

Clarke, Rebecca (1886-1979)

Engelsk-amerikansk altviolinist och tonsättare

Rebecca Clarke föddes i Harrow. Modern var tyska och fadern amerikan. Tyvärr var han en mycket auktoritär man, som inte drog sig för våldsamma uppfostringsmetoder. Men han var intresserad av musik och satte Rebecca i violinundervisning när hon var nio år. Hon började på Royal Academy of Music 1903 men tvingades av fadern sluta, när det framkom att en av lärarna friat till henne.¹ 1907 började hon på Royal College of Music, där hon studerade komposition för Charles Villiers Stanford – hans första kvinnliga elev – och violaspel för Lionel Tertis. 1910 tvingades hon av sin far att åter avbryta sina studier. Denna gång berodde det på att hon kritiserade faderns utomäktenskapliga affärer, varför denne drog in hennes underhåll. Hon fick nu försörja sig som altviolinist, något som hon fortsatte med i över 2 decennier. Hon blev 2012 på Sir Henry Woods rekommendation medlem i The Queen Halls Orchestra. Därmed blev hon en av de första kvinnliga professionella orkestermusikerna.

Även om hennes musik 1976, i samband med firandet av tonsättarens 90-årsdag, för många blev en helt ny bekantskap, var hon under mellankrigstiden en högt prisad musikpersonlighet. Hon betraktades allmänt som en av de ledande altviolinisterna och samarbetade med tidens största musiker som Arthur Schnabel, Pablo Casals, Georg Szell och Artur Schnabel. Den senare kallade henne ”The glorious Rebecca Clarke”.² Hon var den enda kvinnliga tonsättare som under åren 1918-39 var representerad i The Coolidge Competition, där hon både 1919 och 1921 vann andra pris för sin Violasonat respektive Pianotrio. Hon framträdde också 1925 i Wigmore Hall med egna kompositioner tillsammans med bl.a. pianisten Myra Hess. Andra exempel är att hennes Violasonat och Pianotrio fick lovordande beskrivningar i Cobbett’s Cyclopedic Survey of Chamber Music (1929) och att hon medverkade själv i samma uppslagsverk såsom författare till bl.a. avsnittet *Viola* och *Ernest Bloch*.

Clark gjorde ofta besök i USA för konsertresor eller besök av sina syskon. 1939 kunde hon inte återvända till England på grund av krigsutbrottet. En tid försörjde hon sig som guvernant. Hon gifte sig 1944 med tonsättaren och pianisten James Friskin och bosatte sig i New York, där hon avled 1979. En av hennes levnadstecknare, Nancy Reich, har uppgivit flera möjliga anledningar till att hennes tonsättargärning inte fått den uppmärksamhet den förtjänar: Hennes verksförteckning är relativt liten och ytterst få av verken tillkom under den andra halvan av hennes liv. Det senare kan ha orsakats av att hon led av en kronisk depression. Hennes dubbla medborgarskap kan också ha spelat in; varken engelska eller amerikanska forskare gjorde anspråk på henne som betydelsefull i ländernas kvinnohistoria. Men kanske viktigast av allt, hon var ingen egenförespråkare. Hon förringade ofta sin egen begåvning, en icke helt ovanlig attityd, ofta insupen med modersmjölken, bland den tidens kvinnor

¹ Den försmådde friaren var Percy Hilder Miles, som senare skulle komma att testamentera sin Stradivarius till henne. Den skulle komma att bli en grundplåt för ett pris i en årlig celloävling.

² D.C.C. Gerling, *Connecting Histories: Identity and Exoticism in Ernest Bloch, Rebecca Clarke and Paul Hindemith’s Viola Workes from 1919*. Avhandling från Rice University, Houston, Texas 2007

Clarke komponerade i huvudsak i det mindre formatet. Efter 1942 upphörde i stort sett hennes komponerande. Hon skrev ett 50-tal sånger, ett 10-tal körverk och ca 20 kammarmusikverk, de flesta opublicerade under hennes livstid. Flera av dem har dock tryckts och spelats in på senare år, mycket tack vare The Rebecca Clarke Society, som grundades 2000 av Liane Curtis.³ Bland de utsökta kammarmusikverken kan nämnas *Morpheus* för viola och piano (1917-18), Sonat för viola och piano (1919), Pianotrio (1921), *Rhapsody* för cello och piano (1923), *Passacaglia on an Old English Tune* för viola och piano (1939) och *Prelude, Allegro* och *Pastorale* för viola och klarinett (1941).

Sonat för viola och piano

1 Impetuoso 2 Vivace 3 Adagio

1919

Under sina besök i USA hade Rebecca Clarke lärt känna pianisten och mecenaten Elizabeth Sprague Coolidge⁴. Denna uppmanade Clarke att skicka in sin sonat till hennes tävling 1919 om bästa nyskrivna verk för viola. Inte mindre än 73 verk lämnades in. Juryn tyckte att två verk var bättre än de övriga, och ett av dem var Clarkes Sonat, men medlemmarna var olyckligtvis 6 till antalet och kunde inte ena sig. Coolidge var tvungen att själv bli tungan på vågen. Det verk som placerade sig som nr 1 visade sig vara Ernest Blocks Svit för viola och piano. Men juryn insisterade på att även utmanarens namn skulle avslöjas. ”Du skulle ha sett deras uppsyn när de insåg att det var skrivit av en kvinna” berättade Coolidge senare för Clarke. Trots att Clarke var en mycket ödmjuk person, med ständiga tvivel på sin talang, hoppades hon ändå att det en gång skulle bli möjligt att bedöma en tonsättares verk efter kvalitet och inte efter kön.

Sonatens storform med en avslutande långsam sats är inte helt vanlig. Som motto för verket har Clarke valt några verser ur en dikt, *La Nuit de Mai* av Alfred de Musset⁵:

Poète, prends ton luth; le vin de la jeunesse Poet, fatta din luta; ungdomens vin
Fermente cette nuit dans les veines de Dieu. jäser denna natt i Guds ådror.

Första satsen har en mycket tydlig tredelning, ABA, men B-delen utgörs av en lika tydlig bearbetning av A-delens teman, och det är alltså fråga om en sonatformsvariant. En uppfordrande fanfar inleder temat i introduktionen, betecknad *Impetuoso*.

³ Liane Curtis, Ph.D. in Musicology 1991. Författare till flera uppsatser och böcker om Rebecca Clarke.

⁴ E. S. Coolidge, 1864-1953, var en amerikansk musikmecenat. Hon spelade själv piano och var särskilt intresserad av kammarmusik, som genom hennes stöd fick en betydligt höjd status i USA. Hon finansierade en årligen från 1918 återkommande tävling för nyproducerad kammarmusik, The Coolidge Competition.

⁵ A. de Musset, 1810-56, fransk författare av framför allt poesi och dramatik. Hade 1833-34 ett stormigt förhållande till George Sand, som slutade med att hon rymde med den läkare som vårdade den sjuke Musset. Det kom att präglade en stor del av hans verk., bl.a. *La Confession d'un enfant du siècle* (1936, Bekännelser av ett seklets barn 1962). *La Nuit de Mai* ingår i diktcykeln *Les Nuits* (1935-37)

Violan presenterar hela temat till ett vilande pianoackord:

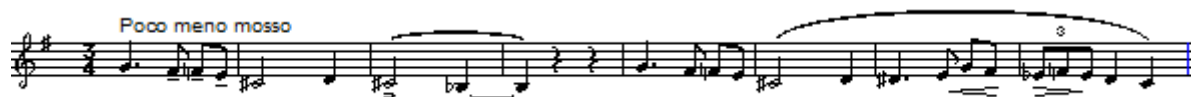


Det understreckade 16-delsmotivet får betydelse och hörs flera gånger i satsen.

Huvudtemat utgörs av en ny melodi, men man känner igen både punkteringar, 16-delsfiguren och inte minst den ständiga växlingen mellan dubbel- och trippelfigurer från inledningstemat. De dynamiska växlingarna mellan forte och piano skapar en orolig stämning:



I slutet av huvudgruppen återkommer inledningstemat, men nu i pianot, som en överledning till sidogruppen. Sidotemat har en vemodigare nästan trånande framtoning, men vi ser även här punkterade fraser och trioler. Det första fallande motivet för tankarna till Debussys *Förspel till en Fauns eftermiddag*.



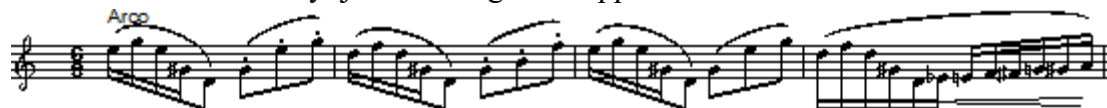
I genomföringen, *Meno mosso*, bearbetas och kombineras alla tre teman på ett mycket elegant sätt. Återtagningen börjar med huvudtemat (tema 2), som liksom i expositionen har inledningstemat som en övergång till sidotemat. Det senare klingar nu ut i forte och i E-dur och har fått beteckningen *appassionata*. Avsnittet drivs mot en höjdpunkt i fortissimo, för att sedan klinga av i stillhet. En kort coda avslutar.

Den humoristiska andra satsen har scherzokaraktär och en atmosfär och upplägg som inte så lite påminner om den andra satsen i Ravels pianotrio, *Pantoum*. Satsen är 3-delad. Huvudtemat presenteras i pianot till sordinerade pizzicatotoner i violan:



16-delsfiguren i takt 2 får stort utrymme i den inledande A-delen.

Ett andra tema som utnyttjar denna figur tas upp av violan:



B-temat introduceras i violan till ett vågformat arpeggio-ackompanjemang i pianot, som börjar redan i sluttakterna till A-delen. Trots skillnaden i tempo blir på detta sätt övergången mellan A och B mycket mjuk:



Ett andra tema spelas också i violan, men till stigande arpeggion i pianot, som spelar i 2/4 till violans 6/8. Dessa två taktarter med två- respektive tre-underdelning skapar spänning:



A-delen återkommer med huvudtemat i pianot, men nu en oktav lägre och i fortissimo. I slutet hörs en glimt av första B-temat följt av en kort coda byggd kring huvudtemat. Många som kommenterat sonaten håller detta för den bästa satsen. Trots naturliga influenser från samtida tonsättare, vars verk hon kände väl och dessutom ofta hade framfört såsom framstående instrumentalist, har hennes sonat en egenart och originalitet som ingen kan ta ifrån henne.

Om de två föregående satsernas teman till stor del byggts upp av heltonsskalan har den sista tydliga inslag av pentatonik. Detta upplever man tydligt i det inledande huvudtemat som introduceras ensamt i pianots vänsterhand.



Triolmotivet i takterna 2, 4 och 6 får stort utrymme i satsen. Trioler är överhuvudtaget betydelsefulla. Till ett andra-tema i violan – utan trioler – finns t.ex. dessa i stället i pianostämman:



Ungefär mitt i satsen börjar ett nytt rörligare avsnitt, betecknat *Allegro*. Det inledande temat, en variant av huvudtemat, karakteriseras starkt av en annan triolfigur i en kort kanon-liknande presentation i pianot:



Den blir signalen för återkomsten av första satsens fanfartema, också det i pianot, *Risolto*, nu spelat till dramatiskt tremolando i violan.

Detta tema eller motiv därur, t.ex. 16-delsfiguren i 2:a takten, återkommer och delar plats med satsens egna teman, t.ex. huvudtemat i augmentation (med förstörade notvärden).

Ytterligare några växlingar mellan långsamma och snabbare partier förekommer, innan en coda, markerad *Agitato*, tar vid. Den är byggd kring första satsens huvudtema och blir en naturlig avslutning på en väl integrerad helhet.

Att hitta formmönstret i sista satsen är svårt och det har använts som kritik mot tonsättaren. Satsen har många olika avsnitt och flera anknytningar till teman och motiv från första satsen. Men musiken flyter fram på det härligaste sätt och skapar en alldeles egen magi. Skönhet måste få gå före struktur på samma sätt som uttryck måste få gå före teknik vid ett framförande, om nu inte bådadera kan förenas. Och sonaten betraktas nu som en av de riktigt stora i violalitteraturen.

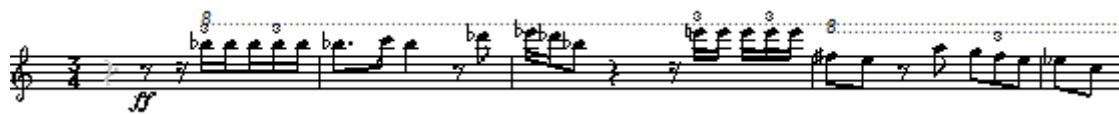
Pianotrio

1 Moderato ma appassionato 2 Andante molto semplice 3 Allegro vigoroso
1921

The author wants to thank, **Dr. Liane Curtis**, President of the Rebecca Clarke Society,
who kindly placed the score at my disposal

Liksom violasonaten placerade sig pianotrio på andra plats i 1921 års Coolidge Competition. Verket äger en ovanlig kraftfullhet och passion och har gått ytterligare ett steg på den väg från romantik till modernism som kännetecknar Clarkes musik. Som sådant är det därför ett betydligt kärvare stycke musik än violasonaten, men lika fängslande när man lärt känna det. Verket är synnerligen koncentrerat och ytterligt sparsmakat vad gäller temamaterialet.

Utan preludier startar första satsen med ett smattrande utrop i pianot till stråkarnas vilande ackord:



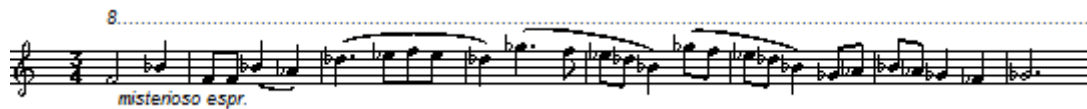
I temats olika ackord kolliderar flera toner dissonant, vilket skapar en särpräglad glaslik klang. Detta huvudtema ska visa sig innehålla material inte bara till första satsen utan till hela verket.

Snart hörs i stråkarna en utveckling av frasen i takt 2-3:



Utvecklingen fortsätter med nya motivkombinationer, nu i pianot.

Det är även i pianot som det lyriska sidotemat hörs först:



Genomföringen bearbetar i huvudsak huvudtemat, men alldeles i slutet hörs sidotemat i pianot.

Återtagningen inleds i cello och pianot med huvudtemat. Sidotemat smyger sig in och känns därför lättast igen på de fallande 8-delsfraserna från andra halvan av temat. Efter en vilopunkt följer en coda, *Più lento*. Den bygger på huvudtemat, och inleds med en förenklad och augmenterad variant i cello. Sluttonen i temat är a. Slutackordet är Ess/ess; tersen, stor eller liten, saknas. Men upplevelsen är ett slut i moll.

Mellansatsen, *Andantino molto semplice*, spelas med sordinerade stråkar. Det första temat är tydligt härlett ur första satsens huvudtema, mottotemat:



Det fortsätter i violinen med:



Första motivet i den första temadelen blir sedan i förstorad form föremål för ett ostinato-ackompanjemang i pianot till den andra temadelen i stråkarna:



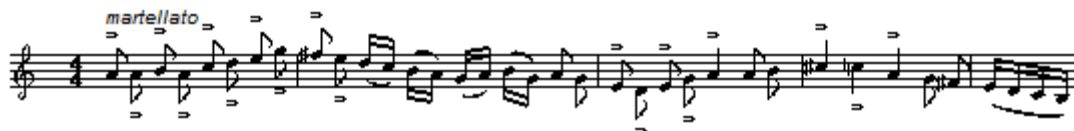
En andra del av satsen byggs upp kring ett nytt tema, även det tydligt avlett ur första satsens huvudtema. Det hörs först i pianot till ett gungande tremoloackompanjemang i stråkarna:



Stråkarna tar sedan över melodin medan pianot svarar för ackompanjemanget. En kort coda med inledningsmaterialet sätter punkt och slutar i ett G-durackord.

Finalen, *Allegro vigoroso*, är inte lätt att passa in i gängse formmönster, men sonatformen verkar ha varit utgångspunkten. Det finns en exposition med huvudgrupp och sidogrupp, en genomföring och en återtagning. Men sedan tar satsen en annan vändning, se nedan.

Huvudgruppen börjar omedelbart med kraftfullt folkmusikliknande tema i pianot, som ska spelas hamrande (*martellato*). Temat spelas med bägge händer, vilket i notexemplet visas med notskäften i olika riktning:



Detta tema dominerar i olika skepnader och rytm under större delen av expositionen. En pregnant kontrast till dessa tonkaskader utgör sidotemat, som dock bär tydliga likheter med huvudtemat. Det spelas unisont i stråkarna till vilande ackord i pianot.



I genomföringen sker först en utveckling av huvudgruppens motiv och sedan, i ett långsammare tempo, *meno mosso*, sidotemat – men inte satsens, utan den första satsens! Temat presenteras i stråkarna som en kanon förskjuten en fjärdedels ton.



Den uppmärksamme lyssnaren kan även höra inslag från mellansatsens första del, t.ex. det ostinata pizzicatoackompanjemanget (se notexempel 6 ovan), som nu hörs i cellon.

Återtagningen är vad gäller teman helt identisk, takt för takt, men presenteras nu i en fullständigt ny stäm-dräkt. Sidotemat klingar nu i ess-moll vilket verkar vara hela pianotriens tonika.

Sedan följer ett långt avsnitt huvudsakligen ägnat åt första satsens huvudtema. Liksom i Violasonaten utnyttjar Clarke här tekniken att återkoppla till tidigare satser. Den var vanlig under andra halvan av 1800-talet framför allt i Frankrike, men hade använts redan av t.ex. Beethoven, Berlioz och Mendelssohn. Avsnittet börjar i pianot med en augmented variant av huvudtemats första två takter, *Maestoso*, (nedre notraden):

Av stråkarnas två ostinata stämmor har den i violinstämman varit en vanligt förekommande figur i första satsens huvudgrupp.

Detta tema följs i sin tur av huvudtemat i sin ursprungliga skepnad. Pianot presenterar därpå i vänsterhanden en likande version till arpeggiofigurer i högerhanden, helt utan stråkarnas medverkan. Efter en kulmination i crescendo, dör avsnittet bort under ritardando och slutar i en vilopunkt. Stråkarna kommer in och upprepar unisont det augmented temat, *molto espressivo*. Med reminiscenser från första satsens ursprungliga huvudtema sätter en ny fermat punkt för denna mörkt färgade återkoppling till första satsen. En coda byggd på finalens hamrande huvudtema avslutar satsen och detta magiska verk. Det är och förbli en gåta, att en tonsättare med sådant djup och handlag kan ha tvivlat på sin begåvning som tonsättare.