





PLAGES CD
TRACKS



CLÉMENCE DE
GRANDVAL
(1828-1907)

AU CŒUR DU ROMANTISME FRANÇAIS

Chœur de Radio France
Lionel Sow direction

Camille Chopin soprano
Gabrielle Philiponet soprano
Coline Dutilleul mezzo-soprano
Aude Extrémo mezzo-soprano
Fiona McGown mezzo-soprano
Julien Henric ténor
Nikolay Borchev baryton

Trio Zeliha
Raphaëlle Moreau violon
Sébastien Surel violon
Héloïse Luzzati violoncelle
Mathilde Calderini flûte
Alexandre Gattet hautbois
Raphaël Sévère clarinette
Julien Hardy basson

Constance Luzzati harpe
Guillaume Bellom piano
Théo Fouchenneret piano
David Kadouch piano
Anne Le Bozec piano
Flore Merlin piano
Jean-Frédéric Neuburger piano
Célia Oneto Bensaid piano
Sarah Kim harmonium



Andante et Intermezzo pour violon, violoncelle et piano (1889)

Sébastien Surel, Héroïse Luzzati, Théo Fouchenneret

6'51

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 1 | I. Andante espressivo | 4'33 |
| 2 | II. Intermezzo. Allegretto | 2'18 |

Romance et Gavotte pour hautbois, violoncelle et piano (1884)

Alexandre Gattet, Héroïse Luzzati, Théo Fouchenneret

7'10

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 3 | I. Romance. Andantino | 4'19 |
| 4 | II. Gavotte. Allegro non troppo | 2'51 |

Deux Pièces pour clarinette et piano (1885)

Raphaël Sévère, Jean-Frédéric Neuburger

7'06

- | | | |
|---|-------------------------|------|
| 5 | I. Invocation. Andante | 3'49 |
| 6 | II. Air Slave. Moderato | 3'17 |

Trio de salon pour hautbois, basson et piano (-)

Alexandre Gattet, Julien Hardy, Théo Fouchenneret

7'41

- | | | |
|---|--------------------------------------|--|
| 7 | Andante sostenuto - Allegro moderato | |
|---|--------------------------------------|--|

Suite pour flûte et piano (1876)

Mathilde Calderini, Guillaume Bellom

21'48

- | | | |
|-----------|---------------------------------|------|
| 8 | I. Prélude. Moderato molto | 2'21 |
| 9 | II. Scherzo. Allegro non troppo | 5'36 |
| 10 | III. Menuet. Moderato | 4'40 |
| 11 | IV. Romance. Andantino con moto | 4'07 |
| 12 | V. Final. Allegro moderato | 5'04 |

Valse mélancolique pour flûte et harpe (1891)

Mathilde Calderini, Constance Luzzati

4'40

- 13** Moderato molto

Lamento et Scherzo pour hautbois et piano (1877)

Alexandre Gattet, Théo Fouchenneret

8'44

- | | | |
|-----------|---------------------------------|------|
| 14 | I. Lamento. Andante con moto | 4'34 |
| 15 | II. Scherzo. Allegro non troppo | 4'10 |

Quatre Pièces pour cor anglais et piano (1885)

Alexandre Gattet, Théo Fouchenneret

12'26

- | | | |
|-----------|--|------|
| 16 | I. Lamento. Allegro maestoso (quasi Andantino) | 2'40 |
| 17 | II. Valse. Andantino con moto | 3'10 |
| 18 | III. Andante espressivo | 2'54 |
| 19 | IV. Final. Allegro non troppo | 3'42 |



	Sonate op. 8 pour violon et piano (1851)	24'11
	Raphaëlle Moreau, David Kadouch	
1	I. Allegro	7'23
2	II. Scherzo. Allegro vivace	5'10
3	III. Andante con moto	5'20
4	IV. Rondo. Allegretto grazioso	6'18
5	Chanson d'autrefois [Guillaume Costeley] (1890)	2'58
	Camille Chopin, Célia Oneto Bensaid	
6	La Source [Anna Maria Lenngren, trad. Xavier Marmier] (1851)	2'32
	Camille Chopin, Célia Oneto Bensaid	
7	Pensée d'amour (-)	2'30
	Camille Chopin, Célia Oneto Bensaid	
8	Menuet [Fernand Gregh] (1901)	1'52
	Camille Chopin, Célia Oneto Bensaid	
9	Hébé, scène lyrique pour soprano [Paul Collin] (1892)	4'26
	Camille Chopin, Célia Oneto Bensaid	

Deux Pièces pour violon et piano (1882)	7'04
Raphaëlle Moreau, David Kadouch	
10 I. Andantino espressivo	4'20
11 II. Bohémienne. Allegro moderato	2'44
12 Villanelle pour voix, violon et piano [Jean Passerat] (1877)	5'53
Fiona McGown, Raphaëlle Moreau, David Kadouch	
13 Au bord de l'eau [Sully Prudhomme] (1884)	2'29
Fiona McGown, David Kadouch	
14 À l'hirondelle [Sully Prudhomme] (1884)	1'48
Fiona McGown, David Kadouch	
15 Le Vase brisé [Sully Prudhomme] (1884)	2'54
Fiona McGown, David Kadouch	
16 La Chute des étoiles [Charles Marie Leconte de Lisle] (-)	3'39
Fiona McGown, David Kadouch	



	<i>Trois Pièces</i> pour violoncelle et piano (1883)	13'15
	Héloïse Luzzati, Théo Fouchenneret	
1	I. Andante con moto. Largement	4'56
2	II. Sérénade. Allegro moderato	3'35
3	III. Chant serbe. Molto moderato	4'44
4	<i>Sacrifice</i> [Sully Prudhomme] (1885)	2'12
	Coline Dutilleul, Flore Merlin	
5	<i>Le Galop</i> [Sully Prudhomme] (1884)	4'44
	Coline Dutilleul, Flore Merlin	
6	<i>La Délaissée</i> [Jean Du Boys] (1867)	2'12
	Coline Dutilleul, Flore Merlin	
7	<i>Chanson laponne</i> [Armand Silvestre] (1893)	3'08
	Coline Dutilleul, Flore Merlin	
8	<i>Soupir</i> [Sully Prudhomme] (1884)	2'26
	Coline Dutilleul, Flore Merlin	

9	Scruple [Sully Prudhomme] Coline Dutilleul, Flore Merlin	1'55
10	Prière [Sully Prudhomme] (1884) Coline Dutilleul, Flore Merlin	1'50
11	Les Trois Oiseaux [François Coppée] (-) Coline Dutilleul, Flore Merlin	2'09
12	En Automne [François Coppée] (-) Coline Dutilleul, Flore Merlin	1'39
13	Les Lucioles [Ernest-Wilfrid Legouvé] (1866) Coline Dutilleul, Flore Merlin	2'48
14	Chanson d'exil [François Coppée] (-) Coline Dutilleul, Flore Merlin	1'45
	Deuxième Grand Trio pour violon, violoncelle et piano (1853) Trio Zeliha : Manon Galy, Maxime Quennesson, Jorge González Buajásán	31'52
15	I. Allegro	9'22
16	II. Scherzo. Vivace	4'56
17	III. Minuetto. Tempo di minuetto	7'53
18	IV. Finale. Allegro animato	9'41



Stabat Mater (1870)

À 4 voix, soli et chœurs

avec accompagnement de piano & harmonium

65'39

1	Introduction	4'39
2	No. 1. Stabat Mater [soli et chœur]	8'15
3	No. 2. O quam tristis ! [air pour soprano]	5'06
4	No. 3. Quis est homo [quatuor SCTB]	5'03
5	No. 4. Pro peccatis [trio SCT et chœur]	8'28
6	No. 5. Eia ! Mater [air de ténor et chœur]	5'31
7	No. 6. Sancta Mater [duo soprano-baryton]	6'08
8	No. 7. Juxta crucem [air contralto]	8'20
9	No. 8. Fac ut portem [quatuor sans accompagnement SCTB]	2'48
10	No. 9. Inflammatus [final soli et chœur]	11'21

Gabrielle Philiponet soprano

Aude Extrémo mezzo-soprano [contralto]

Julien Henric ténor

Nikolay Borchev baryton

Anne Le Bozec piano

Sarah Kim harmonium

Chœur de Radio France

Lionel Sow direction

Chœur de Radio France · Lionel Sow, directeur musical

Sopranos 1

Kareen Durand, Manna Ito, Jiyoung Kim, Laurya Lamy, Olga Listova, Laurence Margely, Blandine Pinget, Alessandra Rizzello, Naoko Sunahata

Sopranos 2

Alexandra Gouton, Claudine Margely, Laurence Monteyrol, Barbara Moraly, Paola Munari, Urszula Szoja, Isabelle Trehout-Williams, Barbara Vignudelli

Altos 1

Sarah Breton, Sarah Dewald, Karen Harnay, Béatrice Jarrige, Carole Marais, Perrine Morel, Émilie Nicot

Altos 2

Laure Dugué, Sophie Dumonthier, Olga Gurkovska, Tatiana Martynova, Marie-George Monet, Marie-Claude Patout, Élodie Salmon

Ténors 1

Pascal Bourgeois, Adrian Brand, Matthieu Cabanes, Romain Champion, Johnny Esteban, Francis Rodière, Daniel Serfaty, Arnaud Vaboïs

Ténors 2

Marcos Almeida Costa, Sébastien Droy, Nicolae Hategan, David Lefort, Seong Young Moon, Cyril Verhulst, Jérôme Wukovits

Basses 1

Nicolas Chopin, Renaud Derrien, Chae Wook Lim, Vincent Menez, Mark Pancek, Patrick Radelet, Patrice Verdelet

Basses 2

Luc Bertin-Hugault, Daphné Bessière, Robert Jezierski, Valerii Labieiev, Vincent Lecornier, Carlo Andrea Masciadri, Philippe Parisotto



Une bouteille à la mer...

Il existe des compositeurs dont on connaît chaque étape de la vie. Des compositrices aussi, rarement mais parfois.

Et puis il y a Clémence de Grandval.

Lorsque je commence à m'intéresser à sa musique au printemps 2020, je suis immédiatement frappée par un contraste presque incompréhensible. Son nom apparaît souvent, dans les programmes de concert, les journaux du XIX^e siècle, les correspondances de Saint-Saëns ou de Pauline Viardot. Sa carrière est brillante, son catalogue immense.

Mais lorsque l'on cherche à remonter le fil de sa vie, presque tout disparaît. Il n'existe pas de biographie officielle. Aucune chronologie précise. Quelques articles, des notices souvent contradictoires, des lettres dispersées.

Clémence de Grandval est née en Sarthe et a vécu au Mans, où j'ai moi-même grandi et commencé le violoncelle. Cette proximité donne à cette enquête une couleur particulière, comme si je cherchais quelqu'un dont les traces ont toujours été autour de moi, sans que je les voie.

À l'époque, je suis simplement violoncelliste. J'ai réalisé quelques petits documentaires vidéo et je prépare la première édition du Festival Un Temps pour Elles où la musique de Clémence de Grandval sera bien entendu mise à l'honneur. Je ne sais pas encore que cette première aventure sera le début d'une autre beaucoup plus vaste, aux côtés de Charlotte Sohy, Jeanne Leleu ou Rita Strohl par exemple.

Je lis alors les lettres qu'elle adresse à Camille Saint-Saëns. Son écriture est parfois difficile, presque rétive à la lecture. Peu à peu pourtant, une voix apparaît. Derrière la compositrice célébrée par la presse, se révèle une femme drôle, vive, exigeante, passionnée, inquiète aussi, qui raconte ses doutes, ses enthousiasmes, ses difficultés à faire vivre ses œuvres, ses joies familiales.

Au détour de ces lettres revient souvent un nom : Vaux. J'apprends qu'elle y séjourne auprès de sa fille Thérèse. Je cherche le château sur Internet. Une adresse électronique apparaît. Le 26 mai 2020, j'écris quelques lignes, sans véritable espoir. Une simple bouteille à la mer.

Quelques jours plus tard, Caroline Hedengren me répond. Elle m'invite à venir consulter les archives familiales. Je franchis la grille du château de Vaux. Ce qui devait être une simple consultation d'archives devient une journée dont je garde aujourd'hui encore un souvenir plein d'émotion. Caroline m'accueille avec une générosité bouleversante. Nous parlons de Clémence comme d'une personne que nous aurions connue. Puis apparaissent les documents : la correspondance avec son éditeur Heugel, des dessins de sa main, des partitions, les livres manuscrits de sa mère Adèle. Puis Caroline disparaît quelques instants et revient avec un lourd volume relié de cuir brun, aux tranches dorées, maintenu fermé par deux fermoirs de laiton. Posé sur la table, il ressemble davantage à un précieux livre d'heures qu'à un album photographique. Lorsqu'elle l'ouvre, page après page apparaissent les visages dédicacés de celles et ceux qui ont entouré Clémence de Grandval : Pauline Viardot, Charles Gounod, Jacques Offenbach, Victor Massé, Gabrielle Krauss, Pablo de Sarasate, Fromental Halévy, Friedrich von Flotow...

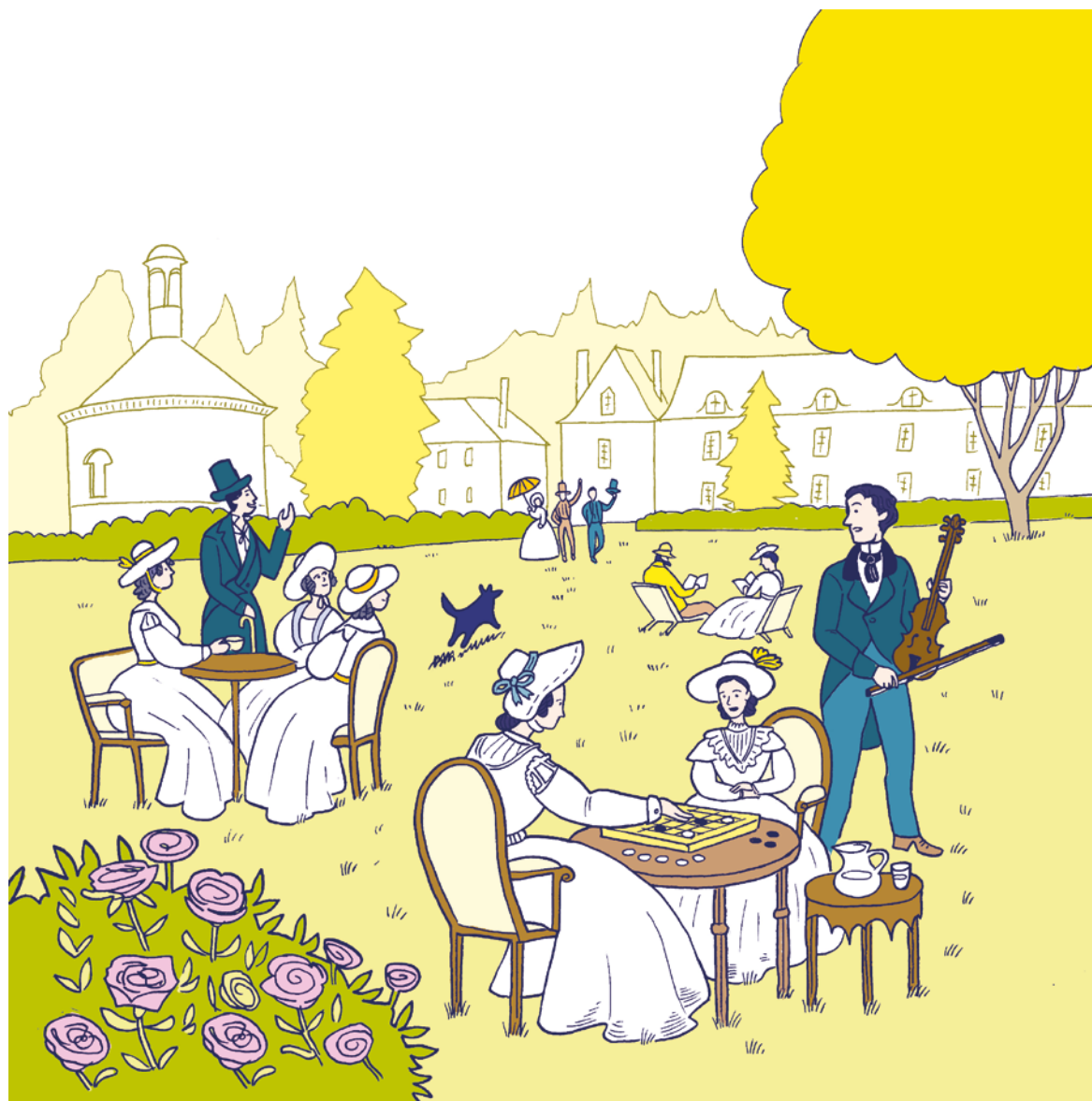
Il n'y avait malheureusement aucun manuscrit des partitions de Clémence de Grandval, mais il y avait les traces d'une vie. Un foyer, un paysage, des visages, des amitiés.

Au cours du déjeuner, Caroline me demande si j'ai l'intention d'écrire un jour sur Clémence. Je lui réponds que j'aimerais déjà jouer sa musique. Le projet d'une monographie était déjà là, quelque part, en gestation. D'autres rencontres suivront. Les premiers échanges avec Florence Launay, dont les recherches pionnières ont ouvert la voie à toute une génération de chercheurs et de musiciens, seront déterminants. Anne Le Naour, qui avait pour projet d'écrire une thèse sur Clémence de Grandval, m'a partagé des photocopies de l'intégralité de ses travaux. Au fil de ces échanges a émergé cette conviction : il ne suffisait pas de faire entendre cette musique. Il fallait aussi retracer le chemin de la femme qui l'avait écrite.

Les quatre disques réunis dans ce coffret et la biographie qui les accompagne sont les deux faces d'un même projet. En relisant aujourd'hui les lettres que Clémence adressait à Camille Saint-Saëns, je suis frappée par une forme de continuité. Sans le savoir, c'est elle qui m'a conduite jusqu'à Vaux, puis de Vaux vers les archives qui ont nourri ce livret.

J'espère que les pages qui suivent vous permettront de rencontrer Clémence de Grandval autant que de découvrir sa musique.

Héloïse Luzzati



— NAÎTRE À LA COUR DU BOIS

Le 21 janvier 1828 naît, au château de la Cour du Bois à Saint-Rémy-des-Monts (Sarthe), Marie Félicie Clémence de Reiset¹. Elle est la fille de Léonard de Reiset, capitaine adjoint à l'état-major², officier de la Légion d'honneur, et de Louise Adèle du Temple de Mézières³.

La naissance de Clémence de Grandval s'inscrit dans un milieu à la fois aristocratique, militaire et profondément cultivé. Son père a fait douze années de campagnes - dont l'Espagne et la Guadeloupe⁴ - et c'est probablement du côté maternel que s'enracine le plus fortement l'imaginaire artistique dans lequel grandit l'enfant.

La Cour du Bois, propriété familiale située aux confins du Maine, n'est pas seulement une résidence aristocratique : c'est, tout au long du XIX^e siècle, un véritable lieu de sociabilité intellectuelle et artistique. Autour de la baronne de Reiset, née Adèle du Temple, se réunissent écrivains, musiciens et artistes, dans une atmosphère où la création semble aller de soi. Elle-même écrit et publie plusieurs ouvrages - *Geneviève, mémoires d'une jeune vendéenne* (1852), *Nathalie ou les cinq âges de la vie d'une femme* (1854) - témoignant d'une intense activité littéraire.⁵

La Cour du Bois attire des figures marquantes de la vie artistique du temps. La poétesse Marceline Desbordes-Valmore y aurait séjourné et composé plusieurs de ses poèmes⁶. Des musiciens y sont également accueillis : le violoniste Jean-Baptiste Philémon de Cuvillon, membre de la Société des Concerts du Conservatoire, ou encore le célèbre violoncelliste Auguste-Joseph Franchomme⁷. Le compositeur allemand Friedrich von Flotow aurait, selon la légende locale, composé *Martha* à la Cour du Bois⁸.

Dans ce milieu où se croisent pratiques amateurs éclairées et carrières artistiques professionnelles, la musique occupe probablement une place centrale. Clémence de Reiset y reçoit une formation précoce : elle étudie la musique dès l'âge de six ans et, vers douze ou treize ans, s'essaie déjà à la composition sous la direction de Flotow⁹.

Sa formation nous est partiellement connue. Camille Saint-Saëns soulignera chez elle « *un style uni et tranquille* » qu'il rattache à l'influence de Chopin, dont elle aurait été l'élève¹⁰. La pratique du chant occupe également une place importante dans cette formation. Élève de Laure Cinti-Damoreau, elle interprète elle-même ses œuvres. Lors d'une audition donnée au domicile familial, la presse souligne à la fois « *la hardiesse* » de ses traits de chant, « *en rivalisant avec Mme Damoreau* », et le fait qu'elle « *a chanté de charmantes choses de sa composition* », tout en faisant entendre un trio instrumental de sa main¹¹. Ainsi, la précocité de Clémence de Reiset ne relève pas d'un simple talent isolé, mais s'inscrit dans un environnement familial et artistique exceptionnellement stimulant. Très tôt, elle est à la fois auditrice, interprète et créatrice.

MADemoiselle de REISET, « MUSICIENNE EXTRAORDINAIRE »

Dès la fin des années 1840, alors qu'elle n'a pas encore vingt ans, Clémence de Reiset commence à se faire un nom dans les cercles musicaux parisiens. Son talent précoce, déjà remarqué dans l'intimité de la Cour du Bois, attire l'attention des connaisseurs et des journalistes. La *Revue et Gazette Musicale* du 2 juin 1850 s'exclame :

« Je demande le nom de cette musicienne extraordinaire, et pourquoi ne vous dirais-je pas qu'elle s'appelle Mlle de Reiset ? Un pareil talent, une pareille vocation ne sauraient garder l'anonyme. Mlle de Reiset [...] écrit des trios, des septuors, que les maîtres estiment ; elle a composé même une symphonie que nous entendrons l'hiver prochain. J'allais oublier : elle peint la miniature aussi bien qu'elle compose et qu'elle chante¹². »

L'expression « extraordinaire » est forte. Elle dit à la fois l'admiration et la surprise qu'inspire une telle trajectoire. Car ce qui est salué ici n'est pas seulement un talent précoce, mais une ambition inhabituelle. Quelques semaines plus tard, la même revue revient plus longuement sur ces œuvres, à l'occasion de l'exécution de deux septuors - aujourd'hui perdus - chez son père.

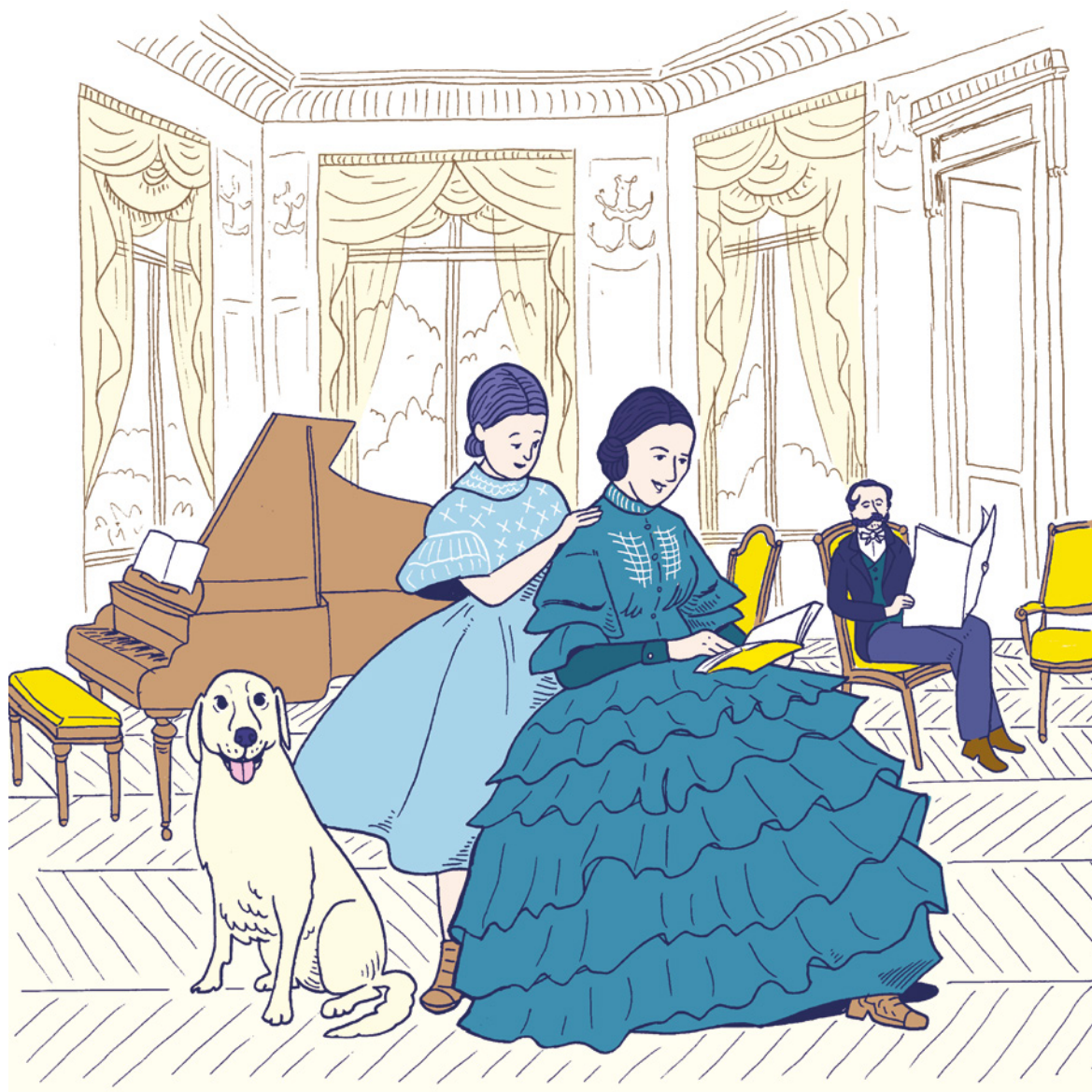
La chronique souligne d'abord « *ces talents tout exceptionnels* » et insiste sur la précocité de la compositrice, dont l'un des septuors aurait été écrit « *à l'âge de quinze ans* », tout en louant « *cette fraîcheur d'idées que la pédanterie de l'école flétrit souvent dans nos apprentis en composition*¹³ ».

Le 25 février 1851, elle participe à un concert à la Salle Sainte-Cécile, sous la direction d'Hector Berlioz. Au programme : l'*Andante* d'une symphonie en ut qu'elle a composée. La *Revue et Gazette Musicale* commente : « *Ce morceau, sagement conçu, conduit et richement instrumenté, a surpris les connaisseurs autant qu'il les a charmés.* »¹⁴

À ce stade, Clémence de Reiset n'est plus seulement une jeune femme cultivée pratiquant la musique : elle est identifiée comme compositrice, capable d'aborder le domaine symphonique.

Le 11 mars 1851, elle épouse Charles de Grandval, capitaine d'état-major, à la mairie du 1^{er} arrondissement¹⁵. L'événement est annoncé dans la presse¹⁶. Quelques semaines plus tard, un article évoque son trio avec admiration, exprimant l'espoir que ces nouveaux liens

« *ne nuiront pas [...] à son premier amour, l'art musical, et ne lui feront pas dire, comme toutes les jeunes femmes peu douées par le ciel de fortes facultés musicales, cette phrase stéréotypée et consacrée par l'incapacité : depuis mon mariage, j'ai négligé tout cela*¹⁷ ».





— ENTRE L'ÉPINE ET L'OPÉRA-COMIQUE

Au début des années 1850, la vie de Clémence de Grandval se recompose autour de nouveaux équilibres. La naissance de ses deux filles - Adélaïde Marie Thérèse, née le 2 janvier 1852, puis Isabelle Antoinette Jeanne, née le 2 août 1853 au château de la Cour du Bois¹⁸ - inscrit son existence dans un cadre familial. Quelques mois plus tôt, elle a perdu sa mère, Adèle du Temple de Mézières ; son père, Léonard de Reiset, meurt à son tour le 29 janvier 1857¹⁹.

À partir des années 1860, c'est notamment au château de l'Épine, au Mans, que se recompose son espace de vie, entre famille, sociabilité et travail²⁰.

C'est dans ce cadre que s'inscrit une évolution décisive de la trajectoire de Clémence de Grandval : son engagement de plus en plus affirmé dans le théâtre lyrique. Depuis le début de la décennie, plusieurs ouvrages jalonnent ce parcours - *Le Sou de Lise* en 1860 aux Bouffes-Parisiens²¹, *Les Fiancés de Rosa* en 1863 au Théâtre-Lyrique²², *La Comtesse Eva* en 1864 à Baden-Baden²³ - qui témoignent d'une volonté claire de franchir le seuil du théâtre.

C'est la correspondance de 1866 qui permet de saisir au plus près ce que représente concrètement cette ambition. À cette date, Clémence de Grandval se rend à Paris pour suivre les répétitions d'un opéra-comique en un acte, encore en chantier, et dont l'histoire sera celle de *La Pénitente*²⁴. Sa fille Thérèse est restée au château de l'Épine. Les lettres qu'elle lui adresse alors dessinent un quotidien fait de déplacements, de travail intense, d'incertitudes et d'attentes²⁵.

Très vite, les difficultés se cristallisent autour du livret. Adolphe de Leuven, co-directeur de l'Opéra-Comique, doute de la pièce et envisage de la faire reprendre par un autre auteur²⁶. Les noms de Delacour, Labiche ou Meilhac circulent. Victor Massé, sollicité par la compositrice, intervient pour éclaircir la situation et lui conseille de ne pas risquer un échec qui compromettrait sa carrière théâtrale²⁷.

La correspondance montre également comment Clémence de Grandval perçoit les enjeux du théâtre. Après un entretien avec Leuven, elle rapporte à sa fille : « *J'ai dit à Leuven : n'est-ce pas moi qui suis en question et ne voulez-vous pas me jouer, sans vouloir en convenir ? [...] Il m'a dit : Madame, si je voulais me débarrasser de vous, je vous jouerais demain ; que me ferait alors votre chute ? Mais si nous vous jouons, c'est pour vous faire faire un pas en avant, et non pour noyer votre musique dans l'insuccès d'un poème.*²⁸ »

Ce qu'elle redoute plus que tout n'est pas l'échec lui-même, mais l'attente : « *il n'y a qu'une chose que je ne puisse pas supporter [...] c'est l'incertitude²⁹* ». Dans cet espace où les décisions lui échappent en partie - remaniement du texte, choix des collaborateurs - elle cherche des soutiens capables de l'orienter et de défendre son projet. Cet appui, elle le trouve en Victor Massé, dont elle suit les conseils : « *J'ai eu le bonheur de trouver cet ami dans Massé, et je ferai absolument ce qu'il me dira.³⁰* »

Parallèlement, la vie quotidienne continue - et elle envahit les lettres. Elle surgit par touches précises, concrètes, presque tangibles. Au milieu des répétitions et des inquiétudes liées à la pièce, Clémence de Grandval parle des mirabelles - « *qu'elle ne mette que trois quarts de sucre* » - du prix des abricots, des pêches « *admirables* », elle organise les repas pour son retour au Mans, donne des instructions aux domestiques, embrasse Tape, le chien, et « *la mouche³¹* ».

À Paris, les journées se poursuivent entre répétitions et visites. Elle dîne, se rend chez Rossini, qui lui fait chanter ses *Lucioles* et s'en montre « *ravi³²* », passe d'un salon à l'autre, sans que jamais le théâtre ne cesse de la préoccuper. Tout coexiste, sans hiérarchie : une décision de Leuven, une remarque de Massé, une recommandation pour les confitures ou une commission à faire à la maison. Charles de Grandval, lui aussi, est pleinement engagé dans cette dynamique. Il rencontre les interlocuteurs du théâtre, voit Leuven, échange avec Busnach, suit les avis de Massé, écrit à sa fille pour lui rendre compte des avancées, des blocages, des décisions à venir...



— DEVANT LA RAMPE

L'entrée de Clémence de Grandval sur la scène lyrique ne se fait pas sans précautions. Pour *Les Fiancés de Rosa*, elle signe « Clémence Valgrand », pseudonyme que *Le Ménestrel* juge aussitôt « *par trop diaphane* ». Le critique ne s'y trompe pas : derrière ce nom que « *tout le monde a deviné*³³ » se cache, à peine, Mme la vicomtesse de Grandval. Le geste n'est donc pas une véritable dissimulation, mais plutôt une manière d'entrer au théâtre ni tout à fait sous son nom mondain, ni tout à fait anonyme.

La presse lit d'ailleurs constamment ses œuvres à travers cette double identité. Elle est à la fois compositrice, « *dame du plus grand monde*³⁴ » et musicienne reconnue. Chez Grandval, la partition n'est jamais jugée seule : elle est indissociable de la position sociale de celle qui la signe.

Lorsque *La Pénitente* est créée à l'Opéra-Comique, le 13 mai 1868, la réception demeure ambivalente. Les critiques s'accordent à reconnaître les qualités de la musique - une œuvre « *bien écrite, agréable* », de « *jolies harmonies* », un « *tour élégant*³⁵ » - mais pointent la faiblesse du livret.

Avec *Piccolino*, créé au Théâtre-Italien en 1869, l'enjeu change d'échelle. La presse salue un succès réel et des pages remarquées, tout en soulignant le caractère exceptionnel de l'événement. Une partition de cette importance « *signée du nom d'une femme*³⁶ » est présentée comme un fait capital.

Nestor Roqueplan - écrivain, directeur d'opéra et de théâtres parisiens -, cité par le journal, affirme qu'« *il n'est besoin d'aucune galanterie pour juger la musique de Mme de Grandval* » et que « *le talent n'a pas de sexe*³⁷ ». La formule se veut émancipatrice ; elle révèle pourtant combien le genre de l'autrice demeure au centre de l'écoute.

Reconnue comme musicienne, Clémence de Grandval reste évaluée à l'aune de ce qu'elle représente. Au moment même où elle s'impose sur la scène lyrique, une autre orientation se dessine, de plus en plus centrale dans son travail : celle de la musique sacrée.

— VERS LE SACRÉ

« *Je m'attache de plus en plus à ce genre si élevé de la musique sacrée ; Camille prétend que je suis moi plus que dans toute autre chose, et je le crois parce que toutes mes sympathies m'y portent.*³⁸ » Cette déclaration, adressée à sa fille Thérèse, marque un infléchissement décisif. En 1867, une première messe est donnée à Saint-Eustache, puis à l'Athénée³⁹. L'accueil est immédiatement favorable : on y salue « *plusieurs morceaux d'un style et d'un caractère éminemment religieux*⁴⁰ », une écriture dont « *l'harmonie [est] constamment intéressante*⁴¹ » et une instrumentation qui « *décèle une main exercée*⁴² ». Les auditions se multiplient, le succès s'affirme et l'œuvre s'impose peu à peu comme « *une page de maître*⁴³ ».



Ce premier succès ne reste pas isolé. Clémence de Grandval prolonge rapidement cet élan avec de nouvelles œuvres religieuses, au premier rang desquelles un *Stabat Mater* pour voix solistes, chœur et orchestre. L'œuvre est d'abord présentée dans le salon de la compositrice devant « *l'élite des compositeurs* » parmi lesquels Georges Bizet ou Charles Gounod, tandis que Clémence de Grandval tient la partie de piano et Camille Saint-Saëns celle de l'harmonium⁴⁴. Quelques semaines plus tard, le 17 avril 1870, une version orchestrale est donnée à Saint-Eustache avant d'être reprise sous la direction de Saint-Saëns lors d'un concert de bienfaisance au Conservatoire⁴⁵. L'œuvre est saluée comme « *le digne pendant de la remarquable messe*⁴⁶ » et frappe par « *une allure noble et simple* », un « *sentiment religieux réel* » et une « *véritable science contrapuntique*⁴⁷ ».

À ces grandes partitions s'ajoutent d'autres œuvres religieuses - motets, psaumes, drames sacrés comme *Sainte Agnès* - qui témoignent d'un investissement continu dans ce répertoire tout au long des années 1870.

LES INSTRUMENTS À VENT

Dans le domaine des instruments à vent, Clémence de Grandval développe un catalogue particulièrement varié, qui témoigne d'un intérêt constant pour des formations rares dans la musique de chambre française du XIX^e siècle.

Sa *Suite pour flûte et piano*, publiée à Paris en 1876⁴⁸ et dédiée à l'illustre Paul Taffanel, s'inscrit dans un contexte d'essor de l'école française de flûte et bénéficie de l'engagement direct de l'un de ses principaux représentants. Elle sera d'ailleurs régulièrement donnée dans les circuits de la Société nationale de musique. À cette œuvre s'ajoute une *Valse mélancolique* pour flûte et harpe qui explore une formation instrumentale peu répandue.

Grandval ne se limite pas à la flûte. Elle écrit également pour des formations plus atypiques, comme en témoignent les *Deux Pièces* pour hautbois, violoncelle et piano éditées en 1884⁴⁹, ou encore les *Deux Pièces* pour clarinette et piano (1885), *Invocation* et *Air slave*, ainsi que les *Quatre Morceaux* pour clarinette ou cor anglais et piano qui proposent différentes options instrumentales et élargissent ainsi les possibilités d'exécution.

Plusieurs pièces sont présentées dans le cadre de la Société nationale de musique, où elles sont interprétées par le hautboïste Georges Gillet, premier hautbois de la Société des concerts du Conservatoire⁵⁰ et membre actif de la Société de musique de chambre pour instruments à vent aux côtés de Paul Taffanel. Ces œuvres sont régulièrement saluées pour la qualité de leur écriture : la critique souligne des partitions « *purement écrites*⁵¹ », riches en « *détails piquants et neufs*⁵² ».

Ce travail trouve un prolongement dans des formes plus ambitieuses. En 1880, Grandval fait entendre un concerto pour hautbois aux Concerts populaires, toujours avec Gillet en soliste⁵³. Si l'entreprise est jugée audacieuse en raison même des contraintes de l'instrument⁵⁴, elle confirme la place singulière qu'occupe la compositrice dans ce répertoire pour les instruments à vent.

LES CHEMINS DE LA CONSÉCRATION (1875-1894)

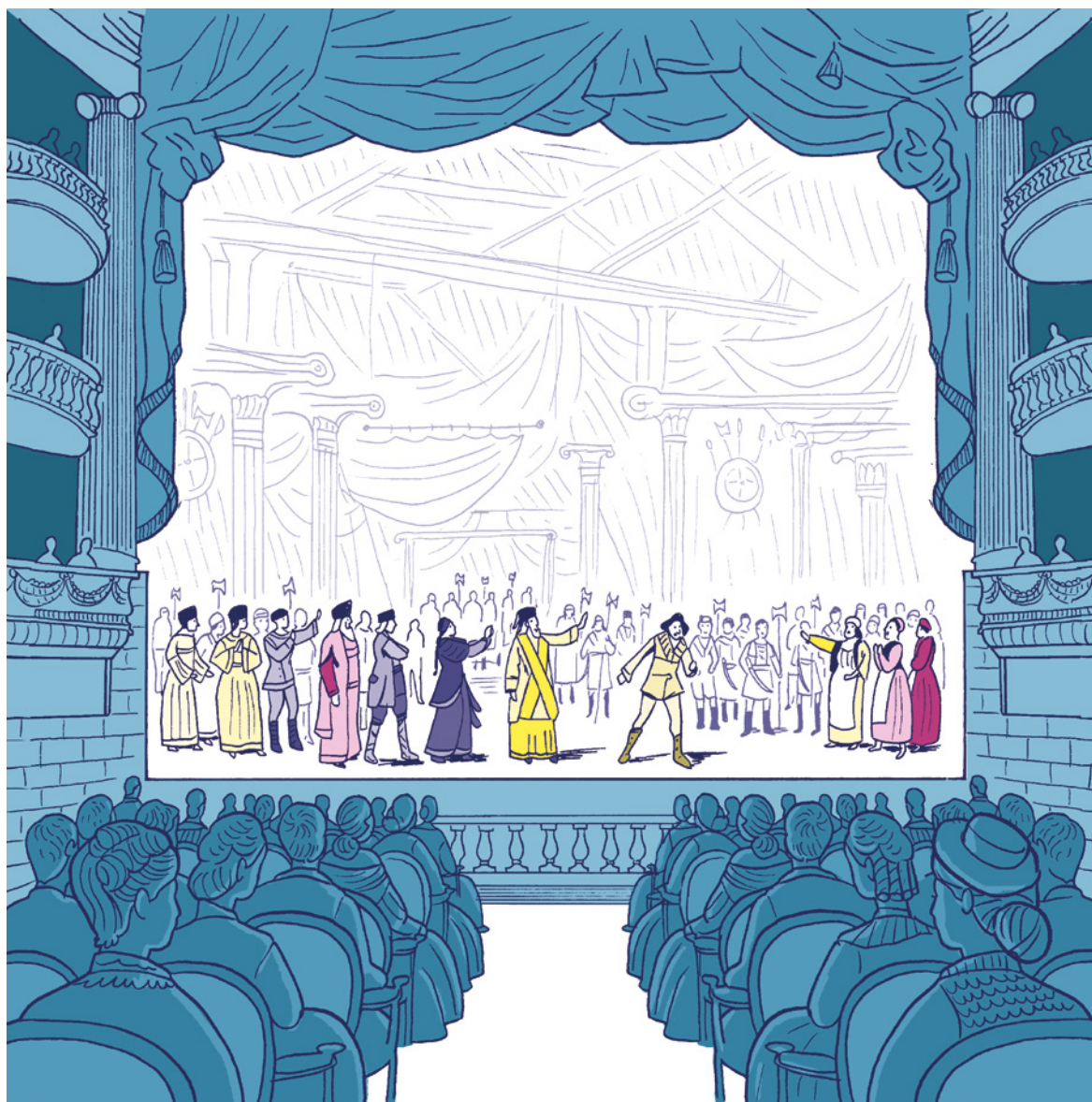
À partir du milieu des années 1870, l'activité de Clémence de Grandval se déplace vers la scène orchestrale. Si elle s'était déjà illustrée dans des formes de grande envergure, notamment avec sa messe et son *Stabat Mater*, cette période marque un tournant vers des œuvres où l'écriture symphonique et la dramaturgie musicale occupent une place centrale.

Dès 1874, ses *Esquisses symphoniques*, données aux Concerts populaires et dirigées par Jules Pasdeloup, sont remarquées par la presse, qui en souligne « une idée musicale claire⁵⁵ » tout en y reconnaissant des « tendances de la nouvelle école française⁵⁶ ». L'œuvre est reprise notamment en 1875 à la Société nationale de musique, dans une version pour deux pianos interprétée par la compositrice elle-même aux côtés de Camille Saint-Saëns.

En 1875, elle fait entendre, sous la baguette de Jules Danbé à la salle Ventadour, à côté de son concerto pour violon et orchestre, *La Forêt*, poème lyrique en trois parties dont elle écrit elle-même le texte⁵⁷. L'œuvre, construite autour d'une dramaturgie en trois volets - du réveil de la nature aux visions nocturnes - est saluée pour la qualité de ses chœurs et le raffinement de son écriture orchestrale. On apprend dans la presse qu'elle lui fut inspirée par « *ses promenades sous les grands bois séculaires de Fontainebleau*⁵⁸. »

Dans les années qui suivent, Grandval poursuit dans cette voie avec plusieurs partitions de grande ampleur, à la croisée du lyrique et du concert. *Atala*, poème lyrique sur un texte de Louis Gallet, est donné aux Concerts populaires en 1880⁵⁹. L'œuvre se déploie entre scènes dramatiques et épisodes purement orchestraux, où la critique distingue notamment les pages descriptives, saluées pour leur couleur et leur caractère⁶⁰.

Cette orientation trouve un point d'aboutissement avec *La Fille de Jaire*, scène biblique sur un poème de Paul Collin, qui remporte en 1880 le Prix Rossini de l'Académie des beaux-arts⁶¹. Couronnée parmi quarante-quatre partitions⁶², l'œuvre est ensuite exécutée au Conservatoire dans un cadre officiel. Les comptes rendus soulignent que l'œuvre est « *remarquable à plus d'un titre* », « *comme toutes les productions de Mme de Grandval, traitée de la manière la plus remarquable sous le rapport de l'harmonie et de l'instrumentation* », et que la compositrice y adapte « *toutes les ressources de l'École moderne*⁶³ ».



— L'ULTIME THÉÂTRE

Le 22 août 1886, Charles Grégoire Amable Enlart, vicomte de Grandval, meurt des suites d'une maladie brutale. Dans une lettre adressée à Camille Saint-Saëns le 29 août, elle revient sur ces derniers jours dans un récit d'une grande intensité : « *Je suis brisée [...] je ne sais comment j'ai résisté à vingt jours et vingt nuits de lutte désespérée* », évoquant « *les crises de cœur* », puis « *l'horrible albuminurie aiguë qui l'a enlevé en quelques jours* », les « *accès de délire furieux* », la fièvre, les nuits sans repos.

À cette épreuve s'ajoute immédiatement la nécessité de faire face : « *Il a fallu être dans les affaires, les papiers de toutes sortes, et sans relâche* », écrit-elle encore, alors même que « *presque la moitié de [ses] revenus s'éteint* » avec la disparition de son mari. Dès le mois de septembre, elle adresse au ministre des Finances une demande de réversion de pension en tant que veuve d'officier, se déclarant « *propriétaire, demeurant à Fontainebleau, rue Royale n° 4* », et engage les démarches nécessaires pour stabiliser sa situation matérielle.

Mais au cœur même de cette désorganisation, une autre exigence s'impose : « *il faudra me remettre au travail pour ne pas succomber aux amers souvenirs.* » C'est dans ce contexte de deuil que s'inscrit l'élaboration de *Mazeppa*, grand opéra sur un livret de Charles Grandmougin et Georges Hartmann, auquel Clémence de Grandval consacre plusieurs années.

Les lettres adressées à Camille Saint-Saëns permettent d'en suivre l'élaboration : dès 1887, elle évoque un ouvrage déjà « fini », mais dont plusieurs actes restent encore à orchestrer⁶⁴. La même année, un ballet de l'opéra est donné⁶⁵, tandis qu'un prologue est exécuté en 1888 à la Société nationale de musique⁶⁶. Les années suivantes sont marquées par un remaniement de la partition. En février 1892, à la veille de sa création, elle écrit : « *depuis quatre mois je travaille sans relâche au remaniement de tout l'ouvrage*⁶⁷ ».

Créé au Grand-Théâtre de Bordeaux en avril 1892, *Mazeppa* est immédiatement perçu comme un événement. La critique salue une œuvre « *très scénique* », « *élégante, passionnée et claire* », appelée à « *faire grand bruit dans le monde musical*⁶⁸ ». Le succès est suffisamment marqué pour que certains commentateurs regrettent que l'opéra n'ait pas été créé à Paris, y voyant la preuve des limites du système lyrique français et plaidant pour une véritable décentralisation artistique⁶⁹.

Les reprises se succèdent dans les années 1890 et au début du xx^e siècle. Grandval et la presse mentionnent Lille, Marseille, Dijon ou encore Montpellier⁷⁰. Hors de France, notamment à Anvers, la diffusion de l'œuvre s'accompagne d'un discours critique particulièrement révélateur des tensions qui entourent sa réception. Un article consacré à sa représentation au Théâtre-Royal souligne à la fois l'enthousiasme du public et l'absurdité d'un système contraignant les compositeurs français à faire entendre leurs œuvres à l'étranger, faute d'accès aux scènes parisiennes. L'œuvre y est décrite comme « *claire, alerte, vigoureuse* », dotée d'un « *sens du théâtre* » incontestable, tandis que son succès est explicitement mis en relation avec les « *obstacles* » et la « *méfiance* » que suscite encore le talent féminin.

Dans la salle, note le critique, les spectateurs parisiens expriment le souhait d'entendre enfin *Mazeppa* « sous la coupole de M. Garnier », formulant ainsi, en creux, l'une des limites majeures de la carrière lyrique de Grandval : une reconnaissance réelle, mais tenue à distance des plus grandes institutions⁷¹. Cette situation n'est pas isolée. Au milieu des années 1890, plusieurs listes d'ouvrages lyriques « en attente » circulent dans la presse, révélant l'engorgement du système théâtral parisien. Le nom de Grandval y apparaît aux côtés de ceux de Debussy ou d'Indy, avec un nouvel opéra, *Le Bouclier de diamant*, encore inédit⁷², mais dont on aurait malgré tout entendu quelques fragments⁷³.

Dans ses échanges épistolaires avec Saint-Saëns et alors que la maladie réduit peu à peu ses forces et l'empêche parfois même d'écrire, Grandval refuse l'idée d'un renoncement à l'art : « si j'abandonne mon art, qu'est-ce qui m'aidera donc à supporter la santé et ses misères ?⁷⁴ » Elle récuse aussi l'idée d'une ambition seulement tournée vers le succès : « Vous ne parlez que de courir après le succès, là vous vous trompez du moins sur mon compte⁷⁵. » Pour elle, créer demeure une nécessité intérieure : « si on a [du talent], on a besoin de produire ». C'est dans cet esprit qu'elle présente *Le Bouclier de diamant* comme son « testament musical », affirmant qu'elle ne fera « plus jamais aucun grand ouvrage, ni théâtral, ni autre⁷⁶ ».

Après sa disparition en 1907, les hommages insistent sur l'ampleur de son œuvre et la solidité de sa formation. La critique qui évoquait une musicienne « initiée à tous les secrets de l'art⁷⁷ » au moment du Prix Rossini, lui confère, à juste titre, dans sa rubrique nécrologique : « une puissance de production assez rare⁷⁸ ».

— UNE RECONNAISSANCE SOUS CONDITION

La réception de l'œuvre de Clémence de Grandval au XIX^e siècle révèle avec une particulière netteté les mécanismes à travers lesquels les compositrices pouvaient être à la fois célébrées et maintenues à distance. Les articles que la presse consacre à ses œuvres - de ses premières pièces de salon à ses partitions religieuses et lyriques - dessinent un paysage critique où l'éloge ne va jamais sans réserve.

Dès ses débuts, la question de l'identité pèse sur la réception. En 1851, la *Revue et Gazette musicale de Paris* salue, sous le nom de Mlle de Reiset, un trio « *empreint de mélodie et de grâce* », louant une musique qui semble s'élancer « *vers le ciel de l'inspiration*⁷⁹ ». Mais derrière cette image poétique affleure déjà une forme de condescendance : celle d'un talent perçu comme naturel, presque spontané, davantage « *révélé qu'appris*⁸⁰ ».

Quelques années plus tard, une autre ligne de fracture apparaît, cette fois sociale. En 1863, *Le Ménestrel* insiste sur le caractère « *diaphane* » du pseudonyme de Valgrand. Ce choix est interprété comme une stratégie pour contourner les « *préventions [...] contre les aspirations artistiques de la femme, et surtout de la grande dame*⁸¹ ». Être une femme constitue déjà un obstacle ; être une femme aristocrate en constitue un second. La reconnaissance suppose alors une forme de déplacement : « *venir devant la rampe, comme un simple artiste plébéen*⁸² ».

Or, les lettres qu'elle adresse à sa fille Thérèse montrent qu'elle est elle-même parfaitement consciente de ces contraintes. Évoquant ses démarches à l'Opéra-Comique, elle note avec une lucidité désarmante : « *dans ces affaires-là une femme n'est pas de force [...] sans avoir parmi les artistes un ami dévoué qui la conseille*⁸³ ». La formulation ne renvoie pas seulement à une difficulté individuelle, mais à une forme de dépendance où l'accès des femmes à la scène passe par des relais masculins.

Lorsqu'elle investit des genres alors considérés comme les plus prestigieux, notamment la musique sacrée et l'opéra, les éloges se multiplient, sans que disparaissent pour autant les préjugés de genre. À propos de sa Messe en 1867, le critique parle d'« *une œuvre supérieure, une page de maître* », tout en rappelant que certaines qualités resteraient « *à jamais [...] étrangères à la femme*⁸⁴ ».

La réception de ses œuvres scéniques en fournit une autre illustration. Dans l'article consacré à *Piccolino* en 1869, le critique salue « *une belle et bonne musique* », tout en reconnaissant que l'écoute elle-même est conditionnée par une donnée impossible à neutraliser : « *si l'on songe, malgré soi [...] que l'auteur est une femme*⁸⁵ ». La formule célèbre, « *le talent n'a pas de sexe*⁸⁶ », apparaît alors moins comme une proclamation égalitaire que comme le symptôme d'un embarras. L'œuvre est reconnue, mais comme une exception : « *une partition sérieuse [...] écrite par une femme* » constitue « *une très grande rareté*⁸⁷ ».

Cette préoccupation transparaît également dans ses lettres à sa fille. « *Mon genre est plutôt sérieux que gai - et comment le montrer au théâtre puisqu'on ne me donne que des actes légers ?* » Clémence de Grandval y exprime le sentiment d'être cantonnée à des formes qui ne reflètent qu'imparfaitement ses aspirations.

Mais c'est dans les lettres adressées à Camille Saint-Saëns, dans les années 1890, que cette conscience atteint sa formulation la plus explicite. Grandval ne se contente plus de constater des obstacles : elle les nomme, les analyse, et en dénonce la logique.

En 1893, elle écrit : « *je n'arriverai jamais à rien qu'avoir essuyé les plâtres pour les autres femmes*⁸⁸ ». Loin d'une trajectoire individuelle, elle se situe dans une histoire collective, celle d'une génération contrainte d'ouvrir la voie sans pouvoir en recueillir les fruits. L'année suivante, le diagnostic se fait plus frontal encore : « *n'ayant commis que le crime d'être femme, j'ai aussi rudement travaillé que les hommes, il faut bien qu'on leur dise !*⁸⁹ ». Derrière l'ironie de la formule apparaît une conscience très nette des inégalités qui structurent alors le monde musical. Cette analyse se double d'une conscience aiguë du poids du nom et de la position sociale : « *cette charge, ce crime, est mon nom !*⁹⁰ ». Face aux refus répétés, le constat devient amer : « *c'est décidément folie pour une femme de faire de la composition sérieuse*⁹¹ ». Elle poursuit : « *de même que les femmes ne peuvent être soldats, députés ou notaires, [qu']on défende qu'elles composent de la musique - au moins on saura à quoi s'en tenir*⁹² ».

Ces lettres offrent un contrepoint saisissant à la réception de son œuvre. Lorsque la presse construit une exception - une femme capable de composer « *comme un homme* » - Grandval montre que cette exception même est un mécanisme d'exclusion. Être reconnue comme exceptionnelle, c'est ne jamais être reconnue comme légitime. La compositrice n'est pas considérée comme une musicienne parmi d'autres, mais comme un cas singulier, presque une anomalie heureuse dans le paysage musical.

Ce qui frappe, dans l'ensemble de ces textes, critiques comme épistolaires, est leur convergence. Les critiques soutiennent les œuvres, en reconnaissent les qualités, en accompagnent la diffusion. Mais cette réception favorable n'est jamais neutre : elle repose sur des cadres d'interprétation qui empêchent une reconnaissance pleinement égalitaire. Clémence de Grandval est admirée, mais comme une exception ; légitimée, mais à travers des catégories qui la distinguent ; entendue, mais autrement.

À travers elle, c'est toute une génération de compositrices qui apparaît, non pas absente de l'histoire, mais présente sous condition.

Héloïse Luzzati

Musique de chambre. Du sublime à l'aimable

L'*Andante et Intermezzo* (1889) pour violon, violoncelle et piano est emblématique de la vaste étendue des registres expressifs que manie Clémence de Grandval, du sublime à l'aimable. L'*Andante* est aussi sérieux qu'il est lyrique dans ses mélodies, puissant dans son instrumentation, passionné dans son élan rythmique et riche dans ses harmonies, tandis que l'*Intermezzo* se distingue par sa légèreté. Le contraste est vif, transportant l'auditeur dans une atmosphère de sérénade, au son des pizzicati des cordes.

La compositrice passe de la grande forme sérieuse à l'esthétique de salon, non seulement d'une œuvre à l'autre, mais aussi au sein d'une même partition, au gré des mouvements. Elle n'est pas partie de la petite forme légère pour conquérir la « *grande forme* » : si l'on devait rechercher une évolution esthétique au sein de son vaste corpus de musique de chambre, c'est plutôt l'inverse que l'on observerait. La majorité des œuvres de grande dimension et d'expression romantique date des années 1850, tandis que celles que l'on imaginerait plus volontiers dans un salon sont composées aussi bien au début qu'à la fin de sa carrière.

Son goût pour les effectifs inhabituels et les couleurs des instruments à vent s'accentue avec les années et donne lieu, dans les années 1880, à une floraison de pièces étonnantes : hautbois, clarinette, cor anglais et harpe y trouvent ainsi leurs lettres de noblesse.

Appassionato

Le *Deuxième Grand Trio* (1853) explore, quelques décennies avant l'*Andante et Intermezzo*, le genre du trio avec piano. L'œuvre est ambitieuse, sérieuse, comme en témoigne son premier mouvement. Clémence de Grandval y déploie une vaste forme sonate, qu'elle n'emploie toutefois pas de manière systématique : elle tend à préférer la variation au développement et la forme ABA' à la structure sonate. Sous sa plume, la forme sonate est toujours associée à un lyrisme puissant, qui rappelle ici celui des œuvres de chambre de Robert Schumann, avec leurs larges accords et leur discours qui transporte.

Le premier mouvement de la *Sonate pour violon et piano* op. 8 (1851), s'inscrit dans la même veine : l'ostinato en valeurs rapides du piano crée d'emblée un climat dramatique intense. Le large ambitus du thème du violon est chargé d'un pathos tout aussi dense. L'harmonie est riche en dominantes d'emprunt, qui tendent le discours avant que la transition vers le second thème ne s'abandonne, presque avec amusement, à une emphase méphistophélique faite de descentes chromatiques staccato. Dans le développement, le piano acquiert une dimension presque soliste et déploie des effets dont toute la portée s'affirme dans la coda.

Si la forme sonate implique presque toujours une expressivité romantique chez Grandval, le lyrisme dramatique ne lui est toutefois pas réservé. Ainsi, la *Romance et Gavotte* (1884) pour hautbois, violoncelle et piano, dont le titre laisserait augurer une pièce de salon, n'en est pas une. Dès les premières harmonies, surprenantes, l'écriture pianistique, avec ses profondes basses et ses syncopes haletantes, emporte l'auditeur. L'alliage des instruments, inhabituel, est extraordinairement chantant. Cette romance possède l'élan et l'intensité de la passion.

Valser au salon

Du *Scherzo* de la *Sonate pour violon* op. 8 (1851), à la *Valse mélancolique* (1891) pour flûte et harpe, nombre de pièces plus légères jalonnent la production instrumentale de Clémence de Grandval. Cette légèreté est toujours empreinte de noblesse, d'élégance et de raffinement ; souvent teintée de la nostalgie que suggère le titre de la pièce pour flûte et harpe, elle ne verse jamais dans la virtuosité de convention ni dans le simple catalogue d'effets instrumentaux. La valse stylisée constitue souvent le fil conducteur de ces pages. Ainsi, le trio central du *Scherzo* de la *Sonate pour violon*, riche en modulations menées avec une grande souplesse, par enharmonie ou vers le ton homonyme, évoque presque une valse.

La *Valse mélancolique* fait tourner, à la manière d'un ancien manège, un rythme à trois temps. On imaginerait difficilement y poser des pas de danse, notamment lorsque le thème revient accompagné d'arpèges à contretemps, qui accentuent l'impression d'un souvenir suspendu. Si le langage est moins chromatique qu'à

l'ordinaire, en raison des contraintes propres à la harpe, l'écriture n'en demeure pas moins parfaitement fluide et témoigne d'une connaissance intime des deux instruments. Ce n'est d'ailleurs pas la première œuvre que Clémence de Grandval consacre à la flûte. Dès 1876, elle compose pour le grand flûtiste Paul Taffanel une *Suite* pour flûte et piano. Son *Menuet*, simple et émouvant, dont la mesure à trois temps répond à celle de la valse, séduit par la finesse de son écriture : les échanges de rôles entre la flûte et le piano sont particulièrement réussis ; les inflexions harmoniques inattendues viennent relever le naturel des mélodies ; des contrechants toujours renouvelés ravivent l'intérêt à chaque retour du thème.

Les *Deux Pièces* pour violon (1882) et les *Trois Pièces* pour violoncelle et piano (1883) explorent une autre facette de l'esthétique de salon, sans mélancolie mais non sans panache. On y perçoit les affinités de Grandval avec la musique de Saint-Saëns dans l'expressivité des lignes du violon comme du violoncelle, enrichies d'une palette harmonique très personnelle, allant des chromatismes et des arpèges de septième diminuée parfois volontairement appuyés jusqu'à des accords d'une étonnante couleur, comme au début de la *Sérénade*. L'écriture du violon est plus racée, plus incisive que celle du violoncelle. Celui-ci fait entendre une mélodie incantatoire dans l'*Andante*, puis une ligne plus simple, mais tout aussi expressive, dans la *Sérénade*. Staccatos, sons écrasés dans le grave, pizzicatos, harmoniques, sauts et doubles cordes, si caractéristiques du violon, répondent à l'écriture plus ornementale du violoncelle, où les demi-tons semblent ouvrir sans cesse de nouveaux horizons. La *Bohémienne* pour violon apparaît ainsi comme la cousine du *Chant serbe* pour violoncelle, à mi-chemin entre les *Danses hongroises* de Brahms et l'univers de Bartók, mais dans une sensibilité toute française.

Écrire pour les vents

Clémence de Grandval affectionne les instruments à vent, auxquels elle consacre des formations audacieuses. Elle compose ainsi une œuvre pour hautbois, basson et piano, effectif aussi cohérent par l'alliance des deux anches doubles avec le piano que peu commun dans la musique de chambre du XIX^e siècle. Elle ose des dispositions qui exigent des interprètes une parfaite maîtrise de la justesse, en confiant certains thèmes aux deux instruments à l'octave. Dans l'*Allegro moderato*, le thème staccato met admirablement en valeur les qualités naturelles du hautbois. La compositrice fait alterner les deux instruments avec un sens presque théâtral, comme s'il s'agissait d'un seul et même instrument déployé sur deux registres, à la manière des deux mains d'un pianiste. Le trio devient alors un dialogue entre les anches doubles et les cordes frappées.

Dans le *Lamento et Scherzo* (1877) pour hautbois avec accompagnement de piano ou d'orchestre, elle met en valeur les qualités mélodiques propres à l'instrument. Dans la coda du *Lamento*, elle lui confie une longue mélodie presque dépouillée de tout accompagnement, le piano se limitant à quelques notes dans l'extrême grave. Le *Scherzo*, à l'inverse, révèle un hautbois féérique et malicieux, dont les rythmes pointés et les notes brèves entretiennent une légèreté constamment en mouvement.

La *Gavotte de la Romance et Gavotte* (1884) pour hautbois, violoncelle et piano, pleine d'esprit, frise l'humour sans en être tout à fait. Le violoncelle en pizzicati ostinati, le hautbois qui joue avec les accents et les détachés, comme pour sculpter sa légèreté, amorcent idéalement le mouvement.

Les *Quatre Pièces* pour cor anglais et piano (1886) mettent à l'honneur un instrument rarement traité en soliste. Au XIX^e siècle, le cor anglais apparaît surtout dans des arrangements d'opéra ; les œuvres originales lui sont exceptionnelles. Les partitions que lui consacreront Charles Koechlin et Florent Schmitt sont postérieures à celles de Grandval. Le *Lamento* qui ouvre le recueil est plus accompli encore que celui destiné au hautbois. Le contrepoint en mouvement contraire soutient une ligne mélodique dont la simplicité même renforce l'expressivité. Le *Final* retrouve la vivacité staccato si caractéristique de Grandval ; les accents à contretemps lui donnent un élan irrésistible.

La manière dont la compositrice écrit pour flûte ou clarinette est bien différente. Dans le Prélude de la *Suite pour flûte et piano* (1876) précédemment mentionnée, les grands arpèges qui parcourent toute l'étendue du piano permettent à la flûte d'étirer sa mélodie, donnant à l'auditeur une sensation d'immensité et d'espace. Les harmonies, sans tensions mais très colorées (secondes ajoutées, neuvièmes d'espèce) renforcent cet aspect suspensif. Le *Scherzo* fait la part belle au trille, élément central de ce mouvement, qui évoque inmanquablement les oiseaux dans cette instrumentation.

L'*Invocation*, première des *Deux Pièces* pour clarinette (1885), adopte une écriture presque vocale : tantôt la clarinette déclame dans un style de récitatif, tantôt elle déploie une ample vocalise. L'*Air slave* appartient à la même veine que la *Bohémienne* ou le *Chant serbe* pour les cordes. Le rythme obstiné et les notes répétées du piano contribuent largement à installer cette couleur.

La mélodie : entre romance et drame lyrique

Les mélodies de Clémence de Grandval s'inscrivent dans des esthétiques variées, de la romance au drame lyrique. À l'image de sa musique de chambre, elles échappent cependant à toute évolution stylistique linéaire. Il serait vain d'y chercher des « périodes » de composition : Grandval écrit avec le même bonheur des romances légères et des mélodies bouleversantes dans les années 1850 comme un demi-siècle plus tard. L'une de ses dernières mélodies, *Menuet* (1901), évoque ainsi la *Valse mélancolique* pour flûte et harpe composée quelques années auparavant. Les mélodies proches de la romance sont chantantes, avec un accompagnement de piano simple et la même musique sur chaque strophe de texte. Le *Scrupule*, *La Délaisée* (1867) et *Chanson d'autrefois* (1890) sont probablement accessibles aux chanteuses amatrices éduquées, tandis que le formidable *Galop* requiert un excellent pianiste et une chanteuse aux qualités dramatiques et vocales affirmées.

La poésie par l'harmonie

Le langage harmonique propre à Clémence de Grandval est particulièrement efficace pour mettre en valeur les textes qu'elle choisit : dans les pièces de chambre comme dans les mélodies, le sel du discours provient de virages harmoniques à la serpe. Sans transition apparente, elle module vers des tonalités éloignées – parfois distantes d'une simple tierce – en s'appuyant sur une note commune qui fait office de pivot. L'auditeur a alors le sentiment que la lumière change brusquement : un nouvel éclairage révèle soudain le paysage harmonique.

Dans *Les Lucioles*, à propos desquelles le journal *Le Ménestrel* est élogieux, le doré s'illumine grâce à l'un de ces virages harmoniques. Dans la *Chanson laponne* (1893), le moment le plus intense est comme souvent exprimé par l'harmonie, qui fait entendre des accords simples mais dont le retournement de couleur est saisissant, de fa majeur à mi majeur, deux tonalités qui ont bien peu de notes en commun.

Dans *Le Vase brisé* (1884), l'harmonie est le socle de l'expression du sens de ce beau poème de Sully Prudhomme, qui compare le vase fêlé à la brisure imperceptible du cœur humain fragilisé par une blessure invisible en surface. La lente descente d'accords chromatiques qui ouvre la mélodie est à la fois riche et retenue. Également sur un texte de Sully Prudhomme, *Au bord de l'eau* fait entendre des harmonies qui diffèrent de celles habituellement caractéristiques de la compositrice. C'est peut-être la plus « faurénne » des mélodies de Grandval, tant par son harmonie que par les arpèges ondoyants et balancés du piano et par sa vocalité, à la fois simple et lyrique.

—

Le piano narrateur

Clémence de Grandval, comme nombre de compositeurs et compositrices pianistes, fait porter le sens du texte par le piano au moins autant que par la voix. Il est significatif dans l'abondance sonore comme dans la retenue : dans le *Menuet* (1901) susmentionné, les sanglots légers qui enserrant la voix dans un son *recto tono* escamotent aussi la main gauche du piano, pour ne plus laisser que quelques notes staccato tout en finesse.

Sacrifice (1885), dont le poème évoque le renoncement à l'aimée, fiancée à un autre, pourrait donner lieu à un pathos débridé. La compositrice choisit la voie inverse, qui tire son expressivité de l'économie des moyens musicaux employés. Le texte est strophique, la ligne mélodique conjointe, les accords très simples et lents font alterner présence et absence de la note sensible, à l'image de l'absence annoncée de l'aimée. *Soupir* (1884) débute dans le même type de sobriété épurée. Ici, elle n'est pas permanente, mais le point de contraste qui fera ressentir davantage l'intensification lyrique et pianistique de la partie centrale et de la coda.

Les parties de piano ne soulignent pas le sens du poème uniquement par leur retenue. Certaines thématiques, comme l'eau et la lumière, appellent une écriture frémissante et fluide, à laquelle elle souscrit. On s'attend à trouver, dans *La Source* (1851), des valeurs rapides aquatiques dans le registre aigu, et l'on n'est pas déçu. L'utilisation du piano pour évoquer l'eau dépasse les *topoi* ; la compositrice trouve des alternatives ingénieuses aux arpèges et l'harmonie riche, chromatique, vient moirer l'accompagnement de couleurs changeantes. La *Chute des étoiles*, sur un poème magnifique de Leconte de Lisle, est l'une des mélodies dont l'accompagnement pianistique aquatique est le plus riche et ondoyant. Le ciel s'y fait miroir de l'océan et la mer le réceptacle des astres chus. La ligne vocale tendre, mélodieuse, devient théâtrale dans la partie centrale où la voix, quasi *a cappella*, alterne avec un océan pianistique grave et mystérieux.

Au son des oiseaux

Rossignol, loriot, hirondelle, tourterelle... les oiseaux sont des figures récurrentes des poèmes choisis par Grandval. Ils sont mis en musique en style romance dans *La Délaissée* (1867), avec un prélude dans l'aigu du piano dont la légèreté évoque l'oiseau et une vocalité simple et chantante. Dans *À l'hirondelle* (1884), la voix se fait davantage conteuse, au-dessus d'un ostinato au rythme et au geste léger. Le climax triomphant attend la fin de la mélodie pour se déployer.

La *Villanelle* (1877), composée sur une poésie ancienne de Passerat très en vogue au XIX^e, explore une autre instrumentation pour rendre audible la perte de la tourterelle : le piano et la voix sont rejoints par une ligne de violon, qui dialogue avec le chant. Le violon inspire paradoxalement à la compositrice une écriture vocale plus volubile qu'habituellement, opératique presque, avec de grandes vocalises parallèles où le violon chante autant que la voix.

Les Trois Oiseaux, sur un poème contemporain de François Coppée, sortent tout à fait de l'esthétique musicale légère à laquelle le sujet incite souvent. L'introduction met en place une atmosphère dramatique glaçante : la voix est, à l'opposé de la *Villanelle*, très peu lyrique, souvent monocorde, sans grands intervalles chantants. L'écriture du piano, très mobile, variée, inventive, est plus puissante qu'aimable. Chaque strophe, consacrée à un oiseau différent, se termine par une rupture du rythme poétique associée au « *trop loin* », « *trop tard* » qui tombe comme un couperet. La conclusion associée au vautour est frappante, par l'unisson complet entre voix et piano et par l'intervalle de triton à découvert.

— Vers la scène lyrique

Les Trois Oiseaux rejoignent la théâtralité d'*Hébé* (1892), sous-titré « scène lyrique », et du *Galop* (1884). La dimension théâtrale d'*Hébé* se perçoit dès l'introduction pianistique, qui prend une ampleur inédite, place un décor et instaure une attente. Bien que la mélodie soit de forme tripartite ABA comme bien souvent, jusqu'au retour de la première partie, l'auditeur se laisse emporter par ce qui semble être une vaste fresque *durchkomponiert*, c'est-à-dire composée le long du poème, sans retour structurant, mais au plus près du fil dramatique. Le registre de soprano emploie des tenues dans les aigus pour dramatiser le discours, tandis que la partie de piano est très riche et flexible. Son écriture n'est pas dominée par un seul geste, un seul mode d'accompagnement comme souvent. Le printemps est apporté par les valeurs brèves du piano, les lignes ascendantes sous toutes leurs formes sont prégnantes, les couleurs harmoniques très chaleureuses, pour aboutir à une fin en grande pompe.

Le *Galop* est l'une des mélodies les plus fréquemment chantées, et ce depuis sa création. Elle est mentionnée dans la presse des dizaines de fois. Le prélude pianistique est spectaculaire, bref et de nature à attirer l'attention. Clémence de Grandval anime le traditionnel rythme de sicilienne par une frémissante oscillation qui rend ce galop stylisé original, une anacrouse en sextolets chromatiques relançant régulièrement le mouvement du piano. Chaque strophe propose des éléments neufs, qui soulignent le texte de façon presque narrative : la deuxième strophe passe par l'harmonie pour exprimer les effets physiques du galop du cheval avec lyrisme, la troisième strophe passe à un galop binaire, avec des quintes à vide qui le font sonner comme une chasse, la quatrième strophe reprend l'ostinato du piano dans un contexte très théâtral, dans l'aigu tenu de la

voix, soutenu par des fusées chromatiques au piano. Le « *je rêve* » introduit une rupture complète de caractère, très doux, planant sur l'écriture instrumentale en bisbigliando. Par contraste, la dernière strophe, au piano chromatique, large, en trémolos et arpèges, en notes répétées tenues dans l'aigu de la voix, n'en sonne que plus épique et emportée.

—

Stabat Mater

La première audition du *Stabat Mater* de Clémence de Grandval se tient dans un salon, devant une assemblée de connaisseurs et de compositeurs de renom, tels que Bizet et Delibes, la compositrice tenant la partie de piano et Camille Saint-Saëns celle d'orgue. L'œuvre est reprise dans sa version orchestrale deux mois plus tard, dans la salle du Conservatoire, sous la direction de Saint-Saëns. À partir de la fin du XIX^e siècle, les *Stabat Mater* se multiplient en France, mais avant celui de Clémence de Grandval, ce sont ceux de Gounod et de Rossini qui constituent les références du genre. Bien qu'un critique ait jugé la compositrice « *rossinienne*⁹³ » dans ce *Stabat*, elle s'y montre plus proche du style des œuvres de son mentor, Camille Saint-Saëns. Elle trouve, comme lui, une troisième voie entre une musique sacrée d'inspiration opératique et la musique liturgique, alors en plein renouveau en France sous l'impulsion de Joseph d'Ortigue et de Niedermeyer. Son *Stabat* est ainsi salué par le critique du *Temps* : « *on y remarque une intention très sérieuse de donner à la musique religieuse une expression profonde et saisissante, tant par la mélodie que par l'harmonie [...], de dramatiser enfin la musique religieuse, comme c'est aujourd'hui la tendance générale dans les grandes œuvres destinées à l'église, tout en évitant de confondre la musique sacrée avec la musique de théâtre.*⁹⁴ »

Elle trace un chemin original au sein de la musique religieuse éclectique de cette fin du Second Empire, qui navigue entre des airs d'opéra affublés d'un texte religieux en latin et un austère plain-chant harmonisé. Son œuvre est ainsi adaptée aux mutations de la fin du XIX^e siècle, où la musique religieuse est interprétée aussi souvent dans son cadre liturgique, à l'église, que dans les salles de concert. Le *Stabat Mater* de Clémence de Grandval sera programmé, le plus souvent pendant la Semaine sainte, dans les églises parisiennes comme à la chapelle royale de Versailles, à la salle Herz ou à la salle Érard.

—

Un orchestre dans les claviers

L'association du piano avec l'orgue ou l'harmonium peut surprendre les oreilles actuelles. Elle est cependant plus commune au moment où Grandval compose. La *Petite Messe solennelle* de Rossini, grand succès parisien qui a précédé de sept ans le *Stabat Mater* de Grandval, est à l'origine composée pour deux pianos et harmonium. L'alliage des deux instruments est utilisé dans des œuvres de musique sacrée (*Motet* de Gounod), mais aussi dans des pièces profanes (*Romance* de Saint-Saëns pour violon, piano et orgue ou harmonium). Et pour cause : l'harmonium est un instrument présent à la fois dans les lieux privés, où l'on trouve parfois également des orgues de salon, et dans les églises, où il peut, si nécessaire, remplacer l'orgue de chœur.

La version orchestrale du *Stabat* est aujourd'hui perdue, ce que l'on ne peut que déplorer à la lecture des articles qui disent qu'elle est orchestrée « avec une science qui n'enlève rien au charme de l'inspiration⁹⁵ ». Les introductions instrumentales de plusieurs numéros laissent deviner les parties d'orchestre à travers celles de piano et d'orgue. Dans le n° 3, *O quam tristis*, l'accompagnement des deux instruments, fourni, tout en oscillations, en triples croches et en octaves, fait imaginer l'orchestration large qui devait être ici prévue. Le n° 5, *Pro peccatis suae gentis*, s'ouvre sur des octaves massives du piano et de l'orgue, auxquelles succède une écriture véloce que l'on sent pensée pour une multitude d'instruments. Si ce sont les moments de tutti qui s'entendent le plus aisément, certains passages plus intimistes laissent également transparaître l'orchestre. Dans le n° 6, *Eia mater*, au moment où l'orgue entre, on devine presque le tapis de cordes, puis peut-être les arpèges de harpe qui pouvaient colorer ce moment.

—

Le style sacré

L'introduction instrumentale frappe l'auditeur par sa majesté et sa simplicité. La mélodie, dont la tournure rappelle celle du plain-chant liturgique, est harmonisée en accords parfaits sobres, qui débutent dans un univers modal pour arriver dans un monde tonal. Les mesures de piano qui suivent l'ouverture par l'orgue contrastent radicalement : romantiques, passionnées, tout en octaves et en rythmes pointés. La double allégeance à la musique sacrée et à la musique savante expressive est donc proclamée dès le début de cette introduction.

Le contrepoint à deux voix qui suit, d'un sérieux presque austère, est expressif dans sa simplicité. On serait tenté d'entendre la version orchestrale, avec un original « *solo de saxophone, mélodie simple et d'une tournure un peu archaïque, très habilement ramené à la fin de l'ouvrage, qui a produit beaucoup d'effet*⁹⁶ ». Les quelques mesures d'orgue qui terminent ce premier numéro associent une polyphonie très simple, dans l'esprit du choral, à une harmonie chromatique qui surprend, aux accords simples mais dont l'enchaînement est audacieux.

Le n° 2 fait entendre les mots *Stabat mater dolorosa* en psalmodie chorale quasi recto tono, dans une écriture dépouillée qui rappelle la musique liturgique. L'absence d'accompagnement instrumental des parties chorales accentue cette évocation ; l'écriture *a cappella* étant l'un des marqueurs du style religieux. Au milieu du n° 3, c'est cette fois le contrepoint, strict, chromatique, épuré, qui évoque les grandes œuvres contrapuntiques anciennes. On croirait presque entendre un clin d'œil à l'*Offrande musicale* de Bach à cet endroit. Le n° 9 fait référence à l'esthétique sacrée par l'écriture *a cappella* et la manière dont le baryton soliste évoque, de façon stylisée, le chantre qui entonne les versets auxquels le chœur répond. Les harmonies sont, en revanche, bien celles de la fin du XIX^e siècle, tantôt corsées, tantôt angéliques.

L'opéra à l'église

« Bon Dieu, la voilà terminée cette pauvre petite Messe. Est-ce bien de la musique sacrée que je viens de faire ou bien de la Sacrée musique ? J'étais né pour l'Opera Buffa, tu le sais bien ! Peu de science, un peu de cœur, tout est là. Sois donc Béni, et accorde-moi le Paradis. »⁹⁷ Clémence de Grandval n'est pas Rossini, et elle n'était peut-être pas née pour l'opera buffa ; cependant, tout autant que lui, elle a parfois écrit de la sacrée musique plus que de la musique sacrée.

Le n° 5, *Pro peccatis*, est probablement le mouvement le plus profane de ce *Stabat* par son écriture. Le chœur, éloigné du style du chant liturgique, entre de façon homophone, ce qui crée une impression de masse saisissante. L'écriture de piano, dense, large, est aussi théâtrale que possible. Les mots sont mis en valeur par les rythmes, comme la figure pointée qui anime le *et flagellis*. La troisième partie (*Morientem*) conduit à un piano tambourinant, en trémolos d'octaves dans le grave, d'octaves répétées et alternées, qui soutiennent de grandes lignes chorales avant d'aboutir à un climax qui explose sur un unisson des chanteurs. Le *Pro peccatis* est alors repris, avec autant d'emphase que possible. Clémence de Grandval affectionne les formes closes, à petite échelle comme à l'échelle de l'œuvre entière : plutôt que d'amener la musique d'un point à un autre, elle préfère les retours structurants, qui permettent de donner à chaque numéro un caractère homogène et affirmé.

Le duo *Sancta Mater* (n° 7) entre soprano et baryton emploie des formules d'accompagnement instrumental que l'on a coutume d'entendre dans les Lieder et les mélodies, et qui s'orchestrent aisément. Sous le baryton soliste, se déploient deux strates aux rythmes obstinés : la main gauche du piano en rythmes pointés, la main droite à contretemps, comme dans le Lied *Auf dem Flusse* de Schubert. C'est à l'orgue que sont confiées les transitions expressives. La soprano reprend le thème du baryton sur le même accompagnement, mettant en valeur une ligne vocale aux grands intervalles, très lyriques. La deuxième partie (*Fac me*) est un duo ample aux grands arpèges vocaux qui parcourent tout l'ambitus des voix dans un grand legato. L'accompagnement du piano, en accords répétés, évoque ce que le répertoire vocal a produit de plus romantique et passionné – *Ich grolle nicht* de Schumann, par exemple. La fin du numéro, après la reprise de la première strophe, fait alterner les mesures instrumentales et les mesures *a cappella*, où les voix parallèles suspendues ouvrent sur un monde angélique.

—

L'émotion religieuse

Le *Stabat Mater* de Clémence de Grandval s'inscrit dans une esthétique particulière à la musique religieuse française du XIX^e siècle, qui cherche à animer les émotions des auditeurs, à toucher l'âme de façon puissante et épurée. C'est perceptible dans l'article du *Ménestrel* qui suit la création du *Stabat* : « Mme de Grandval vient de prouver une fois de plus qu'elle est un vrai compositeur parmi les meilleurs. [...] Mme Trélat ne fait appel qu'à son sentiment musical qui est des plus élevés. Nous l'avons dit, et nous le répétons ici : « c'est une âme qui chante », aussi, sous quel charme céleste elle a tenu son auditoire clans l'air : Juxta crucem tecum stare. Quel style, quelle simplicité ! »⁹⁸

Ce n° 8, solo de contralto, est le mouvement le plus apprécié au XIX^e siècle. Très vocal, il est l'expression du sentiment religieux et touche les auditeurs lors de la création. La partie centrale, au rythme ternaire, fait entendre des marches harmoniques sur un motif de piano simple mais émouvant. La voix se suspend sur de grandes notes tenues, sous lesquelles se déploient des arpèges légers que l'on imagine bien joués par des instruments à vent staccato ; ils animent des enchaînements harmoniques savoureux, presque sucrés, d'accords de dominante dans des tons éloignés. Ce havre de raffinement vocal se clôt comme il a commencé. Le vicomte de Létorière fait de ce *Juxta crucem* l'emblème de ce *Stabat Mater* où « la pensée chrétienne, pleine de douceur et d'idéal [...] sur des ailes si grandes, quoique à demi brisées par la souffrance, élève son vol vers le ciel. »⁹⁹

Le n° 4, *Qui est homo*, au rythme de barcarolle qui se balance telle une berceuse, de même que la partie centrale du n° 5 (*Vidi sunt*), douce et tendre, relèvent de cette même esthétique. La dévotion mariale est en pleine expansion au XIX^e siècle, sous la figure d'une Marie maternelle et consolatrice. Lorsque Clémence de Grandval a le choix entre souligner la tendresse ou la violence de la douleur de la perte, c'est ainsi toujours la douceur qui l'emporte. Ainsi, dans le n° 6, *Eia Mater*, l'air de ténor est baigné de cette douceur. Les ponctuations du chœur demeurent dans ce caractère, avec une couleur chorale qui rappelle la quiétude du *Requiem* de Fauré. L'extraordinaire coda, à la rythmique souple et aux couleurs harmoniques moelleuses, relègue les pleurs du texte au second plan et laisse l'auditeur dans l'ethos du premier verset, où la mère est la source de la tendresse.

Synchrétisme stylistique

« Inflammatus et accensus [est] le plus remarquable morceau, selon moi, du *Stabat* tout entier. Je sais bien que mon opinion ne sera pas celle de tout le monde, mais d'autres préférences ne prouvent qu'une chose : la valeur totale de l'œuvre. »¹⁰⁰ Ce dernier mouvement débute de façon magistrale, par de spectaculaires et rapides accords chromatiques du piano. Le chœur, tout de puissance, fait succéder à l'unisson initial une grande fugue *a cappella*, au sujet long et saisissant. De style ancien en son début, elle se teinte progressivement de romantisme à l'entrée du piano, presque lisztienne. La soprano solo, qui chante en valeurs longues, accompagnée par un rythme régulier obstiné, rappelle le contrepoint simple du premier numéro du *Stabat*, sans être, du point de vue harmonique et mélodique, aussi liée à la musique ancienne. Le clin d'œil au style ancien perdure avec la reprise du thème au chœur, énoncé en rythmes réguliers, identiques à toutes les voix. La conclusion de cette partie est, comme souvent, une grande apothéose, avec un climax d'intensité, d'ambitus et de registre.

Ce synchrétisme se renforce au fur et à mesure de l'avancée du mouvement : le *Quando corpus, Moderato maestoso*, reprend les harmonies chromatiques étranges de la fin du premier numéro ; le ténor solo entonne une berceuse ; la soprano solo mène, par de grands intervalles, au *Paradisi gloria*, qui se superpose à de grands accords arpégés du piano, de toute évidence pensés pour une sonorité de harpe paradisiaque. La coda, deux fois relancée, deux fois majestueuse et immense, s'avère n'en être pas une, lorsque l'*Amen* fugué tonitruant se déploie. Après tant de lyrisme et de puissance, l'œuvre se referme sur un postlude tout en sobriété, comme sur un parfum de chant liturgique.

« Du moment que l'on applique à une œuvre religieuse les ressources de l'harmonie et de l'instrumentation modernes, il n'y a plus, à proprement parler, de style religieux. Mais on peut cependant, tout en adoptant la forme la plus dramatique et la plus mondaine, tout en usant d'une très grande variété de nuances et d'oppositions, conserver à la traduction musicale d'un texte liturgique quelque chose de ce parfum d'église qui dispose à la prière et au recueillement. »¹⁰¹

Constance Luzzati

1. Archives de Paris, V.2 E 9502, acte de mariage du 11 mars 1851.
2. Document de la Légion d'Honneur.
3. Archives de Paris, V.2 E 9502, acte de mariage du 11 mars 1851.
4. Louis Calendini, *La Cour du Bois*, Le Mans, Imprimerie Benderitter, 1910, p. 78-79.
5. Louis Calendini, *La Cour du Bois*, op. cit., chap. VI, p. 67-68.
6. Ibid.
7. Ibid.
8. Ibid.
9. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Supplément et complément, t. I, Paris, Firmin-Didot, 1878 - 1881, p. 414-415.
10. Camille Saint-Saëns, « Quelques mots sur l'exécution des œuvres de Chopin », *Le Courrier musical de Paris*, 1910, p. 386.
11. « Auditions musicales », *Revue et Gazette musicale de Paris*, n° 17, 29 avril 1849, p. 132.
12. Paul Smith, « Visite au Gymnase musical militaire. Soirée chez un auteur », *Revue et Gazette musicale de Paris*, n°22, 2 juin 1850, p. 184.
13. H. B., « Mosaïque Musicale », *Revue et Gazette musicale de Paris*, n° 27, 7 juillet 1850, p. 220.
14. « Concerts. Grande Société philharmonique de Paris », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n° 9, 2 mars 1851, p. 67.
15. Archives de Paris, V.2 E 9502, acte de mariage du 11 mars 1851.
16. « Nouvelles », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n° 12, 23 mars 1851.
17. Henri Blanchard, « Matinées musicales de M. Gouffé », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n° 22, 1^{er} juin 1851, p. 172.
18. Archives de la Sarthe.
19. Acte de décès.
20. Correspondance familiale adressée à Thérèse de Grandval au château de l'Épine, Le Mans, août 1866, collection particulière.
21. « Nouvelles », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n° 19, 6 mai 1860, p. 169.
22. J. Lovy, « Théâtre-Lyrique. Les Fiancés de Rosa, opéra comique en un acte », *Le Ménestrel*, n° 22, 3 mai 1863, p. 170.
23. Fritz Gartner, « Lettres de Bade », *Le Ménestrel*, n° 37, 14 août 1864, p. 203.
24. Paul Bernard, « Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique. La Pénitente », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n° 20, 17 mai 1868, p. 153-154.
25. Correspondance familiale adressée à Thérèse de Grandval au château de l'Épine, Le Mans, août 1866, collection particulière.
26. Ibid.
27. Ibid.
28. Ibid.
29. Ibid.
30. Ibid.
31. Ibid.
32. Ibid.
33. J. Lovy, « Théâtre-Lyrique. Les Fiancés de Rosa, opéra comique en un acte », *Le Ménestrel*, n° 22, 3 mai 1863, p. 170.
34. Paul Bernard, « Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique. La Pénitente », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n° 2, 17 mai 1868, p. 153-154.
35. Ibid.
36. H. Moreno, « La partition de Piccolino. Les feuillets de musique », *Le Ménestrel*, n° 7, 17 janvier 1869, p. 49-50.
37. Ibid.
38. Correspondance familiale adressée à Thérèse de Grandval au château de l'Épine, Le Mans, août 1866, collection particulière.
39. « Nouvelles diverses », *Revue et Gazette musicale de Paris*, n° 6, 10 février 1867, p. 46 ; « Nouvelles diverses », *Revue et Gazette musicale de Paris*, n° 14, 7 avril 1867, p. 110.
40. « Nouvelles diverses », *Revue et Gazette musicale de Paris*, n° 6, 10 février 1867, p. 46.
41. « Concerts et auditions musicales de la semaine », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n° 15, 14 avril 1867, p. 117.
42. Ibid.
43. A. de Gasperini, « Concerts. Saison 1866-1867 », *Le Ménestrel*, n° 22, 28 avril 1867, p. 172-173.
44. « Concerts et auditions musicales de la semaine », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n° 9, 27 février 1870, p. 70.
45. E.R., « Feuilleton du journal des débats. Revue musicale », *Journal des débats politiques et littéraires*, 1 mai 1870, p. 1.
46. « Concerts et auditions musicales de la semaine », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n° 9, 27 février 1870, p. 70.
47. Ibid.
48. Bibliothèque nationale de France, notice « Clémence de Grandval, Suite pour flûte et piano », notice FRBNF43025160 (ark:/12148/cb43025160n), consultée le 23 juin 2026.
49. Bibliothèque nationale de France, notice « Clémence de Grandval, 2 Pièces pour hautbois, violoncelle et piano », notice FRBNF43025141 (ark:/12148/cb43025141c), consultée le 23 juin 2026.
50. « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, n° 8, 20 janvier 1878, p. 64.
51. « Concerts et auditions musicales », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n° 12, 19 mars 1876, p. 93.

52. « Concerts et auditions musicales », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n° 17, 27 avril 1879, p. 134.
53. « Nouvelles diverses, concerts », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n° 49, 5 décembre 1880, p. 390 ; « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, n° 1, 5 décembre 1880, p. 7.
54. « confiée à la voix tant soit peu nasillarde et grêle du hautbois », « Nouvelles diverses, concerts », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n° 49, 5 décembre 1880, p. 390.
55. « Concerts et auditions musicales », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n° 11, 15 mars 1874, p. 86.
56. Delphin Balleyguier, « Chronique musicale », *La Fantaisie parisienne*, n° 4, 15 mars 1874, p. 8.
57. « Concerts et auditions musicales », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n° 14, 21 mars 1875, p. 110.
58. H. Moreno, « Semaine théâtrale et musicale », *Le Ménestrel*, n° 18, 4 avril 1875, p. 141.
59. « Concerts et auditions musicales », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n° 7, 15 février 1880, p. 53.
60. « Concerts et auditions musicales », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n° 8, 22 février 1880, p. 61-62.
61. « Nouvelles diverses », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n° 1, 4 janvier 1880, p. 7.
62. « Nouvelles diverses », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n° 45, 7 novembre 1880, p. 358.
63. Auguste Morel, « Grande Salle du Conservatoire », *Le Ménestrel*, n° 11, 13 février 1881, p. 84.
64. Clémence de Grandval à Camille Saint-Saëns, Skodsborg (Danemark), [été 1887], Bibliothèque Camille Saint-Saëns (Dieppe), fonds ancien et local, cote LAP CSS 84.
65. « Association artistique d'Angers », *Le Petit Courrier*, n° 97, 4 décembre 1887, p. 4.
66. « Théâtres et concerts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 8 mars 1888, p. 4.
67. Clémence de Grandval à Camille Saint-Saëns, Paris, [27 février 1892], Bibliothèque Camille Saint-Saëns (Dieppe), fonds ancien et local, cote LAP CSS 84.
68. Fernand Bourgeat, « Grand Théâtre de Bordeaux : Mazeppa », *Vert-vert*, 25 avril 1892, p. 2.
69. Ibid.
70. Clémence de Grandval à Camille Saint-Saëns, [4 février 1905], Bibliothèque Camille Saint-Saëns (Dieppe), fonds ancien et local, cote LAP CSS 84 ; « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, n° 7, 17 février 1912, p. 56 ; E. Delaroché, « Le Monde et la Ville », *Le Figaro*, n° 25, 25 janvier 1912, p. 2 ; E. Graph, « Province », *Le Monde artiste*, n° 22, 30 mai 1897, p. 7 ; « Un Opéra français à Anvers », *L'Estafette*, n° 10754, 25 novembre 1896, p. 3.
71. « Un Opéra français à Anvers », *L'Estafette*, n° 10754, 25 novembre 1896, p. 3.
72. « Théâtres », *Le Temps*, n° 12424, 4 juin 1895, p. 4 ; Émile Marsy, « Derrière la toile », *Le XIX^e siècle*, n° 9333, 29 septembre 1895, p. 3.
73. « Un opéra français à Anvers », *La Justice*, n° 6157, 25 novembre 1896, p. 3.
74. Clémence de Grandval à Camille Saint-Saëns, [8 juin 1900], Bibliothèque Camille Saint-Saëns (Dieppe), fonds ancien et local, cote LAP CSS 84.
75. Ibid.
76. Ibid.
77. Auguste Morel, « Grande Salle du Conservatoire », *Le Ménestrel*, n° 11, 13 février 1881, p. 84.
78. A. P., « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, n° 3, 19 janvier 1907, p. 24.
79. Henri Blanchard, « Matinées musicales de M. Gouffé », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n° 22, 1^{er} juin 1851, p. 172.
80. Ibid.
81. J. Levy, « Théâtre-Lyrique. Les Fiancés de Rosa, opéra comique en un acte », *Le Ménestrel*, n° 22, 3 mai 1863, p. 170.
82. Ibid.
83. Clémence de Grandval à sa fille Thérèse, Paris, août 1866, collection particulière.
84. A. de Gasperini, « Concerts. Saison 1866-1867 », *Le Ménestrel*, n° 22, 28 avril 1867, p. 172-173.
85. H. Moreno, « La partition de Piccolino. Les feuillets de musique », *Le Ménestrel*, n° 7, 17 janvier 1869, 49-50.
86. Ibid.
87. Ibid.
88. Clémence de Grandval à Camille Saint-Saëns, Paris, [13 février 1893], Bibliothèque Camille Saint-Saëns (Dieppe), fonds ancien et local, cote LAP CSS 84.
89. Clémence de Grandval à Camille Saint-Saëns, [23 juin 1894], Bibliothèque Camille Saint-Saëns (Dieppe), fonds ancien et local, cote LAP CSS 84.
90. Clémence de Grandval à Camille Saint-Saëns, [10 août 1894], Bibliothèque Camille Saint-Saëns (Dieppe), fonds ancien et local, cote LAP CSS 84.
91. Clémence de Grandval à Camille Saint-Saëns, [18 septembre 1894], Bibliothèque Camille Saint-Saëns (Dieppe), fonds ancien et local, cote LAP CSS 84.
92. Clémence de Grandval à Camille Saint-Saëns, [s. d.], Bibliothèque Camille Saint-Saëns (Dieppe), fonds ancien et local, cote LAP CSS 84.
93. J. Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, n° 5102, 6 avril 1875, p. 2.
94. J. Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, n° 4057, 21 mai 1872, p. 2.
95. Johann Reuchsel, « Revue musicale », *Le Centre gauche*, n° 84, 27 avril 1870, p. 2.
96. E. Reyer, « Revue musicale », *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 1^{er} mai 1870, p. 1.
97. Gioacchino Rossini, autographe de la Petite Messe solennelle, cité dans « Paris », *Le Petit Journal*, n° 416, 22 mars 1864, p. 1.
98. H. Moreno, « Un Stabat inédit de Mme de Grandval », *Le Ménestrel*, n° 13, 27 février 1870, p. 5.
99. Vicomte de Létorière, « Le monde et la mode », *La Liberté*, 1^{er} mars 1870, p. 2.
100. H. Moreno, « Un Stabat inédit de Mme de Grandval », *Le Ménestrel*, n° 13, 27 février 1870, p. 5.
101. E. Reyer, « Revue musicale », *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 1^{er} mai 1870, p. 1.



A Message in a Bottle...

There are composers whose every stage of life is known to us. Women composers too, rarely, but sometimes.

And then there is Clémence de Grandval.

When I first began taking an interest in her music, in the spring of 2020, I was immediately struck by an almost incomprehensible contrast. Her name appears frequently in concert programmes, 19th century newspapers, and the correspondence of Saint-Saëns and Pauline Viardot. Her career was brilliant, her catalogue is huge. Yet when one tries to follow the thread of her life back to its source, almost everything seems to disappear. There is no authoritative biography. No precise chronology. Only a handful of articles, often contradictory reference notices, and scattered letters.

Clémence de Grandval was born in the Sarthe and lived in Le Mans, where I myself grew up and began to study the cello. This closeness lent a particular colour to my investigation – it felt as though I was searching for someone whose traces had always been around me, though I had never seen them.

At that time, I was simply a cellist. I had made a few short video documentaries and was preparing the first edition of the Festival Un Temps pour Elles, in which Clémence de Grandval's music would naturally occupy a place of honour. I did not yet know that this first adventure would lead to another far more extensive one, involving Charlotte Sohy, Jeanne Leleu, Rita Strohl, and so many others.

I began reading the letters Grandval wrote to Camille Saint-Saëns. Her handwriting can be difficult, almost resistant to the reader. Little by little, however, her voice emerged. Behind the composer celebrated by the press, the woman revealed herself: funny, lively, exacting, passionate, but also anxious, as she recounts her doubts, her enthusiasms, the difficulties she faced in bringing her works to life, and her delight in her family.

One place name recurs frequently in the letters: Vaux. I learned that she stayed there with her daughter Thérèse. I searched online for the château. I found an email address. On 26 May 2020, I wrote a few lines, not really expecting to get a reply. Just a message in a bottle.

A few days later, an answer arrived, from Caroline Hedengren. She invited me to come and consult the family archives. I came, and I stepped through the gates of the Château de Vaux. What was meant to be a straightforward archival visit turned into a day that I cannot think about without deep emotion. Caroline welcomed me with overwhelming generosity. We spoke of Clémence as though she were someone we had both known personally. Then the documents were brought out. Her correspondence with her publisher Heugel, drawings by her own hand, original scores, and the manuscript books of her mother Adèle. Caroline disappeared for a few moments and returned carrying a heavy volume bound in brown leather, with gilt edges and two brass clasps holding it shut. Placed on the table, it looks more like a precious book of hours than a photograph album. But when she opened it, page after page of photographs revealed the inscribed portraits of the people who surrounded Clémence de Grandval: Pauline Viardot, Charles Gounod, Jacques Offenbach, Victor Massé, Gabrielle Krauss, Pablo de Sarasate, Fromental Halévy, Friedrich von Flotow...

Unfortunately, no manuscript scores by Clémence de Grandval remained in the archives. But there were all the traces of a life: a home, a landscape, faces, friendships.

Over lunch, Caroline asked me whether I intended to write something about Clémence one day. I told her that for the moment, I wanted to start by playing her music. But the idea of a monographic project was already there somewhere, quietly taking shape. Other encounters followed. My first exchanges with Florence Launay, whose pioneering research opened the way for an entire generation of scholars and musicians, were decisive. Anne Le Naour, who had planned to write a doctoral thesis on Clémence de Grandval, shared with me photocopies of all her research. Through these conversations, a conviction gradually emerged: simply making the music live again was not enough. The path of the woman who had written it also needed to be retraced.

The four CDs brought together in this album and the accompanying biography are two sides of the same project. When I re-read today the letters Clémence wrote to Camille Saint-Saëns, I am struck by a certain continuity. Without knowing it, she herself led me to Vaux, and Vaux led me to the archives that nourished this booklet.

I hope that the pages that follow will allow you to get to know Clémence de Grandval as fully as they allow you to discover her music.

Héloïse Luzzati
Translated by Leila Schneps

BORN AT LA COUR DU BOIS

Marie Félicie Clémence de Reiset was born on 21 January 1828 at the Château de la Cour du Bois in Saint-Rémy-des-Monts, in the Sarthe¹. She was the daughter of Léonard de Reiset, an assistant staff captain and an officer of the Legion of Honour², and Louise Adèle du Temple de Mézières³.

Clémence de Grandval was born into a world that was at once aristocratic, military, and highly cultivated. Her father had served in twelve years of military campaigns, including in Spain and Guadeloupe⁴, but the deepest roots of the artistic imagination that shaped her upbringing probably came from her mother's side.

La Cour du Bois, the family estate on the edge of the northern French province of Maine, was more than an aristocratic residence: throughout the nineteenth century, it was a flourishing centre of intellectual and artistic life. Writers, musicians, and artists gathered around Adèle du Temple, the Baroness de Reiset, in an atmosphere where creative pursuits went without saying⁵. She herself engaged in intense literary activity, writing and publishing several books, including *Geneviève, Memoirs of a Young Woman from the Vendée* (1852) and *Nathalie, or the Five Ages in a Woman's Life* (1854).

La Cour du Bois attracted leading figures from the artistic world of the period. The poet Marceline Desbordes-Valmore is said to have stayed there and to have composed several of her poems during her visit⁶. Musicians were also welcomed to the estate, among them the violinist Jean-Baptiste Philémon de Cuvillon, a member of the Société des Concerts du Conservatoire, and the celebrated cellist Auguste-Joseph Franchomme⁷. According to local tradition, the German composer Friedrich von Flotow composed his comic opera *Martha* at La Cour du Bois⁸.

In an environment where cultivated amateur music-making mingled with professional artistic careers, music probably occupied a central place. Clémence de Reiset began her training at an early age: she started studying music at around six, and by twelve or thirteen she was already trying her hand at composition under the guidance of Flotow⁹.

The details of her musical education are at least partially known. Camille Saint-Saëns would later praise her “smooth and tranquil style”, which he attributed to the influence of Chopin, with whom she is said to have studied¹⁰. Singing also played an important role in her training. As a pupil of Laure Cinti-Damoreau, she performed her own works. At one musical gathering held at the family home, the press praised both “the boldness” of her vocal embellishments, “rivalling those of Madame Damoreau”, and the fact that she “sang delightful pieces of her own composition”. An instrumental trio of her own was also played on that occasion¹¹.

From all this, it is clear that Clémence de Reiset’s precocious talent was not a gift in isolation, but was nurtured in an exceptionally stimulating artistic environment. From a very early age, she was a spectator, a performer, and a creator.

MADemoiselle de REISET, “AN EXTRAORDINARY MUSICIAN”

By the late 1840s, Clémence de Reiset was beginning to make a name for herself in Parisian musical circles, although she was not yet twenty. Her precocious talent, already much admired within the intimate setting of La Cour du Bois, began to attract the attention of connoisseurs and journalists. The *Revue et Gazette Musicale* dated 2 June 1850 exclaimed:

“I ask the name of this extraordinary musician, and why should I not tell you that she is called Mademoiselle de Reiset? Such talent, such a vocation cannot remain anonymous! Mademoiselle de Reiset [...] writes trios and septets which are esteemed by the masters; she has even composed a symphony which we shall be privileged to hear next winter. And I almost forgot: she paints miniatures as skilfully as she composes and sings.”¹²

The word “extraordinary” is striking. It conveys both the admiration and the surprise inspired by this burgeoning career. It is not merely precocious talent that is so highly praised here, but also an unusual level of ambition. Just a few weeks later, the same journal discussed her works at greater length, on the occasion of a performance of two septets (now lost) at her father’s home.

The review drew attention to the composer's "altogether exceptional talents", and emphasized her precocity, noting that one of the septets had reportedly been written "at the age of fifteen", while also praising "that freshness of ideas which academic pedantry so often withers in our student composers"¹³.

On 25 February 1851, Clémence participated in a concert at the Salle Sainte-Cécile under the direction of Hector Berlioz. The programme included the *Andante* from a symphony in C major which she had composed. The *Revue et Gazette Musicale* commented: "*This movement, judiciously conceived, skilfully developed, and richly orchestrated, surprised connoisseurs as much as it delighted them.*"¹⁴ By that point, Clémence de Reiset was no longer considered merely as a cultivated young woman who engaged in music: she was recognised as a composer capable of writing on a symphonic scale.

On 11 March 1851, she married Charles de Grandval, a staff captain, at the town hall of the 1st arrondissement in Paris¹⁵. The event was announced in the press¹⁶. A few weeks later, an article spoke admiringly of her trio and expressed the hope that these new ties "*would not prove detrimental [...] to her first love, the art of music, nor lead her to utter, like many a young woman whom heaven did not endow with sufficiently powerful musical gifts, that stereotypical phrase so often invoked to excuse incapacity: Oh, I've neglected all that since my marriage.*"¹⁷

BETWEEN L'ÉPINE AND THE OPÉRA-COMIQUE

In the early 1850s, Clémence de Grandval's life began to shape itself around a new set of priorities. The birth of her two daughters, Adélaïde Marie Thérèse on 2 January 1852, followed by Isabelle Antoinette Jeanne on 2 August 1853, both born at the Château de la Cour du Bois¹⁸, turned family life into a central part of her existence. She had lost her mother, Adèle du Temple de Mézières, just a few months earlier; her father, Léonard de Reiset, died on 29 January 1857¹⁹.

From the 1860s onward, her life was organised essentially around the Château de l'Épine in Le Mans, where she succeeded in bringing together her social and family life and her creative work²⁰. It was here, in fact, that a decisive development in Clémence de Grandval's career occurred; she developed an increasingly determined commitment to opera. Starting at the very beginning of the decade, her progression was marked by a whole succession of works, including *Le Sou de Lise*, performed at the Bouffes-Parisiens in 1860²¹, *Les Fiancés de Rosa*, performed at the Théâtre Lyrique in 1863²², and *La Comtesse Eva*, staged in Baden-Baden in 1864²³. These three works mark her clear determination to establish herself in the world of operatic theatre.

The clearest insight into what this ambition meant in practical terms is offered by her correspondence from the year 1866. It was then that Clémence de Grandval travelled to Paris to attend rehearsals for a one-act comic opera still in the process of being written, but which would eventually become *La Pénitente*²⁴.

Her daughter Thérèse remained at the Château de l'Épine, and the letters Grandval wrote to her evoke a daily life of constant travel, intense work, uncertainty, and waiting²⁵.

The difficulties she was facing soon became concentrated on the libretto. Adolphe de Leuven, co-director of the Opéra-Comique, had some doubts about it, and was considering having it revised by another writer²⁶. The names of Delacour, Labiche, and Meilhac were discussed. Victor Massé, whom the composer had approached, intervened to untangle the situation, and advised Clémence not to risk a failure that might jeopardise her career in the theatre²⁷.

The correspondence reveals that she was acutely aware of what was at stake. After a meeting with Leuven, she wrote to her daughter: *"I said to Leuven: 'Am I not, in fact, the real problem here? Isn't it that you don't want to stage my work, but you don't want to admit it?' [...] He replied: 'Madame, if I wanted to be rid of you, I would stage it tomorrow. What would your failure matter to me then? If I am staging your work, it is to help you take a step forward, not to drown your music in an unsuccessful poem.'"*²⁸

What she feared above all was not so much failure, but waiting. *"There is only one thing I cannot bear [...] and that is uncertainty"*²⁹. In this world full of decisions beyond her control, from revisions of the text to the choice of collaborators, she sought out supporters who could guide her and defend her projects. Victor Massé provided her with such support, and she resolved to follow his advice: *"I have been fortunate enough to find that friend in Massé, and I shall do exactly as he tells me."*³⁰

And everyday life went on, its events pouring out in the letters, painting it in precise, concrete, almost tangible details. Amidst rehearsals and anxieties about her work, Clémence also wrote about the preparation of mirabelle plums, to “*use only three-quarters as much sugar*”, or about the price of apricots, and some “*magnificent*” peaches. She planned meals for her return to Le Mans, gave instructions to the servants, and made sure to send kisses to Tape, the dog, and to someone or something called “the fly”³¹.

Her days in Paris were an endless round of rehearsals and visits. She dined out, called on Rossini, who asked her to sing her *Lucioles* and was “delighted” by them³², and went from one salon to another, but the theatre was never far from her thoughts. Everything comes together pell-mell in the letters: decisions by Leuven, comments from Massé, advice about making jam, and errands to be run back at home. Her husband, Charles de Grandval, was fully involved in these events. He met with the representatives of the theatre, saw Leuven, corresponded with Busnach, followed Massé’s advice, and he, too, wrote letters to his daughter reporting on the latest progress, the obstacles, and the decisions still to come.

— UNDER THE FOOTLIGHTS

Clémence de Grandval's entry into the world of opera was not made without a certain degree of caution. For *Les Fiancés de Rosa*, she adopted the pseudonym "Clémence Valgrand," which the journal *Le Ménestrel* instantly qualified as "*altogether too transparent*"³³. The critic was of course correct: behind that name, "*everyone had guessed*" that the barely concealed composer was no other than Madame la Vicomtesse de Grandval. This choice of pseudonym was not a genuine attempt at disguise, but rather a way of penetrating the world of the theatre that was not quite anonymous and yet did not go so far as to publicise her true name.

The press invariably viewed her works through the prism of this dual identity. She was at once a composer, an established musician, and a "*lady of the highest society*"³⁴. Her music was never judged on its own merits; all judgments were inseparable from the social position of the woman whose name was attached to them.

La Pénitente was first performed at the Opéra-Comique on 13 May 1868, to a mixed reception. The critics agreed by and large in recognising the qualities of the music, describing it as "*well written and pleasing*," with "*pretty harmonies*" and "*an elegant manner*"³⁵, but they also drew attention to the weaknesses of the libretto.

With *Piccolino*, first performed at the Théâtre-Italien in 1869, the stakes rose considerably. This time the press acknowledged a genuine success, even singling out several specific passages for praise. But they could not resist also drawing attention to the exceptional nature of the event, presenting the fact that a score of such importance “*bore a woman’s name*”³⁶ as a landmark occurrence.

Nestor Roqueplan, who directed and wrote for several Parisian opera houses and theatres, was quoted by the journal as declaring that “*no gallantry is required in judging Madame de Grandval’s music*” and that “*talent has no sex*”³⁷. The phrase was intended as an emancipatory statement, but it reveals pretty clearly how central the gender of the composer actually remained when her music was being judged. Even as she was becoming recognised as a composer, Clémence de Grandval continued to be considered in the light of what she represented socially.

TOWARDS SACRED MUSIC

At the same time as she was beginning to seriously establish herself as a composer of opera, her creativity began to turn in another direction, which would become increasingly central to her work: the writing of sacred music.

*"I find myself increasingly drawn to that most elevated genre, sacred music. Camille maintains that in it I am more truly myself than in anything else, and I believe he is right, because all my deepest inclinations lead me towards it."*³⁸ This sentence from a letter to her daughter Thérèse marked a decisive turning point. In 1867, Grandval's first Mass was performed at the church of Saint-Eustache, and again later at the Athénée³⁹. The reception was immediately favourable, with several passages being praised for their *"style and character of an eminently religious nature"*⁴⁰. Her writing was lauded also for its *"consistently interesting harmonies"*⁴¹, and for an instrumentation that *"revealed an experienced hand"*⁴². Performances of the piece multiplied, and its success increased until the work gradually came to be regarded as *"the work of a master"*⁴³.

Nor was this initial success an isolated incident. Clémence de Grandval carried the momentum forward with new sacred works, foremost among them a *Stabat Mater* for solo voices, chorus, and orchestra. This work was first presented in the composer's own salon with Clémence herself at the piano and Camille Saint-Saëns at the harmonium, to an audience consisting of *"the elite of the composing world"*⁴⁴, including such figures as Georges Bizet and Charles Gounod. A few weeks later, on 17 April 1870, an orchestral version was performed at the church of Saint-Eustache, and was then played again under the baton of Saint-Saëns at a benefit concert at the Paris Conservatoire⁴⁵. The work was hailed as *"a worthy counterpart to the remarkable Mass"*⁴⁶, and made a strong impression through its *"noble and simple bearing,"* its *"genuine religious feeling,"* and its *"true command of counterpoint"*⁴⁷.

Alongside these large-scale scores, Grandval composed a number of other sacred works, including motets, psalms, and sacred dramas such as *Sainte Agnès*, all of which testify to her sustained commitment to this type of repertoire throughout the 1870s.

WIND INSTRUMENTS

Clémence de Grandval composed a particularly varied body of works for wind instruments, expressing a sustained interest in instrumental combinations rarely encountered in nineteenth-century French chamber music.

Her *Suite for Flute and Piano*, published in Paris in 1876⁴⁸ and dedicated to the celebrated flautist Paul Taffanel, was composed at a time when the French school of flute playing was flourishing, and benefited from the direct involvement of one of its leading representatives. This piece would be performed regularly at concerts organised by the Société Nationale de Musique. She further wrote a *Valse mélancolique* for flute and harp, a comparatively uncommon instrumental combination. But beyond the flute, she composed for more unusual ensembles, as demonstrated by *Deux Pièces* for oboe, cello, and piano published in 1884⁴⁹, *Deux Pièces* for clarinet and piano (1885) (*Invocation* and *Air slave*), and *Quatre Morceaux* for clarinet or English horn and piano. By offering a variety of instrumental scorings, these works broadened the range of possible performance options.

Several of these pieces were presented under the auspices of the Société Nationale de Musique, where they were performed by the oboist Georges Gillet, who was the principal oboe of the Société des Concerts du Conservatoire⁵⁰ and an active member of the Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent alongside Paul Taffanel. These works were appreciated for the quality of their craftsmanship, with critics describing the scores as “*finely written*”⁵¹, and rich in “*fresh and piquant details*”⁵².

From these first pieces for winds, Grandval soon moved to more ambitious forms. In 1880, Grandval's oboe concerto was premiered at the Concerts Populaires, again with Gillet as soloist⁵³. Although writing an oboe concerto was considered quite audacious an undertaking, given the inherent limitations of the instrument⁵⁴, it confirmed Grandval's special position amongst composers for wind instruments.

THE ROAD TO RECOGNITION (1875-1894)

From the mid-1870s onward, Clémence de Grandval's activity increasingly shifted towards orchestral works. Although she had already distinguished herself in large-scale forms with the *Mass* and *Stabat Mater*, this period marked a decisive turn towards compositions in which symphonic writing and musical drama played the main role.

As early as 1874, her *Esquisses symphoniques*, performed at the Concerts Populaires under the direction of Jules Pasdeloup, attracted the attention of the press, which praised their "*clear musical ideas*"⁵⁵ while also discerning in them "*the tendencies of the new French school*"⁵⁶. This work was revived in 1875 at the Société Nationale de Musique, in a version for two pianos performed by the composer herself alongside Camille Saint-Saëns.

That same year, at the Salle Ventadour, she presented her new composition *La Forêt* [*The Forest*] under the baton of Jules Danbé, in a programme that also included her Concerto for violin and orchestra. A three-part lyric poem whose text she wrote herself⁵⁷, *La Forêt* unfolds as a triptych, moving from the awakening of nature to nocturnal visions. The work was acclaimed for the quality of its choruses and the refinement of its orchestral writing. The press reported that it had been inspired by "*her walks beneath the great ancient trees of Fontainebleau*"⁵⁸.

In the years that followed, Grandval continued along this path, with several large-scale works both for the operatic stage and the concert hall. *Atala*, a lyric poem set to a text by Louis Gallet, was performed at the Concerts Populaires in 1880⁵⁹. The work shifts interestingly between dramatic scenes and purely orchestral episodes, among which critics singled out certain descriptive passages for their colour and character⁶⁰.

This compositional direction culminated in *La Fille de Jaïre*, a Biblical scene written to a poem by Paul Collin, which was awarded the Rossini Prize by the Académie des Beaux-Arts in 1880⁶¹. Selected from among forty-four candidate scores⁶², the work was given an official performance at the Paris Conservatoire. Reviews described it as "*remarkable in more ways than one*", and "*like all Madame de Grandval's works, handled in the most accomplished manner as regards harmony and instrumentation*", noting also that the composer drew upon "*all the resources of the modern school*"⁶³.

— THE FINAL STAGE

On 22 August 1886, Charles Grégoire Amable Enlart, Vicomte de Grandval, died following a sudden illness. In a letter to Camille Saint-Saëns dated August 29, Clémence recalled his final days in words of painful intensity: *"I am shattered [...] I do not know how I endured twenty days and twenty nights of such desperate struggle."* She described the *"heart attacks"*, followed by *"the dreadful acute albuminuria that carried him off within a few days"*, the *"fits of violent delirium"*, the fever, the sleepless nights.

This ordeal was immediately compounded by the need to attend to practical matters. *"I have had to deal with business, paperwork of every kind, without respite"*, she wrote, and *"almost half of [her] income"* disappeared with her husband's death. As early as September, she submitted an application to the Minister of Finance for an officer's widow's pension, describing herself as *"a property owner, residing at 4 rue Royale, Fontainebleau"*, and took all the necessary steps to secure her financial position.

Yet amidst all this upheaval, another imperative asserted itself within her: *"I shall have to return to work, so as not to be overcome by bitter memories."* It was against this background of bereavement that she began work on *Mazeppa*, a grand opera to a libretto by Charles Grandmougin and Georges Hartmann, to which the composer devoted several years. Thanks to her letters to Camille Saint-Saëns, it is possible to trace the work's development. As early as 1887, she described it as already *"finished"*, although several acts still remained to be orchestrated⁶⁴.

That same year, a ballet from the opera was staged⁶⁵, while a prologue was performed in 1888 at the Société Nationale de Musique⁶⁶. She devoted the following years to revising the score. In February 1892, on the eve of the premiere, she wrote: *"For the past four months, I have been working without respite on revising the entire work"*⁶⁷. Premiered in full at the Grand-Théâtre of Bordeaux in April 1892, *Mazeppa* was immediately recognised as a major event. Critics described it as *"highly theatrical," "elegant, passionate, and lucid,"* destined to *"make a great stir in the musical world"*⁶⁸. Its success was considerable enough for some commentators to regret that the opera had not been premiered in Paris; at the same time, its triumphant reception in Bordeaux was cited as an argument for giving France's regional theatres a more prominent artistic role⁶⁹.

Further productions followed throughout the 1890s and right into the early twentieth century. Both Grandval and the press mention performances in Lille, Marseille, Dijon, and Montpellier⁷⁰. Outside France, notably in Antwerp, the comments of the critics vividly reveal the tensions surrounding its reception. One particular article devoted to a performance at the Théâtre-Royal highlights both the audience's enthusiasm and the absurdity of a system that forced French composers to seek performances abroad because they could not gain access to Parisian stages. The work was described as *"clear, lively, and vigorous,"* and as displaying an undeniable *"sense of theatre,"* but its success was discussed in terms of the *"obstacles"* and *"distrust"* that female talent continued to encounter. The critic noted in particular that Parisian members of the audience expressed the hope of finally hearing *Mazeppa* *"beneath the dome of Monsieur Garnier's opera house,"* thereby indirectly identifying one of the chief limitations of Grandval's operatic career: she was genuinely recognized, and yet she was kept away from the foremost institutions⁷¹.

Of course, her situation was far from unique. In the mid-1890s, the press published several lists of operatic works "*awaiting production*", a list that clearly reveals the congestion of the Parisian theatrical system. Alongside the names of Debussy and d'Indy, Grandval is listed with a new opera, *Le Bouclier de diamant*, which had still not been performed⁷² although apparently a few excerpts had already been heard⁷³.

In her correspondence with Saint-Saëns, Grandval rejected the idea of giving up her art, even as illness gradually sapped her strength and sometimes left her unable to compose: "*If I abandon my art, what will help me endure ill health and all its miseries?*"⁷⁴ She also rejected the notion that her ambition was directed essentially towards success: "*You speak only of chasing after success, but there you are mistaken, at least as far as I am concerned*"⁷⁵. For her, creation arose from an inner drive: "*If one has talent, one needs to create.*" It was in this spirit that she described *Le Bouclier de diamant* as her "*musical testament*", declaring that she would "*never again undertake any large-scale work, for the theatre or otherwise*"⁷⁶.

After her death in 1907, tributes emphasised both the extent of her output and the thoroughness of her training. The critic who had described her, when she received the Rossini Prize, as a musician "*initiated into all the secrets of the art*"⁷⁷, rightly credited her in his obituary column with "*a quite rare level of productivity*"⁷⁸.

— RECOGNITION WITH CONDITIONS

The circumstances of the 19th century reception of Clémence de Grandval's work display with particular clarity the mechanisms by which women composers could be both celebrated and kept at arms' length. From her earliest salon pieces to her sacred and operatic works, the articles devoted to her music form an overall scene in which praise was never entirely free from reservations.

From the outset, the question of her identity weighed heavily on the reception of her music. In 1851, the *Revue et Gazette musicale de Paris*, referring to her as Mademoiselle de Reiset, hailed a trio "*imbued with melody and grace*," admiring music that seemed to "*soar towards the heaven of inspiration*"⁷⁹. And yet even beneath these poetic images, a certain condescension is still discernible: her talent is presented as natural, almost spontaneous, "*revealed rather than learned*"⁸⁰.

Only a few years later, a second element of bias entered the picture, this time more social in nature. In 1863, *Le Ménestrel* emphasised the "*transparency*" of the pseudonym Valgrand, interpreting this choice of pseudonym as a strategy for circumventing the "*prejudices [...] against the artistic aspirations of women, and above all those of a woman of high society*"⁸¹. Being a woman was already one obstacle; being an aristocrat was another. For someone like Grandval, recognition required a kind of social displacement, for which she had to "*appear under the footlights like any ordinary plebeian artist*"⁸².

The letters she wrote to her daughter Thérèse show that she was fully aware of these problems. Referring to her dealings with the Opéra-Comique, she observed with disarming lucidity: *"In matters of this kind, a woman is no match for the men [...] unless she has a devoted friend among the artists, to advise her"*⁸³. The wording clearly indicates that she did not feel these difficulties as concerning herself alone, as an individual; rather, she perceived a form of dependence in which women's access to the stage could only be mediated through the intervention of men.

When Grandval turned to what was then considered the most prestigious of musical genres, opera and sacred music, she received ever more abundant praise – but even then, the gender prejudice failed to disappear. On the subject of her *Mass*, one critic in 1867 called it *"a superior work, the work of a master"*, yet still insisted on maintaining that certain qualities would remain *"forever [...] alien to women"*⁸⁴.

The reception of her stage works offers another illustration of this dynamic. In an article on *Piccolino* in 1869, the critic praised *"fine, substantial music"* even while he admitted that in the act of listening itself *"one cannot help remembering [...] that the composer is a woman"*⁸⁵. In this context, that early phrase *"talent has no sex"*⁸⁶ appears less as a declaration of equality than as a symptom of unease. Grandval's work is acknowledged, but as a kind of exception: *"a serious score [...] written by a woman"* is explicitly spoken of as *"a very great rarity"*⁸⁷. This concern, too, surfaces in the letters to her daughter. *"My natural bent is towards the serious rather than the light, but how am I to show that in the theatre when I am asked to compose only light one-act works?"* What Clémence de Grandval expresses here is a sense of frustration at being confined to forms that only imperfectly reflected her aspirations.

Her awareness of these enforced limitations is expressed most openly in her letters to Camille Saint-Saëns from the 1890s. Here, she no longer contents herself with observing the obstacles before her: she names them, analyses them, and exposes the logic behind them. In 1893, for example, she wrote: *"I shall never achieve anything beyond having broken new ground for other women"*⁸⁸. She could no longer perceive her career in purely individual terms, but now viewed herself within a collective history: that of a generation opening the way without being allowed to reap the rewards. The following year, her analysis became more forthright still: *"Guilty of no other crime than being a woman, I have worked every bit as hard as the men, and they should be told that!"*⁸⁹ Behind the irony lies a clear awareness of the inequalities that structured the musical world of her time. This analysis was accompanied by an acute sense of the burden imposed on her by her name and social position: *"That burden, that crime, is my name!"*⁹⁰ Faced with repeated rejection, her final conclusion was bitter: *"It is clearly madness for a woman to compose serious music"*⁹¹, she wrote, and then: *"Just as women cannot be soldiers, deputies, or notaries, they should be officially forbidden to compose music. At least then we would know where we stand."*⁹²

These letters may seem surprising, given the successful reception of much of her work, but there is no real contradiction. Grandval saw how the press invariably constructed her as an exception, a woman capable of composing *"like a man,"* and she understood that this very notion of exceptionality was itself a mechanism of exclusion. To be recognised as an exception is never to be recognised as fully legitimate. The composer so described is not acknowledged as a musician among others, but as a special case, a kind of fortunate anomaly within the musical landscape.

What emerges strikingly across the whole collection of writings, the letters and the articles, is the extent to which they all converge to the same reality. Yes, the critics supported her works, acknowledged their merits, and helped to promote their circulation, yet this favourable reception was never neutral: it invariably rested on interpretative frameworks that prevented full equality. Clémence de Grandval was admired, but as an exception; she was legitimised, but only in a category that marked her as different; she was listened to, she was heard differently.

Through the story of Clémence de Grandval, we glimpse the situation of an entire generation of women composers who, even while they were not entirely absent from musical history, were allowed to participate only under a restrictive set of conditions.

Héloïse Luzzati

Translated by Leila Schneps

Chamber music: from the sublime to the graceful

The *Andante and Intermezzo* (1889) for violin, cello, and piano exemplifies the wide expressive range commanded by Clémence de Grandval, extending from the sublime to the graceful. The *Andante* is serious yet lyrical in its melodic writing and powerful in its instrumentation, passionate in its rhythmic momentum, and rich in harmony, while the *Intermezzo* is all lightness. The contrast is striking, transporting the listener into the atmosphere of a serenade, accompanied by pizzicati on the strings.

Grandval moves between the serious large-scale form and the aesthetics of the salon, not only from one work to the next but even between the movements of a single piece. She did not start composing with light miniature forms and gradually conquer the larger scale. Indeed, if any type of overall aesthetic development can be perceived across the whole of her extensive chamber-music output, the reverse would be closer to the truth. Most of her romantically expressive large-scale works were written in the 1850s, whereas more salon-type pieces appear from the beginning to the end of her career.

Her taste for unusual instrumental combinations and for the colours of wind instruments intensified with the years, so that the 1880s were witness to a remarkable profusion of unexpected works in which instruments such as the oboe, clarinet, English horn, or harp were granted unusual prominence and distinction.

— Appassionato

Several decades before the *Andante and Intermezzo*, the *Second Grand Trio* (1853) explored the medium of the piano trio. The work is ambitious and serious in character, as its first movement already shows. Here Clémence de Grandval unfolds a large-scale sonata form, although this is not a structure she uses systematically: she tends to favour variation over development, and ternary ABA' form over sonata form. Whenever sonata form is used in her music, it is associated with a powerful lyricism, which here even recalls the chamber works of Robert Schumann with their broad chords and sweeping musical discourse.

The first movement of the *Sonata for Violin and Piano* Op. 8 (1851), belongs to the same vein. The piano's rapid ostinato immediately establishes an atmosphere of intense drama, while the violin's wide-ranging theme is charged with powerful pathos. The harmony abounds in secondary dominants which heighten the tension of the musical argument, before the transition to the second theme yields almost playfully to a Mephistophelian grandiosity built from descending chromatic staccato figures. In the development section, the piano assumes an almost soloistic role, with effects which reach their full force in the coda.

Although sonata form in Grandval's music almost invariably entails a Romantic intensity of expression, dramatic lyricism is by no means confined to it. The title *Romance and Gavotte* (1884) for oboe, cello, and piano might sound like a salon piece, but in fact it is anything but. From its very first startling harmonies, the listener is swept along by the piano writing, full of deep basses and breathless syncopations. The unusual combination of instruments proves extraordinarily lyrical. This romance possesses all the momentum and intensity of passion.

— Waltzing in the salon

Pieces of a lighter nature punctuate Clémence de Grandval's instrumental output from the *Scherzo* of the *Violin Sonata* Op. 8 in 1851 to the *Valse mélancolique* for flute and harp, written in 1891. But her lightness is imbued with nobility, elegance, and refinement. Often tinged with the nostalgia suggested by the word "*mélancolique*", it never lapses into conventional virtuosity or a mere catalogue of instrumental effects. The stylised waltz frequently serves as the unifying thread in these pieces. The central trio of the *Scherzo* from the *Violin Sonata*, rich in modulations handled with great flexibility through enharmonic reinterpretation or towards the parallel key, certainly evokes a waltz.

The *Valse mélancolique* sets a triple-time rhythm that spins like an old-fashioned carousel. It is difficult to imagine anyone actually dancing to it, particularly when the theme returns accompanied by off-beat arpeggios that heighten the impression of a suspended memory. Although the harmonic language is less chromatic than usual, owing to the particular constraints of the harp, the writing remains perfectly fluid and reveals an intimate knowledge of both instruments. This piece is not the first one that Grandval wrote for the flute. As early as 1876, she composed a *Suite for Flute and Piano* for the renowned flautist Paul Taffanel. Its simple and moving *Minuet*, whose triple time also echoes the rhythm of the waltz, is written with captivating delicacy: the role exchanges between the flute and the piano are particularly effective, unexpected harmonic inflections lend piquancy to the natural ease of the melodies, and constantly renewed countermelodies revive the listener's interest each time the theme returns.

The *Two Pieces for Violin* (1882) and the *Three Pieces for Cello and Piano* (1883) explore another aspect of the salon aesthetic, this one expressing more panache than melancholy. Grandval's affinities with the music of Saint-Saëns may be heard in the expressive lines written for both violin and cello, enriched by a highly personal harmonic palette ranging from chromaticisms and deliberately emphatic diminished-seventh arpeggios to startlingly colourful chords, as heard at the beginning of the *Serenade*. The writing for violin is more elegant and incisive than for the cello. The latter presents an incantation-like melody in the *Andante*, followed by a simpler but equally expressive line in the *Serenade*. Staccatos, heavily accented low notes, pizzicati, harmonics, leaps, and double stops, all so characteristic of the violin, contrast with the more ornamental writing for cello, in which semitones seem to continually open new horizons. The *Bohémienne* for violin is a kind of cousin to the *Chant serbe* for cello, both pieces poised somewhere between Brahms's *Hungarian Dances* and the world of Bartók, but filtered through an unmistakably French sensibility.

Writing for wind instruments

Clémence de Grandval had a particular fondness for wind instruments, for which she devised some daring combinations. One such work, for oboe, bassoon, and piano, brings together the two double-reed instruments with the piano in an ensemble that is wonderfully coherent in sonority, albeit very unusual in 19th century chamber music. She ventured on passages that demand perfect control of intonation from the performers, for example entrusting themes to the two wind instruments in octaves. In the *Allegro moderato*, the staccato theme admirably highlights the natural qualities of the oboe. Grandval alternates the

two instruments with an almost theatrical instinct, as though they were a single instrument extended across two registers, like the two hands of a pianist. The trio thus becomes a dialogue between double reeds and struck strings.

In the *Lamento and Scherzo* (1877) for oboe with piano or orchestral accompaniment, she brings out the instrument's distinctive melodic qualities. In the coda of the *Lamento*, she entrusts it with a long, plaintive melody almost entirely stripped of accompaniment, the piano contributing only a few notes in its lowest register. The *Scherzo*, by contrast, reveals an oboe that is fairy-like and playful, its dotted rhythms and short notes sustaining a lightness in constant motion.

The *Gavotte* from the *Romance and Gavotte* (1884) for oboe, cello, and piano is full of wit, coming close to humour but without being overtly comical. The movement is beautifully launched by the cello's ostinato pizzicatos and the oboe's play with accents and detached articulation, which seem to sculpt the music's lightness.

The *Four Pieces for English Horn and Piano* (1886) shine a light on an instrument rarely treated as a soloist. In the 19th century, the English horn appeared chiefly in operatic arrangements; original works for the instrument were exceptional. The pieces later written for it by Charles Koechlin and Florent Schmitt postdate Grandval's. The *Lamento* that opens the set is even more accomplished than the corresponding piece for oboe. Counterpoint in contrary motion supports a melodic line whose very simplicity heightens its expressive force. The *Finale* returns to the lively staccato writing so characteristic of Grandval, while off-beat accents give it irresistible momentum.

Grandval's writing for flute and clarinet is quite different. In the *Prelude* from the above-mentioned *Suite for Flute and Piano* (1876), sweeping arpeggios spanning the full range of the piano allow the flute to unfold its melody at length, giving the listener a sense of immensity and space. The harmonies, free of strong tension yet richly coloured through added seconds and various forms of ninth chord, reinforce this suspended quality. The *Scherzo* gives pride of place to the trill, the movement's central feature, which in this instrumental setting inevitably evokes birdsong.

Invocation, the first of the *Two Pieces for Clarinet* (1885), adopts an almost vocal style: at times the clarinet declaims in the manner of a recitative, while at others it unfolds an expansive vocalise. The *Air slave* belongs to the same vein as the *Bohémienne* or the *Chant serbe* for strings. The piano's insistent rhythm and repeated notes contribute greatly to establishing this distinctive colour.

Songs: from romance to lyric drama

Clémence de Grandval's songs embrace a wide range of styles, from romance to lyric drama. Like her chamber music, however, they resist any straightforward pattern of stylistic development. It would be futile to divide them into distinct compositional "periods": Grandval wrote light romances and deeply moving songs with equal assurance, whether in the 1850s or half a century later. One of her last songs, *Menuet* (1901), actually recalls the *Valse mélancolique* for flute and harp composed years earlier.

The songs closest to the romance tradition are lyrical and tuneful, with simple piano accompaniments and the same music repeated for each stanza. The songs *Scrupule*, *La Délaissée* [The Forsaken Girl] (1867), and *Chanson d'autrefois* [Song of yore] (1890) are within the reach of accomplished amateur singers, whereas the formidable *Galop* calls for an excellent pianist and a singer with considerable dramatic presence and vocal command.

Poetry through Harmony

Grandval's distinctive harmonic language is particularly effective in bringing out the meaning of the texts she chose. In both her chamber works and her songs, much of the expressive flavour comes from sharply etched harmonic turns. Without any apparent transition, she modulates to other keys, sometimes separated by no more than a third, using a shared note as a pivot. The listener has the impression that the light has suddenly changed, revealing the harmonic landscape from an entirely new angle.

In *Les Lucioles* [The Fireflies] which was warmly received by *Le Ménestrel*, the image of golden light is itself illuminated by one of these harmonic shifts. In the *Chanson laponne* (1893), the moment of greatest intensity is once again conveyed through harmony: the chords are simple, yet the change of colour from F major to E major, two keys with very few notes in common, is startling.

In *Le Vase brisé* [The Cracked Vase] (1884), harmony forms the foundation of the song's interpretation of Sully Prudhomme's beautiful poem, which compares a cracked vase to the imperceptible fracture of the human heart, breaking from a wound invisible on the surface. The slow descent of chromatic chords that opens the song is at once rich and restrained.

Au bord de l'eau [At the water's edge], by Sully Prudhomme, employs harmonies unlike those usually associated with Grandval. Of all her songs, the writing is here perhaps the most like Fauré in its harmony, in the piano's gently undulating arpeggios, and in its vocal writing which is simple yet lyrical.

The Piano as Narrator

Like many composers who were themselves pianists, Clémence de Grandval entrusts the meaning of the text to the piano at least as much as to the voice. The instrument can be eloquent through richness of sound, but also through restraint. In the above-mentioned *Menuet* (1901), the light sobbing piano figures that surround the voice, singing on a repeated note (*recto tono*), are played without the left hand, which disappears leaving only a few delicately placed staccato notes.

Sacrifice (1885), whose poem concerns the renunciation of a beloved woman betrothed to another, might easily have invited unbridled pathos. Grandval takes the opposite course, drawing expressive power from an economy of musical means. The text is strophic, the melodic line moves largely by step, and the very simple, slow-moving chords alternate between the presence and absence of the leading note, mirroring the impending absence of the beloved. *Soupir* (1884) begins with the same kind of austere simplicity. Here, however, that restraint is not sustained throughout, but serves as a point of contrast, making the lyrical and pianistic intensification of the central section and coda all the more palpable.

Grandval's piano parts do not convey the meaning of the poem through restraint alone. Certain subjects, such as water and light, call for shimmering, fluid writing, and she readily embraces it. In *La Source* (1851), one expects to encounter rapid, watery figuration in the upper register, and indeed one is not disappointed. Yet her use of the piano to evoke water goes beyond familiar conventions: she finds ingenious alternatives to arpeggiation, while rich chromatic harmony suffuses the accompaniment with constantly shifting colours.

La Chute des étoiles [*The Falling Stars*], to a magnificent poem by Leconte de Lisle, contains one of the richest and most undulating aquatic piano accompaniments among all of Grandval's songs. Here the sky becomes a mirror of the ocean into which plunge the falling stars. The tender, melodious vocal line assumes a theatrical character in the central section, where the almost unaccompanied voice alternates with a dark and mysterious pianistic ocean.

To the sound of birds

Nightingales, orioles, swallows, turtledoves – birds recur frequently in the poems chosen by Grandval. In *La Délaissée* (1867), they are treated in the style of a romance, with a light piano prelude in the upper register that evokes birdsong and a vocal line that is simple and lyrical. In *À L'hirondelle* (1884), the voice takes on a more narrative character, above an ostinato marked by lightness of rhythm and gesture. The triumphant climax is withheld until the very end of the song.

La Villanelle (1877), composed to an old poem by Passerat that enjoyed great popularity in the 19th century, explores a different instrumentation to make the loss of the turtledove audible: voice and piano are joined by a violin line that enters into dialogue with the singer. Paradoxically, the presence of the violin seems to have inspired Grandval to write more volubly for the voice than usual, in an almost operatic style, with expansive parallel vocalises in which the violin sings fully along with the voice.

Les Trois Oiseaux [The Three Birds], set to a contemporary poem by François Coppée, departs entirely from the light musical aesthetic that its subject might ordinarily suggest. The introduction establishes a chilling dramatic atmosphere. In sharp contrast to *La Villanelle*, the vocal writing is scarcely lyrical, often confined to repeated notes and avoiding broad, singing intervals. The piano writing is highly mobile, varied, and inventive, more forceful than graceful. Each stanza is devoted to a different bird, and ends with a disruption of the poem's rhythm, stopping on the brief words "*too far*" or "*too late*" which strike with the force of a blade. The conclusion, in the verse on the vulture, is especially startling due to the total unison of voice and piano and the starkly exposed tritone.

Towards the operatic stage

Les Trois Oiseaux shares the theatrical quality of *Hebe* (1892), subtitled a "lyric scene," and of *Le Galop* (1884). The theatrical dimension of *Hebe* is apparent from the piano introduction, which assumes an unprecedented breadth, sets the scene, and creates a sense of expectation. Although the song is cast like many others in ternary ABA form, until the return of its opening section the listener is swept along by what seems to be a vast fresco "*durchkomponiert*", i.e. unfolding continuously throughout the poem, and following its dramatic thread rather than relying on formal divisions. The soprano writing uses sustained high notes to heighten the drama, while the piano part is exceptionally rich and flexible. Unlike many accompaniments, it is not governed by a single gesture or texture. Spring is evoked through the piano's short note values; ascending lines in many forms pervade the work, and the warm harmonic colours lead to a grand ceremonial conclusion.

Le Galop has been one of Grandval's most frequently performed songs ever since its premiere, mentioned dozens of times in the press. Its piano prelude is brief, spectacular, and immediately arresting. Grandval enlivens the traditional sicilienne rhythm with a shimmering oscillation that gives this stylised gallop its distinctive character, while an upbeat in chromatic sextuplets repeatedly renews the piano's momentum. Each stanza introduces new material, illuminating the text in an almost narrative fashion. In the second stanza, the physical sensation of the horse's gallop is conveyed through harmony with lyric intensity.

The third shifts into binary time, with open fifths that lend it the character of a hunt. In the fourth, the piano ostinato returns in a highly theatrical setting, beneath sustained high notes in the voice and chromatic flourishes in the piano. The words “je rêve” (I dream) bring a complete change of mood: the music becomes very gentle, floating above a pianissimo whisper in the accompaniment. By contrast, the final stanza sounds all the more impetuous and epic, with broad chromatic piano writing, tremolos and arpeggios, and repeated notes sustained in the upper register of the voice.

Stabat Mater

The first performance of Clémence de Grandval's *Stabat Mater* took place in a salon before an audience of connoisseurs and distinguished composers, including Bizet and Delibes, with the composer at the piano and Camille Saint-Saëns at the harmonium. The work was performed again in its orchestral version two months later at the Conservatoire, under the baton of Saint-Saëns.

From the end of the 19th century onward, settings of the *Stabat Mater* proliferated in France, but before Grandval's, those of Gounod and Rossini were the principal points of reference. Although one critic described Grandval as “*Rossinian*⁹³” in this work, her style is in fact closer to that of her mentor, Camille Saint-Saëns. Like him, she found a third path between sacred music of operatic inspiration and liturgical music, which was then undergoing a major revival in France under the influence of Joseph d'Ortigue and Niedermeyer.

The critic of *Le Temps* welcomed the *Stabat* in the following words:

*"One sees in it a very serious intention to give religious music a profound and striking expression through both melody and harmony [...]. In short, the aim is to dramatise religious music, as is now the general tendency in large-scale works intended for the church, while avoiding any confusion between sacred music and theatrical music."*⁹⁴

Grandval thus traced an original path through the eclectic religious music of the final years of the Second Empire, which ranged from operatic airs fitted out with religious Latin texts to austere harmonised plainchant. Her work was well suited to the changing practices of the late 19th century, when sacred music was performed as often in concert halls as in its proper liturgical setting in church. Grandval's *Stabat Mater* was programmed, most often during Holy Week, in Parisian churches, at the Royal Chapel in Versailles, and in venues such as the Salle Herz and the Salle Érard.

An Orchestra in the Keyboards

The combination of piano with organ or harmonium may surprise modern ears, but it was more common at the time when Grandval was composing. Rossini's *Petite Messe solennelle*, a tremendous Parisian success written seven years earlier than Grandval's *Stabat Mater*, was originally written for two pianos and harmonium. The combination was used in sacred works, such as a motet by Gounod, but also in secular music, including Saint-Saëns's *Romance* for violin, piano, and organ or harmonium. There was good reason for this: the harmonium was found both in private homes, which sometimes also contained salon organs, and in churches, where it could replace the choir organ when necessary.

The orchestral version of the *Stabat Mater* is now lost, a fact all the more regrettable in light of reports that it was orchestrated “*with a mastery that takes nothing from the charm of the inspiration.*”⁹⁵ The instrumental introductions to several numbers allow us to glimpse the orchestral parts through the surviving piano and organ writing. In No. 3, *O quam tristis*, the full-bodied accompaniment of the two instruments, filled with oscillating figures, demisemiquavers, and octaves, suggests the broad orchestration that Grandval must have originally envisaged. No. 5, *Pro peccatis suae gentis*, opens with massive octaves in the piano and organ, followed by rapid writing clearly conceived for a multitude of instruments.

Although the tutti passages most readily betray their orchestral origins, more intimate sections also allow hints of the lost orchestration to shine through. In No. 6, *Eia mater*, when the organ enters, one can almost imagine a carpet of strings, followed perhaps by harp arpeggios lending colour to the passage.

The Sacred Style

The instrumental introduction strikes the listener through its majesty and simplicity. Its melody, whose contours recall liturgical plainchant, is harmonised in restrained triads, beginning in a modal soundscape and moving towards a tonal one. The piano measures that follow the organ opening offer a radical contrast: Romantic and impassioned, filled with octaves and dotted rhythms. The work’s dual allegiance to sacred music and expressive art music is thus proclaimed from the outset.

The two-part counterpoint that follows is serious almost to the point of austerity, but profoundly expressive in its simplicity. It is tempting to imagine the original orchestral version based on comments mentioning "*a solo for saxophone, a simple melody of a somewhat archaic character, very skilfully recalled at the end of the work, where it produced a powerful effect.*"⁹⁶ The final organ measures that close this first number combine very simple chorale-like polyphony with startling chromatic harmony, built from individually straightforward chords arranged in audacious succession.

In No. 2, the words *Stabat mater dolorosa* are sung in a choral psalmody that is nearly monotone (*recto tono*), in a spare style that recalls liturgical music. The absence of instrumental accompaniment beneath these choral passages accentuates the impression, since a *cappella* writing was one of the recognised markers of sacred style.

In the middle of No. 3, a passage in strict, chromatic, purified counterpoint evokes the great contrapuntal works of the past. One might almost detect a passing allusion to Bach's Musical Offering. No. 9 likewise invokes sacred aesthetics through a *cappella* writing, and also through the stylised manner in which the baritone soloist resembles a cantor intoning verses to which the chorus responds, in the role of the congregation. In contrast, the harmonies are unmistakably of the late 19th century, sometimes raw and sometimes angelic.

— Opera in the Church

"Dear God, it's finished at last, this poor little Mass. Is what I have just written Divine Music, or merely divine music? I was born for opera buffa, as you well know! Not much learning, just a little heart – that's all there is to it. Be blessed, then, and grant me Paradise."⁹⁷ Although these words of Rossini sound almost as though Clémence de Grandval could have written them, she may not in truth have been born for opera buffa. Yet, like him, she did sometimes write music that was divine without being actually sacred.

No. 5, *Pro peccatis*, is probably the most secular in style of all the movements in the *Stabat*. Far removed from liturgical chant, the chorus enters homophonically, producing a strikingly massive impression. The dense and expansive piano writing is theatrical in the extreme. Individual words are emphasised rhythmically, as in the dotted figure that animates *et flagellis*.

The third section, *Morientem*, leads to thunderous piano writing, with low-register octave tremolos and repeated and alternating octaves supporting broad choral lines before arriving at a climax that erupts in unison from the singers. *Pro peccatis* then returns with the greatest possible emphasis.

Grandval favoured closed forms, both for individual numbers and across entire works. Rather than carrying the music continuously from one point to another, she preferred structural returns, which give each number a homogeneous and strongly defined character.

The *Sancta Mater* duet (No. 7) for soprano and baritone employs instrumental accompaniment patterns familiar from Lieder and French songs, which can be easily adapted for orchestra. Beneath the baritone soloist, two layers of insistent rhythm unfold: dotted figures in the piano's left hand and off-beat writing in the right, recalling Schubert's *Auf dem Flusse*. Expressive transitions are entrusted to the organ.

The soprano takes up the baritone's theme over the same accompaniment, highlighting a highly lyrical vocal line built from wide intervals. The second section, *Fac me*, is an expansive duet whose broad vocal arpeggios traverse the full compass of both voices in a sustained legato. The piano accompaniment, with its repeated chords, evokes some of the most Romantic and impassioned writing in the vocal repertoire, such as Schumann's *Ich grolle nicht*.

After the return of the first stanza, the number closes by alternating instrumental measures with *a cappella* passages, in which suspended parallel voices open onto an angelic world.

Religious Emotion

Grandval's *Stabat Mater* belongs to an aesthetic characteristic of 19th century French sacred music, which sought to awaken the emotions of its listeners. These emotions were sensuous yet elevated, touching the soul with power and purity. This is evident in the article published by *Le Ménestrel* after the premiere: "*Madame de Grandval has once again proved that she is a true composer,*

*among the finest. [...] Madame Trélat appeals uniquely to her own musical sensitivity, which is of the most elevated. We have said it before, and we say it again: 'she is a soul which sings'. What a celestial spell she cast upon her audience in the air Juxta crucem tecum stare! What style, what simplicity!"*⁹⁸

This eighth number, a contralto solo, was the movement most admired during the 19th century. Highly vocal in character, it embodies religious feeling, and deeply moved those who heard it at the premiere of the piece. The central section, in triple time, unfolds through harmonic sequences over a simple but moving piano motif. The voice hangs suspended on long-held notes, beneath which delicate arpeggios unfold, readily imaginable as staccato wind writing. These animate richly flavoured, almost honeyed progressions of dominant chords in distant keys. This haven of vocal refinement ends as it begins. The Vicomte de Létoriére saw this *Juxta crucem* as an emblem of the entire *Stabat Mater*, in which "*Christian thought, filled with gentleness and idealism, rises in flight towards heaven on wings that are vast, though half-broken by suffering.*"⁹⁹

No. 4, *Qui est homo*, with its barcarolle rhythm swaying like a lullaby, and the gentle and tender central section of No. 5, *Vidi suum*, belong to the same aesthetic. Marian devotion expanded greatly during the 19th century, centred on an image of Mary as maternal and consoling. Whenever Grandval had to choose between emphasising tenderness or the violence of grief, the former invariably prevailed. Thus, in No. 6, *Eia Mater*, the tenor aria is imbued with sweetness. The choral interjections retain the same character, with a colour that anticipates the serenity of Fauré's *Requiem*. The extraordinary coda, with its supple rhythm and mellow harmonic colours, pushes the tears of the text into the background, leaving the listener in the emotional world of the opening verse, in which the mother is the source of all tenderness.

Stylistic Syncretism

*"Inflammatus et accensus is, in my opinion, the most remarkable movement in the entire Stabat. I am well aware that not everyone will share my view, but differing preferences prove only one thing: the overall quality of the work."*¹⁰⁰

This final movement begins masterfully, with spectacular and rapid chromatic chords in the piano. The powerful choral writing follows an entrance in unison with a broad *a cappella* fugue built on a long and striking subject. Archaic in style at first, it gradually acquires a romantic colouring with the entrance of an almost Lisztian piano. The soprano solo, singing in long note values over a steady, insistent rhythm, recalls the simple counterpoint of the opening number of the *Stabat*, though harmonically and melodically it is less closely tied to early music. But the allusion to the antique style returns when the chorus takes up the theme, in a regular rhythm identical in all the voices. As so often, this section concludes in an immense apotheosis, with a climax of intensity, range, and register.

This syncretism becomes still more pronounced as the movement proceeds. The *Quando corpus*, marked *Moderato maestoso*, recalls the strange chromatic harmonies heard at the end of the first number. The tenor soloist sings a lullaby while the soprano leads through a series of wide intervals into the *Paradisi gloria*, in which the melody is superimposed over broad arpeggiated piano chords clearly conceived to suggest the celestial sonority of a harp. The coda is launched twice over, both times with an immense and majestic sound, only to prove not to be a coda at all when a thunderous fugal *Amen* unfolds. After so much lyricism and power, the work closes with a sober postlude, leaving behind the lingering fragrance of liturgical chant.

*"When the resources of modern harmony and instrumentation begin to be applied to religious works, there is no longer any such thing, strictly speaking, as a distinctively religious style. Yet even while adopting the most dramatic and worldly forms, and employing the greatest variety of nuances and contrasts, in setting a liturgical text to music one can still preserve something of that fragrance of the church which inclines the mind towards prayer and contemplation."*¹⁰¹

Constance Luzzati

Translated by Leila Schneps

TEXTES CHANTÉS

LYRICS



5. Chanson d'autrefois

Guillaume Costeley

Voicy la saison plaisante,
Florissante,
Que le beau printemps conduit,
Voicy le soleil qui chasse
Froide glace,
Voicy l'esté qui le suit !

Voicy l'amoureux Zéphyre
Qui soupire
Parmy les sentes des fleurs ;
Voicy Flora, sa mignonne,
Qui lui donne
Un baiser tout plein d'odeurs !

Voicy des nymphes, cent mille
À la file,
Qui sortent des eaux et bois
Et s'en vont par les prairies,
Tant fleuries,
Danser au son de leurs voix !

Song of yore

Guillaume Costeley

*Here comes the season sweet,
With pleasant heat,
And flowers brought by spring.
Here comes the sun, whose glow
Melts ice and snow,
Soon summer it will bring!*

*Here loving Zephyr flies
And softly sighs,
Among the paths in bloom;
Here Flora, full of bliss
Gives him a kiss
Scented with sweet perfume.*

*A thousand nymphs here teem
From wood and stream,
And thronging they rejoice;
Through fields they dance for hours,
'Mongst the flowers,
To the music of their voice!*

6. La Source

Anna Maria Lenngren

trad. du suédois par Xavier Marmier

Sur les bords de la forêt sombre
J'ai vu la source du vallon
Qui lentement coule dans l'ombre
Et s'enfuit obscure et sans nom.

L'été, son doux et frais murmure
Souvent attire le passant
Qui savoure son onde pure
Et s'éloigne en la bénissant.

À travers les jours du voyage
Qui nous mènent vers le tombeau
Puisse ma vie être l'image
De cette obscure source d'eau.

Je laisse aux riches de la terre
Un sort plus grand plus envié
Pour moi, mon Dieu, laisse-moi faire
Quelque bien et vivre oublié.

The Source

Anna Maria Lenngren

transl. in French by Xavier Marmier

Beside the dark and shadowed wood,
I saw the valley's hidden source,
That slowly through the darkness flowed,
Obscure and nameless on its course.

In summer, its cool murmur calls
The passing traveller to stay;
He drinks the pure stream as it falls,
Then blesses it and goes his way.

Through all the days our journey knows,
That lead us onward to the grave,
May my life mirror as it flows
This quiet, unremembered wave.

I leave the rich their envied lot,
Their greater fate, their brighter name;
My God, let me do some small good,
And live unknown, untouched by fame.

7. Pensée d'amour

Aimes-tu l'étoile au ciel pur,
Des belles nuits, clarté voilée ?
Aimes-tu le grand lac d'azur,
Où baigne la fleur parfumée ?

Aimes-tu les riches palais,
Rêves-tu de la gloire humaine ?
Aimes-tu, beauté souveraine,
L'humble hommage quand tu parais ?

Ce que j'aime, c'est ton âme
Ta douce voix qui vient du ciel !
C'est de ton cœur l'ardente flamme,
Rayon de l'amour éternel !

Thoughts of Love

*Dost love the star in heaven's blue,
Veiled brightness of the night?
Dost love the lake of azure hue,
Where flowers bathe in light?*

*Dost love rich palaces and praise,
Dost dream of human glory?
Dost love, O sovereign beauty, when
Our humble homage greets thee?*

*What I love is thy soul's own flame,
Thy voice from heaven's height;
The ardent fire thy heart doth claim,
Ray of love and light!*

8. Menuet

Fernand Gregh

La tristesse des menuets
Fait chanter mes désirs muets
Et je pleure,
D'entendre frémir cette voix
Qui vient de si loin, d'autrefois,
Et qui pleure !

Chansons frêles du clavecin,
Notes grêles, fuyant essaim
Qui s'efface,
Vous êtes un pastel d'antan
Qui s'anime, rit un instant,
Et s'efface...

Ah ! comme vous broyez les cœurs
De vos airs charmants et moqueurs
Et si tristes !
Menuets à peine entendus,
Sanglots légers, rires fondus,
Baisers tristes !

Minuet

Fernand Gregh

*The deep sadness of minuets
Wakes my mute longing and regrets,
And I weep,
To hear that trembling voice once more,
That comes from afar, from days of yore,
And still weeps!*

*Frail songs from out the harpsichord,
Thin notes, a faint and fleeing horde
That soon fades,
You are a pastel from former days
Which lives briefly with laughing gaze
And then fades...*

*Ah, what harsh pain my poor heart bears,
Crushed by your charming, mocking airs,
Yet so sad!
Minuets barely overheard,
Light sobs, and gentle laughter blurred,
And kisses sad!*

9. Hébé

Paul Collin

Je suis Hébé,
La terre m'aime,
Et se réveille    mon nom prononcé !
Je parais, je parais et le ciel lui-même,
D'un souffle de bonheur est soudain caressé ;
C'est le printemps que l'on voit luire,
Dans le pur rayon de mes yeux,
Et l'aube d'un jour plus joyeux,
S'épanouit dans mon sourire !

Tous les horizons
S'empourprent libres de nuages,
J'emplis de ramages,
Tous les arbres, tous les gazons,
Les lilas, les roses,
Et les lis tombent de mes mains,
Mille fleurs écloses
Font des tapis sur mes chemins.

Je passe, agitant le flambeau,
Où l'espoir allume ses flammes
Et dont le feu guide les   mes,
Vers un éternel renouveau !
Grandissant l'essor de vos rêves,
J'y m  le mes nobles ardeurs,
Je passe, Amour, et tu te l  ves
Triomphal et doux sur les cœurs !

Hebe

Paul Collin

*I am Hebe,
Beloved of the Earth,
Which wakes when my name is spoken aloud.
I appear, I appear and the sky gives birth
To a joy that caresses the heavenly cloud.
In the pure rays that shine from my eyes
Springtime itself shimmers and plays,
And my radiant smile displays
The dawn of a joyful surprise.*

*All horizons shine and glow,
Flushed red, and free from cloudy hours,
While I fill with songs and flowers
All the trees and lawns below.
Lilac, lily and rose,
Fall from my hands like soft flakes of snow;
A thousand flowers uncloset,
And carpet the paths where I go.*

*I pass, and wave the torch on high
Where hope has lit its living flame,
Whose fire guides each soul to claim
Renewal eternal, never to die.
Enlarging your dreams' faint sighs,
I mix them with my noble fire!
I pass, O Love, and you rise
Triumphant over hearts' desire!*

Ah ! Je suis Héb   !
La terre m'aime
Et se r  veille    mon nom prononc   !
Je parais, je parais et le ciel lui-même,
D'un souffle de bonheur est soudain caressé ;
C'est le printemps que l'on voit luire,
Dans le clair rayon de mes yeux,
Et l'aube d'un jour plus joyeux,
S'épanouit dans mon sourire !

*I am Hebe,
Beloved of the Earth,
Which awakes when my name is spoken aloud.
I appear, I appear and the sky gives birth
To a joy that caresses the heavenly cloud.
In the pure rays of my eyes
Springtime itself shimmers and plays
And my radiant smile displays
The dawn of a joyful surprise.*

12. Villanelle

Jean Passerat

J'ai perdu ma tourterelle,
Est-ce point celle que j'oi ? [sic.]
Ah ! Je veux aller après elle.

Triste ramier, tu l'appelles,
Hélas! aussi fais-je moi !
J'ai perdu ma tourterelle,

Si ton amour est fidèle,
Aussi est ferme ma foi !
Je veux aller après elle.

Ta plainte se renouvelle,
Toujours plaindre je me doi ! [sic.]

En ne voyant plus la belle,
Plus rien de beau je ne voi ! [sic.]
Ah ! Je veux aller après elle.

Mort, que tant de fois j'appelle,
Prends ce qui se donne à toi !
J'ai perdu ma tourterelle.

Villanelle

Jean Passerat

*My turtledove has gone away.
Is that not her voice nearby?
I want to follow on her way.*

*Sad mourning dove, you call her all day;
Alas, and so too do I!
My turtledove has gone away.*

*If your love is true alway,
Mine is firm and will not die!
I want to follow on her way.*

*Your lament never dies away;
As long as you mourn, so must I!*

*Since my beauty went away,
Nothing fair now meets my eye!
I want to follow on her way.*

*Death, I beg of you each day,
Take this life that longs to die!
My turtledove has gone away.*

13. Au bord de l'eau

Sully Prudhomme

S'asseoir tous deux au bord d'un flot qui passe,
Le voir passer,
Tous deux, s'il glisse un nuage en l'espace,
Le voir glisser,
À l'horizon, s'il fume un toit de chaume,
Le voir fumer,
Aux alentours si quelque fleur embaume,
S'en embaumer !

Si quelque fruit où les abeilles goûtent,
Tente, y goûter,
Si quelque oiseau, dans les bois qui l'écoutent,
Chante, écouter,
Entendre au pied du saule où l'eau murmure
L'eau murmurer,
Ne pas sentir, tant que ce rêve dure,
Le temps durer !

Mais n'apportant de passion profonde
Qu'à s'adorer,
Sans nul souci des querelles du monde,
Les ignorer,
Et seuls, heureux devant tout ce qui lasse,
Sans se lasser,
Sentir l'amour, devant tout ce qui passe,
Ne point passer !

At the water's edge

Sully Prudhomme

To sit together by a flowing stream,
And watch it flow;
If through the sky a cloud should drift and gleam,
To see it go;
If smoke wreathes up from some old thatch-roofed home,
To watch it wreath;
If near us flowers breathe out sweet perfume,
Their sighs to breathe

If fruits where bees have gone to taste seem good,
Then let us taste;
If birds in listening trees chirp in the wood,
Listen without haste;
Beneath the willow where the water sings,
To hear its song;
Nor feel, while still about us this dream clings,
The time too long.

To have no care but one deep love in life
One to adore;
The world's vain troubles, noise, quarrels and strife,
To heed no more;
We keep, while those around us weary grow,
Hearts lifted high,
Our love, among changes that others know,
Will never die.

14. À l'Hirondelle
Sully Prudhomme

Toi qui peux monter solitaire,
Au ciel sans gravir les sommets,
Et dans les vallons de la terre,
Descendre sans tomber jamais,

Toi, qui sans te pencher au fleuve,
Où nous ne puisons qu'à genoux,
Peux aller boire avant qu'il pleuve,
Au nuage trop haut pour nous.

Toi qui pars au déclin des roses,
Et reviens au nid printanier,
Fidèle aux deux meilleures choses,
L'indépendance et le foyer !

Comme toi mon âme s'élève,
Et tout-à-coup, rase le sol,
Et suit avec l'aile du rêve,
Les beaux méandres de ton vol !

S'il lui faut aussi des voyages,
Il lui faut son nid chaque jour,
Elle a tes deux besoins sauvages
Libre vie, immuable amour !

To the Swallow
Sully Prudhomme

*You who can rise alone and free
Without scaling the mountain's height,
And through earth's valleys downward flee
Yet never fall in any flight;*

*You who, not bending to the stream
Where we draw only on our knees,
Can drink, before the raindrops gleam,
From clouds too high for us to seize.*

*You who depart when roses fade
Then back in spring to nest doth come,
Faithful to freedom unafraid
But also to the cherished home;*

*My soul, too, soars to heights extreme,
Then swoops so low it near alights,
Following on the wings of dream,
The lovely windings of your flights.*

*Like you, it needs its nest each day
But journeys too, far-ranging,
It shares your two wild needs alway,
Free life, and love unchanging.*

15. Le Vase brisé
Sully Prudhomme

Le vase où meurt cette verveine
D'un coup d'éventail fut fêlé,
Le coup dut effleurer à peine,
Aucun bruit ne l'a révélé !

Mais la légère meurtrissure,
Mordant le cristal chaque jour,
D'une marche invisible et sûre,
En a fait lentement le tour !

Son eau fraîche a fui goutte à goutte,
Le suc des fleurs s'est épuisé
Personne encore ne s'en doute,
N'y touchez pas, il est brisé !

Souvent aussi, la main qu'on aime,
Effleurant le cœur, le meurtrit,
Puis le cœur se fend de lui-même...
La fleur de son amour périt !

Toujours intact aux yeux du monde,
Il sent croître et pleurer tout bas,
Sa blessure fine, et profonde,
Il est brisé, n'y touchez pas !

The Cracked Vase
Sully Prudhomme

*This vervena dies in a vase
That was cracked by the touch of a fan.
It must have been barely a graze,
No sound told when it began.*

*But that little bruise, that slight crack
Bit more at the crystal each day;
And progressing unseen on its track
Went around it all the way.*

*Drop by drop the water flees
The flower's sap ebbs to naught
As yet there is no one who sees,
It is broken in two – touch it not!*

*A beloved hand grazing the heart
So frequently wounds it this way.
It breaks itself slowly apart,
And love's flower falls to decay.*

*Still whole in the whole world's eyes,
It weeps unseen, by all forgot,
Its deepening wound in disguise.
It is broken – touch it not!*

16. La Chute des étoiles

Charles Marie Leconte de Lisle

Tombez, ô perles dénouées,
Pâles étoiles, dans la mer ;
Un brouillard de roses nuées
Émerge de l'horizon clair ;
À l'Orient, plein d'étincelles,
Le vent joyeux bat de son aile,
L'onde que brode un vif éclair !
Tombez, ô perles immortelles,
Pâles étoiles, dans la mer.

Plongez sous les écumes fraîches,
De l'océan mystérieux,
La lumière crible de flèches,
Le faîte des monts radieux ;
Mille et mille cris, par fusées,
Sortent des bois lourds de rosées,
Une musique vole aux cieux !
Plongez, de larmes arrosées,
Dans l'océan mystérieux.

Allez, étoiles, aux nuits douces,
Aux cieux muets de l'Occident,
Sur les feuillages et les mousses,
Le soleil darde un œil ardent ;
Les cerfs par bonds, dans les vallées,
Se baignent aux sources troublées ;
Le bruit des hommes va grondant !
Allez, ô blanches exilées,
Aux cieux muets de l'Occident.

The Falling Stars

Charles Marie Leconte de Lisle

*O unstrung pearls, away,
Pale stars, fall to the sea;
A rose-cloud mist at play
Where clear horizons be.
The East is sparked with light,
The wind's wings beat in flight
The waves lit up in filigree.
Immortal pearls of light,
Pale stars, fall to the sea.*

*Plunge through the fresh and foaming spray,
To the ocean's mysterious deeps;
Arrows of light flash and play,
Upon radiant mountainpeaks.
A thousand cries shoot high
From woods where the thick dews lie,
And music heavenward leaps!
Plunge, tear-drenched, from the sky
To the ocean's mysterious deeps!*

*Go, stars, where the nights are mild
In the silent Western skies.
On moss and foliage wild
The sun stares with fierce eyes;
In valleys the leaping deer
Come to bathe in waters unclear,
And the roar of men doth rise!
Go, O white exiles, from here
To the silent Western skies.*



4. Sacrifice

Sully Prudhomme

Celle que j'aime est fiancée,
Je suis vaincu, je me sou mets,
Je la suivrai par la pensée
Sans qu'elle en sache rien jamais !

Ma bouche renonce à lui dire
Le mot maintenant défendu,
Et le serment que je soupire
Ne sera point d'elle entendu !

Je saurai refouler mes larmes,
Sans jamais chercher son regard ;
Humble rival, mon cœur sans armes
Saignera muet, à l'écart.

Non, l'amour secret dont je pleure,
Je n'en ferai jamais l'aveu ;
Et si même il faut que j'en meure,
Je tairai mon dernier adieu !

Sacrifice

Sully Prudhomme

*The one I love is promised now;
I am defeated, I submit;
In thought alone I'll follow her,
And she shall never know of it.*

*My lips renounce the speaking of
The dear forbidden silent word.
The vow I breathe in secret now
Shall never once by her be heard.*

*I must learn to hold back my tears,
Her gaze I shall no longer seek;
A humble rival, weaponless,
My heart shall bleed yet remain meek.*

*No, this secret love I weep,
It never once shall be confessed;
And I may even die of love,
My last farewell left unexpressed.*

5. Le Galop Sully Prudhomme

Agite, bon cheval, ta crinière fuyante ;
Que l'air autour de nous se remplisse de voix !
Que j'entende craquer sous ta corne bruyante
Le gravier des ruisseaux et les débris des bois !

Aux vapeurs de tes flancs mêle ta chaude haleine,
Aux éclairs de tes pieds ton écume et ton sang !
Cours, comme on voit un aigle en effleurant la plaine
Fouetter l'herbe d'un vol sonore et frémissant !

« Allons, les jeunes gens, à la nage ! à la nage ! »
Crie à ses cavaliers le vieux chef de tribu ;
Et les fils du désert respirent le pillage,
Et les chevaux sont fous du grand air qu'ils ont bu !

Nage ainsi dans l'espace, ô mon cheval rapide,
Abreuve-moi d'air pur, baigne-moi dans le vent !
L'étrier bat ton flanc, et j'ai lâché la bride,
Mon corps te touche à peine, il vole en te suivant !

Brise tout, le buisson, la barrière ou la branche ;
Torrents, fossés, talus, franchis tout d'un seul bond !
Cours ! je rêve, et sur toi, les yeux clos, je me penche...
Torrents, fossés, talus, franchis tout d'un seul bond !

Cours, comme on voit un aigle en effleurant la plaine
Fouetter l'herbe d'un vol sonore et frémissant !
Emporte, emporte-moi dans l'inconnu profond !

The Gallop Sully Prudhomme

*Shake out, o good horse, your long streaming mane;
Fill the air around us with ringing tones!
Let me hear beneath your noisy hooves again,
The crack of forest undergrowth and brookside stones!*

*Mingle steam from your flanks with your burning breath,
With your foam and your blood, as your flashing hooves pass!
Race, as an eagle skims the plain beneath,
And its sonorous, shivering flight whips the grass!*

*"Young men, come, swim across, swim across! and away!"
To his cavalrymen calls the chief of the tribe;
And the sons of the desert breathe plunder that day,
And the horses are mad with the air they imbibe!*

*Swim like them, rapid horse, swim like them through the air,
Till I'm drenched in pure air, in the wind rushing by!
The spurs strike your flank and the reins hang bare;
My body scarce touches yours as behind you I fly!*

*Smash it all: the bushes, the barrier, the bough;
Torrents, ditches and banks, clear them all in one leap!
Run on, as I dream, and o'er your neck bow...
Torrents, ditches, banks, clear them all in one leap!*

*Race, as an eagle skims the plain beneath
And its sonorous, shivering flight whips the grass,
Carry me, carry me into the unknown deep!*

6. La Délaissée

Jean Du Boys

Le rossignol m'y a chanté
De la plus haute branche :
« O belle, qu'avez-vous été
Quérir dedans la brande ? »
Mon amoureux j'ai rencontré,
Par sa grand' foi m'y a juré,
Et je suis bien contente !

Le loriot m'y a sifflé,
Se moquant j'imagine :
« Ton galant vient de s'cacher,
Là-bas dans la ravine. »
Mon amoureux j'y ai cherché,
Et jusqu'à la nuit j'ai marché,
Dans l'ajonc plein d'épine !

Mais le hibou m'y a pleuré,
Dedans le creux d'un chêne :
« Sans l'y trouver tu chercherais,
Pendant une semaine ! »
Une semaine et tout un an !
Il est parti... et maintenant,
Je reste avec ma peine !

The Forsaken Girl

Jean Du Boys

*The nightingale sang out to me
From the highest branch above:
"O maiden fair, what went you there
To seek in the brushwood grove?"
My own true love I met that day,
By his great faith he swore alway,
And I am full of love!*

*The oriole whistled out to me,
And mocked me with his scorn:
"Your gallant hides himself from thee
Down below, leaving you forlorn."
My own true love, I sought him there,
I walked till night with weary care,
Through gorse and prickly thorn!*

*The owl called out with mournful sound
From the hollow oak: "In vain
For a full week you'd search around
For that unfaithful swain."
A week, and then a whole year through!
He has gone away - and now, 'tis true,
I stay with all my pain!*

7. Chanson laponne

Armand Silvestre

Ô soleil, verse ta lumière,
Sur les blancheurs du lac Orra,
Et sous l'aurore, la première,
Ma bien-aimée y descendra !

Pour baigner sa face rosée,
Dans l'eau qui reflète son front,
À travers la glace brisée,
Ses bras de neige plongeront !

Âme des pins, dis ton antienne,
Près des blancheurs du lac Orra,
Et mêlant sa voix à la tienne,
Ma bien-aimée y chantera !

Elle dira notre amour tendre,
Et qui des jours brave l'affront,
Si doucement que pour l'entendre,
Les oiseaux du ciel se tairont !

Emporte mon âme, colombe,
Vers les blancheurs du lac Orra,
Et jusqu'à l'heure où la nuit tombe,
Ma bien-aimée y restera !

Laplander song

Armand Silvestre

*Pour out your bright rays, O sun
Upon Lake Orra's shining white;
There when the tender dawn's begun,
My well-beloved will descend in light!*

*To bathe her rosy face below,
Where waters mirror all her charms,
Through broken ice, through crystal snow,
She'll plunge her snow-white arms!*

*Soul of the pines, let your hymn ring
Beside Lake Orra's snowy shores;
My well-beloved, too, shall sing,
Mingling her voice with yours!*

*A song of our love, sweet and tender,
That braves the insult of passing days,
So softly that, to hear its splendour,
The birds of heaven will cease their lays.*

*Bear off my soul, O dove, and soar
Toward Lake Orra, white and fair;
For till the hour when day is o'er,
My well-beloved will linger there.*

8. Soupir

Sully Prudhomme

Ne jamais la voir ni l'entendre,
Ne jamais tout haut la nommer,
Mais, fidèle, toujours l'attendre,
Toujours l'aimer !

Ouvrir les bras et, las d'attendre,
Sur le néant les refermer !
Mais encor, toujours les lui tendre
Toujours l'aimer.

Ah ! ne pouvoir que les lui tendre
Et dans les pleurs se consumer !
Mais ces pleurs toujours les répandre,
Toujours l'aimer !

Ne jamais la voir ni l'entendre,
Ne jamais tout haut la nommer,
Mais d'un amour toujours plus tendre
Toujours l'aimer !

Sigh

Sully Prudhomme

*Never to see her nor to hear her,
Never aloud her name to say,
Yet faithful, waiting ever near her –
To love her alway!*

*To reach for her until, so tired,
The empty arms too heavy weigh,
But still to reach for her, inspired –
To love her alway!*

*Ah! to stretch one's arms outspread,
And waste in tears one's heart away,
Yet still those tears forever shed –
To love her alway!*

*Never to see her or to hear her,
Never aloud her name to say,
Yet faithful, waiting ever near her –
To love her alway!*

9. **Scrupule**
Sully Prudhomme

Je veux lui dire quelque chose,
Je ne peux pas,
Le mot dirait plus que je n'ose,
Même tout bas.

D'où vient que je suis plus timide
Que je n'étais ?
Il faut parler, je m'y décide,
Et je me tais !

Les aveux m'ont paru moins graves
à dix-huit ans,
Mes lèvres ne sont plus si braves,
Depuis longtemps.

J'ai peur, en sentant que je l'aime,
De mal sentir,
Dans mes yeux une larme même
Pourrait mentir !

Car j'aurais beau l'y laisser naître
De bonne foi,
C'est quelque ancien amour peut-être
Qui pleure en moi !

Scrupule
Sully Prudhomme

*I long with her a word to share,
But I cannot;
That word would say more than I dare,
Even in thought.*

*Why am I much more timid now
Than once I was?
I must speak out! I make my vow,
But then I pause!*

*Confessions seemed less grave to me
At eighteen years;
My lips have lost their bravery
Long stilled by fears.*

*I fear, when my heart with love sighs
It is awry,
And any teardrop in my eyes
Might tell a lie!*

*For though I let the teardrops flow
With honesty
It may be some old love below
That weeps in me.*

10. Prière
Sully Prudhomme

Ah ! Si vous saviez comme on pleure
De vivre seul et sans foyers,
Quelquefois devant ma demeure
Vous passeriez !

Si vous saviez ce que fait naître
Dans l'âme triste un pur regard,
Vous regarderiez ma fenêtre
Comme au hasard !

Si vous saviez quel baume apporte
Au cœur la présence d'un cœur,
Vous vous assoiriez sous ma porte
Comme une sœur.

Si vous saviez que je vous aime,
Surtout si vous saviez comment,
Vous entreriez peut-être même
Tout simplement !

Prayer
Sully Prudhomme

*Ah, if you knew the bitter tear
That's shed by one who lives alone,
You would sometimes choose to draw near
To my sad home!*

*If you knew how a soul in pain
Appreciates a pure, true glance
You'd look up at my windowpane
As if by chance!*

*If you knew what balm to a heart so sore
Is another heart close by,
You'd sit awhile before my door,
A sister nigh.*

*If you knew how my heart is overcome,
With a love so deep and wide,
Perhaps you then would choose to come
Simply inside.*

11. Les Trois Oiseaux

François Coppée

J'ai dit au ramier : « Pars et va quand même,
Au-delà des champs d'avoine et de foin,
Me chercher la fleur qui fera qu'on m'aime. »
Le ramier m'a dit : « C'est trop loin ! »

Et j'ai dit à l'aigle : « Aide-moi, j'y compte,
Et, si c'est le feu du ciel qu'il me faut,
Pour l'aller ravir prends ton vol et monte. »
Et l'aigle m'a dit : « C'est trop haut ! »

Et j'ai dit enfin au vautour : « Dévore
Ce cœur trop plein d'elle et prends-en ta part.
Laisse ce qui peut être intact encore.
Le vautour m'a dit : « C'est trop tard ! »

The Three Birds

François Coppée

*I said to the dove: "Go, fly wild and free,
Beyond the fields of oat and hay,
And seek out the flower that will make her love me."
The dove said: "Too far away!"*

*And I said to the eagle: "Help me, eagle wise.
If I need heaven's fire far up in the sky,
Steal it for me! Spread out thy wings and rise."
And the eagle said: "Too high!"*

*To the vulture at last I said: "Come, take thy part
Of this heart full of love for her. O come and sate
Thy hunger — leave only what's whole in my heart."
The vulture said: "Too late!"*

12. En automne
François Coppée

Quand de la divine enfant de Norvège,
Tout tremblant d'amour, j'osai m'approcher,
Il tombait alors des flocons de neige !

Comme un martinet revole au clocher,
Quand je la revis, plein d'ardeurs plus fortes,
Il tombait alors des fleurs de pêcher.

Ah ! je te maudis, exil qui l'emportes
Et me veux du cœur l'espoir arracher !
Il ne tombe plus que des feuilles mortes !

In the Autumn
François Coppée

*When, trembling with love, I ventured to go
To the child of Norway, divine and dear,
The cold air was filled with white flakes of snow.*

*Like a swift returning to the steeple clear,
I saw her again, more ardent. That day
Peach blossoms were falling through the warm air.*

*Ah, cursed exile that took her away
And hope from my heart would violently tear!
Now the leaves of autumn fall and decay!*

13. Les Lucioles

Ernest-Wilfrid Legouvé

En Italie on voit dans l'ombre,
Des étoiles de diamant,
Qui sous l'herbe éclosent sans nombre
Et font du gazon triste et sombre
Un firmament !

Feux follets, seriez-vous de grâce,
De ces esprits, frères des morts,
Qui la nuit errent dans l'espace
En attendant que Dieu leur fasse
Présent d'un corps ?

Comme un œil volant qui scintille
J'en vois là-bas un plus doré
S'approcher de mon front, qui brille ;
Serait-ce l'âme de la fille,
Qu'un jour j'aurai ?

Sylphe d'amour et de lumière,
Qui voltiges en m'éclairant,
Serais-tu l'âme de ma mère,
Qui chaque soir vient sur la terre,
Voir son enfant ?

Si je meurs, je veux t'apparaître,
O toi que je ne nomme pas,
Luciole d'or, à ta fenêtre,
Et sous cette forme peut-être,
Tu m'aimeras !

The Fireflies

Ernest-Wilfrid Legouvé

*In Italy when dark falls round,
One sees small diamond stars close by;
Under the grasses they abound,
Changing the sad and gloomy ground
To glimmering sky!*

*Will-o'-the-wisps, are you spirit or sprite?
Or brothers to the dead we mourn
Wandering through the world at night,
Waiting for God, in grace and light,
To give you form?*

*Like a flying eye that shimmers clear,
One more golden doth here shine,
And glinting to my brow draws near;
Is it the soul of the girl so dear
Who will be mine?*

*Sylph of love and sylph of light,
Dancing round me, light and free,
Are you my mother's soul in flight,
Who returns to earth each night
Her son to see?*

*I would come, if I should die,
Dear one, though I cannot name thee,
To your window as a golden firefly,
And in that form methinks thereby,
You would love me!*

14. Chanson d'exil

François Coppée

Triste exilé, qu'il te souvienne
Combien l'avenir était beau,
Quand sa main tremblait dans la tienne
Comme un oiseau ;

Et combien ton âme était pleine
D'une bonne et douce chaleur,
Quand tu respirais son haleine
Comme une fleur !

Mais elle est loin, la chère idole,
Et tout s'assombrit de nouveau ;
Tu sais qu'un souvenir s'envole
Comme un oiseau ;

Déjà l'aile du doute plane
Sur son âme où naît la douleur ;
Et tu sais qu'un amour se fane
Comme une fleur.

Chanson d'exil

François Coppée

*Sad exile, do you still recall
The lovely future that you dreamed
When your hand held her quivering hand so small,
A bird it seemed!*

*And how a warm and gentle heat
Filled up your soul and through it streamed,
When you breathed her airy breath so sweet,
A flower it seemed!*

*But she is far, your idol bright,
And all grows dark where once were dreams,
You know that memories can take flight,
Like birds, it seems.*

*Already doubt's dark wing is laid
Upon her soul where sorrow teems.
When ardent love begins to fade,
A flower it seems.*



2. Stabat Mater dolorosa

Juxta Crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius.

Cujus animam gementem,
Contristatam et dolentem,
Pertransivit gladius.

3. O quam tristis et afflicta

Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!

Quae moerebat, et dolebat,
Et tremebat, cum videbat
Nati poenas incliti.

4. Quis est homo, qui non fleret,

Christi Matrem si videret
In tanto supplicio?

Quis non posset contristari,
Piam Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?

Debout, la mère des douleurs

Se dresse, le visage en pleurs,
Sous la croix où son fils a été pendu.

Et dans sa pauvre âme gémissante,
Inconsolable, défaillante,
Un glaive aigu s'enfonce.

Quelles peines, quelle agonie

Subit cette mère bénie
Près de son unique enfant !

Dans l'angoisse la plus amère,
Pieusement, elle considère
Son enfant assassiné.

Quel homme ne fondrait en pleurs

À voir la mère du Seigneur
Endurer un tel calvaire ?

Qui n'aurait le cœur abattu
Devant la mère de Jésus
Souffrant avec son Enfant ?

At the Cross her station keeping,

Stood the mournful Mother, weeping,
Close to Jesus at the last.

Through her heart, his sorrow sharing
all his bitter anguish bearing
now at length the sword had passed.

Oh how sad and sore distressed

was that mother highly blessed
of the sole-begotten One!

Christ above in torment hangs
she beneath beholds the pangs
of her dying glorious Son.

Is there one who would not weep

whelmed in miseries so deep
Christ's dear Mother to behold?

Can the human heart refrain
from partaking in her pain
in that Mother's pain untold?

5. Pro peccatis suae gentis

Vidit Jesum in tormentis,
Et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum
Morientem desolatum
Dum emisit spiritum.

6. Eia Mater, fons amoris,

Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.

Fac ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum,
Ut illi complaceam.

7. Sancta mater istud agas

Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.

Tui nati vulnerati
Tam dignati pro me pati
Poenas mecum divide.

Fac me vere tecum flere
Crucifixo condolere
Donec ego vixero.

Pour son peuple qui a péché,

Elle voit Jésus torturé
Et les fouets qui le déchirent.

Elle voit son fils bien-aimé,
Seul et de tous abandonné
Qui remet son âme à son Père.

Ô Mère, source d'amour,

Fais-moi ressentir ta peine amère,
Pour que je pleure avec toi.

Allume en mon cœur le feu
De l'amour pour le Christ mon Dieu ;
Que cet amour lui soit doux !

Ô sainte Mère, daigne donc

Graver les plaies du Crucifié
Profondément dans mon cœur

Ton enfant n'était que blessures,
Lui qui daigna souffrir pour moi,
Donne-moi part à ses peines

Qu'en bon fils je pleure avec toi,
Qu'avec le Christ en croix je souffre,
Chacun des jours de ma vie

For the sins of His own nation

saw Him hang in desolation
all with bloody scourges rent

*Bruised, derided, cursed, defiled
she beheld her tender child
till His Spirit forth he sent.*

O, thou Mother, fount of love

touch my spirit from above
make my heart with thine accord

*Make me feel as thou has felt
make my soul to glow and melt
with the love of Christ our Lord.*

Holy Mother, pierce me through

in my heart each wound renew
of my Saviour crucified

*Let me share with thee his pain
who for all my sins was slain
who for me in torments died.*

*Let me mingle tears with thee
mourning Him Who mourned for me
all the days that I may live.*

8. Juxta crucem tecum stare

Te libenter sociare
In planctu desidero.

Virgo virginum praeclara
Mihi jam non sis amara:
Fac me tecum plangere.

9. Fac ut portem Christi mortem

Passionis fac consortem
Et plagas recolare.

Fac me plagis vulnerari
Fac me cruce hac inebriari
Ob amorem Filii.

10. Inflammatum et accensum

Per te Virgo sim defensus
In die judicii.

Fac me cruce custodiri
Morte Christi praemuniri
Confoveri gratia.

Quando corpus morietur
Fac ut animae donetur
Paradisi gloria.

Être avec toi près de la croix

Et ne faire qu'un avec toi,
C'est le vœu de ma douleur

Vierge bénie entre les vierges,
Pour moi ne sois pas trop sévère
Et fais que je souffre avec toi.

Que je porte la mort du Christ,

Qu'à sa Passion je sois uni
Que je médite ses plaies.

Que de ses plaies je sois blessé,
Que je m'enivre de la croix
Et du sang de ton enfant.

Je crains les flammes éternelles,

Ô Vierge, assure ma tutelle
À l'heure de la justice.

Fais que la croix soit ma protection,
La mort du Christ ma garantie,
Sa grâce mon soutien.

À l'heure où mon corps va mourir,
À mon âme, fais obtenir
La gloire du paradis.

By the cross with thee to stay

there with thee to weep and pray
this of thee I ask to give.

Virgin, of all virgins blest
listen to my fond request:
let me share thy grief divine.

Let me, to my latest breath

in my body bear the death
of that dying Son of thine

Wounded with his every wound
steep my soul till it hath swooned
in His very blood away.

Be to me, O Virgin, nigh

lest in flames I burn and die
in that awful judgement day.

Christ, when thou shalt call me hence
be Thy mother my defence
be Thy cross my victory.

While my body here decays
may my soul Thy goodness praise
safe in Paradise with Thee.

Cette monographie n'aurait jamais vu le jour sans la générosité de nombreuses personnes qui, chacune à leur manière, ont accepté d'ouvrir une porte, de partager un souvenir, un document, une intuition ou simplement un peu de leur temps.

Ma première reconnaissance va naturellement à Caroline Hedengren, qui, en répondant à une improbable « bouteille à la mer » envoyée au printemps 2020, a rendu possible une rencontre fondatrice. Son accueil au château de Vaux, sa confiance et sa générosité ont profondément marqué les premières étapes de cette recherche.

Je souhaite également exprimer toute ma gratitude à Florence Launay. Ses travaux pionniers ont ouvert la voie à toutes celles et tous ceux qui travaillent aujourd'hui sur les compositrices françaises. Sa disponibilité, ses conseils et son amitié ont accompagné cette recherche bien au-delà de cette monographie.

Merci également à Anne Le Naour, avec qui les premiers échanges furent parmi les tout premiers à nourrir cette enquête et qui m'a généreusement encouragée à poursuivre ce travail.

Toute ma reconnaissance va également à celles et ceux qui ont rendu possible l'enregistrement de cette musique : les musiciens de ce coffret, les équipes techniques, les partenaires de la Cité des Compositrices et de La Boîte à Pépites, ainsi que toutes les personnes qui, depuis plusieurs années, contribuent à faire vivre ce projet collectif.

Enfin, merci à toutes celles et tous ceux qui enrichissent quotidiennement cette aventure par leur confiance, leurs conseils et leur fidélité.

Il y a six ans, j'envoyais un courriel qui se terminait par ces mots : « une bouteille à la mer. » Je n'imaginais pas alors que cette bouteille reviendrait un jour chargée de tant de rencontres et de si belles découvertes.

Héloïse Luzzati



IDENTIFIER ET VALORISER LE RÉPERTOIRE DES COMPOSITRICES

La Cité des Compositrices, fondée en 2020 par la violoncelliste Héroïse Luzzati, œuvre à la redécouverte et à la transmission des œuvres de compositrices longtemps restées en marge de l'histoire de la musique. En associant recherche musicologique, interprétation, concerts, enregistrements, édition musicale et actions de médiation, elle agit à 360° pour faire circuler un répertoire méconnu et créer les conditions concrètes de sa réintégration durable dans les programmations et les pratiques musicales.



Nous adressons nos plus chaleureux remerciements à nos partenaires et soutiens :

- La Cité des Compositrices bénéficie du soutien de la Délégation générale à la création artistique - Ministère de la Culture, de la Drac Île-de-France, de la Région Île-de-France, du département du Val d'Oise, de la Ville de Paris et du Centre national de la musique.
- La Caisse des Dépôts est mécène principal de la Cité des Compositrices. Fondation d'entreprise Société Générale est mécène de la Cité des Compositrices. La Cité des Compositrices est soutenue par la Fondation Orange et par la Fondation Lazard Frères gestion.
- L'Association reçoit le soutien ponctuel de la SPEDIDAM pour le festival Un Temps pour Elles et de la SCPP pour les projets discographiques du label La Boîte à Pépites.

Soutenu
par



Mécène principal
de la Cité des Compositrices



Mécénat



Fondation



Fondation d'Entreprise

FONDATION
LAZARD
FRÈRES GESTION
INSTITUT DE FRANCE

SCPP
SOCIÉTÉ CIVILE DES PRODUCTEURS
PHONOGRAPHIQUES

Palazzetto Bru Zane

Centre de musique romantique française

Le Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française a pour vocation de favoriser la redécouverte du patrimoine musical français du grand XIX^e siècle (1780-1920) en lui assurant le rayonnement qu'il mérite. Installé à Venise, dans un palais de 1695 restauré spécifiquement pour l'abriter, ce centre bénéficie du soutien 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, l'édition de partitions et de livres, la production et la diffusion de concerts à l'international, le soutien à des projets pédagogiques et la publication d'enregistrements discographiques.

The vocation of the Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française is to favour the rediscovery of the French musical heritage of the long nineteenth century (1780-1920) and obtain international recognition for that repertory. Housed in Venice in a palazzo dating from 1695, specially restored for the purpose, the Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française is supported by the Fondation Bru. Combining artistic ambition with high scientific standards, the Centre reflects the humanist spirit that guides the actions of its parent foundation. The Palazzetto Bru Zane's main activities, carried out in close collaboration with numerous partners, are research, the publication of books and scores, the production and international distribution of concerts, support for teaching projects and the production of sound recordings.

BRU-ZANE.COM

Bru Zane Classical Radio - the French Romantic music webradio:
bru-zane.com/classical-radio

Bru Zane Mediabase - digital data on the nineteenth-century French repertory: **bruzanemediabase.com**

Bru Zane Replay - streaming videos of concerts and staged productions:
bru-zane.com/replay



Également disponibles / Also available



Charlotte Sohy

Compositrice de la Belle Époque

Orchestre national Avignon-Provence
Debora Waldman • Quatuor Hermès
Aude Extrémo • Marie-Laure Garnier
Marie Perbost • Nikola Nikolov
Cordelia Palm • Héloïse Luzzati
Xavier Phillips • David Kadouch
Célia Oneto Bensaid • Marie Vermeulin
Mathilde Caldérini • Constance Luzzati

BAP01.03 // Coffret 3 CDs - 3h04'



Jeanne Leleu

Une consécration éclatante

Volume 1 : Musique de chambre et mélodies

Marie-Laure Garnier
Alexandre Pascal
Léa Hennino
Héloïse Luzzati
Célia Oneto Bensaid

BAP06 // Album 1 CD - 1h07'



Rita Strohl

Compositrice de la démesure

Volume 1	Musique vocale	BAP04.05 // Coffret 2 CDs - 1h43'
Volume 2	Musique de chambre	BAP07.09 // Coffret 3 CDs - 3h21'
Volume 3	Musique orchestrale	BAP10 // Album 1 CD - 1h14'

Elsa Dreisig • Marie Perbost • Adèle Charvet • Lucile Richardot • Stéphane Degout
 Olivia Dalric • Raphaëlle Moreau • Shuichi Okada • Alexandre Pascal • Léa Hennino
 Claudine Legras • Héloïse Luzzati • Edgar Moreau • Aurélien Pascal • Lorraine Campet
 Nicolas Baldeyrou • Célia Oneto Bensaid • Florian Caroubi • Romain Louveau
 Tanguy de Williencourt • Quatuor Dutilleux • Orchestre national d'Île-de-France
 Case Scaglione



Liza Lehmann
Un destin étincelant
 Mélodies

Lucile Richardot
 Anne de Fornel
 Marie-Laure Garnier
 Edwin Crossley-Mercer
 Manon Galy

BAP11 // Album 1 CD - 1h27'



Marie Jaëll
Une quête d'infini
 Musique de chambre

Manon Galy
 Léa Hennino
 Héloïse Luzzati
 Célia Oneto Bensaid

BAP12 // Album 1 CD - 1h01'

Direction : Héroïse Luzzati
Mastering : Mireille Faure
Responsable du développement : Clara Leonardi-Chaffard
Chargée de communication : Mathilde Mandoul
Illustrations : Lorène Gaydon
Réalisation graphique : Stéphane Gaudion
Coordination : Olga Kriloff
Biographie Clémence de Grandval : Héroïse Luzzati
Texte sur les œuvres : Constance Luzzati
Traductions : Leila Schneps

CD1

Enregistré en avril & mai 2026 à la Maison de l'Orchestre national d'Île-de-France
Direction des enregistrements, montage, mixage : Mireille Faure, Aurélien Bourgois
Mastering : Mireille Faure
Piano : Steinway D, préparation Carsten Schulz

CD2

Enregistré en octobre 2024 & mai 2026 à la Maison de l'Orchestre national d'Île-de-France
Direction des enregistrements, montage, mixage : Mireille Faure
Piano : Steinway D, préparation Norbert Picart et Carsten Schulz

CD3

Méodies enregistrées en avril 2026 au Studio Paulello
Direction des enregistrements, montage, mixage : Jiří Heger
Piano : piano de concert Stephen Paulello, Opus 102
Trois pièces et Trio enregistrés en avril & juin 2026 à la Maison de l'Orchestre national d'Île-de-France
Direction des enregistrements, montage, mixage : Mireille Faure
Piano : Steinway D, préparation Carsten Schulz

CD4

Co-production Cité des Compositrices, Chœur de Radio France (direction musicale : Lionel Sow)
Enregistré en avril 2026 à l'Auditorium de la Maison de la Radio et de la Musique
Musicien metteur en ondes : Cyprien Matheux
Directrice du son : Delphine Baudet
Assistante post-production : Allison Ascrizzi
Piano Pleyel 1905, collection Balleron, préparation Marion Lainé
Harmonium Mustel 1926, modèle 3, collection Grand orgue en liberté, restauration « Etat Concert » par Louis Huivenaar (NL)

La Boîte à Pépites symbolise la boîte aux trésors enfouie dans le jardin des grands-parents, la boîte de Pandore (la bien nommée, puisque son nom signifie « dotée de tous les dons »), remplie non pas des maux de l'humanité mais bien de trésors cachés.

Ouvrez *La Boîte à Pépites* !



Open *La Boîte à Pépites*!

La Boîte à Pépites refers to a chest of precious treasures buried in a grandparents' garden or to the famous Pandora's Box (whose name appropriately signifies endowed with all gifts). Unlike the mythical case containing hidden sorrows, *La Boîte à Pépites* houses wonderful and forgotten musical gems.



RECORDING WOMEN
COMPOSERS

www.laboiteapepites.com