

BRU ZANE
Opéra français | *French opera*

CLÉMENCE DE GRANDVAL



TASSIS CHRISTOYANNIS
NICOLE CAR
JULIEN DRAN
ANTE JERKUNICA
PAWEŁ TROJAK

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER
CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

MIHHAIL GERTS

For the Palazzetto Bru Zane:
Artistic director: Alexandre Dratwicki
Director of musical editions: Sébastien Troester
Music editor: Marie Humbert
Artistic coordinator: Rosa Giglio
Head of production: Elena Vignotto
Director of research and publications: Étienne Jardin
Coordinator for the Bru Zane Label: Camille Merlin

Editorial consultant: Carlos Céster
English translator: Charles Johnston
Designer: Valentín Iglesias, assisted by Jaime Orbañanos

Recorded in Munich (Prinzregententheater) on 17 and 19 January 2025
Executive producers: Veronika Weber, Ulrich Pluta
Recording producer: Dagmar Birwe
Recording engineer: Kirsten Ermeler
Co-production with BR-KLASSIK

© & © 2026 PALAZZETTO BRU ZANE – CENTRE DE MUSIQUE ROMANTIQUE FRANÇAISE
San Polo 2368 – 30125 Venice – Italy
bru-zane.com

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the copyright owners and the publisher.

Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française a pour vocation la redécouverte et le rayonnement international du patrimoine musical français du grand XIX^e siècle (1780-1920). Il s'intéresse aussi bien à la musique de chambre qu'au répertoire symphonique, sacré et lyrique, sans oublier les genres légers qui caractérisent « l'esprit français » (chanson, opéra-comique, opérette). Installé à Venise dans un palais de 1695 restauré spécifiquement pour l'abriter, ce centre, inauguré en 2009, est une réalisation de la Fondation Bru. Il allie ambition artistique et exigence scientifique, reflétant l'esprit humaniste qui guide les actions de la fondation. Les principales activités du Palazzetto Bru Zane, menées en collaboration étroite avec de nombreux partenaires, sont la recherche, la conception de concerts et de spectacles, l'édition de partitions et de livres, le soutien à des projets pédagogiques et la production et la publication d'enregistrements discographiques sous le label Bru Zane. Ce label participe à la découverte des œuvres méconnues du grand XIX^e siècle français à travers ses livres-disques, ses coffrets thématiques et ses formats plus traditionnels.

BRU-ZANE.COM

Bru Zane Classical Radio – la webradio de la musique romantique française :

BRU-ZANE.COM/CLASSICAL-RADIO

Bru Zane Mediabase – ressources numériques autour de la musique romantique française :

BRUZANEMEDIABASE.COM

Bru Zane Replay – mise en ligne de vidéos de concerts et spectacles :

BRU-ZANE.COM/REPLAY

The vocation of the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is the rediscovery and international promotion of the French musical heritage of the period 1780-1920. Its interests range from chamber music to the orchestral, sacred and operatic repertoires, not forgetting the lighter genres characteristic of the 'esprit français' (chanson, opéra-comique, operetta). The Centre was inaugurated in 2009 and has its headquarters in a Venetian palazzo dating from 1695 specially restored for this purpose. It is an emanation of the Fondation Bru. It combines artistic ambition and scholarly rigour, reflecting the humanist spirit that guides the foundation's policy. The principal activities of the Palazzetto Bru Zane, implemented in close collaboration with a wide range of partners, are research, the conception of concerts and staged productions, the publication of scores and books, support for educational projects, and the production and release of recordings on the Bru Zane label. The label's remit is to contribute to the discovery of neglected French works of the long nineteenth century through its CD-book sets, its thematic boxed sets and its releases in more traditional CD formats.

BRU-ZANE.COM

Bru Zane Classical Radio – the web radio of French Romantic music:

BRU-ZANE.COM/CLASSICAL-RADIO

Bru Zane Mediabase – digital resources focusing on French Romantic music:

BRUZANEMEDIABASE.COM

Bru Zane Replay – streaming videos of concerts and staged productions:

BRU-ZANE.COM/REPLAY

CATALOGUE DU LABEL BRU ZANE
THE BRU ZANE LABEL: CATALOGUE

French opera

- | | |
|--|--|
| 1 Bach, <i>Amadis de Gaule</i> | 33 Meyerbeer, <i>Robert le Diable</i> |
| 2 Kreutzer, <i>La Mort d'Abel</i> | 34 Cherubini, <i>Les Abencérages</i> |
| 3 Massenet, <i>Thérèse</i> | 35 Spontini, <i>La Vestale</i> |
| 4 Sacchini, <i>Renaud</i> | 36 Franck, <i>Hulda</i> |
| 5 Massenet, <i>Le Mage</i> | 37 Massenet, <i>Ariane</i> |
| 6 Joncières, <i>Dimitri</i> | 38 Bertin, <i>Fausto</i> |
| 7 Catel, <i>Les Bayadères</i> | 39 Saint-Saëns, <i>Déjanire</i> |
| 8 Saint-Saëns, <i>Les Barbares</i> | 40 Massenet, <i>Werther</i> |
| 9 Salieri, <i>Les Danaïdes</i> | 41 Offenbach, <i>La Vie parisienne</i> |
| 10 David, <i>Herculanum</i> | 42 Massenet, <i>Grisélidis</i> |
| 11 Gounod, <i>Cinq-Mars</i> | 43 Lalo, <i>Le Roi d'Ys</i> |
| 12 Lalo & Coquard, <i>La Jacquerie</i> | 44 Saint-Saëns, <i>L'Ancêtre</i> |
| 13 Hérold, <i>Le Pré aux clercs</i> | 45 Thomas, <i>Psyché</i> |
| 14 Méhul, <i>Uthal</i> | 46 Grandval, <i>Mazeppa</i> |
| 15 Saint-Saëns, <i>Proserpine</i> | |
| 16 Godard, <i>Dante</i> | |
| 17 Halévy, <i>La Reine de Chypre</i> | |
| 18 Gounod, <i>Le Tribut de Zamora</i> | |
| 19 Messenger, <i>Les P'tites Michu</i> | |
| 20 Spontini, <i>Olimpie</i> | |
| 21 Offenbach, <i>La Périchole</i> | |
| 22 Gounod, <i>Faust</i> | |
| 23 Offenbach, <i>Maître Péronilla</i> | |
| 24 Lemoyne, <i>Phèdre</i> | |
| 25 Saint-Saëns, <i>Le Timbre d'argent</i> | |
| 26 Hahn, <i>L'Île du rêve</i> | |
| 27 Hahn, <i>Ô mon bel inconnu</i> | |
| 28 Messenger, <i>Passionnement</i> | |
| 29 Saint-Saëns, <i>La Princesse jaune</i> | |
| 30 Lécocq, <i>La Fille de M^{me} Angot</i> | |
| 31 Saint-Saëns, <i>Phryné</i> | |
| 32 Offenbach, <i>Le Voyage dans la Lune</i> | |

Prix de Rome

- | |
|-----------------------|
| 1 Claude Debussy |
| 2 Camille Saint-Saëns |
| 3 Gustave Charpentier |
| 4 Max d'Ollone |
| 5 Paul Dukas |
| 6 Charles Gounod |

Portraits

- | |
|--------------------------|
| 1 Théodore Gouvy |
| 2 Théodore Dubois |
| 3 Marie Jaëll |
| 4 Félicien David |
| 5 Fernand de La Tombelle |
| 6 Georges Bizet |

CDs, box-sets

- | |
|---|
| 1 The French Romantic Experience
(Bru Zane discoveries in
19th-century music) |
| 2 Hahn, <i>Complete Songs</i> |
| 3 Franck, <i>Complete Songs and Duets</i> |
| 4 Massenet, <i>Songs with Orchestra</i> |
| 5 Les Nuits de Paris
(Dance music from Folies Bergère
to Opéra) |

6 Compositrices

- | |
|---|
| (New Light on French Romantic
Women Composers) |
| 7 Aux étoiles
(French Symphonic Poems) |

Digital only

- | |
|------------------------|
| 1 Méhul, <i>Adrien</i> |
|------------------------|

DVDs, Blu-ray, online video

- | |
|------------------------|
| 1 Bizet, <i>Carmen</i> |
|------------------------|



CLÉMENTENCE DE GRANDVAL

Mazeppa

Premier enregistrement mondial

World premiere recording



Tassis Christoyannis

Nicole Car

Julien Dran

Ante Jerkunica

Paweł Trojak

Münchner Rundfunkorchester

Chor des Bayerischen Rundfunks

Mihhail Gerts

Sommaire

	7	Index des plages
	9	Distribution
<i>Alexandre Dratwicki</i>	14	Quand Mazeppa remonte en selle
<i>Étienne Jardin</i>	16	<i>Mazeppa</i> à Bordeaux
<i>Florence Launay</i>	20	Clémence de Grandval
<i>Marie Humbert</i>	26	Les motifs qui hantent <i>Mazeppa</i>
<i>Hélène Cao</i>	31	Mazeppa au XIX ^e siècle : de l'Histoire à la légende
	36	Synopsis
	65	Libret

Contents

	7	Tracklist
	9	Cast
<i>Alexandre Dratwicki</i>	39	Mazeppa: back in the saddle again
<i>Étienne Jardin</i>	41	<i>Mazeppa</i> in Bordeaux
<i>Florence Launay</i>	45	Clémence de Grandval
<i>Marie Humbert</i>	52	The motifs that haunt <i>Mazeppa</i>
<i>Hélène Cao</i>	56	Mazeppa in the nineteenth century: from history to legend
	61	Synopsis
	65	Libretto

CLÉMENCE DE GRANDVAL (1828-1907)

Mazeppa

Opéra en cinq actes. Poème de Charles Grandmougin & Georges Hartmann.
Représenté pour la première fois au Grand Théâtre de Bordeaux, le 23 avril 1892.
Éditions Choudens – Révision Palazzetto Bru Zane.



I

01 PRÉLUDE 3:41

Acte premier

02 SCÈNE : Ah ! (Mazeppa, Chœur) 3:24
03 CHŒUR : Ah ! L'aurore se lève (Mazeppa, Chœur) 1:41
04 SCÈNE : Oui, c'est un cri déchirant (Matréna, Mazeppa, Chœur) 3:03
05 SCÈNE : Gloire au vaillant ! (Matréna, Mazeppa, Kotchoubey, Chœur) 1:51
06 AIR : Je suis né dans la Podolie (Mazeppa) 2:24
07 SCÈNE : La Pologne est notre ennemie (Kotchoubey, Mazeppa, l'Archimandrite, Chœur) 5:06
08 SCÈNE : Choisir un étranger ! (Iskra, Kotchoubey, Mazeppa, Matréna, Chœur) 5:14

Acte deuxième

Premier tableau

09 PRÉLUDE 1:16
10 PRIÈRE : Veille sur nous (Matréna, Chœur) 3:20
11 SCÈNE : Jeunes filles (Kotchoubey, Matréna) 3:28
12 AIR : Il ne soupçonne rien (Matréna) 2:32
13 DUO : Iskra ! près de moi !... (Matréna, Iskra) 3:27
14 DUO – SUITE : Tu te trompes !... (Matréna, Iskra) 3:04
15 DUO – FIN : Eh bien !... oui, je l'aimais ! (Matréna, Iskra, Chœur) 2:48

Deuxième tableau

16 MARCHE ET CHANT TRIOMPHAL : Gloire à toi, Mazeppa ! (Chœur) 3:57
17 SCÈNE : Salut ! Salut, ô peuple bien-aimé ! (Mazeppa) 1:18
18 CHŒUR ET SCÈNE : Ô chef, il nous est doux (Matréna, Mazeppa, Chœur) 2:37
19 SCÈNE : Mais ce n'est pas en roi (Mazeppa, l'Archimandrite, Chœur) 2:38
20 AIR : Il triomphe au milieu du peuple (Iskra) 3:57
21 SCÈNE : Ah ! que de malheurs (Iskra, Kotchoubey, Chœur) 2:15
22 SCÈNE : Amis, l'on vous trahit ! (Iskra, Chœur) 2:29
23 AIR : Frappez ! (Mazeppa) 2:34
24 SCÈNE FINALE : Oui, Mazeppa nous aime ! (Iskra, Mazeppa, Matréna, Chœur) 5:03

II

Acte troisième

01	PRÉLUDE	4:21
02	AIR : <i>Quelle paisible nuit !</i> (Mazeppa, Matrénéa)	4:23
03	DUO : <i>Quand tu viens m'apparaître</i> (Mazeppa, Matrénéa)	3:17
04	DUO – SUITE : <i>Qu'il est doux d'être unis !</i> (Mazeppa, Matrénéa)	3:01
05	SCÈNE ET QUATUOR : <i>Fuir, pour toujours !</i> (Matrénéa, Mazeppa, Iskra, Kotchoubey)	2:28
06	SCÈNE FINALE : <i>Et maintenant, veux-tu toujours</i> (Matrénéa, Mazeppa)	3:09

Acte quatrième

07	SCÈNE : <i>Buvons à nos amours farouches</i> (Mazeppa, Chœur)	5:54
08	CHANSON RUSSE ET SCÈNE : <i>Près de la steppe en fleurs</i> (Matrénéa, Mazeppa, Chœur)	4:03
09	DIVERTISSEMENT : I. – ENTRÉE	1:04
10	DIVERTISSEMENT : II. – MAZURKA	3:06
11	DIVERTISSEMENT : III. – DANSE UKRAINIENNE	2:28
12	DIVERTISSEMENT : IV. – LA NIÉGA (Valse)	2:15
13	DIVERTISSEMENT : V. – FINALE	1:29
14	SCÈNE : <i>Seigneur, daignez nous secourir !</i> (Matrénéa, Mazeppa, Chœur)	2:32
15	SCÈNE : <i>Honte sur vous</i> (Kotchoubey, Matrénéa, Mazeppa, Chœur)	3:41
16	SCÈNE : <i>Arrêtez !...</i> (Iskra, Mazeppa, Matrénéa, Kotchoubey, Chœur)	2:29
17	ANATHÈME : <i>N'appelle pas le peuple !</i> (L'Archimandrite, Iskra, Kotchoubey, Matrénéa, Mazeppa, Chœur)	4:25

Acte cinquième

18	PRÉLUDE	1:20
19	CHŒUR ET SCÈNE : <i>La brise est plus douce</i> (Mazeppa, Chœur)	3:59
20	DUO FINAL : <i>Les bluets sont bleus</i> (Matrénéa, Mazeppa)	8:18

Tassis Christoyannis : *Mazeppa*

Nicole Car : *Matréna*

Julien Dran : *Iskra*

Ante Jerkunica : *Kotchoubey*

Paweł Trojak : *L'Archimandrite*

Münchner Rundfunkorchester
Chor des Bayerischen Rundfunks

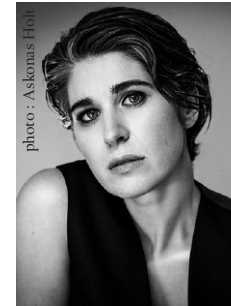
Mihhail Gerts

direction

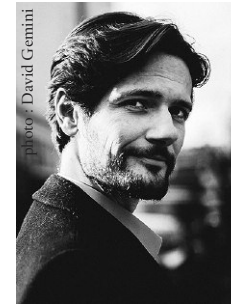
Stellario Fagone, *chef de cœur*



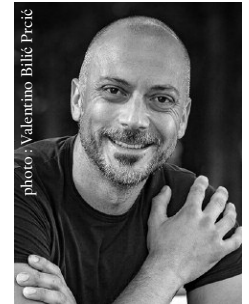
TASSIS CHRISTOYANNIS



NICOLE CAR



JULIEN DRAN



ANTE JERKUNICA



PAWEŁ TROJAK

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER



photo : Markus Kornalin

VIOLONS I

Henry Raudales (*concertmaster*)
So Jin Kim
Airi Suzuki
Elena Soltan
Hande Özyürek
Julia Kühlmeyer
Nu Lee Joung
Amy Park
Mon-Fu Lee Hsu

VIOLONS II

Eugene Nakamura
Ga Young Son-Turrell
Julia Bassler
Ionel Craciunescu
Josef Gröbmayer
Florian Eutermoser
Emmanuel Hahn
Matthew Peebles

ALTOS

Norbert Merkl
Tilbert Weigel
Albert Bachhuber
Malgorzata Kowalska-Stefaniak
Christopher Zack
Wakana Ono

VIOLONCELLES

François Thirault
Alexandre Vay
Song le Do
Wolfram Dierig
Rabia Aydin

CONTREBASSES

Ingo Nawra
Peter Schlier
Martin Schöne
Christian Brühl

FLÛTES

Natalia Karaszewska
Alexandra Muhr
Gabriele Krötz

HAUTBOIS

Berta Bermejo Moya
Jürgen Evers
Florian Adam

CLARINETTES

Eberhard Knobloch
Caroline Rajendran

BASSONS

Till Heine
Kaspar Reh

CORS

Claudius Müller
Marc Ostertag
Franz Kanefzky
Florian Winkelmann

TROMPETTES

Mario Martos Nieto
Makio Bachauer
Franz Tradler
Ferdinand Schramm

TROMBONES

Elmar Spier
Damien Lingard
Markus Blecher

TUBA

Sven Vinzelberg

TIMBALES

Christian Obermaier

PERCUSSIONS

Alexander Fickel
Andreas Moser
Wolfgang Gindlhumer
Felix Kolb
Davit Bakhshyan
Sebastian Förschl

HARPE

Uta Jungwirth

ORGUE

Max Hanft

SAXOPHONE ALTO

Matthias Ambrosius

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS



photo : Astrid Ackermann

SOPRANOS I

Simona Brüninghaus
Masako Goda
Julia Price

SOPRANOS II

Stefanie Rückel
Eunkyung Shin
Claudia Ulbrich

RENFORCEMENT SOPRANOS

Beate Gartner
Almut Cech
Santa Karnite
Naho Hirai

ALTOS I

Merit Ostermann
Ursula Thurmair
Ruth Volpert
Hanne Weber

ALTOS II

Theresa Blank
Mareike Braun
Jutta Neumann
Kerstin Rosenfeldt
Sabine Staudinger

RENFORCEMENT ALTOS

Melanie Sandrine Arnhold
Cecilia Gaetani
Barbara Schmidt-Gaden

TÉNORS I

Lorenz Fehenberger
Q-Won Han
Andrew Lepri Meyer

TÉNORS II

Moon Yung Oh
Nikolaus Pfannkuch
Bernhard Schneider
Gabriel Sin
Taro Takagi

RENFORCEMENT TÉNORS

Sebastian Schober
Markus Roberts
Alexander Moritz
Michael Etzel
Thilo Himstedt

BASSES I

Andreas Burkhart
Christopher Dollins
Christof Hartkopf
Timo Janzen
Lukas Mayr

BASSES II

Wolfgang Klose
Michael Mantaj
Werner Rollenmüller
Benedikt Weiß

RENFORCEMENT BASSES

Bernhard Spingler
Thomas Ruf
Daniel Hinterberger
Peter Pöppel
Klaus Schredl



photo : Kaupo Kikkas



Théodore Géricault et Eugène Lami, illustration pour *Mazeppa* de Byron, 1825. Musée Carnavalet, Paris.

Théodore Géricault and Eugène Lami, illustration for Byron's *Mazeppa*, 1825. Musée Carnavalet, Paris.

Quand Mazeppa remonte en selle

Alexandre Dratwicki

Mazeppa a inspiré à M^{me} Clémence de Grandval une partition vraiment remarquable, dont le succès va faire grand bruit dans le monde musical.

C'est en ces mots flatteurs que la presse accueille la création, en 1892, de l'opéra en 5 actes écrit par l'une des compositrices les plus jouées en France à la fin du XIX^e siècle. Car M^{me} de Grandval connaît, depuis au moins deux décennies, une carrière jalonnée de comptes rendus élogieux et de succès durables. Elle semble embrasser avec un même bonheur tous les genres, de la musique de chambre à l'oratorio, de la mélodie au théâtre lyrique. Regardé comme son ouvrage testamentaire, *Mazeppa* est conçu pour les forces de la plus impressionnante institution française : l'Opéra de Paris.

Mais, en 1892, tout n'est déjà plus si rose dans le parcours artistique de l'autrice. Lucide, elle voit peu à peu le désintérêt, le mépris puis l'oubli se jeter tour à tour sur son œuvre. *Mazeppa*, d'ailleurs, doit galoper jusqu'à Bordeaux pour y cueillir les palmes de la gloire. Grandval n'aura ensuite de cesse d'œuvrer à la diffusion de ce qu'elle considère comme l'une de ses meilleures partitions. Celle-ci ne connaîtra pourtant, dans la capitale, qu'une exécution avec piano et, après quelques reprises dans les départements et à l'étranger, disparaîtra dans les cartons de son

éditeur. Tant et si bien que reprogrammer *Mazeppa* en 2025 ne fut pas une sinécure.

La découverte d'une réduction pour piano avec la mention « nouvelle édition » – quoique portant les mêmes numéros de plaques que la première publication – laissait présager un imbroglio éditorial. Il se révéla bien plus complexe qu'on ne l'avait craint. Les divergences entre parties séparées, partition d'orchestre et (les deux) chant-piano(s) obligèrent d'abord à regraver des parties entières, dont le saxophone, le cor anglais et les hautbois. Des coupures zébraient par ailleurs le matériel. Elles ne purent être rétablies, pour certaines, qu'à la condition de quelques orchestrations ponctuelles, à cause de passages si bien supprimés qu'aucune trace n'en restait autrement que dans la réduction pour piano. On a ainsi restauré le second tableau de l'acte II (mesures 224-251, 365-437, 519 jusqu'à la fin) et une partie de l'acte IV (mesures 668-691, 773-788, 800-811 et 827-849). Ce travail, réalisé par Marie Humbert, éditrice musicale au sein de l'équipe du Palazzetto Bru Zane, a permis d'enregistrer *Mazeppa* sous la forme la plus complète possible, avec son ballet intégral. Ayant fait peau neuve, la partition est aujourd'hui disponible à la location chez l'éditeur Choudens et rend l'opéra facilement accessible à tous les orchestres et théâtres désireux de le jouer.

Pour que la partition de Clémence de Grandval soit présentée au public sous son meilleur jour, il fallait faire appel à une équipe rompue à ces résurrections complexes et habitée par une exigence commune. Nous avons retrouvé avec plaisir nos complices de l'Orchestre de la Radio de Munich et du Chœur de la radio bavaroise, placés sous la baguette de Mihhail Gerts. Les cinq solistes ont mis toute leur énergie et leur talent à rendre parfaitement compréhensible la langue française magnifiée par le lyrisme de M^{me} de Grandval. Ce n'était pas un petit défi que d'enregistrer un opéra français avec une distribution rassemblant

une soprano australienne, deux barytons grec et polonais, une basse croate, un chœur allemand et un chef estonien. Nous espérons que le résultat atteste de la pertinence et de l'accessibilité de ce répertoire en dehors du seul cercle francophone.

Un mot, pour finir, sur le ballet de l'acte IV. Présenté comme optionnel par les différentes sources musicales, il montre Clémence de Grandval soucieuse de la diffusion de son opéra. Les salles les plus vastes y trouvent l'ambition sonore et visuelle que le grand opéra romantique a normalisé depuis les années 1830, mais les théâtres plus modestes peuvent rassurer leurs finances en faisant l'économie de ce quart d'heure spectaculaire. Ramené à une soirée d'un peu plus de deux heures avec seulement quatre rôles principaux et un personnage accessoire (L'Archimandrite), *Mazeppa* convient alors même aux salles les plus limitées de l'hexagone ou de l'étranger. Ce ballet offre aussi une troisième opportunité : être joué isolément lors d'une soirée symphonique. La musique en vaut indiscutablement la peine et ne démeriterait pas dans un concert de Nouvel An, fût-il à Vienne et au Musikverein. Contrairement à son héros ukrainien, M^{me} de Grandval n'a pas craint de parier sur plusieurs chevaux...



La grande place de Poltava. *Mazeppa*, acte II, 2^e tableau. *Le Monde illustré*, 23 avril 1892. Bibliothèque nationale de France, Paris.

The main square in Poltava. *Mazeppa*, Act Two, Tableau 2. *Le Monde illustré*, 23 April 1892. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Mazeppa à Bordeaux

Étienne Jardin

Au cours des décennies qui précèdent la Grande Guerre, le monde lyrique francophone tente de contourner l'extrême centralisation qui s'est imposée à lui, sinon depuis Lully, au moins à partir du début du XIX^e siècle. Les lieux de création se trouvent, avant la Troisième République, invariablement situés à Paris et les théâtres qui accueillent des saisons d'opéra dans le reste du territoire se contentent de reprises. Cette situation commence à être mise à mal après 1870, sous l'impulsion du théâtre de La Monnaie, à Bruxelles. Richard Wagner étant devenu *persona non grata* à Paris, la scène belge ouvre ses bras au wagnérisme francophone puis, forte de son succès, devient un nouvel Eldorado pour les créateurs français. *Hérodiade* de Massenet (1881), *Sigurd* et *Salammbô* de Reyer (1884 et 1890) ou encore *Gwendoline* de Chabrier (1886) voient par exemple le jour en Belgique. Il devient alors évident pour les directeurs de théâtres périphériques qu'une création (ou une première audition française) dans leur maison apporte un gain de notoriété : la presse nationale se déplace et rend compte d'un événement qui – sans cela – resterait cantonné aux colonnes des journaux locaux. Le Grand-Théâtre de Lyon fait, par exemple, événement en créant *Étienne Marcel* de Saint-Saëns en février 1879.

Pour les compositeurs parisiens, cette déconcentration des lieux de création a tous les aspects d'une aubaine : de plus en plus nombreux,

ils peinent à trouver une terre d'accueil pour leurs ouvrages dans la capitale. L'Opéra de Paris reste très attaché au genre du grand opéra et programme toujours intensivement les partitions de Rossini, Meyerbeer, Halévy et Gounod. L'Opéra-Comique, davantage en résonance avec l'actualité esthétique, possède des moyens limités et évite les prises de risque inconsidérées. La rude compétition pour être joué à Paris tourne alors à la défaveur des personnalités atypiques, telles les compositrices, que le milieu musical français a encore de grandes difficultés à considérer comme légitimes en dehors des pièces destinées aux salons. Ainsi, Clémence de Grandval – pourtant figure essentielle des premières années de la Société nationale de musique, où se joue l'avant-garde esthétique du pays – ne parvient pas à monter son opéra *Mazeppa* à Paris : elle y fait jouer son Prélude en concert dès 1888, mais les portes des théâtres prestigieux lui restent closes. Suivant l'exemple de Camille Saint-Saëns, qui a été son professeur, elle se tourne donc vers un grand pôle régional, en l'occurrence Bordeaux.

Inauguré en 1780, le Grand-Théâtre de Bordeaux propose, en cette fin de siècle, une saison lyrique d'octobre à mai au cours de laquelle on peut entendre plus de trente opéras différents. On y joue presque tous les soirs un répertoire puisé essentiellement dans ceux des théâtres parisiens. Pour la saison 1890-1891, les nouveautés à Bordeaux se nomment *Lohengrin* (Wagner, en français), *Le Roi de Lahore* (Massenet) et *La Statue* (Reyer), mais on donne également *Faust*, *Carmen*, *Manon*, *Hérodiade*, *Roméo et Juliette*, *L'Africaine*, *Les Huguenots*, *La Fille du régiment*, *Le Pré-aux-Clercs*, *Guillaume Tell* ou encore *La Basoche*. Disposant d'un corps de ballet ainsi que d'un chœur de 50 chanteurs, l'établissement subventionné par la municipalité se distingue par la longévité de sa direction : alors qu'il est rare en France de voir une même personne à la tête d'un théâtre plus de trois ans (tant les banqueroutes appartiennent

au quotidien de la profession), Bordeaux bénéficie d'une exceptionnelle stabilité grâce au mandat de Tancrede Gravière (1838-1899), débuté en 1886 et se prolongeant jusqu'à sa mort. La politique artistique de ce directeur consiste assez tôt à varier la programmation du répertoire ordinaire (grand opéra, opéra-comique et opérette) avec quelques œuvres inédites. L'enjeu – du point de vue local – est de satisfaire un public qui, de plus en plus mobile grâce au chemin de fer, souhaite qu'on ne lui réserve pas inlassablement les mêmes œuvres. Avant 1892, la politique de création de Gravière se limite cependant au domaine du ballet et de l'opérette, pour des pièces en un acte ou destinées à un public familial (telles les saynètes-opérettes signées par le chef d'orchestre du théâtre, Charles Haring : *Le Petit Chaperon rouge*, *La Pantoufle de Cendrillon* ou *Le Chat botté*). En ouvrant ses portes à *Mazeppa*, il s'aventure dans le domaine de l'opéra sérieux.

On nous télégraphie de Bordeaux.

C'est avec un grand succès, il faut en convenir, que le grand théâtre de Bordeaux a donné, samedi soir, devant une salle splendide composée de tout le high-life bordelais et de quelques princes de la critique parisienne venus exprès pour la première représentation d'un opéra inédit, *Mazeppa*, de Charles Grandmougin et Georges Hartmann, musique de M^{me} de Grandval [...]. M. Gravière, directeur du grand théâtre, qui a monté *Mazeppa* avec un soin très louable, une mise en scène, des costumes et des décors superbes, ces derniers dus au pinceau des décorateurs bordelais Artus et Lauriol, n'a pas à regretter ces sacrifices, car il a aidé à mettre au jour une belle œuvre dont le succès a dépassé les prévisions.

(*L'Écho de Paris*, 26 avril 1892)

Alors que toute la presse parisienne emploie le mot « décentralisation » pour décrire cet événement bordelais, le journaliste de *La Gironde* Paul Lavigne se permet de recadrer ses collègues : « Il ne s'agit pas du tout ici, qu'on le remarque bien, de faire “de la décentralisation”, mais au contraire d'aider Paris en montant spécialement les ouvrages que le manque de scènes et la mauvaise volonté des directeurs, bien plutôt que l'encombrement d'opéras supérieurs, empêchent journellement d'y représenter. » (26 avril 1892). Une véritable décentralisation aurait impliqué de mettre en valeur un compositeur local, de faire du Grand-Théâtre le porte-voix du milieu créatif bordelais. Dans un pays où le Conservatoire de Paris reste encore le seul lieu où l'on dispense un enseignement avancé de la composition, ceci s'avère tout à fait illusoire.



La légende de *Mazeppa* – sombre héros ukrainien – a été réactivée par le courant romantique, aussi bien en Europe de l'Ouest (par Byron et Hugo) et de l'Est (par Pouchkine et Słowacki). Son apparition sur la scène lyrique bordelaise s'inscrit également dans un héritage musical forgé par Franz Liszt. Le rapprochement qui s'opère entre la France et la Russie depuis la fin des années 1870 doit également être considéré : l'année de création de *Mazeppa* est aussi celle de la signature de l'alliance franco-russe et l'Hexagone se montre très attentif depuis une dizaine d'années aux productions artistiques de ce futur allié. Au-delà de ce contexte esthétique et géopolitique, *Mazeppa* donne surtout à ses librettistes l'occasion de traiter pleinement le thème de la trahison : amour et devoir filial se trouvent mis à l'épreuve de l'ambition et de la jalousie. La transgression des valeurs patriarcales traditionnelles mène à la démence et à la mort.

La partition de Clémence de Grandval se montre à la hauteur des attentes des spectateurs de 1892 : « *Mazeppa* appartient franchement à la période musicale contemporaine inaugurée peu après la guerre, et qui compte MM. Saint-Saëns, Joncières, Reyher, Massenet, Lalo, etc., parmi ses plus illustres représentants » signale Paul Lavigne. Et il ajoute : « mais le compositeur dont on retrouve partout et à chaque instant les traces dans les quatre actes [*sic*] de M^{me} de Grandval, c'est sans contredit M. Massenet ». Il ne s'agit pas, pour le journaliste, d'accuser la compositrice de plagiat ou d'emprunt, mais bien de l'insérer dans un courant de la musique contemporaine appelé aux plus grands succès.

Éblouie par la prestation de la cantatrice Georgette Bréjean-Gravière (femme du directeur du théâtre) en Matrénéa, la presse dans son ensemble désigne en premier lieu ses interventions comme les plus réussies de la partition : le fabliau « Quand jadis ma mère attentive » à l'acte II et la chanson russe « Près de la steppe en fleur » à l'acte IV. Ses duos avec Iskra (Jules Dupuy) à l'acte II et Mazeppa (Maurice Devriès) à l'acte III reçoivent également des éloges. Le « très poétique » chœur des Ukrainiennes qui ouvre l'acte II, ainsi que le ballet de l'acte IV sont aussi remarqués.

La couleur locale ukrainienne ou russe ne parcourt pas l'ensemble de la partition : on la rencontre principalement dans le Prélude, le ballet et à travers quelques harmonies des chants pseudo-folkloriques de Matrénéa. Les seuls reproches formulés à l'encontre de la compositrice tiennent à son genre : « Le péché mignon de l'auteur – ne l'a-t-on pas déjà deviné ? – [...] c'est de donner volontairement le pas à la force aux dépens de la grâce. À quoi bon, franchement, vouloir montrer que l'on sait se servir des moyens matériels et employer même les grosses sonorités ? C'est là un talent aujourd'hui si répandu, et qui prouve au fond si peu de chose !... » (*La Gironde*). Autant dire qu'on préfère que les femmes ne

fassent pas trop de bruit. Un autre journaliste brode cependant sur ce même thème en n'y voyant rien à redire :

C'est, en effet, d'une musique énergique et puissante [que Clémence de Grandval] a entouré ce scénario dramatique. Il serait difficile de reconnaître une délicate main de femme sous cette plume de fer qui fait parler les personnages avec tant de véhémence, de passion et d'enthousiasme. Quand on est capable de produire une composition de cette force musicale et dramatique, on est vraiment une personnalité. Cette preuve nouvelle, M^{me} de Grandval vient de nous la donner, et elle nous a prouvé qu'elle peut, dès aujourd'hui, tenir un rang très honorable parmi nos compositeurs de théâtre.

Ce qui plaît dans cette œuvre, c'est l'admirable tenue de l'orchestre que l'auteur fait gronder et gémir de main de maître, en lui donnant une place importante, mais non prépondérante. C'est la franchise, la sincérité de l'inspiration, qui semble ne pas faire défaut à l'ardente musicienne ; ce sont ces effets nouveaux d'harmonie, ces mélodies tour à tour sombres, pathétiques et sentimentales ; c'est enfin un ensemble de qualités d'ordre supérieur que l'on est peu habitué à trouver chez une femme, et qui font un tout indissoluble, bien présenté pour la scène et dans la véritable note du sujet d'épopée lyrique offert par les librettistes.

(*Le Soleil*, 24 avril 1892)



La carrière de *Mazeppa* ne s'achève pas à Bordeaux (où l'opéra est joué cinq fois en 1892 et six fois en 1893). Clémence de Grandval tente d'abord de faire reprendre sa partition à Paris : elle organise des auditions dans

les salons de Paul Séguin en décembre 1893 et à la salle Pleyel en février 1894 pour en prouver la qualité, mais n'y trouve toujours pas de directeur de théâtre intéressé par une mise en scène. Le blocage semble – cette fois – d'ordre administratif : les institutions, pour respecter leurs cahiers des charges, doivent mettre sur scène, chaque année, un certain nombre de pièces nouvelles. Or *Mazeppa* ayant été créé en France, l'opéra ne peut plus être compté comme une nouveauté. Quand, en 1909, Camille Saint-Saëns rencontrera des difficultés similaires pour faire tourner *L'Ancêtre*, il se rappellera le destin de *Mazeppa* : « Ma pauvre amie, M^{me} de Grandval, avait eu un vrai succès sur deux théâtres avec un opéra qu'elle n'a jamais pu faire jouer à Paris pour la raison que vous savez » (lettre ouverte au ministre Étienne Dujardin-Beaumetz, *Comœdia*, 15 septembre 1909).

L'ouvrage va donc suivre des chemins de traverse pour rencontrer le public : ses fragments (notamment le ballet et le « Chœur triomphal ») alimentent les concerts, plusieurs salles en proposent des sélections (le Casino de Cabourg en septembre 1895, le Théâtre des arts de Rouen en août 1896), puis il retrouve la scène à Anvers (novembre 1896), Marseille (mai 1897), Montpellier (janvier 1904) et enfin Dijon (février 1905). Comme souvent chez les compositrices, la diffusion de *Mazeppa* ne s'est pas prolongée après la mort de son autrice, en janvier 1907. Puisse cette longue période d'oubli prendre fin plus d'un siècle plus tard.



Le Grand-Théâtre de Bordeaux. *Le Monde illustré*, 18 février 1871.
Bibliothèque nationale de France, Paris.

The Grand-Théâtre de Bordeaux. *Le Monde illustré*, 18 February 1871.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Clémence de Grandval

Florence Launay

Clémence de Grandval (1828-1907) est une des compositrices françaises les plus renommées de la seconde moitié du XIX^e siècle, aux côtés de Marie Jaëll (1846-1925), Augusta Holmès (1847-1903) et Cécile Chaminade (1857-1944). Sa naissance dans une famille de la noblesse ne la destinait pas à devenir musicienne professionnelle. Les femmes de son milieu se devaient de ne pratiquer la musique que dans le cadre des arts d'agrément, même si le développement des talents pouvait parfois se révéler profitable en cas de revers de fortune. Clémence de Grandval, quant à elle, a vécu dans l'aisance, mais a manifesté un désir précoce d'acquérir des capacités professionnelles que ses parents ont totalement soutenu.

Elle naît Marie Félicie Clémence de Reiset, le 21 janvier 1828, au château de la Cour du Bois à Saint-Rémy-des-Monts dans la Sarthe, la propriété de sa mère, née Adèle du Temple de Mézières (1796-1853), une écrivaine prolifique. Son père, le baron Léonard de Reiset (1784-1857), un officier, avait notamment été aide de camp du maréchal Ney. Tous deux sont très mélomanes et de nombreux artistes fréquentent leur salon. Parmi eux se trouve le compositeur allemand Friedrich von Flotow, un élève d'Anton Reicha. Il aurait composé son ouvrage lyrique à succès *Martha* (1847) lors de villégiatures à la Cour du Bois. Il devient le professeur de la jeune fille. Une notice évoque son intérêt pour la composition : « La petite Clémence de Reiset n'avait pas dix ans peut-être qu'elle composait des symphonies et dirigeait elle-même son orchestre » (*Album du Gaulois*, 1885, p. 8). On compte parmi ses professeurs de

chant et de piano la célèbre cantatrice Laure Cinti-Damoreau et Frédéric Chopin. Camille Saint-Saëns a témoigné de ses capacités :

J'avais douze ans, lorsque j'entendis pour la première fois la vicomtesse de Grandval qui en avait dix-huit. C'était dans une matinée musicale, chez le violoniste de Cuvillon. Elle chanta une délicieuse chose de sa façon, *La Source*, en s'accompagnant elle-même ; et je fus frappé et charmé par la tranquillité, la fluidité de son jeu pur, sans nuances inutiles, qui s'accordait si bien avec ma manière de voir. Ce style uni et tranquille, elle le tenait de Chopin dont elle avait été l'élève.

(Le Courrier musical, 15 mai 1910, p. 386)

Clémence de Reiset commence à se faire connaître à partir de 1845, parfois dans ses œuvres, dans des concerts au salon parisien de ses parents et dans d'autres salons, en particulier des salons de musiciens, se créant ainsi un réseau de collègues susceptibles d'interpréter sa musique. En 1851, elle fait partie des pianistes des matinées musicales de musique de chambre réputées du contrebassiste Achille Gouffé. Ce réseau la conduit à s'exprimer dans des œuvres à la formation originale, comme ses deux septuors pour violon, hautbois, cor, basson, violoncelle, contrebasse et piano :

M^{lle} de Reiset a dit dernièrement chez M. de Reiset, son père, en excellente pianiste-compositeur, deux septuors écrits par elle avec cette fraîcheur d'idées que la pédanterie de l'école flétrit souvent dans nos apprentis en composition. Quelques-uns de ceux-là disent : En somme, c'est de l'art, c'est de la musique en style de femme ! – Oui, peut-on répondre, comme M^{mes} de Staël, Tastu,

Desbordes Valmore et Dudevant ont fait de l'art en style de femme. Le premier de ces deux septuors a été écrit par M^{lle} de Reiset à l'âge de quinze ans. Il soutient fort bien le parallèle avec le second, composé plus récemment. MM. Cuvillon, Triébert, Rousselot, Jancourt, Lebouc et Gouffé ont secondé l'auteur avec cette délicatesse, ces finesses, ces nuances qui caractérisent la manière de chacun de ces habiles virtuoses. M^{lle} de Reiset n'a plus qu'une étude à faire, c'est celle de se garantir de l'orgueil que peut faire naître en elle la louange banale ou hyperbolique.

(*Revue et Gazette musicale de Paris*, 7 juillet 1850, p. 229)

Elle fait aussi paraître à la même époque chez Schonenberger son *Trio de salon* pour hautbois, basson et piano, dédié à Charles Barizel et Stanislas Verroust, deux autres instrumentistes éminents ; il s'agit là d'une de ses premières publications, aux côtés d'une douzaine de romances.

En 1849, elle avait soumis une symphonie à la prestigieuse Société des concerts du Conservatoire, pour lecture lors d'une répétition. Elle essuie un refus :

Le comité décide que M^{lle} de Reiset étant amateur et ayant les moyens de faire exécuter son œuvre, ne doit pas avoir la préférence sur un artiste qui n'a pas les mêmes facilités ; l'audition n'est pas accordée.

(Séance du Comité du 31 octobre 1849, repris dans Muriel Boulan, *La Symphonie française entre 1830 et 1870*, 2011)

L'*Andante* de cette symphonie sera donné le 25 février 1851 lors d'un concert de la Grande société philharmonique de Paris, dirigé par Hector Berlioz qui avait créé la société l'année précédente. La presse commente :

« Ce morceau sagement conçu, conduit et richement instrumenté, a surpris les connaisseurs autant qu'il les a charmés. En contraste de cette musique digne et d'une allure d'aristocratie un peu raide, M^{me} Pauline Viardot est venue nous jeter les parfums d'une musique de l'autre siècle [...] » (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 2 mars 1851). Clémence de Reiset affronte déjà ce qui sera le drame de sa vie, sa correspondance en témoigne : son statut de dilettante. Déjà frappée de l'illégitimité qui échoit aux compositrices, elle subit aussi celle d'un « artiste-amateur du grand monde », comme la qualifie une autre critique de ce concert (*Le Ménestrel*, 2 mars 1851) ; et en se mariant peu de temps après, le 11 mars 1851 (le 12 mars religieusement) avec Charles Enlart de Grandval (1813-1886), un officier, elle est maintenant vicomtesse.



Son époux, très mélomane, soutient totalement sa vocation, lui servant de secrétaire et d'imprésario. Leur première fille, Thérèse, naît en 1852 à Paris ; la seconde, Isabelle, en 1853 à Saint-Rémy-des Monts, mais ne survit pas. La situation privilégiée de Clémence de Grandval lui permet de compter sur une domesticité et elle peut se consacrer entièrement à son art. Pour l'heure, le temps est aux études : elle souhaite combler les lacunes de l'enseignement de Flotow et se tourne vers son ami Camille Saint-Saëns pour deux intenses années pendant lesquelles son professeur lui demande de mettre de côté la composition proprement dite. On remarque d'ailleurs que si 1851 avait vu la publication de sa *Grande Sonate* pour violon et piano, il faut attendre 1853 pour une nouvelle publication, celle de son 2^e *Grand Trio* (le premier est resté inédit).

Les années suivantes sont consacrées à l'élaboration d'un corpus d'ouvrages lyriques. Le 19 mai 1859, elle dirige du piano, dans les salons

du préfet de police Symphorien Boittelle, un ouvrage sur un livret du prolifique auteur Henri Vernoy de Saint-Georges. Les interprètes sont des solistes de l'Opéra de Paris : Pauline Gueymard-Lauters, son époux Louis Gueymard, Marc Bonnehée et Théodore Coulon, et les choristes sont issus de la Société des concerts du Conservatoire et dirigés par Eugène Vauthrot, chef de chant à l'Opéra. *La Presse théâtrale* du 10 juillet 1859 rapporte :

On s'entretient à l'Opéra de la prochaine mise à l'étude d'un ouvrage lyrique dû à M^{me} la comtesse [sic] de Grandval, et dont on a entendu des fragments dans une des dernières soirées de M. le préfet de la Seine. Au dire de quelques membres de la Commission, qui assistaient à cette soirée, l'œuvre est des plus remarquables.

Le projet n'a pas abouti et l'ouvrage, dont le titre ne nous est pas connu, semble avoir disparu. Clémence de Grandval a en revanche accès, l'année suivante, au Théâtre des Bouffes-Parisiens, alors sous la direction de Jacques Offenbach, avec une opérette, *Le Sou de Lise* (Saint Yves et Pierre Zaccone), créée avec succès le 7 mai 1860. Elle adopte à cette occasion le pseudonyme de Caroline Blangy, tentant donc de cacher ses origines ; les critiques montrent que le secret avait été éventé. Elle revient à la scène le 1^{er} mai 1863, au Théâtre-Lyrique, avec *Les Fiancés de Rosa* (Adolphe Choler), cette fois-ci sous le pseudonyme de Clémence Valgrand. Hector Berlioz était présent : « La musique des *Fiancés de Rosa* est d'une dame dont le talent d'amateur est depuis longtemps connu et reconnu. [...] Son nouvel opéra est bien écrit, sans tâtonnements, d'un style ferme en général et toujours de bon goût » (*Journal des débats*, 14 mai 1863). Pour Julius Lovy : « M^{me} de Grandval est un grand artiste, dans la plénitude de l'acception, tout comme le prince Poniatowski, tout comme le duc de Saxe-Cobourg »

(*Le Ménestrel*, 3 mai 1863). Le 5 août 1864, elle présente sous son nom à Baden-Baden, l'incontournable lieu de villégiature allemand, *La Comtesse Eva* (Michel Carré) ; le célèbre critique Richard Pohl, qui craignait l'œuvre d'une dilettante, en livre une réception enthousiaste dans le *Badeblatt* (8 et 12 août 1864). Elle devient ensuite la sixième et dernière compositrice jouée au théâtre de l'Opéra-Comique au XIX^e siècle, avec *La Pénitente* (Henri Meilhac et William Busnach), créé le 13 mai 1868. Cet ouvrage, qui ne rencontre pas le succès, vaut à la compositrice d'être mise en cause pour concurrence déloyale par des jeunes compositeurs de la Société des auteurs et compositeurs, lors de l'assemblée du 28 mai 1868, comme le rapportera *Le Petit Figaro* (6 janvier 1869) dans sa revue de l'année 1868.

Elle donne ensuite *Piccolino*, *opera semi-seria* en trois actes sur un livret en italien d'Achille de Lauzières d'après la pièce de Victorien Sardou (1861). Il est créé avec succès au Théâtre-Italien le 5 janvier 1869 avec la cantatrice autrichienne Gabrielle Krauss dans le rôle-titre. Ernest Reyher en a fourni une analyse complète et élogieuse qu'il conclut ainsi :

M^{me} de Grandval, après le succès qu'elle vient d'obtenir, peut aller s'inscrire chez M. le directeur de l'Opéra, à la suite de ceux qui sollicitent l'honneur d'être représentés sur notre première scène lyrique. Et je ne serais même point surpris qu'on lui accordât un tour de faveur. Certes, s'il y avait à Paris beaucoup d'amateurs (je souligne le mot avec intention) capables d'écrire une partition comme celle de *Piccolino*, les artistes ou, pour mieux dire, les gens du métier n'auraient plus qu'à plier leur tente et à s'en aller jouer du chalumeau dans le grand-duché de Gérostein ou dans l'île de Tulipatan.

(*Journal des débats*, 15 janvier 1869)



La fin des années 1860 voit le développement de son important corpus de mélodies et marque un nouveau tournant dans sa carrière. Elle délaisse la scène lyrique pour la musique sacrée et la musique symphonique, et signale un regain d'intérêt pour la musique de chambre. Une parenthèse pour évoquer le fait curieux que Clémence de Grandval, pianiste estimée, n'a semble-t-il composé que deux pièces pour son instrument, deux *Nocturnes*, au début de sa carrière. Aurait-elle souhaité se distancer de l'image de la pianiste-compositrice amatrice écrivant à l'abri de son salon ?

Sa *Messe* avec grand orchestre, créée le 27 janvier 1867 à l'église Saint-Eustache, représente son accès à la notoriété. Seules quatre compositrices françaises du XIX^e siècle ont pu pénétrer le monde très masculin des compositeurs de grandes formes de la musique sacrée : M^{me} de Saint-Michel, Louise de La Hye, la baronne de Maistre et Clémence de Grandval, qui est la seule à avoir pu s'imposer. Son *Stabat* est créé le 23 février 1870 dans son salon parisien où « le *Tout-Paris* artistique était réuni », témoigne le lendemain Vincent d'Indy, qui signale « une œuvre de talent » et ajoute : « le début est magnifique et il y a de jolis détails, surtout le *quis est homo* » (*Ma Vie*, p. 103). La presse note la présence de plusieurs collègues compositeurs : Daniel-François-Esprit Auber, Georges Bizet, Léo Delibes, Charles Gounod, Ernest Guiraud, Henry Litolf, Ambroise Thomas et Auguste Vaucorbeil. L'œuvre est inscrite en 1872 dans la liste des publications auxquelles souscrit l'administration des Beaux-Arts pour qu'elles soient distribuées dans les conservatoires, maîtrises ou bibliothèques. Comme la *Messe*, le *Stabat* s'impose au répertoire de nombreuses sociétés de concerts et grandes églises. En 1871, les éditeurs Flaxland, Durand et Schoenewerk l'avaient publié dans la version de la création, avec piano et orgue/harmonium ; notons que c'est Saint-Saëns qui tenait la partie d'harmonium lors de ce concert, avec la compositrice au piano.

On voit que Clémence de Grandval est alors bien intégrée au monde français de la composition. Outre Saint-Saëns, qui reste un ami fidèle, elle est proche de Gounod et de Bizet. Elle est ainsi mise à contribution en 1863 pour chanter les rôles féminins lors de la première lecture intégrale de *Mireille* de Gounod, avec Bizet et Saint-Saëns aux piano et harmonium. Elle participe aussi à la lecture de la musique de scène des *Deux Reines de France* du même compositeur, également avec Bizet et Saint-Saëns, en 1865. Elle est très présente à la Société nationale de musique dès les débuts de l'institution, même si elle ne pouvait espérer faire partie du comité. Le règlement stipulait : « Seront acquis aux dames tous les privilèges accordés aux Sociétaires Actifs, Adjointes et honoraires, mais elles ne pourront, en aucun cas, faire partie du Comité ». La Société inaugure sa présence avec sa *Suite* pour flûte et piano dédiée à Paul Taffanel qui la crée avec Saint-Saëns le 13 janvier 1872. Clémence de Grandval va enrichir le répertoire des instruments à vent pour lesquels elle avait déjà montré un intérêt particulier au tout début de sa carrière. Les pièces, parfois orchestrées, ont été créées par les meilleurs interprètes d'alors. Taffanel met sa *Suite* à son répertoire, et une vingtaine d'années plus tard, elle associe la flûte à la harpe pour une *Valse mélancolique*, aussi dédiée à Taffanel ainsi qu'au harpiste Alphonse Hasselmans, et créée à la Société le 4 avril 1891. Son *Andante* pour violon, clarinette et piano est créé par elle-même et Alfred et Charles Turban à la Société le 28 décembre 1872. La Société accueille aussi ses *Deux pièces* (*Invocation*, *Air slave*) pour clarinette, dédiées à Léon Grisez, qui les crée le 7 mai 1883 dans leur version avec orchestre, sous la direction d'Édouard Colonne, et les redonne le 30 mars 1884. Mais c'est surtout le hautbois qui retient son attention grâce à ses liens d'amitié avec Georges Gillet. Leur première collaboration semble être pour les deux *Pièces* pour hautbois et orchestre données lors d'un concert de la Société le 11 mars 1876 sous la direction

d'Édouard Colonne. Gillet est réapparu six autres fois avec des pièces de Clémence de Grandval à la Société jusqu'en 1885. Un événement important est sa création le 7 mai 1878, à nouveau sous la direction d'Édouard Colonne, du *Concerto*, op. 7, qui lui est dédié. Cette œuvre a permis à Clémence de Grandval d'être enfin jouée à la Société des concerts du Conservatoire qui en a programmé l'*Andantino* et le *Final*, bien entendu interprétés par Gillet, sous la direction de Jules Garcin, lors des concerts du 27 décembre 1885 et du 3 janvier 1886. Saint-Saëns inclut l'œuvre dans les programmes de sa tournée en Russie en avril 1887.



Cette époque voit donc se développer son intérêt pour le répertoire symphonique, avec une douzaine d'œuvres (l'imprécision est liée au fait qu'un catalogue raisonné de ses œuvres n'a pas encore été réalisé), comme ses *Esquisses symphoniques* (1874), son *Concertino* pour violon (1874), son poème lyrique *La Forêt* (1874), sa *Ronde de nuit* (1879) et son *Divertissement hongrois* (1885). Elle bénéficie du soutien de chefs d'orchestre éminents : outre Édouard Colonne, Jules Garcin et Camille Saint-Saëns déjà cités, Jules Danbé, Vincent d'Indy et Jules Pasdeloup. Elle compose aussi deux œuvres apparentées au genre de l'oratorio. Le 13 avril 1876, elle fait entendre lors d'un concert spirituel à l'Odéon la première partie de *Sainte Agnès*, un drame sacré en deux parties sur un livret de Louis Gallet. Des extraits de l'œuvre sont aussi interprétés à la Société nationale les 24 mars et 5 mai 1877 et la création a lieu le 10 novembre 1879 par la Société philharmonique de Limoges. En 1880, elle est la première récipiendaire du Prix Rossini décerné par l'Académie des beaux-arts, pour *La Fille de Jaire*, une scène religieuse sur un poème de Paul Collin. L'œuvre est créée le 10 février 1881 au Conservatoire.

La scène lyrique l'attire à nouveau. Elle donne le *Prélude* de son opéra *Mazeppa* le 10 mars 1888 à la Société nationale. En pleine élaboration de ce projet, elle avait eu en 1886 la profonde peine de perdre son époux. Une lettre à Pauline Viardot témoigne de son désarroi :

Ma vie est brisée, c'est tout ce que je puis vous dire : l'ami que j'ai perdu m'était dévoué comme jamais personne ne le sera jamais. J'ai une adorable fille : mais nous le disions vous et moi à l'époque de vos malheurs, chacun a sa place et les enfants ne peuvent combler celle du vieux compagnon de la vie. Oui, je tache [*sic*] de me remettre au travail. Mais en face de ce grand opéra auquel je travaillais avec tant d'entrain, [*illisible*] que le découragement [*illisible*] assez de ne pas faire peser sur les miens ma mortelle tristesse.

([1886], collection particulière)

Après *Mazeppa*, Clémence de Grandval conçoit un autre ouvrage lyrique. Une critique de la reprise de *Mazeppa* à Anvers, en 1896, nous informe :

J'ai été assez heureux pour ouïr quelques fragments de l'opéra nouveau auquel M^{me} de Grandval met la dernière main. Les frères Adenis, en collaboration avec M. Georges Hartmann, qui a déjà signé tant de livrets à succès, ont fourni à l'inspiration du compositeur un conte féérique, dont l'action se déroule en Perse : le *Bouclier de Diamant*. C'est un ouvrage plein de grâce et de poésie, conçu sans être obscur, selon les formules les plus modernes.

(*La Justice*, 25 novembre 1896)

L'ouvrage n'a jamais été donné et semble avoir disparu.

On voit aisément que Clémence de Grandval a poursuivi une carrière honorable que l'on peut comparer à celle de nombre de ses contemporains compositeurs. Si elle est née à une époque qui lui interdisait, jeune compositrice, de se présenter au concours du Prix de Rome, qui ne sera accessible aux femmes qu'à partir de 1903, elle a été récompensée par deux prix attribués par l'Académie des beaux-arts : outre le prix Rossini en 1880 pour *La Fille de Jaire*, elle s'est vue attribuer le prix Chartier en 1890 pour sa contribution au répertoire de la musique de chambre. Elle ne pouvait cependant espérer entrer à l'Académie, fief masculin en composition musicale jusqu'en 2005 qui a vu l'admission d'Édith Canat de Chizy, alors que parmi ses contemporains, des compositeurs de son statut en ont fait partie, comme Henri Reber, Ernest Guiraud et Charles Lenepveu. Malgré nombre de témoignages qui attestent de son professionnalisme, Clémence de Grandval a exprimé une grande amertume face à sa carrière, comme en témoigne une lettre du 25 janvier 1893 à Saint-Saëns à l'époque de la reprise de *Mazeppa* à Bordeaux :

Il n'y a pas de place pour moi sous le soleil, nulle part. Ayant commis l'affreux crime d'être vicomtesse (je m'en soucie bien, ma foi !) si on me joue, c'est que je paie ; si Gravière [le directeur du Grand-Théâtre de Bordeaux] et moi protestons, nous mentons de compagnie. La presse est très belle ? payée aussi. [...] On a beau m'appeler sur la scène et m'applaudir, [...] rendre justice à ma musique, c'est égal, le préjugé âcre, amer, reste, et restera. [...] Ah quel supplice le bon Dieu m'a infligé en me faisant compositeur !

Le 13 février suivant, elle répond à une question de Saint-Saëns, « Croyez-vous que je n'ai pas eu aussi à lutter ? » : « Oui, certes : mais vous êtes

arrivé à l'apogée de la gloire et moi pauvre atôme [sic] je n'arriverai jamais à rien qu'à avoir essuyé les plâtres pour les autres femmes. Je n'ai pas la ridicule outrecuidance de me comparer à mon cher maître ! Mais toutes proportions gardées on est tout de même trop dur pour moi... Cela ronge ma vie ».

Clémence de Grandval décède le 15 janvier 1907 à Paris. Arthur Pougin lui consacre une nécrologie qui illustre bien l'ambiguïté de la réception dont elle a souffert :

Quoique sa haute situation et son état de fortune ne la fissent considérer que comme un amateur, M^{me} de Grandval était cependant douée, comme compositeur, de facultés assez remarquables et d'une puissance de production assez rare, surtout chez une femme, pour qu'on pût sans complaisance lui accorder ce titre d'artiste, auquel elle tenait si fort. Sous ce rapport même, elle était très ambitieuse et revendiquait sa part avec une sorte d'âpreté, ne se contentant pas de publier ses œuvres, mais recherchant les succès de théâtre, se faisant exécuter dans les concerts et prenant part à des concours dont elle aurait pu laisser l'honneur aux professionnels. [...] On voit quelle était l'activité artistique de cette femme bien douée. M^{me} de Grandval faisait partie de la Société des compositeurs ; jusqu'à l'époque où sa santé fut ébranlée elle assistait volontiers à nos assemblées générales, et elle n'était pas la dernière à réclamer avec insistance sa place sur les programmes de nos concerts.

(*Le Ménestrel*, 19 janvier 1907, p. 24)



Louis Boulanger, *Mort du cheval de Mazeppa*, 1839.
Maison de Victor Hugo – Hauteville House, Paris.

Louis Boulanger, *The Death of Mazeppa's Horse*, 1839.
Maison de Victor Hugo – Hauteville House, Paris.

Les motifs qui hantent *Mazeppa*

Marie Humbert

Alors que l'on entend pour la première fois depuis plus d'un siècle les notes initiales du Prélude de *Mazeppa*, à l'occasion des répétitions du concert qui donnera lieu au présent enregistrement, la fébrilité laisse place à l'émerveillement. Un thème résonne et nous accompagnera pendant plusieurs jours, au fil de l'œuvre qui se dévoilera. Les heures passées à préparer la partition ont laissé percevoir quelques motifs et mélodies récurrentes, mais c'est bien lorsque l'orchestre s'en empare que tout se révèle ; à la volée, on griffonne au dos d'une partition le dessin d'un thème, on note des numéros de mesure, on trace des flèches pour suivre les occurrences successives de tel ou tel passage signifiant afin de comprendre le langage encore inconnu de Clémence de Grandval.

Inconnu, mais inscrit dans son époque. Quand Grandval écrit *Mazeppa*, les compositeurs et compositrices françaises perfectionnent leur maîtrise du motif récurrent. L'influence des *leitmotiv* wagnériens est passée par là, mais le style que développent alors par exemple Saint-Saëns ou Massenet s'en distingue : les thèmes y sont moins l'incarnation d'une évolution émotionnelle tortueuse que le rappel régulier d'une situation ou d'un sentiment spécifique. Surtout, ils ne deviennent pas le matériau principal voire unique de tout l'opéra. Ces mélodies tissent plutôt, au cœur de la partition, une certaine permanence d'atmosphères et d'émotions : une sensation familière qui nous guide et nous accompagne

dans l'œuvre. Alors, après l'écoute de *Mazeppa*, quelles notes nous restent inlassablement en tête ?

Le Prélude décrit le galop de Mazeppa, enchaîné à son cheval incontrôlable, supplice au terme duquel il est retrouvé inconscient au pied de l'animal sans vie, dans la steppe. Le thème du « châtiment de Mazeppa », exposé longuement dans le Prélude, est peut-être le motif le plus marquant de l'œuvre : sa longueur et ses nombreux éléments caractéristiques (la quinte ascendante, la seconde augmentée, la quarte descendante, le rythme pointé) le rendent particulièrement distinctif. Ils permettent aussi à Grandval de l'utiliser partiellement, de l'altérer rythmiquement ou mélodiquement, sans le rendre méconnaissable. Conséquence des trahisons de Mazeppa, il se glisse ainsi dans l'accompagnement orchestral des cinq actes, soit pour évoquer clairement le souvenir de ce supplice, soit pour annoncer les sombres événements à venir. Dans l'acte II, il apparaît quand Mazeppa, victorieux, s'exclame « Je serais aujourd'hui ce que j'étais naguère, / Sans l'invincible appui de l'arbitre éternel ! » : l'orchestre appuie alors ses paroles en rappelant sa chute initiale. Dans l'acte III, Mazeppa presse Matréna de lui répondre : l'aimera-t-elle toujours ? Quand celle-ci chante que son amour « doit survivre à la sombre nuit du tombeau », les dernières notes du motif, accompagnées d'un accord de quinte augmentée menaçant, répondent à la fois au mot « tombeau » et à la question de Mazeppa. À l'acte V, enfin, qui se déroule dans cette même steppe où Matréna trouve Mazeppa à l'acte I, le motif accompagne son « irrémédiable détresse » et la mort qu'il contemple.



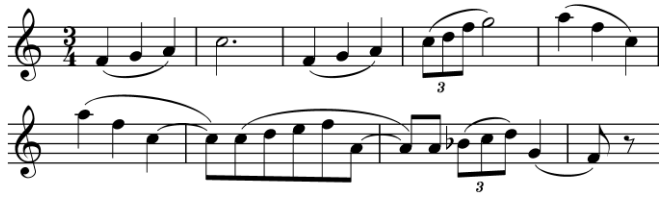
fig. 1 – *Le châtiment de Mazeppa* [CD 1, 01]¹

Deux autres motifs mélodiques parsèment la partition, tous les deux liés à l'amour de Mazeppa et Matréna. Le premier est exposé dès leur rencontre à l'acte I. Son structure en deux parties – la seconde étant une répétition étendue de la première – dessine l'émerveillement de la découverte réciproque. Il revient à l'acte II quand Matréna pense à Mazeppa, partie à la guerre, et à son amour pour lui. Aux actes III et IV, la mélodie est comme un appel à Matréna : elle apparaît alors que Mazeppa, contemplatif, attend son arrivée. Contrairement au motif du châtiment dont l'omniprésence le donne à jouer à l'ensemble des instruments, ce sont surtout les bois – la clarinette en premier lieu – qui portent ce motif et participent à lui conférer une atmosphère spécifique. Le second motif d'amour sera, lui, principalement associé au violon solo. Il apparaît à l'acte II lorsque les deux personnages se dévoilent mutuellement leur amour, puis sert de matériau principal à l'Entracte de l'acte III – où il joue d'ailleurs plutôt le rôle traditionnel du thème repris et développé dans un passage symphonique. Très lyrique, il imprègne tout l'acte, qui se déroule dans le jardin de Kotchoubey, d'une certaine intensité émotionnelle. Alors que Mazeppa fera plutôt appel au motif de leur rencontre – comme un rappel de l'emprise qu'il a sur elle – pour convaincre Matréna de le suivre (acte III) ou pour plaider auprès d'elle pour qu'elle se souvienne de lui (acte V), Matréna convoque ce deuxième thème – déformé et assombri – pour le supplier, à l'acte IV, de lui rendre son père Kotchoubey.



fig. 2 – *La rencontre* [CD 1, 04]

¹ Toutes les transcriptions insérées dans ce texte ont été simplifiées pour en faciliter la lecture.

fig. 3 – *L'union* [CD I, 18]

Mazeppa, en tant que personnage central de l'œuvre, se voit attribuer d'autres motifs. Celui qui le désignera comme chef de guerre apparaît dès l'acte I, alors qu'il accuse ses tortionnaires : les Polonais, également ennemis de l'Ukraine et de Kotchoubey. Grandval emploie ce motif dans les scènes où Mazeppa est au plus fort de son autorité, ou lors de ses altercations avec Iskra – comme pour rappeler que sa légitimité lui vient de la victoire qu'il a apportée à l'Ukraine. Le motif apparaît enfin à l'acte V, quand Matrénéa ne le reconnaît pas et lui demande qui il est. Dans sa première exposition, il est suivi de l'exclamation du protagoniste : « Moi, je m'appelle Mazeppa », sur un dessin mélodique marquant qui revient de manière isolée à quelques reprises pour souligner l'omniprésence de ce personnage dans l'opéra. Enfin, initialement énoncé par Matrénéa, un motif de triomphe accompagne Mazeppa tout au long de l'acte II.

fig. 4 – *Le chef de guerre* [CD I, 05]

fig. 5 – « Moi, je m'appelle Mazeppa » [CD I, 05]

fig. 6 – *Le triomphe* [CD I, 10]

S'il apparaît délicat de donner une signification simple et unique à certains motifs, d'autres semblent plus transparents. Celui qui accompagne l'Archimandrite (le représentant religieux), souvent donné aux basses de l'orchestre, est par exemple joué par l'orgue dans l'acte II pendant la prière du chœur, ou bien lorsque le personnage s'exprime « au nom de Dieu et du Tsar » dans l'acte IV. Iskra, jeune guerrier jaloux de Mazeppa et amoureux de Matrénéa, est fortement associé à un motif d'accusation, qui résonne de nombreuses fois au cours des actes II et III. Brève cellule rythmique, à l'harmonie menaçante et tendue, il est sujet à évolutions et répétitions pour souligner la colère grandissante d'Iskra face aux trahisons de Mazeppa et Matrénéa. Kotchoubey, patriarche et ancien guerrier auréolé de gloire, se voit attribuer un thème qui ne réapparaît qu'à quelques reprises, lorsqu'il évoque le « superbe et glorieux sort d'aller, aux droits de tous, sacrifier sa vie » dès l'acte I, ou qu'il affirme « c'est en soldat que je mourrai », à l'acte IV. L'autre motif associé à ce personnage est la marche funèbre : présente dès l'acte III lorsque Mazeppa demande à Matrénéa si « jamais [son] amour ne [lui] fera défaut ? » (anticipant l'exécution de son père à l'acte IV), elle accompagne Kotchoubey lors de sa marche vers l'échafaud. Caractérisée par des gammes chromatiques parallèles des bois, elle est parfois étirée pour former un rappel ou un écho. Le motif de l'anathème est prononcé par l'Archimandrite (« Sois maudit ! »), qui maudit également Matrénéa, et sera utilisé par Grandval dans tout le final de l'acte IV et dans l'acte V pour rappeler le sort de Mazeppa.



fig. 7 – Motif religieux [CD I, 07]

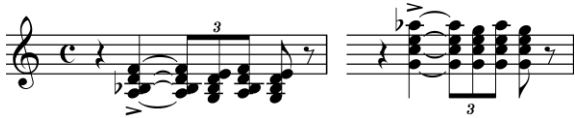


fig. 8 – L'accusation d'Iskra [CD I, 14]



fig. 9 – Mourir en soldat [CD I, 11]



fig. 10 – La marche funèbre [CD II, 06]



fig. 11 – L'anathème [CD II, 17]

L'acte V n'introduit d'ailleurs aucun nouveau motif ; il permet plutôt une traditionnelle récapitulation de ceux déjà entendus, les mêlant au sein du maelstrom émotionnel de cette dernière scène. Ainsi, une lamentation

du cor anglais, qui dessinait les « chants de mélancolie » de Matrénéa au début de l'acte IV, se fait à nouveau entendre pour accompagner la jeune fille abandonnée et maudite de tous. Le thème du châtiment de Mazeppa prend un nouveau sens en côtoyant celui de l'anathème qui le condamne, et résonne encore plus cruellement après quelques rappels de la marche triomphale de l'acte II qui avait consacré le retour du héros victorieux. Quant aux thèmes d'amour, ils sont tous les deux convoqués pour l'ultime rencontre des deux protagonistes.



fig. 12 – La mélancolie de Matrénéa [CD II, 08]



fig. 13 – Marche triomphale [CD I, 16]

Évoquons enfin deux sonneries confiées aux trompettes et aux cors. La première est un motif d'atmosphère très clairement associée aux scènes militaires. La deuxième résonne comme l'appel du destin : elle est caractérisée par son rythme implacable et les accords funèbres qui l'accompagnent, même si elle dessine parfois des intervalles différents au fil des interventions.



fig. 14 – *Sonnerie militaire* [CD 1, 05]



fig. 15 – *Sonnerie du destin* [CD 1, 24]

Grandval déploie donc un grand nombre de motifs récurrents au fil de ses cinq actes : certains ne reviennent qu'une fois ou deux, dans une simple réminiscence de la situation initiale ; d'autres hantent l'œuvre et portent une signification plus complexe. Notons également que certains de ses thèmes les plus présents ne sont jamais confiés aux voix, mais uniquement développés à l'orchestre. Le traitement de ce dernier apparaît, à cet égard, comme l'une des grandes réussites de l'opéra : les nombreuses couleurs dont il se pare et le caractère très distinctif de certaines mélodies et rythmes imprègnent l'œuvre d'atmosphères et d'émotions marquantes. Après ces quelques jours d'enregistrement, on entendra encore longtemps résonner les thèmes du châtiment, de l'union ou de l'anathème.

M^{ME} C. de GRANDVAL
COMPOSITEUR DE MUSIQUE



Auteur de MAZEPPA

Clémence de Grandval. *La Gironde illustrée*, 24 avril 1892.
Bibliothèque nationale de France, Paris.

Clémence de Grandval. *La Gironde illustrée*, 24 April 1892.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Mazeppa au XIX^e siècle : de l'Histoire à la légende

Hélène Cao

Une intrigue qu'il eut dans sa jeunesse avec la femme d'un gentilhomme polonais, ayant été découverte, le mari le fit fouetter de verges, le fit lier tout nu sur un cheval farouche, et le laissa aller en cet état. Le cheval qui était du pays de l'Ukraine y retourna, et y porta Mazeppa demi mort de fatigue et de faim.

Dans son *Histoire de Charles XII* (1731), Voltaire raconte en ces termes une scène qui inspirera écrivains, peintres et musiciens. Sa biographie du monarque suédois comporte toutefois des imprécisions, erreurs et lacunes. Elle laisse ainsi le champ libre à de nombreuses légendes.

Ivan Stepanovitch Mazeppa, dont la vie comporte bien des zones d'ombre, serait né en Ukraine en 1639 (date que les recherches les plus récentes semblent imposer), dans une famille noble. Sa présence est attestée à la cour du roi de Pologne Jean Casimir, cadre de la liaison adultère et du châtiment racontés par Voltaire. Mais des historiens avancent d'autres causes à la mise à l'écart de l'audacieux jeune homme : Mazeppa aurait tiré l'épée à la cour (geste interdit) ; ou bien, il aurait fui la Pologne pour avoir soutenu le révolutionnaire Jerzy Lubomirski. Rentré en Ukraine dans les années 1660, il devient capitaine des cosaques en 1682, puis hetman en 1687. Ce titre le place à la tête de territoires

auxquels il apporte une certaine stabilité, après des décennies de conflits tant internes qu'externes. Bénéficiant de la confiance de Pierre le Grand, il comprend cependant que l'autonomie de l'Ukraine sera bientôt menacée par l'expansionnisme russe. Il s'allie secrètement au roi de Suède Charles XII, lequel lance une campagne contre la Russie dont la réaction ne se fait pas attendre. Défaits à la bataille de Poltava le 8 juillet 1709, Charles XII et Mazeppa se réfugient en Moldavie (à cette époque dans l'empire ottoman), où l'ancien hetman meurt quelques mois plus tard.



UN PERSONNAGE LITTÉRAIRE

De son vivant déjà, Mazeppa fait l'objet d'affabulations et d'exagérations. Au début des années 1690, Jan Chryzostom Pasek rédige ses *Mémoires*, publiées partiellement en 1821, puis dans leur intégralité en 1836. Ce gentilhomme polonais, opposé à Mazeppa, brosse un portrait à charge de son adversaire qu'il décrit comme un être lâche et volage, un renégat méritant sa punition (contrairement à Voltaire, exempt de jugement moral). En sus de son ressentiment s'ajoute probablement une animosité envers un étranger perçu comme un parvenu.

Au XIX^e siècle, de nombreux écrivains s'attachent à l'intrigue amoureuse et au supplice équestre. Chez Lord Byron, auteur d'un poème épique de presque 900 vers publié en 1819, Mazeppa éprouve pour Theresa une passion sincère, payée de réciprocité. Le souvenir de ses sentiments et souffrances physiques, lors de la chevauchée, occupent une grande partie de ce qu'il relate à Charles XII au soir de la bataille de Poltava. En 1842, la nouvelle que Gustav Nieritz publie dans un almanach berlinois, certes marquée par Byron, exclut la trame historique pour se

concentrer sur l'histoire d'amour de Mazeppa, jeune page polonais dont on marie la bien-aimée ; après la mort de celle-ci, il se venge de ses ennemis.

En 1828, Victor Hugo consacre au personnage un poème qu'il publie dans *Les Orientales* (1829). Il le dédie au peintre Louis Boulanger (dont *Le Supplice de Mazeppa* avait été exposé au Salon de 1827) et emprunte son épigraphe à Byron. De toutes les œuvres littéraires du XIX^e siècle, c'est la plus abstraite. Sa première partie est consacrée à la chevauchée, sans que la cause du supplice ne soit dévoilée. La seconde, symbolique et métaphysique, met en parallèle le châtement de Mazeppa avec ce qu'endure le génie créateur appelé à dépasser ses limites. Toutefois, le poème n'est pas tout à fait détaché de l'histoire, puisqu'il peut se lire comme une métaphore de l'insurrection grecque contre les Turcs.

Chez les écrivains d'Europe de l'Est, la dimension politique et nationale occupe une place centrale et va de pair avec l'engagement des auteurs. En témoigne Kondrati Ryleïev, écrivain décembriste condamné à la pendaison. Dans la préface de ses *Dumy* (terme ukrainien que l'on pourrait traduire par « ballades »), il revendique sa mission :

Rappeler aux jeunes les exploits des ancêtres, leur faire connaître les époques les plus belles de l'histoire du pays, lier l'amour de la patrie aux premières impressions de la mémoire – voilà le plus sûr moyen pour implanter l'amour de la patrie chez le peuple.

Il consacre une *duma* à Mazeppa, héros préférant la mort à l'asservissement. Dans la foulée de ses ballades achevées en 1823, Ryleïev consacre son poème *Voynarovsky* au neveu de Mazeppa. Le poète polonais Józef Bohdan Zaleski qui, comme Ryleïev, a vécu en Ukraine, donne au début de *Dumka Mazeppy* (« Chanson élégiaque de Mazeppa », éditée en 1825)

l'image d'un séducteur frivole, avant que le personnage ne délaisse les aventures galantes pour se vouer à l'indépendance de l'Ukraine.

Parfois, le substrat historique est intimement mêlé à l'intrigue sentimentale, comme chez le Polonais Juliusz Słowacki, auteur en 1834 d'un drame qu'il récrit en 1839. Créée à Cracovie en 1851 et reprise sur des scènes allemandes, sa pièce associe des éléments presque burlesques à des événements tragiques (la mort d'Amélie aimée de son beau-fils – qui connaît lui aussi un destin funeste –, rival de Mazeppa). Słowacki peint un personnage complexe, tantôt badin, tantôt sérieux, à la fois lâche et courageux, dont il montre l'évolution tout en portant un regard critique sur l'attitude de la noblesse polonaise. Quant au roman de Thaddée Boulgarine (1834), écrivain russophone d'origine polono-lituanienne, considéré dans la France romantique comme le Walter Scott russe, il contient des descriptions de l'Ukraine et de ses mœurs, raconte l'alliance de Mazeppa avec Charles XII et la bataille de Poltava. La tragédie est provoquée par l'amour entre la fille de Mazeppa et un jeune Polonais engagé aux côtés des Russes, dont on découvre qu'il est le fils de Mazeppa. Si le thème de l'inceste est déjà présent chez Słowacki (l'amour d'un homme pour sa belle-mère étant considéré comme tel), Boulgarine le rend plus prégnant encore, puisqu'il concerne ici des demi-frère et sœur.

La conception du personnage de Mazeppa, qui aura une incidence sur les adaptations musicales, est en partie tributaire de l'origine des écrivains. La Russie tsariste, en s'affirmant comme une puissance de premier plan, déconstruit la stature héroïque d'un homme qu'elle considère comme un traître. Mazeppa apparaît sous un jour peu flatteur dans *Poltava* (1828-29), poème dramatique d'Alexandre Pouchkine. Soucieux d'exalter la grandeur nationale, l'écrivain introduit des personnages ayant réellement existé, comme Vassili Kotchoubéï et sa fille Motrona. S'il

tient Mazeppa pour un ambitieux sans scrupule, il élabore toutefois un personnage complexe, perméable au remords et au doute.

L'œuvre de Pouchkine et ses sources historiques (notamment l'*Histoire de la Petite Russie* de Dimitri Bantysh-Kamenski, 1822) trouvent un écho chez les Allemands Andreas May et Rudolf von Gottschall. Dans son drame *Der König der Steppe* (1849), May prend toutefois le parti de Mazeppa, que sa bien-aimée ose affronter pour défendre son père. Chez Gottschall, qui désigne sa pièce comme une « tragédie historique » (1860), Mazeppa est empoisonné par son épouse, laquelle venge son père avant de se donner la mort.

Le personnage connaît d'étonnants avatars, tel *Mazeppa; or, The Wild Horse of the Ukraine: A Romance* (1850), roman populaire où James Malcolm Rymer invente le personnage de Lumpus : un commerçant londonien, figure du Cockney familier aux lecteurs anglais, pour faire passer un message social et politique ; il n'est en revanche plus question de Pierre le Grand, de Charles XII, ni de la bataille de Poltava. En 1870, New York accueille la représentation de *The Red Mazeppa or, The Wild Horse of Tartary* de Albert Aitken, pièce convertie ensuite en roman sous le titre de *The Indian Mazeppa; Or, The Madman of the Plains* : l'écrivain transpose le sujet dans l'Ouest américain et fait de Mazeppa une femme mi-mexicaine, mi-comanche.



MAZEPPA EN MUSIQUE

Byron, Hugo et Pouchkine ont éclipsé les nombreux écrivains qui se sont eux aussi intéressés au sujet. De même, Liszt et Tchaïkovski sont deux arbres cachant une forêt remarquablement dense. Comme le personnage

de Faust, Mazeppa connaît en effet de multiples déclinaisons musicales dérivées des œuvres littéraires, et destinées à différentes catégories de public. La chevauchée inspire par exemple des spectacles équestres à succès, comme celui que Léopold Chandezon et Jean-Guillaume-Antoine Cuvelier donnent en 1825 à Paris, au Cirque-Olympique. Divertissement lointainement inspiré de Byron, accompagné d'une musique de François Sergent, leur *Mazeppa ou Le Cheval tartare* s'achève sur un dénouement heureux : Mazeppa obtient la main de sa bien-aimée, fille encore célibataire – la morale est sauve – d'un noble polonais. Bientôt, les Anglais et les Américains reprennent l'idée de Chandezon et Cuvelier. Le roman de James Malcolm Rymer parodie d'ailleurs le livret écrit par Henry Milner pour un spectacle équestre monté à Londres en 1831. Au théâtre lyrique, certaines mises en scène intègrent de véritables chevaux, particulièrement applaudis à la création de l'opéra de Ludwig Maurer, à Bamberg en 1837.

Mazeppa conquiert également l'opéra-bouffe, comme l'atteste la partition de Charles Pourny créée au théâtre des Folies-Dramatiques le 7 septembre 1872. Ici, le protagoniste est « un joyeux drille » qui, pour les bonheurs de la rime, « plaît à toutes les filles ». Enfant abandonné, il tombe amoureux d'une princesse polonaise, qu'il peut heureusement épouser quand on découvre qu'il est le fils d'un hetman.

Mais le plus souvent, Mazeppa est traité comme un personnage sublime, sur lequel se projettent les pianistes virtuoses, lecteurs de Byron et Hugo : celui qui survit à la cavalcade punitive, appréhendée comme une chevauchée fantastique, est forcément un être exceptionnel, doté de pouvoirs quasi surnaturels, comme les meilleurs pianistes face à leur clavier. Carl Loewe ouvre la voie avec un *Mazeppa* sous-titré « poème symphonique [*Tondichtung*] d'après Byron pour le piano » (1828-1832), dans l'esprit de ses amples ballades vocales. Parmi les nombreux caprices, galops et pièces de genre, se distingue *Mazeppa*, quatrième des *Études*

d'exécution transcendante que Liszt parachève en 1852. Cette pièce, dédiée à Hugo, constitue l'aboutissement d'une trajectoire amorcée dès 1826. Le matériau de l'une des *Études en douze exercices*, composées cette année-là par le jeune Liszt de quinze ans, sert ensuite de formule d'accompagnement à la quatrième des *Douze Grandes Études* (vers 1837-1839), dans laquelle apparaît le thème mélodique de la future *Étude d'exécution transcendante*. Lors de son concert parisien du 27 mars 1841, Liszt intitule *Mazeppa* cette *Grande Étude* qui, jusqu'alors, ne portait pas de titre. Mais au début des années 1830, il avait déjà inscrit le nom de l'hetman sur un cahier d'esquisses (dont le matériau ne sera pas utilisé dans les études). Et le 7 juillet 1834, il avait écrit à Marie d'Agoult : « À propos vous ai-je dit que j'avais fait un Mazeppa, qui s'échine au quadruple galop ? » En 1847, Liszt se rend en Ukraine. Il connaît donc ce pays au moment où il met la dernière main à son *Étude d'exécution transcendante* et à sa version orchestrale (1851-1854), poème symphonique amplifié par l'ajout d'une introduction et d'une section conclusive. Comme Orphée, Le Tasse, Prométhée, Hamlet ou Faust, Mazeppa incarne pour lui l'artiste romantique (le poème de Hugo est d'ailleurs reproduit en tête de son poème symphonique).

Au XIX^e siècle, le personnage inspire d'autres œuvres orchestrales : une ouverture chez Wojciech Sowiński, musicien polonais né dans l'actuelle Ukraine et qui fait carrière à Paris (éd. 1854), Georges Mathias (vers 1875) et Charles Volcke (éd. 1894) ; une marche pour instruments à vent chez Charles Abbiate (éd. 1881) ; une ballade chez Thomas Harrison Frewin (1896). Quant à la fantaisie du Polonais Adam Münchheimer, sa substance provient de son opéra de 1885.

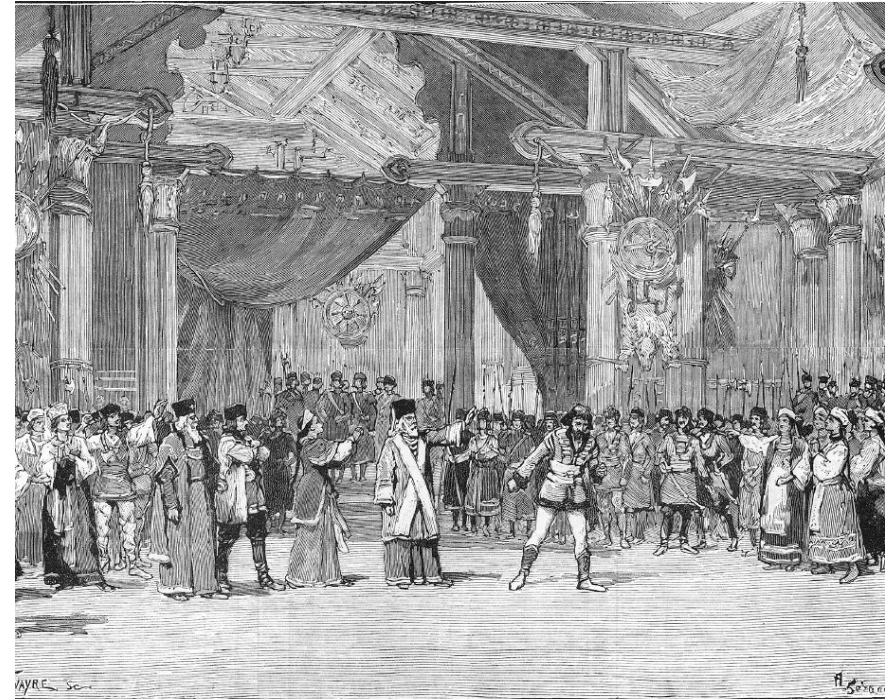
Si l'épisode de la chevauchée suscite maintes œuvres instrumentales, les opéras du XIX^e siècle ne peuvent en revanche le représenter de façon réaliste. Dès lors, il est parfois raconté, option retenue par Fabio Campana

dans son *dramma lirico* inspiré de Byron (Bologne, 1850), Carlo Pedrotti dans un *melodramma tragico* d'après Boulgarine (1861, Bologne également), et Clémence de Grandval dont le Prélude transpose de surcroît ce tableau.

Dans les œuvres lyriques (en sus des opéras, il faut prendre en compte les cantates sur le sujet), la question de l'identité nationale et du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes n'est pas totalement occultée. Mais elles s'attachent surtout à l'amour que Mazeppa éprouve pour une femme qui devrait rester inaccessible. Il en est ainsi dans des partitions dérivées de Byron comme l'opéra de Campana, la cantate de l'Irlandais Michael William Balfe (1862) et les cantates composées pour le concours du prix de Rome en 1873 par Paul Puget (premier prix), Paul Hillemacher (second prix) et Antoine Marmontel (mention honorable). C'est aussi le cas du poème lyrique de Felipe Pedrell (1878, création à Madrid en 1881), adaptation en italien du livret d'Achille de Lauzières imposé au prix de Rome cinq ans plus tôt. Écrit à partir du drame de Słowacki, l'opéra de Münchheimer (créé à Varsovie en 1900, quinze ans après son achèvement) fait encore de l'amour adultère le ressort de l'intrigue. Dans le livret de Victor Bourénine issu du poème de Pouchkine et mis en musique par Tchaïkovski, Mazeppa cultive une liaison quasi incestueuse puisque ce vieillard chenu est le parrain de la femme aimée. Quand Charles Grandmougin et Georges Hartmann adaptent cette même source littéraire pour Clémence de Grandval, ils suppriment en revanche ce lien béni par l'Église.

La question de l'identité traverse en outre plusieurs œuvres lyriques : celles de Pourny, Campana (Mazeppa apprend qu'il est le fils disparu d'un chef ukrainien) et Pedrotti (au moment de mourir, Mazeppa découvre que son ennemi, amant de sa fille, est en fait son propre fils). Au cours du XIX^e siècle, l'éclat du héros se ternit au profit d'un homme parjure et cruel, écartelé entre des aspirations contradictoires, tel que le

dépeint Pouchkine. L'écrivain russe inspire à Boris von Vietinghoff (connu aussi sous le nom de Boris Scheel) un opéra créé à Saint-Pétersbourg en 1859 (Liszt commentera l'emploi de la gamme par tons dans son ouverture). En 1884, le Théâtre du Bolchoï à Moscou accueille la première du *Mazeppa* de Tchaïkovski, dont la musique ne sera jouée en France qu'en 1978. Si Pouchkine répond au goût des compositeurs russes pour les sujets enracinés dans l'histoire nationale (Tchaïkovski cite d'ailleurs des thèmes populaires et des chants orthodoxes), la complexité psychologique de ses personnages permet de surcroît une réflexion sur le pouvoir, la jalousie et la trahison. Son dénouement offre une saisissante représentation de la folie féminine, l'un des thèmes favoris de l'opéra romantique. Si Clémence de Grandval adapte elle aussi Pouchkine, elle réalise néanmoins une forme de synthèse dramatique : elle emprunte à Hugo l'épigraphe de sa partition, et à Byron la chevauchée qu'elle transpose dans le Prélude, avant que Mazeppa (gentilhomme dans la fleur de l'âge et non vieillard) ne la raconte à l'acte I. Ses librettistes ont cependant renforcé l'aspect tragique de la dernière scène, car Matréna meurt (ce n'est le cas ni chez Pouchkine, ni chez Tchaïkovski) après avoir maudit l'assassin de son père. Mazeppa passionne les romantiques pour maintes raisons. Mais par la suite et jusqu'à nos jours, ce personnage aux multiples facettes continuera d'inspirer les artistes. Preuve qu'il n'a pas fini de cristalliser nos tensions psychiques et d'accompagner les soubresauts de l'histoire.



Scène de *Mazeppa*. Dessin de Gérardin. *L'Univers illustré*, 7 mai 1892.
Bibliothèque nationale de France, Paris.

Scène from *Mazeppa*. Drawing by Gérardin. *L'Univers illustré*, 7 May 1892.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Synopsis

ACTE I

En Ukraine, vers la fin du XVII^e siècle. La steppe. Le matin.

Mazeppa, gentilhomme polonais, est étendu près d'un cheval mort. Matrénéa, la fille de Kotchoubey, guerrier et noble de l'Ukraine, entend ses plaintes et accourt. Son père s'avance à son tour et l'invite à rester au milieu de ses nouveaux amis. Pour se venger d'un rival, il luttera contre son propre pays. L'occasion ne tarde pas : l'Archimandrite, délégué du patriarche de Constantinople, annonce qu'il faut choisir un chef pour conduire l'assaut. Pressenti d'avance, Kotchoubey désigne pourtant l'étranger Mazeppa. Ce choix est vivement contesté par Iskra, jeune soldat, qui depuis longtemps aime Matrénéa en secret. Mais la voix du vieillard l'emporte, et tous jurent d'obéir à Mazeppa. Matrénéa subit déjà l'empire de celui qui ressemble au héros de ses rêves. Iskra, doublement blessé, promet de poursuivre de sa haine cet étranger qu'il maudit.

ACTE II

Premier tableau

Chez Kotchoubey. La chambre des icônes.

Matrénéa et ses compagnes offrent des fleurs à la Vierge aux Sept Douleurs. Mais la prière de la jeune fille est pour le beau guerrier qui occupe toutes ses pensées. Iskra vient annoncer que, si l'armée est victorieuse, son chef a trouvé la mort ; il rappelle à Matrénéa les heures bénies du passé, alors

qu'ils semblaient destinés l'un à l'autre. La jeune fille éclate en sanglots et en imprécations : elle n'a jamais aimé Iskra qui a pris pour de l'amour ce qui n'était qu'une amitié fraternelle. Et puisque Mazeppa a cessé de vivre, elle peut avouer qu'elle l'aimait. Des cris de triomphe se font entendre au dehors. Iskra a menti pour faire avouer celle qu'il désire : Mazeppa n'est pas mort, il revient victorieux, acclamé par le peuple d'Ukraine.

Deuxième tableau

La grande place de Poltava.

Les hymnes de gloire retentissent de toutes parts pour l'apothéose de Mazeppa. Seul Iskra fuit l'allégresse générale. Dans sa jalouse méfiance, il a acquis la certitude que Mazeppa, traître à sa patrie, trompe déjà l'Ukraine pour la jeter dans les bras de la Suède. Il fait à Kotchoubey le récit de cette nouvelle trahison, puis harangue le peuple et dénonce le héros du jour. Mazeppa rétorque que le sang qui couvre son habit suffit à prouver sa bonne foi. Soutenu par la foule, il veut châtier le téméraire qui l'accuse. Mais Matrénéa implore sa pitié pour le compagnon de son enfance. Le héros pardonne et l'on fête doublement la victoire et la clémence de l'étranger.

ACTE III

Le jardin de Kotchoubey. Une haie le sépare de la vaste steppe. Nuit lumineuse.

Mazeppa attend fiévreusement Matrénéa qui paraît. Tous deux s'enlacent et se promettent un amour éternel. Mais ils se cachent lorsqu'approchent Kotchoubey et Iskra. Ce dernier fait part de son projet : expliquer au Tsar de Russie que Mazeppa fomentait avec le Roi de Suède un complot

qui jettera l'Ukraine dans les fers. Cachée, interdite, Matrénéa ne peut croire à ce qu'elle vient d'entendre. Mazeppa la persuade facilement qu'il est victime d'un complot de la part d'Iskra. Il fait jurer à la jeune fille qu'elle acceptera tous les sacrifices par amour, dût-elle trahir son père et son pays. Elle acquiesce.

ACTE IV

Chez Mazeppa. Le palais de Batourine. Intérieur somptueux, lourdes tentures.

L'orgie bat son plein. Les seigneurs, les guerriers et les Suédois – nouveaux alliés de Mazeppa – boivent à leurs succès. Mais des antiennes funèbres viennent soudain se mêler aux rythmes joyeux de la danse. Mazeppa a consommé le forfait de son impitoyable rancune : il envoie à la mort le vieux Kotchoubey et quelques fidèles ukrainiens. Matrénéa s'interpose, suppliante. Kotchoubey repousse son aide et la maudit, en même temps que son amant. Iskra paraît. Il est porteur des volontés du Tsar, qui exile Mazeppa.

ACTE V

La steppe en Ukraine. Le soir.

Mazeppa, seul, anéanti par l'anathème, erre dans la steppe. Une voix s'élève dans le silence : c'est Matrénéa, frappée de folie. Mazeppa s'approche et lui parle. Une dernière lueur ranime sa raison égarée. Elle le reconnaît à présent et, dans cet instant de suprême lucidité, lui dit toute sa haine. Elle meurt, submergée de colère. Et l'irrémissible néant s'ouvre pour Mazeppa.



Georgette Bréjean. Atelier Nadar, années 1890.
Bibliothèque nationale de France, Paris.

Georgette Bréjean. Studio Nadar, 1890s.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Mazeppa: back in the saddle again

Alexandre Dratwicki

The subject of *Mazeppa* has inspired Mme Clémence de Grandval to write a truly remarkable score, the success of which will cause a stir in the musical world.

It was with these flattering words that the press greeted the premiere of the five-act opera by one of the women composers most frequently performed in late nineteenth-century France. For at least two decades, Mme de Grandval had enjoyed a career punctuated by laudatory reviews and lasting successes. She seemed equally adept at every genre, from chamber music to oratorio, from *mélodie* to opera. Conceived as a testamentary work, *Mazeppa* was intended for the forces of the most prestigious French institution: the Opéra de Paris.

But by 1892, things no longer looked quite so rosy in its composer's artistic trajectory. She was lucid enough to see that her oeuvre was to slide into disinterest, disdain, and finally oblivion. Indeed, *Mazeppa* itself had to gallop to Bordeaux to reap the rewards of glory. Grandval subsequently strove tirelessly to disseminate what she considered one of her best scores. But it was destined to be performed only once in Paris – with piano accompaniment – and after a few revivals in the French provinces and abroad, it vanished into its publisher's archives. Vanished so comprehensively that our 2025 revival of *Mazeppa* was no easy task.

The discovery of a vocal score marked 'nouvelle édition' – even though it bore the same plate numbers as the first publication – warned us we might be faced with a muddled editorial situation. And it turned out to be much more complex than we had feared. The discrepancies between the performing parts, the orchestral score and the two vocal scores made it necessary, first of all, to re-engrave entire parts, including the saxophone, the cor anglais and the oboes. The performing material was also full of crossings-out indicating cuts. Some of these could only be restored with the help of occasional editorial orchestrations, because the passages in question had been suppressed so efficiently that no trace of them remained except in the vocal score. Hence it was necessary to rescore the second scene of Act Two (bars 224-251, 365-437, 519 to the end) and part of Act Four (bars 668-691, 773-788, 800-811 and 827-849). This work, carried out by Marie Humbert, music editor in the Palazzetto Bru Zane team, made it possible to record *Mazeppa* in the fullest form possible, including its complete ballet. Following this thorough overhaul, the score is now available for rental from the publisher Choudens, making the opera easily accessible to any orchestra or opera house wishing to perform it.

To present Clémence de Grandval's score to the public in the best possible light, we needed to assemble a team of artists well versed in such complex revivals and imbued with a shared commitment. We were delighted to be reunited with our close partners the Munich Radio Orchestra and the Bavarian Radio Chorus, under the baton of Mihhail Gerts. The five soloists devoted all their energy and talent to achieving total comprehensibility in the French language as exalted by the lyricism of Mme de Grandval. It was no small challenge to record a French opera with a cast including an Australian soprano, two baritones who hail from Greece and Poland respectively, a Croatian bass, a German

chorus and an Estonian conductor. We hope the result attests to the relevance and accessibility of this repertory beyond the confines of the Francophone world.

A final word on the ballet in Act Four. Presented as optional by the various musical sources, it shows the pains Grandval took over the dissemination of her opera. While larger venues found in it the sonic and visual ambition that Romantic *grand-opéra* had made the norm since the 1830s, smaller theatres could make financial economies by dispensing with this spectacular quarter of an hour. Reduced to an evening of a little over two hours with only four principal roles and one supporting character (the Archimandrite), *Mazeppa* was suitable for even the most cash-strapped venues in France or abroad. The ballet also offered a third possibility: it could be performed by itself in a purely orchestral context. The music is undoubtedly well worth the trouble and would not be out of place at a New Year concert, even at the Vienna Musikverein itself. Unlike her Ukrainian hero, Madame de Grandval was not afraid to back several horses...



Victor Masson, *Mazeppa*, c.1868.
Maison de Victor Hugo – Hauteville House, Paris.

Victor Masson, *Mazeppa*, vers 1868.
Maison de Victor Hugo – Hauteville House, Paris.

Mazeppa in Bordeaux

Étienne Jardin

During the decades preceding the Great War, the operatic world in French-speaking countries attempted to circumvent the extreme centralisation that had been imposed on it, if not since Lully, at least from the early nineteenth century onwards. Before the Third Republic, the houses responsible for first runs were invariably located in Paris, and the theatres that hosted opera seasons in the rest of the country contented themselves with revivals. This situation began to be undermined after 1870, at the instigation of the Théâtre de La Monnaie in Brussels. With Richard Wagner having become *persona non grata* in Paris, the Belgian house opened its arms to his operas (sung in French) and, buoyed by their success, subsequently became a new El Dorado for French composers. Massenet's *Hérodiade* (1881), Reyer's *Sigurd* and *Salammbô* (1884 and 1890) and Chabrier's *Gwendoline* (1886), for instance, all had their first performances in Belgium. At that point it became clear to the directors of provincial opera houses that a premiere (or a French premiere) in their theatre meant increased prestige: the national press travelled to cover events that would otherwise have remained confined to the columns of local newspapers. To take one example, the Grand-Théâtre de Lyon caused a considerable stir with the first performance of Saint-Saëns's *Étienne Marcel* in February 1879.

For Parisian composers, this newfound diversity of potential venues for their premieres had all the makings of a windfall: ever increasing in number, they had struggled to find a place for their works in the capital. The Paris Opéra remained firmly attached to the *grand-opéra* genre and still programmed the scores of Rossini, Meyerbeer, Halévy and Gounod with great regularity. The Opéra-Comique, more in tune with current aesthetic trends, possessed limited resources and avoided taking ill-considered risks. As a result, the fierce competition to achieve performance in Paris disadvantaged atypical personalities, such as women composers, whom the French musical milieu still found it very hard to regard as legitimate outside of works intended for the salons. Thus it was that Clémence de Grandval – even though she was a key figure in the early years of the Société Nationale de Musique, where the country's aesthetic avant-garde had its output performed – found herself unable to stage her opera *Mazeppa* in Paris. Its Prelude had already been given in concert back in 1888, but the doors of the prestigious theatres remained closed to her. And so, following the example of her former teacher Camille Saint-Saëns, she turned to a major regional centre, in her case Bordeaux.

In the late nineteenth century, the Grand-Théâtre de Bordeaux (inaugurated in 1780) offered an operatic season running from October to May during which more than thirty different operas could be heard. Almost every evening, a repertory drawn primarily from that of the Parisian opera houses was performed. For the 1890/91 season, the works new to Bordeaux were *Lohengrin* (Wagner, in French), *Le Roi de Lahore* (Massenet) and *La Statue* (Reyer), but the bill also featured *Faust*, *Carmen*, *Manon*, *Hérodiade*, *Roméo et Juliette*, *L'Africaine*, *Les Huguenots*, *La Fille du régiment*, *Le Pré-aux-Clercs* (Hérold), *Guillaume Tell* and *La Basoche* (Messager). The municipally subsidised establishment, with its own corps de ballet and chorus of fifty singers, stood out for the longevity of its management:

whereas it was rare in France to see the same person at the head of a theatre for more than three years (bankruptcies being an everyday occurrence in the profession), Bordeaux benefited from an exceptional stability thanks to the mandate of Tancrede Gravière (1838-99), which began in 1886 and continued until his death. From quite early on, it was his artistic strategy to vary the programming of the standard repertory (*grand-opéra*, *opéra-comique* and operetta) by mixing in a few novelties. The challenge – from a local point of view – was to satisfy an audience which, increasingly mobile thanks to the railway, did not want to be endlessly served up the same works. Until 1892, however, Gravière’s creative policy was limited to the domain of ballet and operetta, putting on one-acters or pieces intended for a family audience (such as the operetta-sketches written by the theatre’s resident conductor, Charles Haring: *Le Petit Chaperon rouge*, *La Pantoufle de Cendrillon* and *Le Chat botté*). By opening his doors to *Mazeppa*, he ventured into the domain of serious opera.

A telegram from our correspondent in Bordeaux.

It must be admitted that the Grand-Théâtre de Bordeaux performed *Mazeppa*, by Charles Grandmougin and Georges Hartmann with music by Mme de Grandval, to great acclaim on Saturday evening, before a splendid audience comprising all of Bordeaux high society and a few princes among Parisian critics who had come expressly for the premiere of a new opera [...]. M. Gravière, director of the Grand-Théâtre, who has mounted *Mazeppa* with commendable care, with superb staging, costumes and set designs, this last thanks to the brushwork of the Bordeaux decorators Artus and Lauriol, has no reason to regret these sacrifices, for he has helped bring to light a fine work whose success has exceeded all expectations.

(*L'Écho de Paris*, 26 April 1892)

While the Parisian press as a whole used the word ‘decentralisation’ to describe this event held in Bordeaux, Paul Lavigne, a journalist on the local paper, *La Gironde*, took the liberty of setting his colleagues straight: ‘The issue here is not at all one of “decentralisation”, let it be noted, but on the contrary of helping Paris by specifically staging works that the lack of venues and the reluctance of managers, rather than the overabundance of superior operas, daily prevent from being performed there’ (26 April 1892). Genuine decentralisation would have implied throwing the spotlight on a local composer, making the Grand-Théâtre speak on behalf of Bordeaux’s creative scene. In a country where the Paris Conservatoire was still the only place to provide advanced instruction in composition, that notion remained wholly fanciful.



The legend of *Mazeppa* – a sombre Ukrainian hero – was revived by the Romantic movement in both western and eastern Europe, by Byron and Hugo and Pushkin and Słowacki respectively. Its appearance on the stage of the Bordeaux opera house also reveals its composer’s indebtedness to a musical legacy forged by Franz Liszt. The developing rapprochement between France and Russia since the late 1870s must also be taken into account: the year *Mazeppa* was premiered was also the year the Franco-Russian Alliance was signed, and France had been paying close attention to the artistic output of this future ally for the past ten years. Beyond this aesthetic and geopolitical context, though, *Mazeppa* gave its librettists, above all, the opportunity fully to explore the theme of betrayal: love and filial duty are put to the test by ambition and jealousy. The transgression of traditional patriarchal values leads to madness and death.

Clémence de Grandval's score lived up to the expectations of the spectators of 1892: '*Mazeppa* clearly belongs to the era of contemporary music that began shortly after the [Franco-Prussian] war, and which counts MM Saint-Saëns, Joncières, Reyer, Massenet, Lalo, and so forth, among its most illustrious representatives', observed Paul Lavigne. He added: 'But the composer whose imprint may be found everywhere and at every moment in the five acts of Mme de Grandval is undoubtedly M. Massenet.' The point of this remark was not to accuse the composer of plagiarism or borrowing, but rather to place her within a contemporary musical movement destined to achieve the greatest successes.

Dazzled by the performance of Georgette Bréjean-Gravière (the wife of the theatre's director) as Matréné, the press as a whole singled out her numbers first and foremost as the most successful in the score: the *fabliau* 'Quand jadis ma mère attentive' in Act Two and the Russian song 'Près de la steppe en fleur' in Act Four. Her duets with Iskra (Jules Dupuy) in Act Two and with Mazeppa (Maurice Devriès) in Act Three also received praise. The 'very poetic' chorus of Ukrainian women that opens Act Two and the ballet in Act Four also attracted favourable attention.

Ukrainian or Russian local colour does not permeate the entire score: it is encountered chiefly in the Prelude, the ballet, and a few harmonic touches in Matréné's pseudo-folksongs. The only criticisms levelled at the composer related to her gender: 'The composer's little weakness – has the reader not already guessed it? – [...] is deliberately to give precedence to force at the expense of grace. What, frankly, is the point of wanting to show that one knows how to use material resources and even employ big fat sonorities? This is a talent so widespread today, and which ultimately demonstrates so little!' (*La Gironde*). In other words, the author preferred women not to make too much noise. Another

journalist, however, elaborated on this same theme without seeing anything wrong with it:

[Clémence de Grandval] has indeed clothed this dramatic scenario in energetic and powerful music. It would be difficult to recognise a delicate woman's hand beneath this iron pen which makes the characters speak with such vehemence, passion and enthusiasm. When one is capable of producing a composition of this musical and dramatic strength, one is truly a personality. Mme de Grandval has just given us new proof of this, and has shown us that, from today onwards, she can hold a most honourable rank among our composers for the theatre.

What is pleasing in this work is the admirable handling of the orchestra, which the composer makes to rumble and howl in masterly fashion, giving it an important, yet not predominant, place. It is, too, the directness, the sincerity of the inspiration, of which the ardent musician seems to be by no means devoid; it is these new effects of harmony, these melodies by turns sombre, pathetic and sentimental; it is, finally, a combination of qualities of a superior order that one is not accustomed to finding in a woman, and which make up an indissoluble whole, well presented for the stage and striking the true note of the lyrical, epic subject offered by the librettists.

(*Le Soleil*, 24 April 1892)



Mazeppa's career did not end in Bordeaux (where the opera was performed five times in 1892 and six times in 1893). Clémence de Grandval tried at

first to have her score revived in Paris: she organised private concert performances in the salons of Paul Séguy in December 1893 and at the Salle Pleyel in February 1894 to demonstrate its quality, but was still unable to find a theatrical management interested in staging it. The blockage seems, this time, to have been administrative: the Parisian institutions, to meet their obligations, had to stage a certain number of new pieces each year. However, since *Mazeppa* had been premiered in France, the opera could no longer be considered a novelty. In 1909, when Camille Saint-Saëns encountered similar difficulties in getting *L'Ancêtre* performed, he recalled *Mazeppa*'s fate: 'My poor friend Mme de Grandval had a genuine success in two theatres with an opera that she was never able to put on in Paris for the reason you are aware of' (open letter to the Under-Secretary for the Fine Arts Étienne Dujardin-Beaumetz, *Comœdia*, 15 September 1909).

Hence the work had to follow a series of indirect paths in order to reach audiences: excerpts from it (notably the ballet and the 'triumphal chorus') appeared in concerts, and several venues offered selections from the score (the Casino de Cabourg in September 1895, the Théâtre des Arts de Rouen in August 1896). It then returned to the stage in Antwerp (November 1896), Marseille (May 1897), Montpellier (January 1904) and finally Dijon (February 1905). As was often the case with women composers, *Mazeppa*'s popularity did not outlast Grandval's death in January 1907. May this long period of oblivion now come to an end, more than a century later.

35

MAZEPPA
Opéra en Cinq Actes et Six Tableaux
de M.M.
Ch. GRANDMOUGIN & GEORGES HARTMANN
MUSIQUE DE
C. de GRANDVAL

Morceaux extraits de la Partition pour Chant et Piano.

1 RÉCIT & AIR. MAZEPPA. Bar.	All. ^{ro} mod. ^{te} de - ses sé - dans la Pa - trie.	13 ^{bis} LA MÈRE. Messa - Sop.	And. ^{te} cou moto. P. <i>très doux</i> O Ma - jor, ma fi - lle de l'U - krai - ne.
2 CHŒUR DES JEUNES UKRAINIENNES. S.S.	And. ^{te} quasi all. ^{te} Veil, le - zar nous, vi - vrez aux sept dou - leurs.	14 CHŒUR D'ORPHEE. GÉRIENNES et VOISINES. T.R.	And. ^{te} cou moto. P. <i>très doux</i> Du - xons! à nos a - ma - nés.
3 FABLIAU. NATRENA. S.	Mod. ^{te} molto. Quand je - dis ma mi - se at - ten - ti - ve.	15 CHANSON RUSSE. NATRENA. S.	And. ^{te} cou moto. P. <i>très doux</i> Prie de la step - pe en fleu - re et de mon vil - la - ge.
4 LA MÈRE. Messa - Sop.	Mod. ^{te} molto. Quand je - dis ma mi - se at - ten - ti - ve.	16 CHŒUR D'ORPHEE. GÉRIENNES et VOISINES. T.R.	And. ^{te} cou moto. P. <i>très doux</i> Du - xons! à nos a - ma - nés.
5 LA MÈRE. Messa - Sop.	All. ^{ro} le - kta! pri - ve de moi...	17 CHŒUR D'ORPHEE. GÉRIENNES et VOISINES. T.R.	And. ^{te} cou moto. P. <i>très doux</i> Du - xons! à nos a - ma - nés.
6 RÉCIT & ARIOSO. MAZEPPA. Bar.	And. ^{te} quasi all. ^{te} Veil, le - zar nous, vi - vrez aux sept dou - leurs.	18 CHŒUR D'ORPHEE. GÉRIENNES et VOISINES. T.R.	And. ^{te} cou moto. P. <i>très doux</i> Du - xons! à nos a - ma - nés.
7 SCÈNE & DUO. NATRENA, MAZEPPA. S, Bar.	All. ^{ro} animato. Quand la vi - ste m'ap - pa - rait - te.	19 CHŒUR D'ORPHEE. GÉRIENNES et VOISINES. T.R.	And. ^{te} cou moto. P. <i>très doux</i> Du - xons! à nos a - ma - nés.
8 DUETTO. Extrait de l'op. S, Bar.	pp <i>mystérieux</i> . Non - pou - vons é - cou - lez nous.	20 CHŒUR D'ORPHEE. GÉRIENNES et VOISINES. T.R.	And. ^{te} cou moto. P. <i>très doux</i> Du - xons! à nos a - ma - nés.
9 CHŒUR D'ORPHEE. GÉRIENNES et VOISINES. T.R.	Mou. ^{te} molto. Du - xons! à nos a - ma - nés.	21 CHŒUR D'ORPHEE. GÉRIENNES et VOISINES. T.R.	And. ^{te} cou moto. P. <i>très doux</i> Du - xons! à nos a - ma - nés.
10 CHANSON RUSSE. NATRENA. S.	And. ^{te} cou moto. P. <i>très doux</i> Prie de la step - pe en fleu - re et de mon vil - la - ge.	22 CHŒUR D'ORPHEE. GÉRIENNES et VOISINES. T.R.	And. ^{te} cou moto. P. <i>très doux</i> Du - xons! à nos a - ma - nés.
11 LA MÈRE. Messa - Sop.	And. ^{te} cou moto. P. <i>très doux</i> Prie de la step - pe en fleu - re et de mon vil - la - ge.	23 CHŒUR D'ORPHEE. GÉRIENNES et VOISINES. T.R.	And. ^{te} cou moto. P. <i>très doux</i> Du - xons! à nos a - ma - nés.
12 LA MÈRE. Messa - Sop.	And. ^{te} cou moto. P. <i>très doux</i> Prie de la step - pe en fleu - re et de mon vil - la - ge.	24 CHŒUR D'ORPHEE. GÉRIENNES et VOISINES. T.R.	And. ^{te} cou moto. P. <i>très doux</i> Du - xons! à nos a - ma - nés.

PARIS
Boulevard des Capucines, 30, CHOUDENS FILS, Éditeurs, (près la rue Gouffier)
Tous droits d'exécution, de reproduction et de traduction réservés.
Progrès pour tous pays.
Copyright 1892 by Choudens fils.
J. Gouffier 87.

List of separately published numbers from *Mazeppa*.
Paris: Choudens fils, 1892. Palazzetto Bru Zane

Table des morceaux séparés de *Mazeppa*.
Paris: Choudens fils, 1892. Palazzetto Bru Zane.

Clémence de Grandval

Florence Launay

Clémence de Grandval (1828-1907) was one of the most celebrated French composers of the second half of the nineteenth century, alongside Marie Jaëll (1846-1925), Augusta Holmès (1847-1903) and Cécile Chaminade (1857-1944). Her birth into an aristocratic family scarcely predestined her to become a professional musician. Women of her background were expected to practise music only as a recreational art form, even though developing their talents could sometimes prove profitable in the event of a reversal of fortune. Clémence de Grandval, for her part, lived in comfortable circumstances, but showed an early desire to acquire professional skills, with the full support of her parents.

She was born Marie Félicie Clémence de Reiset on 21 January 1828, at the Château de La Cour du Bois in Saint-Rémy-des-Monts (in the Sarthe *département*), which was the property of her mother, née Adèle du Temple de Mézières (1796-1853), a prolific writer. Her father, Baron Léonard de Reiset (1784-1857), was a career officer, whose distinctions included having been aide-de-camp to Marshal Ney. Both were great music-lovers, and many artistic personalities frequented their salon. Among them was the German composer Friedrich von Flotow, a student of Anton Reicha. He is said to have composed his successful opera *Martha* (1847) while staying at La Cour du Bois. Flotow became the girl's teacher. A later article mentions her interest in composition: 'Little

Clémence de Reiset was perhaps not yet ten years old when she began composing symphonies and conducting her own orchestra' (*Album du Gaulois*, 1885, p.8). Her voice and piano teachers included the famous singer Laure Cinti-Damoreau and no less than Frédéric Chopin. Camille Saint-Saëns testified to her gifts:

I was twelve years old when I first heard the Vicomtesse de Grandval, who was then eighteen. It was at a musical matinée at the home of the violinist Cuvillon. She sang a delightful piece of her own, *La Source*, accompanying herself; and I was struck and charmed by the tranquillity and fluidity of her pure playing, devoid of unnecessary nuances, which accorded so well with my own views. She inherited this steady, tranquil style from Chopin, whose pupil she had been.

(*Le Courrier musical*, 15 May 1910, p.386)

Clémence de Reiset began to make a name for herself in 1845, sometimes performing her own works, in concerts at her parents' Parisian salon and other salons too, particularly those held by musicians, thus creating a network of colleagues ready and willing to play her music. In 1851, she was one of the pianists at the renowned chamber music matinées of the double bass player Achille Gouffé. This circle of musical acquaintances prompted her to compose works for unusual forces, such as her two septets for violin, oboe, horn, bassoon, cello, double bass and piano:

Mlle de Reiset recently appeared at the home of her father, M. de Reiset, as an excellent pianist-composer in two septets written by her with that freshness of ideas which scholastic pedantry so often corrupts in our prentice composers. Some of those persons will

say: 'When all is said and done, it is art, it is music in the feminine style!' To which one can reply: 'Yes, just as Mmes de Staël, Tastu, Desbordes-Valmore and Dudevant have produced art in a feminine style.' Mlle de Reiset wrote the first of these two septets at the age of fifteen. It can very well withstand comparison with the second, composed more recently. MM. Cuvillon, Triébert, Rousselot, Jancourt, Lebouc and Gouffé supported the composer with the delicacy, the subtleties, the nuances which characterise the manner of each of those skilful virtuosos. Mlle de Reiset has only one more thing she need study: the art of guarding against the pride that trite or hyperbolic praise may arouse in her.

(*Revue et Gazette musicale de Paris*, 7 July 1850, p.229)

At the same period, the firm of Schonenberger issued her *Trio de salon* for oboe, bassoon and piano, dedicated to Charles Barizel and Stanislas Verroust, another pair of eminent instrumentalists; this was one of her first publications, alongside a dozen *romances*.

In 1849, she had submitted a symphony to be played through at a rehearsal of the orchestra of the prestigious Société des Concerts du Conservatoire. It was rejected:

The committee decided that, being an amateur and having the means to have her work performed, she should not be given preference over an artist who did not possess the same advantages; the request was not granted.

(Minutes of committee meeting, 31 October 1849; quoted in Muriel Boulan, *La Symphonie française entre 1830 et 1870* (dissertation, Université Paris-Sorbonne, 2011))

The Andante of this symphony was played on 25 February 1851 at a concert by the Grande Société Philharmonique de Paris, conducted by Hector Berlioz, who had founded the society the previous year. The press commented: 'This sagaciously conceived and developed, richly scored piece surprised and charmed the connoisseurs in equal measure. In contrast to this dignified music and its somewhat stiff aristocratic air, Mme Pauline Viardot came to diffuse the fragrance of music from an earlier age [...]' (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 2 March 1851). Clémence de Reiset was already confronted with what was to be the tragedy of her life, to which her correspondence bears witness: her dilettante status. Already handicapped by the taint of illegitimacy that was the fate of women composers, she also suffered from being viewed as an 'amateur artist from high society' (*artiste-amateur du grand monde*), as she was dubbed by another review of this concert (*Le Ménestrel*, 2 March 1851); and she soon compounded this stigma by becoming a *vicomtesse* through her marriage, on 11 March 1851 (civil ceremony; religious ceremony on 12 March), to Charles Enlart de Grandval (1813-86), an army officer.



Her husband, a great lover of music, fully supported her vocation, serving as her secretary and impresario. Their first daughter, Thérèse, was born in Paris in 1852; the second, Isabelle, was born in Saint-Rémy-des-Monts in 1853, but did not survive. Clémence de Grandval's privileged position meant she could count on the aid of domestic staff, and could therefore dedicate herself entirely to her art. For the moment, it was time for further study: she wanted to fill the gaps in Flotow's teaching and turned to her friend Camille Saint-Saëns for two intensive years, during which he asked her to refrain from composition in the strict sense. Hence,

while 1851 saw the publication of her *Grande Sonate* for violin and piano, it had no successor until 1853, when her second *Grand Trio* was issued (the first *Grand Trio* remained unpublished).

The ensuing years were devoted to building up a body of operatic works. On 19 May 1859, in the salons of the Prefect of Police of Paris Symphorien Boittelle, she directed from the piano a work on a libretto by the prolific author Henri Vernoy de Saint-Georges. The soloists – Pauline Gueymard-Lauters, her husband Louis Gueymard, Marc Bonnehée and Théodore Coulon – were all company members at the Paris Opéra, while the choristers came from the Société des Concerts du Conservatoire and were directed by Eugène Vauthrot, répétiteur at the Opéra. *La Presse théâtrale* dated 10 July 1859 reported:

At the Opéra, discussions are in progress to consider for performance a composition by Mme la Comtesse [*sic*] de Grandval, excerpts from which were heard at one of the recent soirées of the Prefect of the Seine *département*. According to some members of the Commission who were present that evening, the work is most remarkable.

The project came to nothing and the opera, whose title is unknown to us, seems to be lost. Grandval did, however, gain access the following year to the Théâtre des Bouffes-Parisiens, then under the direction of Jacques Offenbach, with an operetta, *Le Sou de Lise* (libretto by Saint Yves and Pierre Zaccone), successfully premiered on 7 May 1860. On this occasion, she adopted the pseudonym Caroline Blangy, thus attempting to conceal her origins; but the reviews show that the press had got wind of the secret. She returned to the stage on 1 May 1863, at the Théâtre-Lyrique, with *Les Fiancés de Rosa* (Adolphe Choler), this time under the pseudonym Clémence

Valgrand. Hector Berlioz was present: ‘The music of *Les Fiancés de Rosa* is by a lady whose amateur talent has long been known and acknowledged. [...] Her new opera is well written, with nothing tentative about it, generally secure in style and always in good taste’ (*Journal des débats*, 14 May 1863). For Julius Levy: ‘Mme de Grandval is a great artist, in the fullest sense of the word, just like Prince Poniatowski, just like the Duke of Saxe-Coburg’ (*Le Ménestrel*, 3 May 1863). On 5 August 1864, she presented *La Comtesse Eva* (Michel Carré) under her own name in the famous German spa town of Baden-Baden; the eminent critic Richard Pohl, who had feared he would encounter the work of a dilettante, gave it an enthusiastic reception in the *Badeblatt* (8 and 12 August 1864). She then became the sixth and last woman composer to have an opera performed at the Opéra-Comique in the nineteenth century, with *La Pénitente* (Henri Meilhac/William Busnach), premiered on 13 May 1868. The work, which was not a success, led to Grandval being accused of unfair competition by young composers from the Société des Auteurs et Compositeurs at its meeting of 28 May 1868, as reported by *Le Petit Figaro* dated 6 January 1869 in its review of the previous year’s events.

Then came *Piccolino*, an *opera semi-seria* in three acts on an Italian libretto by Achille de Lauzières based on Victorien Sardou’s play of 1861. This enjoyed a successful premiere at the Théâtre-Italien on 5 January 1869, with the Austrian singer Gabrielle Krauss in the title role. Ernest Reyer provided a complete and laudatory analysis, which he concluded as follows:

Mme de Grandval, after the success she has just achieved, can go and sign up with the director of the Opéra, following in the footsteps of those composers who are already soliciting the honour of being performed in our premier opera house. And I would not even be

surprised if she were allowed the privilege of jumping the queue. There can be no doubt that, if there were in Paris many *amateurs* (I deliberately emphasise the word) capable of writing a score like that of *Piccolino*, the artists or, to put it better, the professionals would have nothing left to do but shut up shop and go to play the chalumeau in the Grand Duchy of Gérolstein or on the Isle of Tulipatan.

(*Journal des débats*, 15 January 1869)



The late 1860s saw the development of her extensive output of songs and signalled a new turn in her career. She abandoned the operatic stage for sacred and orchestral music, and signalled a renewed interest in chamber works. It is worth mentioning in passing the curious fact that Clémence de Grandval, an esteemed pianist, apparently composed only two pieces for her instrument – two nocturnes, at the beginning of her career. Could she have wished to distance herself from the image of the amateur lady pianist-composer writing in the seclusion of her drawing room?

The Mass with large orchestra, premiered at the church of Saint-Eustache on 27 January 1867, marked her rise to fame. Only four nineteenth-century Frenchwomen managed to penetrate the very masculine world of composition in the large forms of sacred music: Mme de Saint-Michel, Louise de La Hye, the Baronne de Maistre – and Clémence de Grandval, the only one of the four who succeeded in establishing herself in this domain. Her *Stabat* was premiered on 23 February 1870, in her Parisian salon where ‘everybody who was anybody in the Parisian artistic world was assembled’, as Vincent d’Indy reported the following day. He described the setting as ‘a work of talent’ and added: ‘the opening is magnificent and there are lovely details, especially the “Quis est homo”’ (*Ma*

Vie, p.103). The press noted the presence of a number of her fellow composers, namely Daniel-François-Esprit Auber, Georges Bizet, Léo Delibes, Charles Gounod, Ernest Guiraud, Henry Litolf, Ambroise Thomas and Auguste Vaucorbeil. In 1872, the work was included in the list of publications subscribed to by the Administration des Beaux-Arts for distribution in conservatories, choir schools and libraries. Like the Mass, the *Stabat* entered the repertory of many concert associations and large churches. In 1871, the firm of Flaxland, Durand and Schoenewerk had published it in the version performed at the premiere, with piano and organ/harmonium; it is worth noting that Saint-Saëns played the harmonium part at this concert, with the composer at the piano.

It will be clear that Clémence de Grandval was now well established in the French compositional world. In addition to Saint-Saëns, who remained a loyal friend, she was close to Gounod and Bizet. This led to her being called upon to sing the female roles in the first complete run-through of Gounod’s *Mireille* in 1863, with Bizet and Saint-Saëns at the piano and harmonium. She also took part in the readthrough of Gounod’s incidental music for *Les Deux Reines de France*, again along with Bizet and Saint-Saëns, in 1865. She was extremely active in the Société Nationale de Musique (SNM) from its very beginnings, even though she could not hope to be a committee member. The regulations stipulated: ‘All the privileges granted to Active, Assistant and Honorary Members will be granted to the ladies, but they may not, under any circumstances, join the Committee.’ The society inaugurated her membership with her Suite for flute and piano dedicated to Paul Taffanel, who gave it its first performance with Saint-Saëns on 13 January 1872. Grandval was to enrich the repertory for wind instruments, in which she had already shown a special interest right at the start of her career. Her pieces, sometimes in orchestrated versions, were premiered by the finest instrumentalists of

the day. Taffanel included her Suite in his repertory, and some twenty years later she combined flute with harp in a *Valse mélancolique*, dedicated jointly to Taffanel and the harpist Alphonse Hasselmans, and premiered at the SNM on 4 April 1891. She gave the first performance of her Andante for violin, clarinet and piano with Alfred and Charles Turban at the society on 28 December 1872. The SNM also played host to her Two Pieces for clarinet (*Invocation*, *Air slave*), dedicated to Léon Grisez, who premiered the version with orchestra on 7 May 1883, under the direction of Édouard Colonne, and performed the pieces again on 30 March 1884. But the chief focus of her attention was the oboe, thanks to her friendship with Georges Gillet. Their first collaboration seems to have been on the two Pieces for oboe and orchestra, given at an SNM concert on 11 March 1876 under the direction of Édouard Colonne. Gillet made six further appearances at the society in works by Grandval between that date and 1885. An important event was his premiere of the Concerto op.7, dedicated to him, which took place on 7 May 1878, again under Colonne. It was this work that finally gave Grandval an opportunity for performance at the Société des Concerts du Conservatoire, which programmed the Andantino and the Finale, naturally played by Gillet, under the direction of Jules Garcin, at its concerts of 27 December 1885 and 3 January 1886. Saint-Saëns included the work in the programmes of his tour of Russia in April 1887.



This period saw the development of her interest in the orchestral repertory, which yielded a dozen or so works (the lack of precision is explained by the fact that there still exists no catalogue raisonné of her output), among them the *Esquisses symphoniques* (1874), the Concertino for violin (1874),

the 'poème lyrique' *La Forêt* (1874), the *Ronde de nuit* (1879) and the *Divertissement hongrois* (1885). She benefited from the support of eminent conductors: in addition to Édouard Colonne, Jules Garcin and Camille Saint-Saëns, already mentioned above, her works were taken up by Jules Danbé, Vincent d'Indy and Jules Pasdeloup. She also composed two works related to the oratorio genre. On 13 April 1876, the audience of a *concert spirituel* at the Théâtre de l'Odéon heard the first part of *Sainte Agnès*, her *drame sacré* in two parts on a text by Louis Gallet. Excerpts from the work were also performed at the SNM on 24 March and 5 May 1877, and the premiere was given by the Société Philharmonique de Limoges on 10 November 1879. In 1880, she received the first Prix Rossini, awarded by the Académie des Beaux-Arts for *La Fille de Jaïre*, a *scène religieuse* on a poem by Paul Collin. The work was premiered at the Conservatoire on 10 February 1881.

Then the operatic stage attracted her again. She gave the Prelude to her opera *Mazeppa* at the Société Nationale on 10 March 1888. While working on this project, she had suffered the profound grief of losing her husband in 1886. A letter to Pauline Viardot testifies to her distress:

My life is broken, that is all I can tell you: the friend I have lost was devoted to me as no one else will ever be. I have an adorable daughter: but as you and I said to each other at the time of your misfortunes, everyone has their place, and children cannot fill the void left by one's old life companion. Yes, I am trying to get back to work. But faced with the grand opera on which I had been working with such enthusiasm, [illegible] that discouragement [illegible] enough not to make my mortal sadness weigh upon my loved ones.

([1886], private collection)

After *Mazeppa*, Clémence de Grandval conceived another work for the stage. A review of the revival of *Mazeppa* in Antwerp in 1896 informs us:

I was fortunate enough to hear some fragments of the new opera to which Mme de Grandval is putting the finishing touches. The Adenis brothers, in collaboration with M. Georges Hartmann, who has already written so many successful libretti, have provided the composer's inspiration with a fairytale, the action of which takes place in Persia: *Le Bouclier de Diamant*. It is a work full of grace and poetry, conceived according to the most modern formulas but without being obscure.

(*La Justice*, 25 November 1896)

The work in question was never performed and seems to have disappeared.

Readers will have understood by now that Clémence de Grandval pursued an honourable career comparable to that of many of her male contemporaries. Although she was born at a time when, as a young composer, she was prohibited from entering the Prix de Rome competition, which was only opened to women in 1903, she was recognised by two prizes awarded by the Académie des Beaux-Arts: in addition to the Prix Rossini in 1880 for *La Fille de Jaire*, she was also given the Prix Chartier in 1890 for her contribution to the chamber repertory. However, she could not hope to enter the Académie, a masculine stronghold in musical composition until as recently as 2005, when Édith Canat de Chizy was admitted, whereas contemporaries equivalent in stature to Grandval, such as Henri Reber, Ernest Guiraud and Charles Lenepveu, were elected members. Despite the many testimonies to her professionalism, she expressed great bitterness about her career, as is shown by a letter to

Saint-Saëns dated 25 January 1893, at the time of the revival of *Mazeppa* in Bordeaux:

There is no place for me under the sun, anywhere. Having committed the dreadful crime of being a viscountess (for which honour, my word, I don't care a whit!), [I hear it said that] if I am performed, it's because I pay; if Gravière [director of the Grand-Théâtre de Bordeaux] and I protest at this slander, it's because we are both lying. Do I get a very good press? That's paid for too. [...] Audiences may call me on stage and applaud me, [...] people may do justice to my music, it doesn't matter, the sour, bitter prejudice remains, and *will* remain. [...] Ah, what torture the good Lord inflicted on me by making me a composer!

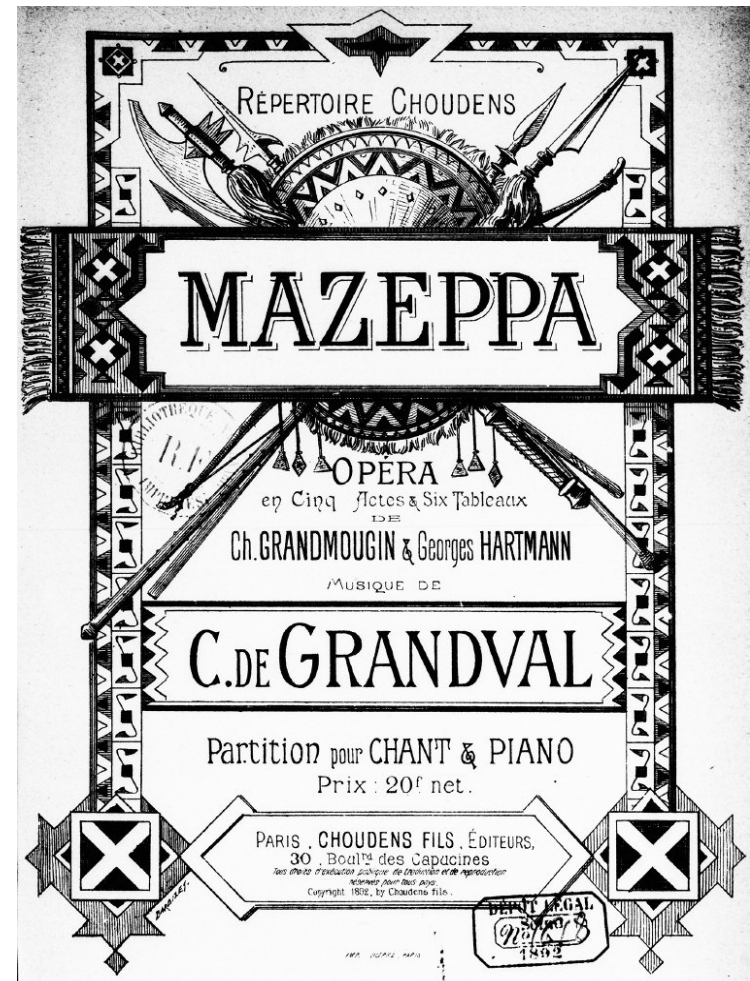
On 13 February, in answer to Saint-Saëns's question, 'Do you think I didn't have to struggle too?' she remarked: 'Yes, of course; but you have reached the height of glory, and I, poor atom that I am, will never achieve anything other than having taken the punches for the women who will come after me. I don't have the ridiculous presumption to compare myself to my dear master! But all things considered, people are still too hard on me... It eats away at my life.'

Clémence de Grandval died in Paris on 15 January 1907. Arthur Pougin wrote an obituary that neatly illustrates the ambiguous nature of the reception she endured:

Although her high social position and her monied status led to her being considered as a mere amateur, Mme de Grandval was nevertheless gifted, as a composer, with faculties remarkable enough and a productive capacity rare enough, especially in a

woman, for one to be able to grant her without complaisance the title of 'artist' which she held so dear. In this respect, she was very ambitious and stood up for her rights with a touch of doggedness, not contenting herself with publishing her works, but seeking successes in the opera house, arranging for her music to be performed in concert and taking part in competitions, the honour of which she could have left to the professionals. [...] This gives an idea of this highly gifted woman's artistic activity. Mme de Grandval was a member of the Société des Compositeurs de Musique; until her health became weakened, she enjoyed attending our general meetings, and she was by no means last in line to insist on her place in the programmes of our concerts.

(*Le Ménestrel*, 19 January 1907, p.24)



Title page of vocal score of *Mazeppa*.
Paris: Choudens fils, 1892. Illustration by Barbizet.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Page de titre de la partition piano-chant de *Mazeppa*.
Paris : Choudens fils, 1892. Illustration de Barbizet.
Bibliothèque nationale de France, Paris.

The motifs that haunt *Mazeppa*

Marie Humbert

As the opening notes of the Prelude to *Mazeppa* were heard for the first time in over a century at the rehearsals for the concert that gave rise to this recording, excitement yielded to wonder. A theme resonated and was to accompany us for several days as the opera was gradually unveiled. The hours spent preparing the score had permitted us to glimpse a few recurring motifs and melodies, but it was when the orchestra took them up that all was revealed; at top speed, we scribbled the contour of a theme on the back of a score, noted down bar numbers, drew arrows to follow the successive occurrences of this or that significant passage in order to understand the still unknown language of Clémence de Grandval.

Unknown, yet firmly rooted in its time. When Grandval wrote *Mazeppa*, French composers were perfecting their mastery of the recurring motif. The influence of Wagnerian leitmotifs had been integrated, but the style developed by, say, Saint-Saëns and Massenet differs from the German composer's system: the themes are less the embodiment of a tortuous emotional evolution than the regular reminiscence of a specific situation or feeling. Above all, they do not become the principal or even the sole material of the entire opera. Rather, these melodies weave into the heart of the score a certain permanence of atmospheres and emotions: a familiar sensation that guides and accompanies us throughout the work. So, after listening to *Mazeppa*, which notes remain constantly in our minds?

The Prelude depicts Mazeppa's gallop after having been bound to an uncontrollable horse; at the end of this ordeal, he is found unconscious in the steppes, lying at the feet of the lifeless animal. The theme of 'Mazeppa's punishment', stated extensively in the Prelude, is perhaps the work's most striking motif: its length and its many characteristic elements (the ascending fifth, the augmented second, the descending fourth, the dotted rhythm) make it especially distinctive. They also enable Grandval to use it partially, or to alter it rhythmically or melodically, without making it unrecognisable. As the consequence of Mazeppa's betrayals, it thus insinuates itself into the orchestral accompaniment of the five acts, either to evoke the memory of this ordeal openly, or to foreshadow the sombre events to come. For example, in Act Two, when the victorious Mazeppa exclaims 'Today I would be no more than what I was before, / Without the invincible support of the Eternal Arbiter!', the orchestra underlines his words by recalling his piteous state at the beginning of the opera. In Act Three, Mazeppa presses Matrénéa to answer him: will she always love him? When she sings that her love 'will survive the dark night of the tomb', the final notes of the motif, accompanied by a menacing augmented fifth chord, respond both to the word 'tombeau' and to Mazeppa's question. In Act Five, finally, which takes us back to the steppes where Matrénéa found Mazeppa in Act One, the motif accompanies his 'irremediable distress' and the death he contemplates.



fig. 1 – *Mazeppa's punishment* [CD 1, 01]¹

¹ All the transcriptions included in this article have been simplified to make them easier to read.

fig. 2 – *The meeting* [CD 1, 04]

Two other melodic motifs run through the score, both of them linked with the love of Mazeppa and Matréna. The first is presented as soon as they meet in Act One. This motif in two parts – the second being an extended repetition of the first – depicts the wonder of mutual discovery. It returns in Act Two when Matréna thinks of Mazeppa, who has gone to war, and of her love for him. In Acts Three and Four, the melody is like a call to Matréna: it appears while Mazeppa, contemplative, awaits her arrival. Unlike the punishment motif, whose omnipresence allows it to be played on all the instruments, it is mainly the woodwind – and most especially the clarinet – that carry this motif and contribute to giving it a specific atmosphere. The second love motif will be most closely associated with the solo violin. It appears in Act Two when the two characters reveal their love to each other, and then serves as the main material for the Entr'acte preceding Act Three – where it plays the traditional role of the theme reprised and developed in a purely orchestral passage. Highly lyrical, it imbues the entire act, which takes place in Kochubey's garden, with a certain emotional intensity. While Mazeppa tends to refer to the motif of their meeting – as if reminding her of the hold he has over her – to convince Matréna to follow him (Act Three) or to plead with her to remember him (Act Five), Matréna summons this second theme – distorted and darkened – to beg him, in Act Four, to restore her father Kochubey to her.

fig. 3 – *The union* [CD 1, 18]

Mazeppa, as the central character of the work, is also given other motifs. The one that will designate him as warlord appears in Act One, when he accuses his torturers the Poles, who are also the enemies of Ukraine and Kochubey. Grandval uses this motif in scenes where Mazeppa is at the height of his authority, or during his altercations with Iskra – as if to remind us that his legitimacy derives from the victory he brought to Ukraine. The motif appears for the last time in Act Five, when Matréna does not recognise him and asks him who he is. At its first appearance, it is followed by the protagonist's exclamation, 'Moi, je m'appelle Mazeppa', over a striking melodic motif that recurs in isolation several times to underline the omnipresence of this character in the opera. Finally, a triumphal motif, first stated by Matréna, accompanies Mazeppa throughout Act Two.

fig. 4 – *The warlord* [CD 1, 05]

fig. 5 – 'Moi, je m'appelle Mazeppa' [CD 1, 05]

fig. 6 – *Triumph* [CD I, 10]

While it may be difficult to assign a single, straightforward meaning to some motifs, others seem more transparent. The motif that accompanies the Archimandrite (the representative of organised religion), often given to the orchestral basses, is for example played by the organ in Act Two during the prayer of the chorus, or when he speaks ‘in the name of God and the Tsar’ in Act Four. Iskra, a young warrior jealous of Mazeppa and in love with Matréna, is strongly associated with a motif of accusation, which is heard many times in the course of Acts Two and Three. This brief rhythmic cell, with its menacing, tense harmony, is subjected to evolutions and repetitions to underline Iskra’s growing anger at the betrayals of Mazeppa and Matréna. Kochubey, a patriarchal figure and a former warrior crowned with glory, is allotted a theme that only reappears a few times, when he evokes the ‘proud and glorious fate’ of ‘sacrific[ing] one’s life for the rights of all’ in Act One, or when he affirms ‘It is as a soldier that I will die’ in Act Four. The other motif associated with this character is the funeral march: present from Act Three when Mazeppa asks Matréna ‘will your love never fail me?’ (anticipating her father’s execution in Act Four), it accompanies Kochubey on his march to the scaffold. Characterised by parallel chromatic scales in the woodwind, it is sometimes extended to form a reminiscence or an echo. The anathema motif is pronounced by the Archimandrite (‘Sois maudit!’), who also curses Matréna, and will be used by Grandval throughout the finale of Act Four and in Act Five to underline Mazeppa’s fate.

fig. 7 – *Religious motif* [CD I, 07]fig. 8 – *Iskra’s accusation* [CD I, 14]fig. 9 – *To die as a soldier* [CD I, 11]fig. 10 – *Funeral march* [CD II, 06]fig. 11 – *Anathema* [CD II, 17]

Act Five does not introduce any new motifs; instead it provides the traditional opportunity to recapitulate those heard earlier, intermingling them in the emotional maelstrom of this final scene. For example, a lament on the cor anglais, which outlined Matréna’s ‘songs of melancholy’

at the beginning of Act Four, is heard again to accompany the young woman now abandoned and cursed by all. The theme of Mazeppa's punishment takes on new meaning as it rubs shoulders with that of the anathema that condemns him, and resonates even more cruelly after several reminiscences of the triumphal march of Act Two, which crowned the return of the victorious hero. As for the love themes, they are both summoned for the final meeting of the two protagonists.



fig. 12 – Matrena's melancholy [CD II, 08]



fig. 13 – Triumphant march [CD I, 16]

Finally, let us mention two fanfare-like motifs assigned to the trumpets and horns. The first is an atmospheric motif very clearly associated with the military scenes. The second rings out like the call of destiny: it is characterised by its relentless rhythm and the mournful chords that underpin it, even if its intervals are sometimes modified from one appearance to the next.



fig. 14 – Military fanfare [CD I, 05]

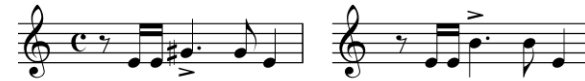


fig. 15 – Call of destiny [CD I, 24]

In sum, then, Grandval deploys a large number of recurring motifs throughout her five acts: some return only once or twice, in a simple reminiscence of the initial situation; others haunt the work and carry a more complex meaning. It should also be noted that some of the most pervasive themes are never allocated to the voices, but developed only by the orchestra. The treatment of the latter may be seen, in this respect, as one of the great successes of the opera: the many colours with which the orchestral texture is adorned and the highly distinctive character of certain melodies and rhythms suffuse the work with remarkable atmospheres and emotions. After those few days of recording sessions, we will still hear the themes of punishment, union or anathema ringing in our mind's ear for a long time to come.



Charles Grandmougin. Portrait by William Thornley, 1888.
Columbia University, New York.

Charles Grandmougin. Portrait William Thornley, 1888.
Columbia University, New York.

Mazeppa in the nineteenth century: from history to legend

Hélène Cao

When an intrigue he had with the wife of a Polish gentleman in his youth was discovered, the husband had him flogged and tied stark naked to a wild horse, and then let them loose in that condition. The horse, which was from the land of Ukraine, returned there, carrying Mazeppa who was half dead from fatigue and hunger.

It is in these terms that Voltaire's *Histoire de Charles XII* (1731) depicts a scene that was to inspire writers, painters and composers. However, his biography of the Swedish monarch contains inaccuracies, errors and gaps, thus leaving the field open to numerous legends.

Ivan Stepanovych Mazeppa,¹ whose life contains many grey areas, is thought to have been born into a noble family in Ukraine in 1639 (the date that the most recent research seems to confirm). His presence is attested at the court of King John Casimir of Poland, the setting for the adulterous affair and the punishment recounted by Voltaire. But historians

¹ The accepted spelling for the historical figure, whereas the spelling with two 'p's is conventionally used for his avatars in western European art, literature and music. (Translator's note)

suggest other reasons for the ostracism of the bold young man: Mazepa may have drawn his sword at court (a forbidden gesture); or he may have fled Poland on account of his support for the revolutionary Jerzy Lubomirski. Returning to Ukraine in the 1660s, he became captain of the Cossacks in 1682, then hetman in 1687. This title placed him at the head of territories to which he brought a certain stability, after decades of internal and external conflicts. Though he enjoyed the confidence of Peter the Great, he understood that the autonomy of Ukraine would soon be threatened by Russian expansionism. He made a secret alliance with the Swedish king Charles XII, who launched a campaign against Russia. The reaction was not long in coming. Defeated at the Battle of Poltava on 8 July 1709, Charles XII and Mazepa took refuge in Moldavia (then part of the Ottoman Empire), where the former hetman died a few months later.



A LITERARY PROTAGONIST

Even during his lifetime, Mazepa was the subject of fabrications and exaggerations. In the early 1690s, Jan Chryzostom Pasek wrote his *Memoirs*, published in part in 1821 and in their entirety in 1836. This Polish gentleman and opponent of Mazepa's paints a damning portrait of his adversary, whom he describes as a cowardly and fickle being, a renegade who deserved his punishment (unlike Voltaire, who refrained from moral judgment). In addition to his personal grudge, Pasek probably harboured animosity toward a foreigner perceived as an upstart.

In the nineteenth century, many writers focused on the romantic intrigue and equestrian torture associated with Mazepa. In Lord Byron's

Mazeppa, an epic poem of almost 900 lines published in 1819, the eponymous hero is portrayed as feeling a sincere and reciprocated passion for his mistress (here named Theresa). The memory of his sentiments and his physical suffering during the ride occupy a large portion of what he relates to Charles XII on the evening of the Battle of Poltava. In 1842, the short story that Gustav Nieritz published in a Berlin almanac, certainly influenced by Byron, excludes the historical context to focus on the love story of Mazeppa, a young Polish page whose beloved is married off; after her death, he takes revenge on his enemies.

In 1828, Victor Hugo devoted a poem to the character, which he published in *Les Orientales* (1829). He dedicated it to the painter Louis Boulanger (whose canvas *Le Supplice de Mazeppa* had been exhibited at the Salon of 1827) and borrowed its epigraph from Byron. This is the most abstract of all the literary works of the nineteenth century on the subject. Its first part is devoted to the ride, without revealing the cause of the ordeal. The second part, symbolic and metaphysical, draws a parallel between Mazeppa's punishment and the sufferings endured by the creative genius, called upon to go beyond his limits. However, the poem is not entirely detached from history, since it can be interpreted as a metaphor for the Greek revolt against the Turks.

Among eastern European writers, the political and national dimension occupied a central place and went hand in hand with the authors' engagement. Kondraty Ryleyev, a writer later sentenced to be hanged for his part in the Decembrist uprising, is a case in point. In the preface to his *Dumy* (a Ukrainian term that might be translated by 'ballads'), he proclaims his mission:

To remind the young of the exploits of their ancestors, to acquaint them with the finest periods in the country's history, to bind love

of the homeland with the earliest impressions of memory – this is the surest way to instil love of the homeland in the people.

He devoted a *duma* to Mazepa, a hero who prefers death to enslavement. Immediately following his *Dumy*, completed in 1823, Ryleyev chose Mazepa's nephew as the subject of his poem *Voinarovsky. Dumka Mazepy* (Mazepa's elegiac song, published in 1825) by the Polish poet Józef Bohdan Zaleski, who, like Ryleyev, lived in Ukraine, initially portrays Mazepa as a frivolous seducer, before the character abandons amorous adventures to devote himself to Ukrainian independence. Sometimes, the historical substratum is closely intertwined with the love plot, as in the drama *Mazepa* by the Polish author Juliusz Słowacki, originally written in 1834 and revised in 1839. Premiered in Krakow in 1851 and subsequently revived in German theatres, his play combines near-burlesque elements with tragic events (the death of Amelia, the beloved of her stepson – Mazepa's rival – who also meets a tragic fate). Słowacki depicts a complex character, sometimes playful, sometimes serious, at once cowardly and courageous, whose evolution he shows while casting a critical eye on the attitude of the Polish nobility. As for the novel by Faddei (Thaddeus) Bulgarin (1834), a Russophone writer of Polish-Lithuanian origin who was regarded as 'the Russian Walter Scott' in Romantic France, it contains descriptions of Ukraine and its customs, relates Mazepa's alliance with Charles XII and includes a description of the Battle of Poltava. The tragedy is triggered by the love between Mazepa's daughter and a young Pole fighting with the Russians, who is revealed to be Mazepa's son. While the theme of incest is already present in Słowacki (a man's love for his stepmother being considered as such), Bulgarin makes it even more striking, since here it concerns a relationship between half-brother and half-sister.

The conception of Mazepa's character, which was to have an impact on musical versions of the story, is partly dependent on the origins of the writers. Tsarist Russia, as it asserted itself as a major power, deconstructed the heroic stature of a man it considered a traitor. Mazepa appears in an unflattering light in *Poltava* (1828-29), a dramatic poem by Alexander Pushkin. Keen to exalt national grandeur, the writer introduces a number of real-life figures, such as Vasily Kochubey and his daughter Motrona. While he regards Mazepa as an unscrupulous and ambitious man, he nevertheless makes him a complex character, inclined to remorse and doubt.

Pushkin's work and his historical sources (notably Dmitri Bantysh-Kamensky's *History of Little Russia*, 1822) resonated with the Germans Andreas May and Rudolf von Gottschall. In his drama *Der König der Steppe* (1849), however, May, takes the side of Mazeppa, whom his beloved dares to confront in defence of her father. In Gottschall's play, which he called a 'historical tragedy' (1860), Mazeppa is poisoned by his wife, who avenges her father before killing herself.

The character underwent some surprising transformations, as in *Mazeppa; or, The Wild Horse of the Ukraine: A Romance* (1850), a popular novel in which James Malcolm Rymer invents the character of a London merchant named Lumpus, a Cockney figure familiar to English readers, in order to convey a social and political message; however, there is no mention of Peter the Great, Charles XII, or the Battle of Poltava. In 1870, New York witnessed the performance of Albert Aitken's *The Red Mazeppa or, The Wild Horse of Tartary*, a play later converted into a novel under the title *The Indian Mazeppa; Or, The Madman of the Plains*. Aitken transposes the subject to the American West and turns the Mazeppa figure into a woman, half-Mexican, half-Comanche.



MAZEPPA IN MUSIC

Byron, Hugo and Pushkin have eclipsed the many other writers who were interested in the subject. Similarly, Liszt and Tchaikovsky are two trees that hide a remarkably dense forest. For, like the character of Faust, Mazeppa has gone through multiple musical variations derived from literary works, and intended for different categories of audience. The ride, for example, inspired successful equestrian shows, such as the one that Léopold Chandezon and Jean-Guillaume-Antoine Cuvelier put on at the Cirque-Olympique in Paris in 1825. An entertainment loosely inspired by Byron, accompanied by music by François Sergent, their *Mazeppa ou Le Cheval tartare* has a happy ending: Mazeppa wins the hand of his beloved, the still unmarried daughter – the proprieties are respected – of a Polish nobleman. Soon, the British and the Americans took up Chandezon and Cuvelier's idea. James Malcolm Rymer's novel parodies Henry Milner's scenario for an equestrian spectacle staged in London in 1831. In the opera house, some productions incorporated real horses, which were particularly applauded at the premiere of Ludwig Maurer's opera in Bamberg in 1837.

Mazeppa also conquered *opéra-bouffé*, as evidenced by Charles Pourny's score, premiered at the Théâtre des Folies-Dramatiques on 7 September 1872. Here the protagonist is a 'joyeux drille' (merry fellow) who, for the sake of a rhyme, 'plaît à toutes les filles' (pleases all the girls). Abandoned as a child, he falls in love with a Polish princess, whom he is fortunately able to marry when it is discovered that he is the son of a hetman.

Most often, though, Mazeppa was treated as a sublime character, onto whom virtuoso pianists who had read Byron and Hugo projected themselves: the man who survives the punitive ride, perceived as a

fantastical gallop, is necessarily an exceptional being, endowed with almost supernatural powers, akin to the finest pianists seated at their keyboard. Carl Loewe led the way with a *Mazeppa* subtitled 'tone poem' [*Tondichtung*] after Byron for the piano' (1828-32), in the spirit of his extended vocal ballads. Outstanding among the many caprices, galops and genre pieces on the subject is *Mazeppa*, the fourth of the set of *Études d'exécution transcendante* that Liszt completed in 1852. This piece, dedicated to Hugo, is the culmination of a trajectory that began in 1826. The material of one of the *Études en douze exercices*, composed that year by the fifteen-year-old Liszt, subsequently served as an accompanimental formula in the fourth of the *Douze Grandes Études* (c.1837-39), in which we encounter the melodic theme of the later *Étude d'exécution transcendante*. It was on the occasion of his Paris concert of 27 March 1841 that Liszt gave the title *Mazeppa* to this *Grande Étude*, hitherto unnamed. But in the early 1830s he had already written down the hetman's name in a sketchbook (the material of which, however, was not used in the études). And on 7 July 1834, he wrote to Marie d'Agoult: 'By the way, did I tell you that I have written a "Mazeppa", which wears itself out at a quadruple gallop?' Liszt had travelled to Ukraine in 1847, and was therefore familiar with the country when he was putting the finishing touches to his *Étude d'exécution transcendante* and its orchestral version (1851-54), a symphonic poem amplified by the addition of an introduction and a concluding section. Like Orpheus, Tasso, Prometheus, Hamlet and Faust, Mazeppa was for him the very embodiment of the Romantic artist (indeed, Hugo's poem is also reproduced at the head of his symphonic poem).

In the nineteenth century, the character inspired other orchestral works: overtures by Wojciech Sowiński, a Polish composer born in what is now Ukraine, who made a career in Paris (published in 1854), Georges Mathias (c.1875) and Charles Volcke (pub. 1894); a march for wind instru-

ments by Charles Abbate (pub. 1881); and a ballade by Thomas Harrison Frewin (1896). There is also a fantasy by the Polish composer Adam Münchheimer, the substance of which comes from his 1885 opera.

Although the episode of the ride inspired many instrumental works, it was impossible for nineteenth-century operas to depict it realistically. That being the case, it was sometimes described by one of the characters, an option chosen by Fabio Campana in his *dramma lirico* based on Byron (Bologna, 1850), Carlo Pedrotti in a *melodramma tragico* after Bulgarin (also Bologna, 1861) and Clémence de Grandval, whose orchestral Prelude also portrays the event.

In compositions for voice and orchestra (in addition to operas, the cantatas on the subject should be taken into account), the question of national identity and the right of peoples to self-determination is not completely ignored. But these works focus above all on the love that Mazeppa feels for a woman who ought to remain inaccessible to him. This is the case in scores derived from Byron such as Campana's opera, the cantata by the Irish composer Michael William Balfe (1862) and the cantatas written for the 1873 Prix de Rome competition by Paul Puget (Premier Prix), Paul Hillemacher (Second Prix) and Antoine Marmontel (Mention honorable). The same is true of Felipe Pedrell's 'lyric poem' (1878; first performance: Madrid, 1881), since it is composed on an Italian translation of the French libretto by Achille de Lauzières which had been the set text for the Prix de Rome five years earlier. Münchheimer's opera (premiered in Warsaw in 1900, fifteen years after its completion), an adaptation of Słowacki's play, again makes adulterous love the mainspring of the plot. In Victor Burenin's libretto for Tchaikovsky, based on Pushkin's poem, Mazeppa embarks on a quasi-incestuous relationship, since this hoary old man (as he is presented in this version) is in fact the godfather of the woman he loves. When

Charles Grandmougin and Georges Hartmann adapted this same literary source for Clémence de Grandval, however, they removed this bond sanctified by the Church.

The issue of identity is also a thread running through several operas, by Pourny, Campana (Mazeppa learns that he is the missing son of a Ukrainian chieftain) and Pedrotti (at the moment of death, Mazeppa discovers that his enemy, his daughter's lover, is in fact his own son). In the course of the nineteenth century, the hero's prestige faded and he came to be seen as a cruel, disloyal figure, torn between contradictory aspirations, following Pushkin's portrayal. The Russian writer inspired Boris von Vietinghoff (also known as Boris Scheel or, in English transliteration, Fintinhof-Schell) to compose an opera premiered in St Petersburg in 1859; Liszt commented on the use of the whole-tone scale in its overture. In 1884, the Bolshoi Theatre in Moscow witnessed the premiere of Tchaikovsky's *Mazeppa*, the music of which remained unperformed in France until 1978. While Pushkin responded to Russian composers' taste for subjects rooted in national history (Tchaikovsky quotes folk themes and Orthodox chants), the psychological complexity of his characters also leaves room for a reflection on power, jealousy and betrayal. His denouement offers a striking representation of female madness, one of the favourite topoi of Romantic opera. Although Clémence de Grandval too adapted Pushkin, she achieved a form of dramatic synthesis: she borrowed the epigraph of her score from Hugo, and took from Byron the wild ride, which she depicted in the Prelude, before Mazeppa (here a gentleman in the prime of life and not an old man) relates it in Act One. Her librettists, however, reinforced the tragic aspect of the last scene, since Matrénéa dies (which is not the case in Pushkin or Tchaikovsky) after cursing her father's murderer. Mazeppa fascinated the Romantics for many reasons. But subsequently and even today, this multifaceted

character has continued to inspire artists, proof positive that he can still crystallise our psychological tensions and accompany the upheavals of history.



Title page of *Mazurka* from *Mazeppa*. Paris: Choudens fils, 1892.
Palazzetto Bru Zane.

Page de titre de la *Mazurka* extraite de *Mazeppa*. Paris : Choudens fils, 1892.
Palazzetto Bru Zane.

Synopsis

ACT ONE

Ukraine, towards the end of the seventeenth century. The steppes. Morning.

Mazeppa, a Polish gentleman, lies outstretched beside a dead horse. Matrena, the daughter of Kochubey, a Ukrainian warrior and nobleman, hears his lamenting cries and rushes over to him. Her father steps forward in his turn and invites him to stay there among his new friends. Mazeppa declares that, to take revenge on the cruel rival who strapped him to the wild horse, he will fight against his own country. The opportunity soon presents itself: the Archimandrite, the delegate of the Patriarch of Constantinople, announces that a leader must be chosen to lead the assault against the Poles. Although he himself was expected to command the troops, Kochubey chooses the foreigner Mazeppa. This choice is strongly contested by Iskra, a young soldier who has long secretly loved Matrena. But the old man's voice prevails, and everyone swears to obey Mazeppa. Matrena is already in his thrall, feeling that he resembles the hero she has dreamt of. Iskra, doubly wounded, curses the stranger and promises to pursue him with his hatred.

ACT TWO

First tableau

Kochubey's home. The icon chamber.

Matrena and her companions offer up flowers to the Virgin of Sorrows. But the young girl's prayer is for the handsome warrior who occupies all her thoughts. Iskra comes to announce that, although the army has been victorious, its leader has perished; he reminds Matrena of the blessed hours of days gone by, when they seemed destined for each other. The young girl bursts into tears and reproaches: she has never loved Iskra, who mistook for love what was only fraternal friendship. And since Mazeppa is no longer alive, she can confess that she loved him. Cries of triumph are heard outside. Iskra has been lying, in order to make the woman he desires confess her love: Mazeppa is not dead, and now returns victorious, acclaimed by the Ukrainian people.

Second tableau

The main square in Poltava.

Hymns of glory resound from all sides in honour of Mazeppa's triumph. Only Iskra shuns the general jubilation. In his jealous suspicion, he has become convinced that Mazeppa, having betrayed his homeland, is already deceiving Ukraine in order to hand it over to Sweden. He tells Kochubey of this new betrayal, then stirs up the people and denounces the hero of the day. Mazeppa retorts that his bloodstained coat is enough to prove his good faith. Supported by the crowd, he wants to punish his reckless accuser. But Matrena implores mercy for her childhood companion. Mazeppa forgives him, and all celebrate his victory and his clemency.

ACT THREE

Kochubey's garden. A hedge separates it from the vast steppes. A moonlit night.

Mazeppa feverishly awaits Matrena, who enters. The two embrace and vow eternal love for each other. But they must hide when Kochubey and Iskra approach. The latter explains that he plans to reveal to the Tsar of Russia that Mazeppa and the King of Sweden have conspired together to place Ukraine in chains. In her hiding place, Matrena is dumbfounded, unable to believe what she has just heard. Mazeppa has no difficulty in convincing her that he is the victim of a plot concocted by Iskra. He makes the young girl swear that she will accept any sacrifice for love, even if it means betraying her father and her country. She acquiesces.

ACT FOUR

Mazeppa's palace in Baturyn. A sumptuous hall decorated with heavy draperies.

Drunken festivities are in full swing. The lords and warriors, along with the Swedes – Mazeppa's new allies – toast their success. But suddenly funeral hymns mingle with the joyful rhythm of the dance. Mazeppa has consummated the crime inspired by his merciless rancour: he is sending old Kochubey and a group of loyal Ukrainians to their deaths. Matrena intervenes, begging for mercy on her father's behalf. Kochubey rejects her help and curses her and her lover. Enter Iskra, bringing the Tsar's decree: Mazeppa is condemned to exile.

ACT FIVE

The Ukrainian steppes. Evening.

Mazeppa wanders the steppes alone, devastated by the anathema pronounced on him. A voice is heard amid the silence: it is Matrena, struck down by madness. Mazeppa approaches and speaks to her. A final glimmer of hope rekindles her lost reason. She recognises him now and, in this last moment of lucidity, tells him how much she hates him. Then she dies, overcome with anger. And an irremediable void opens up for Mazeppa.



Georges Hartmann. Studio Benque & Co, 1880s.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Georges Hartmann. Atelier Benque & Co, années 1880.
Bibliothèque nationale de France, Paris.

Mazeppa

Opéra en cinq actes. Poème de Charles Grandmougin & Georges Hartmann.
Représenté pour la première fois au Grand Théâtre de Bordeaux, le 23 avril 1892.
Éditions Choudens – Révision Palazzetto Bru Zane.

PERSONNAGES :

MATRÉNA, *filles de Kotchoubey*

MAZEPPA

ISKRA, *jeune guerrier ukrainien*

KOTCHUBEY, *guerrier et noble d'Ukraine*

L'ARCHIMANDRITE, *délégué du Patriarche de Constantinople*

*Peuple ukrainien, Guerriers, Bourgeois de Poltava, Seigneurs, Suédois,
Femmes et Jeunes Filles Ukrainiennes*

La scène se passe en Ukraine vers la fin du XVII^e siècle.

Mazeppa

Opera in five acts. Libretto: Charles Grandmougin & Georges Hartmann.
First performance: Grand Théâtre de Bordeaux, 23 April 1892.
Éditions Choudens – Revision: Palazzetto Bru Zane.

DRAMATIS PERSONÆ:

MATRENA, *daughter of Kochubey*

MAZEPPA

ISKRA, *a young Ukrainian warrior*

KOCHUBEY, *a Ukrainian noble and warrior*

THE ARCHIMANDRITE, *delegate of the Patriarch of Constantinople*

*Ukrainian People, Warriors, Burghers of Poltava, Lords, Swedish Warriors;
Ukrainian Women and Girls*

The scene is set in Ukraine in the late seventeenth century.

I

01 PRÉLUDE

(Mazeppa, gentilhomme polonais, de Podolie, livré à la vengeance d'un rival, a été lié sur un cheval sauvage, qui, après une course effrénée à travers steppes et forêts, l'emporte en Ukraine. Le cheval épuisé tombe mort avec Mazeppa sanglant à ses côtés.)

Acte premier

En Ukraine : premières lueurs de l'aube dans la steppe solitaire et sans limites : Mazeppa, évanoui, est étendu près de son cheval mort.

Scène 1

Mazeppa ; Ukrainiens, dans le lointain

02 UKRAINIENS, se rendant au travail, dans la plaine, au loin Ah !

MAZEPPA, reprenant ses sens peu à peu
Personne dans la plaine immense et désolée...
Me voilà loin des miens, loin de tous, sans secours !
Les membres lourds, l'esprit en feu, l'âme accablée...
Je me sens perdu pour toujours !
Seul !... tout seul !... mon cheval est mort !
Sur cette terre,
Tout est silencieux, tout dort...
Hélas ! faudra-t-il donc expier, solitaire,

PRELUDE

(Mazeppa, a Polish gentleman from Podolia, has fallen victim to the vengeance of a rival and been tied to a wild horse, which, after a frantic race across steppes and forests, has carried him to Ukraine. The exhausted beast has dropped dead, and Mazeppa lies bleeding at its side.)

Act One

The first glimmers of light dawn on the lonely, boundless steppes of Ukraine. Mazeppa is stretched out unconscious beside the dead horse.

Scene 1

Mazeppa; Ukrainians in the distance

UKRAINIANS, going to work in the plain, in the distance Ah!

MAZEPPA, gradually coming to his senses
There is no one in this vast and desolate plain...
Here I am, far from my loved ones, far from everyone, without help!
My limbs numb, my mind on fire, my soul crushed...
I feel lost for evermore!
Alone! All alone! my horse is dead!
On this soil,
Everything is silent and asleep...
Alas! Must I atone for a few hours of love

Quelques heures d'amour dans une horrible mort ?
Ô rage !...

03 UKRAINIENS, *au loin*

Ah !
L'aurore se lève
Et ses clairs rayons mêlés de vapeurs,
Dissipant les charmes du rêve,
Nous rappellent à nos labeurs !

MAZEPPA, *se soulevant à demi*
Des voix murmurent... C'est peut-être...
Non ! personne !... la mort me glace et me pénètre...
À moi !...

(*Il retombe.*)

UKRAINIENS, *dont les voix s'éloignent*
L'aurore se lève
Et ses clairs rayons mêlés de vapeur
Nous rappellent à nos labeurs !

Scène 2
Mazeppa, Matréna

04 MATRÉNA, *accourant*

Oui, c'est un cri déchirant
Dont l'accent plein d'angoisse a traversé la plaine !

With a horrible, lonely death?
Oh rage!

UKRAINIANS, *in the distance*

Ah!
Dawn is breaking,
And its bright rays streaked with mist,
Dissipating the spells of dreams,
Call us back to our labours!

MAZEPPA, *half rising*
Voices are murmuring... Perhaps it is...
No! No one! Death chills me and permeates me...
Help me!

(*He sinks back to the ground.*)

UKRAINIANS, *their voices fading away*
Dawn is breaking,
And its bright rays streaked with mist
Call us back to our labours!

Scene 2
Mazeppa, Matrena

MATRENA, *running in*
Yes, it was a heart-rending cry
Whose anguished tones rang out across the plain!

(apercevant Mazeppa)

Que vois-je ? Un homme est là, sur le sol, sans haleine,
Les yeux clos et sans mouvement !

(Elle lui prodigue ses soins.)

Ami ! réveille-toi !

MAZEPPA, *se réveillant comme en extase*

Quelle voix inconnue,
Comme en un rêve exquis, vient soudain me bercer ?
Qui donc à moi pourrait penser ?

MATRÉNA

À ton appel je suis venue
Car je voulais te secourir !

(Il fait complètement jour.)

MAZEPPA

Réveil délicieux dont j'ai l'âme ravie !
Ta grâce et ta beauté me ramènent la vie,
Quand je m'attendais à mourir !
Mais, où suis-je donc ?

MATRÉNA

En Ukraine !

MAZEPPA

Au milieu d'ennemis, peut-être ?

(seeing Mazeppa)

What do I see? A man is there on the ground, breathless,
Eyes closed, motionless!

(She tends to his injuries.)

Friend! Wake up!

MAZEPPA, *waking as if in ecstasy*

What unknown voice,
As in an exquisite dream, suddenly comes to soothe me?
Who could be thinking of me?

MATRENA

I came in answer to your call,
For I wanted to rescue you!

(Day has fully dawned.)

MAZEPPA

A delightful awakening that ravishes my soul!
Your grace and your beauty bring me back to life
When I expected to die.
But where am I?

MATRENA

In Ukraine!

MAZEPPA

Among enemies, perhaps?

MATRÉNA

Ne crains rien !

Chacun de nous te veut du bien,

Et contre un malheureux notre peuple est sans haine !

Mon père est un puissant seigneur,

Un des héros de notre race !

(Acclamations au-dehors.)

Ces cris, qui vibrent dans l'espace,

Retentissent en son honneur !

Scène 3

Les mêmes, Kotchoubey, les Kosaks

05 LES KOSAKS

Gloire au vaillant !

Quand ton appel s'élève,

Maître vénéré, tu nous vois

Venir dociles à ta voix !

Chacun t'offre son cœur et t'apporte son glaive !

(avec surprise et défiance)

Quoi donc ! un étranger ?

MATRÉNA

Un hôte !

KOTCHOUBEY

Un inconnu !...

Sois parmi nous le bienvenu !

Mais dis, si tu le peux, tes mornes aventures,

MATRENA

Have no fear!

Each of us wishes you well,

And our people harbour no hatred for an unfortunate.

My father is a powerful lord,

One of the heroes of our race.

(Cheers are heard offstage.)

Those cries that ring in the air

Resound in his honour!

Scene 3

The same, Kochubey, the Cossacks

THE COSSACKS

Glory to the valiant one!

When your call is heard,

Revered master, you see us

Coming obediently at your bidding.

Each of us offers you his heart and brings you his sword!

(with surprise and suspicion)

What is this? A foreigner?

MATRENA

A guest!

KOCHUBEY

A stranger!

Be welcome among us!

But relate, if you can, your dismal adventures,

Car ton cheval sans vie aux naseaux écumants,
Nous fait pressentir tes tortures,
Et d'étranges événements !

06 MAZEPPA

Je suis né dans la Podolie,
Je fus page autrefois, on m'aimait à la Cour.
L'avenir souriait à mon âme éblouie.
Un amour éperdu m'enivrait ; mais un jour
La fureur des jaloux en voulut à ma vie.
Sur l'ordre secret d'un rival,
Plus lâche encore que farouche,
Je fus, pendant la nuit, lié sur un cheval,
Le désespoir au cœur et des cris plein la bouche !
Nous fûmes tous les deux lancés
Au vide du désert immense ;
À travers le lit des rivières,
Et les bois hérissés, et la lande, et les pierres,
Le jour, la nuit, il galopa !
Et ceux dont j'ai subi la férocité vaine,
Ce sont des Polonais, ô Kosaks de l'Ukraine !
Moi, je m'appelle Mazeppa !

07 KOTCHUBEY

La Pologne est notre ennemie,
Et la nation que je hais,
En préparant ta mort, te fait naître à la vie !
Reste avec nous : Combats ! et mort aux Polonais !

For your lifeless horse with its foaming nostrils
Makes us imagine your tortures,
And strange events!

MAZEPPA

I was born in Podolia.
I was once a page, and was loved at court.
The future smiled on my bedazzled soul.
A frantic love enraptured me; but one day,
The fury of those who envied me sought to take my life.
On the secret order of a rival,
Even more cowardly than he is brutal,
I was tied to a horse during the night,
With despair in my heart and screams on my lips!
We were both launched
Into the void of the immense wilderness;
Across riverbeds,
And thorny woods, and moorland, and stones,
Day and night, he galloped.
And those whose unavailing savagery I have endured
Are Poles, O Cossacks of the Ukraine!
My name is Mazeppa!

KOCHUBEY

Poland is our enemy,
And the nation which I hate,
By preparing your death, brings you back to life.
Stay with us! Fight! And death to the Poles!

LE CHŒUR

Reste avec nous : Combats ! et mort aux Polonais !

Scène 4

*Les mêmes, l'Archimandrite (délégué du Patriarche de Constantinople),
Iskra*

KOTCHOUBEY

Voici le Délégué ; fidèle à sa promesse,
Il vient bénir ici vos glaives résolus !

MAZEPPA

Qu'il bénisse un soldat de plus,
Qui vous offre aujourd'hui sa force et sa jeunesse !

LE CHŒUR

Gloire à toi ! tu seras saintement écouté !
Viens, choisis parmi nous le chef rempli d'audace
Qui devra mener notre race
À l'assaut de la liberté !

L'ARCHIMANDRITE

Vous voilà réunis, mes frères,
Pour élire l'homme au bras fort
Qui doit, dédaigneux de la mort,
Guider dans les combats vos trop justes colères !
Mais ce chef vénérable et ferme, au cœur aimé,
Vous tous, ô mes amis, l'avez déjà nommé.

CHORUS

Stay with us! Fight! And death to the Poles!

Scene 4

*The same, the Archimandrite (delegate of the Patriarch of Constantinople),
Iskra*

KOCHUBEY

Here is the Delegate; true to his promise,
He comes here to bless your resolute swords!

MAZEPPA

Let him bless one more soldier,
Who offers you today his strength and his youth!

CHORUS

Glory to you! We will listen to you with reverence.
Come, choose from our midst the bold leader
Who will lead our people
In the combat for liberty!

THE ARCHIMANDRITE

You are gathered here, my brothers,
To elect the man with the mighty arm
Who, disdainful of death,
Will guide your justified anger in battle.
But that venerable, steadfast leader, with heart so beloved,
All of you, my friends, have already named him.

LE CHŒUR

Kotchoubey ! Kotchoubey !

MAZEPPA, *comme illuminé*

Qu'il est beau de conduire

Un peuple à des destins joyeux et triomphants !

Qu'il est doux d'accepter un glorieux martyr !

KOTCHOUBEY

Merci, mes amis ! merci, mes enfants !

Mais je ne suis plus le guerrier robuste

À l'invincible vigueur !

Et malgré cette cause juste

Mon bras pourrait trahir mon cœur !

LE CHŒUR

Non ! reste à notre tête !

C'est à toi que revient l'honneur de la conquête !

KOTCHOUBEY, *comme inspiré*

Non !... non !... Ouvrez les yeux !

Vous attendiez un chef... c'est le ciel qui l'envoie

À vos bataillons anxieux !

Et je le salue avec joie !

C'est lui ! c'est Mazeppa !

LE CHŒUR

C'est lui ! c'est Mazeppa !

CHORUS

Kochubey! Kochubey!

MAZEPPA, *as if illuminated*

How beautiful it is to lead

A people to joyful and triumphant destiny!

How sweet it is to accept a glorious martyrdom!

KOCHUBEY

Thank you, my friends! Thank you, my children!

But I am no longer that robust warrior

Whose vigour is invincible.

And though our cause is just,

My arm might betray my heart.

CHORUS

No! Remain at our head!

To you belongs the honour of conquest!

KOCHUBEY, *as if inspired*

No! No! Open your eyes!

You were waiting for a leader... It is Heaven that sends him

To your anxious battalions.

And I greet him with joy.

It is he! It is Mazeppa!

CHORUS

It is he! It is Mazeppa!

o8 ISKRA, *avec véhémence*

Choisir un étranger !

N'est-il donc plus de brave au sein de la patrie ?

La race est-elle donc tarie

De ceux qui nous doivent venger ?

Parmi les tiens n'est-il personne,

Ô vénérable Kotchoubey ?

N'est-il plus en Ukraine un guerrier qui frissonne

Devant notre drapeau tombé ?

LE CHŒUR, *premier groupe*

Bien dit Iskra !

(*montrant Iskra*)

Il a raison !

LE CHŒUR, *deuxième groupe*

C'est Mazeppa !

(*montrant Kotchoubey*)

Il a raison !

KOTCHUBEY

Ton âme est vraiment haute et fière !

Mais mon cœur, inondé d'une étrange lumière,

Croit à la voix d'un Dieu qui nous veut secourir,

(*montrant Mazeppa*)

Voilà celui qui doit vous sauver ou périr !

Tous

Voilà celui qui doit nous sauver ou périr !

ISKRA, *vehemently*

You choose a foreigner!

Are there no brave men left in our motherland's bosom?

Is the race run dry

Of those who must avenge us?

Among your people, is there no one,

O venerable Kochubey?

Is there no longer a warrior in Ukraine who thrills

Before our fallen flag?

CHORUS, *first group*

Well said, Iskra!

(*pointing to Iskra*)

He is right!

CHORUS, *second group*

It is Mazeppa!

(*pointing to Kochubey*)

He is right!

KOCHUBEY

Your souls are truly lofty and proud!

But my heart, flooded with an unearthly light,

Trusts in the voice of a God who wishes to come to our aid.

(*pointing to Mazeppa*)

This is the man who must save you or perish!

ALL

This is the man who must save us or perish!

Oui ! Vive Mazeppa !

MATRÉNA, KOTCHOUBEY
Vive Mazeppa !

MAZEPPA
Oui ! que le destin s'accomplisse !
Pour défendre vos libertés
Me voilà prêt au sacrifice
Des jours que le ciel m'a comptés !
Bénissons l'heureuse journée
Où, comme un rayon de soleil,
Vient sourire la destinée
À ce peuple au noble réveil !

LE CHŒUR
Bénissons l'heureuse journée,
C'est un rayon de soleil !

MATRÉNA, MAZEPPA, KOTCHOUBEY, L'ARCHIMANDRITE
ET LE CHŒUR
Oui ! que le destin s'accomplisse !
Pour défendre nos libertés,
Le voilà prêt au sacrifice !
Ses jours par le ciel sont comptés !

ISKRA
Maudit soit le jour qui t'amène,
Mazeppa ! J'en fais le serment,

Yes! Long live Mazeppa!

MATRENA, KOCHUBEY
Long live Mazeppa!

MAZEPPA
Yes! May destiny be fulfilled!
To defend your freedom,
I am ready to sacrifice
The days that Heaven has counted out for me.
Let us bless the happy day
When, like a ray of sunlight,
Fate smiles
Upon this people at its noble awakening!

CHORUS
Let us bless the happy day!
It is a ray of sunlight!

MATRENA, MAZEPPA, KOCHUBEY, ARCHIMANDRITE,
CHORUS
Yes! May destiny be fulfilled!
To defend our freedom,
He is ready for sacrifice!
His days are counted out by Heaven!

ISKRA
Cursed be the day that brings you here,
Mazeppa! I swear it,

L'implacable effort de ma haine
Te veut suivre éternellement !

MATRÉNA, KOTCHOUBEY, L'ARCHIMANDRITE ET LE CHŒUR
Dans son œil en feu, quel empire !
Quel cœur noblement indompté !
Ah ! dans ce héros tout respire
L'amour et la témérité !

MAZEPPA
Oui, c'est le Seigneur qui m'inspire,
Et sa main guidera mes coups !
J'obéis à Dieu ! vengeons-nous !

MATRÉNA, KOTCHOUBEY, L'ARCHIMANDRITE ET LE CHŒUR
Vengeons-nous !

ISKRA
Mazeppa !

MAZEPPA
Ah ! Car ceux dont j'ai subi la férocité vaine,
Ce sont des Polonais,
Ô Cosaques de l'Ukraine.
Moi, je m'appelle Mazeppa !

MATRÉNA, KOTCHOUBEY, L'ARCHIMANDRITE ET LE CHŒUR
Ah ! Oui !
Nous te suivrons !

The implacable force of my hatred
Will follow you eternally!

MATRENA, KOCHUBEY, ARCHIMANDRITE, CHORUS
In his blazing eyes, what power!
What a noble, indomitable heart!
Ah! In this hero, everything breathes
Love and boldness!

MAZEPPA
Yes, it is the Lord who inspires me,
And His hand will guide my blows!
I obey God! Let us be avenged!

MATRENA, KOCHUBEY, ARCHIMANDRITE, CHORUS
Let us be avenged!

ISKRA
Mazeppa!

MAZEPPA
Ah! For those whose unavailing savagery I have endured,
They are Poles,
O Cossacks of the Ukraine.
My name is Mazeppa!

MATRENA, KOCHUBEY, ARCHIMANDRITE, CHORUS
Ah! Yes!
We will follow you!

Chassons-les de la plaine !
Vive Mazeppa !

Acte deuxième

Premier tableau

Dans la maison de Kotchoubey. Matréna et ses compagnes viennent offrir des fleurs à l'autel de la Madone et des Saintes-Images.

09 PRÉLUDE

Scène 1

Matréna, Jeunes Filles, puis Kotchoubey

10 JEUNES FILLES

Veille sur nous, ô Vierge aux sept douleurs,
Du haut des sphères éternelles,
Accepte de nos mains fidèles,
Ces jeunes fleurs !
Nous espérons, ô divine Marie,
En ton invincible secours,
Pour nos chagrins, pour nos amours,
Pour la patrie !

Let us drive them from the plains!
Long live Mazeppa!

Act Two

First Tableau

Kochubey's house. Matrena and her companions come to offer flowers at the altar of the Virgin and the Sacred Icons.

PRELUDE

Scene 1

Matrena, Girls, then Kochubey

GIRLS

Watch over us, O Virgin of the Seven Sorrows,
From the heights of the eternal spheres;
Accept from our faithful hands
These young flowers.
We trust, O divine Mary,
In thine invincible help,
For our griefs, for our loves,
For the motherland!

MATRÉNA

Ma prière vers toi monte fiévreusement,
Ô Mère immaculée,
Écoute, en ce grave moment,
Ce que dit mon âme troublée :
Fais qu'il revienne triomphant,
Le guerrier que j'adore et dont me vient ma peine !
Celui dont la valeur défend
Le peuple opprimé de l'Ukraine.

- II KOTCHOUBEY, *entrant, aux jeunes filles qui s'éloignent*
Jeunes filles, le ciel vous aime et vous entend !
De vos accents émus il gardera mémoire ;
Il vous donnera la victoire
Qu'espère un peuple palpitant.

Scène 2

Kotchoubey, Matréna

KOTCHOUBEY

On doit se battre en ce moment...
Quelle journée
Pour notre Ukraine infortunée !

MATRÉNA, *avec confiance*

Le chef est Mazeppa !

KOTCHOUBEY

Tu le sais... et nos droits

MATRENA

My prayer to thee rises fervently,
O Immaculate Mother.
Hearken, in this grave moment,
To what my troubled soul says:
Grant that he may return triumphant,
The warrior I adore and who causes my anguish!
He whose valour defends
The oppressed people of Ukraine.

KOCHUBEY, *entering, to the girls as they leave*
Girls, Heaven loves you and hears you!
It will remember your moving words;
It will grant you the victory
For which a trembling people hope.

Scene 2

Kochubey, Matrena

KOCHUBEY

They must be fighting at this very moment...
What a day
For our unhappy Ukraine!

MATRENA, *confidently*

Their leader is Mazeppa!

KOCHUBEY

You know it... and our rights

Ont un défenseur juste et rude,
Une âme sûre,
Car son audace sans mesure
Veut notre liberté, même au prix de sa mort !

MATRÉNA
Lui, mourir !

KOTCHUBEY
Quel superbe et quel glorieux sort !
D'aller, aux droits de tous, sacrifier sa vie !
Ce destin, âprement rêvé,
Dieu ne me l'a pas réservé,
Et ma vieillesse, hélas ! s'écoule inassouvie,
Et je reste aujourd'hui vainement envieux
Du guerrier souriant qui meurt victorieux !

MATRÉNA
Mon père !...

KOTCHUBEY, *doux et triste*
Mais pourquoi ces regrets ? Je n'espère
Plus rien ; un autre est là qui triomphe, et mon cœur
Me dit que Mazeppa nous reviendra vainqueur !

(Il embrasse Matréna et sort lentement.)

Have a just and stern defender,
A trustworthy soul,
For his boundless audacity
Desires our freedom, even at the cost of his death!

MATRENA
If he were to die!

KOCHUBEY
What a proud and glorious fate!
To sacrifice one's life for the rights of all!
That destiny, of which I so ardently dreamt,
God has not reserved for me,
And my old age, alas, drains away unfulfilled,
And today I remain vainly envious
Of the smiling warrior who dies victorious!

MATRENA
My father!

KOCHUBEY, *gently and sadly*
But why these regrets? I no longer hope
For anything; another is here who triumphs, and my heart
Tells me that Mazeppa will return to us victorious!

(He embraces Matrena and leaves slowly.)

Scène 3

Matrena, seul

- 12 *MATRÉNA, regardant Kotchoubey qui s'éloigne*
Il ne soupçonne rien... Sa bonté souveraine
N'a pas su deviner quels rêves sont les miens !...
Malgré moi je m'en vais où le destin m'entraîne...
Mazeppa, c'est à toi qu'à jamais j'appartiens !
Quand jadis ma mère attentive
Berçait mon enfance craintive,
Elle disait, pur souvenir :
« Je suis là, dors en paix sans peur de la nuit sombre,
Ton père s'approche dans l'ombre,
Le grand guerrier va revenir ! »
Mon enfance a fui comme un rêve,
Une autre voix en moi s'élève
Qui me parle de l'avenir ;
C'est l'amour qui me berce et plane sur ma vie,
Et chante à mon âme ravie :
« Le grand guerrier va revenir !... »

Scène 4

Matréna, Iskra

- 13 *MATRÉNA, avec surprise, reconnaissant Iskra qui s'est avancé lentement et l'observe*
Iskra ! près de moi !...

Scene 3

Matrena, alone

MATRENA, watching Kochubey leave
He suspects nothing... His supreme goodness
Has not been guessed what dreams are mine!
In spite of myself, I go where destiny takes me...
Mazeppa, it is to you that I belong for ever!
In days gone by, when my caring mother
Soothed my childhood fears,
She said (oh, pure memory!):
'I am here: sleep in peace without fear of the dark night.
Your father is coming through the shadows;
The great warrior will return!
My childhood has fled like a dream;
Another voice within me rises
Speaking to me of the future;
It is love that soothes me and hovers over my life,
And sings to my rapt soul:
'The great warrior will return!'

Scene 4

Matrena, Iskra

MATRENA, in surprise, recognising Iskra who has come forward slowly and is observing her
Iskra! Come to me!

ISKRA

Les guerriers, nos frères,
Ayant triomphé des destins contraires,
Victorieux enfin, vont être de retour.
Je les ai devancés, et ton beau cri d'amour
Me rend mon espoir et mon rêve.
Après les grands périls et les jours hasardeux,
La terrible guerre s'achève
Et le même bonheur nous sourit à tous deux !

MATRÉNA

De quel bonheur veux-tu parler ?

ISKRA

Ma fiancée,
Mon amour en ton âme est-il chose effacée ?

MATRÉNA, *résolue*

Je ne serai jamais ta femme !

ISKRA

Qu'as-tu dit ?
Quel trouble as-tu jeté dans mon cœur interdit ?
Ne te souviens-tu plus de ces heures bénies
Où nous mêlions nos yeux d'enfant ?
Où plus tard tes yeux clairs aux douceurs infinies
Berçaient mon espoir triomphant ?

ISKRA

The warriors, our brothers,
Have triumphed over hostile destinies;
Victorious at last, they will return.
I have ridden ahead of them, and your beautiful cry of love
Restores my hope and my dream.
After the great perils and the dangerous days,
The terrible war ends
And the same happiness smiles on us both!

MATRENA

What happiness do you mean?

ISKRA

My betrothed,
Is my love erased from your soul?

MATRENA, *resolutely*

I will never be your wife!

ISKRA

What did you say?
What turmoil have you cast into my bewildered heart?
Do you no longer remember those blessed hours
When we looked into each other's childish eyes?
When, later, your bright eyes, in their infinite sweetness,
Nurtured my triumphant hopes?

MATRÉNA

Je me souviens, Iskra ! je t'aimais comme un frère,
Je t'aime encore ainsi !

ISKRA

Tu m'aimes !... mot trompeur.
Et moi, je veux croire, au contraire,
Qu'un autre amour a pris ma place dans ton cœur !

MATRÉNA

Insensé !

ISKRA

Tu m'aimais, quand, pleine de tendresse,
Ta douce main pressait ma main ;
Quand ta chaude amitié, ta voix enchanteresse,
Me faisaient espérer un radieux hymen !

14 MATRÉNA

Tu te trompes !... je suis pareille au lac paisible
Que ne ride aucun souffle en un beau soir d'été.
Tu prends pour un cœur insensible
Un cœur plein de sérénité.

ISKRA

C'est me donner la mort que m'arracher mon rêve,
Et renier un cœur aimant !
Un autre à mes baisers t'enlève !
Un autre a reçu ton serment !

MATRENA

I remember, Iskra! I loved you like a brother:
I still love you thus!

ISKRA

You love me! A deceitful word.
And I, on the contrary, am convinced
That another love has taken my place in your heart!

MATRENA

Foolish man!

ISKRA

You loved me when, full of tenderness,
Your sweet hand pressed mine;
When your warm friendship, your enchanting voice,
Made me hope for a radiant marriage!

MATRENA

You deceive yourself! I am like the peaceful lake
Unruffled by a single breeze on a lovely summer evening.
You mistake for an uncaring heart
One that is full of serenity.

ISKRA

It is killing me to tear my dream from me,
And reject a loving heart!
Another takes you from my kisses!
Another has received your vows!

MATRÉNA, *avec douceur*

N'irrite pas mon âme indulgente et calmée...

(*avec inquiétude*)

Dis-moi plutôt comment, au sortir des combats,

Te voilà seul ici, loin de l'armée,

Comment les autres chefs ne t'accompagnent pas !

ISKRA

Je viens annoncer à ton père

Que, malgré la victoire et les destins prospères,

S'est accompli là-bas un sombre événement.

Mazeppa... notre chef...

MATRÉNA, *avec effroi*

Mazeppa ! Quel tourment

Fais-tu naître soudain en mon âme oppressée ?

ISKRA, *lentement*

Il est mort !

MATRÉNA, *avec désespoir*

Il est mort !

ISKRA

Je lis dans ta pensée,

Et le voile s'est déchiré !

(*avec fureur*)

Ah ! tu trahis toute ton âme !

MATRENA, *gently*

Do not anger my calm and forgiving soul...

(*anxiously*)

Tell me rather why, after the fighting,

You are alone here, far from the army,

And why the other leaders do not accompany you!

ISKRA

I have come to tell your father

That, despite our victory and our propitious destiny,

A gloomy event occurred there.

Mazeppa... our leader...

MATRENA, *fearfully*

Mazeppa! What torment

Do you suddenly stir in my oppressed soul?

ISKRA, *slowly*

He is dead!

MATRENA, *in despair*

He is dead!

ISKRA

I read your thoughts,

And the veil is rent asunder!

(*furiously*)

Ah! You betray all that is in your soul!

MATRÉNA
Il est mort !

ISKRA
Ta douleur proclame
Ta passion perfide et ton amour navré !

15 MATRÉNA, *avec éclat*
Eh bien !... oui, je l'aimais !
Qu'importe ?
Tu ne comptes pour rien dans mes tristes amours !
Oui, mon âme pour toi doit être une âme morte !
Et lui, même expiré, je l'aimerai toujours !
Adieu ! Va-t'en !

ISKRA, *avec douleur*
Son âme entière est enchaînée
À celui qu'elle s'est donnée !
Mais la justice aura son tour,
Je saurai venger mon amour.

(On entend au-dehors des fanfares et des acclamations : « Vive Mazeppa ! »)

MATRÉNA, *dans le plus grand trouble*
Vive Mazeppa ! puis-je croire
À ces cris joyeux ?
Mazeppa n'est pas mort ! on acclame sa gloire !

MATRENA
He is dead!

ISKRA
Your grief proclaims
Your treacherous passion and your heartbroken love!

MATRENA, *bursting out*
Well, then... Yes, I loved him!
What does it matter?
You count for nothing in my sad love!
Yes, for you my soul must be a dead soul!
And, even if he is no more, I will always love him!
Farewell! Begone!

ISKRA, *sorrowfully*
Her entire soul is chained
To the man to whom she gave herself!
But justice will have its day:
I will find the means to avenge my love.

(Offstage fanfares and cries are heard: 'Long live Mazeppa!')

MATRENA, *in the greatest confusion*
'Long live Mazeppa'? Can I believe
These joyful cries?
Mazeppa is not dead! They acclaim his glory!

(éperdue)

Vivant ! il est vivant ! je vois s'ouvrir les cieux !

ISKRA, *avec fureur*

Ô rage ! Enfin ! j'ai su t'arracher tes aveux !

MATRÉNA

Lui !... vivant ! Je vais aujourd'hui mourir de joie !

Ah ! C'est lui qui revient triomphant,

Le guerrier que j'adore et dont venait ma peine !

Celui dont la valeur défend

Le peuple opprimé de l'Ukraine.

ISKRA

Malheur à toi ! malheur à lui !

C'est lui qui revient triomphant !

Lui que ton cœur adore !

En vain ton amour le défend !

LE CHŒUR

Gloire à Mazeppa !

Victoire !

(in a frenzy)

Alive! He is alive! I see the heavens opening!

ISKRA, *furiously*

Oh rage! At last I have managed to extract a confession from you!

MATRENA

He lives! I will die of joy today!

Ah! It is he who returns triumphant,

The warrior I adore and who caused my anguish!

He whose valour defends

The oppressed people of Ukraine.

ISKRA

Woe to you! Woe to him!

It is he who returns triumphant!

He whom your heart adores!

In vain does your love defend him!

CHORUS

Glory to Mazeppa!

Victory!

Deuxième tableau

La place de Poltava.

Scène I

Peuple, Guerriers, Mazeppa, Matréna, l'Archimandrite

16 LE CHŒUR

Gloire à toi, Mazeppa ! la Pologne est soumise.
Ta vaillance enfin réalise
Un vœu trop longtemps étouffé !
Gloire à toi ! défenseur d'une cause sacrée !
Notre patrie est délivrée
Et la justice a triomphé !
Ton audace guidait nos armes ;
L'Ukraine aujourd'hui, sans entraves,
Éclate en transports glorieux !
Gloire à toi, Mazeppa !
Salut au guerrier triomphant !
Honneur à son nom tout puissant !
Exaltons sa gloire ! Victoire !

17 MAZEPPA

Salut ! Salut, ô peuple bien-aimé !
Ô nouvelle patrie, ô terre hospitalière !
Je reviens, par vous acclamé !
Mon nom, naguère obscur, surgit dans la lumière,
Mais j'ai bien plus encor de bonheur que d'orgueil,
Ô rude nation, que je sers et que j'aime !

Second Tableau

The square in Poltava.

Scene I

The People, Warriors, Mazeppa, Matrena, the Archimandrite

CHORUS

Glory to you, Mazeppa! Poland is defeated.
Your valour at last fulfils
An urge too long stifled!
Glory to you! Defender of a sacred cause!
Our motherland is delivered
And justice has triumphed!
Your boldness guided our weapons;
This day, freed of her shackles, Ukraine
Bursts forth in glorious transports!
Glory to you, Mazeppa!
Hail to the triumphant warrior!
Honour his almighty name!
Let us exalt his glory! Victory!

MAZEPPA

Hail! Hail, beloved people!
O new motherland, hospitable soil!
I return, acclaimed by you!
My name, once obscure, rises into the light,
But I feel far more happiness than pride,
O rugged nation, whom I serve and love!

Car la superbe Ukraine, injustement en deuil,
Méritait dès longtemps la victoire suprême !

(Matréna et ses jeunes compagnes s'approchent et lui offrent des fleurs.)

18 LES JEUNES FILLES

Ô chef, il nous est doux aujourd'hui de bénir
Le grand héros qui nous délivre,
Celui par qui vient de revivre
Notre avenir !

MATRÉNA

Sois loué par nos voix sincères,
Toi qui nous as rendu la victoire et la paix !
Toi, par qui les jours noirs d'opprobre et de misère
Sont évanouis pour jamais !

MAZEPPA, à *Matréna*

Fille de Kotchoubey, ta parole troublante
Révèle ton âme brûlante
Et me remue au fond du cœur !
Au milieu des périls, je te voyais sans cesse
Et tes regards profonds, charmant comme un beau rêve,
M'ont aidé, tu le sais, à revenir vainqueur.
Ô rêve charmant !

MATRÉNA, à *part*

Ah ! ce n'était donc pas un rêve !
Il m'aime, je le sens ! Ma torture s'achève,

For splendid Ukraine, unjustly plunged into mourning,
Long deserved supreme victory!

(Matrena and her young companions approach and present flowers to him.)

GIRLS

O leader, it is sweet for us today to bless
The great hero who delivers us,
The man thanks to whom
Our future has been revived!

MATRENA

Let our our sincere voices praise
You, who have granted us victory and peace!
You, thanks to whom the dark days of shame and misery
Have vanished for ever!

MAZEPPA, to *Matrena*

Daughter of Kochubey, your rousing words
Reveal your ardent soul
And stir me to the depths of my heart!
In the midst of perils, I saw you constantly
And your intense glances, enchanting as a beautiful dream,
Helped me, as you well know, to return victorious.
O enchanting dream!

MATRENA, *aside*

Ah, so it was not a dream!
He loves me, I sense it! My torture is over,

Je n'ai plus que ma joie au cœur !

19 MAZEPPA

Mais ce n'est pas en roi que je viens de la guerre,
C'est en soldat heureux favorisé du ciel !
Je serais aujourd'hui ce que j'étais naguère,
Sans l'invincible appui de l'arbitre éternel !

L'ARCHIMANDRITE ET LE CHŒUR

Gloire à Dieu qui permet, par un heureux mystère
Que ton nom tout à coup devînt si radieux !
Oui, c'est toi, Mazeppa, qu'il a choisi sur terre,
Pour accomplir ici la volonté des cieux.

(Le cortège s'ébranle et entre peu à peu dans l'église.)

Scène 2

Iskra, puis Kotchoubey

20 ISKRA *s'avance lentement, songeur et sombre*

Il triomphe au milieu d'un peuple qui l'acclame !
Heureuse, elle sourit aux rêves de son âme !...
Seul, ici, je gémis sur le pays vendu,
Seul, je pleure aujourd'hui tout mon bonheur perdu !
Ô Matréna, fleur de l'Ukraine,
Vierge aux regards profonds et doux,
Ô bien-aimée, ô femme, ô reine,
Toi que j'adorais à genoux,
Est-ce donc fait de mon beau rêve

I have nothing left but my joy in my heart!

MAZEPPA

Yet it is not as a king that I come back from the war
But as a happy soldier favoured by Heaven!
Today I would be no more than what I was before,
Without the invincible support of the Eternal Arbiter!

ARCHIMANDRITE, CHORUS

Glory to God, who through a happy mystery
At one stroke granted your name such lustre!
Yes, it is you, Mazeppa, whom He chose on earth,
To accomplish here the will of Heaven.

(The procession sets off and gradually enters the church.)

Scene 2

Iskra, then Kochubey

ISKRA, *coming forward slowly, thoughtful and sombre*

He triumphs amid a people that acclaims him!
Contentedly, she smiles at the fulfilment of her soul's dream!
Alone, here, I lament over my betrayed country;
Alone, I weep today for all my lost happiness!
O Matrena, flower of Ukraine,
Maiden with deep and gentle gaze,
O beloved, O woman, O queen,
You whom I worshipped on my knees,
Is this the end of my beautiful dream

Et du radieux avenir ?
Ma pauvre âme qui se soulève
Ne peut chasser ton souvenir !
Cruelle fille de l'Ukraine !
Elle adore à présent l'étranger que je hais,
Celle qui remplissait ma vie.
Et cette ingrate me renie,
Mais moi, je vis pour elle et je l'aime à jamais !
Ô Matréna, fleur de l'Ukraine,
Vierge aux regards profonds et doux,
Ô bien-aimée, ô femme, ô reine !
Toi que j'adorais à genoux,
Cruelle fille de l'Ukraine !

21 ISKRA, à *Kotchoubey* entrant
Ah ! que de malheurs en un jour !

KOTCHOUBEY
Iskra, que veux-tu dire, et quel courroux t'entraîne ?

ISKRA
Mazeppa, l'étranger, a trahi notre Ukraine
Et m'a ravi tout mon amour !

KOTCHOUBEY
Mazeppa ?

ISKRA
Mazeppa !

And our radiant future?
My poor soul, which rises up in revolt,
Cannot banish the memory of you!
Cruel daughter of Ukraine!
Now she adores the foreigner whom I hate,
That woman who filled my life.
And the ingrate renounces me;
But I live for her and will love her for ever!
O Matrena, flower of Ukraine,
Maiden with deep and gentle gaze,
O beloved, O woman, O queen!
You whom I worshipped on my knees,
Cruel daughter of Ukraine!

ISKRA, to *Kochubey* as he enters
Ah! so many misfortunes in one day!

KOCHUBEY
Iskra, what do you mean? And what rage drives you?

ISKRA
Mazeppa, the foreigner, has betrayed our Ukraine
And stolen my love away!

KOCHUBEY
Mazeppa?

ISKRA
Mazeppa!

KOTCHUBEY
Matréna l'aime !

ISKRA
Et lui nous vend ! Le roi de Suède
Pour renverser le Tsar va lui prêter son aide,
Et Mazeppa, poussé par un coupable espoir,
Veut détrôner son maître et ravir son pouvoir !

KOTCHUBEY
Lui !... Mazeppa !

LE PEUPLE, *dans l'église*
Père éternel des choses,
La patrie est à tes genoux !
Sur les lèvres de tous les louanges écloses
Monteront jusqu'au ciel d'où tu règues sur nous !
Loué soit notre roi !

KOTCHUBEY
Ils chantent Mazeppa ! Cet hymne est un outrage !
Ô rage !

ISKRA
Sa gloire a redoublé ma rage !
Ô rage ! Ils chantent Mazeppa !

KOCHUBEY
Matrena loves him!

ISKRA
And he betrays us! The King of Sweden
Is about to lend him his aid to overthrow the Tsar,
And Mazeppa, spurred on by a shameful hope,
Seeks to dethrone his master and seize his power!

KOCHUBEY
He? Mazeppa?

THE PEOPLE, *inside the church*
Eternal Father of all things,
The motherland is at thy knees!
The praises uttered by every mouth
Will rise to the heavens from where thou reignest over us!
Praise be to our king!

KOCHUBEY
They sing of Mazeppa! This hymn is an outrage!
Oh fury!

ISKRA
His glory has redoubled my rage!
Oh fury! They sing of Mazeppa!

Scène 3

Les mêmes, le Peuple, Guerriers, Bourgeois, puis Mazeppa, Matréna

(Des groupes de peuple sortent de l'église. Iskra s'adresse au premier groupe qui s'est formé sur la place.)

22 ISKRA

Amis, l'on vous trahit !

Écoutez ma parole !

Écoutez votre frère !

LE CHŒUR

Iskra,

Que dis-tu ?

ISKRA

Moi, je dis que notre race est folle

D'acclamer sans repos celui qui nous perdra !

Oui, Mazeppa vainqueur n'est pas la délivrance ;

De nouveaux oppresseurs il flatte l'espérance !

LE CHŒUR

Lui, Mazeppa !

ISKRA

J'en suis certain !

Et le moment n'est pas lointain

Où, dans notre Ukraine opprimée

Les faits justifieront ma parole alarmée.

Scene 3

The same, the People, Warriors, Burghers, then Mazeppa, Matrena

(Groups of people leave the church. Iskra addresses the first group that has formed in the square.)

ISKRA

Friends, you are betrayed!

Listen to my words!

Listen to your brother!

CHORUS

Iskra,

What are you saying?

ISKRA

I say our race is mad

To acclaim without respite the man who will destroy us!

Yes, Mazeppa's victory does not mean deliverance;

He flatters the hopes of new oppressors!

CHORUS

He? Mazeppa?

ISKRA

I am certain of it!

And the time is not far off

When, in our oppressed Ukraine,

The facts will justify my words of warning.

UN GROUPE DE PEUPLE

Ah ! c'en est trop pour le pays !
Si c'est à des tyrans qu'il nous voulait conduire,
Si le vainqueur nous a trahis,
Faisons justice et qu'il expire !
À mort !

23 MAZEPPA, *sur le seuil de l'église, avec le reste du peuple*

Frappez ! – Peuple qui viens de me bénir,
Frappe-moi donc ! prends ta victime !
(s'avançant peu à peu et s'adressant aux groupes qui l'entourent)
De quoi me voulez-vous punir ?
Ô vous que je sers, est-ce un crime
De vous avoir tirés tout à coup de l'abîme
Pour faire devant vous flamboyer l'avenir ?
Avez-vous oublié votre ivresse récente,
La foule autour de moi pressée et frémissante,
Les Kosaks glorieux, les Polonais soumis ?
Oubliez-vous quel triomphe m'honore,
Et ne voyez-vous pas que je suis rouge encore
Du sang de vos vieux ennemis ?

24 LE PEUPLE

Oui, Mazeppa nous aime ! Il a risqué sa vie,
Il nous a tous sauvés ! –
Croyons à ses serments !
Iskra, tu parles par envie !
Rendons-lui tous nos dévouements !

A GROUP OF PEOPLE

Ah! This is too much for our country!
If it was to tyrants that he sought to lead us,
If the victor has betrayed us,
Let us inflict our justice on him, let him die!
Death to him!

MAZEPPA, *on the threshold of the church, with the rest of the people*

Strike! – You people who have just blessed me,
Strike me, then! Take your victim!
(He advances little by little and addresses the groups surrounding him.)
What do you want to punish me for?
O you whom I serve, is it a crime
To have suddenly plucked you from the abyss
To make the future blaze with glory before you?
Have you forgotten your recent exhilaration,
The crowd pressing excitedly around me,
The Cossacks in their glory, the Poles defeated?
Do you forget what triumph honours me,
And do you not see that I am still red
With the blood of your old enemies?

THE PEOPLE

Yes, Mazeppa loves us! He risked his life,
He saved us all! –
Let us believe his oaths!
Iskra, you speak out of envy!
Let us give him all our devotion!

ISKRA

Il vous trahit, vous dis-je ! – Ô race au cœur de femme
Votre aveugle amour l'applaudit !
Quand j'arrache le voile ses complots infâmes,
Vous acclamez son nom maudit !

LE PEUPLE

Tu mens, jaloux Iskra, c'est toi, c'est toi le traître !
Mais ta ruse en vain nous trompa.
Notre amour, notre foi, plus ardents, vont renaitre.
Honte à toi ! Vive Mazeppa !

MAZEPPA

Ah ! tu l'entends ! cœur débordant de haine !
Mais de ta lâcheté tu vas porter la peine...
Pour ta rébellion, tu seras châtié !

MATRÉNA, *se jetant aux pieds de Mazeppa*

Non ! Non ! j'implore ta clémence,
Héros, j'implore ta pitié !
Pardonne un instant de démente,
Et que mon juste appel par toi soit écouté !
Épargne ce guerrier que la fièvre dévore
Et qui luttait hier encore
Pour la justice et pour la liberté.

MAZEPPA

Ô vierge, tu le veux ?
Je cède à ta prière !

ISKRA

He betrays you, I tell you! – O race with the heart of a woman,
Your blind love applauds him!
When I unveil his infamous plots,
You acclaim his accursed name!

THE PEOPLE

You lie, jealous Iskra, it is you, it is you who are the traitor!
But your stratagem has failed to deceive us.
Our love, our trust will be reborn, more ardent still.
Shame on you! Long live Mazeppa!

MAZEPPA

Ah! Do you hear that, heart overflowing with hatred?
But you will pay the penalty for your cowardice...
For your rebellion, you will be punished!

MATRENA, *throwing herself at Mazeppa's feet*

No! No! I implore your clemency,
Hero, I implore your pity!
Forgive a moment of madness,
And hear my just plea!
Spare this warrior who is devoured by rage,
And who, only yesterday, was fighting
For justice and for freedom.

MAZEPPA

O maiden, is that your wish?
I yield to your prayer!

(Ensemble)

MATRÉNA, LE PEUPLE

Chante sa gloire, ô race aux cœurs de flamme !
Applaudis son nom redouté.
Ô noble pays qui l'acclame,
Il a su par son bras relever ta fierté !

ISKRA

Chante sa gloire, ô race au cœur de femme !
Applaudis son nom redouté !
Ô pauvre pays qui l'acclame,
Tu sauras malgré toi la sombre vérité !

KOTCHUBEY

Comme il parlait de la patrie !...
Sa voix a troublé ma raison !...
Et pourtant une voix me crie :
Mazeppa ! Mazeppa ! trahison ! trahison !...

MAZEPPA

Il me semble sortir d'un songe,
Ma gloire éclate en ce moment,
Me ravit, m'accable et me plonge
Dans un vaste éblouissement !

(Ensemble)

MATRENA, THE PEOPLE

Sing his glory, O race with hearts of flame!
Applaud his dreaded name.
O noble land that acclaim him,
He has raised your pride aloft with his arm!

ISKRA

Sing his glory, O race with the heart of a woman!
Applaud his dread name!
O miserable land that acclaim him,
You will know the dark truth in spite of yourself!

KOCHUBEY

How he spoke of our motherland!
His voice troubled my reason!
And yet a voice cries out to me:
Mazeppa! Mazeppa! Treason! Treason!

MAZEPPA

I seem to be emerging from a dream:
My glory bursts forth at this moment,
Ravishes me, overwhelms me, and plunges me
Into boundless amazement!

II

Acte troisième

*Le jardin de Kotchoubey au clair de lune. Une haie le sépare de la steppe.
Mazeppa est assis en dehors, il attend. Au fond du jardin, une cabane rustique.*

01 PRÉLUDE

Scène I

Mazeppa, seul

02 MAZEPPA

Quelle paisible nuit ! tout dort au loin... personne !...
La lune baigne les halliers,
Et des rideaux de peupliers
Le feuillage argenté frissonne...
Ô Matréna, j'attends !
Viendra-t-elle ? j'attends, inquiet et troublé !...
Elle qui la première, ô Matréna, m'a révélé l'amour
Dans tout son charme et toute sa lumière.
Viendra-t-elle ? J'attends !...
Iskra sait tout ! Ses yeux
Qu'une âpre jalousie enflamme,
Ont lu dans mes desseins obscurs et dans mon âme ;
Mais me voilà victorieux,
J'entrevois mon rêve suprême,
Matréna, nous vivrons ensemble, quelque jour,
Là-bas, dans mon palais, et seuls avec l'amour.

Act Three

*Kochubey's garden in the moonlight. A hedge separates it from the steppes.
Mazeppa sits outside, waiting. At the far end of the garden, a rustic hut.*

PRELUDE

Scene I

Mazeppa, alone

MAZEPPA

What a peaceful night! Everything sleeps afar off... no one here!
The moon bathes the thickets,
And the silvery foliage trembles
On the curtains of poplars...
O Matrena, I am waiting!
Will she come? I am waiting, worried and troubled!
Matrena, she who first revealed love to me
In all its charm and all its radiance!
Will she come? I am waiting!
Iskra knows all! His eyes,
Inflamed by bitter jealousy,
Have read my dark designs and my soul;
But now I am victorious:
I glimpse my ultimate dream,
Matrena, someday we will live together,
Yonder, in my palace, all alone with love.

Scène 2

Mazeppa, Matréna

MATRÉNA, *qui s'est avancée doucement*
Êtes-vous triste, mon seigneur !

MAZEPPA, *avec élan, l'attirant à lui*

Ah ! que me demandes-tu ?

03 Quand tu viens m'apparaître,
Une extase sans nom s'empare de mon être !
Un seul regard de toi m'apporte le bonheur !
Tu planes par-dessus mon rêve
De conquérant et de vainqueur !
Mes désirs belliqueux font trêve
Quand je me penche sur ton cœur !
Les combats à la fauve ivresse
Ne valent pas tes doux aveux
Et la délicate caresse
Qu'à mon front donnent tes cheveux !
M'aimes-tu ?

MATRÉNA

Si je t'aime ! Ah ! cette amour profonde
Qui m'élève sans cesse au-dessus du réel
Est insondable comme l'onde
Et comme les déserts du ciel !

MAZEPPA

M'aimeras-tu toujours ?

Scene 2

Mazeppa, Matrena

MATRENA, *who has come forward softly*
Are you sad, my lord?

MAZEPPA, *eagerly drawing her towards him*

Ah! What do you ask me?

When you appear to me,
A nameless ecstasy takes possession of my being!
A single glance from you brings me happiness!
You soar above my dream
Of conquest and victory!
My warlike urges call a truce
When I lean upon your bosom!
The savage joys of battle
Cannot match your sweet avowals
And the delicate caress
Of your locks upon my brow!
Do you love me?

MATRENA

Do I love you? Ah, the deep love
Which constantly raises me above reality
Is as unfathomable as the sea
Or the vast expanses of the sky!

MAZEPPA

Will you always love me?

MATRÉNA

Toujours ! car tout m'enivre
Dans tes yeux rayonnants, dans ton cœur doux et beau !
Et ma passion doit survivre
À la sombre nuit du tombeau !
04 Qu'il est doux d'être unis !

MAZEPPA

Si c'était pour toujours !
Quel rêve !

MATRÉNA

Ah ! le beau rêve !

MAZEPPA, *avec feu*

Ah ! rien n'est impossible,
Matréna ! si les jours que Dieu donne sont courts,
Notre bonheur n'est pas un songe inaccessible.
Matréna ! Nous pouvons, si tu veux,
Réaliser enfin le plus cher de nos vœux !

MATRÉNA ET MAZEPPA

Fuyons sous la lune sereine
Dans nos déserts silencieux !
Ô ma douce amante, ô ma reine !
Nos baisers éperdus nous ouvriront les cieux !
Fuyons loin de la lutte humaine,
Viens ! Je sais un divin séjour.
Parle, et dans mes bras je t'emmène

MATRENA

Always! For everything enraptures me
In your radiant eyes, in your gentle, beautiful heart!
And my passion will survive
The dark night of the tomb!
How sweet it is to be united!

MAZEPPA

If only it were for ever!
What a dream!

MATRENA

Ah, what a beautiful dream!

MAZEPPA, *passionately*

Ah! Nothing is impossible,
Matrena! Though the days God grants us are short,
Our happiness is not an unattainable dream.
Matrena! if you desire it, we can
At last fulfil our dearest wish!

MATRENA, MAZEPPA

Let us flee beneath the serene moon
Into our silent wilderness!
O my sweet lover, O my queen!
Our passionate kisses will open the heavens to us!
Let us flee far from human struggles.
Come! I know a divine abode.
Speak, and I will take you in my arms

Au pays désiré de l'éternel amour !

05 MATRÉNA

Fuir, pour toujours !

MAZEPPA

Quoi ! tu trembles déjà ?

MATRÉNA

Je pensais à mon père !

MAZEPPA, *à part*

Son père !...

(bas, à Matréna)

Mais silence ! on vient ! j'entends des pas.

Fuyons !

(Les pas se rapprochent.)

Trop tard !

(Ils se cachent dans la cabane.)

Scène 3

Les mêmes ; Iskra et Kotchoubey, venant à pas précipités de la maison de Kotchoubey

KOTCHUBEY, *à Iskra*

Pars donc ! n'hésite pas !

Et dis au Tsar comment nous avons fait la guerre !...

To the longed-for land of eternal love!

MATRENA

To flee, for ever!

MAZEPPA

What! Are you trembling already?

MATRENA

I was thinking of my father!

MAZEPPA, *aside*

Her father!

(softly, to Matrena)

Hush! Someone is coming! I hear footsteps.

Let us run away!

(The footsteps come closer.)

Too late!

(They hide in the hut.)

Scene 3

The same; Iskra and Kochubey, entering swiftly from Kochubey's house

KOCHUBEY, *to Iskra*

Leave, then! Do not delay!

And tell the Tsar how we waged the war!

MATRÉNA, *avec terreur*
Ciel ! Iskra...

MAZEPPA
Kotchoubey !

KOTCHUBEY
Dis-lui que Mazeppa
Qui vint pour nous offrir son aide
Abusa de la foi d'un peuple et nous trompa
Pour nous livrer au roi de Suède.

MATRÉNA
Ciel ! que dit-il ?

MAZEPPA
Il ment !

MATRÉNA, *à Mazeppa*
Je crois en toi !

(Ensemble)

ISKRA
Le moment est venu de châtier le traître
Et d'aller droit au but en ce fatal moment !
L'amour de mon pays m'échauffe et me pénètre.
(solemnely)
Je serai justicier, et j'en fais le serment !

MATRENA, *terror-stricken*
Heavens! Iskra...

MAZEPPA
Kochubey!

KOCHUBEY
Tell him that Mazeppa,
Who came to offer us his aid,
Abused the people's trust and deceived us
In order to deliver us to the King of Sweden.

MATRENA
Heavens! What is he saying?

MAZEPPA
He is lying!

MATRENA, *to Mazeppa*
I believe in you!

(Ensemble)

ISKRA
The time has come to punish the traitor
And to act immediately at this fatal moment!
Love for my country warms and pervades me.
(solemnly)
I will be the avenger, I swear it!

MATRÉNA

Ah ! je tremble pour tous, pour Iskra, pour mon père
Et pour toi, mon vaillant époux !
Je redoute du ciel l'implacable colère !
Un orage imprévu semble fondre sur nous !

MAZEPPA

Je devine l'horreur de leur sauvage haine
Et leurs desseins dans l'ombre éclos !
Mais leur jour va venir, la vengeance est certaine
Et je triompherai de leurs sombres complots !

KOTCHUBEY

Cruel événement ! Fatal moment !
Je redoute du Ciel l'implacable colère,
Un orage imprévu semble fondre sur nous.
Que le ciel t'inspire et veille sur ta route !

ISKRA

Adieu ! Que le Seigneur te protège et m'écoute !

(Iskra et Kotchoubey s'éloignent.)

Scène 4

Matréna, Mazeppa

o6 MAZEPPA

Et maintenant, veux-tu toujours me suivre ?

MATRENA

Ah! I tremble for everyone, for Iskra, for my father
And for you, my valiant husband!
I fear the implacable wrath of Heaven!
An unforeseen storm seems to be bearing down upon us!

MAZEPPA

I sense the horror of their savage hatred
And their designs hatched in the shadows!
But their day will come, vengeance is certain,
And I will triumph over their dark plots!

KOCHUBEY

Cruel event! Fateful moment!
I fear Heaven's implacable wrath,
An unforeseen storm seems to be bearing down upon us.
May Heaven inspire you and watch over your journey!

ISKRA

Farewell! May the Lord protect you and hear me!

(Exeunt Iskra and Kochubey.)

Scene 4

Matrena, Mazeppa

MAZEPPA

And now, do you still want to follow me?

MATRÉNA

Je t'appartiens ! avec toi je veux vivre,
Et mourir, s'il le faut !

MAZEPPA, *sombre*

Tu ne crains rien de moi ?

MATRÉNA

Non ! rien ! je t'aime !

MAZEPPA

Et jamais ton amour ne me fera défaut ?

MATRÉNA

Non !

MAZEPPA

Si pourtant, en un moment suprême,
Il te fallait choisir entre ton père et moi ?

MATRÉNA

Que veux-tu dire ? Entre mon père, ou toi ?...

MAZEPPA

Saurais-tu m'immoler ton pays et ta race ?

MATRÉNA

Ah, pitié !... tais-toi !... grâce !
Épargne un cœur épouvanté !

MATRENA

I belong to you! I want to live with you,
And die, if I must!

MAZEPPA, *darkly*

You fear nothing from me?

MATRENA

No! Nothing! I love you!

MAZEPPA

And will your love never fail me?

MATRENA

No!

MAZEPPA

But what if, at the crucial moment,
You had to choose between your father and me?

MATRENA

What do you mean? Between my father and you?

MAZEPPA

Would you sacrifice your country and your people to me?

MATRENA

Ah, pity! Be silent! Mercy!
Spare my terrified heart!

MAZEPPA, *durement*

Non !... je veux toute la vérité !

Réponds !

MATRÉNA, *égarée*

Seigneur ! Ah ! Je suis à vous !

(Elle s'abat aux pieds de Mazeppa.)

MAZEPPA, *solennel*

Devant cette nuit pure,

Fais-en bien le serment ! Souviens-toi !

MATRÉNA

Devant cette nuit pure, je le jure !

MAZEPPA, *harshly*

No! I want the whole truth!

Answer!

MATRENA, *confused*

Lord! Ah! I am yours!

(She falls at Mazeppa's feet.)

MAZEPPA, *solemnly*

Before this pure night,

Swear it will be so! Remember!

MATRENA

Before this pure night, I swear it!

Acte quatrième

Au palais de Batourine. Intérieur somptueux. Colonnades. Au fond une grande tapisserie mobile. Tables chargées de vins, à droite et à gauche.

Scène I

Seigneurs, Guerriers, Suédois, Échansons, puis Mazeppa, Matréna, jeunes Ukrainiennes

07 LES GUERRIERS

Buvons à nos amours farouches,
À notre peuple indompté !
Qu'un seul cri de liberté
Sorte de nos bouches !
Vin rouge, dans les coupes d'or,
Écume et ruisselle !
Par toi notre œil étincelle
Et notre esprit prend son essor !
Après le sang et la tuerie
Nos cœurs ne s'attristent pas !
Le rire suit la furie,
La joie est fille des combats !

(Paraissent les jeunes Ukrainiennes, escortant Matréna dans ses habits de fête.)

MAZEPPA

Il me semble sortir d'un songe...
Ma gloire éclate en ce moment,

Act Four

The palace in Baturyn. A sumptuous interior. Colonnades. Rear stage, a large movable tapestry. Tables laden with wine to right and left.

Scene I

Lords, Warriors, Swedes, Cup-bearers, then Mazeppa, Matrena, young Ukrainian women

THE WARRIORS

Let us drink to our fierce loves,
To our untamed people!
Let one single cry for freedom
Issue from our mouths!
Red wine, foam and stream
In the golden goblets!
Thanks to you our eyes sparkle
And our spirits soar!
After blood and slaughter
Our hearts are not saddened!
Laughter follows fury,
Joy is the daughter of battle!

(The young Ukrainian women appear, escorting Matrena in her festive attire.)

MAZEPPA

I seem to be emerging from a dream...
My glory bursts forth at this moment,

Me ravit, m'accable, et me plonge
Dans un vaste éblouissement !
Oui, la gloire a de divins charmes,
Comme le vin, comme l'amour !
Je bois à notre peuple en armes,
Je bois à ce beau jour !
Je bois à l'éternelle ivresse
De l'amour.

LE CHŒUR

Buvons ! Qu'un seul cri, etc.

MAZEPPA

Que de vos chants vainqueurs,
L'air jusqu'au ciel résonne,
Pour vous, plus d'ennemis ;
Et les miens sous mes coups
Vont périr sans délai,
Sans pitié pour personne !
Je serai vengé comme vous !
(s'avançant radieux vers Matréna)
Viens, Matréna, ma douce bien-aimée,
Goûte en paix les bonheurs rêvés !
Mêle-toi tout entière à nos fêtes, charmée
Par les plaisirs sans fin qui te sont réservés !

Ravishes me, overwhelms me, and plunges me
Into boundless amazement!
Yes, glory has divine charms,
Like wine, like love!
I drink to our people in arms,
I drink to this beautiful day!
I drink to the eternal intoxication
Of love.

CHORUS

Let us drink! Let one single cry, *etc.*

MAZEPPA

May the air resound with your songs of victory
Until they reach the heavens!
For you there are no more enemies;
And mine, beneath my blows,
Will perish without delay,
Without pity for anyone!
I will be avenged as you are!
(advancing towards Matrena, beaming)
Come, Matrena, my sweet beloved,
Enjoy in peace the happiness you dreamt of!
Give yourself over wholly to our festivities, enchanted
By the endless pleasures reserved for you!

(Chanson russe)

o8 MATRÉNA

Près de la steppe en fleurs et de mon vert village,
Chante l'écho du vrai bonheur.
Les amoureux, le soir, deux à deux sous l'ombrage,
Échangent des serments en se donnant leur cœur.
La plaine est toute fleurie,
Les bluets sont bleus, les genêts sont d'or !
Salut à toi, terre de la patrie,
Éternel trésor !

(répétant avec tristesse et regardant parfois Mazeppa avec crainte)

Loin de la steppe en fleurs et de mon vert village,
Ai-je trouvé le vrai bonheur ?
Mes amis, mes parents, les filles de mon âge,
Sont-ils tous oubliés pour mon maître et seigneur ?
La plaine est toute fleurie,
Les bluets sont bleus, les genêts sont d'or !
Où donc es-tu, terre de la patrie ?

MAZEPPA, *avec impatience*

Pourquoi ces chants pleins de mélancolie,
Et pourquoi regretter les steppes de là-bas ? ...
Jeunes filles, allez ! parmi vous on oublie
Que la danse plaît mieux au cœur fort des soldats !

(Matréna prend place près de Mazeppa et des principaux seigneurs.)

(Russian song)

MATRENA

Near the flowering steppes and my green village
The echo of true happiness sings.
Lovers, in the evening, two by two in the shadows,
Exchange vows, giving their hearts to each other.
All the plain is in bloom,
The cornflowers are blue, the broom bushes are golden!
Greetings to you, soil of the motherland,
Eternal treasure!

(repeating the song sadly and sometimes looking fearfully at Mazeppa)

Far from the flowering steppes and my green village,
Have I found true happiness?
My friends, my family, the girls of my age,
Are they all forgotten for the sake of my lord and master?
All the plain is in bloom,
The cornflowers are blue, the broom bushes are golden!
Where are you, soil of the motherland?

MAZEPPA, *impatiently*

Why these songs full of melancholy,
And why should you miss the steppes back yonder?...
Young girls, come on! By your side, we forget
That dancing is more pleasing to the stout hearts of soldiers!

(Matrena takes her place near Mazeppa and the principal lords.)

(Divertissement)

09 I. – ENTRÉE

10 II. – MAZURKA

11 III. – DANSE UKRAINIENNE

12 IV. – LA NIÉGA

13 V. – FINALE

(Au milieu du finale de la danse, on entend, à l'extérieur, une psalmodie funèbre qui se rapproche peu à peu.)

14 CHŒUR LOINTAIN

Seigneur, daignez nous secourir !
Et prenez en pitié celui qui va mourir !

MATRÉNA, *se levant*

Mourir !... mon cœur frémit !... pourquoi ces chants funèbres ?
Quel mystère effrayant va sortir des ténèbres ?
(à Mazeppa)
Répondez !

MAZEPPA

Que l'on danse encore !... Je le veux !
Et que la fête éblouisse nos yeux !

(Divertissement)

I. – ENTRÉE

II. – MAZURKA

III. – UKRAINIAN DANCE

IV. – LA NIÉGA

V. – FINALE

(In the middle of the final dance, a funeral chant can be heard outside, gradually coming closer.)

DISTANT CHORUS

Lord, deign to help us!
And take pity on him who is about to die!

MATRENA, *rising*

To die? My heart shudders! Why these funeral chants?
What frightening secret will emerge from the darkness?
(to Mazeppa)
Answer!

MAZEPPA

Let them dance again! It is my wish!
And let the festivities dazzle our eyes!

(Les danses reprennent un instant. Matréna est descendue en scène et veut se précipiter au-devant du cortège funèbre qu'elle entend. Mazeppa la retient. Les danses ont cessé.)

MATRÉNA

C'est de mort que parlent ces prêtres !

MAZEPPA

Ah ! que te fait le sort de quelques condamnés ?

Qu'importent les sanglots des traîtres au dernier supplice entraînés ?

(À ce moment, la tapisserie s'ouvre, poussée par Matréna, et l'on voit le cortège, le bourreau, Kotchoubey que l'on mène au supplice. Il s'arrête devant la foule avec le cortège, au fond de la scène.)

Scène 2

Les mêmes, Kotchoubey

MATRÉNA, se jetant au-devant de Kotchoubey qui la repousse d'un geste
Mon père !

LE CHŒUR

Son père !

15 KOTCHOUBEY

Honte sur vous et sur vos fêtes !

Un juste Dieu vous doit punir !

Les foudres célestes sont prêtes,

Et votre ivresse va finir

(The dancing resumes for a moment. Matrena has come to the front of the stage and tries to rush towards the funeral procession she hears. Mazeppa holds her back. The dancing has stopped.)

MATRENA

Those priests are singing of death!

MAZEPPA

Ah! What do you care for the fate of a few condemned men?

What do the sobs of traitors dragged to their execution matter?

(At that moment, Matrena pushes the tapestry open, and we see the procession, the executioner, and Kochubey being led to his death. He stops with the rest of the procession in front of the crowd, rear stage.)

Scene 2

The same, Kochubey

MATRENA, throwing herself before Kochubey, who pushes her away
My father!

CHORUS

Her father!

KOCHUBEY

Shame on you and on your celebrations!

A just God must punish you!

The divine thunderbolts are prepared,

And your drunken revels will end

Dans le naufrage et les tempêtes !

MATRÉNA, à *Mazeppa*

Voilà donc le paiement de l'honneur d'une femme !

Voilà ce que tu viens m'accorder en retour

De mes vingt ans, de mon amour !...

Ah ! si toute pitié n'est pas morte en ton âme,

Si tu n'es pas un monstre échappé des enfers,

Rends-moi mon père bien-aimé !...

Grâce ! Les maux qu'il a soufferts

Sont assez grands déjà pour calmer ta colère !

KOTCHOUBEY, à *Matréna*

Non ! garde ton gémissment

Et cesse de pleurer, parjure !

Je ne veux rien de ton amant...

Ma grâce ?... Tu me fais injure !...

Si je souffre en désespéré,

C'est en soldat que je mourrai !

Oui, je te maudis, fille infâme !

Que sur toi retombe mon sang !

Que mon souvenir frémissant

Brûle invinciblement ton âme !

LE CHŒUR

Ô terreur !

MATRÉNA

Dieu ! je me sens mourir !

In shipwreck and storms!

MATRENA, to *Mazeppa*

So this is the reward for a woman's honour!

This is what you grant me in return

For the love of a twenty-year-old woman!

Ah! If all pity has not died in your soul,

If you are not a monster escaped from Hell,

Give me back my beloved father!

Pardon him! The evils he has suffered

Are already great enough to appease your anger!

KOCHUBEY, to *Matrena*

No! Keep your laments

And cease your weeping, faithless woman!

I want nothing from your lover...

Pardon for me? You insult me!

Though I suffer in despair,

It is as a soldier that I will die!

Yes, I curse you, unworthy daughter!

May my blood fall upon you!

May my shuddering memory

Burn indelibly into your soul!

CHORUS

Oh terror!

MATRENA

God! I feel myself dying!

MAZEPPA, à Kotchoubey
Va-t'en donc au supplice,
Traître ! ton anathème est vain !
Je ris de ta parole et du vengeur divin !
Péris ! et que ton sort justement s'accomplisse !

(Le cortège funèbre se reforme et va s'éloigner quand Iskra apparaît escorté de guerriers.)

16 ISKRA
Arrêtez !... Kotchoubey, tu ne dois pas mourir !

LE CHŒUR
Iskra !... Que dit-il ?

MAZEPPA
Quelle est donc cette audace ?
Qui donc ose parler ici ?
Qui prend ma place
Pour retarder la mort et se faire obéir ?

ISKRA
C'est moi ! moi ! Mazeppa !... C'est Iskra qui se venge,
Iskra qui s'est juré de te punir un jour !

LE CHŒUR
Quelle âme téméraire et quel courage étrange !...

MAZEPPA, to Kochubey
Go then to your execution,
Traitor! Your anathema is in vain!
I laugh at your words and at the divine avenger!
Perish! And may your just fate be visited on you!

(The funeral procession forms up again and is about to move off when Iskra appears, escorted by warriors.)

ISKRA
Stop! Kochubey, you are not to die!

CHORUS
Iskra! What is he saying?

MAZEPPA
What is this audacity?
Who dares to speak here?
Who usurps my place
To delay death and give orders?

ISKRA
It is I! I, Mazeppa! It is Iskra who takes revenge,
Iskra who swore to punish you one day!

CHORUS
What a reckless soul! What extraordinary courage!

MAZEPPA

Toi, me punir ! – C'est moi qui châtie à mon tour !
Arrêtez ce bandit qui m'outrage et me brave !

ISKRA

Nul ne t'obéira, car ton règne est passé,
Et c'est l'ordre du Tsar qui te fait mon esclave !
Il connaît l'alliance infâme
Que tu fis avec les Suédois !
Ta trahison relève de nos lois,
Et la justice te réclame !

MAZEPPA

Misérable !

(montrant Iskra à ses gardes)

Soldats, emparez-vous de lui !...

Eh quoi ! vous vous taisez ? vous êtes immobiles !...

Moi qui vous ai rendu vos plaines et vos villes,

Vous me laissez tous sans appui !

Mais si nul parmi vous n'ose plus reconnaître

Son libérateur et son maître,

Un peuple entier, du moins, est fidèle, à sa foi !

(Il s'avance vers la galerie du fond pour sortir et en appeler au peuple quand paraît l'Archimandrite.)

17 L'ARCHIMANDRITE, à Mazeppa

N'appelle pas le peuple !

Il n'est plus avec toi !

MAZEPPA

You, punish me? – It is I who will chastise you in my turn!
Arrest this criminal who insults and defies me!

ISKRA

No one will obey you, for your reign is over,
And it is the Tsar's order that makes you my slave!
He knows of the odious alliance
That you made with the Swedes!
Your treason falls under our laws,
And justice cries out for you!

MAZEPPA

Wretch!

(indicating Iskra to his guards)

Soldiers, seize him!

What? You are silent? You do not move?

I, who gave you back your plains and your cities,

All of you leave me without support!

But if no one among you dares to recognise

His liberator and his master,

A whole people, at least, is loyal to its trust!

(He is advancing towards the gallery at the rear to go out and appeal to the people when the Archimandrite appears.)

ARCHIMANDRITE, to Mazeppa

Do not call on the people!

They are no longer with you!

Au nom du Dieu vivant, et du Tsar, notre Maître,
Je viens pour accomplir un solennel devoir.
Je te déclare ici sujet rebelle et traître,
À jamais déchu du pouvoir !
Sois maudit ! Le Seigneur te parle par ma bouche !
Sois misérable et détesté !
Soit maudit sous l'azur et dans la nuit farouche !
Sois maudit dans l'éternité !

(Le chœur reprend la malédiction.)

MATRÉNA, *se jetant aux pieds de son père*
Hélas ! ne soyez pas cruel,
Je suis à vos genoux, mon père !
Pardonnez-moi, car je l'aimais !...

MAZEPPA, *atterré*
Oui ! tout est fini ! je n'espère
Plus rien des hommes ni du ciel !

ISKRA, KOTCHUBEY, L'ARCHIMANDRITE ET LE CHŒUR
Oui, ton règne est fini !... N'espère
Plus rien des hommes ni du ciel !

KOTCHUBEY, *la repoussant*
Comme lui, Matréna, sois maudite à jamais !

(Cri de désespoir de Matréna qui tombe évanouie.)

In the name of the living God, and of the Tsar, our master,
I come to accomplish a solemn duty.
I declare you here to be a rebellious and traitorous subject,
For ever stripped of power!
Be accursed! The Lord speaks to you through my mouth!
Be wretched and hated!
Be accursed beneath the azure sky and in the wild night!
Be accursed for all eternity!

(The chorus repeats the curse.)

MATRENA, *throwing herself at her father's feet*
Alas! do not be cruel,
I am at your knees, my father!
Forgive me, for I loved him!

MAZEPPA, *appalled*
Yes! It is all over! I hope
For nothing more from men or from Heaven!

ISKRA, KOCHUBEY, ARCHIMANDRITE, CHORUS
Yes, your reign is over! Hope
For nothing more from men or from Heaven!

KOCHUBEY, *pushing her away*
Like him, Matrena, be accursed for ever!

(Matrena utters a cry of despair and falls in a swoon.)

Tous
Sois maudit pour jamais !

ISKRA, KOTCHUBEY, L'ARCHIMANDRITE, LES GUERRIERS
ET LE PEUPLE

Dieu redoutable, ô grand maître du monde,
Sois avec nous et défends nos cités !
Qu'à notre appel ta puissance réponde !
Sauve le Tsar ! Garde nos libertés !

Acte cinquième

La steppe. Même décor qu'au premier acte. C'est le soir. Mazeppa seul.

18 PRÉLUDE

19 CHŒUR LOINTAIN
La brise est plus douce,
La nuit va sourire à la steppe en fleurs.
Sur les genêts d'or, sur la mousse,
La rosée égrène ses pleurs.

MAZEPPA
Errant depuis trois jours dans la campagne immense
Je me cache aux regards humains !

ALL
Be accursed for ever!

ISKRA, KOCHUBEY, ARCHIMANDRITE, THE WARRIORS,
THE PEOPLE

Fearsome God, O great Master of the world,
Be with us and defend our cities!
Let thy might answer our call!
Save the Tsar! Preserve our liberties

Act Five

The steppes. The same setting as in the first act. It is evening. Mazeppa, alone.

PRELUDE

DISTANT CHORUS
The breeze is gentler,
The night will smile on the flowering steppe.
On the golden broom, on the moss,
The dew scatters its tears.

MAZEPPA
I have wandered for three days in the immense countryside,
Hiding from human sight.

Seul, toujours seul, avec ma honte et ma démente,
Désespérant des lendemains !
Repoussé de tous !
(*écoutant les voix*)
Hélas ! c'est ici même
Que je me suis relevé roi !
Et maintenant, plus rien pour moi
Que l'universel anathème !
(*regardant à droite*)
Là-bas est la maison de Kotchoubey !...
Là-bas !...
Ô souvenir cruel ! Porte à jamais fermée !
C'est là que je venais dans l'ombre, pas à pas,
Attendre en palpitant ma douce bien-aimée !
C'est de là que nous avons fui !
Puis, plus tard, le triomphe, et la gloire, et l'ivresse !...
Et rien ne m'en reste aujourd'hui
Que l'irrémissible détresse !
Mourons ! il n'est plus que la mort,
Qui maintenant m'accueille et me sourit !

20 LA VOIX DE MATRÉNA, *au loin*

Les bluets sont bleus, les genêts sont d'or !
Salut à toi, terre de la patrie !

MAZEPPA, *laissant tomber son arme*

Matréna ! cette voix vengeresse et chérie,
Se peut-il, ô mon Dieu ! que je l'entende encor ?

Alone, always alone, with my shame and my madness,
Despairing of the future!
Rejected by all!
(*listening to the offstage voices*)
Alas! It is here
That I rose again as a king!
And now, nothing remains for me
But universal anathema!
(*looking towards the right*)
Over there is Kochubey's house!
Over there!
Oh, cruel memory! Door for ever closed!
It is there that I came in the shadows, step by step,
Quivering as I awaited my sweet beloved.
It is from thence that we fled!
Then, later, triumph, and glory, and exhilaration!
And nothing remains of all that for me today
But irremediable distress!
Now, only Death welcomes me
And smiles upon me!

MATRENA'S VOICE, *in the distance*

The cornflowers are blue, the broom bushes are golden!
Greetings to you, soil of the motherland!

MAZEPPA, *dropping his weapon*

Matrena! That vengeful and beloved voice:
Can it be, oh my God, that I hear it again?

MATRÉNA, *pâle, échevelée, le regard vague, sans voir Mazeppa*
Ah ! Loin de la steppe en fleurs et de mon vert village,
Ai-je trouvé le vrai bonheur ?
Mes amis, mes parents, les filles de mon âge,
Sont-ils tous oubliés pour mon maître et seigneur ?
Ah ! La plaine est toute fleurie,
Les bluets sont bleus, les genêts sont d'or !
Où donc es-tu, terre de la patrie ?

(Elle parcourt la scène, cherchant des fleurs, ne remarquant personne, et chantant toujours.)

MAZEPPA
Est-ce toi, Matréna ? Réponds ! est-ce toi-même
Ou ton spectre vengeur au terrible courroux ?

MATRÉNA
Qui donc me parle ?... et qui donc êtes-vous ?...

MAZEPPA
Reconnais-moi ! Je suis celui qui t'aime !
Oui ! tu m'as pardonné, tu peux m'aimer encor !
Quand ta voix chante à mon oreille,
Mon cœur tout à coup se réveille
Et reprend un divin essor !
Reconnais-moi !

MATRÉNA, *revenant à elle*
Quelle est cette voix qui me prie ?

MATRENA, *pale, dishevelled, her gaze unfocused, not seeing Mazeppa*
Ah! Far from the flowering steppes and my green village,
Have I found true happiness?
My friends, my family, the girls of my own age,
Are they all forgotten for the sake of my lord and master?
Ah! All the plain is in bloom,
The cornflowers are blue, the broom bushes are golden!
Where are you, soil of the motherland?

(She roams the stage, looking for flowers, noticing no one, and still singing.)

MAZEPPA
Is that you, Matrena? Answer! Is it really you,
Or your vengeful ghost and its terrible wrath?

MATRENA
Who is speaking to me?... And who are you?...

MAZEPPA
Recognise me! I am the man who loves you!
Yes! You have forgiven me; you can love me still!
When your voice sings in my ear,
My heart suddenly awakens
And soars heavenwards once more!
Recognise me!

MATRENA, *coming to her senses*
What is this voice that beseeches me?

(fixant Mazeppa et cherchant à se souvenir)

Homme, quel est ton nom, et que veux-tu de moi ?

MAZEPPA

Chasse ta folle rêverie !

Reconnais ton époux, je suis Mazeppa !...

MATRÉNA, *revenue à elle et le reconnaissant*

Toi !

Toi ! le traître ! l'infâme !...

Meurtrier de mon père ! assassin du pays !

Toi qui nous as toujours trahis !

Maudit sois-tu par toute femme !...

Par nos enfants !...

MAZEPPA

Pitié !

MATRÉNA

Par nos soldats !...

MAZEPPA

Arrête !

MATRÉNA, *épuisée*

Et... par moi !...

MAZEPPA

Non, tu ne peux pas...

(staring at Mazeppa and trying to remember who he is)

Man, what is your name, and what do you want from me?

MAZEPPA

Dismiss your mad delusion!

Recognise your husband: I am Mazeppa!

MATRENA, *coming to her senses and recognising him*

You!

You! The traitor! The villain!

Murderer of my father! Murderer of my country!

You who have always betrayed us!

Be cursed by every woman!

By our children!

MAZEPPA

Have mercy!

MATRENA

By our soldiers!

MAZEPPA

Stop!

MATRENA, *exhausted*

And... by me!

MAZEPPA

No, you cannot...

Tu ne peux me maudire !... Écoute !

MATRÉNA, *défaillante*

Ah !... je chancelle...

La force m'abandonne...

Oui, vers lui Dieu m'appelle ;

Il est clément... il a pitié de moi... Ah !

Je meurs !...

(Elle tombe.)

MAZEPPA, *se précipitant vers elle*

Reviens à toi, Matréna !...

(avec un cri)

Morte !... Je suis maudit par elle !

You cannot curse me! Listen!

MATRENA, *fainting*

Ah! I am reeling...

My strength fails me...

Yes, God calls me to Him;

He is merciful... He has pity on me... Ah!

I am dying!

(She collapses.)

MAZEPPA, *rushing towards her*

Come to your senses, Matrena!

(with a cry)

Dead! And I am cursed by her!



