* Musik gelegen ist. Seine "eklektische Schule" war nicht eigentlich eine Mischung der besten Elemente der französischen, deutschen und italienischen Oper, sondern vielmehr eine Opernsprache von ausgesprochen englischem Charakter. Indem er diesen Zugang wählte, wollte Sullivan vor allem die Theatralik vermeiden, die in einer englischen Oper unangebracht wäre, und stattdessen Qualitäten wie Vernunft und echte, nicht übertriebene Emotionen betonen. (Mit dieser Haltung war er in England seiner Zeit deutlich voraus – Sullivan beschritt hier einen Pfad, dem später auch Britten folgen sollte; dies erklärt zum Teil auch, warum er *Ivanhoe* als "romantische Oper" bezeichnete und nicht als "große Oper".) Er hatte sich immer vorgestellt, dass die Oper ein historisches Thema behandeln sollte, und in dieser Hinsicht ist *Ivanhoe* Teil des breiten Spektrums national gesinnter Opern, die in dieser Zeit in Europa ihre Uraufführung erlebten und die sich auf die eine oder andere Weise mit Geschichten vergangener Kämpfe um die Entstehung von Nationen befassten. *Ivanhoe* – vielleicht Sir Walter Scotts populärster Roman – war die perfekte Wahl: Das Werk thematisiert die Aussöhnung von Normannen und Angelsachsen unter Richard I., englische Tugenden wie Toleranz (in diesem Fall vor allem gegenüber den Juden) und Vergebung sowie den Sieg der englischen Streitkräfte gegen gefährliche fremde Mächte (die Templer). Obwohl diese Geschichte schon früheren Opern als Vorlage gedient hatte (besonders denkwürdig war die Vertonung durch Heinrich August Marschner in *Der Templer und die Jüdin* von 1829), nahm keine der vorhandenen Fassungen im gängigen Repertoire eine besonders herausragende Stellung ein und es gab mithin genügend Raum für eine neue Interpretation des Stoffes.

Für das Libretto wandte Sullivan sich an den in Amerika geborenen, doch in Eton erzogenen Autor Julian Sturgis (1848 –1904). Sturgis war ein recht anerkannter Romancier und Dichter und hatte bereits mit einigem Erfolg das Libretto für eine Oper (Arthur Goring Thomas' *Nadeshda* von 1885) sowie eine Reihe beliebter Liedtexte verfasst. (Er ist zudem einer der wenigen Opernlibrettisten, die bei einem FA Cup Endspiel mitgewirkt haben – 1873 zählte er zu den sieghaften Wanderers.) Sturgis und sein bemerkenswerter Bruder Howard waren in literarischen Zirkeln wohlbekannt, vor allem im Kreis um Henry James. (Howard war mehr oder weniger offen homosexuell, und obwohl man sich an ihn heute vor allem als eine überlebensgroße Figur in den Memoiren anderer Autoren erinnert, handelt es sich bei seinem tiefgründigen Porträt einer gestörten Familie, *Belchamber*, um einen wesentlich bedeutenderen Roman als sein Bruder Julian je geschrieben hat.) Julian Sturgis scheint eine natürliche Gutmütigkeit besessen zu haben (eine große Erleichterung nach der belastenden Zusammenarbeit mit Gilbert); die angenehme Arbeitsbeziehung, die sich zwischen den beiden entwickelte, war angesichts des Umfangs des geplanten Unterfangens allerdings auch absolut notwendig. Erst im Mai 1890 nahm Sullivan die Arbeit an der Oper auf, deren Länge (neun Szenen, die etwa drei Stunden Musik umfassten) alles von ihm bis dahin Geschaffene übertraf, und das Werk sollte ihn den Großteil der zweiten Jahreshälfte beschäftigen. Carte, dem bekannt war, dass Sullivan ähnlich wie Rossini gerne seine Zeit überzog, fügte in seinen Vertrag eine Klausel ein, die besagte, dass der Komponist für eine Verzögerung der Erstaufführung über den 10. Januar 1891 hinaus eine Geldstrafe zu zahlen habe; dies stellte sich als weise Voraussicht heraus, denn die Uraufführung der Oper konnte tatsächlich erst am 31. Januar stattfinden und zog eine Geldforderung von £3.000 nach sich.

Als die Erstaufführung näherrückte, rührte sich Carte der Publizist mit seinem ehrgeizigen Manifest für eine englische Oper. Selten ist ein Opernprojekt irgendwo stärker beworben und herbeigesehnt worden, und während daher die Eröffnung der Royal English Opera auf massives und anhaltendes Interesse stieß, stellte sich die übermäßige Publicity als problematisch heraus. Es gab in diesen wenig aufgeklärten Zeiten weder einen Arts Council noch sonstige staatliche Unterstützung; Carte machte aus der Not eine Tugend, war jedoch fest entschlossen,

dass jede Produktion großzügigst ausgestattet zu sein hatte und alle Details von Bühnenbild, Inszenierung und musikalischer Ausführung mit der größten Sorgfalt und Aufmerksamkeit bedacht werden mussten (dies ist ihm gelungen – es ist allgemein bezeugt, dass keine englische Oper jemals so professionell und opulent inszeniert worden ist wie *Ivanhoe*). Carte informierte die Öffentlichkeit, dass dies nur funktionieren könne, wenn man eine Oper inszenierte und dann so lange ununterbrochen aufführte, bis die Produktionskosten eingespielt waren; daraufhin könne das Werk sich zu dem (stetig wachsenden) Repertoire von Opern gesellen, die alle jeweils lang genug liefen, bis sie ihre ursprüngliche Investition eingespielt hatten. Dies klingt zunächst durchaus sinnvoll – bis man sich fragt, wann und wo in der Geschichte der Oper ein solcher Plan jemals funktioniert hat. Die Antwort lautet natürlich, niemals und nirgendwo. Carte nahm, knapp formuliert, an, dass es möglich sei, ein großes Opernhaus – zumindest anfänglich – so zu führen, wie er das Savoy geleitet hatte, mit langen ununterbrochenen Laufzeiten. Doch es gab auch noch andere Probleme. Carte musste mit einer doppelten Sängerbesetzung zurechtkommen, die in unterschiedlichen Kombinationen abwechselten. Das Fehlen finanzieller Unterstützung und die Üppigkeit der Inszenierung (sowie die doppelte Besetzung) hatten zur Folge, dass das Royal English Opera House bei seiner Eröffnung gleich das teuerste Theater in London war. (Walter Monroe, einer der beliebteren Varietékünstler, führte 1891 einen Song über einen Mann auf, der absolut entschlossen war, trotz der exorbitanten Ticketpreise *Ivanhoe* zu sehen – mit dem traurigen Resultat, dass er alles an den Gerichtsvollzieher verlor; der Refrain lautete: "doch egal, ich habe *Ivanhoe* gesehen".) Später in der Laufzeit war Carte gezwungen, seine Ticketpreise soweit zu reduzieren, dass sie in etwa der Norm im Londoner West End entsprachen; dies führte wahrscheinlich zu einer erheblichen Verkleinerung seiner Einnahmen.

Wenn man vor diesem Hintergrund all das bedenkt, was seither über das "Scheitern" der Oper gesagt worden ist, und sich all die Schwierigkeiten vergegenwärtigt, die einem möglichen Erfolg entgegenwirkten, ist es doch beachtenswert, dass *Ivanhoe* – eine romantische Oper von drei Stunden Länge (tatsächlich war sie noch wesentlich länger, wenn man die Pausen und Wechsel des Bühnenbilds berücksichtigt) – mit ihrer doppelten Besetzung in einem der größten

und kostspieligsten Theater Londons an 155 aufeinanderfolgenden Abenden gegeben wurde. Dies kann wohl kaum als Misserfolg gelten, sondern muss vielmehr als eine der außergewöhnlichsten Aufführungsserien gewertet werden, die jemals von einer Oper erreicht wurden. Die Einkünfte waren so hoch, dass die Oper für eine Weile sogar mehr einbrachte als der *Mikado* am Savoy. Tatsächlich wurde *Ivanhoe* bis zum letzten Abend der Opernspielzeit aufgeführt, dem 31. Juli 1891, nach dem das Haus für die Sommerpause schloss. Erst jetzt begannen die Dinge schiefzulaufen. Carte hatte bei drei weiteren britischen Komponisten Opern in Auftrag gegeben – bei Frederic Cowen (1852 – 1935), Goring Thomas (1850 – 1892) und Hamish MacCunn (1868 – 1916) –, von denen jedoch nicht eine rechtzeitig zum Beginn der neuen Spielzeit fertig vorlag (warum nur hatte Carte diesmal keinen Abgabetermin vereinbart?). Er musste daher auf eine französische Oper zurückgreifen, die im Vorjahr in Paris erfolgreich gelaufen war – *La Basoche* von André Messager (1853 – 1929). Das Problem war, dass diese Oper zwar in einer englischsprachigen Fassung aufgeführt werden sollte, im Übrigen aber in jeglicher Hinsicht französisch war; wie stand es nun mit Cartes großen Worten über die Förderung der englischen Oper? Er teilte der zunehmend perplexen Presse mit, er habe von vornherein beabsichtigt, auch einige ausländische Opern in englischer Übersetzung zu bringen (eine Art English National Opera vor ihrer Zeit). Die Zeichen standen nicht gut.

Als die Royal English Opera schließlich am 3. November 1891 wieder öffnete, lief *The Basoche* im Tandem mit einem wiederaufgelegten *Ivanhoe* und entsprach damit der Vorgehensweise, die Carte seit langem beschlossen hatte. Doch *Ivanhoe* musste sich nun gegen eine neue Oper behaupten (deren Ticketpreise niedriger angesetzt waren) und war zudem bereits sechs Monate lang ununterbrochen gelaufen – es gab einfach kein Publikum mehr. Carte setzte *Ivanhoe* nach nur fünf weiteren Aufführungen ab (und entließ zudem auch das traumatisierte Ensemble). *The Basoche*, immerhin ein *succès d'estime*, hielt sich bis zum 16. Januar 1892 und wurde dann ebenfalls abgesetzt. Das Theater wurde eine Zeitlang vermietet (an Sarah Bernhardt) und dann zum Verkauf angeboten. Die ganze Geschichte hatte seit der Premiere von *Ivanhoe* weniger als zwei Jahre gedauert. Wenn wir also den Mythos vom Scheitern des *Ivanhoe* verstehen wollen, müssen wir uns

nur dieses plötzliche Ende eines Vorhabens ansehen, das als die große Hoffnung der englischen Oper aufgebaut worden war. Bedenkt man die nahezu unmöglichen Erwartungen, die mit *Ivanhoe* verknüpft waren, so war die Oper ein phänomenaler Erfolg; D'Oyly Cartes Management des Opernhauses hingegen war ein absolutes Desaster. Wie Hermann Klein bekanntlich sagte, war das Projekt "die seltsamste Verbindung von Erfolg und Fehlschlag, die jemals in der Geschichte des britischen Theaterwesens verzeichnet wurde!"

Carte verkaufte das Opernhaus im Verlauf des Jahres 1892 an Sir Augustus Harris für die damals ungeheuerliche Summe von £255.000 (man bedenke, dass als Andrew Lloyd Webber das Theater 1983 erwarb, der Grundbesitz ihn angeblich £1.300.000 kostete). Die Differenz zwischen Cartes Verkaufspreis und den Kosten für den Bau und die Ausstattung des Theaters sowie für die bei den Aufführungen von *Ivanhoe* und *The Basoche* entstandenen Verluste könnte ihm sogar einen kleinen Profit eingebracht haben. Das Palace Theatre of Varieties, wie es nun hieß, widersprach allerdings fortan all dem, wofür das Royal English Opera House gestanden hatte. Das Palace Theatre hat bis heute überlebt und ist gegenwärtig zweifellos eines der besten Häuser Londons; hier wurden im zwanzigsten Jahrhundert und werden auch heute noch viele erstklassige britische Musicals aufgeführt, während die Architektur des Gebäudes noch entfernt an die Oper erinnert, für die es mit solch großen Hoffnungen errichtet worden war. Sullivan zeigte sich verständlicherweise zutiefst verletzt über das Schicksal des Opernhauses und vor allem über das plötzliche Absetzen seiner Oper in der zweiten Spielzeit; dabei hat er wohl seine enorme Leistung bei der Komposition des Werks nicht zu erkennen vermocht. Tatsächlich hatte seine Oper vieles von dem erreicht, was er in seinem zuvor verfassten Manifest über die englische Oper formuliert hatte, und noch heute ist sie eine der bedeutendsten Opern, die jemals in England geschrieben wurden. Als er *Ivanhoe* komponierte, befand Sullivan sich auf der Höhe seiner Kräfte, und das Werk ist ein Zeugnis der ihm eigenen Geläufigkeit in der Textvertonung und Meisterschaft der Orchestrierung; zugleich veranschaulicht es seine natürliche Empathie und Menschlichkeit.

Wer am 28. Februar 1891 in London eine anregende Musikdarbietung hören wollte, hatte eine interessante Wahl. *Ivanhoe* wurde an der Royal English Opera gegeben, *The Gondoliers* zog immer noch eine ansehnliche Zuhörerschaft ins Savoy, und

in Covent Garden führte man *The Golden Legend* auf. Man kann sich kaum eine andere Musikerpersönlichkeit in der Geschichte der britischen Musik denken – außer Händel –, die London in dieser Weise dominierte. Diese drei Kompositionen von Sullivan gehörten unterschiedlichen Gattungen an, und zwei von ihnen spielten an Theatern, die eigens für seine Musik errichtet worden waren. Sullivans Laufbahn war in jeder Hinsicht außergewöhnlich; und zu dieser Zeit hatte sie ihren Höhepunkt erreicht.

© 2010 William Parry

Übersetzung: Stephanie Wollny

Einheitlichkeit, Klarheit und Sullivans Verherrlichung der englischen Musikalität

Sullivans 1885 veröffentlichtem Interview mit dem *San Francisco Daily Chronicle* ist deutlich zu entnehmen, dass er die Zukunft der englischen Oper als einen "Kompromiss" sah: eine Synthese verschiedener Elemente der Oper, die die Integrität des resultierenden Werks nicht beeinträchtigten – eine Synthese also, die dem eigenen nationalen Ethos näher kam, anstatt letzlich fremdländischen Stilen zu folgen. Sullivan wollte nicht, dass man die von ihm geplante Oper als simple Nachahmung empfände (wie einige der Werke seiner Zeitgenossen, etwa *Esmeralda* und *Nadeshda* von Goring Thomas, die den französischen Stil verpflichtet waren oder Stanfords *The Canterbury Pilgrims*, die sich eng an die *Meistersinger von Nürnberg* anlehnten), sondern dass sein Werk sich für die englische Oper als richtungsweisend herausstellen würde, selbst wenn es Elemente anderer Operntraditionen einbezöge. Da er ein ausgesprochen eklektischer und undogmatischer Komponist war, war diese Haltung für ihn ausgesprochen natürlich. Sein Begriff des "Englischen" wurzelte eher im Historischen als in der Folksong-inspirierten Pastorale späterer Generationen. In der Tat war diese Frage des "Englischen" ein zentraler Beweggrund für Cartes ganzes Unterfangen bis hin zu dem Umstand, dass ausschließlich britische Orchestermusiker engagiert wurden und die Sänger sämtlich Muttersprachler zu sein hatten.

Schon allein die Bandbreite und Vielseitigkeit von Sir Walter Scotts Erfindungsgabe in *Ivanhoe* sind außergewöhnlich. Sturgis und Sullivan machten es sich zur Aufgabe, diese – weit mehr als in früheren Bearbeitungen des Stoffes – in ihrer Gesamtheit einzufangen. Indem sie sich der Oper auf romanhafte Weise näherten, entwickelten die beiden

neun Szenen (verteilt auf drei Akte) sowie zahlreiche Figuren, die alle für die Handlung unabdingbar sind. Die Oper ist mithin eher ein Ensemblestück als eine tiefgründige Studie einiger weniger Charaktere, obwohl Komponist und Librettist sich in der Darstellung des Ivanhoe als der zentralen und alles vereinenden Figur als besonders geschickt erweisen sollten. Ein ähnlich romanhaftes Vorgehen, bei dem ebenfalls zahlreiche Szenen und Figuren verwendet werden, findet sich in einigen Opern aus dem zwanzigsten Jahrhundert, zum Beispiel in Vaughan Williams' *The Pilgrim's Progress* und Brittens *Gloriana* (die mit Sullivans *Ivanhoe* viele Gemeinsamkeiten aufweist); auch lassen sich Verbindungslinien zu den von russischen Komponisten bevorzugten Tableau-Effekten ziehen – so verwendet Prokofjew in *Krieg und Frieden* dieselbe Formel, allerdings in noch größerem Maßstab. Zudem profitiert die Oper von den zahlreichen dem Roman innewohnenden Kontrasten – Öffentlichkeit und Privatsphäre, Drinnen und Draußen –, die Sullivan sich zunutze macht: Bewegende Chorszenen und festliche Auftritte bilden einen starken Kontrast zu den menschlich anrührenden, innigen romantischen Szenen, in denen eine Wärme zum Ausdruck kommt, die in der englischen Opernmusik seit Didos Lamento nicht mehr gehört worden war.

Sullivans Stärke in der Vertonung der englischen Sprache, die in den Savoy-Opern allenthalben zu beobachten war, ist gleichermaßen auch in *Ivanhoe* evident. Die von Sturgis vorgelegten Gesangstexte sind wesentlich freier, ohne Gilberts strikte Reimschemen und Rhythmen, und die von Sullivan unterlegte Musik ist besonders darauf bedacht, die Worte deutlich hörbar zu machen. In dieser Hinsicht zeigte Sullivan eine ähnliche Begabung wie Britten, auch wenn der jeweilige Personalstil sehr unterschiedlich ist – Britten schrieb vokale Linien, die gelegentlich an Purcell gemahnen, während Sullivan einen eher naturalistischen Zugang favorisierte. Manche Kritiker sind sogar der Meinung, Sullivan habe sich auf diesem Gebiet ähnlich hervorgetan wie Janáček mit der tschechischen Sprache.

Sullivan war immer darauf bedacht, dass die Zuhörer den Text unmittelbar verstehen würden; dies erreichte er mittels der meisterhaften Transparenz seiner Orchestrierung. In *Ivanhoe* werden die Vokalpassagen nicht – wie so häufig in der Oper – grundsätzlich von den Streichern begleitet; stattdessen setzt Sullivan zu diesem Zweck häufig Holz- und Blechbläser ein.

Einen qualitativen Höhepunkt erreicht seine Orchestrierung in der exquisiten Begleitung von Rowenas "O moon, art thou clad" (Oh Mond, bist du gewandet) und ihrem sich anschließenden Duett mit Ivanhoe. Hier – wie auch anderswo – erreicht Sullivan eine Direktheit, Klarheit und Wärme, die eher den Entwicklungen des zwanzigsten Jahrhunderts verwandt sind als der schweren, an Brahms gemahnenden Orchestrierung vieler seiner Zeitgenossen. Die von Sullivan geschaffene Klangwelt – die häufig mit scheinbar simplen Mitteln auskommt – ist unmöglich angemessen zu bewerten, wenn man nur den Klavierauszug vor Augen hat (dies ist häufig ein Problem bei dem Versuch, Sullivans Musik zu verstehen). Ganz besonders erfolgreich ist seine Verwendung einzelner Klangidiome – wie etwa das der Bassklarinette oder des klagenden Englischhorns (das mit Rebecca und dem Templer assoziiert wird) – zur farbigen Unterstreichung bestimmter dramatischer Inhalte. Die Besetzung mit der Diskantflöte zum Beispiel, die den scharfen Klang der Piccoloflöte ersetzt, verstärkt die Stimmung einiger Szenen, besonders die der in Mondlicht getauchten Einleitung zur zweiten Szene von Akt I. An vielen Stellen erlaubt Sullivan der Vokalstimme, die Worte unbegleitet vorzutragen, doch wo dies gefordert ist, etwa in den Turnier- und Belagerungsszenen, entfesselt er das volle Orchester – einschließlich vier Basstrompeten –, das ein überwältigendes Getöse entwickelt und größte Erregung auslöst.

Bei den meisten englischen Opern früherer Generationen handelte es sich um Nummernopern mit einem großen Anteil strophischer Lieder. Sullivan, der an das Konzept "Opera als Drama" glaubte, bemühte sich wo immer möglich um ein ununterbrochenes musikalisches Gewebe, wobei er recht viele schnell dahinfließende Rezitative und Ariosi einsetzte. Doch auch wenn ein Lied, Tanz oder Chor sich auf natürliche Weise aus dem dramatischen Kontext ergibt, bedarf es unbedingt irgendeines Elementes des internen musikalischen Abschlusses; dies hatte auch Britten bei der Vertonung seiner eigenen Nationaloper *Gloriana* erkannt. Was für die Chor- und Hoftänze in *Gloriana* zutrifft, stimmt ebenso für den Sängerwettstreit zwischen König Richard und Bruder Tuck in der ersten Szene des zweiten Aktes von *Ivanhoe*.

Obwohl es also innerhalb verschiedener Szenen interne Elemente musikalischer Geschlossenheit gibt und jede der neun

Szenen der Oper ein eindeutiges Ende hat, erreicht Sullivan ein bemerkenswertes Maß an Kontinuität dank wiederkehrender Melodien und Motive, die er als Mittel zur Vereinheitlichung des musikdramatischen Ganzen einsetzt. Sullivan macht von dieser Technik ausgiebig Gebrauch, allerdings nicht in der alles durchdringenden Art eines Richard Wagner. *Ivanhoe* enthält nur drei echte Motive, die in dem gesamten Werk konsequent eingesetzt werden. Das Motiv des "Normannischen Ritters" wird während Cedrics Eröffnungsmonolog ("his Knights, his Norman Knights") eingeführt und erklingt immer wieder, wenn ritterliche Pflichten erwähnt werden (sowohl de Bracy als auch Prinz John werden so charakterisiert). Das vollständige Motiv erklingt während des Einzugs der Ritter und ihrer Gefolgschaft im ersten Akt, und es erklingt erneut beim Auftritt der jungen Angelsächsin Rowena. Obwohl einige Kritiker Sullivans Verwendung des Motivs des "Normannischen Ritters" an dieser Stelle rätselhaft fanden, kann kein Zweifel daran bestehen, dass der Komponist hier die überwältigenden Empfindungen zum Ausdruck bringen wollte, die Rowena überkamen, als sie den von Guilbert, de Bracy und deren Kohorten dominierten Raum betrat. Die Wiederkehr des Themas, diesmal im vollen Orchester und von einem Chor begleitet, vermittelt in passender Weise Rowenas Reaktion auf ihre "kühnen Blicke".

Das zweite Motiv ist Isaac von York zugeordnet. Es begleitet seinen Auftritt im ersten Akt und kehrt sodann im Verlauf der Oper in verschiedenen Formen wieder. Dieses aufgewühlte, nervöse kleine Thema ist ein perfektes Abbild seiner bedrängten, angespannten Persönlichkeit. Das dritte Motiv, eines der wichtigsten Themen der gesamten Oper, wird von einigen Kritikern das "Ivanhoe"-Motiv genannt; es wäre allerdings angemessener, es als "Schwur"-Motiv zu bezeichnen, da es die Bürgschaft im Zentrum des Konflikts zwischen dem Templer und Ivanhoe symbolisiert und jedes Stadium dieses Konflikts begleitet. Zuerst taucht es bei der Konfrontation im ersten Akt auf, als der Templer von dem Pilger verlangt, dass Ivanhoe seine Herausforderung annehme: "Show me thy pledge, thou graceless pilgrim" (Schwöre es mir, du gottloser Pilger). Ausführlich wird das Thema sodann auch in der Ashby-Szene verwendet, und es kündigt im Finale das Eintreffen Ivanhoes als Rebeccas Favorit gegen den Templer an. Sowohl dieser Kampf als auch eine frühere Auseinandersetzung

am Ende der Belagerungsszene werden von einer chromatisch abgewandelten Version des Motivs begleitet – dies sind die einzigen Stellen in der Oper, an denen ein Thema vollständig transformiert wird.

Sullivan verwendet auch szenische Motive, ähnlich dem "Rotherwood"-Thema, das die brillante Einleitung der Oper bildet: Elemente dieser Motive tauchen in jeder Szene wiederholt auf, am häufigsten aber im ersten Akt sowie in der Copmanhurst-Szene, die den zweiten Akt eröffnet. Gelegentlich bringt Sullivan ein direktes Zitat kurzer melodischer Phrasen oder er verwendet die einer bestimmten Figur zugeordnete Melodie, um einer Szene Einheitlichkeit zu verleihen beziehungsweise um dramatische Einfälle miteinander zu verknüpfen. Besonders auffällig ist dies in Richards "I ask nor wealth nor courtier's praise" (Ich frage weder nach Reichtum noch nach höfischer Anerkennung), dessen Melodie in der gesamten Oper in immer wieder veränderter Gestalt auftaucht. Das gleiche gilt für die Melodie von Ulricas "Whet the keen axes" (Wetzt die scharfen Äxte), die transformiert wird, um den Höhepunkt der Belagerungsszene zu herbeizuführen.

Einheitlichkeit wird auch durch die Wahl der Tonarten erzielt; in der Tat erzielt Sullivans hochentwickeltes Gespür für Tonalität in *Ivanhoe* eine bis dahin unerreichte Komplexität. Da das Theater nach Sullivans Meinung nicht der geeignete Ort für harmonische Experimente war, gab er die von *The Golden Legend* her bekannten dichten Satzgewebe und reichen chromatischen Harmonien zugunsten eines offeneren diatonischen Stils auf. Hierin liegt nichts Außergewöhnliches – Britten sollte beim Komponieren von *Gloriana* die gleiche Wahl treffen. Sullivan jedoch verwendet chromatische Harmonik zur Unterstützung des dramatischen Kontexts, vor allem in den intimen Szenen (und ganz besonders in dem Duett zwischen Rowena und Ivanhoe in der zweiten Szene des ersten Aktes sowie auch bei Rebeccas Konfrontation zunächst mit Ulrica und sodann mit dem Templer in Akt II, Szene 3). Die Innenszenen, vor allem die in Torquilstone, verwenden die dunkleren Tonarten As-Dur, es-Moll und Ges-Dur zusammen mit einem dichteren musikalischen Gewebe und einer volleren Orchestrierung. Dies kontrastiert mit dem "offeneren" Stil der Außenszenen wie etwa dem Intermezzo von König Richard und Bruder Tuck (Akt II, Szene 1), in denen die helleren Tonarten C-, D-, G- und F-Dur vorherrschen.

Sullivan komponiert keine Musik, um die einzelnen Szenen zu verbinden, doch er verwendet gezielt bestimmte Tonarten als einheitsstiftende Elemente, zum Beispiel C-Dur und c-Moll, um im ersten Akt die Rotherwood-Szenen zu verknüpfen (wobei die Einleitung in C-Dur für die gesamte Oper den Ton angibt). Auch die einzelnen Figuren werden mit Mitteln der Tonalität charakterisiert und gelegentlich zueinander in Beziehung gesetzt. Die zentrale Tonart für die Konfrontation zwischen Rebecca und dem Templer – eine as-Moll/As-Dur-Achse – wird in den allerersten Takten angekündigt, die die beiden Figuren jeweils in der Oper singen: Die Eröffnungsphrasen des Templers stehen in As-Dur, die von Rebecca in as-Moll. Der letzte Chor der Oper verwendet neben der ursprünglichen Tonart H-Dur auch eine melodische Kadenz aus dem Quartett "Forgive thy son" (Vergib deinem Sohn; Akt III, Szene 2); diese musikalische Verbindung suggeriert, dass die in diesem Quartett vertretenen Werte – Liebe und Vergebung – nach Sullivans Meinung als Ende der Oper überaus passend waren. Die Lösung, die sich auf der persönlichen Ebene so kraftvoll durchgesetzt hat, ist auch auf der nationalen Ebene angemessen. Sie ist dafür verantwortlich, dass die Oper nicht, wie zunächst beabsichtigt, auf einer dunkleren Note endet, sondern in eine Stimmung des Akzeptierens und der Versöhnung mündet.

Die kompositorischen Ziele, die Sullivan mit *Ivanhoe* verband, waren vor allem von seinen Hoffnungen für eine populäre und zugleich charakteristische englische Nationaloper geprägt. Sein Publikum sollte sich gut unterhalten, es sollte sich an der Moral des Werks aufrichten, von der Bühnenausstattung überwältigt sein und auf dem Heimweg die Melodien pfeifen. Vor allem wollte er, dass seine Musik die Herzen erreiche und nicht die Köpfe, und dass sie frei sei von dem, was er als verdummende ausländische Einflüsse auf andere englische Opern seiner Zeit empfand. Wenn es ihm passte, wählte er die seiner Meinung nach besten Elemente dieser Operntraditionen aus und verband sie mit typischen Aspekten der englischen Balladenoper, um so ein Werk zu schaffen, das in sich selbst stimmig war. Dieses Ziel verfolgte er mit großer Hartnäckigkeit und ging dabei sogar so weit, die jüngsten Konventionen und Trends in der Entwicklung der Gattung Oper zu ignorieren, was ihm seinen wohlverdienten und unbestreitbaren Erfolg einbrachte. *Ivanhoe* war nicht als monumentale Oper in der heroischen Tradition intendiert, sondern

sollte vielmehr als eine wahrhaft englische nationale Oper betrachtet werden.

© 2010 Martin T. Yates
Übersetzung: Stephanie Wollny

Synopse

Erster Akt
Szene 1
Cedrics Festhalle in Rotherwood

Die brillante Einleitung der Oper verknüpft das szenische Motiv von Rotherwood mit einer Zeile aus Cedrics Trinklied "Drink, drink ye all" (Trinkt nun alle), das später in der Szene gesungen wird. Während Cedrics Eröffnungsmonolog erklingt das Motiv des "Normannischen Ritters" zum ersten Mal ("his knights, his Norman knights"; seine Ritter, seine normannischen Ritter) und Cedric erklärt, warum er seinen Sohn Wilfred von Ivanhoe enterbt hat. Ivanhoe liebt Cedrics Mündel Rowena, die dieser an einen Prinzen aus dem angelsächsischen Adel zu verheiraten hofft, um so den Fortbestand des Königshauses zu sichern; Ivanhoe ist daher in Ungnade vom Hof seines Vaters geflohen, um mit König Richard an den Kreuzzügen teilzunehmen. An dieser Stelle verrät Sullivan in seiner Behandlung der Streicher die Zuneigung, die Cedric immer noch für seinen Sohn empfindet, während die düstere Bassklarinette seiner Verzweiflung Ausdruck verleiht.

Ein Klopfen an der Tür unterbricht diese Gedanken; während einige der Männer sich entfernen, um die Besucher einzulassen, bringen die Anwesenden einen Trinkspruch auf Cedrics Haus aus mit einem Lied, das aus dem szenischen Motiv von Rotherwood entwickelt wurde und mit sächsischen Ausdrücken gespickt ist ("Hoch! Hoch! Was hael!"). Isaac von York tritt nun ein, begleitet von einem aus dem Heiligen Land heimkehrenden Pilger, und Cedric lädt sie ein, das abendliche Mahl mit ihm einzunehmen. Sie werden von einem Knappen unterbrochen, der weitere Besucher hereinführt: den normannischen Ritter Maurice de Bracy und den Tempelritter Brian de Bois-Guilbert mit ihrem Gefolge und ihren maurischen Dienern. Cedric begrüßt die lange Prozession, und in der nun einsetzenden Unterhaltung charakterisiert Sullivan präzise die einzelnen Figuren, de Bracy mit leichtgewichtigen Streicher-Pizzicati und den Templer mit einer eher bedrohlichen Passage in As-Dur. Rowena kommt herein und Cedric, der beobachtet, welch tiefen Eindruck sie auf die Ritter macht, stimmt schnell sein

mitreißendes Trinklied an, "Drink, drink ye all". Zwei kurze Zwischenspiele – eines von Cedric, der den Mangel an blonden Kriegern beklagt, das andere von de Bracy, der ein Hoch auf die Templer ausbringt – unterbrechen das Lied, bevor dieses sein temperamentvolles Ende erreicht.

Die Antwort des Templers auf Rowenas Frage nach englischen Rittern lässt den Pilger aufmerken. Seine anerkennenden Worte zu deren heroischen Taten bringen die Anwesenden in Aufruhr und er zählt auf Cedrics Drängen hin die Namen verdienstvoller Angelsachsen auf, wobei er einen ganz bewusst auslässt. Der Templer akzeptiert dies nicht und erklärt, er selbst sei von niemand anderem als Ivanhoe vom Pferd gestoßen worden. Er fordert den abwesenden Ivanhoe heraus und der Pilger nimmt die Herausforderung an des Ritters Statt an. In den Vokalstimmen erklingt das "Schwur"-Motiv; es taucht erneut auf, als Rowena das allgemeine Schweigen unterbricht, mit dem die Worte des Pilgers aufgenommen wurden. Sie verteidigt den abwesenden Ivanhoe und schwört, er werde die Herausforderung annehmen. In einem Versuch, die Situation zu entspannen, unterbricht Cedric den Chor, der Rowena bestätigt, und verlässt gemeinsam mit seinem Mündel den Raum zu den Klängen einer wunderschön orchestrierten "Gute Nacht"-Sequenz, der eine oszillierende Figur im Horn ihre besondere Stimmung verleiht. Während der Chor ein ruhiges Lob des Schlafes singt, überhört der Pilger, wie die Normannen planen, die Gruppe um Rowena und Cedric auf deren Reise zu den Turnieren in Ashby zu entführen.

Szene 2
Ein Vorzimmer in Rotherwood

Die Szene ist in Mondlicht getaucht. Rowena singt von ihrem Geliebten, Ivanhoe, den sie im fernen Palästina wähnt. In "O moon, art thou clad" (Oh Mond, bist du gewandet) wird ihre Stimme von pulsierenden Holzbläsern, komplex gewirkten Streicherphrasen und Harfenbegleitung unterstützt, wobei letztere den wispernden Wind andeuten. Als die Arie endet, geleiten ihre Damen den Pilger herein (bei dem es sich in Wirklichkeit um den verkleideten Ivanhoe handelt) und sie fragt ihn, ob er von ihrem Geliebten gehört hat. Das Duett "If thou dost see him" (Wenn du ihn siehst) ist eine von Sullivans exquisitesten und ausdrucksstärksten lyrischen Eingebungen, vor allem wenn man bedenkt, dass in diesem Liebesduett nur einer der beiden Beteiligten die Identität des anderen kennt. In diesem Duett veranschaulicht

Sullivan die innige Verbindung zwischen den beiden: Das sanfte Auf und Ab der einzelnen Phrasen, die üppige Orchestrierung und die chromatische Harmonik schaffen das Bild einer sich wandelnden Seelandschaft, die ausgezeichnet zur Bildersprache der begleitenden Worte passt. Die beiden sagen einander Lebewohl und Ivanhoe, der sich nun der Liebe Rowenas zu ihm sicher ist, frohlockt in einem ekstatischen Arioso "Like mountain lark" (Wie die Lerche in den Bergen), wobei die Divisi-Streicher der Szene eine perfekte Untermalung von "quick pulsing wings" (schnell schlagenden Flügeln) verleihen.

Isaac tritt ein zu den Klängen des ihm zugeordneten musikalischen Motivs und Ivanhoe warnt ihn vor dem Plan des Templers, ihn gefangen zu nehmen. Isaac hat sich von der Verkleidung des Pilgers nicht irreführen lassen und bietet diesem an, für das Turnier in Ashby Pferd und Rüstung zu stellen. Die beiden verlassen Rotherwood in großer Eile.

Szene 3
Der Turnierplatz von Ashby

Die Szene in Ashby beginnt mit einer Trompetenfanfare und einem szenischen Motiv, das das Geräusch des Windes in den Fahnen über den gegnerischen Zelten suggeriert. Es ist der zweite Tag des Wettkampfes und der Chor singt von dem geheimnisvollen Schwarzen Ritter, dessen Heldenmut am Vortag einen solch großen Eindruck hinterlassen hat. Der Schwarze Ritter (tatsächlich handelt es sich um König Richard, der von den Kreuzzügen zurückgekehrt ist) tritt auf und wechselt mit Bruder Tuck einige scherzhafte Worte über den Wettstreit, unterbrochen von Gelächter und Einwürfen des Chors. Der Schwarze Ritter vereinbart schließlich mit Bruder Tuck, dass er diesen in seiner in den Wäldern gelegenen Behausung besuchen werde, und der "friedfertige Ritter" verabschiedet sich von dem "kriegerischen Ordensbruder".

Prinz John erscheint gemeinsam mit Rowena, die zur "Queen of Love and Beauty" (Königin der Liebe und Schönheit) gekürt worden ist; der Auftritt wird begleitet von dem eindrucksvollen Doppelchor "Plantagenesta" zu Ehren des Königshauses. Der Jude Isaac, der Ivanhoe Pferd und Rüstung zur Verfügung gestellt hat, taucht ebenfalls auf, begleitet von seiner schönen Tochter Rebecca. Prinz John ist offensichtlich in Rebecca (die "Rose von Sharon") verliebt, und die ersten von ihr in der Oper geäußerten Worte zeigen ihre Sanftmut und Befangenheit angesichts der

Aufmerksamkeit, die sie unbeabsichtigt erregt hat.

Ein Bote trifft ein; er bringt einen Brief für Prinz John, der diesen über die Rückkehr seines Bruders nach England in Kenntnis setzt. Beunruhigt befiehlt John, das Turnier solle beginnen und dieses wird prompt von vier Herolden mit Basstrompeten eröffnet, die die nachfolgende Herausforderung zum Wettkampf ankündigen. Die Herausforderung wird schließlich angenommen, und nun erscheint zur Begleitung des im Orchester erklingenden "Schwur"-Motivs Ivanhoe, dessen Wappenschmuck ihn als den "Enterbten Ritter" identifiziert. Er schlägt auf den Schild des Templers, der – wiederum zur Begleitung des "Schwur"-Motivs – aus seinem Zelt hervortritt: "A splendid man at arms" (Ein stattlicher Kämpe).

Obwohl sein Herausforderer in dem Wettkampf verwundet wird, stürzt der Templer als Erster vom Pferd, und Prinz John erklärt (begleitet vom Motiv des "Normannischen Ritters") den unbekannten Ritter zum Sieger. Diesem wird der Helm abgenommen, damit Rowena ihm die Siegeskrone reichen kann, und alle erkennen zu ihrer großen Verblüffung, dass niemand anderes als Ivanhoe selbst vor ihnen steht. Der freudige "Plantagenesta"-Chor erklingt erneut, diesmal zur Bestätigung des sieghaften angelsächsischen Ritters, der ohnmächtig niedersinkt.

Zweiter Akt
Szene 1
Der Wald, Copmanhurst

Die Szene beginnt mit einem musikalischen Motiv, das die schimmernden Gewässer der Quelle von St. Dunstan suggeriert, wo der Schwarze Ritter mit Bruder Tuck verabredet ist. In einem Rezitativ verrät der Ritter seine wahre Identität und ruft nach seinem Gastgeber. Bruder Tuck erscheint zu einer geistlichen Melodie, die an die Gregorianischen Gesänge der mittelalterlichen Kirche erinnern, der dieser angehört ("I bring thee water from the well"; Ich bring' Euch Wasser von der Quelle). Während des gesamten nun folgenden komischen Zwischenspiels werden das szenische Motiv und Tucks Gregorianisches Thema miteinander verwoben und verleihen dem Satzgefüge eine besondere Klangfarbe. Tuck möchte ein Kräftemessen veranstalten, doch Richard schlägt stattdessen einen Sängerwettstreit vor und beginnt mit seinem Lied "I ask nor wealth" (Ich frage weder nach Reichtum). Mit ihrer Harfenbegleitung,

"pointilistisch" eingesetzten Holzbläsern und kreisenden Streicherklängen fängt die Musik in perfekter Weise den weltmännischen, eleganten König Richard aus den bekannten Legenden ein. Tucks "Ho, Jolly Jenkin" hingegen – stets die beliebteste Passage in der gesamten Oper – ist so derb und solide wie die englischen Eichen, die die beiden umstehen. Die Vogelfreien, die sich unbemerkt herangestohlen haben, nehmen den Refrain auf und bringen das Lied zu einem stimmungsvollen Abschluss.

Das nun folgende Kräftemessen sieht Tuck im Nu auf dem Boden, ausgescholten von Locksley, der mit den Vogelfreien aufgetaucht ist und nun verkündet, dass de Bracy und der Templer Ivanhoe zusammen mit Rowena und Cedric entführt und auf die normannische Burg zu Torquilstone gebracht haben. König Richard ist erbost über die Gefangennahme seines Freundes und eilt an der Spitze der Gruppe zu Ivanhoes Rettung.

Szene 2
Ein Durchgang auf Burg Torquilstone

Die letzten beiden Szenen des zweiten Aktes spielen in der Burg von Torquilstone, wo Rebecca sich des verwundeten Ivanhoe annimmt. Nach einem szenischen Motiv in b-Moll, das den gefürchteten Namen Torquilstone zu zitieren scheint, sowie einem Vorspiel von zweideutiger Tonalität werden Cedric und Rowena vor ihren Entführer de Bracy geführt. Begleitet von dem Motiv des "Normannischen Ritters" erklärt de Bracy seine Absicht, Rowena zu seiner Braut zu machen. Um seiner Forderung mehr Gewicht zu verleihen, teilt er seinen Gefangenen mit, dass Ivanhoe sich ebenfalls in der Burg befindet – er ist in der Sänfte von Isaac und Rebecca von Ashby hergebracht worden. De Bracy droht Ivanhoe zu töten, falls Rowena ihn nicht erhört. Cedric lehnt de Bracys Angebot ab; unfähig, seinem Sohn zu vergeben, ist er nicht bereit, sich erpressen zu lassen, um dessen Leben zu retten. Rowena fleht ihn an, seinen Entschluss noch einmal zu überdenken; hieraus entsteht ein kraftvolles Trio ("Thou art his father"; Du bist sein Vater), in dem die drei Figuren ihre unterschiedlichen Gefühle zum Ausdruck bringen.

Rowena und Cedric werden abgeführt und der Templer kommt herein; alleingelassen reflektiert er über seine Liebe zu der Jüdin Rebecca ("Woo thou thy snowflake"; Werbe du nur um deine Schneeflocke) – eine Liebe, die so stark ist, dass sie ihn letztlich vernichten wird. Zu Beginn der Arie wird eine Serie von Alliterationen ("Her southern

splendour, like the Syrian moon"; Ihre südländische Pracht, gleich dem syrischen Mond) von synkopierten Streichern untermalt, ergänzt von den typischen klagenden Tönen des Englischhorns. Die Musik entwickelt sich zu einem Höhepunkt, indem der Templer beschließt, um Rebecca zu werben: "as the lion woos and wins" (wie der Löwe wirbt und siegreich ist). Als er erklärt, dass sie in seinen Armen "zittern" werde, gesellt sich die Harfe zu den übrigen Instrumenten und die Stimme schwingt sich zu einem hohen Ges auf, bevor der letzte Abschnitt der Arie unbegleitet beginnt. Schließlich bringt das Orchester diese großartige Arie und damit auch die Szene zu einem glänzenden Abschluss.

Szene 3
Eine Turmkammer auf Burg Torquilstone

Leere Oktaven auf Ges leiten ohne Unterbrechung zu Ulricas Spinnlied über ("Whet the keen axes"; Wetzt die scharfen Äxte), das auf einem originalen Liedtext von Scott basiert. Die kurzen Phrasen des von der bedrohlichen Atmosphäre von Burg Torquilstone durchtränkten Liedes werden – unterbrochen von Einwürfen der Trompeten – über einer kontinuierlich kreisenden Figur in den tiefen Streichern gesungen. Rebecca befragt Ulrica über ihr Schicksal, und diese erzählt ihr von ihren eigenen schrecklichen Erfahrungen während der Eroberung durch die Normannen. Sie rät Rebecca, zur Jungfrau Maria zu beten, die vielleicht bereit wäre, auch ein jüdisches Mädchen zu retten. Bruchstücke aus dem Spinnlied singend geht sie ab.

Rebecca bleibt allein zurück. Voller Schrecken blickt sie über die Turmbrüstung und beginnt ihr hebräisches Gebet "Lord of our chosen race" (Herr unseres auserwählten Volkes). Das Gebet hebt an mit zwei Strophen in as-Moll, von denen die zweite ein klagendes Gegenthema auf dem Englischhorn präsentiert. Der Umstand, dass Sullivan diesem Gebet einen besonderen jüdischen Ton verlieh, indem er die musikalische Phrase "Guard me" (Behüte mich) einer Wendung nachempfand, die er in der Synagoge von Leipzig hatte singen hören, ist vielfach kommentiert worden. Eigentlich aber gab er dem gesamten Gebet einen orientalischen Anstrich; hierzu verwendete er in der Melodielinie weite Intervalle, die eine Atmosphäre der Melancholie und Sehnsucht schaffen, und entwickelte zudem in zwei der Strophen einen rhythmisch komplexen Ostinato in der Viola. In der letzten Strophe fällt die Tonart sehr wirkungsvoll nach

As-Dur ab und Sullivan lässt die "Guard me"-Wendung nun im Orchester erklingen, während Rebeccas Stimme sich *pianissimo* zu einem hohen B aufschwingt. Das Gebet verklingt schließlich und der Templer erscheint, während die Melodie seines "Woo thou thy snowflake" im Orchester zu hören ist und das Konfrontations-Duett beginnt.

Dieses Duett besteht aus sechs Abschnitten, von denen jeder eine andere Facette der Beziehung erkundet. Die "Grundtonart" liegt auf der as-Moll- / As-Dur-Achse, und Rebecca zieht die Tonart in ihren Entgegnungen dem Templer gegenüber immer wieder auf diese Achse zurück. Sullivan verknüpft die Musik mit einer wichtigen Melodiephrase, die ihre Zurückweisung des Templers und ihr Vertrauen auf ihre Errettung durch Gott suggeriert. Diese Phrase wird zuerst eingeführt, nachdem Rebecca auf die Liebesschwüre des Templers hin entgegnet "Ah, as thou dost hope for mercy at the last" (Oh, da du schließlich doch auf Erbarmen hoffst), und sie durchdringt den Abschnitt, in dem der Templer das Kreuz anfleht und Rebecca ihren jüdischen Glauben beteuert. Aufgewühlte Musik und ein Tonartenwechsel aus der ß- in die #-Region signalisieren den Stimmungswechsel des Templers, der seine Geduld verliert: "Preach me no more" (Höre auf, mir zu predigen). Unbeirrt von dem Befehl des Templers, "Yield to thy fate!" (Ergib dich deinem Schicksal!), das noch bekräftigt wird durch einen *fortissimo*-Akkord in den gestopften Hörnern, erklärt Rebecca: "The God of Abraham opens a path of safety" (Der Gott Abrahams weist mir einen Pfad in die Sicherheit), woraufhin diese Melodiephrase in den Holzbläsern erklingt und zu dem dramatischen Höhepunkt führt, an dem Rebecca droht, sich von den Turmzinnen zu stürzen ("Stand back, proud man!"; Weichet zurück, stolzer Herr!).

In seiner unerwarteten Erwiderung erklärt der Templer seine Absicht, sie zur "Empress of the East" (Kaiserin des Ostens) zu machen. Sein rhapsodischer Ausbruch wird von Rebecca erneut unterbrochen, die die Tonart zurück nach as-Moll führt, wobei ihr rebellisches Thema über einem erregten Hintergrund in den Streichern erklingt. Während sie erklärt, dass sie lieber durch die einsamen Hügel streifen würde, als auf seinem Thron zu sitzen, ertönt eine Trompete – ein Ruf zu den Waffen, den sie als "some hope of safety" (ein wenig Hoffnung auf Errettung) versteht. Im letzten Abschnitt – *con fuoco e sempre animato* – insistiert der Templer, dass die Hoffnung allein bei ihm liege,

und dies führt die Stimmen der beiden ein letztes Mal zusammen in dem gemeinsam vorgetragenen musikalischen Höhepunkt der Szene. Als der Templer abgeht, erhebt sich Rebeccas Stimme in anrührender Weise bis zum hohen B und das Orchester schmettert ihre "Guard me"-Phrase heraus. Damit endet eine der zweifellos feinsten und kraftvollsten dramatischen Episoden aus Sullivans Feder.

Dritter Akt
Szene 1
Ein Raum auf Burg Torquilstone

Die Szene beginnt mit einer orchestralen Schilderung des Sonnenaufgangs. Ivanhoe, der sich noch von den ihm auf dem Turniers in Ashby zugefügten Wunden erholt, singt eine Arie über seine geliebte Rowena: "Happy with winged feet" (Glücklich mit beflügelten Füßen). Er schläft zu den Klängen einer sanft wiegenden Passage in den Streichern wieder ein, während Ulrica Rebecca hereinführt, die sich um ihn kümmern will. Die letzten düster-ominösen Worte Ulricas – "Look for thy bridal torches!" (Schau nach deinen bräutlichen Fackeln!) – werden instrumental untermalt, indem die tiefen Klarinetten und Fagotte ein Fragment ihres Spinnliedes spielen. Rebecca bleibt allein zurück und singt in einer Pastorale von ihrer Liebe zu Ivanhoe, "Ah, would that thou and I might lead our sheep" (Oh, könnten wir beide unsere Schafe weiden), wobei die Worte dem Hohelied Salomons entnommen sind. Diese Arie ist für die Sängerin eine *tour de force*; sie endet nach einem überaus eindrucksvollen Mittelteil – "My Asahel, O! swift as the wild roe" (Mein Asahel, oh! Schnell wie ein wildes Reh) – mit den Worten "A bird his glad song winging" (Wie ein Vogel im Flug sein frohes Lied), bei denen Sullivans Orchestrierung einen für das zwanzigste Jahrhundert typischen impressionistischen Glanz annimmt.

Begleitet von den bereits zuvor gehörten sanft wiegenden Streicherfiguren, wird Ivanhoe von einem Trompetenstoß geweckt; die Belagerung beginnt. Rebecca, die sich weigert, dem verwundeten Ivanhoe zum Fenster zu helfen, damit er die Schlacht beobachten kann, nimmt seinen Schild und hebt an, das Vorrücken der angreifenden angelsächsischen Streitkräfte zu schildern. Die Schlacht beginnt ("I see them now"; Jetzt sehe ich sie) zu von Trompetenrufen unterbrochenen tiefen Streicherklängen und Akkorden im Blech, die bereits in der Ashby-Szene zu hören waren. Schnelle aufsteigende Läufe in den Streichern symbolisieren die fliegenden Pfeile, und Einwürfe des Chors setzen die beiden feindlichen Gruppen gegeneinander

ab. Ivanhoes Fragen nach dem Vorankommen des "sable knight" (schwarzen Ritters) lösen ein Orchesterzitat von König Richards Lied aus, und nun kann niemand mehr an dessen Identität zweifeln. Die ungeheure Anspannung und Erregung führen zu einem Höhepunkt wirbelnder Holzbläser, während die äußeren Bollwerke eingenommen werden.

Rebecca taumelt zurück, entsetzt über das Schicksal der armen Männer, die in dem Kampf getötet wurden ("O God of Israel, pardon"; Oh Gott Israels, vergib); Ivanhoe hingegen beklagt seine erzwungene Passivität und seine Unfähigkeit, an dem Kampf teilzunehmen. Die beiden verleihen ihren Gefühlen Ausdruck, begleitet von dem Chor der Normannen und Angelsachsen sowie dem durch Basstrompeten verstärkten Orchester. Der musikalische Höhepunkt wird von Rebecca unterbrochen, die Flammen aus dem Turm der Burg schlagen sieht – Ulrica hat nun doch Rache genommen! Der Templer eilt herbei, um die widerstrebende Rebecca zu retten; begleitet von einer Variation des "Schwur"-Motivs schlägt er Ivanhoe nieder und zerrt sie hinweg. Mit einem massiven Ausbruch des Orchesters stürzen nun die Mauern der Burg in sich zusammen und der schwarze Ritter betritt die Ruinen. Ivanhoe gibt sich zu erkennen, und Richard wird als König bestätigt. Ulrica erscheint nun auf einer Turmzinne, in der Hand eine flammende Fackel. Sie singt eine längere Passage aus ihrem Spinnlied, bevor sie in die Tiefe springt, wobei die Feuersbrunst von wiederholt erklingenden donnernden e-Moll-Akkorden übertönt wird.

Szene 2
Im Wald

Die Vogelfreien erholen sich von der Schlacht um Torquilstone und singen das Lied "Light foot upon the dancing green" (Leichten Fußes auf dem grünen Tanzboden); König Richard, der sein Lied aus dem zweiten Akt wiederholt, erscheint gemeinsam mit dem verwundeten Ivanhoe. De Bracy wird zu den Klängen einer in Moll gehaltenen Wiederholung des "Normannischen Ritter"-Motivs hereingebracht; er erwartet, hingerichtet zu werden. Doch Richard vergibt ihm und schickt ihn zu Prinz John zurück. Der König regt nun die Versöhnung zwischen Ivanhoe und dessen Vater an. Cedric zögert zunächst ("If for the love of woman's face"; Wenn aus Liebe zum Antlitz einer Frau), doch Rowena versucht, ihn umzustimmen, und es entwickelt sich ein Quartett, in dem jeder der Beteiligten die eigenen Gefühle zum Ausdruck bringt. Cedric gibt schließlich nach und umarmt seinen Sohn. Die vereinten Liebenden Ivanhoe und Rowena

bleiben allein zurück und singen ein zartes Duett: "How oft beneath the far-off Syrian skies" (Wie oft unter dem fernen syrischen Firmament). Die Ruhe wird jedoch zerstört, als Isaac auftritt, wie immer begleitet von seinem bedrängt-erregten musikalischen Motiv. Seine Tochter Rebecca ist von dem Templer entführt worden; er hat sie nach Tempelstowe gebracht, wo sie dazu verurteilt wurde, als Hexe verbrannt zu werden. Isaac fleht Ivanhoe an, als ihr Favorit zu kämpfen, auch wenn er sich noch kaum von seinen Verletzungen erholt hat. Es folgt ein erregtes Trio, in dem Rowena Ivanhoe vergeblich zu bleiben bittet. Ivanhoe eilt hinweg, um Rebecca zu retten.

Szene 3
In Templestowe

Das Finale beginnt mit einem klangvollen G-Dur-Chor der Templer. Sullivan zeigt hier nicht die geheimnisvolle dunkle Seite des Ordens, sondern die ihrem Wahlspruch angemessene Pracht und Herrlichkeit: "Nobis sit victoria, nostro templo gloria, gloria sancto nomini". Der Großmeister, den das Orchester mittels eines eigenen knappen aufsteigenden Motivs identifiziert, drängt die verurteilte Rebecca, ihre Schuld einzugestehen und Reue zu zeigen. Begleitet von musikalischen Phrasen aus ihrem Duett mit dem Templer beteuert sie ihre Unschuld und bestätigt, dass sie bereit ist, zu sterben. Sullivan untermalt Rebeccas Ergebenheit mit acht sanften Noten in den Violinen, mit denen er das Gregorianische Motiv des "Dies irae" zitiert.

Die Trompeten rufen nach einem Verteidiger, doch es ist keine Antwort zu hören. Verzweifelt über Rebeccas Verurteilung zum Tode fleht der Templer um Erlaubnis, sie zu retten; doch die Beständigkeit seiner Liebe überzeugt den Großmeister nur umso mehr von der Kraft, die Rebeccas Hexerei innewohnt. In diesem kritischen Augenblick zitiert Sullivan zwei bedeutsame Melodien: Die erste ist das Lied des Templers "Woo thou thy snowflake", das hier in der Flöte über gedämpften Streichern erklingt, und bei der zweiten handelt es sich um die "Guard me"-Wendung, die jetzt mit Rebeccas aufsteigender Melodie "O Jehova, guard, oh guard me!" (Oh Jehova, behüte mich!) verknüpft wird. Während die Wachen Rebecca an den Brandpfahl binden, spielen die gedämpften Streicher eine wunderschöne resignierte Phrase, die auf einer Melodie basiert, welche sie in der Ashby-Szene gesungen hat. Gerade noch rechtzeitig, um das Anzünden des Scheiterhaufens zu verhindern, künden eine Streicherfigur und das "Schwur"-Motiv das Eintreffen Ivanhoes als ihres Favoriten an. Der Templer begreift, dass Rebecca tatsächlich

Ivanhoe und nicht ihn liebt; er stürzt sich auf den Ritter und schlägt ihn nieder. Nun erklingt im Orchester ein transformiertes "Schwur"-Motiv, während Ivanhoe auf die Knie fällt und der Templer sein Schwert zum letzten Todesstoß erhebt. Es wird still. Die Schwertspitze senkt sich, dann sinkt der Templer tot zu Boden, niedergestreckt von einem Herzschlag – ein Gottesurteil.

Rebecca wird befreit und sie geht auf Ivanhoe zu; doch dieser wendet sich ab und umarmt Rowena. Isaac nimmt Rebecca zu den Klängen seines Motivs bei der Hand und führt sie hinweg: Ihr Schicksal liegt nicht bei Ivanhoe. Die Stimmung wandelt sich, als König Richard die Verbannung des Templerordens vom englischen Boden verkündet, und auch wenn die Templer noch Widerstand zeigen, führt der König bereits die Gemeinschaft an in einem Chor zu Ehren der Liebe.

© 2010 Martin T. Yates
Übersetzung: Stephanie Wollny

Der Bariton **Neal Davies** studierte am King's College London und an der Royal Academy of Music. 1991 gewann er den internationalen Sängerwettbewerb BBC Cardiff Singer of the World. Konzertauftritte verbinden ihn mit dem Oslo Filharmoniske Orkester unter der Leitung von Mariss Jansons, BBC Symphony Orchestra unter Pierre Boulez, dem Cleveland und dem Philharmonia Orchestra unter Christoph von Dohnányi, Chamber Orchestra of Europa unter Nikolaus Harnoncourt, Orchestra of the Age of Enlightenment unter Frans Brüggen, Gabrieli Consort unter Paul McCreesh, King's Consort unter Robert King und Hallé Orchestra unter Sir Mark Elder, während er auch regelmäßig beim Edinburgh International Festival gastiert. Im Opernhaus hat er an Aufführungen von *Platée*, *Giulio Cesare* und *Le nozze di Figaro* an der Royal Opera Covent Garden, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, *Jephtha* und *La clemenza di Tito* an der English National Opera, *Così fan tutte*, *Don Giovanni* und *L'elisir d'amore* an der Welsh National Opera, *Don Giovanni* an der Scottish Opera, *Curlew River* beim Edinburgh International Festival, *Radamisto* an der Opéra de Marseille, *Theodora* in Paris und Salzburg sowie *Belshazzar's Feast* in Aix-en-Provence, Berlin und Innsbruck mitgewirkt. Er debütierte an der Lyric Opera of Chicago als Major General Stanley in *The Pirates of Penzance* unter der Leitung von Sir Andrew Davis und mit den Wiener Philharmonikern unter Daniel Harding.

Der englische Bariton **Stephen Gadd** hat die Titelrolle in Verdis *Macbeth* an der

Glyndebourne Festival Opera, Renato (*Un ballo in maschera*) an der English National Opera, Escamillo (*Carmen*) an der Welsh National Opera und Ping (*Turandot*) an der Royal Opera Covent Garden gesungen. Auch im Ausland hat er sich einen Namen gemacht: als Enrico (*Lucia di Lammermoor*), Riccardo (*I puritani*) und Jeletski (*Pique Dame*) an der Opéra de Nantes, in der Titelrolle von *Don Giovanni* an der Opéra de Rennes, als Valentin (*Faust*) an der Opéra national du Rhin, Paolo (Schrekers *Die Gezeichneten*) bei den Salzburger Festspielen, Graf Almaviva (*Le nozze di Figaro*) bei Gastproduktionen der Salzburger Festspiele in Osaka, Nagoya und Tokio, Giorgio Germont (*La traviata*) an Den Norske Opera und Führer der Prévôté (*Cardillac*) an der Opéra de Paris. Zu seinen konzertanten Auftritten zählen *Elijah* mit Göteborgs Symfoniker unter Rafael Frühbeck de Burgos, Szymanowskis Stabat Mater mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra unter Simon Halsey, Brahms' *Ein deutsches Requiem* mit dem Orquestra Simfònica de Balears, Haydns *Die Schöpfung* mit dem Ulster Orchestra unter Jan Schultsz, Haydns *Nelson*-Messe mit dem Royal Scottish National Orchestra unter Walter Weller und Beethovens Neunte unter Roman Kofman auf Einladung der Musashino Cultural Foundation in Tokio.

Der in Norwich geborene Bassbariton **James Rutherford** studierte Theologie an der Universität Durham, bevor er sich dem Gesangsstudium am Royal College of Music und am National Opera Studio in London zuwandte. Im Jahr 2000 wurde er von der BBC als Nachwuchskünstler (New Generation Artist) gefördert, und 2006 entschied er den ersten internationalen Wagner-Wettbewerb der Seattle Opera für sich. Er ist an der Opéra de Paris, English National Opera, Welsh National Opera, Opera North und Glyndebourne Touring Opera aufgetreten. Er hat außerdem Donner (*Das Rheingold*) an der Royal Opera Covent Garden, Lyric Opera of Chicago und mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment unter der Leitung von Sir Simon Rattle, Jochanaan (*Salome*) an der Opéra national de Montpellier und Deutschen Staatsoper Berlin, Leporello (*Don Giovanni*) an der Scottish Opera und Wolfram (*Tannhäuser*) an der San Francisco Opera gesungen und ist in Bizets *La Jolie Fille de Perth* und Lortzings *Der Wildschütz* beim Buxton Festival aufgetreten. Sein jüngster Erfolg war Hans Sachs (*Die Meistersinger von Nürnberg*) an der Oper Graz. James Rutherford ist konzertant mit den großen britischen Orchestern ebenso wie mit den Berliner

Philharmonikern und Stockholms Kungliga Filharmoniska Orkestern unter der Leitung von Dirigenten wie Sir Colin Davis, Sir Mark Elder, Christopher Hogwood, Sir Charles Mackerras, Sir Roger Norrington, Sakari Oramo, Donald Runnicles und Leonard Slatkin aufgetreten.

Der Tenor **Peter Wedd** studierte an der Guildhall School of Music and Drama bei William McAlpine und anschließend am National Opera Studio. Er war von 1999 bis 2001 erster Tenor an der Royal Opera Covent Garden, wo er Rollen wie Ywain (Birtwistles *Gawain*) und Kudrjáš (*Kat'á Kabanová*) sang. An der Welsh National Opera ist er als Don José (*Carmen*), Tamino (*Die Zauberflöte*) und Don Ottavio (*Don Giovanni*) aufgetreten. Er hat an der Opera Holland Park, beim Aldeburgh Festival und an der English National Opera gesungen, und mit dem Glyndebourne-Ensemble wird er bald als Laca (*Jenůfa*) auf Tournee auftreten. Auslandsverpflichtungen haben ihn an die Nationale Reisopera und Opera Australia geführt, und das Stadttheater Bern hat ihn als Lensky (*Eugen Onegin*) engangiert. Als Konzertkünstler ist er mit dem London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra und Radio Filharmonisch Orkest der Niederlande aufgetreten. Peter Wedd hat an zahlreichen Schallplattenaufnahmen mitgewirkt, u.a. als Don Riccardo (*Ernani*), Lord Arturo Bucklaw (*Lucia di Lammermoor*), Pong (*Turandot*), Dancaïre (*Carmen*), Števa (*Jenůfa*), Steuermann (*Der fliegende Holländer*), Jaquino (*Fidelio*), Chevalier de la Force (*Dialogues des Carmélites*) und Kudrjáš (*Kat'á Kabanová*), alle für Chandos in der Reihe "Opera in English".

Als regelmäßiger Gast der großen Opernhäuser der Welt ist der Bass **Peter Rose** an der Royal Opera Covent Garden, Metropolitan Opera New York, Wiener Staatsoper, Teatro alla Scala Mailand, Deutschen Oper und Deutschen Staatsoper Berlin, bei den Salzburger Festspielen und an der Glyndebourne Festival Opera aufgetreten. Zu seinem ungewöhnlich großen Repertoire gehören Partien wie Ramphis (*Aida*), Fasolt (*Das Rheingold*), Somnus (Händels *Semele*), Daland (*Der fliegende Holländer*), König Marke (*Tristan und Isolde*), Commendatore (*Don Giovanni*), Don Basilio (*Il barbiere di Siviglia*), Kecal (*Die verkaufte Braut*), Banquo (*Macbeth*), Philip II. (*Don Carlos*), Fürst Gremin (*Eugen Onegin*), Leporello (*Don Giovanni*), Osmin (*Die Entführung aus dem Serail*), Gurnemanz

(*Parsifal*), Zaccaria (*Nabucco*), Claggart (*Billy Budd*) und Falstaff. Besondere Beachtung haben sein Bottom (*A Midsummer Night's Dream*) und Baron Ochs (*Der Rosenkavalier*) gefunden – Rollen, die er verschiedentlich in Aix-en-Provence, Paris, London, Rom, bei seinem Debüt an der Metropolitan Opera New York und an der Glyndebourne Festival Opera gesungen hat. Er ist ein vielbeschäftigter Konzertkünstler, der mit Dirigenten wie Sir Colin Davis, Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Zubin Mehta, Sir Georg Solti und Kurt Masur und Orchestern wie dem Cleveland Orchestra, London Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra und New York Philharmonic aufgetreten ist. Peter Rose hat an mehreren Aufnahmen für die Chandos-Reihe "Opera in English" mitgewirkt.

Der Tenor **Toby Spence** studierte zunächst als Choral Scholar am New College Oxford und dann an der Opera School der Guildhall School of Music and Drama in London. Er ist konzertant mit dem Cleveland Orchestra und Christoph von Dohnányi, den Berliner Philharmonikern und Sir Simon Rattle, dem Monteverdi Choir und Orchestra mit Sir John Eliot Gardiner, dem San Francisco Symphony mit Michael Tilson Thomas, Rotterdams Philharmonisch Orkest mit Valery Gergiev, Les Musiciens du Louvre mit Marc Minkowski, dem London Symphony Orchestra mit Sir Simon Rattle und Sir Colin Davis, der Accademia Nazionale di Santa Cecilia mit Antonio Pappano und dem Orchestra of the Eighteenth Century mit Frans Brüggen aufgetreten. Außerdem war er Gast bei den Salzburger Festspielen und dem Edinburgh International Festival unter der Leitung von Sir Roger Norrington und Sir Charles Mackerras. Solokonzerte hat er beim Edinburgh Festival sowie in St. Luke's und der Wigmore Hall London gegeben. Toby Spence tritt regelmäßig an der English National Opera und Royal Opera Covent Garden auf und hat auch an der Scottish Opera, Welsh National Opera und Bayerischen Staatsoper München, am Théâtre royal de la Monnaie Brüssel, De Nederlandse Opera, der Deutschen Staatsoper Berlin und San Francisco Opera, am Teatro Real Madrid, der Opéra de Paris, Santa Fe Opera und am Theater an der Wien gesungen.

Der Bassbariton **Matthew Brook** hat sich als Solist in ganz Europa, Australien, Südafrika und Fernost einen Namen gemacht, mit zahlreichen Recitals und Konzertauftritten unter der Leitung von Dirigenten wie Sir John Eliot Gardiner, Richard Hickox, Sir Charles Mackerras, Harry Christophers,

Christophe Rousset und Paul McCreesh und mit Orchestern und Ensembles wie dem Philharmonia Orchestra, London Symphony Orchestra, Freiburger Barockorchester, Orchestra of the Age of Enlightenment, Gabrieli Consort, The Sixteen, Les Talens Lyriques und Orchestre nationale de Lille. Er hat die h-Moll-Messe von Bach mit dem Collegium Vocale Gent und Philippe Herreweghe gesungen, Händels *Apollo e Dafne* mit dem Retrospect Ensemble und Matthew Halls in der Wigmore Hall London, Zuniga in Bizets *Carmen* an der Opéra-Comique in Paris, Haydns *Die Jahreszeiten* mit Sir John Eliot Gardiner und dem Monteverdi Choir, Mozarts Requiem mit der City of London Sinfonia, Händels *Messiah* in Boston mit Harry Christophers und der Handel and Haydn Society und mit The Sixteen sowie King of Scotland in Händels *Ariodante* mit Il Complesso Barocco und Alan Curtis. Die Diskographie Matthew Brooks enthält neben zahlreichen weiteren Chandos-Produktionen eine Aufnahme von Berlioz' *L'Enfance du Christ* mit Richard Hickox und dem BBC National Orchestra of Wales sowie Bachs Matthäuspassion und eine von der Zeitschrift *Gramophone* preisgekrönte Aufnahme der Dubliner Originalpartitur von *Messiah*, beide mit dem Dunedin Consort.

Seit seinem Studium am St. John's College Cambridge und an der Royal Academy of Music hat der Bariton **Leigh Melrose** zahlreiche Rollen verkörpert, unter anderem Demetrius (*A Midsummer Night's Dream*) am Théâtre royal de la Monnaie Brüssel, Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) an der New York City Opera, Silvio (*Pagliacci*) an der Welsh National Opera, die Bassbariton-Partien in Brittens *Death in Venice* am Gran Teatre del Liceu Barcelona, Papageno (*Die Zauberflöte*) und Marcello (*La bohème*) an der Opera Zuid (Niederlande), Sid (*Albert Herring*) am Salzburger Landestheater, an der Opéra-Comique Paris und Opéra de Rouen sowie Ned Keene (*Peter Grimes*), Papageno, Graf Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Rodolfo (Leoncavallos *La bohème*) und Junius (*The Rape of Lucretia*) an der English National Opera. Im Bereich der neuen Musik hat er unter anderem an der Uraufführung von Johannes Kalitzkes *Die Besessenen* am Theater an der Wien und Elliott Carters *On Conversing with Paradise* beim Aldeburgh Festival unter Oliver Knussen mitgewirkt; außerdem hat er Punch (Birtwistles *Punch and Judy*) in Porto, Xenakis' *Ais* mit dem BBC Symphony Orchestra bei den Proms und beim Berlin Festival sowie *The Martyrdom of St. Magnus*

von Sir Peter Maxwell Davies im Rahmen des vom Komponisten veranstalteten St. Magnus Festival auf den Orkney-Inseln, in Edinburgh und in Inverness gesungen.

Der Tenor **Andrew Staples** studierte am Royal College of Music und später an der Benjamin Britten International Opera School, wo er Male Chorus (*The Rape of Lucretia*), Ferrando (*Così fan tutte*) und Eisenstein (*Die Fledermaus*) sang. Zu seinen konzertanten Auftritten gehörten Schumanns *Das Paradies und die Peri* mit dem Sveriges Radios Symfoniorkester unter der Leitung von Daniel Harding, Brittens *Serenade for Tenor, Horn and Strings* mit dem Svenska Kammarorkestern unter Andrew Manze und Mozarts Requiem mit dem Scottish Chamber Orchestra unter Andrew Manze. Außerdem ist er mit dem Gävle Symfoniorkester unter Robin Ticciati, Orchestra of the Age of Enlightenment unter Sir Simon Rattle, London Symphony Orchestra unter Daniel Harding und den Berliner Philharmonikern unter Sir Simon Rattle aufgetreten. Auf der Bühne hat er Aret (Haydns *Philemon und Baucis* unter Trevor Pinnock), Haliate (Händels *Sosarme* unter Laurence Cummings) sowie Don Ottavio (*Don Giovanni* unter Andrew Parrott) gesungen. Weitere Rollen waren Nencio (Haydns *L'infedeltà delusa*) mit der English Touring Opera und sein erster Tamino (*Die Zauberflöte*) an der Opera Holland Park; regelmäßig tritt er auch mit der Classical Opera Company auf. Unlängst war Andrew Staples als Jaquino (*Fidelio*), Erster geharnischter Mann (*Die Zauberflöte*) und Artabenes (Arnes *Artaxerxes*) an der Royal Opera Covent Garden und als Belfiore (*La finta giardiniera*) am Národní divadlo Prag zu erleben.

Die Sopranistin **Janice Watson** studierte an der Guildhall School of Music and Drama und machte erstmals von sich reden, als sie 1987 mit dem Kathleen Ferrier Memorial Award ausgezeichnet wurde. Konzertiert hat sie mit dem Boston Symphony Orchestra, San Francisco Symphony unter Michael Tilson Thomas, London Symphony Orchestra unter Sir Colin Davis, Sir André Previn und Riccardo Chailly, mit dem Orchestre de Paris, der Academy of St. Martin-in-the-Fields und Sir Neville Marriner, dem London Philharmonic Orchestra und Bernard Haitink sowie dem Chicago Symphony Orchestra und dem Concertgebouw Orkest Amsterdam unter Riccardo Chailly. Ihre Opernkarriere hat sie an die Opéra de Paris, Vlaamse Opera Antwerpen,

Santa Fe Opera, San Francisco Opera, Bayerische Staatsoper München, Wiener Staatsoper, De Nederlandse Opera, Deutsche Staatsoper Berlin, Royal Opera Covent Garden, Lyric Opera of Chicago, Teatro alla Scala Mailand und Metropolitan Opera New York geführt. Janice Watson gastiert regelmäßig an der English National Opera und Welsh National Opera. Neuere Rollen waren Blanche (Previns *A Streetcar Named Desire*) am Theater an der Wien, Elisabeth (*Tannhäuser*) an der Opera Australia, Elsa (*Lohengrin*) an der Hamburgischen Staatsoper, Ellen Orford (*Peter Grimes*) in Neapel, Elisabeth de Valois (*Don Carlos*) an der Opera North und Leonore (*Fidelio*) in Beijing. Für Chandos hat sie an Aufnahmen von *Peter Grimes*, *The Poisoned Kiss*, *Jenůfa*, *Così fan tutte*, *Owen Wingrave* und *Don Carlos* mitgewirkt.

Die Mezzosopranistin **Catherine Wyn-Rogers** studierte als Foundation Scholar am Royal College of Music in London bei Meriel St. Clair und wurde mit mehreren Preisen ausgezeichnet, u.a. dem Dame Clara Butt Award. Sie setzte ihre Ausbildung bei Ellis Keeler fort und arbeitet nun mit Diane Forlano zusammen. Sie ist an der Scottish Opera, Welsh National Opera, Opera North und Semperoper Dresden, am Teatro Real Madrid, De Nederlandse Opera und der Lyric Opera of Chicago aufgetreten und hat bei den Salzburger Festspielen gesungen. Sie gastiert regelmäßig an der English National Opera, Royal Opera Covent Garden und Bayerischen Staatsoper München. Höhepunkte der jüngsten Zeit waren Erda und Waltraute (*Götterdämmerung*) unter der Leitung von Zubin Mehta in Valencia und Florenz. Sie singt mit Vorliebe in Recitals und Konzertveranstaltungen und tritt regelmäßig beim Three Choirs Festival, Edinburgh International Festival, Aldeburgh Festival, den BBC Proms und in der Wigmore Hall London auf. Konzertiert hat Catherine Wyn-Rogers unter der Leitung von Dirigenten wie Leonard Slatkin, Bernard Haitink, Sir Andrew Davis, Sir Colin Davis, Gennady Rozhdestvensky, Sir Charles Mackerras und Sir Roger Norrington. In ihrer umfangreichen Diskographie sind die Chandos-Aufnahmen von Berkeleys *Four Poems of St. Teresa of Ávila*, Bantocks *Omar Khayyám*, Foulds' *A World Requiem* und The Old Baroness in Barbers *Vanessa* hervorzuheben.

Geraldine McGreevy, Trägerin des Kathleen Ferrier Memorial Award 1996 und Associate der Royal Academy of Music, setzte nach dem

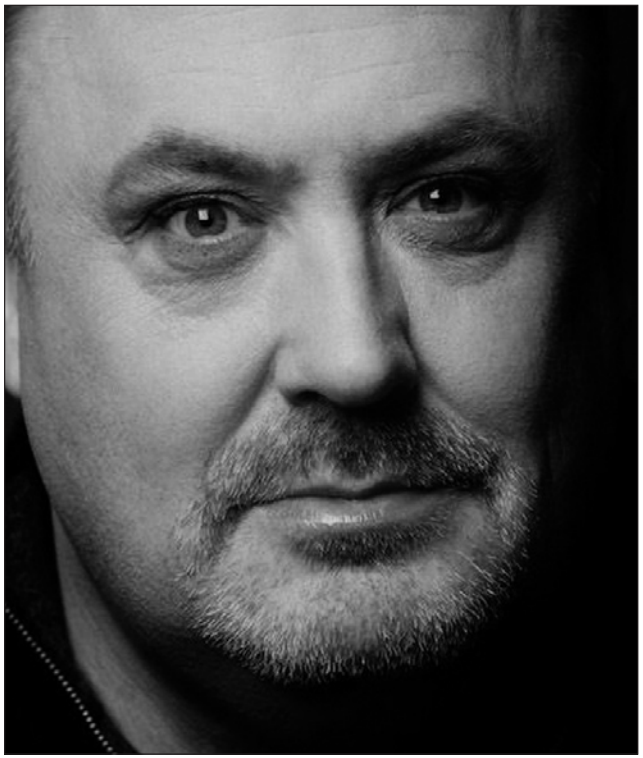
Musikstudium an der Universität Birmingham ihre Ausbildung am National Opera Studio in London fort. Konzertant ist sie mit The English Concert unter Trevor Pinnock, dem London Philharmonic Orchestra unter Kurt Masur und dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra unter Petr Altrichter und Libor Pešek, der Academy of St. Martin-in-the-Fields unter Sir Neville Marriner und dem Scottish Chamber Orchestra unter Nicholas McGegan aufgetreten. Außerdem war sie in Händels *Theodora* mit Le Concert d'Astrée unter Emmanuelle Haïm und in Händels *Riccardo Primo* mit dem Kammerorchester Basel unter Paul Goodwin zu erleben. Sie hat Miss Jessel (*The Turn of the Screw*), Micaëla (*Carmen*), Gräfin (*Le nozze di Figaro*), Donna Anna (*Don Giovanni*), Rosalinde (*Die Fledermaus*) und Vitellia (*La clemenza di Tito*) an der Welsh National Opera gesungen, Fiordiligi (*Così fan tutte*) an der Opera Zuid und Alice Ford (*Falstaff*) bei den Festspielen von Aix-en-Provence. Weitere Auftritte hatte sie an der Royal Opera Covent Garden und der Oper Frankfurt, am Théâtre royal de la Monnaie Brüssel und Théâtre des Champs Élysées Paris, an der Komischen Oper Berlin und der Bayerischen Staatsoper München. Solokonzerte hat sie in der Wigmore Hall und in St. John's Smith Square London, beim KlavierFest Ruhr und beim Edinburgh International Festival gegeben. Geraldine McGreevy verfügt über eine umfangreiche Diskographie.

Die **Adrian Partington Singers** wurden im Jahr 2003 gegründet, um an einer Chandos-Aufnahme der komischen Oper *The Poisoned Kiss* von Vaughan Williams mitzuwirken. Die Mitglieder des in Cardiff ansässigen Chors gehören sämtlich auch dem BBC National Chorus of Wales, Chorus of Welsh National Opera oder Chorus of the Royal Welsh College of Music and Drama an. Die vorliegende Einspielung von Sir Arthur Sullivans *Ivanhoe* ist die vierte Schallplattenproduktion der Adrian Partington Singers.

Allein schon wegen seiner hohen künstlerischen Leistung, aber auch als bevölkerungsnaher Kulturträger nimmt das **BBC National Orchestra of Wales** unter den Sinfonie- und Rundfunkorchestern Großbritanniens eine Sonderposition ein. Geleitet wird es von Chefdirigent Thierry Fischer und seinem Team: Jac van Steen (Hauptgastdirigent), Tadaaki Otaka (Ehrendirigent) und Grant Llewellyn (Zweiter Gastdirigent). Ergänzend zu seiner Partnerschaft mit Michael Berkeley

als Associate Composer und vertiefend in seinem Engagement für moderne Musik und die Förderung von Nachwuchskomponisten ernannte das Orchester im Februar 2006 Guto Puw zum Hauskomponisten und beauftragte ihn mit drei neuen Werken. Das BBC National Orchestra of Wales ist in der St. David's Hall Cardiff beheimatet, gibt aber auch eine Konzertreihe in der Brangwyn Hall Swansea und bereist über die Grenzen von Wales hinaus auch das Ausland. Neben seiner von Funk und Fernsehen (BBC Radio 3, BBC Cymru Wales, BBC 4) ausgestrahlten Konzerttätigkeit hat das Orchester auch die verschiedensten Werke auf CD eingespielt, so etwa sämtliche Sinfonien von Edmund Rubbra und Orchestermusik von Frank Bridge sowie von Sir Lennox und Michael Berkeley. Dank seiner dynamischen Bildungsabteilung kommt das Orchester auch in lebhaften Kontakt mit Schulen, Betrieben und Kommunen.

David Lloyd-Jones begann seine Karriere 1959 als Mitarbeiter der Royal Opera Covent Garden und setzte sich sehr schnell als freiberuflicher Dirigent in Orchester- und Chorkonzerten, BBC-Rundfunksendungen und Fernsehopern durch. Seine Verpflichtungen führten ihn an die Royal Opera, Welsh National Opera, Scottish Opera und Wexford Festival Opera, zum Cheltenham Music Festival, Leeds Festival und Edinburgh International Festival. 1972 wurde er zum Assistant Music Director an der English National Opera ernannt, wo er ein breitgefächertes Repertoire betreute, darunter die britische Erstaufführung von Prokofjews *Krieg und Frieden*. 1978 gründete er auf Einladung des Arts Council of Great Britain eine neue Operngesellschaft unter dem Namen Opera North mit einem eigenen Orchester, der English Northern Philharmonia, und übernahm als dessen Chefdirigent die künstlerische Leitung. In den folgenden zwölf Spielzeiten dirigierte er fünfzig neue Inszenierungen, von *Les Troyens* und *Die Meistersinger von Nürnberg* bis zur britischen Bühnenpremiere der Strauss-Oper *Daphne*. Außerdem leitete er zahlreiche Orchesterkonzerte und nahm an Musikfestspielen u.a. in Frankreich und Deutschland teil. David Lloyd-Jones ist als Konzert- und Operndirigent in aller Welt vielbeschäftigt. Er hat eine Reihe hocherfolgreicher Einspielungen britischer und russischer Musik vorgelegt, so etwa im Jahr 2007 Sullivans *Irische Sinfonie* und das Ballett *Pineapple Poll* mit Musik von Sullivan in einem Arrangement von Sir Charles Mackerras.

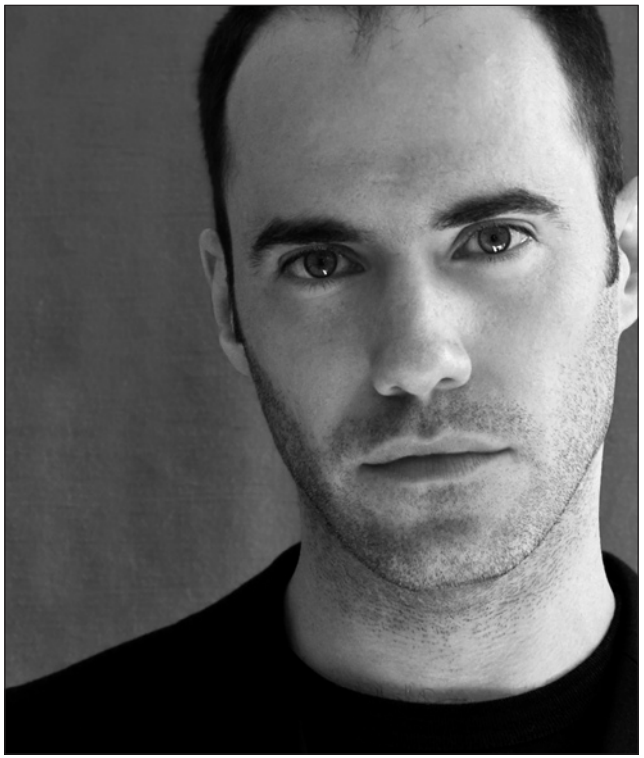


Peter Rose

Toby Spence

Mitch Jenkins

Matthew Brook



Leigh Melrose

Sullivan: Ivanhoe

Sullivan, "Ivanhoe", et l'opéra anglais

Ivanhoe de Sir Arthur Sullivan (1842 – 1900) est réputé comme l'œuvre la plus mal comprise dans l'histoire de la musique anglaise. La dédicace, à la reine Victoria, indique que l'opéra fut écrit en répons e à sa suggestion, néanmoins Sullivan avait rêvé toute sa vie d'écrire une pièce de ce genre. La plupart des ouvrages de référence décrivent *Ivanhoe* comme un échec, cependant l'opéra a tenu l'affiche, de façon extraordinaire, plus longtemps que tout autre opéra sérieux. Sullivan faisait si peu de cas, prétend-on, de l'œuvre la plus ambitieuse qu'il ait jamais écrite que, le soir de sa création, il prononça ces paroles funestes: "Cordonnier, pas plus haut que la chaussure"; mais on a prouvé depuis que ces mots n'ont sans doute jamais franchi ses lèvres. Quelle est, alors, la vraie histoire?

Dès 1862, Sullivan travailla avec le critique musical Henry Chorley (1808 – 1872) à un grand opéra intitulé *The Sapphire Necklace*, ou *The False Heiress*, qui ne fut jamais exécuté (seuls quelques extraits ont survécu); un peu plus tard, il caressa le projet d'écrire un opéra sur le thème du roi Arthur en collaboration avec son ami Lionel Lewin (1842 – 1874). En Angleterre, à ce moment, il était difficile pour les compositeurs nationaux d'atteindre le succès dans le genre du grand opéra. Seul le triumvirat formé de Michael William Balfe (1808 – 1870), Vincent Wallace (1812 – 1865) et Julius Benedict (1804 – 1885) (deux Irlandais et un Allemand naturalisé) réussit à réaliser un catalogue substantiel d'opéras qui continuèrent à attirer le public londonien. Les projets d'opéra national étaient fluctuants, mais une lueur d'espoir était offerte par la Carl Rosa Opera Company qui, depuis sa fondation dans les années 1870, s'était spécialisée dans la commande d'opéras anglais. Sullivan lui-même n'avait pas écrit de grand opéra principalement en raison de ses obligations contractuelles envers l'impresario Richard D'Oyly Carte, et son librettiste, W.S. Gilbert. La composition, après 1877, d'un nouvel opéra comique sur une base presque annuelle, ainsi que ses autres tâches – comme organiste pour les offices religieux, compositeur d'œuvres de concert, chef d'orchestre très demandé à Londres et aux festivals de province

et directeur de la National Training School for Music (institut précurseur du Royal College of Music) – ne lui laissaient guère de temps pour d'autres projets. Il arrivait parfois qu'un opéra de G & S, dit "Savoy Opera", tienne longtemps l'affiche ce qui le rendait alors disponible pour quelque chose de plus important; c'est ainsi que l'immense succès de *The Mikado* permit à Sullivan de consacrer du temps à la cantate *The Golden Legend* (1886), sans aucun doute son œuvre la plus significative à cette époque.

Sullivan avait environ quarante-cinq ans à ce moment, et l'impact cumulatif des critiques de ses détracteurs qui lui disaient qu'il gaspillait son talent commençait à le faire beaucoup souffrir; en même temps il aspirait clairement à composer un opéra qui répercuterait avec force une véritable humanité jointe à une authentique émotion, et qui serait moins limité par les bouleversements artificiels des livrets de Gilbert. Tous les désaccords entre Sullivan et Gilbert, vers 1885 surtout, provenaient du fait que leurs points de vue artistiques (que l'on pourrait qualifier de naturaliste et mécaniste, respectivement) étaient fondamentalement inconciliables et de la crainte que les mots l'emportent sur la musique ou que la musique submerge les mots. Sullivan fut capable de progresser dans la direction qu'il souhaitait dans des opéras tels *Iolanthe* (1882), *Princess Ida* (1884) et, surtout, *The Yeomen of the Guard* (1888). Mais malgré cela, il était de plus en plus évident que le "Savoy Opera", tel qu'il s'était fait connaître du public, ne pouvait satisfaire toutes les aspirations de Sullivan quant à la profondeur des émotions et à l'authenticité des motivations humaines.

Les ambitions de Sullivan coïncidaient avec l'impression grandissante de Carte qu'il allait devoir passer du Savoy à un théâtre plus important pour rester au premier rang dans le domaine de l'opéra comique face à la concurrence des autres directions. On peut considérer sa vision ultime comme l'équivalent à Londres de l'Opéra-Comique à Paris: un théâtre pouvant accueillir un éventail d'opéras beaucoup plus large, mais qui n'exclurait pas en soi de poursuivre l'exploitation de la veine G & S. Au départ toutefois, Gilbert était peu disposé à s'engager dans le nouveau projet de théâtre, sentant que l'impresario voulait trop entreprendre et inquiet à l'idée que l'équilibre entre texte et musique fût rompu à ses dépens. Peu après la pose de la première pierre du nouvel opéra, d'une étonnante architecture, à Cambridge Circus en 1888, il apparut clairement que Gilbert n'allait pas fournir une œuvre au nouveau théâtre. Au lieu de cela, un

compromis fixa les termes de la collaboration de Sullivan avec Gilbert pour un nouvel opéra destiné au Savoy (*The Gondoliers*), et Carte et Sullivan se consacreraient au grand opéra anglais dans le nouveau théâtre. *The Gondoliers* fut lancé sur la voie de son immense succès en décembre 1889, mais très vite, l'exclusion (auto-imposée) de Gilbert du Royal English Opera se traduisit par la fameuse "Carpet Quarrel", officiellement un litige juridique à propos de la comptabilisation des coûts de nouveaux tapis pour l'entrée, mais en fait un cri de rage adressé à Sullivan et à Carte pour la témérité dont ils faisaient preuve en poursuivant ce projet sans lui.

Seul maintenant, Sullivan, pour la première fois, fut libre de développer un opéra comme il l'avait toujours voulu. Déjà en 1885, dans une interview avec le *San Francisco Daily Chronicle*, il avait esquissé les grandes lignes de cet opéra:

> L'opéra du futur est un compromis. J'y ai pensé et travaillé, j'ai peiné et rêvé. Pas l'École française avec ses mélodies tapageuses et clinquantes, ses ombres et ses lumières chatoyantes, ses effets théâtraux et son baratin, mais pas non plus de l'École wagnérienne, avec son caractère sombre et ses airs lourds et stridents, avec son mysticisme et ses sentiments irréels; pas l'École italienne, avec ses airs et ses fioritures fantastiques et ses effets recherchés. C'est un compromis entre les trois – une école éclectique en quelque sorte, une sélection des mérites de chacune. Je tenterai moi-même de produire un grand opéra illustrant cette nouvelle école... Oui, ce sera une œuvre historique, et c'est le rêve de ma vie. Je ne crois pas aux opéras fondés sur les dieux et les mythes. C'est là l'erreur de l'École allemande. C'est de la musique métaphysique – c'est de la philosophie. Ce que nous voulons ce sont des intrigues qui donnent vie à des caractères de chair et de sang, avec des émotions humaines et des passions humaines. La musique devrait parler au cœur et non à l'esprit...

Si Sullivan semble anormalement brutal dans la manière dont il exprime ses idées, c'est seulement pour nous persuader qu'il désire ardemment promouvoir la musique *anglaise*. Son "école éclectique" n'était pas, littéralement, un assemblage de ce que les opéras français, allemand et italien avaient de meilleur, mais le véhicule d'un langage opératique qui se devait d'être spécifiquement anglais. En choisissant cette approche, Sullivan aspirait à éviter les effets théâtraux qui seraient hors de propos dans un opéra anglais et à donner ainsi plus d'importance aux vertus authentiques, au

bon sens, à l'émotion vraie. (Ceci fut un peu une approche de pionnier en Angleterre – Sullivan traçait la voie qui serait suivie par Britten – et aide à expliquer aussi pourquoi Sullivan considérait *Ivanhoe* comme un "opéra romantique" plutôt que comme un "grand opéra".) Il avait toujours envisagé que l'opéra serait fondé sur un thème historique et, dans ce contexte, *Ivanhoe* fait partie du large spectre d'opéras nationalistes créés en Europe à cette époque, en relation d'une certaine manière avec d'anciens récits de lutte et de construction nationales. *Ivanhoe*, qui est peut-être le roman le plus populaire de Sir Walter Scott, fut le choix parfait: ses thèmes étaient la réconciliation entre les Normands et les Saxons sous Richard I, les vertus anglaises de tolérance (notamment ici à l'égard des Juifs) et de pardon, et la victoire des forces anglaises contre les dangereuses puissances étrangères (les Templiers). Bien que le récit ait été traité opératiquement auparavant (entre autres par Heinrich August Marschner dans *Der Templer und die Jüdin* en 1829), aucune version ne dominait le répertoire, et la voie était donc ouverte encore à une nouvelle interprétation.

Sullivan se tourna vers l'auteur Julian Sturgis (1848 – 1904), né en Amérique, mais éduqué à Eton, pour son livret. Sturgis, romancier et poète relativement réputé, avait écrit le livret – assez apprécié – d'un opéra (*Nadeshda* d'Arthur Goring Thomas, 1885) ainsi qu'un certain nombre de jolis textes de chansons. (Il est aussi l'un des rares librettistes d'opéra apparu dans une Finale de la FA Cup – Wanderers étant vainqueur en 1873.) Sturgis et son remarquable frère Howard avaient de nombreuses relations dans le monde littéraire, notamment dans le cercle entourant Henry James. (Howard était plus ou moins ouvertement homosexuel, et bien qu'il soit évoqué dans les mémoires d'autres écrivains principalement sous le jour d'un personnage plus grand que nature, son pénétrant portrait de la dysfonction familiale, *Belchamber*, est un roman beaucoup plus important qu'aucun de ceux de Julian.) Sturgis semble avoir été naturellement accommodant (un soulagement après l'épreuve de la collaboration avec Gilbert), et la relation de bonne qualité qui se développa avec Sullivan était essentielle compte tenu de l'échelle de leur entreprise. Ce n'est qu'en mai 1890 que Sullivan commença à composer une œuvre d'une longueur sans précédent dans sa production (neuf scènes, soit trois heures), et il y travailla pendant une grande partie des six derniers mois de 1890. Carte, qui savait bien que Sullivan avait tendance comme Rossini à

prendre du retard, inséra une clause dans son contrat prévoyant que le compositeur devrait s'acquitter d'une indemnité pour tout retard à partir du 10 janvier 1891 – et il s'avéra qu'il ne manqua pas de clairvoyance, car la création de l'opéra n'eut lieu que le 31 janvier, Sullivan se trouvant de ce fait redevable d'un montant de £3,000.

Comme la création approchait, Carte, le publicitaire, entra en jeu avec son ambitieux manifeste de l'opéra anglais. Rarement un schéma d'opéra a-t-il été plus largement annoncé ou anticipé, et, si cela assura au Royal English Opera un intérêt massif et soutenu, l'abondante publicité s'avéra hasardeuse. Il n'y eut de subsides ni du Arts Council, ni de l'État en ces temps peu éclairés; Carte fit de nécessité vertu, mais resta déterminé à ce que chaque production fût mise en scène somptueusement, avec tout le soin et l'attention utiles portés au décor, à la mise en scène et à l'exécution musicale (il y réussit – de l'avis général aucun opéra anglais n'avait jamais été mis en scène d'une manière aussi professionnelle ou éblouissante qu'*Ivanhoe*). Carte informa son public que le seul moyen de réaliser pareil travail était de produire un opéra et de l'exécuter en continu jusqu'au moment où les frais de production étaient couverts, après quoi il pouvait être repris dans un répertoire (toujours plus important) d'opéras, chacun restant assez longtemps à l'affiche pour que l'investissement initial fût amorti. Ceci paraît sensé en un certain sens, jusqu'au moment où quelqu'un demande quand et où dans l'histoire de l'opéra un schéma de ce genre a fonctionné. La réponse, bien sûr, est: jamais et nulle part. En bref, Carte supposait qu'il était possible de gérer un grand opéra – au moins au départ – comme il le faisait au Savoy, avec des œuvres restant longtemps à l'affiche. D'autres problèmes aussi se posaient. Carte devait se débattre avec une double distribution alternant en différentes formations. L'absence de subsides et le luxe de la production (et de la double distribution) fit que, lors de son ouverture, le Royal English Opera House était le théâtre le plus cher de Londres. (En 1891, Walter Monroe, l'un des artistes les plus populaires du vaudeville, interprétait une chanson – dont le refrain est: "but never mind, I've seen *Ivanhoe*" – qui relate le sort d'un homme décidé à voir *Ivanhoe* malgré le prix cruellement élevé des billets d'entrée, un souhait dont le triste résultat est qu'il doit abandonner tout ce qu'il possède aux huissiers.) Plus tard, Carte fut obligé de ramener le prix des tickets à quelque chose de plus proche de la norme du West End, ce qui, comme on peut le supposer, eut des effets substantiels sur les recettes.

Quand on pense dans ce contexte à tout ce qui a été dit depuis à propos de l'"échec" de l'opéra, et à tous les obstacles dressés contre lui, il est remarquable qu'*Ivanhoe* – un opéra romantique de trois heures (et plus, avec les intermèdes et les changements de décor) – a tenu l'affiche, avec une double distribution, dans l'un des plus grands et des plus coûteux théâtres de Londres, pendant 155 soirées d'affilée. Loin d'être un échec, cette performance doit sans aucun doute être considérée comme l'une des plus extraordinaires jamais réalisée par un opéra. Le montant des recettes fut si important que pendant un certain temps il dépassa même celui de *The Mikado* au Savoy. *Ivanhoe* tint en effet l'affiche jusqu'à la dernière soirée de la saison, le 31 juillet 1891, avant la pause estivale de l'opéra. Ce n'est qu'ici que les choses prirent un cours fâcheux. Malgré le fait que Carte avait commandé des opéras à trois autres compositeurs anglais – Frederic Cowen (1852 – 1935), Goring Thomas (1850 – 1892) et Hamish MacCunn (1868 – 1916) – aucun ne fut prêt à temps pour le début de la nouvelle saison (pourquoi Carte ne fixa-t-il pas une date limite?). Il se rabattit alors sur un opéra français qui avait été un succès à Paris l'année précédente, *La Basoche* d'André Messager (1853 – 1929). Le problème était que cet opéra qui devait être exécuté en anglais, était pour le reste essentiellement français; et qu'en était-il donc des fanfaronnades de Carte qui allait faire progresser l'opéra anglais? Il dit à la presse, de plus en plus perplexe, qu'il avait toujours eu l'intention de reprendre quelques opéras étrangers en traduction (un English National Opera avant son temps). Ce ne fut pas de bon augure.

Quand le Royal English Opera rouvrit enfin ses portes, le 3 novembre 1891, *The Basoche* et un *Ivanhoe* ravivé tenaient l'affiche en tandem, répondant à la politique que préconisait Carte depuis longtemps. Mais *Ivanhoe* se trouvait maintenant face à un nouvel opéra (pour lequel les places étaient moins chères) et avait déjà été joué en continu pendant six mois: il n'y avait tout simplement plus de public. Carte interrompit *Ivanhoe* après cinq soirées seulement (et congédia de ce fait les artistes, traumatisés). *The Basoche*, qui était certainement un succès d'estime, resta à l'affiche jusqu'au 16 janvier 1892, puis les représentations cessèrent aussi. Le théâtre fut loué pendant un temps (à Sarah Bernhardt), puis mis en vente. Depuis la création d'*Ivanhoe*, moins de deux années s'étaient écoulées. Pour comprendre le mythe de l'échec d'*Ivanhoe*, il ne faut pas chercher au-delà de l'épisode de cette fin soudaine

d'un projet conçu comme le grand espoir de l'opéra anglais. Quand on réfléchit aux critères pratiquement irréalistes imposés à cet opéra, *Ivanhoe* fut un succès phénoménal; la gestion de D'Oyly Carte, par contre, un désastre complet. Hermann Klein émit ce jugement mémorable au sujet du projet: "the strangest commingling of success and failure ever chronicled in the history of British lyric enterprise!" (le plus étrange amalgame de succès et d'échec jamais enregistré dans l'histoire de l'entreprise lyrique anglaise!).

Carte vendit le théâtre plus tard, en 1892, à Sir Augustus Harris pour le montant stupéfiant à l'époque de £255,000 (notons que lorsqu'Andrew Lloyd Webber acquit le théâtre en 1983 la pleine propriété lui aurait coûté £1,300,000). La différence entre le prix de vente de Carte et le coût de la construction et de l'équipement du théâtre, en plus de la production d'*Ivanhoe* et de *The Basoche* (à perte), a même sans doute laissé un petit bénéfice à Carte. Cependant, le Palace Theatre of Varieties, qui le remplaça, se moqua tranquillement de tout ce que le Royal English Opera House représentait. Le Palace Theatre survit et est incontestablement l'un des meilleurs théâtres de Londres, où est exécuté à juste titre la majeure partie des œuvres du théâtre musical anglais des vingtième et, maintenant, vingt-et-unième siècles, son architecture évoquant étrangement l'opéra pour lequel il fut construit avec tant de grands espoirs. Sullivan, on le comprend, fut profondément meurtri par le sort de l'opéra, et en particulier par le retrait soudain de son œuvre pendant la seconde saison, mais peut-être n'a-t-il pas reconnu à sa juste valeur son énorme réalisation en composant *Ivanhoe*. En fait, l'opéra avait en grande partie répondu au contenu de son manifeste de l'opéra anglais, et c'est l'une des œuvres opératiques les plus significatives à avoir vu le jour en Grande-Bretagne. Elle fut écrite quand le talent de Sullivan était à son sommet, avec sa typique fluidité de texte et sa maîtrise de l'orchestration, et elle respire son empathie et son humanité naturelle.

Le 28 février 1891, celui qui à Londres voulait faire l'expérience d'un spectacle musical avait à sa portée un choix intéressant. *Ivanhoe* était à l'affiche au Royal English Opera, *The Gondoliers* attirait encore les foules au Savoy, et il y avait une représentation de *The Golden Legend* à Covent Garden. Il n'y a guère, dans l'histoire de la musique anglaise, de personnalité musicale autre que Haendel, à avoir dominé Londres à ce point. Ces trois œuvres de Sullivan étaient

d'un genre différent; et deux d'entre elles étaient produites dans des théâtres construits expressément pour sa musique. La carrière de Sullivan était extraordinaire, quels que soient les critères considérés, et avait atteint son zénith.

© 2010 William Parry

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Unité, clarté, et la célébration par Sullivan de l'"Englishness"

Il est clair que Sullivan, depuis son interview de 1885 avec le *San Francisco Daily Chronicle*, voyait l'avenir de l'opéra anglais comme un "compromis", pour reprendre ses termes, – une synthèse de divers éléments opératiques ne nuisant pas à l'intégrité de l'ensemble et qui fût fidèle à son génie national propre plutôt qu'engoncée dans le carcan des influences de styles pour la plupart étrangers. Sullivan voulait éviter que l'opéra qu'il avait en projet fût considéré seulement comme dérivé d'autre chose (contrairement à certaines œuvres de ses contemporains, telles *Esmeralda* et *Nadeshda* de Goring Thomas, composées dans le style français, ou *The Canterbury Pilgrims* de Stanford, fortement inspiré de *Die Meistersinger von Nürnberg*); il voulait plutôt le voir ouvrir une voie nouvelle à l'opéra anglais, en dépit de l'inclusion d'éléments issus d'autres traditions opératiques. Pour Sullivan qui était un compositeur très éclectique et non-dogmatique, c'était une approche tout à fait naturelle. Sa conception de l'"Englishness" s'enracinait dans la tradition historique plutôt que dans celle inspirée de la mélodie folklorique qui vit le jour plus tardivement. De fait, toute la question de l'"Englishness" était centrale au combat personnel de Carte, et sa mise en œuvre alla jusqu'au recrutement exclusif de musiciens d'orchestre britanniques et de chanteurs dont la première langue était l'anglais.

Le génie inventif, profondément riche et varié, de Sir Walter Scott dans *Ivanhoe* est extraordinaire. Sturgis et Sullivan tentèrent (beaucoup plus que dans les adaptations précédentes) d'en capturer toute l'ampleur. Leur approche de l'opéra fut celle d'un romancier: l'œuvre comporte neuf scènes réparties sur trois actes, et de nombreux caractères qui tous sont essentiels dans l'intrigue. De ce fait l'opéra est à considérer comme une œuvre d'ensemble plutôt que comme une étude détaillée de quelques caractères, bien qu'il apparut que le compositeur et le librettiste furent très tentés de faire d'Ivanhoé le caractère central

et unificateur. Cette approche typique du roman, avec un grand nombre de scènes et de caractères, se retrouve dans certains opéras du vingtième siècle, par exemple *The Pilgrim's Progress* de Vaughan Williams et *Gloriana* de Britten (*Gloriana* et *Ivanhoe* de Sullivan ont de nombreuses caractéristiques communes), et elle est dans la ligne de l'effet de tableau très apprécié par les compositeurs russes – dans *Guerre et Paix*, Prokofiev adopte la même formule sur une plus grande échelle encore. L'opéra tire aussi profit du grand nombre de juxtapositions internes inhérentes au roman – le public et le privé, l'intérieur et l'extérieur – et Sullivan les exploite: les chœurs et les scènes d'apparat somptueuses contrastent fortement avec l'humanité et l'intimité des scènes romantiques qui expriment une "chaleur" inédite dans la musique d'opéra anglaise depuis la Lamentation de Didon.

La force de Sullivan dans la mise en musique de la langue anglaise, tellement évidente dans les opéras du Savoy, est transposée, sans rien perdre de ses qualités, dans *Ivanhoe*. Les lignes vocales fournies par Sturgis sont beaucoup plus libres, dégagées de la puissance de la versification et des rythmes de Gilbert, et Sullivan met les textes en musique avec une perfection assurant que les mots demeurent audibles. À cet égard, Sullivan et Britten partagent le même talent, même si leurs styles sont très différents – Britten compose des lignes vocales à la manière, parfois, de Purcell, tandis que Sullivan a une approche plus naturaliste. Certains ont été jusqu'à dire que les dons de Sullivan en ce domaine ne différaient guère de ceux de Janáček en ce qui concerne la langue tchèque.

Sullivan était toujours soucieux de rendre le texte compréhensible d'emblée, et il atteignit cet objectif grâce à la magistrale transparence de son orchestration. Dans *Ivanhoe* les lignes vocales ne sont pas nécessairement accompagnées par les cordes, comme souvent dans l'opéra; Sullivan a souvent recours aux bois et aux cuivres à cet effet. Son orchestration parvient à un sommet d'excellence dans l'accompagnement exquis de "O moon, art thou clad" de Rowena, et dans le duo de Rowena et Ivanhoé qui suit. Ici, comme ailleurs, Sullivan atteint une franchise, une clarté et une chaleur évoquant davantage les développements du vingtième siècle que la lourde orchestration "brahmsienne" de nombreux de ses contemporains. Il est impossible d'apprécier l'univers sonore créé par Sullivan – qui utilise souvent des moyens relativement simples – en se basant uniquement sur la partition vocale (ceci

est tellement souvent un problème dans la compréhension de la musique de Sullivan). Son emploi de sonorités caractéristiques, comme la clarinette basse, ou le plaintif cor anglais (associé à l'épisode où Rebecca est face au Templier), réussit particulièrement bien à donner un coloris distinct aux contextes dramatiques individuels. La partie de la flûte à bec alto qui remplace le strident piccolo, par exemple, rehausse l'atmosphère de certaines scènes, en particulier l'introduction au clair de lune de l'Acte I, Scène 2. En de nombreux endroits, Sullivan permet à la voix de porter les mots sans accompagnement, mais si nécessaire, comme dans les scènes du Tournoi et du Siège, il laisse l'orchestre complet déployer sa puissance, y compris quatre trompettes basses, ce qui produit une puissance sonore énorme et génère une intense excitation.

La plupart des opéras des générations précédentes avaient été principalement des "opéras à numéros" avec une importante proportion de chants à couplets. Sullivan qui croyait au concept de "Opéra et Drame" s'efforçait chaque fois que possible d'avoir une trame musicale continue, employant un nombre considérable de récitatifs et d'ariosos rapides. Toutefois, tout comme Britten le constata lors de la mise en musique de son propre opéra national, *Gloriana*, quand un chant, une danse ou un chœur émergent naturellement du contexte dramatique, un élément de fermeture musicale interne est inévitable. Ce qui est vrai pour les Choral Dances et les Courtly Dances dans *Gloriana* est tout aussi vrai pour le concours de chant entre le Roi Richard et le Frère Tuck dans l'Acte II, Scène 1 d'*Ivanhoe.*

Bien qu'il y ait, par conséquent, quelques éléments de fermeture musicale dans les scènes, et que chacune des neuf scènes de l'opéra comporte une vraie fin, Sullivan obtient un remarquable degré de continuité en déployant des mélodies et des motifs récurrents, des procédés qui assurent l'homogénéité du plan musico-dramatique. Sullivan a très souvent recours à cette technique, mais pas de manière envahissante comme chez Wagner. *Ivanhoe* ne contient que trois vrais motifs, qui sont utilisés dans l'œuvre avec cohérence. Le motif du "Chevalier normand" est présenté dans le monologue introductif de Cédric ("his Knights, his Norman Knights") et réapparaît chaque fois qu'il est fait allusion à une tâche chevaleresque (de Bracy et le Prince Jean sont tous deux caractérisés par ce motif). Le motif complet est énoncé lors de l'entrée des Chevaliers et de ses domestiques dans l'Acte I, et il est repris quand Rowena, la pupille de

Cédric, apparaît. Bien que l'emploi, ici, par Sullivan du motif du "Chevalier normand" ait laissé perplexes certains commentateurs, il semble clair que Sullivan voulait nous faire ressentir à quel point Rowena était accablée en entrant dans la pièce entièrement occupée par Guilbert, de Bracy et leur suite. La reprise du thème, cette fois par tout l'orchestre accompagné d'un chœur, évoque avec à-propos la réponse de Rowena à leurs "regards effrontés".

Le deuxième motif est imparti à Isaac d'York. Il accompagne son entrée à l'Acte I et réapparaît sous différentes formes tout au long de l'opéra. Ce petit thème agité et nerveux illustre parfaitement son caractère crispé, tendu. Le troisième motif, l'un des thèmes les plus importants de l'opéra, est appelé le motif "Ivanhoé" par certains commentateurs, mais aussi, de manière plus appropriée, le motif du "Gage" ("Pledge" motive), car il symbolise l'engagement qui est au cœur du conflit entre le Templier et Ivanhoé, et accompagne chaque étape de ce conflit. Il apparaît d'abord lors de leur confrontation dans l'Acte I, quand le Templier exige du Pèlerin qu'Ivanhoé réponde à son défi: "Show me thy pledge, thou graceless pilgrim." Le thème est largement utilisé dans la scène d'Ashby, et annonce l'arrivée d'Ivanhoé dans le ferveur de Rebecca, victorieux du Templier dans le finale. Ce combat tout comme un affrontement antérieur, à la fin de la scène du Siège, sont accompagnés par une version chromatiquement altérée du motif, les seuls exemples dans l'opéra de transformation complète d'un thème.

Sullivan a aussi recours à des motifs scéniques, semblables au thème "Rotherwood" qui forme la brillante introduction de l'opéra: des éléments de ces motifs réapparaissent tout au long de chaque scène, mais surtout dans l'Acte I et dans la scène de Copmanhurst, la première de l'Acte II. De temps en temps, Sullivan cite de courtes phrases mélodiques directement, ou utilise la mélodie du chant d'un caractère pour donner de l'unité à une scène ou pour relier des idées dramatiques. Ceci est perceptible surtout dans la réplique de Richard "I ask nor wealth nor courtier's praise", dont la mélodie est reprise sous différentes formes au cours de l'opéra. Ceci est vrai aussi pour la mélodie d'Ulrica "Whet the keen axes", qui est transformée pour amener le climax de la scène du Siège.

C'est aussi par le déploiement des tonalités que l'effet d'unité est obtenu, et le sens très développé de la tonalité de Sullivan atteint de nouveaux niveaux de complexité dans

Ivanhoe. Comme Sullivan ne pensait pas que le théâtre se prêtait à des expériences harmoniques, les trames denses et les harmonies abondamment chromatiques de *The Golden Legend* ont disparu au profit d'un style diatonique plus aéré. Ceci n'a rien d'inhabituel – Britten allait faire la même chose en composant *Gloriana*. Toutefois Sullivan utilise l'harmonie chromatique pour contribuer au climat dramatique, tout spécialement dans les scènes intimes (notamment le duo de Rowena et Ivanhoé dans l'Acte I, Scène 2 et les confrontations de Rebecca, d'abord avec Ulrica, puis avec le Templier, dans l'Acte II, Scène 3). Dans ces scènes d'intérieur, spécialement celles à Torquilstone, les tonalités plus sombres de la bémol, mi bémol mineur et sol bémol majeur sont utilisées avec une trame musicale plus riche et une orchestration plus fournie. Ceci contraste avec le style plus "ouvert" des scènes d'extérieur, comme l'intermède du Roi Richard et du Frère Tuck (Acte II, Scène 1), qui abondent en tonalités plus légères comme ut, ré, sol, fa majeur.

Sullivan ne compose pas de musique pour relier les différentes scènes, mais il emploie les tonalités comme élément unificateur, par exemple ut majeur / mineur pour relier les scènes de Rotherwood dans l'Acte I (l'introduction en ut majeur donne le ton de l'opéra tout entier). Les caractères aussi sont marqués, et parfois connectés, par la tonalité. La tonalité principale de la confrontation entre Rebecca et le Templier – un axe la bémol mineur / majeur – est annoncée dans la musique des tout premiers airs chantés par chacun des protagonistes dans l'opéra: les premières phrases du Templier sont en la bémol majeur, celles de Rebecca en la bémol mineur. Dans le chœur final de l'opéra, on retrouve à la fois la tonalité originelle, si majeur, et une cadence mélodique du quatuor "Forgive thy son" (Acte III, Scène 2), connexion musicale qui suggère que les valeurs de ce quatuor – amour et pardon – étaient, dans l'esprit de Sullivan, exactement ce qu'il fallait pour la fin de l'opéra. La conversion qui s'est accomplie si puissamment sur le plan personnel s'applique aussi au plan national. Elle assure que l'opéra se referme non pas, comme prévu à l'origine, sur une note sombre, mais dans un climat d'acceptation et de réconciliation.

Les objectifs de composition de Sullivan dans *Ivanhoe* furent fortement déterminés par ses espoirs de créer un opéra national anglais, populaire et caractéristique. Il voulait que son public soit diverti, grandi par le message moral, impressionné par les décors, et qu'il parte en sifflant les airs de l'opéra. Mais

il voulait surtout que sa musique atteigne le cœur, et non l'esprit, et soit libérée des influences étrangères qui avaient marqué d'autres opéras de cette époque et qu'il percevait comme invalidantes. Quand cela l'arrangeait, Sullivan sélectionnait ce qu'il considérait comme les meilleurs éléments de ces traditions opératiques, et les mélangeait aux caractéristiques de l'opéra-ballade anglais pour créer une œuvre qui ait sa propre cohérence. Il continua résolument dans cette voie, au point d'ignorer les dernières conventions et les nouveaux courants opératiques, et fut récompensé en son temps par un succès légitime et indéniable. *Ivanhoe* qui n'avait pas été conçu dans l'intention d'en faire un opéra de grande envergure coulé dans le moule héroïque, devrait plutôt être considéré comme un authentique opéra national anglais.

© 2010 Martin T. Yates

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Synopsis

Acte I
Scène 1
Le hall de Cédric à Rotherwood

L'étincelante introduction de l'opéra combine le motif scénique de Rotherwood à une phrase de la chanson à boire de Cédric, "Drink, drink ye all", que l'on entend plus tard dans la scène. Dans le monologue introductif de Cédric, le motif du "Chevalier normand" est énoncé pour la première fois ("his knights, his Norman knights") et Cédric explique pourquoi il a déshérité son fils Wilfred d'Ivanhoé. Sa pupille Rowena qu'il espère unir à un prince de noblesse saxonne – pour assurer la continuité de la lignée royale saxonne – est aimée d'Ivanhoé qui, tombé en disgrâce, a fui et est parti en croisade pour combattre aux côtés du Roi Richard. Ici, dans l'orchestration des cordes, Sullivan, révèle l'affection que Cédric porte toujours à son fils, tandis que la sombre clarinette basse évoque son affliction.

Un coup frappé à la porte vient interrompre ce moment de rêverie: quelques hommes s'en vont pour faire entrer les visiteurs et, pendant ce temps, ceux restés dans le hall porte un toast à la demeure de Cédric en chantant une chanson construite à partir du motif scénique de Rotherwood, rehaussée de phrases saxonnes ("Hoch! Hoch! Was hael!"). Isaac d'York entre alors avec le Pèlerin, et Cédric les invite à partager le dîner. Ils sont interrompus par un écuyer qui fait entrer d'autres visiteurs: le Chevalier

normand Maurice de Bracy et le Templier Brian de Bois-Guilbert avec leur suite de domestiques maures. Cédric salue la longue procession, et dans la conversation qui suit Sullivan dépeint avec précision les différents caractères, de Bracy avec de légers pizzicatos aux cordes et le Templier avec un passage plus menaçant en la bémol majeur. Rowena entre, et Cédric qui remarque l'impression profonde qu'elle fait aux chevaliers, entonne rapidement son entraînante chanson à boire, "Drink, drink ye all". Deux brefs interludes, l'un de Cédric déplorant le manque de guerriers aux cheveux blonds, l'autre de de Bracy à la gloire des Templiers, ponctuent la chanson avant qu'elle atteigne sa palpitante conclusion.

En entendant la réponse du Templier à la question de Rowena concernant les chevaliers anglais, le Pèlerin se lève. Son éloge de leurs actes héroïques cause l'excitation dans le hall et, cédant à la pression de Cédric, le Pèlerin mentionne les noms des saxons dignes d'être cités – en en oubliant un intentionnellement. Le Templier ne veut rien savoir et déclare qu'il a été lui-même désarçonné par nul autre qu'Ivanhoé. Il défie Ivanhoé, absent, et le Pèlerin accepte le défi au nom d'Ivanhoé. Le motif du "Gage" est énoncé dans les lignes vocales, et une fois encore lorsque Rowena rompt le silence qui suit l'échange: elle défend l'absent, Ivanhoé, et jure qu'il relèvera le défi. Tentant de désamorcer la situation, Cédric interrompt l'acclamation chorale de Rowena, puis quitte la scène avec sa pupille accompagné d'un épisode marquant le "bonsoir", superbement orchestré, le motif oscillant au cor le rehaussant de son caractère distinctif. Tandis que le chœur chante paisiblement, louant le sommeil, le Pèlerin surprend les Normands en train de se préparer à capturer Rowena et Cédric lorsqu'ils se rendront aux lices à Ashby.

Scène 2
Un vestibule à Rotherwood

Le clair de lune illumine la scène et Rowena chante, évoquant son bien-aimé, Ivanhoé, qu'elle croit au loin, en Palestine. Dans "O moon, art thou clad", sa voix est portée par des bois vibrants, des phrases complexes aux cordes et un accompagnement de harpe, suggérant la lumière diffuse du vent. À la fin de l'aria, ses servantes font entrer le Pèlerin (qui n'est autre qu'Ivanhoé, déguisé) et Rowena lui demande ce qu'il sait de son bien-aimé. Le duo "If thou dost see him" est l'un des épisodes lyriques les plus exquis et expressif de Sullivan, d'autant plus que c'est un duo d'amour dans lequel seul l'un des protagonistes connaît l'identité de l'autre.

Dans la musique qui illustre Rowena et Ivanhoé, Sullivan montre le lien qui les unit: le mouvement ascendant et descendant dans les phrases, la séduisante orchestration et l'harmonie chromatique dessinent un paysage marin changeant, reflétant parfaitement les images suggérées par les mots. Les deux protagonistes se disent un chaleureux adieu, et Ivanhoé, convaincu de l'amour que lui porte Rowena, exulte en chantant un arioso extatique: "Like moutain lark", les cordes divisées qui suggèrent des "battements d'ailes rapides" formant une toile de fond parfaite.

Isaac entre accompagné de son motif, et Ivanhoé lui dit que le Templier a l'intention de le capturer. Isaac ne se pas laisse pas duper par le déguisement du Pèlerin et lui offre de lui fournir cheval et armure pour les lices à Ashby; puis tous deux quittent Rotherwood à la hâte.

Scène 3
Les lices à Ashby

La scène à Ashby commence par une sonnerie de trompettes et un motif scénique suggérant le vent faisant claquer les drapeaux hissés sur les tentes des concurrents. C'est le deuxième jour du tournoi, et le chœur fait des commentaires au sujet du mystérieux Chevalier noir dont les prouesses ont fait tellement impression la veille. Le Chevalier noir (qui n'est autre que le Roi Richard rentré de croisade) entre, puis il échange avec le Frère Tuck quelques paroles comiques à propos du combat, entrecoupées de rires et de commentaires du chœur. Le Chevalier noir consent enfin à lui rendre visite dans son logis, au fond des bois, et le "chevalier paisible" dit adieu au "frère belliqueux".

Le Prince Jean, accompagné de Rowena qui a été sacrée "Reine d'Amour et de Beauté", entre pendant que le double chœur chante l'étonnant "Plantagenesta" en l'honneur de la maison royale. Isaac le Juif, qui a pourvu Ivanhoé d'un cheval et d'armes, apparaît aussi avec sa superbe fille Rebecca. Le Prince Jean est manifestement amoureux de Rebecca ("The Rose of Sharon") dont les premiers mots dans l'opéra montrent combien elle est embarrassée d'attirer son attention dont elle n'a que faire.

Un messager arrive alors, porteur d'une lettre pour le Prince Jean l'avertissant du retour en Angleterre de Richard. Décontenancé, le Prince Jean demande que commence le tournoi qui est annoncé en bonne et due forme par quatre hérauts, avec des trompettes basses, qui publient le défi au combat qui s'ensuit. Le défi est finalement relevé et, accompagné par le motif du "Gage"

joué à l'orchestre, Ivanhoé apparaît, honoré en tant que "Chevalier déshérité". Il frappe le bouclier du Templier qui, accompagné encore du motif du "Gage", sort de sa tente: "A splendid man at arms".

Bien que son adversaire soit blessé dans le combat, le Templier est le premier à être désarçonné, et soutenu par le motif du "Chevalier normand", le Prince Jean déclare le chevalier inconnu victorieux. On lui retire son casque pour qu'il puisse recevoir la couronne de la victoire des mains de Rowena, et il apparaît, à la consternation générale, que le chevalier n'est autre qu'Ivanhoé. Le joyeux "Plantagenesta" est de nouveau chanté par le chœur, maintenant pour acclamer le chevalier saxon victorieux, qui s'évanouit.

Acte II
Scène 1
La forêt à Copmanhurst

La scène commence par un motif dépeignant les eaux scintillantes de St Dunstan's Well où le Chevalier noir va rencontrer Frère Tuck. Dans un récitatif, le Chevalier noir révèle sa véritable identité et appelle son hôte. Le Frère Tuck entre, accompagné d'une musique religieuse évoquant le plain-chant de l'église médiévale à laquelle appartient Tuck ("I bring thee water from the well"). Tout au long de l'intermède comique qui suit, le motif scénique et le thème de plain-chant de Tuck s'entrelacent et colorent la trame musicale. Tuck est en faveur d'un défi physique, mais Richard suggère plutôt un concours de chant et entonne son chant "I ask nor wealth". Avec l'accompagnement à la harpe, les bois "pointillistes" et les cordes tourbillonnantes, la musique illustre parfaitement la personnalité légendaire du Roi Richard, doucereux et élégant. Par contraste, le "Ho, Jolly Jenkin" de Tuck – le passage toujours le plus populaire de l'opéra – est aussi ferme et vigoureux que les chênes anglais qui les entourent. Les hors-la-loi qui se sont rassemblés subrepticement reprennent le refrain et mènent le chant à sa vibrante conclusion.

Dans le combat physique qui suit, Tuck roule sur le sol, admonesté par Locksley, arrivé avec les hors-la-loi et qui informe maintenant l'assemblée que de Bracy et le Templier ont enlevé Ivanhoé, ainsi que Rowena et Cédric, et l'ont emmené au château normand de Torquilstone. Le Roi Richard, furieux d'apprendre que son ami a été capturé, conduit l'assemblée à la rescousse d'Ivanhoé.

Scène 2
Un corridor à Torquilstone

Les deux dernières scènes de l'Acte II se

déroulent dans le château de Torquilstone où Rebecca soigne Ivanhoé, blessé. Après un motif scénique en si bémol mineur qui semble clamer le nom de ce lieu redoutable qu'est Torquilstone et un prélude de tonalité ambiguë, Cédric et Rowena sont confrontés à leur ravisseur, de Bracy. Accompagné par le motif du "Chevalier normand", de Bracy déclare son intention d'épouser Rowena. Il en use pour faire du chantage, informant ses prisonniers qu'Ivanhoé est aussi dans le château, ayant été transporté d'Ashby dans le fatras d'Isaac et de Rebecca. Il menace de le tuer si Rowena ne cède pas à sa volonté. La proposition de de Bracy est rejetée par Cédric qui, incapable de pardonner à son fils, refuse d'être forcé par ce chantage à sauver la vie d'Ivanhoé. Rowena l'implore de revoir sa position, et un imposant trio se développe ("Thou art his father") dans lequel les trois caractères expriment leurs émotions diverses.

Pendant que Rowena et Cédric sont emmenés, le Templier entre; laissé seul, il songe à son amour pour Rebecca, la Juive ("Woo thou thy snowflake") – un amour si fort qu'il finira par le détruire. Au commencement de l'aria, un épisode syncopé aux cordes sert de support à l'allitération ("Her southern splendour, like the Syrian moon"), avec le cor anglais ajoutant sa couleur mélancolique, caractéristique. Ceci se développe en climax tandis que le Templier décide de faire la cour à Rebecca "as the lion woos and wins". Quand il déclare qu'elle "tremblera" dans ses bras, la harpe vient enrichir la trame musicale, et la voix atteint un climax sur un sol bémol aigu alors que débute la section finale, non accompagnée. C'est à l'orchestre enfin de mener cette magnifique aria, et la scène, à une brillante conclusion.

Scène 3
Une pièce dans une tourelle à Torquilstone

Des octaves nues en sol bémol se fondent dans la chanson à filer d'Ulrica ("Whet the keen axes"), basée sur les paroles originales de Scott. De courtes phrases sont chantées sur un motif tournoyant continu aux cordes graves, avec des interventions à la trompette, toute la chanson étant marquée par l'atmosphère menaçante du château de Torquilstone. Rebecca interroge Ulrica au sujet du sort qui risque de lui être réservé, et en réponse, Ulrica lui décrit l'horreur de sa propre expérience lorsqu'elle était aux mains des envahisseurs normands. Elle suggère que Rebecca prie la Vierge Marie, prête sûrement à sauver une jeune fille juive. Elle quitte en chantant des fragments de sa chanson à filer.

Laissée seule, Rebecca regarde par-dessus le parapet et, terrifiée, commence à réciter sa prière hébraïque, "Lord of our chosen race". La prière commence par deux couplets en la bémol mineur dont le second a un contre-sujet plaintif au cor anglais. Le fait que Sullivan ait donné à cette prière une intonation juive particulière en empruntant la phrase musicale "Guard me" à une prière qu'il avait entendu chanter à la Synagogue de Leipzig a fait coulé beaucoup d'encre. Mais il la marque tout entière d'un caractère oriental par les grands intervalles dans la ligne mélodique, créant une atmosphère mélancolique et nostalgique, et un ostinato au rythme complexe pour l'alto dans deux des couplets. Dans le couplet final, la tonalité nous précipite superbement en la bémol majeur, Sullivan énonçant à nouveau la phrase "Guard me" à l'orchestre tandis que la voix de Rebecca s'envole jusqu'à un *pianissimo* élevé en si bémol. La prière se fait de plus en plus discrète quand entre le Templier, la mélodie de son "Woo thou thy snowflake" étant jouée à l'orchestre, et le duo de la Confrontation commence.

Ce duo comprend six sections, chacune explorant une facette différente de la relation. La tonalité principale est un axe la bémol mineur / majeur, et généralement Rebecca ramène la tonalité à cet axe dans ses réponses au Templier. Sullivan assure l'homogénéité de la musique par une phrase mélodique importante qui suggère le mépris pour le Templier et sa foi en la rédemption divine. Elle est énoncée pour la première fois après que le Templier avoue son amour et accompagne les mots de Rebecca "Ah, as thou dost hope for mercy at the last", et elle pénètre la section dans laquelle le Templier implore la Croix et Rebecca proclame sa foi juive. De la musique agitée et un changement de tonalité, de bémols en dièses, signale le changement d'humeur du Templier qui se fatigue de ceci: "Preach me no more". Non ébranlée par l'injonction du Templier "Yield to thy fate!" qu'accompagne un accord *fortissimo* aux cors bouchés, Rebecca proclame que "the God of Abraham opens a path of safety", puis cette phrase est énoncée par les bois et conduit au sommet dramatique, moment auquel elle menace de se jeter dans le vide ("Stand back, proud man!").

Dans sa réponse inattendue, le Templier exprime son ambition de faire de Rebecca l'"Empress of the East". Son exclamation rhapsodique est interrompue encore par Rebecca qui ramène la tonalité à la bémol mineur, son thème de mépris apparaissant sur la toile de fond tourmentée que tissent

des cordes. Alors qu'elle explique qu'elle préférerait se promener dans les collines solitaires que de siéger sur son trône impérial une trompette sonne – un appel aux armes – et elle voit ceci comme "some hope of safety". Dans la section finale – *con fuoco e sempre animato* – le Templier insiste sur le fait qu'il n'y a d'autre espoir pour elle que d'être à ses côtés, et ceci amène l'ensemble vocal final, l'apothéose de la scène. Lorsque le Templier quitte, la voix de Rebecca s'élève, émouvante, jusqu'au si bémol, et l'orchestre tonitrue sa phrase "Guard me". Ceci conclut ce qui est sans aucun doute l'un des épisodes dramatiques les plus beaux et les plus imposants de Sullivan.

Acte III
Scène 1
Une chambre à Torquilstone

La scène commence par une illustration orchestrale du lever du soleil. Ivanhoé, encore convalescent après les blessures dont il a été victime dans les lices à Ashby, chante une aria évoquant sa bien-aimée: "Happy with winged feet". Un épisode aux cordes, comme un doux bercement, le replonge dans le sommeil tandis qu'Ulrica fait entrer Rebecca pour le soigner. Les derniers mots de sinistre présage d'Ulrica, "Look for thy bridal torches!", sont soulignés par l'orchestre qui reprend un fragment de sa chanson à filer aux clarinettes basses et aux bassons. Laissée seule, Rebecca chante une pastorale exprimant son amour pour Ivanhoé, "Ah, would that thou and I might lead our sheep", les mots étant inspirés du Cantique des Cantiques. Cette aria est un tour de force pour le chanteur qui, après une section centrale très marquée – "My Asahel, O! swift as the wild roe" – se termine par "A bird his glad song winging", l'orchestration de Sullivan se parant de coloris impressionnistes comme en offrira le vingtième siècle.

Accompagné par le doux bercement des mêmes figures aux cordes, Ivanhoé se réveille en entendant une sonnerie de trompette; le siège va commencer. Rebecca refuse d'aider le blessé à se rendre à la fenêtre pour assister à la bataille; elle prend son bouclier et se prépare à lui raconter comment progressent les forces saxonnes passées à l'attaque. La bataille commence ("I see them now") et des sonneries de trompettes – déjà entendues dans la scène d'Ashby – viennent émailler le jeu des cordes graves et les accords aux cuivres. Des mouvements ascendants précipités aux cordes dépeignent les flèches qui volent, et des interventions chorales illustrent les deux groupes au combat. La question d'Ivanhoé à

propos du progrès du "sable knight" conduit à une citation par l'orchestre du chant du Roi Richard, si bien que l'auditeur ne doute plus de son identité. La tension et l'excitation extrêmes qui se sont installées mènent à un climax – un tourbillonnement des bois – au moment où les fortifications sont franchies.

Rebecca recule en chancelant, consternée par le sort des pauvres hommes tués dans la bataille ("O God of Israel, pardon"), mais Ivanhoé déplore son inactivité et regrette d'être absent de la glorieuse bataille. Les deux caractères expriment leurs sentiments, accompagnés du chœur des Normands et des Saxons et d'un orchestre avec des trompettes basses. La phrase marquant le climax est interrompue par Rebecca qui voit des flammes s'engouffrer dans la tour du château – la vengeance d'Ulrica, enfin! Le Templier se précipite pour sauver Rebecca qui se montre réticente, et sur une variation du motif du "Gage", il terrasse Ivanhoé et la traîne hors de la pièce. L'orchestre explose massivement et les murs s'effondrent, puis dans les ruines apparaît le Chevalier noir. Ivanhoé révèle son identité et Richard est acclamé en tant que roi. Ulrica surgit alors sur une tourelle, portant une torche en feu à la main. Elle chante un long fragment de sa chanson à filer avant de se précipiter dans le vide, l'incendie culminant en une répétition d'accords fracassants en mi mineur.

Scène 2
Dans la forêt

Les hors-la-loi qui récupèrent après la bataille à Torquilstone chantent un chœur, "Light foot upon the dancing green", et, reprenant son chant de l'Acte II, le Roi Richard entre avec le blessé, Ivanhoé. Le motif du "Chevalier normand" est repris en mineur et de Bracy est amené, s'attendant à être exécuté. Mais Richard lui pardonne et le renvoie chez le Prince Jean. Le roi encourage maintenant la réconciliation d'Ivanhoé avec son père. D'abord Cédric hésite ("If for the love of woman's face"), mais Rowena essaye de le convaincre, et un quatuor se développe dans lequel chacun des caractères expriment ses propres sentiments. Cédric se laisse fléchir finalement et embrasse son fils. Se retrouvant seuls, les amants réunis, Ivanhoé et Rowena, chantent un duo: "How oft beneath the far-off Syrian skies". Mais le calme est rompu quand entre Isaac, accompagné d'un motif tendu et nerveux. Sa fille, Rebecca, enlevée par le Templier, a été emmenée à Templestowe et condamnée à être immolée par le feu, accusée de sorcellerie. Isaac supplie Ivanhoé d'être son champion et de se battre pour sa cause bien qu'il soit à peine guéri de ses blessures. Un trio agité suit, Rowena suppliant Ivanhoé de rester, mais en vain. Ivanhoé s'en va précipitamment sauver Rebecca.

Scène 3
À Templestowe

Le finale commence par un chœur retentissant en sol majeur pour les Templiers. Sullivan dépeint non pas les aspects sombres et mystérieux de l'ordre, mais la gloire et le faste qui sied à leur état: "Nobis sit victoria, nostro templo gloria, gloria sancto nomini". Le Grand-maître, identifié par son propre motif joué à l'orchestre – un bref motif ascendant –, exhorte Rebecca, qui est condamnée, à reconnaître sa faute et à se repentir. Accompagnée par des phrases de son duo avec le Templier, elle persiste à dire qu'elle est innocente et affirme qu'elle est heureuse de mourir. Sullivan illustre la soumission de Rebecca par huit notes délicates aux violons, citant la mise en musique en plain-chant du "Dies irae".

Une sonnerie de trompettes appelle un champion à se présenter, mais il n'y a pas de réponse. Désespéré parce que Rebecca est condamnée à mourir, le Templier supplie de pouvoir la sauver, bien que la persistance de son amour a pour seul effet de convaincre le Grand-maître de la force des pratiques de sorcellerie de Rebecca. Ici, au moment du climax, Sullivan cite deux mélodies significatives: la première est celle du Templier "Woo thou thy snowflake" à la flûte, se détachant sur les cordes en sourdine, et la seconde est la phrase "Guard me", maintenant associée à la ligne vocale ascendante de Rebecca "O Jehovah, guard, oh guard me!" Pendant que les domestiques attachent Rebecca au bûcher, les cordes en sourdine jouent un superbe passage exprimant la résignation, basé sur une mélodie qu'elle a chantée dans la scène d'Ashby. Juste à temps pour empêcher qu'il soit mis feu au bûcher, un passage aux cordes et le motif du "Gage" annoncent l'arrivée d'Ivanhoé, son champion. Comprenant que c'est vraiment Ivanhoé que Rebecca aime, et pas lui, le Templier se rue vers le chevalier en furie et le frappe. Le motif du "Gage", transformé, est joué à l'orchestre au moment où Ivanhoé tombe à genou, et le Templier lève son épée pour lui porter le coup final. Le silence se fait. La pointe de l'épée retombe, puis le Templier s'effondre, sans vie, terrassé par une crise cardiaque – un jugement divin.

Rebecca est libérée de ses liens, et elle se dirige vers Ivanhoé; mais il se tourne et embrasse Rowena. On entend le motif d'Isaac comme il s'approche pour prendre Rebecca par la main et l'emmener: son destin n'est pas lié à Ivanhoé. Le climat change alors que le Roi Richard annonce que les Chevaliers du Temple sont bannis du sol anglais, et bien

qu'ils le provoquent encore, le roi entraîne l'assemblée à chanter un hymne à l'amour.

© 2010 Martin T. Yates
Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Le baryton **Neal Davies** a fait ses études au King's College de Londres et à la Royal Academy of Music; il a remporté le Lieder Prize au concours Cardiff Singer of the World en 1991. Il s'est produit avec l'Orchestre philharmonique d'Oslo sous la direction de Mariss Jansons, le BBC Symphony Orchestra sous la direction de Pierre Boulez, le Cleveland Orchestra et le Philharmonia Orchestra sous la baguette de Christoph von Dohnányi, l'Orchestre de chambre d'Europe sous la direction de Nikolaus Harnoncourt, l'Orchestra of the Age of Enlightenment avec Frans Brüggen, le Gabrieli Consort sous la baguette de Paul McCreesh, le King's Consort avec Robert King, le Hallé Orchestra sous la direction de Sir Mark Elder, et a été régulièrement invité au Festival international d'Édimbourg. Sur la scène lyrique, il s'est produit dans *Platée*, *Giulio Cesare* et *Le nozze di Figaro* au Royal Opera de Covent Garden, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, *Jephtha* et *La clemenza di Tito* à l'English National Opera, *Così fan tutte*, *Don Giovanni* et *L'elisir d'amore* au Welsh National Opera, *Don Giovanni* au Scottish Opera, *Curlew River* au Festival international d'Édimbourg, *Radamisto* à l'Opéra de Marseille, *Theodora* à Paris et Salzbourg, et *Belshazzar's Feast* à Aix-en-Provence, Berlin et Innsbruck. Il a fait ses débuts au Lyric Opera of Chicago dans le rôle du Major General Stanley dans *The Pirates of Penzance* sous la direction de Sir Andrew Davis et avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la baguette de Daniel Harding.

Au Royaume-Uni, le baryton anglais **Stephen Gadd** a chanté le rôle-titre de *Macbeth* de Verdi au Glyndebourne Festival Opera, Renato (*Un ballo in maschera*) à l'English National Opera, Escamillo (*Carmen*) au Welsh National Opera et Ping (*Turandot*) au Royal Opera de Covent Garden. À l'étranger, il a interprété les rôles d'Enrico (*Lucia di Lammermoor*), Riccardo (*I puritani*) et Eletski (*La Dame de Pique*) à l'Opéra de Nantes, ainsi que le rôle-titre de *Don Giovanni* à l'Opéra de Rennes, Valentin (*Faust*) à l'Opéra national du Rhin, Paolo (*Die Gezeichneten* de Schreker) au Festival de Salzbourg, le comte Almaviva (*Le nozze di Figaro*) avec le Festival de Salzbourg en tournée à Osaka, Nagoya et Tokyo, Giorgio Germont (*La traviata*) à Den Norske Opera

et le Führer der Prévôté (*Cardillac*) à l'Opéra de Paris. En concert, il a donné *Elijah* avec l'Orchestre symphonique de Göteborg sous la direction de Rafael Frühbeck de Burgos, le Stabat Mater de Szymanowski avec le City of Birmingham Symphony Orchestra sous la baguette de Simon Halsey, *Ein deutsches Requiem* de Brahms avec l'Orquestra Simfònica de Balears, *Die Schöpfung* de Haydn avec l'Ulster Orchestra sous la direction de Jan Schultsz, la Messe *Nelson* de Haydn avec le Royal Scottish National Orchestra sous la direction de Walter Weller, et la Symphonie no 9 de Beethoven à la Fondation culturelle Musashino à Tokyo sous la direction de Roman Kofman.

Né à Norwich, le baryton-basse **James Rutherford** a étudié la théologie à l'Université de Durham avant d'entrer au Royal College of Music et au National Opera Studio de Londres. En l'an 2000, il a reçu le titre de New Generation Artist décerné par BBC Radio 3 et, en 2006, il a remporté le premier Concours international Wagner du Seattle Opera. Dans le domaine lyrique, il s'est produit à l'Opéra de Paris, à l'English National Opera, au Welsh National Opera, à l'Opera North et dans les tournées du Glyndebourne Festival Opera. En outre, il a interprété les rôles de Donner (*Das Rheingold*) au Royal Opera de Covent Garden, au Lyric Opera of Chicago et avec l'Orchestra of the Age of Enlightenment sous la direction de Sir Simon Rattle, Jokanaan (*Salome*) à l'Opéra national de Montpellier et à la Deutsche Staatsoper de Berlin, Leporello (*Don Giovanni*) au Scottish Opera et Wolfram (*Tannhäuser*) au San Francisco Opera; il s'est également produit dans *La Jolie Fille de Perth* de Bizet et dans *Der Wildschütz* de Lortzing au Festival de Buxton. Plus récemment, il a remporté un immense succès dans Hans Sachs (*Die Meistersinger von Nürnberg*) à l'Opéra de Graz. En concert, James Rutherford a chanté avec les plus grands orchestres britanniques, avec l'Orchestre philharmonique de Berlin et l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm sous la direction de chefs tels Sir Colin Davis, Sir Mark Elder, Christopher Hogwood, Sir Charles Mackerras, Sir Roger Norrington, Sakari Oramo, Donald Runnicles et Leonard Slatkin.

Le ténor **Peter Wedd** a fait ses études à la Guildhall School of Music and Drama avec William McAlpine, puis au National Opera Studio. De 1999 à 2001, il a été chanteur principal au Royal Opera de Covent Garden

où il a interprété notamment Ywain (*Gawain* de Birtwistle) et Kudrjáš (*Kat'á Kabanová*). Au Welsh National Opera, il a chanté Don José (*Carmen*), Tamino (*Die Zauberflöte*) et Don Ottavio (*Don Giovanni*). Au Royaume-Uni, il s'est également produit à l'Opera Holland Park, au Festival d'Aldeburgh et à l'English National Opera; il chantera bientôt le rôle de Laca (*Jenůfa*) dans le cadre de la tournée du Festival de Glyndebourne. À l'étranger, il a chanté au Nationale Reisopera et à Opera Australia; il devrait bientôt se produire dans le rôle de Lenski (*Eugène Onéguine*) au Stadttheater de Berne. En concert, il a chanté avec le London Philharmonic Orchestra, le BBC Symphony Orchestra, le Royal Scottish National Orchestra, le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, le City of Birmingham Symphony Orchestra et l'Orchestre philharmonique de la Radio néerlandaise. En disque, Peter Wedd a enregistré notamment Don Riccardo (*Ernani*), Lord Arturo Bucklaw (*Lucia di Lammermoor*), Pong (*Turandot*), le Dancaïre (*Carmen*), Števa (*Jenůfa*), le Timonier (*Der fliegende Holländer*), Jaquino (*Fidelio*), le Chevalier de la Force (*Dialogues des carmélites*) et Kudrjáš (*Kat'á Kabanová*), tous dans la série Opéra en anglais de Chandos.

Régulièrement invité dans les plus importants théâtres lyriques du monde, la basse **Peter Rose** s'est produit au Royal Opera de Covent Garden, au Metropolitan Opera de New York, à la Staatsoper de Vienne, au Teatro alla Scala de Milan, à la Deutsche Oper et à la Deutsche Staatsoper de Berlin, au Festival de Salzbourg et à celui de Glyndebourne. Son immense répertoire comprend les rôles de Ramphis (*Aida*), Fasolt (*Das Rheingold*), Somnus (*Semele* de Haendel), Daland (*Der fliegende Holländer*), le roi Marke (*Tristan und Isolde*), le Commandeur (*Don Giovanni*), Don Basilio (*Il barbiere di Siviglia*), Kecal (*La Fiancée vendue*), Banquo (*Macbeth*), Philip II (*Don Carlos*), le Prince Grémine (*Eugène Onéguine*), Leporello (*Don Giovanni*), Osmin (*Die Entführung aus dem Serail*), Gurnemanz (*Parsifal*), Zaccaria (*Nabucco*), Claggart (*Billy Budd*) et Falstaff. Il a remporté de grands succès en interprétant Bottom (*A Midsummer Night's Dream*) et le Baron Ochs (*Der Rosenkavalier*) qu'il a chantés à Aix-en-Provence, Paris, Londres, Rome, à ses débuts au Metropolitan Opera de New York et au Festival de Glyndebourne. Artiste très actif en concert, il a chanté notamment sous la direction de Sir Colin Davis, Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Zubin Mehta, Sir Georg Solti et Kurt Masur,

avec des orchestres comme le Cleveland Orchestra, le London Symphony Orchestra, le Chicago Symphony Orchestra et le New York Philharmonic. Peter Rose apparaît dans une demi-douzaine d'enregistrements de la série Opéra en anglais de Chandos.

Licencié avec mention et choral scholar (boursier ayant l'obligation de chanter dans le chœur) au New College d'Oxford, le ténor **Toby Spence** a fait ses études à l'Opera School de la Guildhall School of Music and Drama. En concert, il a chanté avec le Cleveland Orchestra sous la direction de Christoph von Dohnányi, l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Sir Simon Rattle, le Monteverdi Choir et Orchestra sous la baguette de Sir John Eliot Gardiner, le San Francisco Symphony sous la direction de Michael Tilson Thomas, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam sous la direction de Valery Gergiev, Les Musiciens du Louvre sous la direction de Marc Minkowski, le London Symphony Orchestra sous la direction de Sir Simon Rattle et de Sir Colin Davis, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia sous la direction d'Antonio Pappano et l'Orchestra of the Eighteenth Century sous la baguette de Frans Brüggen. Il s'est en outre produit au Festival de Salzbourg et au Festival international d'Édimbourg sous la direction de Sir Roger Norrington et de Sir Charles Mackerras. Ses récitals l'ont conduit au Festival d'Édimbourg, à St Luke's et au Wigmore Hall de Londres. Toby Spence se produit régulièrement à l'English National Opera et au Royal Opera de Covent Garden; il a aussi chanté au Scottish Opera, au Welsh National Opera, à la Bayerische Staatsoper de Munich, au Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles, à l'Opéra néerlandais, à la Deutsche Staatsoper de Berlin, au San Francisco Opera, au Teatro Real de Madrid, à l'Opéra de Paris, au Santa Fe Opera et au Theater an der Wien.

Le baryton-basse **Matthew Brook** s'est produit en soliste dans toute l'Europe, en Australie, en Afrique du Sud et en Extrême-Orient. Il a donné beaucoup de récitals et de concerts, notamment avec Sir John Eliot Gardiner, Richard Hickox, Sir Charles Mackerras, Harry Christophers, Christophe Rousset et Paul McCreesh, et avec des orchestres et ensembles comme le Philharmonia Orchestra, le London Symphony Orchestra, le Freiburger Barockorchester, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le Gabrieli Consort, The Sixteen, Les Talens Lyriques et l'Orchestre national de Lille. Il a chanté la Messe en

si mineur de Bach avec le Collegium Vocale de Gand et Philippe Herreweghe, *Apollo e Dafne* de Haendel avec le Retrospect Ensemble et Matthew Halls au Wigmore Hall, Zuniga dans *Carmen* de Bizet à l'Opéra-Comique à Paris, *Die Jahreszeiten* de Haydn avec Sir John Eliot Gardiner et le Chœur Monteverdi, le Requiem de Mozart avec le City of London Sinfonia, le *Messiah* de Haendel à Boston avec Harry Christophers et la Handel and Haydn Society, et avec The Sixteen, ainsi que le Roi d'Écosse dans *Ariodante* de Haendel avec Il Complesso Barocco et Alan Curtis. La discographie de Matthew Brook comprend *L'Enfance du Christ* de Berlioz avec Richard Hickox et le BBC National Orchestra of Wales, et la Passion selon saint Matthieu de Bach ainsi qu'un enregistrement de la version originale de Dublin du *Messiah* qui a remporté un prix de la revue *Gramophone*, tous deux avec le Dunedin Consort, outre de nombreux CD pour Chandos.

Diplômé du St John's College de Cambridge et de la Royal Academy of Music de Londres, le baryton **Leigh Melrose** a incarné des rôles tels que Demetrius (*A Midsummer Night's Dream*) au Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles, Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) au New York City Opera, Silvio (*Pagliacci*) au Welsh National Opera, les parties de basse-baryton dans *Death in Venice* de Britten au Gran Teatre del Liceu de Barcelone, Papageno (*Die Zauberflöte*) et Marcello (*La bohème*) à l'Opera Zuid, Sid (*Albert Herring*) au Salzburger Landestheater, à l'Opéra-Comique de Paris et à l'Opéra de Rouen, Ned Keene (*Peter Grimes*), Papageno, le Comte Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Rodolfo (*La bohème* de Leoncavallo) et Junius (*The Rape of Lucretia*) à l'English National Opera. Dans le domaine de la musique contemporaine, il a pris part à la création mondiale de *Die Besessenen* de Johannes Kalitzke au Theater an der Wien et de *On Conversing with Paradise* d'Elliott Carter au Festival d'Aldeburgh sous la direction de Oliver Knussen, entre autres, et a chanté Punch (*Punch and Judy* de Birtwistle) à Porto, *Ais* de Iannis Xenakis avec le BBC Symphony Orchestra aux BBC Proms de Londres et au Festival de Berlin, et *The Martyrdom of St Magnus* de Sir Peter Maxwell Davies dans le cadre du festival de St Magnus organisé à Orkney par le compositeur, à Édimbourg et à Inverness.

Le ténor **Andrew Staples** a fait ses études au Royal College of Music, puis est entré à la Benjamin Britten International Opera

School où il a chanté le Chœur d'hommes (*The Rape of Lucretia*), Ferrando (*Così fan tutte*) et Eisenstein (*Die Fledermaus*). En concert, il a chanté *Das Paradies und die Peri* de Schumann avec l'Orchestre symphonique de la Radio suédoise sous la direction de Daniel Harding, la *Sérénade pour ténor, cor et cordes* de Britten avec l'Orchestre de chambre suédois sous la direction d'Andrew Manze et le Requiem de Mozart avec le Scottish Chamber Orchestra sous la direction d'Andrew Manze. En outre, il s'est produit avec l'Orchestre symphonique de Gävle sous la direction de Robin Ticciati, l'Orchestra of the Age of Enlightenment sous la direction de Sir Simon Rattle, le London Symphony Orchestra sous la direction de Daniel Harding et l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Sir Simon Rattle. Sur scène, il a interprété les rôles d'Aret (*Philemon und Baucis* de Haydn) avec Trevor Pinnock, Haliate (*Sosarme* de Haendel) avec Laurence Cummings et Don Ottavio (*Don Giovanni*) avec Andrew Parrott. Il a aussi chanté Nencio (*L'infedeltà delusa* de Haydn) avec l'English Touring Opera et son premier Tamino (*Die Zauberflöte*) à l'Opera Holland Park; il se produit régulièrement avec la Classical Opera Company. Récemment, Andrew Staples a été Jaquino (*Fidelio*), le Premier Homme armé (*Die Zauberflöte*) et Artabenes (*Artaxerxes* d'Arne) au Royal Opera de Covent Garden et Belfiore (*La finta giardiniera*) au Théâtre national de Prague.

Lauréate du Prix Kathleen Ferrier en 1987, la soprano **Janice Watson** a fait ses études à la Guildhall School of Music and Drama. Elle s'est produite en concert avec le Boston Symphony Orchestra, le San Francisco Symphony sous la direction de Michael Tilson Thomas, le London Symphony Orchestra sous la direction de Sir Colin Davis, Sir André Previn et Riccardo Chailly, l'Orchestre de Paris, l'Academy of St Martin-in-the-Fields sous la direction de Sir Neville Marriner, le London Philharmonic Orchestra sous la direction de Bernard Haitink et le Chicago Symphony Orchestra ainsi qu'avec l'Orchestre royal du Concertgebouw sous la direction de Riccardo Chailly. Sa carrière lyrique l'a conduite à l'Opéra de Paris, à l'Opéra des Flandres à Anvers, au Santa Fe Opera, au San Francisco Opera, à la Bayerische Staatsoper de Munich , à l'Opéra d'État de Vienne, à l'Opéra néerlandais, à la Deutsche Staatsoper de Berlin, au Royal Opera de Covent Garden, au Lyric Opera of Chicago, au Teatro alla Scala de Milan et au Metropolitan Opera de New York. Janice Watson est régulièrement

invitée à l'English National Opera et au Welsh National Opera. Récemment, elle a interprété les rôles de Blanche (*A Streetcar Named Desire* de Previn) au Theater an der Wien, Elisabeth (*Tannhäuser*) à Opera Australia, Elsa (*Lohengrin*) à la Staatsoper de Hambourg, Ellen Orford (*Peter Grimes*) à Naples, Elisabeth de Valois (*Don Carlos*) à Opera North et Leonore (*Fidelio*) à Pékin. Sa discographie comprend, chez Chandos, des enregistrements de *Peter Grimes*, *The Poisoned Kiss*, *Jenůfa*, *Così fan tutte*, *Owen Wingrave* et *Don Carlos*.

La mezzo-soprano **Catherine Wyn-Rogers** a bénéficié d'une bourse d'études au Royal College of Music, où elle a travaillé avec Meriel St Clair et remporté plusieurs prix, notamment le Dame Clara Butt Award. Elle a poursuivi ses études avec Ellis Keeler et travaille maintenant avec Diane Forlano. Elle s'est produite au Scottish Opera, au Welsh National Opera, à Opera North, à la Semperoper de Dresden, au Teatro Real de Madrid, à l'Opéra néerlandais et au Lyric Opera of Chicago, ainsi qu'au Festival de Salzbourg. Elle est régulièrement invitée à l'English National Opera, au Royal Opera de Covent Garden et à la Bayerische Staatsoper de Munich. Récemment, elle a interprété les rôles d'Erda et de Waltraute (*Götterdämmerung*) sous la direction de Zubin Mehta à Valence et à Florence. Elle donne de nombreux récitals et concerts, se produisant régulièrement au Three Choirs Festival, au Festival international d'Édimbourg, au Festival d'Aldeburgh, aux Proms de la BBC et au Wigmore Hall. En concert, Catherine Wyn-Rogers a chanté sous la direction de chefs tels Leonard Slatkin, Bernard Haitink, Sir Andrew Davis, Sir Colin Davis, Gennadi Rojdestvenski, Sir Charles Mackerras et Sir Roger Norrington. Sa vaste discographie comprend, chez Chandos, *Four Poems of St Teresa of Ávila* de Berkeley, *Omar Khayyám* de Bantock, *A World Requiem* de Foulds et le rôle de la Vieille Baronne dans *Vanessa* de Barber.

Lauréate du Prix Kathleen Ferrier en 1996, **Geraldine McGreevy** a reçu son diplôme de musique de l'Université de Birmingham, est membre de la Royal Academy of Music et a poursuivi ses études au National Opera Studio. En concert, elle s'est produite avec l'English Concert sous la direction de Trevor Pinnock, le London Philharmonic Orchestra avec Kurt Masur, le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra avec Petr Altrichter et Libor Pešek, l'Academy of St Martin-in-

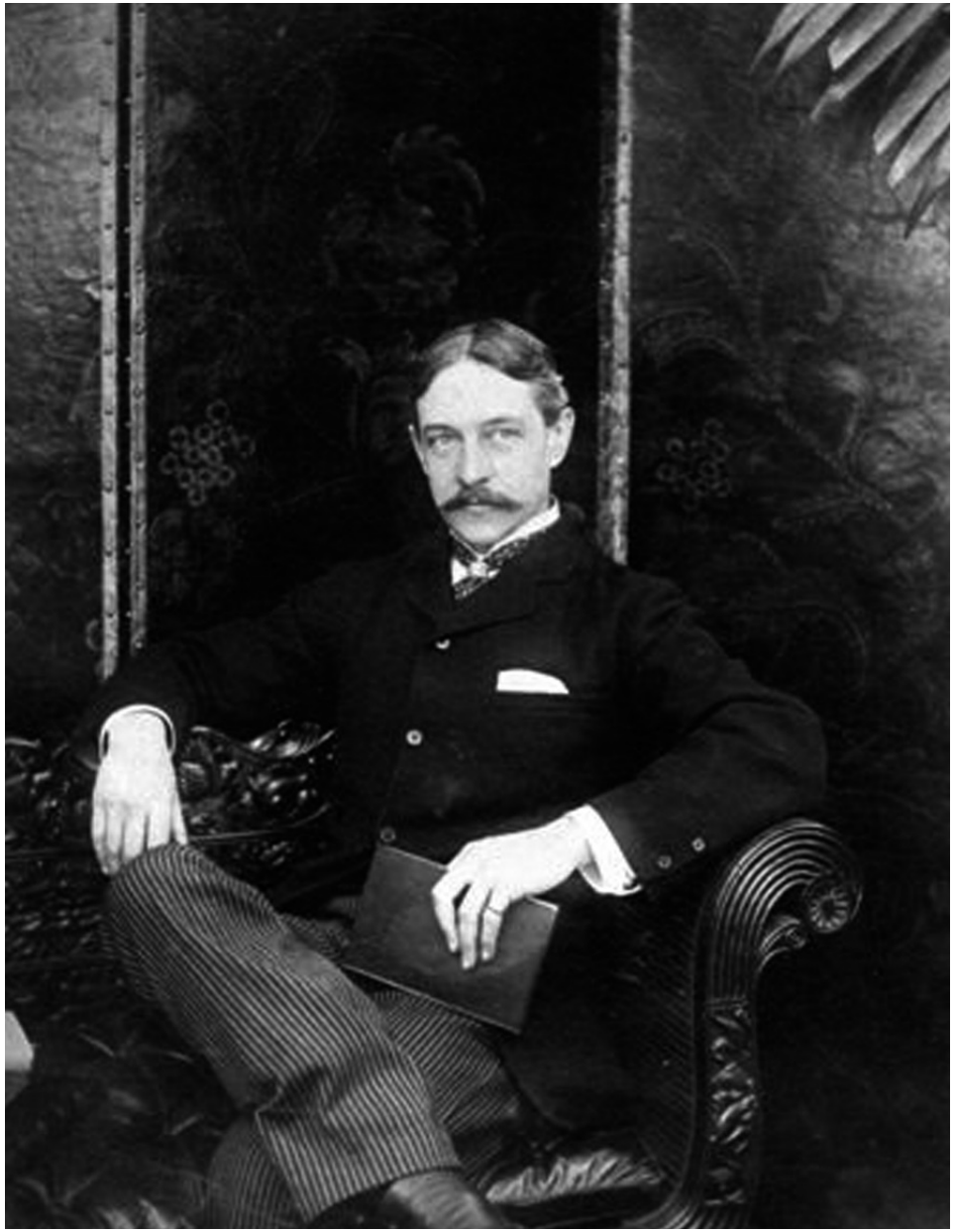
the-Fields avec Sir Neville Marriner et le Scottish Chamber Orchestra avec Nicholas McGegan. Elle a également chanté *Theodora* de Haendel avec Le Concert d'Astrée sous la baguette d'Emmanuelle Haïm et *Riccardo Primo* de Haendel avec l'Orchestre de chambre de Bâle sous la direction de Paul Goodwin. Elle a interprété les rôles de Miss Jessel (*The Turn of the Screw*), Micaëla (*Carmen*), la comtesse (*Le nozze di Figaro*), Donna Anna (*Don Giovanni*), Rosalinde (*Die Fledermaus*) et Vitellia (*La clemenza di Tito*) au Welsh National Opera, Fiordiligi (*Così fan tutte*) à l'Opera Zuid et Alice Ford (*Falstaff*) au Festival d'Aix-en-Provence. Elle a églement chanté au Royal Opera de Covent Garden, à l'Opéra de Francfort, au Théâtre royal de la Monnaie, à Bruxelles, au Théâtre des Champs-Élysées, à Paris, à la Komische Oper de Berlin et à la Bayerische Staatsoper de Munich. En récital , Geraldine McGreevy s'est produite au Wigmore Hall et à St John's, Smith Square, à Londres, au KlavierFest Ruhr, et au Festival international d'Édimbourg. Elle a fait de nombreux enregistrements.

Le groupe **Adrian Partington Singers** s'est constitué en 2003 pour chanter les parties chorales lors de l'enregistrement Chandos de l'opéra-comique *The Poisoned Kiss* de Vaughan Williams. Les chanteurs sont tous basés à Cardiff et chacun appartient soit au BBC National Chorus of Wales, au Chœur du Welsh National Opera ou au Chœur du Royal Welsh College of Music and Drama. Ce chœur fait sa quatrième apparition discographique dans cet enregistrement d'*Ivanhoe* de Sir Arthur Sullivan.

Le succès du **BBC National Orchestra of Wales** ne repose pas seulement sur la qualité de ses exécutions, mais aussi sur l'importance qu'il a acquise au sein de sa propre région. Il joue un rôle très spécial à la fois comme orchestre national et comme orchestre de radio, avec une équipe de chefs d'orchestre actuellement composée de Thierry Fischer (chef principal), Jac van Steen (principal chef invité), Tadaaki Otaka (chef lauréat) et Grant Llewellyn (chef invité associé). Pour compléter les relations qu'il entretient avec Michael Berkeley, son compositeur associé, et pour consolider son implication dans l'exécution de la musique contemporaine comme dans le développement de nouveaux talents en matière de composition, l'orchestre a nommé Guto Puw compositeur résident en février 2006 et lui a commandé trois nouvelles œuvres. Le BBC National Orchestra of

Wales est en résidence au St David's Hall de Cardiff; il donne aussi une série de concerts au Brangwyn Hall de Swansea et se produit dans l'ensemble du Pays de Galles ainsi qu'à l'étranger. Ses concerts sont diffusés sur BBC Radio 3, sur BBC Cymru Wales (radio et télévision) et sur BBC 4; l'orchestre a enregistré en CD un éventail d'œuvres très diverses, notamment une intégrale des symphonies d'Edmund Rubbra, ainsi que la musique pour orchestre de Frank Bridge, de Sir Lennox et de Michael Berkeley. Grâce au dynamisme de son Département éducatif et communautaire, l'activité de l'orchestre s'étend au-delà du cadre de la salle de concert, dans des écoles, lieux de travail et communautés.

David Lloyd-Jones a commencé sa carrière professionnelle en 1959 dans l'équipe musicale du Royal Opera House de Covent Garden et a vité remporté beaucoup de succès comme chef d'orchestre freelance dans le domaine symphonique et choral, à la BBC et dans des productions lyriques télévisées. Il s'est produit au Royal Opera, au Welsh National Opera, au Scottish Opera et au Festival d'opéra de Wexford, ainsi qu'au Festival de musique de Cheltenham, au Festival de Leeds et au Festival international d'Édimbourg. En 1972, il a été nommé directeur musical assistant à l'English National Opera, où il a dirigé un vaste répertoire, comprenant notamment la première représentation britannique de *Guerre et Paix* de Prokofiev. En 1978, à l'invitation de l'Arts Council of Great Britain, il a fondé une nouvelle compagnie lyrique permanente, Opera North, avec son orchestre résident, l'English Northern Philharmonia, dont il est devenu directeur artistique et principal chef d'orchestre. Au cours de ses douze saisons dans cette compagnie, il a dirigé cinquante nouvelles productions, notamment *Les Troyens* et *Die Meistersinger von Nürnberg* ainsi que la première scénique britannique de *Daphne* de Richard Strauss. Il a aussi donné de nombreux concerts symphoniques, se produisant dans des festivals en France et en Allemagne. David Lloyd-Jones continue à mener une carrière active de chef d'orchestre symphonique et lyrique dans les plus grands centres musicaux du monde entier. Il a signé plusieurs enregistrements de musique britannique et russe qui ont connu un grand succès et, en 2007, il a publié un disque consacré à l'*Irish Symphony* de Sullivan et au ballet *Pineapple Poll*, sur une musique de Sullivan arrangée par Sir Charles Mackerras, qui a été très bien accueilli.



Courtesy of Miranda Seymour

Julian Sturgis

Sussie Ahlburg

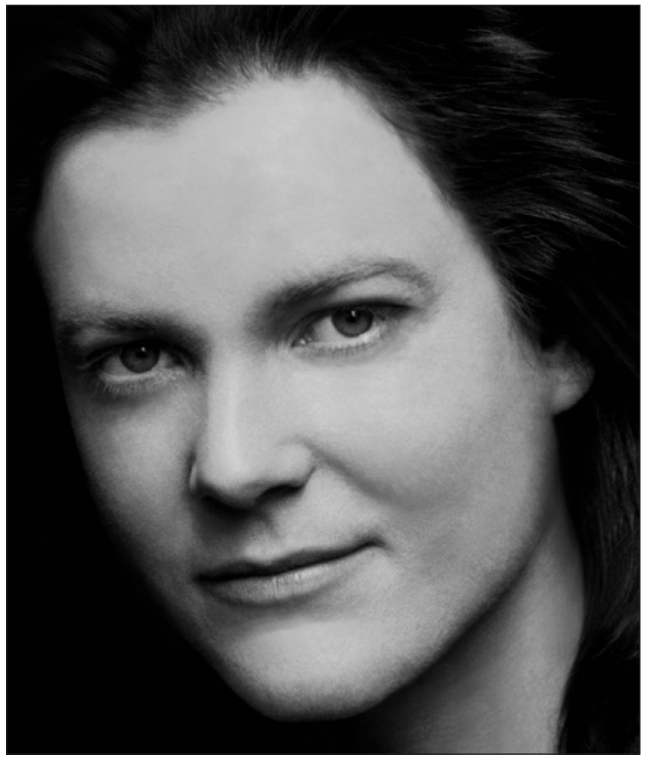
Andrew Staples

Mark Douet

Janice Watson

Maura McGroarty

Catherine Wyn-Rogers



Andres Landino

Geraldine McGreevy

COMPACT DISC ONE

Ivanhoe

Act I

Scene 1

The Hall of Cedric. Evening

(*At the high table stands Cedric. His men are making ready for supper.*)

1 **Introduction**

Cedric

2 Each day this realm of England faints and fails.
The King is wandering who knows where; his knights,
His Norman knights like robbers waste the land,
And drive our herds within their castle walls.
O Wilfred, O my son, O Ivanhoe,
Hadst thou not crossed my will and flouted me,
Daring to raise thine eyes to my Royal ward,
I had not been left a lonely man
Amid these thieving Normans.
Alone am I: I have no son.
(*a knocking at the gate*)
Who knocks? Out, knaves, and see! And now to supper.
To all, Was hael!

(*He drinks.*)

Men (*getting to the table*)
Was hael! Drink hael!
Supper and song – so runs the stave;
Supper and song for knight and knave;
Drink deep, drink deep!
Eat, drink, and sleep
Till daylight peep!
Drink to the house of Cedric!
Hoch! the house of Cedric!
Drink hael! Was hael!
Hoch! Hoch! Was hael!

(*Enter Isaac.*)

Isaac

3 Good Thane, most noble Thane, I pray
For food and shelter from the night.
Isaac of York am I.

Men
A Jew?

Isaac
A Jew, but poor,
And poorest shelter all I dare to ask.

Cedric
Not even one of thine accursed race
Must fail our Saxon hospitality!
To supper with what greed thou hast!
(*a knocking at the gate*)
Now heaven keep me cool! What bolder knaves
Break in upon us with untimely din?
Go, some of you, and see who knocks so loud.

(*Enter de Bracy's squire.*)

Squire
Brian de Bois-Guilbert,
Knight of the Holy Order of the Temple,
And the most valiant Lord, Maurice de Bracy,
Journeying to the tourney,
Now to be held at Ashby de la Zouch,
By order of their Royal Lord, Prince John,
Ask food and shelter of the Saxon Thane,
Cedric of Rotherwood.

Cedric
What cockerel crows so loud?
Go and lead these knights
Within the hall.
(*Exit Squire.*)
A better welcome were it
If I might meet these Normans sword in hand.
(*Enter the Knights, with Attendants, and with them Ivanhoe in Palmer's dress.*)
4 Welcome, Sir Knights!
Welcome, Sir Knights! I pray ye pardon me
For lack of Norman courtesy.
Sit ye beside me here,
And fall to supper, to our Saxon fare.

(*As the Knights sit, Ivanhoe goes aside.*)

De Bracy
I see but one thing wanting to our fare,
And that the fairest fair, thy beauteous ward.
I do assure thee, Brian, England knows
No lovelier lady than this Saxon rose.
My friend and I had wager by the way,
No Syrian damsel fair
Nor courtly lady gay
Might with thy ward compare.
Was it not so, Sir Templar?

Brian
Since I took ship from Palestine,
I have seen but one fair maid to vie
With the soft almond eyes of Syrian girls,
And she was Jewess-born.

Isaac (*apart*)
Jehovah guard
Our daughters from the Temple!

De Bracy
And I'll warrant me,
From all the country
Come throngs of suitors
To the fair Rowena!

Cedric
My friends and neighbours know
That if the lady deign to wed,
Her mate must be of Royal Saxon blood,
As she is Royal and Saxon.

(*The doors are thrown open.*)

Women (*behind the scenes*)
Room for the Lady Rowena!

(*All rise as Rowena comes in. She takes her place at the high table. Before the bold looks of the Knights she draws her veil across her face.*)

Men
More light is there for lord and thrall,
When lady fair comes into hall.

Brian
Forgive, fair maid, the votaries of the sun,
That on thy beauty they too boldly gaze;
Or, if thou need'st must veil, declare it done,
To save our eyes from those celestial rays.

Rowena
Fair knight, I pray thee of thy courtesy
Speak simple truth in homely maiden's praise;
My tongue was never framed to vie with thee
In compliment or courtly Norman phrase.

(*As Brian bows and touches his cup with his lips, Cedric starts to his feet, cup in hand.*)

Cedric
Drink, drink ye all
In this our ancient hall
To the bold deeds of heroes long ago,
To those who fight and those who fall
Where battles ebb and flow!
Well do I mind the day
When I have seen the armies in array,
And the earth shook with horsemen, and the sword
Leapt from the scabbard at my armed side,
And loud the ravens cried
At scent of blood.
Drink to the brave, or boor or lord!
Drink to the warrior's noble mood,
The battle's glory and the minstrel's song!
But now, ah me! gone is the ancient fame
And fair-haired warrior strong,
The Saxon glory and the Saxon name.
Then fill the cup, fill high.

Men
Fill the cup, fill high!

Cedric
And drink to those who strive, and those who die,
Saxon or Norman, fighting for the Cross!

Men
Glory to those who fight for the true Cross!

De Bracy
Glory to those who battle for the Cross,
And most to those, the bravest and the best,
Wonder of land and sea, of east and west,
Knights of the Holy Order of the Temple.

(*He pledges Brian.*)

Men
Glory to those who battle for the Cross!
Glory to those who fight or fail,
Who win the prize or bear the loss!
Drink hael! Was hael! Drink hael!

Ensemble
Brian, de Bracy and Men
Glory to those who fight for the true Cross!

Cedric
Fill the cup, fill high,
Fill the cup, fill high,
Glory to those who battle for the Cross!

All
Glory to those who fight for the true Cross!

Rowena
Were there no English knights in Palestine,
No children of our happy woods and hills,
Who might compare even with the Temple
Knights?

Brian
Fair lady, with King Richard throve
Full many a gallant knight and strong;
Well worthy minstrels' song
And lady's love,
And second only to our Temple Knights.

Ivanhoe
Second to none!

(*a silence; then a general movement of excitement*)

Men
6 The Palmer! The holy Palmer!
Hear him! hear him!

(*Cedric motions them to silence.*)

Ivanhoe
Second to none were good King Richard's men;
I tell but what mine eyes have seen.
After the taking of St Jean d'Acre
I saw King Richard and his chosen knights,
A gallant show as ever eyes did see,
Hold tourney 'gainst all comers:
And all that came went down before their arms,
Templars and all – Brian de Bois-Guilbert,
Bear witness if I lie.

(*Brian rises to speak, but fury stops him; he lays hand on sword.*)

Men
The English knights, the English knights,
To them the prize of song and story!
The champions of a thousand fights,
To them the glory!
Hail to King Richard and his English knights!

Cedric
Their names, their names, good Palmer!

Ivanhoe
King Richard, first in rank and glory;
Second, the Earl of Leicester,
The third, Sir Thomas Multon.

Cedric
A Saxon he!

Ivanhoe

The fourth, Sir Foulk Doilly.

Cedric
A Saxon mother bore him. And the next?

Ivanhoe
Sir Edwin Turneham.

Cedric
By the soul of Hengist,
Saxon by sire and dame!
The last! the last! Pray he be Saxon too.

Ivanhoe
The last I cannot call to mind,
Perchance he was of lesser fame,
Some nameless knight, whom happy chance
Made one of that high company.

Brian
Not so, by heaven!
Before no nameless knight I fell.
'Twas my horse's fault – he is food for dogs ere this.
And yet I fell before as stout a lance
As Richard led.

Cedric
His name? His name?

Brian
Wilfred of Ivanhoe!
(*A movement in hall. A clash of steel is heard as men spring to their feet. Cedric throws up his arm, and there is silence.*)
I have named his name, and were he here,
I'd challenge him with sword or spear!

Ivanhoe
And, when he come, I pledge my troth
He will abide thy challenge.

Brian
And who art thou,
A beggarly and wandering knave,
That thou shouldst answer for the brave?
Show me thy pledge, thou graceless pilgrim.

Ivanhoe
This holy relic here I lay
As pledge that he will meet thee on thy day,
On horseback or on foot, with spear or sword.
And God defend the right!

Brian
By this gold chain, which here I lay,
I swear to meet this Ivanhoe,
On horse or foot, with sword or spear,
Come when he may.
And if, being come to English ground,
He answer not my challenge, he shall be
Coward and traitor to the name of Knight.

(*Movement in hall. Silence. Then Rowenaspeaks.*)

Rowena
No word for Ivanhoe! Then I will speak
And pledge my word, no coward knight is he,
But brave and true. And if he come again
He will abide thy challenge in the lists.
And God defend the right!

Men
Rowena! Rowena! All hail to our Lady Rowena!
Wilfred! Wilfred! Our Lord of Ivanhoe!

Cedric
Peace, peace, I say! Can I not speak if need be?
Be silent, churls! My Norman guests,
Ye do no honour to our Saxon cups.
I pledge ye once again.

De Bracy
I'll drink no more.
Thy Saxon cups are potent, and to-morrow
We must be stirring with the birds' first song.

Cedric
Then fare ye well! Good rest be yours!
My servants will attend ye.
Good night to all!

Rowena
A kind good night to all!

(*Exit Rowena, followed by Cedric.*)

De Bracy
7 Is she not fair? And she is rich withal,
A bride that's worth the winning.
Were it not rare to seize her, as they come
From the lists at Ashby? A score of my free-
lances,
And thou, my Templar, with thy dusky knaves,
And it were done. Wilt swoop with me, my
falcon?

Brian
Aye, that will I!
By good St Denis, it would like me well
To drive these Saxon hogs and prick them home
To Norman keeping! More of this anon.

De Bracy
Aye, when the tourney's done.
Good night, most noble comrade,
Good dreams attend thee!

Brian
Good night!

(*Exeunt Knights, attended.*)

Men
And so to sleep
Till lagging daylight peep.
So ends the song,
With sleep till daylight peep.

Scene 2
An Ante-Room in Cedric's House
(*Enter Rowena.*)

Rowena
8 O moon, art thou clad in silver mail

Like armour of my true knight;
O moon, is my lover's face so pale
As thy wan light?
Shine fair on my lover's tent, that is white by the
whiter foam,
And woo him away from the South to the woods
of his Island home!

O wind, that awakest soft and low
Where the heart o' the wood is stirred,
Far over the dreaming waters go
Like wild sea-bird;
And pause at my lover's tent, in the land that
is far away,
And whisper the words of love, the words that
I dare not say!

(*Her women bring in Ivanhoe. He kneels at her feet.*)

Rowena
Rise, holy Palmer! 'Tis not meet
That thou should'st kneel to me.
He who defends the absent should stand high
In Cedric's hall.

9 Good Palmer, thou didst speak of one I knew
In days gone by.
I must be brief. I would but ask of thee –
Thou knowest him – hast seen him? Is he well?
I speak of Ivanhoe.

Ivanhoe
Ah, lady fair!
I knew but little of the knight,
I would 'twere more, since thou dost care
To hear of him.

Rowena
Is he much changed?

Ivanhoe
Burnt by Syrian suns,
And somewhat worn by war; but that's not much.
'Tis said he bears some sorrow at the heart.

Rowena
Is he not happy, then?

Ivanhoe
Ah, what know I?
Perchance – forgive me, if I speak too bold –
Thou knowest best his chance of happiness.

Rowena
God keep him safe, and bring the wanderer
home!

Ivanhoe
Amen to that sweet prayer!

Rowena
If thou dost see him,
Tell him there are those
That think on him.

Ivanhoe
And shall I bid him hope?

Rowena
Hope is for all the world.

Ivanhoe
But not for him.

Rowena
Hope is for all the world – a distant light,
Now lost, now seen above a restless sea,
Sound of a string we follow with delight
To utmost melody.

Ivanhoe
Ah! then if he beyond the ocean foam
Stare like a ghost across the barren sea,
Yet may he hope some day for welcome home,
For home, perchance for thee?

Rowena
Hope is for all the world.

Ivanhoe
Yet may he hope some day for welcome home?

Both
Ah! Hope is for all the world.

Ivanhoe
So may he hope?

Rowena
Hope is for all the world.

Ensemble

Rowena
Sound of a string we follow with delight
To utmost melody.

Ivanhoe
So may he hope
For home, perchance for thee?

Rowena
I do believe that he will come again,
And yet I fear.
I would speak further with thee, but not now.
I thank thee, holy Palmer, and farewell.

Ivanhoe
Farewell, most gentle lady.

Both
Farewell.

(*Exit Rowena with her women.*)

Ivanhoe
10 Like mountain lark my spirit upward springs,
And with quick pulsing wings
Beats the still air to music. O my heart,
Beat not too wild for thinking on my dear!
But if we two must part,
For day or week or year,
Yet now I know my dear love loveth me,
And happy shall we be

Ere death close all, and life be ended here.
(*calling low at a door*)
Isaac! Isaac, I say!
(*Enter Isaac.*)
Thou must away with me, and quickly.
Hearken! I heard the Templar bid his slaves
To seize thee on the road to-morrow morn,
And bear thee to the keep of Torquilstone.

Isaac
Of Torquilstone! O name of dread!
Castle of torment!
Woe's me! I feel their irons tear my flesh!
I will away. Dear youth, good youth, befriend
me;
I will reward thee well – nay, hear me!
The Jew hath eyes, and holy Palmer's frock
Sways to a knightly stride. A horse and armour?
Said I not well? A horse and goodly arms!

Ivanhoe
A wizard thou to guess so well!
The sword and spear, the sword and spear!
Grant me these, Jew, and do not fear,
But I will bring thee safe anon
Through all thy foes of Babylon.
Away, away with me!

Isaac
Aye, I will follow thee.

Ivanhoe
On to the lists at Ashby with good cheer!
(*They steal out.*)

Scene 3
One end of the lists at Ashby
(*Second day of the tournament. High seats are prepared for Prince John and for Rowena, who has been chosen Queen of Love and Beauty on the first day. Cedric is in his place in a gallery, where are Norman knights and ladies, and a few Saxons of wealth and rank. In the crowd are the Friar and Locksley.*)

Sopranos
11 Will there be no more fighting?

Tenors
They are too strong, the challengers.

Basses
All have gone down before them!

Sopranos
Who comes here?

All
The Black Knight!

Tenors
He won the prize of yesterday!

All
Hail to the Black Knight!

Hail to the great unknown!
Hail to the sable warrior!
Hail to the Black Knight!

(*Enter the King disguised as the Black Knight. He is on foot, walking down the lists, as if to go.*)

Friar
Whither away, Sir Sluggard? Hola!
Get thee to horse and strike the Templar's shield!
Don't steal so coward-like away. Hola!
Hola! I say, Sir Sluggard.

King
What bull-frog croaks so loud?

Friar
Bull-frog, quotha!
You'd find me a stout ox, if you would throw me.
Hast had too much of fighting?

King
Enough to satisfy a peaceful friar.

All (*laughing*)
Ha, ha, ha, ha!

Friar
Thou knight of courtesy,
Thy dam will warrant thee
A very peaceful knight.

Chorus
Ha, ha, ha, ha!

Friar
A very peaceful knight.

King
I am a man of peace, 'tis true;
But if thou anger me, I'll come
And fight thee in thy woodland home.
I know thee, hermit,
And if I come to thee, thou need'st not fear
But I will baste thy fat sides well!

All
Ha, ha, ha, ha! the knight has spoken well.
Ha, ha, ha, ha! To him, friar, book and bell!

Friar
And by St Dunstan, if thou come
I'll send thy long legs limping home.
Come thou my way, and heaven give light,
And I will fight thee day and night;
With any weapon I'll not fail,
From Gideon's sword to Jael's tenpenny nail.

All
Ha, ha, ha, ha!

King
Well said, old hart of grease, and fare thee well,
Till I ask lodging of thee.

Friar
Aye, lodging shalt thou have, and hermit's fare;

I love thee though I'll beat thee.

King
Farewell, most warlike friar!

Friar
Farewell, most peaceful knight!

All
Ha, ha, ha, ha!

(*Exit the King.*)
(*A flourish of trumpets. Enter down the lists Prince John, de Bracy, and gay companions; also Rowena, as Queen of Beauty, with youths and maidens.*)

Chorus
12 Plantagenesta!
Hail the lords of land and sea,
England and fair Normandy!
Plantagenesta!

Sopranos
Fair and lovely is the may
Blushing 'neath the kiss of day;
Lovelier, fairer blooms the rose
Dreaming in the garden close;
Fairest, loveliest is the bloom
Of the golden-gloried broom.

Tenors and Basses
Set the rose above the may;
Set the broom above the rose;
Where the golden beauty glows,
Glorious as the pomp of day,
High above the rose be set
Golden broom, Plantagenet!
Plantagenesta!
Hail to the golden broom! Hail!

Ensemble
Women
Fair and lovely is the may, etc.

Men
Set the rose above the may, etc.

All
Lords o' the land, and Kings o' the sounding sea,
Princes of England and of Normandy!
Plantagenesta!
Hail to the golden broom! Hail!

(*Isaac is pushing forward in the crowd. With him is Rebecca.*)

Prince John
13 Isaac, my Jew, my purse of Gold,
Hail, King of Brokers!
(*Isaac bends low.*)
Ah! what hast thou there? A maid
More priceless than thy gold!
Shall she be crushed in the crowd?
(*to Cedric and his party in the gallery*)
Room there, ye Saxon hinds!

Room for my King of Brokers and his child!

Cedric (*starting to his feet*)
If he come up,
By Sigurd's sword, I'll fling him down again!

De Bracy (*drawing the Prince aside*)
My liege! my liege!
The man is Thane of Rotherwood,
Held high amongst the Saxons,
And with him the great heiress,
The fair Rowena. I do entreat, my liege,
Press not the Jew upon them.

Prince John
The Rose of Sharon, she shall choose the place
Where she may bloom most fair.
The Rose of Sharon!

Rebecca
Most gracious Prince,
Nearest the earth best fits our hapless race.

Prince John
But fits not thee.
Such beauty may claim room amid the best.
The sweetest rose climbs high.

Rebecca
But Judah's rose is of the lowly vale;
She groweth best where humble flowers bloom
By lonely waters. I entreat our Prince
To leave us lowly here.

(*Enter a Messenger, booted and splashed with quick travel. He kneels and presents a letter to Prince John.*)

Prince John
14 'Tis from our Royal brother, Louis of France.
'Look to thyself! The devil has broken loose!'
My brother has escaped!
Heaven grant he be not yet on English ground!
That sable knight who fought so well in the mêlée?
My mind misgave me then. It cannot be!
I will not think it. On with the sports, I say!
You Saxon sluggards here,
You're proud when seated at the show,
But by the headlong swine of Galilee
You're slow to show us sport!
Will no one meet our Norman challengers?

(*Cedric starts in his place, but his people entreat him, and Prince John, with a mocking salutation, passes on and ascends to the seats prepared for him and his suite.*)

Heralds
Love of ladies!
Death of champions!
On, gallant knights!
Bright eyes approve your deeds.

Ensemble
Heralds

Love of ladies! etc.

Crowd
If ladies' love be worthy prize
Will ye not battle, then?
Look up, ye knights, where loving eyes
Approve the deeds of men!

Prince John (*from the gallery*)
Heralds, sound the challenge!
(*Trumpets sound a challenge.*)
Again the challenge!

(*Enter the lists, Ivanhoe on horseback, in complete steel, with visard down; on his shield an uprooted oak-sapling, with the motto 'Il Desdichado'. He salutes the Prince by lowering the point of his spear.*)

Sopranos
15 What means his motto?

Men
The disinherited!

All
The disinherited knight!

Sopranos
Alas, poor boy! Strike Ralph de Vipont's shield;
He is the weakest of the challengers.
De Vipont is the man for thee.

Friar
By heaven,
He has struck the shield of the Templar!
Well done, bold boy!

(*Exit Ivanhoe up the lists.*)

Locksley
And see, the mighty Templar
Comes from his tent in armour,
A splendid man-at-arms.
A man of men!

Sopranos
Now, heaven guard thee, boy!

(*Exit Brian up the lists. A trumpet sounds.*)

Crowd
The combat! The combat! They back their horses:
And now, like thunderbolts of war,
Maddening they dash together!

Friar
O great St Dunstan!

Basses
What a crash of arms!

Sopranos
Neither is down!

Sopranos and Tenors
Neither is down!

(*The trumpet sounds again.*)

All
Again! again!

Tenors
Il Desdichado! Il Desdichado!

Sopranos
The Templar! The Templar!

Basses
The Templar!

Tenors and Basses
No! By heaven, the Templar's down!

Ensemble
Heralds
Love of ladies! Death of champions!

Sopranos
The disinherited knight!

Tenors and Basses
Il Desdichado! Il Desdichado!

All
Il Desdichado!

Friar
The Templar leaps to his feet and draws his sword.

Tenors and Basses
Lay on, lay on.

Locksley
Springs from his horse, the disinherited knight.

Sopranos
On, gallant knights.

All
They are to it with their swords!
Lay on, lay on, like gallant knights!
Lay on, lay on, for chivalry!
Lay on, lay on, lay on.

(*Enter down the lists Ivanhoe and Brian on foot, fighting. Prince John, who has risen in his place, throws down his baton.*)

Prince John
Stop the combat!
(*A trumpet sounds, and Heralds part the combatants.*)
Since, by mishap, the gallant Bois-Guilbert
Was first unhorsed, I hereby name this nameless knight
The victor in our List.

Crowd
Il Desdichado! Il Desdichado!

Prince John
And now, Sir Conqueror,
Do thou thy knightly duty!
'Tis thine to kneel before the fairest fair,
Whom yesterday we crowned our pageant's

Queen,
Our Queen of Love and Beauty:
And from her pride of place, thy Queen and ours
Shall crown thee with this crown.

(*The crown is presented to Rowena.*)

Crowd
Rowena! Rowena! Our Saxon princess! Hail!

Prince John
Off with his helmet, Heralds!
Bareheaded must he take the crown!

(*In spite of protest, the Herald lifts the helmet from his head.*)

Rowena
Wilfred! Ivanhoe!

Cedric
My son! My son!

Crowd
Wilfred! Ivanhoe, Hail!

Crowd
Saxon heart is bold for right!
Saxon arm is strong for fight!
Saxon heart and Saxon arm,
They shall keep the land from harm,
Steadfast as the oaks that stand,
Wide and deep in English land!

(*Ivanhoe falls fainting.*)

End of Act I

COMPACT DISC TWO

Act II
Scene 1
Outside the Friar's Hut in the Forest
(*Enter King Richard.*)

King
1 Strange lodging this for England's King,
A thievish friar for his host,
And for his food his own dun deer,
By outlaw's moonlight arrow slain.
Yet better than the pomp of kings
Is this free life in forest glade;
And better far my burly host
Than the false Louis, King of France,
Or Austria's Duke, or my own brother John.
Till I have learned that brother's plans,
Here will I lie and take mine ease,
Couched like a stag in greenwood coverture.
Ho, jolly host! Where art thou?

(*Enter the Friar, bearing a huge pitcher of water.*)

Friar
Here am I!
I bring thee water from the well,
Wherein twixt dawn and set of sun
Holy Saint Dunstan did baptise

Five hundred red-haired heathen Danes.

King
In truth a wonder-working well,
Whose crystal waters can so paint
A hermit's face with roseate hues!
If thou wert not so strict a saint,
Stoutly I'd swear by book and bell,
The winecup thou didst not refuse.

Friar
Peace, idle man! Wert thou as I,
On pulse and water would'st thou dine;
But since thy carnal thoughts incline
Beyond my strict sobriety,
I do bethink me of a pie
Of venison, and a stoup of rosy wine,
Which a good keeper gave me one fine day,
Lest a poor weary traveller come my way.

King
That poor weary traveller am I;
So let's to supper presently.
A hand, mine host; let's hale thy table forth,
And sup like freemen in the forest air.
Out with thy venison pasty and thy wine!
(*They drag the table forth; the Friar places on it food and wine. As the King eats, the Friar watches him with greedy eyes, munching some dry beans.*)
2 There is a custom in the East,
When strangers meet in merry feast,
That host should never fail to share
With stranger guest his goodly fare,
To prove no taint of poison there.

Friar
If truly 'tis the custom, I
Will do myself some violence,
And for the nonce will share thy meal.
Drink fair, I pray thee.
(*putting his hand on the cup*)
Skoal to my honoured guest! Was hael!

King
Drink hael, most rosy friar!

(*They fall to eating and drinking; after a time the Friar falls back in his seat.*)

Friar
Now I bethink me,
Thou didst come here to fight with me:
Hast thou forgot thy valour?

King
Nay, we will fight to-morrow.
To-day I will contend with thee
In peaceful art of minstrelsy.
Reach me yon harp, I pray thee.

Friar
But first drink deep!

King
So be it, jovial wine-skin!
Another draught for me, and so
The harp to my heart!
(*sings*)
3 I ask nor wealth nor courtier's praise,

That woos a weary King,
If I may ride the woodland way
And breathe the air of spring.
An ashen spear in strong right hand,
Good horse between the knees;
What treasure can a king command
More glorious than these?
I rouse me with the dawn's first light,
And breast the shadowed hill;
I know the forest's deep delight
When all the leaves are still.
There would I bend with whisper low,
To woo the nut-brown maid,
And see her blushes come and go
Beneath the dappled shade.
And forth I ride 'neath living green
To hear the throstle sing;
And bird and wandering knight, I ween,
Are happier than the King!

Friar

4 Not bad, say I, nor badly sung!
I drink to wandering knights-at-arms,
And to all gallant men indeed!
But thou art none, not thou, I swear,
Who pourest water in good wine!

King

Didst thou not say 'twas from Saint Dunstan's well?
Shall I not qualify my cup
With liquor loved of holy Saint?

Friar

'Tis true! Full many heathen in that well
Did the Saint plunge for their eternal good;
But neither chronicle nor popular tale
Doth state he drank its water.
Now hear me sing, and own thyself a crow.
(*sings*)

5 The wind blows cold across the moor,
With driving rain and rending tree:
It smites the pious hermit's door,
But not a jot cares he,
For close he sits within,
And makes his merry din,
With his 'Ho, jolly Jenkin,
I spy a knave in drinkin',
And trowl the brown bowl to me!
Then ho, jolly Jenkin,
I spy a knave in drinkin',
And trowl the bonny bowl to me!'

The wind a roaring song may sing,
In crashing wood or frightened town:
It whirls the mantle of a king
As 'twere a beggar's gown;
But caring not a jot,
We sing and drain the pot,
With our 'Ho, jolly Jenkin,
I spy a knave in drinkin',
And trowl the brown bowl to me!
Then ho, jolly Jenkin,
I spy a knave in drinkin',
And trowl the bonny bowl to me!'

(*As he sings, the outlaws gather; when he ends, they take up his stave.*)

Outlaws

Then ho, jolly Jenkin,

I spy a knave in drinkin',
And trowl the brown bowl to me!
Then ho, jolly Jenkin,
I spy a knave in drinkin',
And trowl the bonny bowl to me!

Friar
6 And now for combat! Where's this friend of mine?
No friendship stands till blows have passed.
What say'st thou, friend? Broadsword or quarter-staff?

King
Nay, I'll not hurt thee!
I do protest I love thee so,
I would not crack thy shaven crown.
But if thou need'st a test, I'll stand,
And thou shalt strike me with thy hand,
And after, thou shalt bide my blow.

Friar
No 'after' shall there be. A sennight long
Thou shalt lie gasping, ere thou rise again.
Stand, and stand firm!
(*He deals him a buffet.*)
By all the saints in Saxon calendar,
He must be rooted like an ancient oak!

King
Stand, and stand firm!

(*He deals him a buffet. The Friar rolls upon the ground. Enter Locksley.*)

Locksley
What folly have we here? Arise,
Thou rolling cask! Up, up, I say!
This is no time for revelry.
And thou, Sir Knight – in Ashby's lists
Thou wert a man indeed!
Now of thy manhood I demand
Succour for Cedric, Thane of Rotherwood,
And for his ward, Rowena, falsely ta'en
By vizored knaves and borne to Torquilstone.

Chorus
To Torquilstone!

Locksley
And by a strange mischance, Cedric's own son,
Borne in the litter of a wealthy Jew,
Was captured with his hosts, and lies interned
And wounded in the same accursed walls!
I ask thy aid for gallant Ivanhoe.

Chorus
For Ivanhoe!

King
My aid for Ivanhoe? Why waste the words?
Gather your men! Be speedy! On my soul,
If but a hair be harmed of Wilfred's head,
I'll tear their castle piecemeal with my hands
And give their bodies to the kite. My friend,
My friend of friends! Let there be no delay!
Sound bugles and away!
To Torquilstone!

Chorus
To Torquilstone!

Scene 2
A Passage-Way in Torquilstone
(*Enter de Bracy and followers masked, bringing Cedric and Rowena prisoners.*)

Cedric
7 Will not our captor dare to show his face?

De Bracy
Aye, that dare I.

(*He unmasks, laughing.*)

Cedric
De Bracy! Traitor! Who hast broken bread
In mine own hall!

Rowena
I do beseech thee,
In mercy let us go;
As thou art knight of noble name and blood,
I do entreat thee let us hence in safety!
In mercy let us go!
In mercy let us go!

De Bracy
The fate of war, the wile of love!
I here declare myself the loyal lover
Of this most lovely lady; and I bear
The sanction of our sovereign liege, Prince John;
And she shall be de Bracy's honoured bride.

Cedric
By heaven, rather would I see
This lady lifeless on her bier
Than yield her to thee! Faithless knight,
Is it thy Norman chivalry
To make weak women mad with fear,
And woo them in a dungeon's gloom?

De Bracy
Peace, friend, I pray thee!
Speak not so loudly:
Dost thou not fear to peril thy own son?

Cedric
My son? This is some idle tale
To frighten me! I say I have no son.

De Bracy
He, whom his father left to die or live,
Was succoured by a kindly Jew, and nursed
By a fair Jewess; and by fate of war
Jewess and Jew, and wounded knight
Are here interned. None knows his name but I;
And if I breathe the name of Ivanhoe,
Short were his shrift. So, good my friend, be
patient.
And, if this lady fair will smile on me,
Then will I save thy son.

Cedric (*after a moment*)
My son defied me; he is dead to me.

I will not buy his life with a foul bargain!

Rowena
Thou art his father; pity him and me!
Oh, gallant knight, I pray thee,
Be deaf to him, and to thine own worse
thoughts;
And save this wounded knight of Ivanhoe!
And I will pray for thee. In mercy save him!

(*She falls weeping at de Bracy's feet.*)

Ensemble
Rowena
In mercy save him! In mercy save him!

De Bracy
In thy fair hands is life of Ivanhoe!
Fairest lady, remember,
In thy fair hands is life of Ivanhoe!

Cedric
Kneel not to him! Remember who thou art,
Kneel not to him, a highway robber!
Kneel not to him! robber of the highway!
Remember who thou art!

(*Exeunt men with Cedric and Rowena. Brian enters.*)

De Bracy
8 Welcome, Sir Templar! But I may not stay;
I must be gone to woo my captive fair!

(*Exit de Bracy.*)

Brian
Woo thou thy snowflake till she melt for thee;
Another and a wilder bliss be mine!
My lovely Jewess!
Oh, she has drawn a spell about my heart
And whelmed my soul with love!

9 Her southern splendour, like the Syrian moon,
Draws the full tide of my rebellious blood!
Though Death should clasp me close ere set
of sun,
This hour is mine, and mine the tyrant's mood,
And I will woo her as the lion woos,
To bring his wild mate docile to his side;
And I will win her as the lion wins
That in the desert leads his tawny bride.
O Maid of Judah, trembling in my arms,
Proud is thy fate to own my conquering sword!
Though Hell oppose with all its dire alarms,
This hour is mine, and I thy ruthless lord.
If Death be host, I'll drain his cup for wine!
Come Night, come Death, so this wild hour
be mine!

(*Exit Brian.*)

Scene 3
A Turret Chamber in Torquilstone
(*Rebecca. Ulrica spinning; as she spins she sings fragments of song.*)

Ulrica
10 Whet the keen axes,

Sons of the Dragon!
Kindle the torches,
Daughters of Hengist!
Wave your long tresses,
Maids of Valhalla!
Many a war-chief
Mighty in combat,
Pale from the death-blow,
Wends to your greeting.
Light ye the torches,
Maids of Valhalla!

Rebecca
Good mother, of thy pity say
What fate is mine? Speak, as thou art a woman!
In mercy answer me!

Ulrica
Evil and dark thy fate shall be,
Dark as the fate which long ago,
Befell a noble Saxon maid.
Look on me! In this cursed place
My father, and my brethren twain,
Their fair curls clotted with their blood,
Fought till they fell; and ere the stair
Was washed from that most holy stain,
I, the sole daughter of their race,
I, who was once as proud as fair,
Was sport of conqueror's wanton mood.
If such my fate, what hope for thee?

Rebecca
Is there no way of safety?
Have mercy on me! Point me out a way!
Be it through tortuous paths, where death
may lie,
And I no more behold the light of day;
Be it through ghostly night or whelming flood,
I will essay it!
Is there no way of safety?

Ulrica
No way but through the gates of death,
And they do open late, too late!
My task is done,
My thread is spun,
Farewell! I leave thee to thy fate.

Rebecca
O stay with me, in mercy stay!
Curse me, but leave me not! Thy presence here
Were surely some protection in my need.

Ulrica
Not e'en the presence of the Mother of God
(*She points to a rude image of the Virgin.*)
Can save thee from thy doom! Go, kneel to her,
And see if she will save a Jewish girl.
Whet ye the steel,
Sons of the Dragon,
Kindle the torches,
Daughters of Hengist!

(*Exit Ulrica. Rebecca goes quickly to the door, and tries it, but Ulrica has barred it behind her. Then she goes to the window. She peers over the low parapet, and starts back into the room with*

her hands over her eyes.)

Rebecca

11 O awful depth below the castle wall!
Sheer down it falls and bare; no smallest weed
Can find a cranny there. O for the wings
Of which the Psalmist sang, that I might fly,
And hide me from all eyes.
O Lord Jehovah! aid me in this hour!

12 Lord of our chosen race,
In hour of deep distress
And utter loneliness,
I lift weak hands and pray Thee of Thy grace,
Guard me, Jehovah, guard me!

Lord, on Thy name I cry
From depths where no man hears,
And half distraught with fears!
Stretch forth Thine arm to save me or I die!
Guard me, Jehovah, guard me!

Spirit, who movest everywhere,
O Thou, who know'st the deeps o' the sea
And climbest the heights o' the air,
Now, in this narrow place,
I pray Thee of Thy grace
Descend to me!

Guard, in mercy guard,
O guard me!

(*The door opens, and Brian enters, his mantle held to shield his face. At sight of him she tears the jewels from her arms and throat, and advancing, offers them to him.*)

Rebecca

13 Take thou these jewels; here is wealth enow
To give thee life of happy days;
And when I leave these castle walls
For every gem a thousand shall be thine.

Brian

Now, nay, fair flower of Palestine,
Thou dost mistake me; I am one
More apt to hang thy neck with Orient pearl
Than to take jewels from thee.
I love thee, I love thee! By my soul, I swear
That not for all the wealth of all thy tribe
Will I resign thy beauty.

Rebecca

Ah, as thou dost hope for mercy at the last,
Stand back and hear me!
I am a Jewess, thou a Christian knight;
Accursed in the sight of God and man
Were our unholy marriage.

Brian

Fair girl, I would not wed with thee,
Wert thou the Queen of Sheba, Jewess-born;
Nor wert thou Christian damsel, would I wed.
My vow forbids me. See, on my heart the Cross!

Rebecca

Thou would'st appeal to thy most holy sign?

Brian
Thou art a Jewess; the Cross is naught to thee.

Rebecca
I hold my father's faith, and if I err,
May God forgive me – and He will forgive.
But thou, a Christian knight, wilt thou appeal
To thine own Cross to aid thee in thy sins?

Brian
Thou art a Jewess; the Cross is naught to thee.

Rebecca
To the Cross to aid thee in thy sins?

Brian
Preach me no more,
Daughter of Sirach! Let it suffice for thee
That thou art captive to my bow and spear.

Rebecca
If thou dost wrong me, then by heaven I swear
I will proclaim thy deathless infamy
Till each Preceptory, each Chapter of thy
Order,
Ring with thy shame!

Brian
And loud must be thy tongue
If it be heard beyond these castle walls.
Yield to thy fate!

(*He advances upon her.*)

Rebecca
Never! The God of Abraham
Opens a path of safety,
Even from the pit of infamy.
(*She leaps upon the parapet.*)
Stand back, proud man! If thou but stir,
I will leap down to death; and thou shalt know
The Jewish girl would rather yield her soul
To God than trust her honour to the Templar.

(*A pause. He stands regarding her.*)

Brian
Now, by my sword, art thou a noble heart!
Mine must thou be, for now I know thy soul,
And know it mate for mine;
Attend and hear! Our Holy Order grows
In power greater than the pomp of kings;
And of this Order I will be the head.
My mailed foot shall climb the throne of kings,
And my steel gauntlet pluck their sceptres down.
And thou shalt share my glory and my pride;
For I will make thee Empress of the East,
Carve thee a throne more fair than Solyman's;
And thou and I, fearing nor man nor God,
Shall sit on high, the crowned monarchs of the
world.

Rebecca
Blaspheme no more! Thy Order of the Temple
Was formed for poverty and chastity.
Beware, rash man! Blaspheme no more!
God's arrows fly afar to smite the proud.
And know, if there were truth in thy wild
words,

And thou couldst throne me o'er the necks of
kings,
Rather would I go forth to mourn my life
With Jephthah's daughter on the lonely hills,
Than sit with thee on thy imperial throne.
God judge thee, and not I!
(*A bugle sounds.*)
14 What sound is that?

(*The bugle sounds again.*)

Brian
A summons, as I live!
I must be gone to see who sounds so bold!

Rebecca
If 'twere some hope of safety!

Brian
Hope not at all, or hope to mate with me.
Though the Archangel's trumpet sounded war,
I would return and dare his fiery sword,
Ere I would cease to claim thee mine own.

Rebecca
And if thou camest with all the Lords of Hell,
I would defy them in the name of Him
Who set His bounds to the eternal sea.

Ensemble
Rebecca
I would defy them, I would defy them,
In the name of Him above!

Brian
Hope not at all, hope not at all,
I would return and dare his fiery sword,
Ere I would cease to claim thee for mine own.

(*Exit Brian. Rebecca kneels in prayer.*)

Rebecca
O Jehovah, guard, O guard!

End of Act II

COMPACT DISC THREE

Act III
Scene 1
A Room in Torquilstone
(*Ivanhoe is alone. He leans on his bed, pale and weak from his wound.*)

Ivanhoe
1 Happy with winged feet,
Comes the morning softly stealing in;
And to my darling's chamber sweet
This happy light will win!

O fair procession of the morning hours,
Go, bid my love awake with all the flowers.

But let me sleep awhile,
And dream my only wound is from love's dart,
And cunningly my thought beguile,
To deem that thou, fair Queen, my gaoler art;

So prison bars and wounds more dear shall be
Than all the world, if there I find not thee.

Come, gentle sleep!

(*Ivanhoe falls asleep. Presently Ulrica steals into the room, followed by Rebecca.*)

Ulrica

2 Tend thou the Knight thou lovest,
Another and a nobler work be mine!
Look for thy bridal torches!

(*Exit Ulrica.*)

Rebecca

Aye, she speaks truth; I love him.
Now, in this hour of doubt and danger,
To my weak heart I say, 'Be still, I love him'.

3 Ah, would that thou and I might lead our sheep
Among the folded hills!
The winter is past, the rain is over and gone;
The singing birds are come beside the rills.
Arise, beloved one!
I love thee, I love thee; O my love,

My Asahel, O! swift as the wild roe,
And terrible as armed hosts that go
With banners onward waving.
How fair and pleasant art thou, O my love!
A shadow of the rock, a happy fountain springing;
A bird his glad song winging
Up to high heaven in a maze of light!

Sleep fountain, bird, and love, for surely sleep
is best;
Sleep, while I guard thy rest
By day or night;
For only in thy sleep art thou my love.
Ah me, for many waters
Quench not the fire of love; and, when he wakes,
His eyes are not for me.
Rest, rest, beloved!

(*Ivanhoe wakes. He raises himself on his bed.*)

Ivanhoe

And is it thou, dear maiden?
My gentle nurse!
Now all is well with me since thou art near.
4 But hark! what sound is in mine ear?
I dreamed, but dream no more. And now
Our friends renew their onset.

Rebecca

Peace, be still!
I hear no sound of combat.

Ivanhoe

'Tis but the pause before the onset,
The stillness ere the thunder breaks in the air.
Anon 'twill break in fury.
(*He rises from the bed.*)
I pray thee, gentle maiden,
Help me to yonder window.

Rebecca

Nay, rest, I pray thee! I will stand

At yonder window, and will tell
How flow the tides of war. Fear not for me!

Ivanhoe
Nay, gentle heart, it must not be,
That thou dare danger for my sake.
My whole life long should I go mourning thee,
Wert thou to sleep in death and I to wake.

Rebecca
Thy shield then! Proudly will I bear
The glorious shield of Ivanhoe!

(*She takes his shield upon her arm, and mounts to the window. Ivanhoe sinks back upon the bed.*)

Rebecca
5 I see them now; the dark wood moves with bows.

(*Far off the bugle sounds assault. The Norman trumpets answer.*)

Rebecca
O God of Israel, shield us in this hour!
On, on they come with bended bows triumphant;
On, on they drive, and now the quiver rattleth;
The noise of the captains and the shouting!

(*voices in the distance*)

Tenors
De Bracy, de Bracy!
On, Free Companions, on!

Basses
The Temple, the Temple!
Strike for the Templar! Strike!

Ivanhoe
And I must lie like palsied monk
Whilst the great game is playing!
What of the sable knight? Does he ride forth
Like one who goes a-maying,
With joy of battle and the pride of war?

Rebecca
With giant blows he hews the palisade;
A mighty axe swings in his mailed hand,
His black plume floats afar,
A raven o'er the stormy fight!
The palisado falls; he enters in.
Onward he drives, a Joab in the battle!
Lion of war – now fall his foes before him,
Bending like corn that bends before the whirlwind.
They fly, they fly across the moat,
And hurl the plank away; the outwork's won!

Ah woe! The poor men left o' the other side!
They fling them down! they pierce them through!
O God of Israel, pardon in this hour
The men whom thou hast made.

(*She lets fall the shield, and comes from the window, her hands before her eyes. Ivanhoe rises to meet her.*)

Ivanhoe

6 How canst thou know what pain it is to lie
All helpless here, while deeds of chivalry
Are done so near and yet so far away?
What life is there but in the battle brave,
And who would live one day
Of sloth and shame, that in the clash of fight,
The battle's fierce delight,
Might find 'mid warriors bold the glory and
the grave?

Rebecca

Ah me! not thus did Judah's warriors go
Forth to the fight, but breathing prayer and
praise;
Not in the shield nor sword
They trusted, but in Him whose mighty arm
Rolled back the flood, till Pharaoh's hosts of war
Were whelmed in rushing waters.
But now, alas! Judah's star
Is sunk in vasty night.

Ensemble

Rebecca

And yet be witness, heaven, with what delight,
What rapture would I give
My life-blood drop by drop, so I might live
But for one hour to see
Judah redeemed from her captivity.

Ivanhoe

How canst thou know what pain,
What pain it is to lie
All helpless, while deeds of chivalry are done
so near?
What life is there but in the battle brave,
The battle's fierce delight!

Tenors (*without*)

The Temple, the Temple!
Strike for the Templar, strike!

Basses (*without*)

On for Saint George, on!
On for Saint George, on!

Rebecca

But see! What angry redness
Flushes the heaven above us?
The castle burns with fire.
Now do I know thee,
Fiend with thy wedding torches!

(*The door is thrown open. Enter Brian.*)

Brian

The castle burns. Away with me!

(*Ivanhoe seizes a sword, but Brian strikes it from his hand. Ivanhoe falls fainting. Brian seizes Rebecca, and drags her away.*)

Rebecca

Wilfred! Wilfred!
In mercy save him!

Brian

Away with me! Away with me!

(*Exit Brian, with Rebecca. The walls begin to burn and fall. Enter through the ruins King Richard and yeomen.*)

Ivanhoe (*on his knees*)
The King! The King!
Long live the King!

(*The Outlaws fall back in amazement, then uncover.*)

Outlaws
The King! It is the King!
The Black Knight!
Pardon! Pardon! Long live the King!

(*More ruin falls, and on high is seen Ulrica, a burnt-out torch in hand.*)

Ulrica
Far...

All
Ha!

Ulrica
...leaps the fire-flame, render of forests;
Far floats the smoke-wreath, wings of the eagle;
Whet the bright steel, then,
Sons of the Dragon!
Kindle the torches,
Daughters of Hengist!
I come, O Zernebock, I come in glory, I come!
I come!

Chorus
Ah!

(*She leaps down and disappears.*)

Scene 2
In the forest
(*Outlaws cross glade singing and dancing.*)

Outlaws
7 Light foot upon the dancing green,
Light hand upon the bow,
With glancing eye and laughing mien
Adown the glade we go.
And, marching, sing like yeomen true,
'Our bows are made of English yew'.

(*Enter King Richard, lute in hand. Ivanhoe follows him.*)

King
Oh, I would be an outlaw bold,
To strike the flying deer,
Or leave the lover's tale half told
In lingering maiden's ear.
(*to Ivanhoe*)
Hither, dear lad, and lean on me,
This air of woodland wild and free
Shall brace the arm that hangs so weak,
And bring the wild rose to thy cheek.
Here will we rest and wile the time away
With dainty lute and jocund roundelay.

Ivanhoe
Thy love is more to me, my King,
Than breath of May that poets sing,
And dear as maiden's love to me
The hope to live and fight for thee.

King (*to his lute*)
Oh, forest ways are dark enough,
Though shine the silver moon,
And dark beneath the forest bough,
The stricken deer shall swoon.
(*to Ivanhoe*)
Here seat thee, lad, and rest thy bones;
This knoll shall be the best of thrones;
And 'neath my canopy of singing birds
I'll judge me like a king o' the ancient world.
What ho! Within there! Bring my prisoner forth.
(*Enter de Bracy, guarded.*)
8 Maurice de Bracy, faithless knight,
Since thou didst seize upon the road
Ladies and liegemen of the King,
Now tell me why, in heaven's sight,
Of noble tree a thankless load
Thou shouldst not swing?

De Bracy
My liege, I have no word to say,
But only of thy mercy pray,
Cover my face; I would not fright
The birds from their delight;
Cover my face, and let me swing
The highest servant of my King.

King
Maurice de Bracy, I pronounce thy doom:
Get thee to horse, strike spur and ride away!

De Bracy
To horse! and free!
Surely my King doth jest with me!

King
Not I. I bid thee up and fly!
Ride as the fiend were after thee!
Ride till thou find my brother John,
Charge him he yield him to our grace
Ere ten days pass, or, by the Holy Cross,
I will so maul him that his Louis o' France
Shall know him not, and I'll so bend his neck
That his back break. Go! Let thy horse be fleet!
Kneel not, speak not, but live in honesty.
(*Exit de Bracy.*)
(*to Ivanhoe*)
9 Look, where thy moody father walks apart,
And by his side thy gentle lady fair,
Lad, will thy sire forgive thee?

Ivanhoe
Alas, my liege, I fear.

King
We'll bend him yet. Look, where he comes this
way;
Stand thou apart, and I will strive with him.
(*Enter Cedric and Rowena.*)
Cedric, good friend, didst thou not promise me
A boon for lusty fighting? What if I ask

Free pardon for thy son and a fair wife?

Cedric
I am grown infirm of purpose; I know not
If for the love of woman's face
My life-long task must ended be,
And lost, the hope of Harold's race,
What work remains for me,
Beneath the sun?

King
Maiden, if e'er in forest free
The sun shone fair for love's delight,
Kneel down and pray for charity,
For so by thy brave knight
Shall bride be won.

Rowena
Cedric, O father, hear me pray
By days of childhood's lost delight,
When he and I were wont to play,
Forgive thy son.

Ivanhoe
O Cedric, O father,
May I find favour in thy sight,
And take me to thy heart again
True man, and trusty Knight,
And thine own son.

(*Repeat Ensemble.*)
(*Cedric embraces Wilfred.*)

Cedric
Be it as thou wilt. God knows I pardon thee!
Wilfred, my son! But let me hence awhile,
Follow me not; I pray thee, let me go!

(*Exit.*)

King
The pliant willow waves,
But the oak groans in bending.
And I'll go too, for well wot I
That man and lily maid
Well met i' the forest shade,
Desire no king for company.
Oh! I would be an outlaw bold,
To strike the flying deer;
For hearts are young in forest old,
And Spring is all the year.

(*Exit King Richard.*)

Ivanhoe
10 How oft beneath the far-off Syrian skies
Have I looked up and seen amid the stars,
Twin lights of home in land of distant wars,
These star-like eyes.

Rowena
How oft, when thou wert far beyond the foam,
And mine was woman's part of weary rest,
Dreamed I my head lay happy on this breast,
Thy heart my home!

(*Enter Isaac, pale and in haste.*)

Isaac
11 Knight, Knight of Ivanhoe, I come for thee!
My child is doomed to die.

Ivanhoe
To die!

Isaac
Nay, hear me. When the fierce Templar
Snatched her from burning Torquilstone, he bore her
To the next house of the Order.
There have they sat in judgment on my child,
For witchcraft practised on that evil knight,
And she must die by fire.
My child has called a champion; thou wilt come,
I pray thee at thy feet, away with me!

Rowena
Wilfred, bethink thee, thou art weak with wounds.
In thy mercy stay with me, Wilfred, my love!

Ivanhoe
And shall she die by fire?
She led me back to life and love of thee.
Though I were weaker than an ailing girl,
Must I not go?

Rowena
I would not have thee stay
With me and shame. O Wilfred, O my love,
Go, go, lest I entreat thee back again!

Isaac
My child must die by fire! My child must die by fire!
Thou wilt come, I pray, I pray thee come away with me!

Ivanhoe
My heart, my queen!
Be brave till next I clasp thee in my arms.
Farewell, dear love!

(*He embraces Rowena, and rushes out followed by Isaac. Rowena falls fainting.*)

Scene 3
The Preceptory of the Templars
(*A funeral pile. A crowd of common folk kept back by Temple servants. The Templars enter in order singing. Rebecca is led in with them. Among them is Brian, silent and pale, armed but without his helmet.*)

Templars
12 Fremuere principes,
Irruere turbidi:
In hoc Templo una spes,
Una salus Domini!
Nobis sit victoria,
Nostro Templo gloria,
Gloria sancto nomini!

Cordibus ac mentibus
Proni veneramur te:
Salus esto gentibus
In hoc Templo, Domine!
Nobis sit victoria,
Nostro Templo gloria,

Gloria sancto nomine!

(*When the Templars have taken their seats, their Grand Master remains standing.*)

Grand Master

13 Thou Jewish girl, who art condemned to die
For practice of thy vile unholy arts
Against a noble Christian knight, attend.
Thou didst demand a champion, and our Order
Erring perchance, as 'tis most meet to err,
In mercy, heard thy prayer;
Wherefore we named our tried and valiant brother,
Brian, the knight of whom thou art accused,
To meet thy champion, should a champion come.
But now the hours decline, and sinks the sun
As sinks thy life. The hour of doom is near.
Repent and free thy soul! Confess thy crime.

Rebecca

I am innocent.
Now, if God will, even in this last dark hour
He will appoint a champion.
But if no champion come, I bow
Before His holy will, and am content to die.

Grand Master

Sound trumpets!
(*a flourish of trumpets, then a pause*)
Now since no champion makes answer here,
Draw near and bind the maiden to the stake;
For surely she shall die.

(*As the Servants approach Rebecca, Brian comes quickly down.*)

Brian

14 It shall not be.
Fools! Dotards! Will ye slay the innocent?
Butchers and burners!
She is mine, I say; I say she shall not burn.

Grand Master

What need of further proof? The witchcraft works
Even in his lips, and breeds their blasphemy.
Take her and bind her to the stake.

Brian (*to Servants*)

Back! as you hope to live!
(*to Rebecca*)
Swear to be mine, and I will save thee now.
My horse is nigh at hand, Zamor my horse
Who never failed me yet; and he will bear thee
To life and love. One word, and thou shalt live!

Rebecca (*in prayer*)

Oh Jehovah,
Guard, oh guard me!

(*Brian covers his face and turns aside. Rebecca offers her hands to the Servants. They bind her to the stake. They are about to fire the pile, when there is a movement in the crowd, and a great shout.*)

Voices
15 A champion! A champion! A champion!

(*Through the crowd comes Ivanhoe on foot, pale, dusty, with drawn sword.*)

Ivanhoe
Forbear, forbear!
I come, her champion, ere set of sun,
Wilfred of Ivanhoe.

Chorus
A champion! A champion! A champion!

Rebecca
He is weak, he is wounded,
He must not fight for me!
Oh! as you hope for mercy at the last,
Forbid the combat!

Brian
This is the man you love!
Now is the hour,
Death-hour for him or me.
Look to thy life, thou wretch of Ivanhoe!

(*He attacks Ivanhoe with fury. The Grand Master rises as if to stop the combat, but stands gazing. Enter King Richard, Cedric, Rowena, Isaac, and others. Ivanhoe gives ground, fighting desperately. He is beaten to his knees. Brian swings his sword for a last blow, then drops the point and stands. A silence; then Brian falls. Ivanhoe goes to him, wondering, and kneels beside him.*)

Ivanhoe
Dead! He is dead!

Chorus
16 A judgment! A judgment!
The evil passions warring in his soul
Have rent him like the seven fiends of Hell:
Bow down before the judgment of the Lord!

(*They unbind Rebecca. She moves towards Ivanhoe, but stops as he goes towards Rowena. Isaac goes timidly and touches the hand of Rebecca, who is gazing at Ivanhoe and Rowena. At his touch, she turns and takes his hand inhers.*)

King
I charge thee, Conrad, Master of the Temple,
On whose foul sport we have intruded here,
Up and begone, thou and thy trait'rous knights,
And at your peril shame our coasts no more.

Grand Master
And dost thou banish me?

Templars
The Temple stands above the wrath of Kings!
We will appeal to Rome!

King
Appeal! Appeal!
But if I find thee yet on English ground,
I will so harry thee, thou foreign knight,
That thou shalt have no voice to plead in Rome.

17 See where the banner of England floats afar
Above thy Temple pennants!

(*The Royal banner of England is raised.*)

Ensemble
Templars
Wide as the world our Temple stands,
To mock the might of kings!

Rebecca
Our Temple was not made with hands,
But high as heaven it springs.

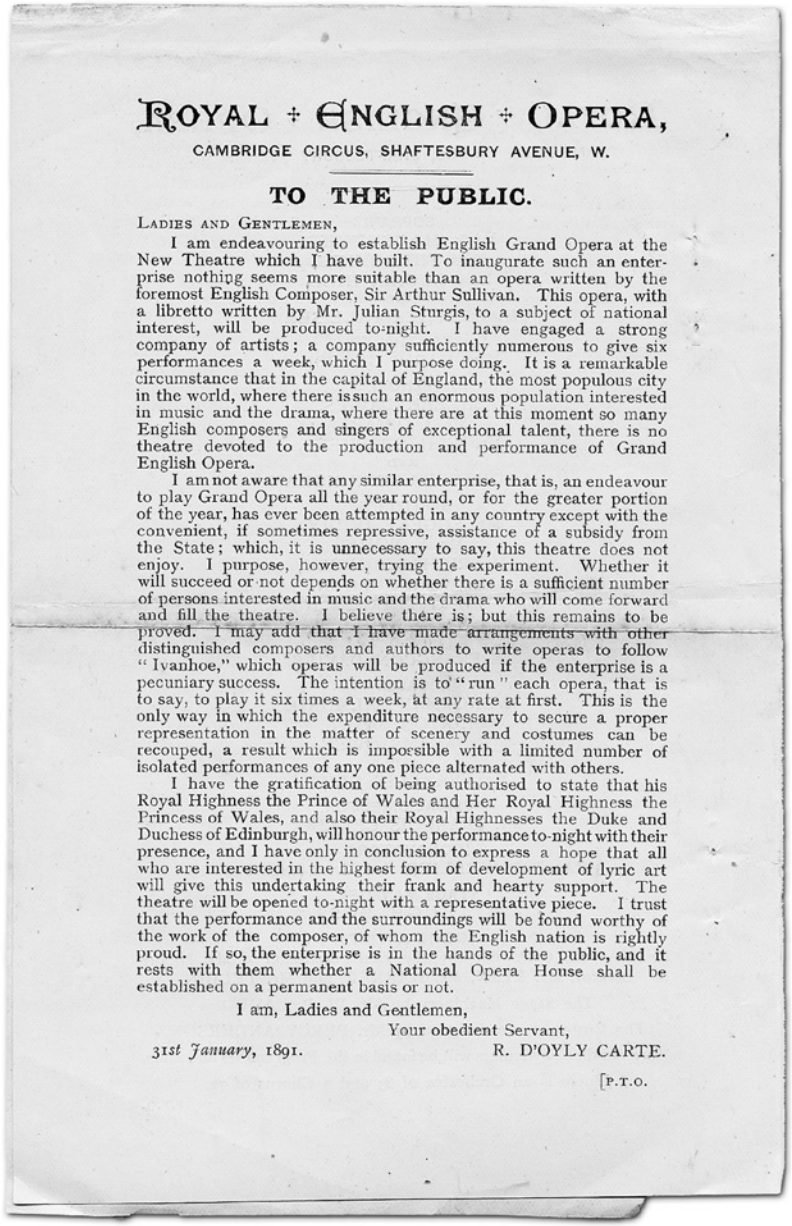
Rowena, Ivanhoe, Cedric, King and All
O Love, that holdst the world in fee,
And strongest knights in thrall,
Our hymn we raise to thee,
And hail thee Lord of all!

End of Opera

Julian Sturgis (1848 – 1904)

Brian Pidgeon, left, with David Lloyd-Jones and singers in the control room

Jonathan Cooper



ROYAL ✣ ENGLISH ✣ OPERA,

CAMBRIDGE CIRCUS, SHAFTESBURY AVENUE, W.

TO THE PUBLIC.

LADIES AND GENTLEMEN,

I am endeavouring to establish English Grand Opera at the New Theatre which I have built. To inaugurate such an enterprise nothing seems more suitable than an opera written by the foremost English Composer, Sir Arthur Sullivan. This opera, with a libretto written by Mr. Julian Sturgis, to a subject of national interest, will be produced to-night. I have engaged a strong company of artists; a company sufficiently numerous to give six performances a week, which I purpose doing. It is a remarkable circumstance that in the capital of England, the most populous city in the world, where there is such an enormous population interested in music and the drama, where there are at this moment so many English composers and singers of exceptional talent, there is no theatre devoted to the production and performance of Grand English Opera.

I am not aware that any similar enterprise, that is, an endeavour to play Grand Opera all the year round, or for the greater portion of the year, has ever been attempted in any country except with the convenient, if sometimes repressive, assistance of a subsidy from the State; which, it is unnecessary to say, this theatre does not enjoy. I purpose, however, trying the experiment. Whether it will succeed or not depends on whether there is a sufficient number of persons interested in music and the drama who will come forward and fill the theatre. I believe there is; but this remains to be proved. I may add that I have made arrangements with other distinguished composers and authors to write operas to follow "Ivanhoe," which operas will be produced if the enterprise is a pecuniary success. The intention is to "run" each opera, that is to say, to play it six times a week, at any rate at first. This is the only way in which the expenditure necessary to secure a proper representation in the matter of scenery and costumes can be recouped, a result which is impossible with a limited number of isolated performances of any one piece alternated with others.

I have the gratification of being authorised to state that his Royal Highness the Prince of Wales and Her Royal Highness the Princess of Wales, and also their Royal Highnesses the Duke and Duchess of Edinburgh, will honour the performance to-night with their presence, and I have only in conclusion to express a hope that all who are interested in the highest form of development of lyric art will give this undertaking their frank and hearty support. The theatre will be opened to-night with a representative piece. I trust that the performance and the surroundings will be found worthy of the work of the composer, of whom the English nation is rightly proud. If so, the enterprise is in the hands of the public, and it rests with them whether a National Opera House shall be established on a permanent basis or not.

I am, Ladies and Gentlemen,

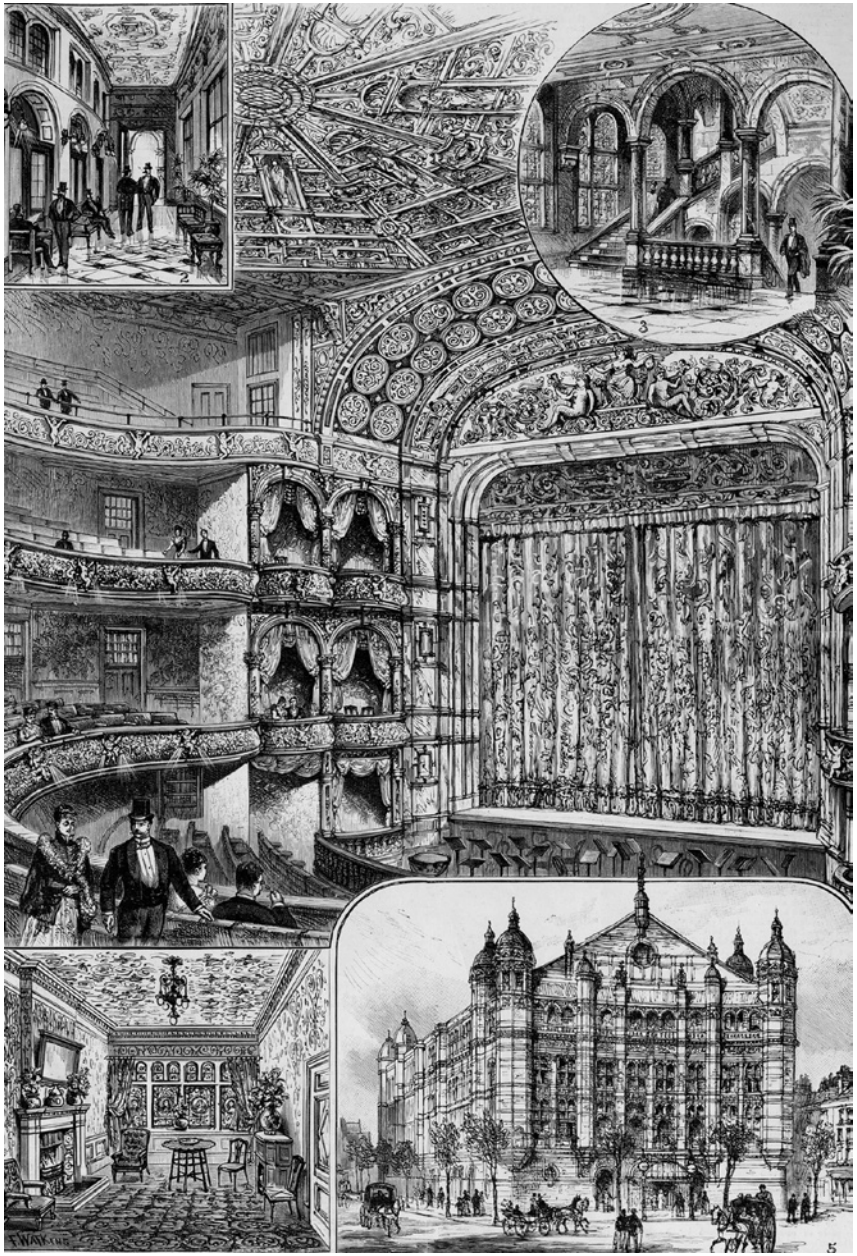
Your obedient Servant,

31st January, 1891. R. D'OYLY CARTE.

[P.T.O.

Courtesy of Peter Joslin

Advertisement concerning the Royal English Opera, published by Richard D'Oyly Carte



Courtesy of Peter Joslin

Exterior and interior of the Royal English Opera House

SIR ARTHUR SULLIVAN SOCIETY

Founded 1977 – Registered Charity No. 247022

The Sir Arthur Sullivan Society would like to dedicate this recording of *Ivanhoe* to the memory of two people: the conductor Richard Hickox, at whose instigation the project to record *Ivanhoe* began, and who was to have conducted this recording; and to Dr Tony Rounsefell, who gave extremely generous financial support.

The Society is deeply grateful for the help offered by Mr John Wolfson, and for his generosity in allowing access to Sullivan's autograph score of *Ivanhoe* during the preparation of a new edition for this recording.

---

www.sirarthursullivansociety.co.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.

Sir Charles Mackerras CH
Mike Leigh
Don Anders
Gerry Arber
Laurence Bentley
David Eden
Peter Gale
Robin Gordon-Powell
Peter Gregory
Doreen Harris
Ian Hiscock
Helen Lentin
M.J.C. Lynde
Derrick McClure
John McLeod
Stan Meares
Chris O'Brien
Peter Parker
William Parry
Chris Richardson
Elaine Richardson
John Sands
Steve Skinner
Pat Slugocki
Nicio Vega Jr
P.G. Walton
Roger Wild
Rosemary Wild
Martin Yates
Barrie Youel

Robin Gordon-Powell generously made available his new performing edition of *Ivanhoe*. 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 e-mail: robin@amber-ring.co.uk

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: 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.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Chandos 24-bit recording
The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

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.

Executive producer Brian Couzens
Recording producer Brian Pidgeon
Sound engineer Ralph Couzens
Assistant engineer Jonathan Cooper
Editor Jonathan Cooper
A & R administrator Mary McCarthy
Recording venue BBC Hoddinott Hall, Cardiff Bay, Cardiff, Wales; 24 – 28 June 2009
Front cover Artwork by designer
Back cover Photograph of David Lloyd-Jones by Peter Teigen
Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)
Booklet editor Finn S. Gundersen
Copyright Copyright Control
℗ 2010 Chandos Records Ltd © 2010 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

Courtesy of Peter Joslin

Final scene of 'Ivanhoe'