

JEANNE DEMESSIEUX (1921-1968)

MODELO DO ORGANISTA LITÚRGICO

por Jorge Alves Barbosa



*Beleza como a tua nunca desvanece
Se o toque suave e terno de tua mão
Em cristais, brilhando em cada coração,
Doces harmonias nos teclados tece...*

*Tua luz, Joaninha, jamais escurece;
Contigo entre nós, faz-se comunhão;
Tua música ressoa co' a mesma emoção
Sempre que acompanha ao céu uma prece.*

*Qual bouquet que expande seu aroma e cor,
São os sons de um Órgão quando, em amplo abraço,
A todos envolves num mesmo louvor.*

*Lá no céu, os Anjos disputam teu espaço,
Do Espírito Santo espelhas o amor,
Maria te acolhe em seu terno regaço.*

JORGE ALVES BARBOSA¹

O ano de 2021 foi marcado pelo centenário de nascimento da organista e compositora Jeanne Demessieux, a primeira mulher organista virtuose reconhecida no plano internacional. Apesar da sua morte prematura, aos 47 anos, o seu nome e a sua fama continuam particularmente vivos na

¹ *Soneto* escrito aquando do Centenário do nascimento de Jeanne Demessieux, 2021, a partir da tradução livre de um poema de Félicie Casanova, escrito a 19 de Outubro de 1969, em homenagem realizada pouco depois da morte de Jeanne, e publicado em *Hommage a Jeane Demessieux*, um extenso e diversificado trabalho que contou com a colaboração de vários autores, em Association Maurice e Marie-Madeleine Duruflé, *Bulletin*, n, 9, 2009, p. 97.

mente de todos os organistas, como uma verdadeira lenda, pois esta mulher foi, sem dúvida, uma das mais notáveis intérpretes e compositoras de música de órgão. Por outro lado, viveu muito a sério a sua condição de “organista litúrgico”, desde os tempos em que tocava um simples harmónio² ou um órgão de apenas dez registos na recém construída Église du Saint Éspirit, em estilo neobizantino, ao posto eminente de titular do Órgão da Église de la Madeleine, na cidade de Paris: “Se em concerto nos encontramos para servir o Órgão, no templo estamos para servir a celebração. Nunca deveremos procurar brilhar por muito grandes que sejamos. Diante do altar, a virtuosidade, nas improvisações ou nas execuções, deve permanecer no domínio intelectual e os fiéis não se devem aperceber dela”.³

1. Esboço biográfico

Nascida a 13 de Fevereiro de 1921, em Montpellier, região de Provença, o seu prodigioso talento foi-se revelando desde a infância, tendo recebido as primeiras lições de sua irmã Yolanda, aos quatro anos de idade, após arranhar o *Estudo de Concerto “Un Sospiro”* de F. Liszt.⁴ Aos cinco anos e meio tocava, perante o espanto de sua irmã, um *Estudo* de Chopin ao órgão da sua terra natal. Aos 11 anos, recebia primeiro prémio de Piano, com a interpretação do *Concerto para Piano* de Charles-Marie Widor, e um primeiro prémio de Solfejo, no Conservatório da sua cidade natal. Foi então que a família se mudou para Paris a fim de lhe proporcionar a continuação dos estudos musicais, tendo sido nomeada organista da recém-construída Église du Saint Esprit, aos 12 anos; aí permaneceu vinte e oito anos, começando por tocar num simples harmónio, pois o órgão não tinha ainda sido construído e nunca teve ao seu dispor um órgão de tribuna. Esta faceta da sua actividade musical revela um sentido de serviço à música e à liturgia que haveriam de se prolongar pelos tempos fora, tanto na sua actividade musical como no testemunho cristão e no compromisso desinteressado à beleza e solenidade das celebrações.⁵

² Aconteceu enquanto não havia sequer o pequeno órgão que foi depois construído na nova Igreja, e mais tarde, durante a guerra, quando por vezes faltava a electricidade, como refere no *Diário*, 28 de Maio de 1944.

³ Resposta a uma entrevista de Pierre Denis, em 195, citada em CHRISTIANE TRIEU-COLLENEY, *Jeanne Demessieux: Une vie de lutttes et gloire*, Les Presses Universelles, Avignon, 1977, p. 39. A invocação ao Espírito Santo haveria de marcar a vida de Jeanne.

⁴ Para quem teve oportunidade de trabalhar esta mesma obra, nos estudos superiores de Piano, sem nunca a ter verdadeiramente aperfeiçoado, esta façanha é, no mínimo, notável. Jeanne tornar-se-ia uma grande intérprete de Liszt, tocando o Concerto em Mib bem melhor que o seu mestre Lazare-Lévi, segundo este, e da obra de Órgão com relevo para as muitas execuções da *Fantasia sobre “Ad nos ad salutarem undam”*.

⁵ No início da implementação reforma conciliar Jeanne acompanhou os movimentos e associações que lutaram pela preservação da qualidade da música litúrgica e da utilização do Canto Gregoriano, juntamente com Louis Busser e Maurice Duruflé entre muitos outros organistas e compositores. (Cfr. CHRISTIANE TRIEU-COLLENEY, *o. cit.* no capítulo intitulado “Jeanne Organiste Liturgique”, p. 37-41.

À medida que foi crescendo, fortalecia a sua fé e as suas convicções, mantendo uma candura e inocência que se resumem nesta frase de Christiane Trieu-Colleney: “*era uma criança com ar de adulto tornando-se progressivamente adulta sem deixar o ar de criança*”. Aos treze anos, era colocada em contacto com Marcel Dupré⁶ que, depois de a ouvir pela primeira vez, a *adopta* como aluna especial, num acompanhamento particular que durou doze anos, complementando os seus estudos no Conservatório de Paris onde arrecadaria vários primeiros prémios: Piano, Harmonia, Contraponto, Fuga e ainda uma menção honrosa em Composição. Em 1941, aos vinte anos, como aluna de Dupré no Conservatório de Paris, receberia o Primeiro Prémio de Órgão e Improvisação. Concluídos os estudos no Conservatório, durante cinco anos desapareceu de cena para continuar o seu aperfeiçoamento com o mesmo mestre, quase em segredo, tendo chegado a um nível de virtuosidade completamente inigualável naquele tempo. Foi depois desse período de trabalho particularmente intenso e desgastante, mas entusiástico, e que ela encarava com uma alegria incontida, que iniciou então a actividade de concertista, apresentando-se ao mundo musical parisiense na Sala Pleyel de Paris, em Fevereiro de 1946, numa série memorável de doze concertos promovidos pelo seu mestre Marcel Dupré, no contexto dos quais interpretou as obras mais relevantes do repertório organístico.⁷ De acordo com a crítica parisiense, esta série de concertos marcou uma época, já que foi verdadeiramente triunfal. Era o despontar de uma estrela e o início do reconhecimento internacional de que viria a gozar ao longo da sua fulgurante, ainda que breve, carreira. No primeiro concerto da referida série, incluiria os seus *Six Études pour Orgue*, uma partitura cuja composição lhe foi sugerida por Dupré,⁸ de terrível dificuldade, executada com uma notável delicadeza, ao ponto de o próprio Dupré escrever: “Em matéria de arte, o conto de fadas tanto irrita como encanta. É preciso aceitá-lo de bom grado quando a única e prodigiosa

⁶ Depois de um curso de Piano em que falhou praticamente todos os seus grandes objectivos, não indo além de uma Primeira Menção Honrosa, mas competindo sempre com colegas bastante mais velhos e mais adiantados em anos de estudo, Jeanne foi recebida por Dupré em sua casa. Depois de a ouvir, em Piano (*Sonata op. 106* de Beethoven e dois *Estudos de Execução Transcendente* de Liszt) e Órgão (*Fantasia em Sol menor* de Bach e Improvisação sobre tema dado) disse: “De agora em diante tomo esta menina sob a minha protecção artística”.

⁷ Os Programas destes Concertos podem consultar-se no citado trabalho *Hommage a Jeanne Demessieux*, Association Maurice e Marie-Madeleine Duruflé, *Bulletin*, n, 9, 2009, nas pág. 33-44. Esta programação começou a ser delineada, segundo o *Diário*, em 18 de Agosto de 1945.

⁸ Note-se que foram compostos em ambiente de guerra. A primeira menção e a sugestão de Dupré para que Jeanne compusesse os *Six Études* “pela arte e pela França”, a serem publicados por Bornemann, encontra-se assinalada no *Diário* a 25 de Fevereiro de 1944. Jeanne resiste invocando a qualidade dos *Doze Estudos* acabados de compor por Dupré para ela mesma e que, recusados pelo editor, ele transformaria, segundo é referido no comentário de Linn Cavanagh ao mesmo *Diário*, uns na *Suite op. 39* e outros em *Offrande a la Vierge* e *Deux Esquisses*, op. 41. Os *Six Études* foram completados a 18 de Agosto de 1944, com Paris “a arder”. Acerca desta obra escrevia Olivier Messiaen: Os *Six Études* para órgão de Jeanne Demessieux são, no seu género, uma espécie de obra-prima. As obras recentes de Ligeti ou de Xenakis apresetnam um tipo de dificuldade mais avançado, mas no que diz respeito à técnica de Pedaleira, não foi ainda ultrapassada a dificuldade dos *Estudos* de de Demessieux (Penso especialmenbte aos dois Estudos, em terceiras e sextas, onde Demessieux pede aos pés o que Chopin pede às mãos). Tal como a maioria dos meus confrades, eu decifrei estes *Estudos* para meu prazer pessoal, e isso ajudou-me a fazer progressos. Jeanne Demessieux soube reunir nos seus *Estudos* o interesse técnico ao perfume harmónico e à originalidade da registação. Todos os bons organistas os devem conhecer e trabalhar. Muito poucos entretanto chegarão a tocá-los com a virtuosidade estonteante que a sua autora possuía » (In CHRISTIANE TRIEU-COLLENEY, *o. cit.* p. 80).

personagem é uma menina de vinte e quatro anos que, desde a sua primeira aparição em público, se impôs com o esplendor irresistível da absoluta perfeição”.⁹ Realizou concertos, pela Europa¹⁰ e Estados Unidos, com um êxito confirmado por toda a parte.¹¹ Foi a primeira organista de sexo feminino a ser convidada por numerosas catedrais – algo até então inconcebível para a uma mulher – como a Catedral e a Abadia de Westminster e renomadas salas de concerto. Ironicamente, durante quase toda a sua vida nem um órgão propriamente dito tivera na Église du Saint Esprit, onde foi organista até ser nomeada para a Igreja de La Madeleine, lugar emblemático da *société* parisiense, já em 1962.¹² Mesmo não tendo sido professora de Órgão no Conservatório de Paris onde seria a natural sucessora de Marcel Dupré, ao ser preterida por este em favor de Rolande Falcinelli, leccionou em vários lugares – Conservatórios de Nancy, Liège, na Bélgica, Haarlem na Alemanha, com alunos da craveira de Pierre Labric e Louis Thiry.

Detentora de uma obra que ultrapassa os 30 títulos, com relevo para a música de Órgão, deixou música para piano, música de câmara, canções, música coral e orquestral com a Oratória *La Chanson de Roland*. No estrito campo da música organística, Jeanne Demessieux é conhecida como especial intérprete do repertório romântico, tendo sido uma das melhores intérpretes da obra de Marcel Dupré, deixando uma considerável lista de edições discográficas. Como compositora para Órgão deixou *Nativité*, op. 4, *Six Études*, op. 5, *Sept Meditations sur le Saint Esprit*, op. 6, *Douze Préludes sur des themes gregoriens*, op. 8, *Te Deum*, op. 11, *Triptyque*, op. 7, *Répons pour le temps de Pâques*, *Répons pour les temps liturgiques*, (inacabado), *Prélude et Fugue en Ut*, op. 13, obras que são ainda hoje executadas e gravadas, apesar da sua especial dificuldade técnica, com relevo para as realizações levadas a cabo no presente ano centenário.¹³

⁹ Linn Cavanach, em comentário aos *Diários* (p. 407), apresenta um excelente elenco dos atributos técnicos e interpretativos, não sem algumas críticas também, a partir da transcrição de uma resenha de artigos de Revistas americanas, produzidos aquando das suas digressões pelos Estados Unidos, em 1953, 1955 e 1958.

¹⁰ Adiante referiremos a estadia de Jeanne Demessieux em Portugal. para dois recitais nos Órgãos da Igreja de São Luís dos Franceses e do Conservatório Nacional de Lisboa, a 18 e 20 de Outubro de 1949.

¹¹ Realizados em três *tournés*, em 1953, 1955 e 1958, testemunhados pela sua correspondência e pelo *Diário* em que apresenta os programas. Na América foi apresentada como podendo tocar de cor entre 1000 e 2000 obras. Pelo menos dava-se ao luxo de tocar de cor todo Franck, todo Liszt, Todo Mendelssohn em concertos que dava para o seu Mestre em Meudon. Como sempre acontece, aqui transparece também o estilo exagerado e espampanante dos americanos, bem como os contrastes entre as apreciações altamente elogiosas e críticas por vezes infundadas, resultantes de uma mentalidade que não é a nossa nem a de Jeanne Demessieux... (Cfr. LYNN CAVANAH, *Diaries*, p. 419 ss.).

¹² A única biografia de Jeanne Demessieux é a já citada obra de CHRISTIANE TRIEU-COLLENEY, *Jeanne Demessieux: Une vie de lutttes et gloire*, Avignon, 1977, uma obra praticamente inacessível, mas revisitada recentemente com elementos recolhidos comentados e ampliados por LYNN CAVANAGH, *The Diaries and Selected Letters of Jeanne Demessieux*, University of Regina, ed. disponível *on line*, p. 11-33. Este será o trabalho mais completo escrito até agora sobre a organista e compositora, nomeadamente pela riqueza de informação oferecido nos comentários e em notas de rodapé.

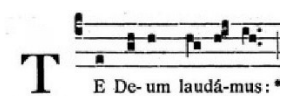
¹³ É evidente que a música de Jeanne Demessieux é bastante difícil de tocar e mesmo de ouvir. Marcel Dupré extasiava-se ao escutá-la pois se adequava claramente aos parâmetros que ele considerava essenciais na composição em linguagem de modernidade que procurava nas suas obras, chegando a dizer que Jeanne o ultrapassava, como aconteceu ao rejeitar dos seus próprios *Estudos para Órgão* quando escutou os que propusera à sua discípula que compusesse. A música de Jeanne, segundo Dupré, depois de escutar as *Sept Méditations sur le Saint-Esprit*, op. 6, “era precisamente o oposto da música escrita para impressionar os imbecis” (*Diário*, 16 de Janeiro de 1946). Está tudo dito.

2. A música organística de inspiração gregoriana em Jeanne Demessieux

A inspiração gregoriana é um dos elementos característicos mais antigos da produção organística, até porque muitas das primeiras composições para Órgão foram transcrições de música vocal polifónica e, sendo o Canto Gregoriano uma referência fundamental para a sacralidade da música vocal, não admira que tenha inspirado e influenciado do mesmo modo a música sacra instrumental, muito mais do que outras fontes. Não é aqui o lugar para desenvolvermos esta dimensão numa perspectiva histórica mais abrangente, sendo apenas de relevar que foram sobretudo os Hinos como “Veni Creator” ou “Ave Maris Stella” e Antífonas Marianas, como a “Salve Regina” e “Ave Maria” os mais utilizados pelos compositores. É nesse contexto que devemos colocar a produção organística do séc. XX no mundo católico, com particular relevo para a escola francesa de órgão a partir de Charles Tournemire, passando depois para compositores mais recentes como Marcel Dupré, Jean Langlais, Gaston Litaize e Jeanne Demessieux entre outros. Tendo como referência o repertório da compositora que aqui nos ocupa relacionado com o Canto Gregoriano, encontramos as obras *Te Deum*, *Sept Méditations sur le Saint Esprit*, *Répons sur les tempos liturgiques*, e sobretudo os *Douze Préludes sur des Thèmes Grégoriens*.

2.1 *Te Deum*

O tema do “Te Deum” é por si mesmo inspirador para o tratamento organístico em diversas leituras e, por isso, muito utilizado como material de improvisação e composição. Foi da preenchida carreira de organista litúrgico, tendo sido uma exímia improvisadora sobre os cânticos do repertório gregoriano como testemunham várias pessoas que tiveram oportunidade de a escutar, ou mesmo em concerto, nomeadamente quando a animavam imperativos didácticos, e também da actividade concertística, que nasceu a quase obsessão de Jeanne Demessieux pela composição de algo de particularmente grandioso sobre este tema. A versão que nos apresenta enquadra-se directamente no estilo da escola francesa: Charles Tournemire, *Improvisation sur le Te Deum*, (transcrição de Maurice Duruflé), Jean Langlais, *Paraphrases Grégoriennes*, op. 5, n. 3, ou Marcel Dupré, *Paraphrase du Te Deum*, op. 43. A liturgia luterana apresenta uma versão vernácula do mesmo Hino, “*Grosser Gott, wie loben dich*”, inspiração também para música organística nomeadamente por Max Reger no seu op. 135a. O *Te Deum*, op. 11, publicado por Jeanne Demessieux em 1959, é uma peça virtuosística, como é habitual na organista-compositora que escreve em primeiro lugar para si mesma, e tendo por vezes em mente um instrumento de características sonoras bem definidas conhecido ou experimentado aqui ou além¹⁴. A obra inicia com uma secção em acordes, se carácter solene, tendo com referência as três primeiras notas do tema gregoriano. “Te Deum laudamus”:



¹⁴ Que aliás seria influenciado pela sonoridade dos bons Órgãos americanos, com se constata por esta afirmação de Jeanne: “(Em Nova York), no Órgão de Saint John, the Divine, experimento o meu *Te Deum*, inspirado por este órgão, e experimento uma espécie de alívio pois resulta como eu tinha ouvido” (*Diário*, 27 de Janeiro de 1958).



Após uma espécie de Coral, pontuado por um *ostinato* em oitavas a partir das primeiras três notas do tema,¹⁵ segue uma segunda secção constituída por um Coral lento, construído a partir da melodia do verso “Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari”.¹⁶

Uma terceira secção – *Allegro* – retoma o tema inicial para construir uma espécie de *Toccata* virtuosística, em acordes *staccati* enquanto a Pedaleira assume o Tema inicial em notas longas, fazendo lembrar a *Paraphrase du Te Deum*, op. 42 de Marcel Dupré.

2.2. Répons sur les temps Liturgiques

A vontade de Jeanne Demessieux tratar alguns dos temas gregorianos característicos dos tempos litúrgicos pode enquadrar-se na linha da já referida tradição herdada de Charles Tournemire, particularmente no seu *Orgue Mystique*. A primeira obra do género e única publicada durante a vida de Jeanne foi *Répons pour le temps de Pâques* construído a partir de alguns temas da liturgia pascal, nomeadamente o Intróito “Ressurrexi”, para o dia de Páscoa e a célebre Sequência “Victimae paschali laudes” a que acrescenta ainda a saudação de despedida “Ite, missa est. Alleluia”, temas que ela apresenta na introdução à partitura desta obra. Inicia com a melodia de “Victimae paschali

¹⁵ Este tema é de origem hebraica, correspondente ao recitativo do canto de *Sh'mah Israel*, e encontra-se em várias peças do repertório antigo, quer na tradição gregoriana (Ex. Glória XV, quer na tradição visigótica (Pater noster).

¹⁶ Cristiane Trieu-Colleney, *o. cit.*, p. 94, refere como segundo tema a melodia de “Tibi omnes Angeli”, mas é confusão dela; nem sequer se encontra qualquer vislumbre desse tema em toda a obra.

laudes”, tratada muito à maneira da compositora, com harmonias enriquecidas que nos afastam da mera harmonização modal da mesma, na região aguda dos Manuais.

The image displays two systems of musical notation for a keyboard instrument, likely a harpsichord or spinet. The first system consists of two staves (treble and bass clefs) with complex polyphonic textures, including ornaments and a '2' marking. The second system also consists of two staves, with performance instructions: 'R. <' and '+ Anches Pos.' (likely indicating a pedal or sustain effect). The page number '+ 82' is visible at the bottom right of the second system.

Mais tarde haveria de escrever mais quatro *Répons*, publicados postumamente, numa colectânea intitulada precisamente *Répons pour les temps liturgiques*.¹⁷ Em primeiro lugar temos uma “Ave Maria” que toma por tema a melodia da conhecida antífona, na sua versão silábica, transcrito na Pedaleira, enquanto os Manuais apresentam um motivo que se pode considerar inspirado no característico salto de *quinta* que marca a identidade das músicas do segundo tom gregoriano, curiosamente na sua versão mais antiga, sem o sib (aqui seria o si).

The image displays two systems of musical notation for a keyboard instrument. The first system is labeled 'Cromorne 8' and shows a melody in the treble clef with a bass line in the bass clef. The second system includes a '3' marking and a 'Gua' marking, indicating a specific performance technique or ornament. The notation is complex, with many accidentals and ornaments.

¹⁷ Publicada em 2006, numa edição dirigida por Maxime Patel em Editions Delatour.

Segue-se “Consolamini” que toma como tema o respectivo Versículo do canto “Rorate coeli desuper”, uma melodia que Jeanne haveria de assumir também no tratamento do referido cântico nos *Douze Préludes*, e que encontramos também evocado em “Consolateur”, a n.º 4 das *Sept Méditations sur le Saint Esprit*, pois é certamente a melodia mais bela de entre as que preenchem os diferentes versículos desse cântico gregoriano do Advento. O tema é visivelmente assumido pelos Manuais, em acordes paralelos com a melodia no agudo, mas disfarçado numa linguagem particularmente moderna, com acordes de notas acrescentadas que ronda a técnica do “cluster”.

Grave

loué con so la mi ni

Finalmente, duas versões em diferentes estilos da *Sequência “Lauda Sion Salvatorem”*, própria da Solenidade do Corpus Christi”: a primeira em estilo *Coral com Variações*, de linguagem harmónica particularmente modal

Moderato $\text{♩} = 80$

Fonds 8

e a segunda em estilo contrapontístico, um *Canone à Oitava* nos Manuais em imitação particularmente cerrada – um tempo apenas – construído sobre a mesma melodia gregoriana completa seguindo-se um breve desenvolvimento.

Allegretto $\text{♩} = 92$

G. 1 Pos.

2.3 Sept Méditations sur le Saint Esprit

Esta obra é consequência natural da actividade de Jeanne Demessieux como organista da Église du Saint Esprit durante mais de trinta anos. Marcel Dupré, perante a prodigiosa técnica revelada pela sua aluna, dizia: “esta mulher deve ter feito um pacto com Mefistófeles, como Paganini”, ou então “tem um dom especial do Espírito Santo”.¹⁸ E foi precisamente o Mestre que a incentivou a escrever uma obra sobre o Espírito Santo, eventualmente inspirada nos os “Sete Dons do Espírito Santo”. Jeanne, considerando que seria um pouco difícil expressar em música o sentido mais abstracto dos Dons do Espírito Santo, optou por seguir algumas referências bíblicas, como Génesis 1, 2,¹⁹ o Evangelho segundo São João ou de textos da Liturgia que encabeçam cada partitura. Trata-se, portanto, de uma obra de inspiração livre, em grande parte, mas que nos apresenta dois temas gregorianos: o primeiro da Sequência do Pentecostes “Veni Sancte Spiritus” inspira a *I Meditação* que o toma por título. As primeiras notas da melodia gregoriana aparecem inicialmente na Pedaleira, passando depois aos Manuais, na mão direita.



O segundo, na *IV Meditação* intitulada “Consolateur”, vai inspirar-se no já conhecido tema “Consolamini” do “Rorate Coeli” que referimos já ao respectivo *Répons pour les Temps Liturgiques*, e será usado nos *Douze Préludes*, como veremos adiante.²⁰

Adagio 54 = ♩ III

III Flûte
II Gambe
I Salicional

Péd: Soubasse 16,
Bourdon 8

¹⁸ Conversa entre Marcel Dupré e Jean Gallon, citada no *Diário*, a 29 de Dezembro de 1944.

¹⁹ Maxime Patel sugere que os temas e títulos das *Sept Méditations* tenham sido sugeridos pela estrutura e decoração da própria Église du Saint Esprit centrada sobre a narrativa da Criação. (Cfr. MAXIME PATEL, “Sept Méditations sur le Saint Esprit”, in *Bulletin*, p- 99-106).

²⁰ Maxime Patel sugere que os temas e títulos das *Sept Méditations* tenham sido sugeridos pela estrutura e decoração da própria Église du Saint Esprit centrada sobre a narrativa da Criação. (Cfr. MAXIME PATEL, “Sept Méditations sur le Saint Esprit”, in *Bulletin*, p- 99-106).

3. Os Doze Prelúdios sobre temas Gregorianos

Tivemos já oportunidade de acenar por diversas vezes ao ambiente litúrgico que sempre envolveu a actividade de Jeanne Demessieux, desde a Église du Saint-Ésprit, uma tarefa que ela desempenhava com um especial prazer, passando pelas inúmeras vezes em que substituiu Marcel Dupré na Église de Saint-Sulpice, até ocupar finalmente o posto de organista titular na Église de La Madeleine. Um dos princípios que norteavam a sua actividade de organista era naturalmente a referência do Canto Gregoriano como material para as suas improvisações, nomeadamente os cânticos do *Próprio da Missa*. Nesse ponto pode considerar-se continuadora do seu Mestre Marcel Dupré que escreveu duas obras muito próximas desta, como sejam os *Eight Short Preludes on Gregorian Themes*, op. 8, e sobretudo uma obrinha de evoca o grande compositor e organista de Saint Ouen de Rouem, Jehan Titelouze (1562-1633), e a sua forma de abordar precisamente o repertório gregoriano como inspiração. Em homenagem a esse compositor e organista do séc. XVII, Dupré compôs *Le Tombeau de Titelouze*, op. 38, um conjunto de dezasseis Corais, de dificuldade progressiva, destinados aos organistas principiantes, sobre outros tantos hinos gregorianos, alguns deles também trabalhados pelo antepassado e conterrâneo: a este propósito, acrescentava ainda a memória de seu pai Albert Dupré (1860-1940) também ele organista titular do mesmo Órgão, em Rouen, uma obra cujo título que não deixa de evocar a obra para Piano de Maurice Ravel *Le Tombeau de Couperin* e haveria de inspirar vários outros autores nas suas obras de homenagem a outros compositores.

Por isso, uma das suas obras mais conhecidas e de sabor claramente litúrgico de Jeanne Demessieux é *Douze Préludes sur des thèmes grégoriens*, “pensados para aqueles organistas estudantes que desejem tocar, para além do repertório tradicional, algumas obras contemporâneas que, enquanto os iniciam na linguagem do seu tempo, não lhes oferecem dificuldades de maior relativamente ao restante repertório”. É assim que esta obra é apresentada, numa linguagem que qualquer organista identificará logo como inspirada na apresentação do *Orgelbüchlein* de J. S. Bach, também ele escrito “para glória de Deus e instrução dos principiantes”.²¹ Por isso, não hesitam muitos em dizer que este “pequeno livro” de trinta páginas é o *Orgelbüchlein* da Igreja Católica,²² já que enquanto a mesma obra de Bach é composta por Prelúdios Corais inspirados no repertório coral luterano, segundo diversos tempos do ano litúrgico, o livro de Jeanne Demessieux representa os principais tempos litúrgicos, com obras inspiradas em temas gregorianos. Enquanto o livro de Bach nos oferece diversas formas de tratar a técnica do Órgão com Pedaleira obrigatória, mas sempre dentro da forma do “Prelúdio Coral”, o livro de Jeanne Demessieux apresenta cada peça num género musical específico do repertório organístico e não só, e que ela identifica na respectiva partitura.

²¹ CHRISTIANE TRIEU-COLLENEY, *o cit.*, p. 90. Esta obra Foi composta a pedido dos organistas americanos aquando de uma digressão de Jeanne Demessieux pelos Estados Unidos da América, a fim de eles poderem tocar qualquer coisa dela que fosse acessível à maior parte deles e publicada nesse país.

²² Estamos em presença de uma obra breve que segue a estrutura do ano litúrgico, embora não de forma rigorosa; neste contexto será justo citar ainda outra obra bem mais desenvolvida, do compositor católico FLOR PEETERS, *Choral Preludes on Gregorian Hymns*, op. 75, 76 e 77, com dez corais em cada série, também construídos, embora um pouco mais aleatoriamente do ponto de vista litúrgico, sobre temas do Canto Gregoriano.

Pela tabela que segue, pode notar-se que a autora não ordena as peças de acordo com a sequência lógica do ano litúrgico, mas isso não é relevante pois são facilmente identificáveis.

TEMA	GÊNERO	TEMPO LITÚRGICO
1. <i>Rorate Coeli</i>	Coral ornado	Advento
2. <i>Adeste Fideles</i>	Musette	Natal
3. <i>Attende Domine</i>	Paráfrase de Coral	Quaresma
4. <i>Stabat Mater</i>	Cantabile	Sexta-feira Santa
5. <i>Vexilla Regis</i>	Prelúdio	Sexta-feira Santa
6. <i>Hossana, Filio David</i>	Coral Fugato	Domingo de Ramos
7. <i>O filii et filiae</i>	Variações	Páscoa
8. <i>Veni Creator</i>	Toccata	Pentecostes
9. <i>Ubi Caritas</i>	Ricercare	Quinta-feira Santa
10. <i>In manus tuas</i>	Litania	Ofício de Completas
11. <i>Tu es Petrus</i>	Marcha	São Pedro e São Paulo
12. <i>Domine Jesu Criste</i>	Berceuse	Exéquias de Defuntos

O tratamento destes temas utiliza uma linguagem particularmente moderna, ousada por vezes, mas sempre muito próxima dos modelos originais, o seu estilo, e o ambiente litúrgico que representam. A técnica de composição utilizada revela um engenho surpreendente, tanto no tratamento harmónico como no estilo contrapontístico, sendo notória ainda uma espécie de jogo com a sobreposição de temas como é o caso de *Tu es Petrus* onde, em jeito de “chaconne”, o tema da Antífona “*Tu es Petrus*” do Magnificat serve de base, na Pedaleira, a um segundo tema formado pela melodia do “Versículo” do Aleluia da Missa da Solenidade, na região aguda dos Manuais.

Maestoso $\text{♩} = 76$

The image shows a musical score for 'Attende Domine'. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It begins with a first finger fingering (I) and a fortissimo (ff) dynamic marking. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

Por sua vez, *Atende Domine*, depois de desenvolver o tema em Coral harmonizado, mas com uma linguagem particularmente moderna, oferece-nos em conclusão uma curiosa articulação da melodia do Refrão com a das estrofes, culminando na sobreposição engenhosa de três elementos: o tema principal em valores normais (ME) e em valores dobrados (Ped) e o tema do versículo (MD).

The image shows a musical score for 'Attende Domine'. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp) and a common time signature (C). It features a melodic line with various dynamics and articulations, including a second finger fingering (II) and a forte (f) dynamic. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature. The score includes performance instructions such as 'I add Flute 16'' and 'A*'. The music is characterized by a complex, layered structure with overlapping melodic lines.

Hossana, Filio David, oferece uma curiosa e complicada estrutura em Fuga, com entradas em *stretto* nos Manuais sobre o tema gregoriano original, apresentado integralmente em notas longas na Pedaleira, conforme uma estrutura representada no quadro que segue, proposta por Lynn Cavanagh:²³

TEMA	COMP.	TRATAMENTO
Hosanna	1-7	Soprano – Alto – Tenor (Palheta solo) - Baixo
Benedictus	7-11	Baixo – Alto – Soprano (Palheta Solo) – Tenor – Soprano - Tenor
Qui venit	11-17	Alto – Baixo (Solo) – Tenor e Soprano (VII, I e IV grau)
Rex Israel	17-23	Baixo e Soprano (IV) – Solo – Tenor (IV)- Soprano (IV) e Tenor (IV e V)
Hosanna	24-31	Soprano – Alto – Tenor (Palheta solo) - Baixo

Andante ♩ = 69

Jeanne Demessieux nem sempre é muito clara na transcrição e tratamento dos temas, sobretudo na relação entre a métrica utilizada nas diferentes peças e a melodia original, mesmo que entendida segundo a chamada “rítmica de Solesmes”, na sua articulação “arsis-thesis” ou “elevação-repouso” rítmico, fazendo coincidir a “thesis” com o “battere” do compasso, ou seja, o habitualmente chamado tempo forte; é o caso de *Stabat Mater*:

Adagio ♩ = 54

cantabile

²³ LYNN CAVANAGH, *Introducing the French Post-Romantic Style of Organ Music to Students: Demessieux, “Twelve Choral Preludes on Gregorian Chant Themes”* (in www.jstor.org). A autora faz uma abordagem de vários aspectos desta obra, que assume claramente como uma obra pedagógica de introdução à leitura do repertório tardo-romântico francês. Faz uma análise particularmente cuidadosa de cada trecho, mas nem sempre correcta, onde manifesta em particular um desconhecimento quer do Canto Gregoriano quer da liturgia católica, pelo que as interpretações que faz nem sempre assentam nos dados patentes na partitura e nos propósitos da compositora.

Também as durações das notas e até as melodias originais são, por vezes, alteradas de acordo com opções da compositora como em *Veni Creator*, uma Toccata construída sobre um “cantus firmus” que transcreve a melodia do Hino, verso a verso, circulando pelas diversas regiões do Órgão, bem ao estilo do contraponto quatrocentista, a partir da linha grave. No entanto omite três compassos [as notas sol, sol, lá, sol fá, mi] entre o quarto e o quinto compassos da imagem seguinte, pertencendo a última nota à conclusão da melodia.

A musical score for a Toccata, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various note values and rests, ending with a 'dim.' (diminuendo) marking. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with a steady pulse. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

O mesmo se pode ver em *O fillii et filliae*, onde faltaria a nota “lá” agudo no quarto compasso da passagem que segue:

A musical score for *O fillii et filliae*, marked 'Meno mosso'. It includes a flute part (II Flute 8' only) and an organ part (Ped. soft 16', 8'). The flute part features a melodic line with triplets and a final measure with a '3' marking. The organ part provides a rhythmic accompaniment with a steady pulse. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The page number '19' is visible in the top right corner.

A “litania” *In Manus tuas* baseia-se na melodia do Responsório Breve de Completas, melodia que apaixonou outros compositores como Jehan Alain em “*Postlude pour l’ Office de Complies*” e que esta até parece seguir um pouco no seu andamento tranquilo. O recitativo do Responsório é feito na íntegra, seguindo-se um breve desenvolvimento na parte final, reiterando as últimas notas (lá-sol) em eco.

A musical score for *In Manus tuas*, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various note values and rests, ending with a final melodic phrase. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with a steady pulse. The key signature has two sharps, and the time signature is 4/4.

Pelo primeiro quadro, integrado nesta Introdução, pudemos verificar que a organização do repertório não obedeceu à sequência lógica do ordenamento litúrgico; por outro lado, os cânticos assumidos como referência de cada tempo enquadram-se mais na devoção popular própria de cada tempo ou momento do que na Liturgia oficial. Isso pode significar que Jeanne Demessieux, organista litúrgica na Église du Saint Esprit teve mais em conta a sua experiência na relação com os cantores da paróquia do que com a liturgia oficial propriamente dita.

Twelve Choral Preludes	Ordenamento litúrgico	Repertório adequado
1. Rorate Coeli	1. Rorate Coeli	1. Veni redemptor gentium
2. Adeste Fideles	2. Adeste Fideles	2. Puer natus est
3. Attende Domine	3. Attende Domine	3. Attende Domine
4. Stabat Mater	4. Hosanna, Filio David	4. Pueri hebraeorum
5. Vexilla Regis	5. Ubi caritas	5. Crux Fidelis
6. Hosanna, Filio David	6. Vexilla Regis	6. Vexilla Regis
7. O filii et filiae	7. Stabat Mater	7. Victimae paschali laudes
8. Veni Creator	8. O filii et filiae	8. Veni Creator
9. Ubi Caritas	9. Veni creator	9. Ubi caritas
10. In manus tuas	10. Tu es Petrus	10. Te lucis ante terminum
11. Tu es Petrus	11. Domine Jesu Christe	11. Tu es Petrus
12. Domine Jesu Criste	12. In manus tuas	12. Requiem aeternam

Se quisermos fazer uma comparação com o ordenamento do repertório constante dos *Twelve Choral Preludes*, a sua contextualização litúrgica e a pertinência litúrgica do repertório seleccionado como referência, podemos encontrar uma considerável discrepância que o quadro acima proposto ajudará a identificar.

4. A personalidade de Jeanne Demessieux

Aluna predilecta de Marcel Dupré, vivendo numa época particularmente controversa social, cultural e até religiosamente – Jeanne Demessieux faleceu pouco depois de concluído o Concílio Vaticano II – com relevo para a discrepância entre os organistas altamente cotados e as condicionantes da Igreja de então, mesmo assim bastante receptiva à dimensão concertística da actividade dos seus organistas: De facto, como podemos ver pelas crónicas e relatos que marcam a sua actividade, os organistas faziam de cada celebração, eles e as pessoas que a frequentavam, autênticos concertos com programa definido e tudo, com convidados para a tribuna, transformando por vezes o coro alto das catedrais e grandes igrejas em salão de convívio. Mesmo nesse contexto, num profundo respeito pela liturgia que amava profundamente na sua condição de crente e fervorosa praticante, Jeanne Demessieux procurou ser fiel a uma linguagem por vezes avançada para a época, nomeadamente nas suas improvisações sobre os temas mais importantes da liturgia, com base no Canto Gregoriano. Se a sua *performance* organística fazia as delícias dos aficionados, mestres e colegas organistas, não

deixava de provocar o espanto e a surpresa dos fiéis por vezes até um pouco escandalizados,²⁴ na Église du Saint Éspirit, ao ponto de ouvir de seu pároco: “Joaninha, depois vais tocar-me uma pequena Fuga, não vais?”.²⁵ Nos casamentos, acontecia que os noivos lhe pediam que tocasse alguma coisa acessível – e quem não experimentou isso já? – mas ela surpreendia-os com uma música totalmente diferente. Todavia, ninguém lhe levava a mal pois todos a veneravam pela sua beleza, simpatia e competência, orgulhosos de a poderem ter entre eles, reconhecendo mesmo a genialidade que envolvia de música as suas celebrações. Afirmando “*Eu levo muito a sério o carácter religioso da nossa função de organistas litúrgicos*”, Jeanne participava activa e entusiasticamente na vida paroquial e emocionava-se de modo particular com os baptizados pois, dizia ela, a “tornavam mais crente”.²⁶ No entanto, nem todos tinham a sensibilidade e as exigências dos notáveis músicos que, por vezes, frequentavam a quase desconhecida Église du Saint Éspirit, para escutar uma organista quase desconhecida das elites parisienses, facto que a levava a advertir os seus cantores: “Cantem bem pois, lá em baixo, está o senhor Marcel Dupré... ou o senhor Olivier Messiaen... ou o senhor Maurice Duruflé!”.

Por várias vezes Marcel Dupré a apresentou como a sua “verdadeira continuadora”, e “uma das maiores glórias de França”, dizendo a Maurice Duruflé que ela “era o maior organista de sempre”, assumindo mesmo que ela o ultrapassava em técnica e em arte. Declarou-a “sua herdeira musical”²⁷

²⁴ A participação do Órgão nas celebrações litúrgicas consistia em preencher os momentos mais importantes como Entrada, Ofertório, Elevação, Comunhão e outros; o repertório utilizado por Jeanne Demessieux consistia na execução de excertos de grandes obras dos clássicos e sobretudo de Marcel Dupré, o mais utilizado, na execução das tradicionais “Missas de Órgão” alternando com o Canto Gregoriano (Couperin, Grigny, etc.) ou improvisações de “Versets” sobre as formas habituais, de acordo com o *Tratado de Improvisação* de Marcel Dupré (Cfr. *Diaries and Letters*, p. 29-31). A prática dos “versets” podia ainda ser utilizada na execução do *Ofício*. A avaliar pelos comentários de Jeanne Demessieux nos *Diários*, essa prática era vista como autênticos Concertos, a que as pessoas assistiam na nave ou convidadas para a tribuna do Órgão, mais do que a celebrações litúrgicas... (Cfr. *Diário*, 27 de Julho de 1941, por exemplo).

²⁵ Não admira pois o próprio César Franck não escapou à incompreensão dos responsáveis da Église de Sainte Clotilde que achavam que ele não percebia nada de Órgão e os fiéis se queixavam que os distraía das suas orações. Mas quem não experimentou já esta situação: “Não podes tocar mais baixinho que estão ali pessoas a rezar?!...” Jeanne conta no seu *Diário* que, um dia, durante um ensaio do coro da Église du Saint Éspirit, o pároco disse: “Sinto-me tão aborrecido como uma galinha diante de uma escova de dentes...” (*Diário*, 14 de Maio de 1934)

²⁶ Aquando do seu Jubileu de Organista Litúrgico, em 1959, escrevia ao pároco da Igreja de Saint Esprit: “De há vinte e cinco anos a esta parte, primeiro os meus estudos musicais, depois a minha carreira de concertista, foram prosseguindo o seu caminho e se foram desenvolvendo. Eu viajo; toquei em magníficos órgãos tanto na América como na Europa; acontece-me igualmente ser festejada por ocasião de um concerto num e noutro lado; ora, posso dizer-lhe isto: a minha mentalidade continua a mesma da menina de 13 anos, encantada para além de tudo o que se pode dizer, por ver que lhe foi confiado um órgão de dois teclados, na Église du Saint Esprit, como um objecto maravilhoso colocado no sapatinho de Natal, precisamente o Natal de 1934. Era então um órgão enorme para uma organista pequenina (...) Enfim, se eu experimento uma tal alegria ao reencontrar o meu pequeno órgão aos Domingos – mesmo se acabei de tocar durante a semana em algum instrumento muito grande – é por causa das minhas responsabilidades de organista litúrgico. Assim, escondida na minha tribuna, sinto-me feliz por pensar que me é permitido exercitar uma arte religiosa cuja expressão eu procuro purificar cada dia” (Cfr. CHRISTIANE TRIEU-COLLENEY, *o. cit.*, p. 217-218). “Tu dás glória a Deus com o teu talento e Ele te recompensará por isso” (CARD. SUHARD, Arcebispo de Paris, a Jeanne Demessieux depois de a escutar durante um Pontifical realizado na Église du Saint Éspirit, a 2 de Maio de 1953).

²⁷ *Diário*, a 14 de Julho de 1945.

e “pensou legar-lhe o seu espólio e a biblioteca”²⁸ começando por oferecer-lhe obras de estimação como partituras assinadas ou utilizadas por Charles Widor ou Alexandre Guilmant. Jeanne, por sua parte, sempre lhe assegurou a sua fidelidade: – “Na minha arte permanecer-lhe-ei fiel: Pode contar comigo. Eu lhe garanto!”²⁹.

É muito difícil, por isso compreender a razão por que, depois de uma vida marcada por uma proximidade e cumplicidade espantosas, a avaliar pelos relatos de Jeanne Demessieux, sobretudo relativos aos cinco anos em que trabalhou com o Mestre em Meudon – precisamente os anos da II Guerra Mundial – a não ser os ciúmes,³⁰ se desencadeou aquela ruptura radical, tão inesperada quanto violenta com a amada discípula, imediatamente após o regresso de Marcel Dupré de uma digressão pelos Estados Unidos. Com o seu singelo vestido azul, sapatinhos prateados de tacões altos, com uma forma de tocar que parecia nem pousar os pés na Pedaleira, assim se apresentou na série de Concertos na Sala Pleyel em 1946, fazendo exclamar a Maurice Duruflé: “ao lado dela nós éramos com elefantes a tocar pedaleira”³¹. E isso pode comprovar-se pelos *Six Études* por ela compostos e magistralmente executados no Concerto de lançamento, cuidadosamente preparado e publicitado por Marcel Dupré³² cujo programa a imagem seguinte documenta.³³

²⁸ *Diário*, a 29 de Maio de 1946.

²⁹ *Diário*, transcrevendo uma conversa entre os dois, no Conservatório de Paris, a 26 de Fevereiro de 1946.

³⁰ Mais do que com a surpreendente performance de Jeanne, que se afirmava de dia para dia, ultrapassando a de Dupré, o que ele assumira e aceitara de bom grado, estes ciúmes teriam a ver com os perigos que uma demasiada aproximação sentimental da parte de Marcel Dupré representavam para o seu casamento que, na visão de sua esposa Jeanette Dupré, se encontrava ameaçado por tão bela e talentosa jovem. Portanto, seriam mais ciúmes da mulher do que dele mesmo.

³¹ *Diário* de Jeanne Demessieux (26 de Fevereiro de 1946) que antes refere outra afirmação do mesmo Duruflé: “Nós todos estamos muito, muito atrás dela”, e este “nós” correspondia a organistas da craveira de Olivier Messiaen, Jean Langlais, Jehan Alain, Maurice Duruflé, André Fleury, Jean-Jacques Grünenwald (ausente), Gaston Litaize, entre outros.

³² Ficariam famosos os sapatos prateados de Jeanne Demessieux, ao estilo Luís XV, mas a sua utilização deveu-se sobretudo aos saltos altos de que eram dotados e que, utilizados um dia por acaso, se revelariam fundamentais para o virtuosismo técnico da organista ao nível da Pedaleira. Efectivamente, esta opção de usar sapatos de tacões altos – recentemente recuperada em alguns meios, nomeadamente americanos, com relevo para o extravagante Cameron Carpenter – facilita sobretudo a execução de intervalos de terceira com um só pé, uma técnica particularmente difícil que é já proposta pelos *Estudos de Pedal* de Charles-Valentin Alkan (1813-1888), pouco conhecidos então, e que Dupré fez estudar à sua discípula, inspirando depois o seu *Estudo* n. 2, *Tierces*. O comentário de Jeanne ao Concerto encontra-se no *Diário*, na entrada datada do dia seguinte, 26 de Fevereiro de 1946.

³³ A questão da ruptura de Marcel Dupré com a sua discípula permanece como um dos maiores enigmas da história organística de França no século XX... Jeanne nunca deu a entender a razão até porque nem ela talvez a tenha alguma vez encontrado, mas há testemunhos, sobretudo da parte de pessoas – como Jean Berveiller – próximas de um e de outro, segundo as quais tal ruptura se deveria ao facto de Jeanne se ter negado a desempenhar o papel de “star” à americana, que o seu professor lhe destinava, em ordem à sua própria “produção” nos Estados Unidos: aproveitar-se do nome, da bela imagem e do virtuosismo de Jeanne Demessieux para a organização de concertos que preparariam os americanos para as suas próprias “tournées” por um país, onde se ganhava muito, mesmo muito, dinheiro. Por outro lado, essa era uma forma de prolongar o seu nome, a sua técnica, o prestígio da Escola de Órgão Francesa. Jeanne recusou e há uma coincidência que pode explicar as coisas: tal ruptura deu-se precisamente no regresso de Dupré de uma das suas tournées. Essa perspectiva é afluída por CHRISTIANE TRIEU-COLLENEY, *o. cit.* embora posta em dívida por LYNN CAVANAGH, “The rise and fall of a famous collaboration: Marcel Dupré and Jeanne Demessieux” in *Diapason*, 30/2005. O mesmo tema é abordado, mas sem grandes esclarecimentos em ROBERT STOVE, Jeanne Demessieux: a



PREMIER RÉCITAL	
Lundi 25 Février 1946	
Passacaille et Fugue en Ut mineur	J.-S. BACH.
2 ^{ème} Choral en Si mineur	César FRANCK.
Prélude et Fugue en Sol mineur	Morcel DUPRE.
6 Etudes (1 ^{ère} audition)	Jeanne DEMESSIEUX.
I. Mi mineur.	
II. Si majeur.	
III. Fa dièse majeur.	
IV. Fa majeur.	
V. Mi majeur.	
VI. Ut dièse majeur.	
Symphonie Improvisée (en 4 mouvements).	

O rigor do estudo, as horas e horas seguidas dedicadas a memorizar um repertório colossal, as digressões de Concerto, por vezes em condições extremas por causa da diversidade de climas, nomeadamente o frio americano, acabaram por condicionar profundamente a sua vida e a sua carreira. A acrescer aos sucessivos problemas que mais lhe afectaram a saúde e a conduziram a uma morte prematura – faleceu aos 47 anos com cancro na garganta – esteve ainda a incompreensão entre os seus pares, algo para o que Marcel Dupré a prevenira, nomeadamente pela sua condição feminina, particularmente em França, juntando depois o corte de relações com o mestre que não só promoveu a sua concorrente Rolande Falcinelli,³⁴ mas terá ainda acicatado com

Great Organist's Centenary, *The University Bookman*, 2021. Em entrevista recente a “*Dupré digital*”, Alice, neta de Dupré, afirma que Jeanne Demessieux não foi seguramente a culpada daquela ruptura e que a reconciliação não se deu talvez porque não houve tempo, devido à sua morte prematura. Depois de ler os *Diários*, pessoalmente, fico com a impressão de que a perspectiva de Berveiller é a que mais se aproxima da verdade. Dupré apostou tudo, tudo, em Jeanne e teve o resultado que esperava ou mesmo mais do que isso, do ponto de vista artístico. Se é verdade que aquando da composição dos *Six Études* Dupré afirmava “Para mim, tudo o que eu quero é ajudar-te a tornares-te tu mesma” (CRISTIANE TRIEU-COLLENEY, *o. cit.* p. 82), talvez pretendesse muito mais: fazer de Jeanne não apenas uma “star”, mas um *alter ego*, um “clone” diríamos hoje, uma figura que perpetuaria o seu nome, as suas ideias, as suas manias, as suas más relações com os seus pares, como única herdeira dos segredos da sua mais que discutível técnica organística, ao serviço de si mesma e não da música, vivendo num mundo à parte e apenas seu. Jeanne era muito boa organista, porventura melhor que Dupré, como ele mesmo confessava, mas essa melhoria era vista como melhoria do próprio Dupré que se via a crescer novamente nela. Mas Jeanne não podia ficar sempre a “sua menina”, não se ia deixar manipular porque foi isso que aconteceu: ela vivia para Dupré, venerava Dupré, e sempre o estimou, mas tinha que afirmar a sua vontade, a sua independência e a sua personalidade. Quando cresceu, e por uns tempos viveu longe da influência – ou manipulação – do *Mestre*, percebeu: a música e sobretudo a vida é muito mais do que o que ela já tinha. Por outro lado, a ruptura deu-se precisamente no regresso de Dupré de uma *tournee* pelos Estados Unidos, uma ausência durante a qual Jeanne terá participado numa sessão promovida pelos defensores da “Reforma do Órgão” representados sobretudo por André Marchal e Norbert Doufourc que Dupré detestava pelas suas ideias renovadoras e o preconizado regresso a uma estética barroca e uma interpretação afastada da prática que Dupré inculcara a Jeanne Demessieux (Cfr. BERT DEN HERTOOG, “Jeanne Demessieux” in *Russian Organ Magazine*, 2014).

³⁴ É curioso que quando, a 2 de Agosto de 1942, Jeanne referia a Dupré o talento de Rolande Falcinelli, ele lhe respondeu “Ela ainda não me deu as provas disso que tu já me deste” e no dia seguinte afirmava: “Eu quero fazer apenas uma ‘star’

o seu conservadorismo, o envolvimento dela no conflito e divisão entre os organistas tradicionais representados por Dupré, e os mais favoráveis à nova estética “neoclássica”, capitaneados pelo seu eterno rival André Marchal,³⁵ não sem contarmos a preocupação com o futuro da música organística em virtude da aplicação da reforma litúrgica derivada do Concílio Vaticano II, particularmente em França onde a música foi particularmente condicionada. Ao contrário de outros países, com relevo para Inglaterra e Estados Unidos, onde era altamente apreciada, sendo estes os que mais têm feito pela divulgação da sua obra, pela preservação da sua imagem e da sua memória, só muito tarde é que as coisas foram mudando em França, tendo sido nomeada titular do Órgão da Église de La Madeleine e contando com a acção e apoio de organistas como o seu contemporâneo e aluno Pierre Labric, que gravou a integral da sua obra organística, juntando-se-lhe mais tarde Maxime Patel e Stephen Tharp,³⁶ ao lado de outros que o fizeram em parte como Darcy Trinkwon, Michelle Leclerc, Laura Ellis e Maurizio Ciampi, com *Seis Estudos e Méditations sur le Saint-Esprit*, e ainda o sueco Hampus Lindwall, titular do órgão da Église du Saint-Ésprit, que realizou a gravação de algumas obras nos órgãos de que Jeanne Demessieux fora titular: Église du Saint-Ésprit e de Église de La Madeleine, em Paris.³⁷

Já a meados dos anos sessenta, Jeanne Demessieux desabafava perante alguns mais íntimos que se encontrava exausta musicalmente,³⁸ lamentando mesmo o exagerado esforço que fizera na juventude, o que a esgotou precocemente. Isto sem contar com o facto de ter passado a vida artística a lutar contra os preconceitos machistas de seus pares e talvez mesmo a inveja de alguns

e não duas” (Cfr. *Diários*). De modo geral, as apreciações que lemos acerca de Rolande Falcinelli não são nada favoráveis: fria, insegura, lutando com esforço e ingloriamente para ombrear com outros, não tendo capacidade para executar os Estudos de Jeanne... mas não deixou de ser uma grande organista e compositora. No que foi possivelmente o primeiro recital de órgão a que assisti, na Basílica de Fátima, em Agosto de 1973, o organista Claude Bouglon concluiu o seu programa com *La Cathédrale de l’Ame*” de Rolande Falcinelli, uma obra muito bela e moderna.

³⁵ Um exemplo esclarecedor acerca das discrepâncias de opinião nesse especto entre Jeanne Demessieux e Marcel Dupré pode ver-se na reacção dela perante um órgão americano, em Newark: “O Órgão, um Austin de 1930, é horrível. rude, de cinema. É daquilo de que Dupré gostava, infelizmente” (*Diário*, 2 de Fevereiro de 1958). Pode estar aqui também um dos elementos causadores da ruptura de que falaremos adiante.

³⁶ Actualmente existe uma *Associação dos Amigos de Jeanne Demessieux*, presidida pelo Organista François-Marie Houbart, e também o Município de Montpellier, terra natal, tem feito bastante pela preservação do seu espólio e divulgação da sua vida e obra. A celebração do Centenário de nascimento foi oportunidade para uma considerável lista de trabalhos sobre Jeanne Demessieux em livros e revistas, muitos deles disponibilizados *on line*. Saliemos a publicação do *Diário* em versão inglesa, da responsabilidade de Lynn Cavanagh, que já tinha sido publicado pelo *Bulletin* da Association Maurice e Marie Madeleine Duruflé, e em parte na obra citada de Christiane Trieu-Colleney.

³⁷ Toda a obra organística, de Jeanne Demessieux, incluindo o *Poème*, op. 9, para Órgão e Orquestra, se encontra editada e disponível actualmente. O mesmo não se pode dizer das outras obras suas.

³⁸ Christiane Trieu-Colleney cita as palavras de Jeanne: “O tempo passa, mas ao contemplar estes quinze anos decorridos, não posso senão constatar o quanto eles foram cheios, o quanto eu me esforcei ferozmente, para construir a minha carreira e a minha vida, apesar dos obstáculos por vezes bem importantes” (p. 67). Mais adiante (p. 70), refere o queixume de Jeanne que diz ter feito grandes esforços durante as gravações, incluindo a gravação da obra de César Franck, realizadas sob um calor insuportável, gravando de noite na Église de la Madeleine, e estudando de dia em casa, a ponto de, no final, já não sentir as mãos de modo a poder utilizá-las fora do teclado.

professores perante o seu talento.³⁹ Nunca recebeu o prémio de Composição no Conservatório, talvez porque era bastante contestatária das ideias conservadora dos seus mestres e que normalmente marcavam a avaliação dos respectivos concursos, mas eventualmente porque revela também alguma incoerência estilística, sendo por vezes demasiado experimentalista e intuitiva. Por questões sociais ocultou o seu estado de saúde, passou por vários períodos de uma vida difícil e de grande sofrimento físico, que haveria de terminar com a morte.

“As suas obras organísticas, que contribuíram decisivamente para a evolução quer da linguagem musical quer da técnica organística, não restam dúvidas que os organistas, particularmente os mais jovens que a vão descobrindo actualmente, continuarão a contribuir para que o seu valor seja reconhecido pelo público de amanhã, ficando certamente como um dos melhores exemplos do património artístico de França” (Madeleine Chacun). Deixou-nos um impressionante legado de gravações discográficas, então editadas em LP, com algumas integrais, como a de Cesar Franck, sendo de relevar uma edição recente, dedicada ao centenário do seu nascimento, com o registo de alguns dos seus memoráveis concertos.⁴⁰ Nos últimos tempos da sua vida encarava o plano de gravação da integral de Olivier Messiaen,⁴¹ seu particular amigo, colega e admirador. Durante o Verão de 1968, por várias vezes se sentiu cansada e com problemas de garganta. Ignorava, ela e os médicos o que verdadeiramente se passava e ela sempre persistiu em continuar o seu trabalho. Da última vez que foi internada, pensava ser por alguns dias, mas nunca mais saiu do hospital. Já nos últimos dias de vida, foi visitada por Marie-Louise Girod, que teve a amabilidade de lhe levar um ramo de flores compradas numa florista em frente à Igreja de La Madeleine. Disse-lhe então: “Encontrei estas flores diante da Tua Igreja”, ao que Jeanne, respondeu, sorrindo: “Ouço as Flautas de La Madeleine!...”. Poucos dias depois, falecia, a 11 de Novembro de 1968, deixando o mundo

³⁹ Veja-se a entrada do *Diário* a 31 de Janeiro de 1941, como exemplo. Não haja dúvida de que Jeanne Demessieux estava completamente esgotada o que não admira tendo em conta o volume de trabalho que acumulara enquanto estudante e depois disso. Ao ler os apontamentos dos seus *Diários*, podemos saber que, aos quinze anos, era capaz de estar a trabalhar ao mesmo tempo obras de Piano da alta dificuldade, desde a *Sonata op. 106* de Beethoven, *Estudos* e *Baladas* de Chopin, *Estudos* e *Rapsódias* de Liszt, e até “batalhar” com a tremenda *Islamey* de Balakirev, ao lado dos estudos de Contraponto e Fuga, Composição, tendo dominado o *Método de Órgão* de Dupré em duas lições, ao mesmo tempo que se propunha, em duas semanas, apresentar ao mesmo mestre a *Trio-Sonata* em Mib de Bach. Note-se que tudo isto ela tocava de cor... (Cfr. *Diário*, dias 22 de Novembro de 1936 e 6 de Fevereiro de 1937).

⁴⁰ Estas gravações foram reeditadas aquando das comemorações do Centenário, no álbum de 8 CD, “*Jeanne Demessieux, The Decca Legacy*” que inclui, entre outras, a excepcional integral de Franck no Órgão de La Madeleine, ao lado de interpretações que vão de Bach a Messiaen, com particular relevo para a exploração das sonoridades do Órgão de La Madeleine, o último em que ela foi titular. Uma apreciação crítica dessa edição pode ver-se em ROBERT STOVE, Jeanne Demessieux: a Great Organist’s Centenary, *The University Bookman*, 2021.

⁴¹ Jeanne Demessieux conhecia a obra de Olivier Messiaen que admirava, mas com mutas reservas, como era aliás próprio de uma pessoa de formação classico-romântica, aberta a uma linguagem moderna como atestam as suas obras mas defensora de uma forma sólida. Tal não encontrava em Messiaen. A 22 de Junho de 1943, escreve no seu *Diário*: “Escutei *Poèmes pour Mi*, *Visions de l’Amen* e *Quarteto para o fim do tempo* de Messiaen, com umas introduções tão longas como as próprias obras. Quando deixei o concerto estava muito cansada (...) Não posso duvidar da sinceridade desta música que é mais filosofia que música. E este género de filosofia irrita-me (...) Ele usa uma linguagem abstracta para pregar as leis da moral e os dogmas religiosos, mas que ronda o ultraje e a heresia. Tudo é possível com a abstracção e Messiaen é isso tudo (...) No seu conjunto parece-me sempre o mesmo, *formulaico*: A densidade, a escrita vertical sufoca-me”. Porém, Dupré, é mais cáustico ainda...

artístico terrivelmente surpreendido⁴² e desolado, tendo chovido aqui e além os testemunhos de uma veneração que ela não pôde experimentar enquanto viveu, pelo menos no seus país.

5. Jeanne Demessieux em Portugal

O alcance internacional da actividade concertística de Jeanne Demessieux, cuja dinâmica nasceu da série de Concertos de lançamento realizados na Sala Pleyel de Paris, haveria de estender-se à Península Ibérica, mais precisamente a Portugal, já que não consta que tenha tocado em Espanha, numa evidente demonstração da abertura de horizontes que animava a organista, desejosa de conhecer outros domínios quer da literatura organística quer da riqueza organológica da península. No que respeita concretamente a Portugal, não sabemos durante quanto tempo estiveram em funcionamento os órgãos Cavaillé-Coll construídos em Lisboa na segunda metade do século XIX: 1858, Capela Real; 1965, Teatro Nacional de São Carlos; Igreja da Conceição Velha, 1887, bem como os das Igrejas da Graça e das Mercês, este último remodelado em 1870 pelo organeiro bracarense António Joaquim Claro. Excepção eram os órgãos das igrejas estrangeiras: Colégio dos Ingleses, Igreja de São Luís dos Franceses, Colégio Irlandês do Corpo Santo e Igreja Evangélica Alemã, inaugurado em 1934 e da firma Walker. No início do século XX, foi construído o da Igreja de São Domingos (Gebrüder Späth 1908) e o da Capela da Ordem Terceira do Carmo (Rieger 1908).⁴³ No entanto, a situação real do panorama organístico em Portugal é-nos dada por Cristianne Trieu-Collene⁴⁴ num apontamento curioso em que nos relata as diligências feitas, através do Instituto Francês em Lisboa, no sentido de possibilitar uma digressão pelo nosso país, diligências que nos dão um breve panorama do estado lastimoso em que se encontrava a música por estas bandas, e de que transcrevemos, em tradução nossa, o respectivo texto. “De há muito tempo que Jeanne tinha manifestado o desejo de conhecer os países ibéricos. Isso justificava-se com uma dupla razão: sabia que estes países possuíam instrumentos únicos, de uma construção bem específica, e sabia também que a música era aí desconhecida em grande medida. Ao mesmo tempo, pretendia levá-los a tomar consciência das suas obras-primas organísticas, e dar-lhes a conhecer melhor a música de Órgão. Para chegar a Portugal não gastou menos de dois anos, multiplicando iniciativas e correspondência, o que facilmente se explica, se pensarmos que esse país, em 1948, não tinha ainda feito os esforços necessários pela difusão da música nem pela manutenção dos instrumentos.

O Director do Instituto Francês de Lisboa descreve, no decurso da sua correspondência com Jeanne, a situação deplorável da música em Portugal, indo a par com a sua falta de credibilidade. «Aqui não há empresários nem qualquer associação influente de música religiosa. As grandes sociedades de

⁴² CRISTIANNE TRIEU-COLLENEY, *o. cit.*, p. 229.

⁴³ Cfr. DOMINGOS PEIXOTO, *Júlia d' Almendra e o Movimento Organístico em Portugal*, Ed. By the Book, Lisboa, 2017, p. 21.

⁴⁴ CRISTIANNE TRIEU-COLLENEY, *op. cit.*, p. 60-62.

concertos realizam as suas audições no Teatro de Ópera de Lisboa, o São Carlos, que é uma encantadora cópia de um teatro italiano do séc. XVIII, mas, bem entendido, ele não inclui um Órgão. De resto, os instrumentos de qualidade são extremamente raros neste país. Marcel Dupré pôde aperceber-se disso mesmo quando ele próprio cá veio.⁴⁵ Em Lisboa, além do Órgão novo da Igreja de Nossa Senhora de Fátima,⁴⁶ não há mais nenhum a não ser o da Igreja de São Luís dos Franceses, instrumentos dignos, mas claramente carentes de manutenção, e ainda um Órgão de concerto no Conservatório de Música. Os instrumentistas de valor são infinitamente raros, mas o público não deixaria de aproveitar a ocasião, atraído por razões simultaneamente religiosas e estéticas. No Porto, a situação é sensivelmente a mesma, e a decisão a respeito desta cidade dependerá um pouco daquilo que conseguirmos para Lisboa. Entretanto, a 2 de Março de 1949, escrevia: «Quanto a tocar com Orquestra, receio que não possamos contar com essa possibilidade, pois a Orquestra de da Emissora Nacional, a única em Lisboa, é continuamente mobilizada para as mais variadas manifestações e, além do mais, não há nenhuma sala onde exista um Órgão e que seja adequada também para um concerto com Orquestra». A 2 de Outubro do mesmo ano continuava: «Em compensação, há um órgão eléctrico na Rádio. Vou de imediato solicitar um contacto e esperemos que consiga.⁴⁷ No que respeita ao Porto, vou prosseguir com as minhas pesquisas. Sem dúvida que há em muitas igrejas verdadeiros Órgãos, mas não são revistos por vezes há séculos, e são periodicamente massacrados por lastimáveis executantes. Pode estar certa de que, da nossa parte, faremos todos os possíveis». E concluía, no contacto de 19 de Outubro. «Conheço ainda mal os recursos da província em matéria de Órgãos; receio que não estejam em condições».

Conclui aqui o texto de Christianne Trieu-Colleney, mas sabemos que o último contacto que ela refere do Director do Instituto Francês com Jeanne se deu já com a organista em Lisboa, onde acabou por se deslocar para dois recitais, nos Órgãos da Igreja de São Luís dos Franceses e do Conservatório Nacional de Lisboa, a 18 e 20 de Outubro de 1949, ambos referidos como passíveis de serem utilizados por ela e afinal com recursos que o respectivo *Programa* não desmente:

⁴⁵ Efectivamente, Marcel Dupré esteve em Lisboa, de passagem, no regresso atribulado de uma *tournée* pelos Estados Unidos em hidroavião. Por causa dos problemas meteorológicos e depois um atraso também no comboio *Sud Express*, que os deveria conduzir a Paris, precisamente quando a guerra acabava de estalar na Europa. Tendo o casal ficado no Estoril, através do director do Banco de Portugal, foi contactada a Sociedade de Música e o Conservatório, de modo que, às 22.30 horas de 6 de Janeiro de 1940, Marcel Dupré dava um Recital “numa igreja desconhecida, num órgão desconhecido” e também com um programa desconhecido. (Crónica de Marguerite Dupré, em MICHAEL MURRAY, *Marcel Dupré, The work of a Master Organist*, Association des Amis de l’Art de Marcel Dupré, Paris, 2001, p. 160 da tradução francesa). Muito provavelmente foi utilizado o órgão recentemente construído na Igreja de Nossa Senhora de Fátima, com três teclados e Pedaleira.

⁴⁶ Um órgão da conceituada firma italiana Tamburini, construído em 1938. Este órgão novo, porventura o mais adequado ao programa dos concertos realizados por Jeanne Demessieux, na sua digressão por Lisboa, foi recusado, eventualmente por se tratar de uma mulher organista. Esta nota é-nos fornecida por HUMBERTO D’ÁVILA, “Jeanne Demessieux em Portugal” in *Seara Nova*, n. 140-141, (1049), p. 243, texto que veremos a seguir, a propósito dos mesmos concertos.

⁴⁷ Um pouco mais adiante, a p. 71, a autora refere as gravações realizadas por Jeanne Demessieux, em disco e emissões radiofónicas, em diversos países, incluindo a radiodifusão portuguesa. Seria de investigar os Arquivos da Radiodifusão Portuguesa ao mesmo tempo que procurar saber onde parará o documento que Jeanne Demessieux escreveu sobre a manutenção dos órgãos, enviado ao “grande jornal português” não identificado.

Prelúdio e Fuga em Ré Maior de Bach
Fuga em Dó Maior de Buxtehude
Canone em Si menor de Schumann
Corais 2.º e 3.º de Franck
“*Symphonie Passion*” de Dupré
Sinfonia V, de Widor
Le Banquet Céleste de Olivier Messiaen
Tríptyque e Estudo em terceiras de Jeanne Demessieux.⁴⁸

Depois de realizar esta *tourné* no nosso país, redigiria, em Novembro de 1949, um artigo destinado a um grande jornal português com vista a estimular os melómanos a promoverem o restauro e manutenção dos seus instrumentos, frequentemente magníficos e de um grande valor histórico. Foi mesmo ao ponto de propor um plano de restauro do Cavallé-Coll existente na Igreja de São Luís dos Franceses, na capital portuguesa.⁴⁹

O musicólogo português Humberto d’Ávila, em artigo de crítica musical a estes dois concertos de Jeanne Demessieux em Lisboa, publicado na *Revista Seara Nova*, aproveita também para traçar um panorama da música de órgão em Portugal que vai na mesma linha do depoimento do Director do Instituto Francês: “A música de órgão não só é praticamente desconhecida no nosso país, como nunca teve entre nós grandes cultores. A falta de tradições sérias neste campo, e ainda a inexistência de núcleos culturais fortes, em volta de centros onde era comumente mais praticada – as igrejas – cavaram uma vala profunda na nossa música, difícil de preencher sobretudo por autores profanos. Sem uma escola do instrumento, também as composições de estrangeiros estavam impedidas de serem executadas ouvidas com aquele mínimo de interesse artístico que possibilitaria a simpatia de público e de músicos por um instrumento, na verdade, tão cheio de recursos e de variedade sonora”. Comentando a interpretação de Jeanne Demessieux, Humberto de Ávila escreve de forma que nos permite concluir que o público de Lisboa se apercebeu de algumas das principais qualidades que se apontavam à eminente organista e de que viemos falando anteriormente: “Mais ainda de notar é a comunicabilidade com que Jeanne Demessieux nos soube transmitir a poderosa mensagem daquelas páginas sem que – e nisto está o segredo dos grandes intérpretes – nas passagens de maior transcendência técnica, que mais se prestariam a tentadores

⁴⁸ Cfr. HUMBERTO D’ÁVILA, art. citado, p. 243, actualmente disponível em [https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/seara-nova/in-issue/iss_0000001356/15]. Não sabemos se este Programa terá sido a base da programação dos dois recitais, como acontecia normalmente nas programações de Jeanne, ou executado completo em cada um deles, dado que nos parece demasiado grande para um recital.

⁴⁹ Seria de investigar o paradeiro de tal plano e que ressonância terá encontrado nos responsáveis de então. Entretanto, em 1952, era construído o Grande Órgão da Basílica de Nossa Senhora de Fátima, na Cova da Iria, pela firma italiana *Fratelli Ruffatti*. Foi inaugurado pelo organista português Filipe Rosa Carvalho, organista da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Lisboa, tendo a colaboração de um coro de Pequenos Cantores Salesianos (Testemunho directo de um desses pequenos cantores lá presentes, hoje P. Fernando Vieira Lopes).

efeitos virtuosísticos, a fluência natural e a seriedade do discurso deixassem de nos dar uma contínua sensação de facilidade e de unidade”.

A musicóloga Lynn Cavanagh, em comentário aos *Diários* de Jeanne, (p. 404), alude a uma estadia de Jeanne Demessieux em Lisboa em Novembro do mesmo ano,⁵⁰ mas presumimos que se trate do segundo recital de Outubro pois, pelo que a correspondência citada nos refere acerca recursos problemáticos dos órgãos portugueses e dado o aperto do calendário da organista, não seria muito viável uma segunda visita da qual não temos notícia também do lado de cá. Por seu lado, o próprio texto dos *Diários* de Jeanne não contempla o ano de 1949 pelo que não temos dela qualquer referência sequer a estes recitais realizados no nosso país.

6. Conclusão

Fazer, aqui e agora, esta evocação de Jeanne Demessieux, na passagem do Centenário do seu nascimento, decorre da importância e do apreço pessoal pela autora e pela importância do seu legado como organista católica, profundamente ligada ao sentido da Liturgia, mesmo que no contexto de uma visão um pouco diferente da actual, e pela relação da sua obra para órgão com o Canto Gregoriano, um testemunho que se nos afigura de crucial importância já que não abundam os exemplos quer de obras quer de organistas orientados por esta perspectiva estética e por esta sensibilidade litúrgica. Nesse ponto, a Escola Francesa leva a palma, apesar de haver outros países em que o Canto Gregoriano inspirou autores e compositores para órgão como é o caso de Friedrich Doppelbauer ou Hermann Schroeder, na Alemanha, e Domenico Bartolucci na Itália. Como se poderá comprovar hoje em dia pelas edições e reedições discográficas novamente disponíveis no mercado, “quem poderá alguma vez exprimir o comovente esplendor das suas admiráveis interpretações das obras românticas, que ela animava com um fôlego apaixonado, onde uma potência transcendente se confunde felizmente com uma delicadeza acariciadora, no mais completo equilíbrio?” (Pierre Labric).

A handwritten signature in black ink that reads "Jeanne Demessieux". The signature is written in a cursive, flowing style. The name "Jeanne" is on the left, and "Demessieux" is on the right, with a long horizontal stroke underneath the latter part of the name.

⁵⁰ LYNN CAVANAGH, *Diaries*, p. 404.