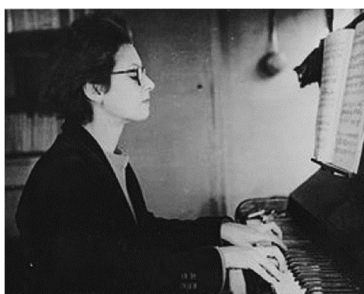


## ELSA BARRAINE (1910-1999)

### *Música para Órgão*



***"A minha grande preocupação é cantar o amor universal em todas as suas formas, tanto quanto possível" <sup>1</sup>***

Uma cabecinha que carrega dentro de si uma vontade firme; uma natureza fina sob gestos ligeiramente masculinos; um rosto quase andrógino, cabelos curtos, traços sérios e determinados que parecem reflectir o perfil da compositora, vencedora de vários prémios no Conservatório, culminando com o *Grand Prix de Rome*, quando ainda era menor de idade.<sup>2</sup> Ao mesmo tempo, a sua figura exibindo os traços que evocam a beleza de uma Greta Garbo, mas revelando também um certo desleixo e extravagância, surge num impressionante contraste com a elegância que marca a imagem das compositoras da “belle époque” e das suas contemporâneas, incluindo Lili Boulanger, desde a infância

---

<sup>1</sup> Declaração de Elsa Barraine aos microfones de Radio France, no dia 22 de Setembro de 1954, disponível em <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/dialogue-et-musique-elsa-barraine-1ere-diffusion-22-09-1954-chaine-nationale-4401460>

<sup>2</sup> FUNDAMENTAÇÃO BIBLIOGRÁFICA: ODILLE BOURIN e PIERRETTE GERMAN-DAVID, CATHERINE MASSIP e RAFFI OURGANDJIAN, *Elsa Barraine (1910-1999): une compositrice au XXe siècle*, Ed. Delatour France, 2010; LAURA HAMER, *Female composers, conductors, performers: musiciennes of interwar France, 1919–1939*, Ed. Routledge, Abingdon 2018; EARLINE MOULDER. “Jewish Themes in Elsa Barraine’s Second Prelude and Fugue for Organ” in *Women of Note Quarterly: The Magazine of Historical and Contemporary Women Composers*, no. 3 (1995), p. 22–29; EARLINE MOULDER, “Rediscovering the Organ Works of Elsa Barraine” in *Women of Note Quarterly: The Magazine of Historical and Contemporary Women Composers*, no. 2 (1995), p. 21–29; COLETTE RIPLEY, “Organ Music by French Women Composers.” in *American Organist Magazine* 28 (1994), 56–61; J. ALAIN JOUBERT, “Elsa Barraine (1910-1999): Incarnation de l’Ariane de Paul Dukas” in *Euterpe*, ns. 22-23, 2013, e no site *Les Amis de la musique française*, <https://xn--lesamisdelamusiquefranaise-dkc.com/?texte=barraine-elsa>. R. OURGANDJIAN, *Compositrices Françaises au XX<sup>ème</sup> siècle*, Ed. Delatour France, 2007, Vol I, p. 41-46.

marcada pela dor que a haveria de vitimar em plena juventude. A foto que documenta a sua participação e vitória no Primeiro Grande Prémio de Roma, em 1929, revela um certo desalinho na postura, no vestuário e até num par de óculos que parece ter pedido emprestados a Jehan Alain ou Olivier Messiaen. Uma vida multifacetada e conturbada, simultaneamente orientada por uma enorme segurança interior quanto às convicções, não temendo abraçar causas fracturantes, não desdenhando emparceirar com colegas compositores masculinos, criando e integrando diversas instituições na defesa dos direitos dos compositores ao longo do tempo, não receando mudar de ideias e de atitudes quando se lhe afigurava importante. Eis, em traços genéricos, a personalidade de Elsa Barraine, uma das compositoras tão importantes quão ignoradas nas décadas subsequentes ao seu desaparecimento. “*Obra de Mulher*” é um título que pode resumir a sua obra e acção e o que seria mais adequado a que qualquer mulher compositora se deveria conformar.<sup>3</sup>

## 1. Esboço biográfico

**Elsa Jaqueline Barraine**, filha de Mathieu Barraine, violoncelista solo na Orquestra da Ópera de Paris, e de Octavie Jeanne Boisson, corista e pianista amadora. Seus pais e sua irmã Agnès (catorze anos mais velha) contribuíram para a educação musical de Elsa, cada um à sua maneira: o pai levava-a a ensaios e atuações no Palais Garnier, a mãe dava-lhe lições de Piano, irmã levava-a consigo às aulas de Harmonia no Conservatório de Paris. Aos nove anos, foi admitida no Conservatório Nacional Superior de Paris, frequentando Composição com Paul Dukas, Harmonia com Jean Gallon, Fuga com Georges Caussade e Acompanhamento ao Piano com A. Estyle. Teve como colegas alguns dos compositores franceses mais marcantes do séc. XX como Yvonne Desportes, Claude Arrieu, Maurice Duruflé e Olivier Messiaen com quem partilhou uma grande amizade ao longo de toda a vida, conseguindo mesmo destacar-se relativamente a eles. Na memória dos que com ela conviveram sobressai um carácter sempre divertido e uma especial propensão para pregar partidas a colegas e professores. Entre os quinze e dezassete anos conquistou o Primeiro Prémio em Harmonia e, dois anos depois, Acompanhamento, Contraponto e Fuga. Depois do brilhante desempenho no Conservatório, o desafio para qualquer jovem compositor francês era o *Grand Prix de Rome*, nas pegadas de lendas como Berlioz, Gounod, Debussy e, no caso de Elsa, as três mulheres que já o haviam conseguido. Após uma prova preliminar, os candidatos que superassem, passavam a uma ronda final em

---

<sup>3</sup> PAUL LANDORMY, *Musique française après Debussy*. Galliamard, Paris, 1943, p. 365-367), citado por Jean Alain Joubert, que acrescenta: Este título, *Ouvrage de Dame*, referente a uma obra, composta em 1937, para Quinteto de Sopros, revela-se como uma pequena provocação irónica para os que consideram que as mulheres, se puderem ser admitidas no círculo das grandes compositoras, devem permanecer num domínio especificamente feminino. Elsa Barraine não a compreendia desta forma, como toda a sua vida e obra demonstraram” (JEAN-ALAIN JOUBERT, “Elsa Barraine (1910-1999): Incarnation de l’Ariane de Paul Dukas” in *Euterpe*, ns. 22-23, 2013.

que, isolados durante um mês, deveriam compor uma *Cantata*, sobre texto dado, orquestrada, e com a duração de trinta minutos. O vencedor tinha a oportunidade de estudar em Roma, na Villa Medici, durante vários anos. Elsa Barraine tentou pela primeira vez o prêmio em 1928 e obteve já o Segundo Grande Prêmio com a *Cantata "Heracles em Delfos"*. No ano seguinte, concorreu com a *Cantata "La vierge guerrière"*, baseada na lenda de Joana d'Arc, e foi galardoada com o *Primeiro Grande Prêmio*, "pela elevação das notações subtis e elegância familiar", sendo a quarta mulher a consegui-lo, tendo a mesma idade com que Lili Boulanger o conquistara em 1913.<sup>4</sup>

Partiu para Roma em Janeiro de 1930, mas sem entusiasmo, para ir viver na maravilhosa Villa Medici; passear ao seu ritmo no Pincio; do terraço, contemplar o panorama harmonioso da Cidade Eterna; descer a escadaria da Trinità deiMonti, com seus degraus floridos, até às ruelas cheias, divertidamente variadas, da velha Roma!... Tudo isto nada significava para ela. Só pensava na sua Paris; sente-se particularmente incomodada com as condições da hospedagem<sup>5</sup> e, poucos dias após a chegada à Villa Medici, dá uma escapadela a Paris, onde o Maestro Straram interpretava a sua obra *Harold Harfagar*, a primeira vez que se ouviu a si mesma numa orquestra. Que alegria e que lição!... Depois regressou a Roma. A estadia na Villa Medici continua a afigurar-se difícil: sente-se privada dos colegas e amigos do Conservatório, dos conselhos afetuosos do seu mestre Paul Dukas, separada da família, do seu ambiente. Usa truques diabólicos para obter licença e fugir para a família, mas, aos poucos, a pequena parisiense começa a habituar-se a si própria. Fica particularmente perturbada pela situação política e social vivida na Itália de Mussolini: as mulheres eram então incentivadas a abandonar a carreira para terem filhos; divórcio, aborto e contracepção eram proibidos; as crianças participavam em exercícios militares; as milícias fascistas dos "Camisas Negras" impunham a ordem com violência e intimidação. Pensou seriamente em regressar a Paris, mas optou por aproveitar este quase exílio para complementar a sua formação geral, começando a absorver tudo o que podia da arte e arquitetura que a rodeava na cidade eterna ao

---

<sup>4</sup> A referência da Bibliothèque Nationale de France a esta partitura é a seguinte: "Tryptique saint" sur le thème de Jeanne d'Arc. - Cantate composée pour l'épreuve finale du Prix de Rome de 1929. - Dédicace à Paul Dukas et Henri Busser. - Date de fin de composition : 14 juin 1929. - Manuscrit autographe: Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique (Ms. 24387) com este comentário: Manuscrito autógrafo a tinta preta, assinado no final. - Na capa, na frente, além do título, assinatura e data: "Fontainebleau a 14 de junho de 1929", no verso, desenho acompanhado de uma citação do texto e assinaturas de outros músicos: Tony Aubin (1.º Segundo Grande Prêmio), Sylvère Caffot (2.º Segundo Grande Prêmio em 1929 e Primeiro Grande Prêmio em 1930), Georges Favre (aluno da turma de Paul Dukas), Marc Vaubourgoin (concursos de 1928 e 1930), traço de uma fotografia (entalhes). - Limpeza arrumada, algumas correções, parece ser uma versão anterior à mantida sob a referência Ms. 3147, 3. - Ronda final do Prix de Rome 1929: Elsa Barraine venceu o Primeiro Grande Prêmio com esta cantata. - Selo Sacem datado de 5 de julho de 1929

<sup>5</sup> Sabemos já que as condições não deveriam ser grande coisa, sobretudo para as mulheres, tendo em conta as dificuldades já sentidas por Lili Boulanger. Em carta ao seu professor Paul Dukas, Elsa referia que a sua habitação era um "ninho de ratos".

mesmo tempo que lia vorazmente todo o género de literatura.<sup>6</sup> Nos três anos de estadia romana, enviou o *Poema Sinfónico "Pogromes"* e trouxe consigo as partituras de um *Quarteto com Piano*, um *Motete* para coro misto e a *Fantasia para Piano e Orquestra*.

Concluída esta em 1933, Elsa Barraine iniciou a carreira leccionando de forma privada; acompanhando e dirigindo coros; trabalhando como acompanhadora de coros, e aceitou um emprego na rádio, em que orientava as transmissões da Orquestra Nacional de Paris chegando a ser técnica de som. Em consequência das experiências vividas em Roma compôs o *Poema Sinfónico "Pogromes"* em protesto contra o "fascismo" e já no ano de 1938, os acontecimentos começavam a precipitar-se: o racismo, a estagnação económica e polarização política dominavam o continente europeu; eleições manipuladas, falsas promessas feitas, bodes expiatórios culpados; são construídas instalações geridas pelo governo alemão para alojar, punir e dissuadir grupos específicos, sem transparência quanto ao que acontece lá dentro; a passividade dos cidadãos perante a crueldade é notória; há a sensação de que algo grave e inevitável está para acontecer.

Compositora de vinte e oito anos, apaixonada por política, Elsa Barraine observa ansiosamente a partir da França e, sendo judia pelo lado do pai, fica devastada pelo que, inspirada por um texto do poeta judeu André Spire, acabou por aderir ao Partido Comunista Francês. À medida que o nazismo se aproximava da sua porta e uma conflagração global se tornava inevitável, escreveu a *Segunda Sinfonia "Voïna"*. Quando a guerra eclodiu, em 1939, todos os que trabalhavam na Orquestra fugiram para Rennes, mas o bombardeamento desta cidade acabou por levar à sua dissolução temporária. Quando foi reactivada, em Marselha, Elsa e seu pai foram despedidos, devido à sua ascendência judaica e ao activismo em que ela se envolvera. Graças ao seu amigo Roger Desormière, passou a trabalhar na Opéra-Comique em Paris, mas pouco depois foi presa pelas milícias de Vichy, embora logo libertada graças a um funcionário da Prefeitura da Polícia de Paris. A partir de então escondeu-se sob o pseudónimo Catherine Bonnard. Em Junho de 1940, a França rendia-se aos nazis e Hitler, considerando que, nos casos de insurreição dos ocupados, a servidão forçada ou mesmo uma pena de trabalhos forçados perpetua seriam consideradas um sinal de fraqueza, concluía que um dissuasor eficaz e duradouro só podia ser alcançado pela pena de morte ou por medidas que deixassem a família e a população incertas quanto ao destino dos infratores.

No pós-guerra, manteve sempre vivo o apetite por novos desafios. Além de compositora e intérprete, trabalhou como ativista, jornalista, cronista musical do *Jornal "l'Humanité"*<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Sem parar, Elsa Barraine devorou mil obras diferentes: as tragédias gregas, obras de Ibsen, Labiche, Mæterlinck, Dostoiévski, Montaigne.

<sup>7</sup> No contexto da sua luta contra sistemas de opressão como o fascismo que conheceu em Itália e o nazismo que ia minando a Europa, Elsa Barraine aderiu ao Partido Comunista Francês, em 1938; nesse contexto foi colaboradora dos jornais *L'Humanité*, e *Ce Soir*, assumindo as colunas dedicadas à crítica e divulgação de obras musicais, nomeadamente as mais recentes; como figura proeminente da resistência, a partir de 1946, manteve uma postura firme quanto à purga (*épuration*) do mundo musical daqueles que colaboraram com os nazis e defendeu a música "progressista" na disputa sobre a doutrina de Jdanov, num

e foi Directora de Gravação da Editora “*Le Chant du Monde*”). Integrou o grupo de cinco músicos, com colegas seus de Conservatório, com que formaram a “Jeune France”;<sup>8</sup> em 1949, integrou a Associação de Músicos Progressistas. Em 1953, foi nomeada professora no Conservatório Nacional Superior de Paris onde os seus cursos, apelidados de “*Caixa de Pandora*”,<sup>9</sup> despertaram tanto interesse que, em 1969, ela herdaria a prestigiada aula de Análise até então confiada a Olivier Messiaen, por indicação do próprio compositor, tendo leccionado até 1973. Entre 1972 e 1974 foi Inspectora dos Teatros de Ópera na Direção de Música do Ministério da Cultura. Já reformada, a partir de 1977, passou a viver em Créteil, aproximando-se do seu amigo e curador do seu legado, o libanês Raffi Ourgandjian, que pretendia poupar-lhe a solidão que os anos tornaram mais delicada. Na década de 1980, realizou várias viagens à URSS, onde participou em congressos de compositores partilhando o entusiasmo pelo que observava no campo musical. Atraída pela filosofia e cultura chinesas, foi para os confins da China, dedicando-se ao estudo do chinês e russo. Com a idade foi-se sentindo fisicamente diminuída; doente, reformada em Estrasburgo, na casa do amigo que quase considera como filho, aí faleceu a 20 de Março de 1999, com 89 anos. Como escrevia o poeta Claude Roy: “*Num dia claro, num inverno puro... A luz mais bela é a do fim do dia, intensa, rasteira, dourada, irmã viva das longas sombras e da promessa do descanso da vida*”.<sup>10</sup>

## 2. Elsa Barraine, Compositora

“A compositora, a humanista, a mulher de causas justas e de lutas que não queria mais do que equidade e liberdade para todos, fez de si a personificação disso, mostrando que essa escolha, embora tivesse imensas restrições e renúncias, era possível. Através do seu desejo de emancipar os outros, o aforismo de Thomas Mann – “*Eu chamo moral ao que*

---

longo artigo intitulado “Musiciens réactionnaires et musiciens progressistes”. Abandonaria o Partido Comunista Francês em 1949.

<sup>8</sup> Eram eles André Jolivet, Olivier Messiaen, Daniel-Lesur, e Yves Baudrier, para além de Elsa Barraine.

<sup>9</sup> Este é também o título de uma das suas obras: *La boîte de Pandore, 54 exercices de rythme pour le Piano*, G. Billaudot, Paris 1982. Como professora, um puco na esteira do seu mestre e mentor Paulo Dukas, “Elsa dedica-se à preparação das aulas, demonstrando grande ecletismo, esforçando-se para que os seus alunos descubram a essência da música, da arte, preocupando-se particularmente em respeitar a personalidade de cada um deles, ao mesmo tempo que lhes dá um vislumbre do papel humanista que a música pode desempenhar na sociedade. Será recordada como uma professora apaixonada, de grande mente aberta, não conformista, com o dom de revelar os talentos ocultos dos seus alunos. Muito generosa com o seu tempo e energia, dá inúmeras aulas particulares gratuitas em casa”. De acordo com o testemunho do seu aluno e amigo Raffi Ourgandjian, “o ecletismo da sua cultura fazia com que falasse de Bach, Scarlatti, Beethoven, como de Liszt, Schumann, Berlioz, Mussorgsky, Wagner, Bartók, Debussy, Prokofiev, Stravinsky, Messiaen, ou da música da Índia, Bali, Tibete... referindo ainda o encanto que sentiu nas leituras que ela lhe recomendou, a *Bhagavad-Gītā*, as *Upanisads*, Shakespeare, Goethe... (Cfr. JEAN ALAIN JOUBERT, *art. cit.*

<sup>10</sup> CLAUDE ROY, *La Fleur du Temps* (Ed. Gallimard, Paris, 1988).

*desperta*” – aplica-se idealmente às suas convicções. Esta vocação à “santidade secular” merece a fama e as maiores honras, recompensas frequentemente facultadas aos que se submetem.

O seu mentor e maior inspiração foi sempre o Professor de Composição, Paul Dukas para quem o grande objetivo como professor era “ajudar jovens músicos a expressarem-se de acordo com a natureza de cada um. A música tem necessariamente de expressar algo; mas é também obrigada a expressar alguém, nomeadamente, o compositor”.<sup>11</sup>



A aula de Paul Dukas em 1929: da esquerda para a direita, perto do piano: Pierre Maillard-Verger, Elsa Barraine (braços e tornozelos cruzados), Yvonne Desportes, Tony Aubin, Pierre Revel, Georges Favre, *Paul Dukas*, René Duclos, Georges Hugon, Maurice Duruflé. À direita, sentados: Claude Arrieu, Olivier Messiaen.

Esta filosofia da composição como autoexpressão era profundamente cara a Elsa Barraine, tendo-se tornado uma das principais razões pelas quais tantas das suas obras reflectem a sua relação com o mundo em que vivia e as questões pelas quais se sentia tão atraída. De facto, “Elsa encontra no ensino do seu mestre não só uma verdadeira autoridade musical, mas uma arte de viver com nobreza, conferindo ao artista um papel espiritual. Herdou também do seu mestre um vigor orquestral cintilante. Entre professor e aluna estabelece-se uma grande amizade, uma relação semelhante à de um Pai Espiritual.”<sup>12</sup> Sensível às enormes convulsões do seu tempo, Elsa Barraine não conseguia dissociar os processos criativos das suas preocupações pessoais, humanistas, políticas e

---

<sup>11</sup> Paul Dukas sucedera a Charles-Marie Widor como Professor de Composição no Conservatório de Paris e leccionou também na École Normale de Musique, na mesma cidade. Entre os seus alunos contam-se Jehan Alain, Elsa Barraine, Yvonne Desportes, Francis Chagrin, Carlos Chávez, Maurice Duruflé, Georges Hugon, Jean Langlais, Olivier Messiaen, Walter Piston, Manuel Ponce, Joaquín Rodrigo, David Van Vactor e Xian Xinghai. Conservador, mas sempre incentivando o talento dos seus alunos, dizia: “É óbvio que você realmente ama a música. Lembre-se sempre de que ela deve ser composta com o coração, não com a cabeça; a música tem que expressar algo, mas também deve expressar alguém, ou seja, o próprio compositor.”

<sup>12</sup> JEAN ALAIN JOUBERT, *art. cit.*

sociais, pelo que nas suas obras há uma forte presença da condição humana; ela procurou mesmo recuperar o humanismo na composição, nomeadamente num tempo em que a arte, e em especial a composição – sobretudo a partir do chamado *Serialismo integral* – se tornava mais abstrata.<sup>13</sup> Algumas das suas obras abordam questões sociais e políticas específicas, outras exploram uma emoção ou estado psicológico particular: exemplos do primeiro incluem o *Bailado “Claudine à l'école”* (1950), onde explora a sexualidade feminina, e o *Poema Sinfónico “Pogromos”* (1933) onde manifesta sua premonição de eventos futuros, nomeadamente as ameaças ao povo judeu, compondo várias obras em que expressa uma sensibilidade política e uma aproximação à cultura judaica.<sup>14</sup> Situa-se também neste contexto a *Segunda Sinfonia “Voïna”* (1938), palavra russa [Война] para designar guerra.<sup>15</sup> Por seu lado, o *Quinteto de Sopros /Madeiras “Ouvrage de Dame”* (1931), é constituído por um Tema e sete Variações, designados por nomes de mulheres fictícias com diferentes tipos de personalidade.<sup>16</sup>

Segundo James Briscoe, “a música de Elsa Barraine conquista os seus ouvintes por uma independência de linhas contrapontísticas, virtuosismo e intensidade expressiva por meio do impulso dos ritmos e motivos em que se baseia”. Notamos na sua música uma relação muito próxima com a obra de músicos mais velhos como Claude Debussy ou Paul Dukas, ou até Camille Saint-Saëns, nos *Prelúdios e Fugas para Órgão*, mas também a proximidade a alguns dos seus colegas como Olivier Messiaen, na *Élévation*, para Órgão. Apesar da sua formação considerável ao nível da literatura, mormente por meio das inúmeras e variadas leituras feitas durante a estadia em Roma, nem a *Ópera*, nem o *Oratório*, nem a *Mélodie* gozavam da sua predilecção, ao contrário da música sinfónica e da música de câmara. Em algumas destas obras aproxima-se dos compositores mais

---

<sup>13</sup> Acerca da sua acção pedagógica, ver ainda ODILLE BOURIN e PIERRETTE GERMAN-DAVID, CATHERINE MASSIP e RAFFI OURGANDJIAN, *Elsa Barraine (1910-1999): une compositrice au XXe siècle*, Ed. Delatour France, 2010, p. 68-72.

<sup>14</sup> Uma pequena parte da sua obra é inspirada no Judaísmo: *Pogromes*, para orquestra (1933), *3 Cânticos Hebraicos* (1935), *4 Canções Judaicas* (1937) e *Suíte Judaica*, para Violino e Piano (1951).

<sup>15</sup> Este título explica “a angústia opaca que transparece em sua estrutura sólida. É uma obra-prima absoluta e reveladora? Não. A sua música parece ter assumido o lugar de Albert Roussel, Arthur Honegger, Igor Stravinsky e Sergei Prokofiev (a fibra “vermelha” de Barraine também se revelou em seus gostos musicais). Mas é bem feita, bem compreendida, com uma circulação de temas que é tanto erudita quanto livre, e uma bela marcha fúnebre central” (RENAUD MACHART, “La *Deuxième Symphonie*, d’Elsa Barraine: retour de veine d’une compositrice oubliée, Comentário a um concerto em Art. tv, publicado no *Jornal “Le Monde”* a 24 Setembro de 2024). Ver ainda uma análise desta obra em LIONEL PONS, “La *Symphonie n° 2 “Voïna”* (1938), d’Elsa Barraine”, in *Euterpe*, n. 22, 2013.

<sup>16</sup> Não podemos deixar de evocar aqui a *Segunda Sinfonia “Os Quatro Temperamentos”* de Carl Nielsen: estreada em 1902, é uma obra de vanguarda que retrata os quatro tipos psicológicos (colérico, fleumático, melancólico e sanguíneo) nos seus quatro Andamentos. Poderemos citar ainda a *Suíte “Os Planetas”* de Gustav Holst que retrata o perfil de cada um dos deuses que dão nome aos planetas do sistema solar.

vanguardistas, como foi o caso de *Musique Rituelle*,<sup>17</sup> onde integra os princípios do *serialismo integral*. Porém, nos últimos trinta anos do século XX, a sua obra está essencialmente ancorada na tonalidade, menos vanguardista, pelo que acabou por sofrer também as consequências de não ter embarcado no comboio da modernidade institucional.<sup>18</sup>

Devido à sua formação judaica, Elsa Barraine foi desde cedo atraída pelos temas bíblicos, nomeadamente a poesia dramática e, a avaliar pelos textos que seleciona, demonstra conhecer os momentos mais marcantes do calendário litúrgico judaico. No entanto, a sua religiosidade, enquanto busca do Absoluto, é marcada por um certo “sincretismo”: ao longo da vida, aspirou, através de textos sagrados, poesia e filosofia, à transcendência do seu ser e do seu pensamento; essa busca de absoluto, comum a muitos pensadores e compositores do seu tempo, levou-a a abraçar um certo misticismo de sabor oriental.<sup>19</sup> No entanto, como refere Raffi Ourgandjian, “é preciso não esquecer outra componente da espiritualidade de Elsa Barraine: o catolicismo. Ela compôs várias *Cantatas*, nomeadamente *Les Cinq plaies* sobre um poema de Michel Manoll (1952), cuja música se baseia nos batimentos do coração, a *Cantata du Vendredi Saint* sobre texto de Pierre Emmanuel (1955-1959) para Tenor e Baixo solo, Coro misto e Orquestra,<sup>20</sup> e a Ópera *Christine* a partir de um poema de Jules Supervielle (1959). A mesma inspiração católica marca a música do filme *Ars* de Jacques Demy, sobre a vida de São João Maria Vianney, o Santo Cura d'Ars (1959) e uma obra já bem tardia para Órgão, sobre o *Hino “Jam sol recedit igneus”*, em louvor da Santíssima Trindade(1968).<sup>21</sup> A estas obras poderemos acrescentar *Ave Maria*, para três vozes femininas solistas SSA) e Órgão (1935), e sabemos, pelo testemunho de Paul Landormy, que ela trouxera consigo no

---

<sup>17</sup> LIONEL PONS, “*Musique rituelle pour orgue et percussions: la durée et le rythme comme vecteurs de spiritualité*”, in *Euterpe*, n. 23, 2013.

<sup>18</sup> A este afastamento não será alheio o facto de ter deixado o Partido Comunista em 1949, muito próximo ideologicamente dos movimentos de vanguarda no pós-guerra.

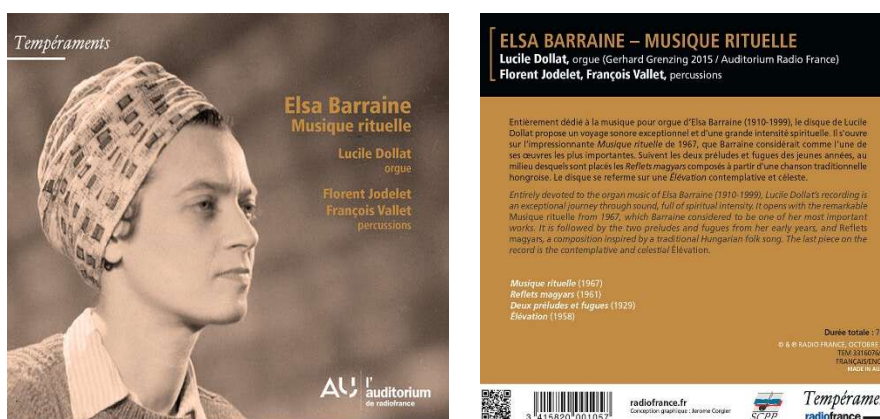
<sup>19</sup> A esta atitude não foram alheios alguns compositores de formação e vivência católica, muito próximos da compositora, como Olivier Messiaen. Por outro lado, de acordo com uma carta da compositora a Nadia Boulanger, de 7 de Janeiro de 1931, desde muito cedo ela se sentiu particularmente perturbada (“bouleversée”) por *Vieille Prière Bouddhique* de Lili Boulanger. (in ODILLE BOURIN e PIERRETTE GERMAN-DAVID, CATHERINE MASSIP e RAFFI OURGANDJIAN, *Elsa Barraine (1910-1999): une compositrice au XXe siècle*, Ed. Delatour France, 2010, p. 38).

<sup>20</sup> Nota da BnF: Manuscrito autógrafo a tinta preta com pequenas correções. Não há data neste documento; a partitura apenas indica uma data incerta; o texto de Pierre Emmanuel, muito próximo do dos Evangelhos, não nos permite confirmar uma datação; não consta qualquer edição no catálogo do Departamento de Música da Biblioteca Nacional.

<sup>21</sup> In ODILLE BOURIN e PIERRETTE GERMAN-DAVID, CATHERINE MASSIP e RAFFI OURGANDJIAN, *Elsa Barraine (1910-1999): une compositrice au XXe siècle*, Ed. Delatour France, 2010, p. 59.

regresso de Roma um *Motete* para Coro misto sob poema de Clément Marot.<sup>22</sup> Será bom ter em conta, porém, que a espiritualidade manifesta na sua abordagem dos temas bíblicos, sobretudo os católicos, nada deve a uma perspectiva dogmática dos mesmos, mas a uma curiosidade que é constantemente despertada, pelo cruzamento de várias culturas cujas fontes ela aprofundou ao longo do tempo.

#### 4. A música para Órgão



Elsa Barraine escreveu, para Órgão solo, *Dois Prelúdios e Fugas, Elevação, Chant de Mariage ou Reflets Magyars, Offertoire pour le temps de Noël, Coral “Vater unser in Himmelreich”, Chant nupcial*, e ainda *Musique Rituelle* para Órgão, Gong e Xilirimba.

**4.1 Coral “Vater unser in Himmelreich”** foi composto para um exame no Conservatório Nacional Superior de Música de Paris, a 20 de Janeiro de 1927.

**4.2 Prelúdio e Fuga n.1**, em Sol menor, composto em 1928, foi publicado em 1929, ano em que ela venceu o Prémio de Roma, certamente no contexto dos seus estudos no Conservatório. Aliás, a clareza na construção da Fuga, mesmo muito próxima de uma concepção académica, revela não só a qualidade do ensino de Goerges Caussade, mas também prenuncia a qualidade dos seus ensinamentos posteriores na mesma matéria. Dedicado ao caro mestre Paul Dukas, este *Prelúdio* “exala uma grande espiritualidade numa expressão recolhida; estilisticamente, evoca Saint Saëns ou Marcel Dupré, com uma melodia confiada em primeiro lugar à mão esquerda, alternando depois com a mão direita, acompanhada por figurações de acordes na outra mão. O tema vai evoluindo

<sup>22</sup> Testemunho pessoal de PAUL LANDORMY, *La musique française après Debussy*. Galliamard, Paris, 1943, p. 365-367.

sobretudo em progressão harmónica; na segunda secção, progride por fragmentação, ao jeito de um desenvolvimento de *Sonata*: de início confiado à Pedaleira que expõe o motivo inicial, acompanhada pelas duas mãos numa harmonização cromática salientada por uma linha melódica na voz mais aguda, passando depois aos Manuais. Finalmente, regressa à mão direita, para uma breve *Reexposição*, vindo a concluir por meio de uma redução progressiva até ficar apenas o motivo inicial.

The image shows three systems of musical notation. The first system is for 'MANUALE' and 'PEDALE' with a tempo marking 'Lent. environ 50 = ♩'. The second system is a grand staff. The third system is labeled 'óter Salicional' and 'pp'.

Por sua vez, a *Fuga* é construída sobre um canto penitencial israelita que integra as orações próprias do ritual que marca as celebrações do “*Yom Kippur*”: “*Avinou Melech inou*”<sup>23</sup> [Nosso Pai, nosso Rei”].

אָבִינוּ מֶלֶכְנוּ! חָטְאנוּ לְפָנֶיךָ.  
אָבִינוּ מֶלֶכְנוּ! אֵין לָנוּ מֶלֶךְ אֱלֹהֵי אֲתָהּ.

***Nosso Pai e nosso Rei, pecámos na Vossa presença;***

A musical notation for the phrase 'Avinou Melech inou' in 4/4 time. The notes are: A (quarter), vi (quarter), nou (quarter), Mel (quarter), che (quarter), i- (quarter), nou. (quarter).

<sup>23</sup> Trata-se de uma oração judaica recitada durante os serviços litúrgicos nos *Dez Dias do Arrependimento*, que antecedem o *Yom Kippur*, inclusive. Desde o século XVII, a maioria das comunidades judaicas asquenazes orientais recita-a também em todos os dias de jejum; nas tradições sefardita e asquenaze ocidental (bem como em muito poucas comunidades asquenazes orientais), é recitada apenas durante estes Dez Dias do Arrependimento.

A primeira frase desta melodia é apresentada na edição, à cabeça da partitura, constituindo o “Sujeito” da Fuga:

The image displays a musical score for the first phrase of a fugue. It is written for a three-part system: MANUALE (Upper Manual), G.O. (Great Organ), and PEDALE (Pedal). The tempo is marked "Lent. 84 = ♩" and the time signature is 4/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of three systems of staves. The first system shows the initial entry of the subject in the G.O. and the beginning of the harmonic progression in the MANUALE and PEDALE. The second system continues the development, featuring imitative entries between the upper manual and the pedal. The third system concludes the phrase with a final cadence, including a *crescendo* leading to a *Très Large* section.

A construção segue um processo muito claro, quase académico, tirando partido da qualidade do tema que foi indubitavelmente bem escolhido, muito próximo do estilo dos que constam no *Tratado de Contraponto e Fuga* de Théodore Dubois, bem conhecido de todos os estudantes de composição. Concluída a *Exposição*, numa escrita a cinco partes com a entrada da Pedaleira, segue um desenvolvimento bastante longo, primeiro com progressão harmónica cromática nos Manuais, apoiada na “cabeça” do Sujeito, e depois por meio de progressões imitativas entre a Pedaleira e a voz superior, usando o segundo motivo do Sujeito, apoiado em notas longas – em Pedal – na Pedaleira. Um *Stretto* muito breve com o Sujeito *invertido*, nos Manuais, sobre “nota pedal”, conduz à apresentação do Sujeito em modo solene “*Très Large*”, em duas oitavas nos Manuais; acordes em contratempo preenchem a harmonia em toda a extensão dos Manuais e Pedaleira, num *crescendo* progressivo que culmina com a surpreendente apresentação do Sujeito na tonalidade maior, mas em *pianíssimo*, bem ao estilo beethoveniano. Longos acordes nos Manuais em *diminuendo* e *rallentando* progressivos, apoiados na apresentação do Sujeito na Pedaleira e na mão esquerda, conduzem a uma conclusão particularmente tranquila.

**4.3 O Prelúdio e Fuga n. 2**, em Lá Maior, terá sido composto e publicado também no mesmo ano de 1929. É inspirado no primeiro versículo do *Salmo 116*: “Amo o Senhor porque Ele escutou a voz da minha súplica”, frase que encabeça a partitura (SI 116, 1).<sup>24</sup>

J'aime l'Eternel parce qu'il a exaucé ma voix et mes supplications. (Psaume de David CXVI)

R. Fl. 8-4

G.O. Salic.

Ped. 8-16

pp

G.O.

É uma espécie de *Prelúdio Coral* com a melodia apresentada na mão direita, apoiada num subtil acompanhamento em movimento contínuo, melódico primeiro e depois em acordes por movimentos cromáticos, na mão esquerda, pontuada na Pedaleira por um baixo harmónico pouco significativo. A densidade da harmonia vai progressivamente aumentando, até uma secção central onde a melodia surge, primeiro na região mais aguda do Manual, depois na Pedaleira, acompanhada por harmonias cromáticas nos Manuais. Finalmente, profusamente ornamentada, apresenta-se na região sobreaguda, acompanhada por acordes de sextas paralelas, na mão esquerda e Pedaleira. Uma segunda secção caracteriza-se pela fragmentação do tema, nos Manuais, num crescendo que conduz a nova apresentação na Pedaleira, acompanhado por harmonias cromáticas, em acordes particularmente densos, até que, novamente surja na região sobreaguda,

<sup>24</sup> Elsa Barraine usa a numeração dos Salmos segundo a *Bíblia hebraica*. De acordo com a numeração da *Vulgata*, tradução latina, utilizada como base dos livros litúrgicos da Igreja Católica, esta citação corresponde ao *Salmo 114*, 1.



Lent

R. Fonds 8-4  
G. O.

R.

*p*

Sans diapason et sans accoup!

Ped. 8-16.  
Tirasses.

G. O.

*p*

Com a entrada do *Sujeito* no Tenor, *Resposta* no Contralto, *Sujeito* no Soprano e *Resposta* no Baixo, oferece-nos uma *Exposição* normal, a quatro partes, confiada unicamente aos Manuais. Após um breve “episódio” de dois compassos, inicia-se a primeira *Repercussão* com a entrada da Pedaleira: *Sujeito* no relativo maior e *Resposta* à quinta superior, no Manual; depois de novo “episódio” de quatro compassos, de características cromáticas e modulantes, vem um primeiro *Stretto* onde, sobre a nota pedal “sol”, é apresentada a “cabeça” da *Resposta* no V grau, na voz mais grave do Manual, e respectiva imitação à oitava, na Pedaleira, anunciando a entrada propriamente dita da R+R; um segundo elemento do *Stretto* é construído a partir do *Sujeito* invertido, em Dó, a que responde a Pedaleira à quarta inferior, em imitação *estreita*, com que se inicia um *crescendo* de intensidade que permite uma nova entrada do *Sujeito*, em Sol#, agora em movimento directo. Este prepara uma nova secção da *Fuga*, agora em Lá Maior, inspirada pelas palavras do *Salmo 116*, de modo a dar um sentido positivo à própria oração inicial *Kol Nidrei*: “Cumprirei as *minhas promessas* ao Senhor, na presença de todo o seu Povo” (Sl 116, 14 ou Sl 115, 5 na trad. *Vulgata*). Esta secção retoma o estilo de *Prelúdio Coral*, com sabor bachiano, onde a melodia do *Sujeito* (em Mi menor), confiada à Pedaleira [no registo Flauta 4’], é acompanhada por figurações nos Manuais, até que, uma entrada com fragmentos do tema prepara o Pedal da Dominante que conduzirá à Conclusão em jeito de Coda: ali o habitual Pedal da Tónica é substituído por uma última apresentação do *Sujeito*, mas bastante alterado e algo equívoco, acompanhado por figurações que alternam maior/menor, concluindo numa Cadência, em acordes arpejados, cujo estilo faz lembrar o final do *Primeiro Coral* de César Franck. A nota “mi” no pedal duplo do penúltimo compasso, pretende por certo vincar a cadência perfeita V-I, muito embora, as características da composição e o estilo utilizado, apontem de preferência para a nota

“ré”, dando origem a uma cadência plagal (IV-I), aliás sugerida pela reiterada utilização da nota fá# nos acordes dos Manuais.

Talvez encontremos já aqui um exemplo daquela originalidade, ou procura dela, sinal do carácter inconformista de Elsa Barraine, numa música composta por uma estudante, sob a alçada de Paul Dukas, ainda que às portas do Prémio de Roma: alguns acenos de improvisação, numa forma particularmente rígida; uma linguagem cromática, embora sem grandes modulações, ao ponto de extravasar as margens da estrutura natural da Fuga; o quebrar de algumas barreiras no equilíbrio formal... No entanto, a utilização dos recursos habituais, no que toca à transformação do Sujeito/Resposta, à utilização do Contra-Sujeito, a movimentos retrógrados, etc., acaba por ser algo reduzida.

**4.4 *Élevation*** foi composta em 1958 ou 1959, e dedicada ao organista Jean Langlais. A sonoridade desta obra breve faz lembrar *Le Banquet Céleste* de Olivier Messiaen.<sup>26</sup> Esta obra contemplativa, com uma conclusão ascendente e aberta, testemunha um regresso à composição para Órgão, interrompida trinta anos antes, mas representa também um interesse cada vez mais marcado pela espiritualidade que se acentuará com as obras seguintes.<sup>27</sup>

**4.5 *Offertoire pour le tempos de Noël*** (1961).

**4.6 *Chant de Mariage ou Reflets magyars***, “Variações para Órgão” é uma obra baseada no tema da canção popular húngara “*Elindultam szép hazámból*” [Parti da minha bela Pátria], composta para o casamento de Alain, filho de Manuel Rosenthal e Léa, de origem húngara, em 1961. Esta obra reflecte o estilo neoclássico, inserindo-se na relação da compositora com os temas espirituais e religiosos e numa abordagem mais próxima ao repertório tradicional para Órgão.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Muitas destas obras para Órgão, tal como acontece com a maior parte das que constituem o Catálogo da compositora, não se encontram disponíveis em partitura, pelo que uma análise adequada das mesmas é praticamente impossível. Além disso, de várias delas apenas temos a referência no catálogo, mas não há registo fonográfico, pelo menos disponível actualmente. Ao contrário, são variadas as interpretações dos dois Prelúdios e Fugas, disponíveis até nas plataformas digitais, ou *Reflets Magyars* e *Musique Rituelle*. Há, em meu entender, quase um silenciamento generalizado a respeito da produção de Elsa Barraine inspirada pela religião católica. Ao mesmo tempo, a divulgação da sua vida e obra estão em grande parte disponíveis em obras patrocinadas por associações feministas francesas que se citam mutuamente, que cada nova publicação nos traga novidades ou enriquecimentos.

<sup>27</sup> Cfr. CÉCILE QUESNEY E MARIETTE THOM in booklet do CD *Elsa Barraine, Musique Rituelle*, Ed. Tempéraments, Radio France, 2024.

<sup>28</sup> Em algumas referências às obras de Elsa Barraine, esta surge como sendo duas obras diferentes, com vários aspectos coincidentes, incluindo a data, mas será a mesma obra que actualmente é referida com o segundo título *Reflets Magyars*. O único lugar onde é apresentada no mesmo item e com os dois títulos é em ODILLE BOURIN e PIERRETTE GERMAN-DAVID, CATHERINE MASSIP e RAFFI OURGANDJIAN, *Elsa Barraine (1910-1999): une compositrice au XXe siècle*, Ed. Delatour France, 2010, p. 113.

El - in - dul - tam szép ha - zám - ból,  
 Hí - res kis Ma - gyar - or - szág - ból.  
 Visz - sza néz - tem fél ú - tam - ból,  
 Sze - mem - ból a könny ki - csor - dult.

Estamos perante uma melodia bastante popular, harmonizada por vários compositores, recolhida em 1906 e utilizada também por Béla Bartok, e que Elsa Barraine trata num conjunto de *Cinco Sequências*. Não tendo a partitura disponível, não é possível fazer uma análise cuidada da obra, mas pela audição, disponível em várias plataformas, soa como uma espécie de *improvisação*: As três primeiras Sequências são particularmente curtas, preenchendo metade da partitura; as duas primeiras constituem uma espécie de preparação; a *Sequência 3* ataca com a primeira frase da canção, mas, num segundo momento, regressa ao estilo de improvisação constituído por floreados, apoiados numa nota pedal, a que se segue uma reposição do tema. Na *Sequência 4*, regressa o estilo das duas primeiras e na *Sequência 5* voltamos ao “órgão pleno”, concluindo a obra com o tema ritmicamente alongado, em acordes potentes, e uma harmonia particularmente dissonante que, aliás, caracteriza toda a obra.

**4.7 *Musique Rituelle***, foi composta nos anos 1966-1967, a pedido de Raffi Ourgandjian que estreou a obra neste último ano, na catedral de e a gravou em 2010. Inspirada no livro tibetano dos mortos, o *Bardo Thódol*, do séc. VI, é contruída em sete partes, que correspondem às sete fases pelas quais a alma passa, durante os 49 dias após a morte, antes de ser reencarnada ou alcançar a libertação: I - Desmaiar, II - Divindades pacíficas, III - Divindades zangadas, IV - Demónios, V - Portas a fechar, VI - Ganchos da Graça, VII - Libertação adiada. Utilizando uma linguagem particularmente moderna, nesta obra, o Órgão, mesmo tomando partido da sua variedade tímbrica é visto mais como uma imitação do movimento respiratório, em todos os seus significados. O ouvinte encontra-se colocado numa encruzilhada entre o lado humano (respirar, bater) e o lado espiritual da respiração, espírito, comunicação com o invisível e, portanto, um elemento religioso no primeiro sentido do termo. O *serialismo integral* do pós-Guerra inspira a construção da partitura como pode deduzir-se dos elementos assinalados nesta breve análise: “o número sete e seus múltiplos, ligados ao número de dias da viagem, estão presentes na

*escala de durações* usada nas sete partes, desde as quarenta e nove semicolcheias até zero. O número sete (sete colcheias) está directamente associado ao vazio absoluto do silêncio e é dedicado ao Tam-tam. O número um (uma semicolcheia) traduz-se no estalar de dedos, no quadro *O Desmaio*, durante o qual o falecido vislumbra a verdadeira luz. Toda a obra se baseia em *permutações*, baseadas em unidades de sete, catorze ou vinte e uma semicolcheias. No caso particular dos *Demónios*, uma vez que rodopiam indefinidamente no vazio, utiliza semicolcheias e semicolcheias distribuídas uniformemente, evocando este movimento rotativo mencionado no poema do *Bardo Thödol*. Neste caso, as permutações usadas deixarão de estar numa ordem predeterminada, mas numa desordem assimilada ao infinito cíclico. A última parte, *A Libertação Diferida*, pretende ser uma recapitulação da obra como um todo: Elsa Barraine utiliza uma *retrogradação de durações*, onde as que foram utilizadas em *As Deidades Zangadas*, *Os Demónios* e *O Fechar das Portas* são sistemática e simbolicamente eliminadas. Num gesto final, acaba por *reduzir* as durações de sete para uma, quando o toque final do Tambor marca o acesso ao silêncio. Assim, ritmos e durações são os únicos eixos de construção da forma, ao mesmo tempo que a diferença entre estes é abolida, pois a duração já é ritmo”.<sup>29</sup> *Musique Rituelle* é a obra mais característica do período de maturidade da compositora e do seu reencontro com uma espiritualidade de âmbito mais alargado, cuja obra foi passando pelo judaísmo, catolicismo, e espiritualidade oriental de que anteriormente falámos. Neste período, a compositora, até então fiel a uma escrita tonal enriquecida e a um ritmo tradicional ocidental, acabou não só por renovar completamente a sua linguagem, mas também abriu o repertório de Órgão a uma nova abordagem na performance do instrumento bem como na sua relação específica com instrumentos de percussão suave.<sup>30</sup>

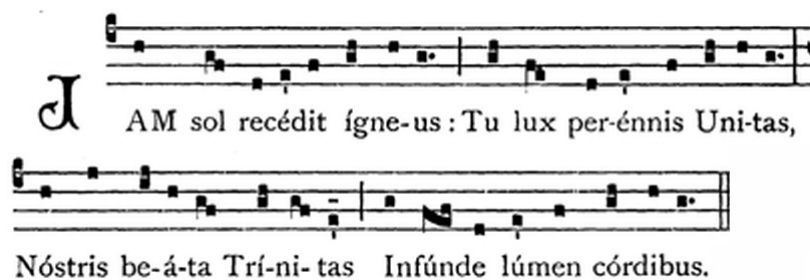
**4.8 *Jam sol recedit*** [“Já o sol se pôs”] (1968). Inspirada neste *Hino de Vésperas* em louvor da Santíssima Trindade, cujo texto, na tradução oficial, diz: “Ó Deus, Trindade santíssima / e sempiterna Unidade, / Quando morre o sol da tarde, / fique em nós a vossa luz”. De acordo com o catálogo da Bibliothèque Nationale de France, trata-se de uma “peça composta para o órgão Clicquot da Catedral de Saint-Pierre, em Poitiers, baseada no Hino de Santo Ambrósio *“Jam sol recedit igneus”*. Data: 1968. Ms. 25592.”<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Ver uma análise bastante mais desenvolvida – de onde retirámos estes elementos – em LIONEL PONS, “*Musique rituelle pour orgue et percussions: la durée et le rythme comme vecteurs de spiritualité*”, in *Euterpe*, n. 23, 2013. <https://xn--lesamisdelamusiquefranaise-dkc.com/?texte=barraine-elsa>.

<sup>30</sup> Cfr. C. QUESNEY e M. THOM, art. cit.

<sup>31</sup> Na ausência de acesso à partitura ou registo fonográfico, não podemos avaliar se eventualmente é inspirada na melodia gregoriana correspondente ao título, embora seja altamente provável que isso aconteça, tal como com as melodias hebraicas dos *Prelúdios e Fugas*.



## 5. Conclusão

O *Prix de Rome* de Lili Boulanger foi o ponto de partida de uma evolução cujo percurso se tentaria em vão parar e Elsa Barraine foi já a quarta mulher a receber tão prestigiado galardão, quinze anos depois, tendo a mesma idade da primeira, de modo que o contributo das mulheres veio trazer à produção musical dos tempos mais recentes algo para além da música masculina, especial, completamente feminino nos sentimentos, fazendo-nos descobrir um novo mundo de emoções apenas do domínio delas.<sup>32</sup> Para além das suas partituras, Elsa Barraine oferece-nos uma meditação sobre a vida, preferindo à memória futura e às honras efémeras, uma vida dedicada, intensa e vigorosa, límpida e realizada. Por isso, não tendo condições nem capacidade para perscrutar as profundidades desta intrigante e admirável mulher, compositora e pedagoga, limito-me a transcrever simplesmente o depoimento ou testemunho – entre tantos outros – de um dos seus alunos que melhor o conseguiram fazer: “Ela nunca se contentou em ser uma *tecnicista* superior da música, como tantos compositores se contentam, envolvendo-se timidamente nas suas partituras a fim de se proteger das nebulosidades da vida pública e das convulsões da sociedade. Nos seus compromissos profundos, na resistência a tudo o que seria mais sensato adoptar como “conveniente” para escapar à desaprovação, bem-intencionada ou assassina, Elsa Barraine nunca hesitou em se colocar “fora de lei” perante os costumes do seu tempo, geridos pelas elites musicais ou políticas (...) Desta forma, ela escapa à ingenuidade e ao medo, evita pistas falsas, diverte-se com falsas pretensões: torna-se livre. Livre para fazer o bem por quem a quiser escutar, não um “bem” suave ou reconfortante, mas sim, um bem que, à imagem de alguém, obriga a se “des-cobrir”, a se comprometer, a se colocar por sua conta e risco, com os “fora de lei” de cada tempo.<sup>33</sup>

*Meadela 13 de Fevereiro de 2026 (116.º aniversário de nascimento da compositora)*  
*Jorge Alves Barbosa*

---

<sup>32</sup> Cfr. PAUL LANDORMY, *Musique française après Debussy*. Gallimard, Paris, 1943, p. 365-367.

<sup>33</sup> ALAIN SAVOURET, “Un être d’exception... Une grande leçon!”, in ODILLE BOURIN e PIERRETTE GERMAN-DAVID, CATHERINE MASSIP e RAFFI OURGANDJIAN, *Elsa Barraine (1910-1999): une compositrice au XXe siècle*, Ed. Delatour France, 2010, p. 83 e 87.