

## CLÉMENCE DE GRANDVAL (1828-1907)

### *A Música Sacra no feminino*



Desde os tempos em que despertei para a música de Hildegard de Bingen, tenho vivido aquele duplo sentimento de admiração por personalidades e obras que honram quer a arte dos sons quer, de modo especial, a música dedicada ao culto divino com relevo para a música de Órgão e a indiferença que caracterizou o mundo da cultura musical para com as compositoras, talvez com a exceção de Clara Schumann, mercê da sua fama de pianista e da sua relação com os compositores Robert Schumann e Johannes Brahms, e talvez, também por razões familiares, Fanny Mendelssohn-Hensel. No trabalho que dediquei à santa cientista e compositora, inseri uma referência a alguns nomes de compositoras que vêm marcando a História ao longo dos tempos. Mais recentemente, muito pelo facto de irmos dispor de cada vez mais elementos biográficos e acesso às obras, fui dedicando algum tempo ao estudo, audição e contacto com a biografia e a obra de compositoras, despertando uma quase paixão por Lili Boulanger, um fascínio por Jeanne Demessieux, espanto perante Louise Farrenc, veneração perante Florence Price, ao lado de outras. Sobre algumas tenho escrito, nomeadamente de acordo com o critério de me dedicar preferencialmente às compositoras-organistas. Todas estas e várias outras são compositoras de topo, nada inferiores aos compositores masculinos, de ontem e de hoje, apenas com a limitação, segundo muitos, e que felizmente vai desaparecendo nos tempos mais recentes, de serem mulheres. Não posso dizer que possa classificar entre as compositoras de topo aquela a que agora dedico algumas linhas, sem que a sua música deixe de revestir especial interesse; trata-se de alguém, no entanto, a quem devemos uma considerável e variada produção nos diversos géneros de música sacra – um repertório excepcional no contexto das restantes compositoras – o que justifica, em meu entender, um olhar ao pouco que temos já disponível da sua obra. De notar que Camille Saint-Saëns escreveu, referindo-se às melodias da compositora, para Voz e Piano: "*Seriam certamente famosas se a sua autora não tivesse o erro, irremediável para muitas pessoas, de ser mulher*".

## 1. Dados biográficos

**Marie Félicie Clémence de Grandval** nasceu a 21 de Janeiro de 1828, no Château de la Cour du Bois, em Saint-Rémy-des-Monts, no departamento de Sarthe. Sofria de uma dupla desvantagem: ser mulher e aristocrata já que o seu pai, Léonard de Reiset, segundo-tenente, no início do Primeiro Império, participou na Guerra Civil Espanhola e caiu em desgraça no tempo de Napoleão; a sua mãe, Anne Louise Adèle du Temple de Mézière recebeu uma esmerada educação e recebia no salão de sua casa políticos e artistas, e escreveu vários livros por vezes inspirados em palestras de salão ou nas suas memórias da era revolucionária. Tendo sua família, sensível e bem colocada no mundo cultural, notado os seus talentos, foi-lhe proporcionada, desde os seis anos, uma sólida formação musical em Canto, Piano e Composição: foi aluna privada de Frédéric Chopin, em Piano, e formou-se em Canto com a soprano e compositora Laure Cinti-Damoreau. Durante seis anos estudou com o amigo da família, o compositor Friedrich von Flotow, especialmente conhecido pela sua ópera *Martha*. Clémence tornou-se Viscondessa de Grandval pelo casamento com Charle Grégoire Amable Enlart, bem colocado na burguesia oitocentista francesa e, após o casamento, retomou os estudos de Composição com o ainda jovem Camille Saint-Saëns, que terá uma influência positiva na sua formação, e posterior carreira musical. Interessante o testemunho do que foi um dos compositores mais famosos da escola francesa: *“fiquei impressionado e encantado pela tranquilidade, pela fluidez da sua execução pura, sem nuances desnecessárias, que combinavam tão bem com a minha forma de ver. Este estilo unificado e tranquilo herdou de Chopin, de quem ela tinha sido aluna.*<sup>1</sup>

Em 1845, aos quinze anos, Clémence compôs, com a ajuda do pai, um *Septeto* e interpretou-o no Salão propriedade da família; na Primavera de 1849, apresentou-se pela primeira vez, num Salão público, como compositora e intérprete do *Trio com Piano* e cantou várias das suas próprias canções ou *melodies*, tendo, a partir de então, actuado regularmente em salões parisienses, onde tocava as suas peças ao Piano. Depois de a ouvir, em 1850, Hector Berlioz escrevia, na *Revue et Gazette Musicale* de Paris, que na sua obra: *“mostra aquela frescura das ideias que muitas vezes é desgastada pela pedanteria académica das nossas aulas de composição”*. Para além do testemunho do compositor com quem colaboraria frequentemente, tornou-se compositora, pianista e cantora, admirada por músicos como Massenet, Gounod, Rossini ou Franz Liszt. Quando seu marido faleceu, em 1886, Clémence tinha 58 anos, sofreu um choque violento, bem expresso em carta à sua amiga, a célebre cantora e também compositora Pauline Viardot: *“Tenho uma filha adorável, mas, como tu e eu dissemos na altura das tuas desventuras, cada um tem o seu lugar e os filhos não conseguem ocupar o do velho companheiro da vida. Sim, estou a tentar voltar ao trabalho”*. Receberia o Prémio Rossini,

---

<sup>1</sup> Camille Saint-Saëns dedicou a Clémence de Grandval a sua *Oratória de Natal*.

em 1880, pelo Oratório “*La Fille de Jaire*” e o Prémio Chartier, em 1890, pela sua música de câmara. No entanto, logo depois assistiu-se ao quase total desaparecimento das partituras orquestrais, o que torna impossível a reposição das suas obras sinfónicas e líricas. Muita da sua música sacra foi então publicada e é conhecida nas versões para Piano e Harmónio que foram publicadas, como muitas outras obras, com o pseudónimo de Marie de Grandval.<sup>2</sup> Afastou-se lentamente da interpretação e composição, vindo a falecer a 11 de Fevereiro de 1907 em Paris.<sup>3</sup>

## 2. A música sacra de Clémence de Grandval



Da múltipla e variada obra de Clémence de Grandval foram publicadas umas 145 composições: música cénica, com as óperas *O Penitente*, *Piccolino* e *Mazeppa*, operetas, obras para instrumentos solistas, Coro e Orquestra, ou Piano; *mélodies* para voz com acompanhamento de Piano; música orquestral com Sinfonias, Concertos e Serenatas; música de câmara com *Suíte* para Flauta e Piano, *Grande Sonata* para Violino e Piano, *Trios* para vários instrumentos. Da sua música sacra salientamos as seguintes obras:

- *Grande Missa, em sol menor*, para Coro e Orquestra (Paris, 1867)
- *Messe Brève, em La menor*, (Kyrie, Offertório, O Salutaris e Agnus Dei), para voz (ou 2 v. ig), Piano e Órgão (1867)
- *Jeanne d'Arc*, Oratório (1862)
- *Pater noster* (1863)
- *Stabat Mater*, para Quarteto de Solistas, Coro, Piano e Órgão (1870)
- *Sainte Agnès*, Oratório (1876)
- *A Filha de Jairus*, Oratório (1880)

---

<sup>2</sup> Muito usual na época, com o objectivo de ocultar a condição feminina das compositoras, este caso é mais curioso ainda pela sua ambiguidade: por um lado, ela chamava-se efectivamente *Marie*, por outro, este nome, na língua francesa, tanto se aplica ao nome feminino “*Maria*” como ao masculino “*Mário*”.

<sup>3</sup> Este apontamento biográfico de Clémence de Grandval assenta particularmente nos dados fornecidos em ANNE-MARIE POLOME, “Portrait de compositrice: Clémence de Grandval” in *Crescendo Magazine*, Abril, 2023. <https://www.crescendo-magazine.be/portrait-de-compositrice-clemence-de-grandval/> .

## 2.1: Missas

Devemos à musicóloga Florence Launay o trabalho mais abrangente acerca da música sacra para solistas, coro e orquestra de Clémence de Grandeval, já que “é a única compositora que deu uma contribuição duradoura para o repertório polifônico sacro com orquestra, na segunda metade do século XIX”.<sup>4</sup> A *Messe Brève* reúne uma espécie de coleção de obras apresentadas inicialmente por separado: *Kyrie*, o *Salmo “Lauda anima mea”* (Glória?),<sup>5</sup> *O Salutaris* (Elevação?) e *Agnus Dei*. A partes vocal é escrita para Soprano solista (e uma versão para dois Sopranos) com acompanhamento, publicada em versão para Órgão ou Harmónio.

The image displays a musical score for the Kyrie section of the *Messe Brève*. It is divided into three systems. The first system is for the piano accompaniment, labeled 'ORGUE ou HARMONIUM', with a tempo marking of 'Andante con moto.' and a dynamic marking of 'p'. The second system shows the vocal line with the tempo marking 'Dolce.' and the lyrics 'Ky - ri - e. Ky - ri - e.'. The third system continues the vocal line with the lyrics 'ky - ri - e. e - le - i - son, Ky - ri - e. e - le - i - son.' The score is written in 3/4 time and features a mix of treble and bass clefs.

A *Missa em Sol Menor* para coro e orquestra foi apresentada, provavelmente pela primeira vez, em janeiro de 1867 na igreja de Saint-Eustache, em Paris, provavelmente em partes separadas, tendo feito parte do repertório da Orquestra fundada e dirigida por Jules Padeloup, célebre pelos “concertos populares”, na temporada de Novembro de 1866 a Maio de 1867. A obra adquiriu uma popularidade indiscutível como se pode ver pelo artigo publicado em *Le Ménestrel*: “A *Missa Solene* de Madame de Grandval foi interpretada quatro vezes este ano com maior sucesso pela Sainte-Cécile, em Lyon, incluindo duas vezes com orquestra”. Segue a normal estrutura da *Missa* (Kyrie, Glória, Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei) para Soprano, Mezzo-Soprano e Tenor, Coro a quatro vozes mistas com acompanhamento de Orquestra, alternando secções solísticas,

<sup>4</sup> FLORENCE LAUNAY, *Compositrices-Pianistes en France au XIX siècle*, Éditions Fayard, Paris, 2006, p. 373-377.

<sup>5</sup> O frontispício da publicação – imagem acima - refere um *Offertoire*, mas a partitura não o integra. Confusão do editor com a *Missa em Sol menor*?...

pequeno Coro feminino, e Coro a quatro vozes mistas. Inclui ainda um *Offertorium* instrumental, uma peça de rara beleza, com quase oito minutos de duração, que terá sido apresentado também separadamente em concerto.<sup>6</sup> O *Glória* conclui com uma Grade Fuga, de belo efeito. em “Cum Sancto Spiritu”. A primeira secção do *Credo* faz lembrar da *Missa Solemnis* de Beethoven, em forma responsorial, onde o Coro responde “Credo” aos diferentes artigos da profissão de fé. “Et incarnatus” apresenta um diálogo simples entre o Tenor Solista e o Coro a que segue, em “Crucifixus” a intervenção do pequeno coro feminino. A terceira secção, “Et resurrexit” inicia com uma intervenção do Coro, em movimento homofónico, onde apresenta os artigos finais do Credo, de seguida, com uma música sem nada de relevante, até com algumas acentuações erradas como “católicam”; em “Confiteor unum Baptisma” entra novamente o pequeno coro feminino com uma melodia que soa “conhecida” regressando o Coro completo para “Et vitam venturi saeculi. Amen”; a Coda instrumental parece vir um pouco a despropósito. O *Sanctus*, para Coro, não apresenta nada de relevante, já o *Benedictus* é um belo trecho, interpretado por um Trio de Solistas. O *Agnus Dei*, eventualmente a secção menos interessante, com a excepção da parte final, é formado por um diálogo entre Tenor Solo, pequeno Coro feminino e o Coro completo.

## 2.2: O *Stabat Mater*

O *Stabat Mater* rapidamente alcançou um grande êxito e seria sido distribuído, em 1872, às Bibliotecas, Conservatórios, Igrejas e Sociedades Corais ao lado do *Oratório “Ruth”* de César Franck e da *Sinfonia para Órgão* de Charles Marie Widor. Vincent d’Indy, ainda estudante, escreveu a respeito da obra: “fui a casa de Madame de Grandval, onde a elite do mundo das artes estava reunida, para ouvir o seu novo *Stabat*, uma obra de talento, executada na perfeição por solistas com acompanhamento da autora ao Piano e de Camille Saint Saëns ao Órgão. A parte mais bem-conseguida será a instrumental, algo que parecerá estranho na obra de uma mulher, para mais notável cantora; mais ainda porque as partes a solo são as que menos satisfizeram o público. A introdução sinfónica é nobre e encantadora, tal como os *ritornelli* de todos os versos, e os coros são eficazes especialmente o que inicia “Pro peccatis suae gentis”:

---

<sup>6</sup> Por não dispormos da partitura, não estamos seguros de que o *Offertório* instrumental integre a *Missa em Sol Menor*. No entanto é incluído na gravação, da versão com acompanhamento de Piano e Órgão, realizada recentemente e que pode ser escutada em <https://www.youtube.com/watch?v=hs9XDxZ4Dw8>. Publicada pelas Edições Heugel, por volta de 1867, na versão para Coro, Piano e Órgão ou Harmónio, assim é interpretada nos dias de hoje. Como Infelizmente não dispomos também da partitura correspondente a esta versão, foi a partir da audição que fizemos o breve comentário apresentado já que não dispomos da partitura. É evidente que este género de versões vocais-instrumentais de música sacra para Solistas, Coro, Piano e Órgão ou Harmónio, muito devem à excêntrica experiência de Gioachino Rossini com a sua *Petite Messe Solennelle*, composta em 1863, que a compositora não se coíbe de imitar, particularmente no seu *Stabat Mater* que apresentamos de seguida.

CHORUS *energico.* 49

SOP. Pro - pec - ca - tis su - ae

COX. Pro - pec - ca - tis su - ae

TEN. Pro - pec - ca - tis su - ae

BAS. Pro - pec - ca - tis su - ae

The image shows a musical score for a chorus. It includes staves for Soprano (SOP.), Contralto (COX.), Tenor (TEN.), Bass (BAS.), and Piano. The lyrics are 'Pro peccatis suis'. The tempo/mood is marked 'CHORUS energico.' and the page number is 49.

e o Coro final “Inflamatus” é brilhante, e particularmente eficaz na sua dimensão dramática.

The image shows a musical score for a final chorus. It includes staves for Soprano, Contralto, Tenor, Bass, and Piano. The lyrics are 'Amen'. The score is more complex, with multiple vocal lines and piano accompaniment.

Esta obra, particularmente interessante, até pela forma como a compositora selecionou e encadeou as estrofes do texto da *Sequência*, dá a entender que a autora conhecia o *Stabat Mater* de Rossini. No entanto, a versão de Clémence de Grandval, embora lírica, manifesta, mais do que a congénere do compositor italiano, um grande respeito pelo tema litúrgico trágico, revelando também uma inspiração mais profunda do que a das suas peças de música de câmara e o seu repertório sinfónico. O lirismo e a serenidade de “Eia Mater fons amoris”, Ária para Tenor e vozes agudas do Coro, é de uma

serenidade, ternura e encanto, como uma canção de embalar, que quase leva ao êxtase; um exemplo de como a simplicidade pode ser arte sublime. As partes solísticas não terão agradado tanto ao público, muito provavelmente por não cederem ao virtuosismo e espectacularidade que encontramos nas óperas de então e no próprio *Stabat Mater* de Rossini. Isto porque algumas delas são um pouco longas e repetitivas, provocando alguma monotonia, apesar da riqueza melódica e modulação constante.<sup>7</sup>

### 2.3: Oratórios

O drama sacro ou Oratório “*Sainte Agnès*”, apresenta uma secção introdutória para Coro – *Invocação* – onde se enaltece a fortaleza dos mártires, com especial relevo para as Virgens-Mártires como Santa Inês que sofreu o martírio com apenas doze anos.

**INVOCATION.**

Andante ♩ = 66

SOPRANI.

CONTRALTI.

TÉNORS.

BASSES.

PIANO.

*p sostenuto.*

En des jours de dou-leurs et d'épreuves cru-

En des jours de dou-leurs et d'épreuves cru-

<sup>7</sup> Cfr. HENRY COHEN, “Revue des concerts – Concerts Dambé” in *La Chronique musicale*, n. 20, Abril de 1874, p. 81-82. O facto de terem sido mais apreciadas as partes instrumentais, como observava também Vincent d’Indy, não deixa de ser um dos grandes limites de muita produção da época pós-romântica, nomeadamente em alguma música organística de César Franck, no teatro musical de Richard Wagner ou no repertório sinfónico de Gustav Mahler, por exemplo.

The image shows a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. The score is in French and includes the lyrics: "- el - les, On vit des hommes forts, on vit des vierges". The music is written for voice and piano.

Segue-se o desenvolvendo da *acção dramática*, constituída por duas partes: I – Contextualização da vida da Mártir e II – Nas Catacumbas, com dez cenas cada uma, precedidas de um Prelúdio instrumental. Este Oratório foi apresentado no Teatro Odéon, em Paris, num concerto espiritual realizado a 13 de Abril de 1876, embora possa ter-se tratado apenas de alguns excertos.<sup>8</sup>

O *Oratório Jeanne d'Arc* enaltece a figura da santa guerreira e heroína dos franceses. Por seu lado, a "cena religiosa" sobre um poema de Paul Collin, intitulada *La Fille de Jaire*, baseada no reato do Evangelho Segundo São Mateus, narra o milagre realizado por Jesus do regresso à vida de uma menina; tem como personagens Jesus (Tenor), Jairo (Barítono), Marta, a sua esposa (Soprano) e um Amigo (Barítono). A obra é estruturada em cinco secções: *Introdução e Coro*; *Dueto* (Marta e Jairo); *Coro dos Discípulos de Jesus* (Coro, Marta e um amigo); *Dueto e Coro* (Marta, Jairo e Coro) e a *Ressurreição* (Marta, Jairo, Jesus e Coro). Mesmo que, na opinião de Camille Saint-Saëns, não apresente a qualidade do *Oratório "Saint Agnès"*, a sua simplicidade aleada a uma grande clareza melódica, com uma escrita harmónica subtilmente simples, e a adesão ao texto, haveria de ser agraciada com o Prémio Rossini da Academia de Belas Artes, em 1880.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Gravado em versão voz para Piano por Hartmann, em 1881, foi republicado por Heugel em 1893, está disponível: [https://www.youtube.com/watch?v=mvxDcNW0sRU&list=OLAK5uy\\_l0dWEBKjBWA4OvwJD-2AlzPmmvWNolyUM](https://www.youtube.com/watch?v=mvxDcNW0sRU&list=OLAK5uy_l0dWEBKjBWA4OvwJD-2AlzPmmvWNolyUM).

<sup>9</sup> O "Prémio Rossini" foi instituído por disposição testamentária do compositor e sua esposa que propunha: "Quero que, após a minha morte e a da minha esposa, sejam fundados em perpetuidade, em Paris, e exclusivamente para os franceses, dois prémios, cada um de três mil francos, a serem distribuídos anualmente: um ao autor de uma composição de música religiosa ou lírica, que deve estar principalmente ligado à melodia; a outra ao autor das palavras (prosa ou verso) às quais a música deve ser aplicada, e ser perfeitamente apropriada a ela, observando as leis da moralidade que os escritores nem sempre têm em conta". A partir de 1878, ano do falecimento de Olympia Pélissier, esposa do compositor, foi dado cumprimento à disposição testamentária, mas apenas foi atribuído anualmente um prémio, ao autor de um texto ou ao autor de uma música. No ano de 1880, o prémio foi atribuído pela primeira vez, correspondendo aos anos de 1878 e 1879 e os primeiros laureados foram precisamente os autores de letra, Paul Collin, que o voltou a receber dez anos mais tarde, e de música, Clémence de Grandval, pelo

Foi publicada, em 1881, uma versão para Voz e Piano, de que foi feita uma reedição “fac-similada” em 2023, mas a partitura orquestral continua perdida. Alguns aspectos da sua linguagem musical revelam uma especial proximidade o repertório dramático alemão, com relevo para a utilização de um quase *Leitmotiv*, marcando a vontade de Deus, a personalidade da jovem falecida, ou a dor dos protagonistas. O último Coro que expressa a alegria que se seguiu à ressurreição da menina, começa com um *fugato* cujo tema aponta para reminiscências do *Oratório “Messias”* de G. F. Händel.

Allegro maestoso.

- cé! -

- cé! -

*mf bien rythmé.*

- cé! - Le voi - là, le voi - là, le di - vin Mes - si - e Au

- cé! -

Allegro maestoso.

*mf bien rythmé.*

Le voi - là, le voi - là, le divin Mes -

mon - de annon - cé! Le voi là — le divin Mes - si - e, le di -

---

*Oratório “La Fille de Jair”*. Músicos mais conhecidos a receber o prêmio foram os compositores e organistas Gaston Litaize (1936) e Jean Langlais (1975).

Camille Saint-Saëns que, como sabemos, nutriu desde muito novo, especial admiração por esta singular compositora, assegura que a *Missa em Sol menor* e o *Stabat Mater*, “são obras de valor inquestionável, notáveis pela invenção e pela firmeza vigorosa da mão, notáveis sobretudo pela forma como a compositora, cujo grande talento de cantora é bem conhecido, sabe compor para as vozes. Neste aspecto, muito poucos compositores, e os mais famosos, conseguem igualá-la”.<sup>10</sup>

Sabemos que, após a sua morte, Clémence de Grandval partilhou a sorte da maior parte das compositoras: o esquecimento. Tal se deveu a múltiplos factores dos quais o menos importante não foi a sua condição de mulher.<sup>11</sup> Resta-nos, no entanto, a memória que nos transmitem os testemunhos daqueles que puderam partilhar os seus êxitos e o carinho com que a sua obra foi colhida no seu tempo. Resumindo talvez um pensamento comum Henry Cohen deixa-nos este: “Posso dizer que a soma das coisas belas e boas que se encontram supera largamente a das coisas medíocres ou frias; mas o que está acima de tudo é o verdadeiro e sólido talento que Madame de Grandval possui para distribuir bem as suas intenções e motivos entre os vários instrumentos da orquestra. E ao ver a forma como as suas canções são por ela acompanhadas e como os seus acompanhamentos são feitos, ninguém poderia sequer pensar que Madame de Grandval, ao contrário de muitos amadores, até alguns especialmente mulheres, tiveram as suas obras orquestradas por mão estranha”<sup>12</sup>

*Meadela, 13 de Janeiro de 2026*

*Jorge Alves Barbosa*

---

<sup>10</sup> GUILLAUME KOSMICKY, *Compositrices, L'Histoire oubliée de la Musique*, Ed. Le Mot et le Reste, 2023, p. 214-216, apresenta uma breve biografia da compositora onde elenca as suas principais obras e faz uma breve análise de algumas das mais importantes no âmbito da música de câmara.

<sup>11</sup> A questão da condição das mulheres compositoras no séc. XIX, bastante afluída na Biografia de Florence Price escrita por Linda Rae Brown (RAE LINDA BROWN, *The Heart of a Woman: The Life and Music of Florence B. Price*, University Illinois Press, 2020), é especialmente desenvolvida antes de Guillaume Kosmicky.

<sup>12</sup> HENRY COHEN, “Théâtre Ventadour”, in *La Chronique musicale*, n. 44, Abril de 1875, p. 83-84, transcrito em FLORENCE LAUNAY, *o. cit.* 318.