

# **ACTES DES JOURNÉES REBECCA CLARKE**

**4, 17, 18, 24 OCTOBRE 2022**

**DANS LE CADRE DU PROJET  
HEMU CLARKESOURCES**

**ÉDITÉS PAR**  
VINCIANE BÉRANGER & MARIE CHABBEY

# Table des matières

I.	LES « JOURNÉES REBECCA CLARKE » ; PRÉSENTATION GÉNÉRALE .....	2
1.	Les « Journées Rebecca Clarke » et le projet ClarkeSources.....	2
2.	Principaux acteurs des « Journées Rebecca Clarke » .....	3
3.	Programme des « Journées Rebecca Clarke » .....	7
II.	SYNTHÈSE DES CONFÉRENCES ET ENTRETIENS .....	9
1.	Conférence : « Rebecca Clarke, altiste et compositrice ; un parcours musical dans le 20 <sup>e</sup> siècle » par Vinciane Béranger, mardi 4 octobre 2022. ....	9
1.	Débuts musicaux .....	9
2.	<i>Morpheus</i> et Anthony Trent.....	11
3.	1919 la <i>Sonate</i> pour alto et piano.....	11
4.	Un univers esthétique personnel .....	12
5.	Deuxième guerre mondiale.....	13
6.	1970—1979 le renouveau .....	14
2.	Conférence : « Esquisses musicales : que nous apprennent-elles ? », par Anna Stoll Knecht, lundi 17 octobre 2022. ....	15
1.	Introduction.....	15
2.	Étude de cas : la <i>Septième Symphonie</i> de Gustav Mahler (1905).....	16
3.	Entretien avec Christopher Johnson, diffusion le mardi 24 octobre 2022, par Marie Chabbey. ....	24
1.	La recherche entreprise par Christopher Johnson sur l'œuvre de Clarke.....	24
2.	Clarke et le processus éditorial.....	26
3.	L'alto et les caractéristiques du jeu de Rebecca Clarke.....	27
4.	Renommée de Rebecca Clarke.....	29
5.	Rebecca Clarke et les interprètes de ses œuvres.....	30
6.	<i>Dumka</i> .....	31
7.	<i>Irish Melody</i> .....	32
8.	<i>Lullaby &amp; Grotesque</i> .....	33
9.	<i>Morpheus</i> .....	33
4.	Entretien avec Toby Appel, mardi 24 octobre 2022, par Marie Chabbey.....	35
1.	Sa rencontre avec Rebecca Clarke .....	35
2.	Les commentaires de Clarke sur l'interprétation de sa <i>Sonate</i> par Toby Appel. ....	36
3.	Le rapport de Rebecca Clarke à la partition éditée de sa <i>Sonate</i> .....	37
4.	L'alto de Rebecca Clarke .....	37

III. ATELIERS — TRAVAIL SUR LES SOURCES IMPRIMÉES DES ŒUVRES AVEC ALTO DE REBECCA CLARKE, 17 OCTOBRE 2022 .....	40
1. Enjeux académiques.....	40
2. Méthodologie de travail et consignes apportées aux étudiantes et étudiants.....	42
1. Présentation des sources à disposition .....	43
2. Organisation des observations — présentation du formulaire. ....	46
3. Lien avec la pratique instrumentale et musicale. ....	48
3. Impact et apports pédagogiques des « Journées Rebecca Clarke » sur le projet ClarkeSources. ....	50
1. Apports pédagogiques des ateliers pour les jeunes interprètes. ....	50
2. Quelques retours de participantes et participants .....	51
3. Impact des ateliers sur la suite du projet ClarkeSources .....	53
BIBLIOGRAPHIE – sélection d’ouvrages utilisés à cette étape du projet .....	55
CRÉDITS PHOTOS .....	59
LIENS .....	59
REMERCIEMENTS .....	58
ANNEXES .....	58

## I. LES « JOURNÉES REBECCA CLARKE »; PRÉSENTATION GÉNÉRALE

### 1. Les « Journées Rebecca Clarke » et le projet ClarkeSources

Le projet ClarkeSources, mené par Vinciane Béranger (professeure d'alto à l'HEMU-Vaud) et Marie Chabbey (adjointe scientifique au département de recherche de l'HEMU-Vaud) a été lancé au printemps 2022 grâce au soutien de la Hes-So (Haute Ecole de Suisse Occidentale). Son objectif est de comparer les manuscrits avec alto de Rebecca Clarke (1886-1979) avec les éditions imprimées. Cette démarche se propose d'approcher la vision spécifique que la compositrice avait de l'alto, son instrument de prédilection, et offre la possibilité d'identifier les divergences étonnantes concernant les articulations, les indications de jeu, les doigtés, les respirations, les références aux tempi dans les différents documents. Une telle mise en regard des sources a l'avantage de permettre la construction d'une interprétation personnelle et raisonnée des œuvres de Clarke.

L'organisation des « Journées Rebecca Clarke » marque le lancement du projet ClarkeSources. Cette première étape a le mérite de remplir des objectifs essentiels à la poursuite de l'analyse des manuscrits et éditions des pièces pour alto de Clarke. En faisant collaborer une sélection d'étudiantes et d'étudiants des classes d'alto, de piano et de violoncelle de l'HEMU à des ateliers d'étude lors desquels les sources disponibles sont confrontées et discutées, les chercheuses parviennent à identifier les besoins et les questionnements des interprètes. La création de ce laboratoire, et les résultats de cette expérience auront d'ailleurs un impact fondamental sur la suite du projet. De plus, la participation active des jeunes musiciens complète avantageusement le long travail de comparaisons des sources initié par Vinciane Béranger en tout début de processus ; l'engagement des étudiantes et étudiants dans un processus de recherche est une stratégie pédagogique qui contribue à rendre perméables les cloisons qui séparent bien souvent l'activité des professeures et professeurs engagés dans la recherche et celle des classes d'instruments.

Les interventions des divers spécialistes invités lors de ces journées, dont le musicologue Christopher Johnson, petit-neveu de Rebecca Clarke, ont pour but à la fois d'introduire les participantes et participants aux ateliers au sujet proposé, et de familiariser les membres du corps étudiant inscrits à la master classe dispensée par Vinciane Béranger avec l'œuvre et la personnalité de Rebecca Clarke. La décision d'ouvrir gratuitement au public le concert inaugural donné par Vinciane Béranger et ses collègues professeurs à l'HEMU Florent Héau et Stéphanie Gurga, ainsi que le concert final des étudiantes et étudiants contribuent à faire connaître la musique de cette compositrice aux membres de la communauté HEMU-Cl, mais également à un large panel de mélomanes ; les « Journées Rebecca

Clarke » ont en effet rejoint l'agenda des manifestations culturelles de la région, et incité la population à passer la porte de l'institution.

## 2. Principaux acteurs des « Journées Rebecca Clarke »

**Vinciane Béranger**, requérante principale projet ClarkeSources, professeure d'alto HEMU-Vaud (Hes-So).

Formée au CNSMDP, en Allemagne et au Curtis Institute de Philadelphie, Vinciane Béranger est professeure d'alto à l'HEMU — Haute école de musique et au CRR de Saint-Maur en France. Sa présence passée au sein du Quatuor Manfred, son intense activité de chambriste et ses liens privilégiés avec les compositeurs d'aujourd'hui lui valent d'être invitée sur les plus grandes scènes. Sa production discographique, saluée par la critique, est principalement publiée par ZZT (Outhere) et Aparté. Formée à la méthode d'enseignement Colourstrings, elle anime des formations en pédagogie au CNSMDP. Elle est régulièrement invitée à donner des master classes en Europe et à siéger comme jury de concours. Ses activités de recherche portent sur une collaboration/création avec le compositeur Nicolas Bacri, la transcription pour alto des œuvres de Robert de Schumann, et les apports de Byron, Liszt et Paganini dans l'écriture d'Harold en Italie de Berlioz.

**Marie Chabbey**, requérante secondaire projet ClarkeSources, adjointe scientifique HEMU-Vaud (Hes-So).

Docteure en musicologue (Université de Genève) et guitariste classique (master de concert Hemu), elle est adjointe scientifique à la Haute Ecole de Musique de Lausanne. Ses recherches et publications portent principalement sur des questions de dramaturgie à l'opéra au 20e siècle, spécifiquement sur la production scénique et guitaristique de Benjamin Britten (*Espace 2 : Musique en Mémoire 2013, Acto-O Grand Théâtre de Genève*), ainsi que sur le répertoire pour guitare (Tactus (Mexique) 2012, GuitArt (Italie) 2013, Aulicus Classics (Italie) 2019 - 22). A l'HEMU, Marie Chabbey participe aux projets de recherche « Transcrire Bach à la harpe moderne » (2020) et le projet Clarkesources. Son projet de thèse de doctorat en musicologie à l'Université de Genève dédiée aux œuvres pour guitare de Benjamin Britten (mars 2025) a été associé à la réalisation d'un enregistrement de ce répertoire qu'elle a réalisé pour le label italien Aulicus Classics (novembre 2022).

**Christopher Johnson**, partenaire extérieur et conférencier invité, projet ClarkeSources.

Musicologue et détenteur du patrimoine éditorial de Rebecca Clarke. Il a collaboré pendant une dizaine d'années avec elle pour établir le catalogue de la compositrice. Engagé dans la diffusion du travail de la compositrice, il gère le site [rebeccaclarkecomposer.com](http://rebeccaclarkecomposer.com).

**Anna Stoll Knecht**, conférencière invitée, projet ClarkeSources.

Après avoir défendu une thèse de doctorat consacrée à la *Septième Symphonie* de Mahler à la New York University, Anna Stoll Knecht a bénéficié de plusieurs bourses de recherche en Suisse (à l'Accademia Teatro Dimitri dans le cadre d'une bourse FNS *Ambizione*) comme à l'étranger (British Academy à l'Université d'Oxford). Elle a rejoint le Département de musicologie en qualité de professeure assistante, titulaire d'une bourse FNS *Starting Grant*, le 1<sup>er</sup> février 2024.

Les recherches d'Anna Stoll Knecht portent principalement sur les relations entre « son » et « geste » ainsi que sur Mahler et Wagner. À Fribourg, elle s'intéressera à l'univers musical des fêtes foraines en Suisse entre le 19<sup>e</sup> et le 21<sup>e</sup> siècle. En effet, qu'il s'agisse de spectacles vivants, ou, depuis les années 1830, d'instruments mécaniques, la musique a toujours fait partie intégrante de l'expérience foraine. Cet aspect est toutefois presque systématiquement ignoré dans l'histoire de la culture foraine.

**Toby Appel**, conférencier invité, projet ClarkeSources.

L'altiste Toby Appel est né à Elmer, dans le New Jersey. Il a été lauréat de Young Concert Artists. Son activité artistique l'a amené à se produire à travers les États-Unis et à l'étranger, en y donnant des récitals en solo, des concerts de musique de chambre et des concertos en tant que soliste. Il a été membre des quatuors Lenox, Audubon et Tashi et s'est produit, entre autres, aux festivals Angel Fire, Marlboro, Mostly Mozart, Chamber Music Northwest, Ravinia, Santa Fe, Seattle et Great Mountains (Corée). Toby Appel participe fréquemment au programme *Performance Today* de la National Public Radio en tant que commentateur et a enregistré sous les labels Columbia, Musical Heritage, Delos, Desto, Opus 1 et Koch International. Il a été membre de la faculté de l'Université d'État de New York-Binghamton, de l'Institut polytechnique de Virginie, de l'Université du Nouveau-Mexique-Albuquerque et de l'Université Carnegie Mellon. Il a suivi une formation au Curtis Institute of Music avec Max Aronoff et Joseph DePasquale et fait partie de la faculté de Juilliard depuis 1990 et de la faculté Pre-College de l'école depuis 1999.

**Carina Freire**, partenaire extérieure, projet ClarkeSources, chargée de la réalisation des vidéos documentaires lors des « Journées Rebecca Clarke ».

D'origine portugaise, Carina Freire est réalisatrice de documentaires. Elle a terminé son cursus l'école Cantonale d'art de Lausanne (ECAL) en tant que réalisatrice en 2013. Passionnée de portraits, elle filme les gens pendant des événements personnels et forts de leur vie afin de leur permettre de garder des souvenirs en mouvements.

**Marcia Hadjimarkos**, partenaire extérieure, projet ClarkeSources, traductrice anglais-français.

Marcia Hadjimarkos, née aux États-Unis et bourguignonne d'adoption, est claviériste. Elle joue un large éventail de pianos allant du prototype florentin de Cristofori jusqu'à l'instrument de nos jours, avec une préférence pour les pianos du 18<sup>e</sup> siècle et du 19<sup>e</sup> siècle naissant. Elle étudie le piano-forte au CNSMDP dans la classe de Jos Van Immerseel et le piano moderne à l'Université d'Iowa. Elle s'épanouit dans une vie artistique variée qui comprend des récitals, des enregistrements, une activité de chambriste et d'accompagnatrice. Elle est membre de l'ensemble L'Académie des Cosmopolites. Marcia est également traductrice de textes sur la musique. Elle collabore avec divers labels discographiques, musicologues, facteurs d'instruments et organologues (notamment au Musée de la Musique), des maisons d'édition de partitions, des revues spécialisées (*Diapason, Early Music, Goldberg Magazine...*), des festivals, des concours, et des producteurs et réalisateurs de films ou de vidéos sur la musique.

**Angelina Komiyama**, partenaire, projet ClarkeSources, assistante HEMU-Vaud (Hes-So).

Après un Master en philosophie avec spécialisation (philosophie contemporaine) à l'Université de Genève, Angelina complète son cursus avec un Master en musicologie. Elle est assistante au département de recherche de l'HEMU durant l'année académique 2022-2023.

**Un groupe d'étudiantes et d'étudiants de l'HEMU**, participantes et participants actifs aux « Journées Rebecca Clarke » (conférences, master classe, ateliers, concert de clôture), accompagnés par Yuko Aoyama (accompagnatrice).

Joachim Besse (piano), Aloïs Coste (piano), Stéphanie Lawrenson (alto), Tiphaine Lucas (violoncelle), Laetitia Meouchi (alto), Margarida Monteiro (alto), Danish Mubin (alto), Miquel Muñiz-Galdon (violon), Madalin Noël (alto), Catherine Sarazin (piano), Pauline Vidal (violoncelle), Artur Yakovyna (alto).

**Florent Héau**, partenaire, projet ClarkeSources, professeur de clarinette HEMU-Vaud, (Hes-So).

Florent Héau est un clarinettiste français, concertiste et professeur de clarinette à l'HEMU-Vaud, ainsi qu'au CRR de Paris. Il est professeur invité à Osaka College of Music et à l'Académie de Musique Française de Kyoto (Japon). Formé au CNSM de Paris, Florent Héau perpétue la grande tradition française de clarinette à travers le monde, en concerts et lors de master-classes. Passionné par la musique de son temps, Florent Héau a participé à la création d'œuvres nouvelles dont le concerto pour clarinette de Philippe Hersant avec l'Orchestre de Bretagne. Chambriste recherché, Florent Héau a enregistré de nombreux disques publiés chez Lyrinx, Transart live, Klarthe et ZZT, tous salués par la critique. Florent Héau a été clarinette solo de l'Orchestre Symphonique Français et de l'Orchestre Lamoureux. Musicien polyvalent, il est membre fondateur de la compagnie de théâtre musical Les Bons Becs, dont les spectacles parcourent depuis 30 ans les scènes européennes et asiatiques.

**Stéphanie Gurga**, partenaire, projet ClarkeSources, accompagnatrice HEMU (Hes-So).

Musicienne polyvalente, elle se produit au piano, au clavecin, à l'orgue et au piano-forte. Elle a étudié le piano à l'Université DePauw dans l'Indiana (USA) avec Claude Cyberman, puis à l'Ecole Normale de Musique Alfred Cortot de Paris, et enfin la musique ancienne à la Musikhochschule de Fribourg en Breisgau (Allemagne). Invitée par divers festivals de renommée internationale, elle a participé à de nombreux concerts en tant que soliste ou au sein d'ensembles de musique de chambre et d'orchestres. Depuis 2010, Stephanie Gurga est engagée comme accompagnatrice à l'HEMU. En 2012, elle est nommée « Assistant Musical Director » au Woodhouse Opera (Surrey, Angleterre) pour plusieurs présentations d'opéras baroques, mais aussi romantiques.

### 3. Programme des « Journées Rebecca Clarke »

#### Mardi 4 octobre 2022 — Salle Utopia 1 HEMU.

12 h 15 – 13 h	Concert d'ouverture des « Journées Rebecca Clarke » Vinciane Béranger, alto — Florent Héau, clarinette — Stéphanie Gurga, piano Programme : « I'll Bid My Heart Be Still » ( <i>Old Scottish Border Melody</i> ) (alto et piano), <i>Lullaby</i> (An Arrangement of an Ancient Irish Tune) (alto et piano), <i>Passacaille</i> (on an Old English Tune attributed to Thomas Tallis) (alto et piano), <i>Prélude, Allegro et Pastorale</i> (alto et clarinette), <i>Untitled</i> (alto et piano), <i>Chinese Puzzle</i> (alto et piano), <i>Lullaby</i> (alto et piano), <i>Irish Country Songs</i> (orig. pour violon et voix) (pour alto, clarinette et piano), « I know my love », « As I was goin' to Ballynure ». Ouvert au public gratuitement.
13 h 30	Conférence : « Rebecca Clarke, altiste et compositrice » par Vinciane Béranger.
14h30	Concert des étudiantes et étudiants

#### Lundi 17 octobre — Salle Utopia 1 HEMU

14 h – 14 h 45	Conférence : « Principes analytiques et apports des <i>sketch studies</i> pour l'interprète » par Anna Stoll Knecht.
14 h 45 – 15 h 30	Introduction aux ateliers de travail sur les sources imprimées : « Le cas Rebecca Clarke » par Vinciane Béranger.
15h45	Atelier : analyse des sources par les étudiantes et étudiants.
17 h 45	Mise en commun des résultats du travail pratique sur les sources.

#### Mardi 18 octobre 2022 — Salle Utopia 1 HEMU

10 h – 10 h 30	Introduction à la master classe : bilan des ateliers du lundi 17 octobre par Vinciane Béranger. « Le son » de Rebecca Clarke, écoute d'un enregistrement avec Rebecca Clarke à l'alto (Mozart, <i>Kegelstatt Trio</i> , Menuetto).
10 h 30 – 15 h	Master classe par Vinciane Béranger.

**Lundi 24 octobre 2022 — Salle Utopia 1 HEMU**

- 16 h – 17 h 30      Introduction aux interviews et entretiens de la journée et bilan des séances de travail du 18 octobre par Vinciane Béranger.
- Diffusion de l'entretien du 5 juillet 2022 avec Christopher Johnson, préparé et réalisé par Vinciane Béranger et Marie Chabbey.  
Montage par Carina Freire, sous-titrage français par Marcia Hadjimarkos.
- Entretien par vidéoconférence avec Toby Appel, modératrice Vinciane Béranger.
- 19 h – 20 h 30      Concert de clôture des participantes et participants à la master classe  
Programme : *Lullaby* (alto et violoncelle), *Morpheus* (alto et piano), *Grotesque*, *Irish Melody* (alto et violoncelle), *Sonate* (alto et piano), *Dumka* (duo concertant violon, alto et piano),  
Ouvert au public gratuitement.



VB & MC

## II. SYNTÈSE DES CONFÉRENCES ET ENTRETIENS

1. Conférence : « *Rebecca Clarke, altiste et compositrice ; un parcours musical dans le 20<sup>e</sup> siècle* » par Vinciane Béranger, mardi 4 octobre 2022.

*Cette conférence inaugurale marque la rencontre entre les participantes et participants et *Rebecca Clarke*. Vinciane Béranger propose une présentation destinée à leur fournir des connaissances de base sur la vie et la carrière de Clarke avant de leur exposer précisément les principes du projet *ClarkeSources* et les défis de la comparaison des sources. Ainsi, les jeunes musiciennes et musiciens ont été initiés aux préoccupations des deux chercheuses, et sensibilisés à l'importance d'un tel exercice, qui sera d'ailleurs mis en pratique lors des ateliers.*

### 1. Débuts musicaux

Rebecca Clarke naît dans une famille de musiciens en 1886, d'un père américain et d'une mère allemande. Elle grandit dans la banlieue de Londres et s'éteint à New York en 1979. À l'âge de huit ans, elle débute l'étude du violon, ayant simplement été autorisée à assister aux leçons de son frère Hans, et intègre à seize ans la Royal Academy of Music. Admise en 1908 au Royal College of Music, elle est la première femme à intégrer la classe de composition de Sir Charles Standford. Son professeur lui conseille d'ailleurs de passer du violon à l'alto « pour être au cœur du son, et voir comment tout fonctionne »<sup>1</sup>. Après une série de nombreux désaccords, le père de Rebecca Clarke refuse de payer ses études au Royal College of Music alors qu'elle est au milieu de son cursus. Finalement, elle pourra mener ses études à leur terme, avant d'être chassée de la maison familiale. Cette situation de femme célibataire gagnant sa vie avec succès est une exception dans l'Angleterre du début du 20<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1</sup> « “You must come into the orchestra,” Sir Charles [Standford] had said soon after I entered College. He was the conductor. “Change over to the viola,” he continued, “because then you are right in the middle of the sound, and can tell how it’s all done.” ». *Rebecca Clarke, I Had a Father Too*, [mémoires non publiées], *Rebecca Clarke and James Friskin Papers*, Music Division, Library of Congress, pp. 158–159.

Très appréciée dans les orchestres londoniens où elle effectue de nombreux remplacements, elle rejoint le Queen's Hall Orchestra en 1913. Son activité de quartettiste et de chambriste s'intensifie, principalement avec des collègues féminines, le seul réseau accessible pour elle à cette époque. Elle restera toute sa vie fidèle à ces premières amitiés musicales.



Image 1 : Queen's Hall Ladies, probablement en 1912. Rebecca Clarke est assise tout à gauche de la photographie avec son alto Grancino.

Lorsque sa carrière internationale d'instrumentiste prend son envol, après 1920, elle se produit notamment avec Jascha Heifetz, Artur Rubinstein, Pablo Casals, Jacques Thibaud, Arthur Schnabel et elle côtoie les compositeurs Paul Hindemith, Maurice Ravel, Ernest Bloch, William Walton et Ethel Smyth. Un article de presse décrit ainsi sa présence scénique : « elle régnait sur scène comme une divinité » et le pianiste Artur Rubinstein la décrit comme « the glorious Rebecca Clarke »<sup>2</sup>. Avec

<sup>2</sup> « She stood nearly six feet tall in her prime and, as one witness put it, “she strode on stage like a goddess.” Rubinstein called her “the glorious Rebecca Clarke.” ». Johnson Christopher, [WWW.rebeccaclarkecomposer.com/life/](http://WWW.rebeccaclarkecomposer.com/life/), [site web], (dernière consultation le 12 novembre 2024).

sa stature de 1,83 mètre, elle dégage sur scène une prestance et une aura particulières.<sup>2</sup>

## 2. *Morpheus et Anthony Trent*

Lors des débuts de Clarke à New York à l'Aeolian Hall en 1918, avec la violoncelliste May Murkle, le programme comporte des pièces variées où son nom apparaît en tant que compositrice et interprète. Génée par cette présence marquée, elle invente un nom de composition pour la pièce *Morpheus*, « *Anthony Trent* ». Elle avoue aimer le prénom *Anthony*. *Trent* quant à lui, correspond au nom d'un fleuve. Étonnamment, les critiques font l'éloge de *Trent*, compositeur alors inconnu, au détriment de *Clarke*. Lorsqu'elle souhaitera retrouver la paternité de la pièce *Morpheus*, quelques années plus tard, elle fera « disparaître » *Anthony Trent* et n'utilisera plus jamais ce pseudonyme.<sup>3</sup>

## 3. 1919 la *Sonate* pour alto et piano

Dès 1916, *Clarke* écrit de petites pièces notamment pour alto et piano, et aussi pour violon et piano. Mais la *Sonate* pour alto et piano marque le début de la reconnaissance de la compositrice.

En 1919, lors d'une tournée aux États-Unis d'Amérique, elle se présente au concours de composition organisé par la mécène Elizabeth Sprague Coolidge, sous les encouragements de cette dernière. Les candidats doivent soumettre anonymement une œuvre pour alto et piano en choisissant un nom de plume ou en indiquant un code personnel sur l'enveloppe qui contient le manuscrit. *Clarke* choisit deux vers d'Alfred de Musset, extraits de *La Nuit de Mai*: « Poète, prends ton luth ; le vin et la jeunesse/Fermente cette nuit dans les veines de Dieu » (La Muse : vers 34-35). En fin du parcours de sélection, deux œuvres restent en lice. Le jury, qui n'arrive pas à se décider, les décrit ainsi : « celle d'un philosophe et l'autre d'un poète »<sup>4</sup>. Mrs Coolidge tranche pour l'œuvre du philosophe, qui s'avèrera être la *Suite pour alto et piano* d'Ernest Bloch (orchestrée en 1920). Le règlement stipule que toutes les autres œuvres doivent rester anonymes, mais le jury demande à faire

<sup>3</sup> «« I let him [Trent] die easy death after the viola sonata affair », *Clarke Rebecca, Interview*, [page web], [www.wnyc.org/story/rebecca-clarke-90th-birthday/](http://www.wnyc.org/story/rebecca-clarke-90th-birthday/). (dernière consultation le 12 novembre 2024). One, they [the jury members] were reported to have said, was the work of a philosopher, the other, that of a poet. », *Clarke Rebecca, Note de concert pour le récital de Toby Appel (alto) et Andrew Willis (piano) au Alice Tully Hall*, New York, 2 avril 1977.

<sup>4</sup> « One, they [the jury members] were reported to have said, was the work of a philosopher, the other, that of a poet. », *Clarke Rebecca, Note de concert pour le récital de Toby Appel (alto) et Andrew Willis (piano) au Alice Tully Hall*, New York, 2 avril 1977.

exception et veut connaître l'identité du compositeur de la deuxième œuvre. Mrs Coolidge garde en mémoire l'étonnement des jurés : « vous auriez dû voir leur tête quand ils ont vu que c'était une femme ! ». Intrigués par cette identité féminine, les journalistes prétendent alors que Rebecca Clarke n'existe pas, ou qu'Ernest Bloch aurait recouru à ce pseudonyme pour présenter une deuxième œuvre (il est ironique aujourd'hui de penser qu'un homme aurait pu trouver un quelconque intérêt à l'utilisation d'un pseudonyme féminin !).

S'ensuit pour Clarke une reconnaissance internationale instantanée de ses talents de compositrice. L'éditeur renommé J.&W. Chester Ltd. publie la *Sonate* pour alto et piano seulement deux ans après le concours, soit en 1921 ; le célèbre altiste virtuose anglais Lionel Tertis s'est du reste empressé d'interpréter ce chef-d'œuvre. Cette édition originale de Chester est la source imprimée utilisée de nos jours par les musiciennes et musiciens. C'est d'ailleurs un des documents qui est au centre de nos préoccupations dans le cadre du projet ClarkeSources.

Clarke poursuit son activité de compositrice jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Ses créations les plus jouées sont aujourd'hui : la *Sonate pour alto et piano*, le *Trio* pour piano, violon et violoncelle, les mélodies et œuvres chorales. Preuve de la renommée de Clarke, le Wigmore Hall (600 places) affiche complet en 1925 pour un concert comprenant uniquement ses créations. De manière générale, ses pièces sont reçues très favorablement par la critique journalistique.

#### 4. Un univers esthétique personnel

Sir Charles Standford, le professeur de composition de Clarke, est à la fois héritier de la grande littérature romantique et imprégné de musique folklorique irlandaise<sup>5</sup>. Son enseignement apporte à Clarke une solide technique d'écriture, visible dans son art du développement motivique et son habileté harmonique. La musique folklorique britannique ou exotique étant très en faveur au début du 20<sup>e</sup> siècle, elle se manifeste chez Vaughan Williams, Bax, Bridge, Bowen et plus tard, Britten. Clarke fait la part belle à cet apport en apparence simple, en le parant de complexités harmoniques et rythmiques (polytonalité, superposition des motifs, ruptures). Elle s'adonne aussi au pastiche, ce qui justifie l'emploi de mélodies pentatoniques (*Mélodie chinoise* pour violon ou alto et piano)<sup>6</sup>. Elle observe également l'abandon de la tonalité en France et pare son discours de gammes par tons, avec une grande audace harmonique, créant ainsi une texture chatoyante, en

<sup>5</sup> *Songs of Ireland*, C. Villiers Stanford, (arrangeur), dédicacé à Johannes Brahms, Londres, Boosey&Hawkes, 1882.

<sup>6</sup> Clarke Rebecca, *Shorter Pieces for Viola and Piano*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

mouvance constante. Le deuxième mouvement de la *Sonate* rappelle d'ailleurs l'étincelant *Tzigane* de Maurice Ravel.

## 5. Deuxième guerre mondiale

Lorsque la 2e Guerre mondiale éclate, Clarke est aux États-Unis et tente de rentrer en Angleterre, mais le Consulat britannique de New York refuse de lui accorder un visa ; les Anglais se trouvant aux États-Unis au moment du déclenchement de la guerre sont renvoyés en Angleterre uniquement s'ils n'ont pas d'autre endroit où s'installer. Par ailleurs, dans le cadre de l'effort de guerre, les musiciens sont considérés comme des bouches à nourrir non productives. Dans le cas de Clarke, le Consulat a estimé qu'elle était plus en sécurité en Amérique du Nord — et inutile à l'effort de guerre de l'Angleterre. S'ouvre alors pour elle une période bohème où elle habite successivement chez ses deux frères et leurs familles. Elle baigne dans une ambiance musicale, notamment par la proximité avec son frère Hans, clarinettiste amateur. Une anecdote circule autour de l'amitié de son entourage avec Albert Einstein, dont l'exécution du rythme était jugée trop approximative pour qu'Hans accepte de jouer avec lui.

Les frères de Clarke n'apprécient pas vraiment la musique qu'elle écrit, et ne lui reconnaissent pas de talent notable. Clarke entend aussi de ses proches que le statut de femme compositrice n'est pas acceptable.

Elle produit, dans cette période marquée par la nostalgie de son pays et de l'Europe, quelques opus néo-classiques : Passacaille pour alto et piano (en référence à la passacaille baroque), Dumka pour violon, alto et piano (en lien avec le lyrisme et les harmonies de Brahms et Dvorak), Prélude, Allegro et Pastorale pour alto et clarinette, et quelques œuvres chorales. Elle écrit encore quelques pièces pendant la fin de la guerre, mais les circonstances ne lui sont pas favorables. De plus, sa musique est tonale ou modale, alors que le monde musical évolue (2e école de Vienne, sérialisme). Ses pièces ne sont pas rééditées ou éditées pour les plus récentes. Toujours à New York, elle renoue avec un ancien collègue pianiste, James Friskin, qu'elle épousera en 1944. Dès lors, elle cesse de jouer et de composer et s'engage dans la vie musicale new-yorkaise, notamment dans la médiation et dans l'animation d'émissions radio.

## 6. 1970—1979 le renouveau

En 1970, alors que la tonalité revient à nouveau sur le devant de la scène américaine, la musique de Clarke est mise en valeur. Au soir de sa vie, sa musique est souvent jouée à New York dans les grandes salles. Si quelque cent opus de la compositrice sont recensés, seule une vingtaine d'entre eux est éditée. Plusieurs œuvres pour alto et piano sont transcrrites pour violon ou violoncelle. La dernière pièce publiée est le duo pour alto et violoncelle *Irish Melody*<sup>7</sup>.

Au fil des années, Clarke s'est éloignée de sa famille, qui n'avait jamais compris son art. Mais à la fin de sa vie, elle accepte de collaborer avec son petit-neveu par alliance, Christopher Johnson qui réalise un travail de doctorat en musicologie en faisant le catalogue des œuvres de Clarke. Il deviendra par la suite directeur de collection pour les éditions Oxford University Press, et aidera à l'édition ou la réédition des œuvres de Clarke à partir de l'année 2000. Il détient le fonds patrimonial de Rebecca Clarke, dont certains documents sont la base de l'étude des « Journées Rebecca Clarke ». En 2023, afin de poursuivre son action de promotion du travail de sa grand-tante, Christopher Johnson dépose le fonds Rebecca Clarke à la Library of Congress de Washington.

V.B.



Image 2 : Rebecca Clarke

---

<sup>7</sup> Clarke Rebecca, *Irish Melody*, Palm Springs, Gems Music Publications, 2015.

## 2. Conférence : « Esquisses musicales : que nous apprennent-elles ? », par Anna Stoll Knecht, lundi 17 octobre 2022.

*La conférence d'Anna Stoll Knecht a pour objectif de familiariser les participantes et participants aux principes des études d'esquisses (sketch studies) et à l'intérêt de cette approche musicologique pour les interprètes. Une brève incursion dans l'étude de la Septième Symphonie de Mahler fera office d'exemple clé dans cette démonstration. Cette intervention a été pensée afin d'insister sur le fait que la démarche du projet ClarkeSources n'est pas spécifique à l'œuvre de Clarke ; elle fait en effet partie des méthodes d'analyse connues dans la sphère musicologique et constitue une mine d'or pour les interprètes. Pour ces différentes raisons, la conférence de Mme Stoll Knecht a introduit de façon dynamique le travail prévu dans les ateliers.*

### 1. Introduction

Les esquisses musicales peuvent être généralement définies comme des « objets que les compositeurs produisent lorsqu'ils créent une œuvre ».<sup>8</sup> Selon le musicologue Friedemann Sallis, le terme « désigne une variété de documents utilisés par les compositeurs pour travailler leurs idées »<sup>9</sup>. Ce sont donc des documents de travail qui servent à transformer une idée, une pensée, en matière écrite. Ces sources documentent le processus créateur, et peuvent inclure différents types de supports (papier, digital ou autre).

Les esquisses remplissent différentes fonctions dans le processus de composition. Une page de carnet, qui contient des esquisses tracées rapidement au crayon sur deux portées, et une copie au propre établie sur un format vertical, écrite à l'encre soigneusement sur le nombre de portées nécessaires à un orchestre symphonique, ne reflètent pas les mêmes étapes du processus créateur.

Depuis quand s'intéresse-t-on à ces sources ? La discipline se développe dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle avec l'étude des esquisses de Ludwig van Beethoven par Gustav Nottebohm, musicologue allemand, élève de Robert Schumann et ami de Johannes Brahms. À partir de ce moment-là, le processus créateur devient un sujet de recherche légitime. L'un des objectifs des « sketch studies » est de tracer les étapes de composition d'une œuvre, et de se mettre d'accord sur un langage commun pour définir différents types de documents (*Skizze, Entwurf, Reinschrift*).

Une œuvre artistique peut être abordée comme un processus en devenir, dans sa genèse et son histoire, ou en tant que « produit » terminé. La question qui se pose

---

<sup>8</sup> Friedemann Sallis, *Music Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, 1.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 6.

est de savoir si les esquisses peuvent nous dire quelque chose sur l'œuvre, que l'étude de la version achevée ne nous dirait pas.

A priori, les esquisses nous informent avant tout sur l'histoire de l'œuvre et sur la chronologie du travail de composition (dans quel ordre ont été composés les différents mouvements, ou les différentes parties d'une œuvre). Cependant, comme on va le voir, elles documentent aussi l'interprétation, l'exégèse de l'œuvre. Ainsi, ce sont des documents qui ne présentent pas seulement un intérêt pour les musicologues, mais aussi pour les interprètes, musiciens et mélomanes — en sommes, tous ceux qui veulent réfléchir sur la façon dont on peut comprendre, entendre une œuvre et en faire sens.

Pour William Kinderman, spécialiste des esquisses Beethoven, « les œuvres d'art sont comme des icebergs : la partie visible ne constitue qu'une petite partie du tout ».<sup>10</sup> Selon cette métaphore, le processus créateur qui a mené à l'achèvement de l'œuvre constituerait la plus grande partie de l'iceberg, invisible pour qui ne regarde qu'à la surface. Les esquisses nous renseignent donc sur la partie la plus importante, qui est immérsee.

Afin de comprendre mieux ce que ces documents peuvent nous dire, non seulement sur la genèse d'une œuvre, mais aussi sur son interprétation, nous allons aborder le cas de la Septième Symphonie de Gustav Mahler, composée entre 1903 et 1905.

## 2. Étude de cas : la *Septième Symphonie* de Gustav Mahler (1905)

Mahler est né en juillet 1860 à Kalischt, à la frontière entre la Bohème et la Moravie, dans l'Empire d'Autriche. Il s'est décrit comme « trois fois apatride, Bohémien parmi les Autrichiens, Autrichien parmi les Allemands, et Juif à travers le monde : toujours un intrus, jamais le bienvenu »<sup>11</sup>. Arrivé de sa Bohème natale à Vienne à l'âge de quinze ans, il entreprend des études au Conservatoire de Musique (harmonie, composition, piano, histoire de la musique), et plus tard à l'Université (littérature antique, philologie). Sa carrière de chef d'orchestre le mènera à chaque coin de l'Empire austro-hongrois : en Autriche, Slovénie, République tchèque, Allemagne et Hongrie, avant de s'achever à New York, où il a passé ses dernières années (1908-1911).

Lorsqu'il est directeur de l'opéra de Vienne, étape cruciale de sa carrière, Mahler prend un rythme de travail qu'il gardera jusqu'à sa mort : en effet, ses fonctions de

---

<sup>10</sup> Kinderman William, « Genetic Criticism as an integrating focus for musicology and analysis », *Revue de Musicologie* 98/1 (2012), 40; cité par Friedemann Sallis, *Music Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, 6.

<sup>11</sup> Mahler Alma, *Gustav Mahler, Memories and Letters*, éd. Basil Creighton, New York, The Viking Press, 1969, p. 109.

chef d'orchestre et directeur l'occupaient tellement pendant l'année qu'il ne pouvait composer que pendant l'été.

« Compositeur de vacances », si l'on peut dire, il lui faut en moyenne deux étés successifs pour composer une symphonie.

Mahler utilisait des petits carnets d'esquisses qu'il prenait systématiquement avec lui en promenade à partir de 1901<sup>12</sup>. Deux de ces carnets ont survécu : l'un contient du matériel utilisé dans la Neuvième Symphonie, et l'autre dans les *Sixième* et *Septième* symphonies, ainsi que des fragments inconnus. Voici une page du second carnet (Fig. 1) :



Fig. 1 : Carnet d'esquisse, Österreichisches Theatermuseum, KHM-Museumverband (VK 905 BaM), folio 27v, © KHM-Museumsverband, Theatermuseum.

Que peut-on dire de cette page ? Il s'agit tout d'abord de décrire la source avec le maximum de détail. Mahler a-t-il écrit au crayon ou à l'encre ? Combien de couches d'écriture peut-on discerner ? Ces entrées ont-elles toutes été inscrites en même temps ? Ou certaines indications ont-elles été ajoutées plus tard ?

Dans ce cas précis, il s'agit d'une idée musicale assez brève, esquissée au crayon sur deux portées. Ni clé ni instrument spécifique ne sont indiqués. Au-dessus de la première ligne, on peut lire « *Anfang* » (début). La page est vigoureusement tracée au crayon bleu. Qu'est-ce que cela pourrait signifier ? Que Mahler rejette ce matériel, qu'il n'en a plus besoin ? Nous y reviendrons.

<sup>12</sup> Voir Natalie Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler*, éd. Peter Franklin, trad. Dika Newlin, London, Faber and Faber, 2013, p.170; cité dans Stoll Knecht, *Mahler's Seventh Symphony*, New York, Oxford University Press, 2019, p. 78.

Dans un second temps, il s'agit d'établir un lien entre l'esquisse et l'une des œuvres de Mahler. Comparons cette page (Fig. 1) avec une autre source :



Fig. 2 : *Septième Symphonie*, premier mouvement, brouillon orchestral (New York Public Library, JOB 85-5, digital collections).

Ce manuscrit-là (Fig. 2) est clairement identifié : la page de titre précédente indique « 7. Sinfonie, I Satz, Partitur ». À partir de là, on peut reconnaître le thème marqué « Anfang » dans le carnet (Fig. 1) comme le thème de Tenor Horn qui ouvre la *Septième Symphonie*.

Une fois le contenu musical identifié, les différents manuscrits peuvent être comparés avec la partition imprimée, mesure par mesure, voix par voix, afin de repérer des différences de notes, articulations, dynamiques, indications de tempo, etc. L'accord initial (Si-Fa#— Sol# — Ré), par exemple, orchestré aux cordes et vents dans la partition imprimée, était aussi distribué entre les cors dans le brouillon. Le thème mélodique, associé au timbre si particulier du Tenor Horn dans la version finale (mm. 2-4), était d'abord prévu pour un trombone alto. En effet, même si l'indication « Tenor horn » a été ajoutée plus tard dans le brouillon, la partie est écrite en Fa, ce qui ne correspond pas à la transposition du Tenor Horn (Sib). Ces changements montrent que Mahler hésitait sur le choix de l'instrument à qui il allait confier le thème funèbre de l'introduction.

La comparaison des manuscrits entre eux, et avec la partition imprimée, permet d'évaluer le stade de composition que ces documents représentent. Comparé aux

esquisses entrées au crayon sur la petite page du carnet de Vienne (Fig. 1), par exemple, ce brouillon orchestral (*Partiturentwurf*) présente clairement un stade d'élaboration plus avancé : il est écrit à l'encre sur une grande feuille, le matériel est orchestré et comporte un niveau de détail bien plus fourni (clés, dynamiques, articulations).

La « copie au propre » de la main de Mahler (*Reinschrift*) présente un stade encore plus avancé du processus créateur (Fig. 3) :

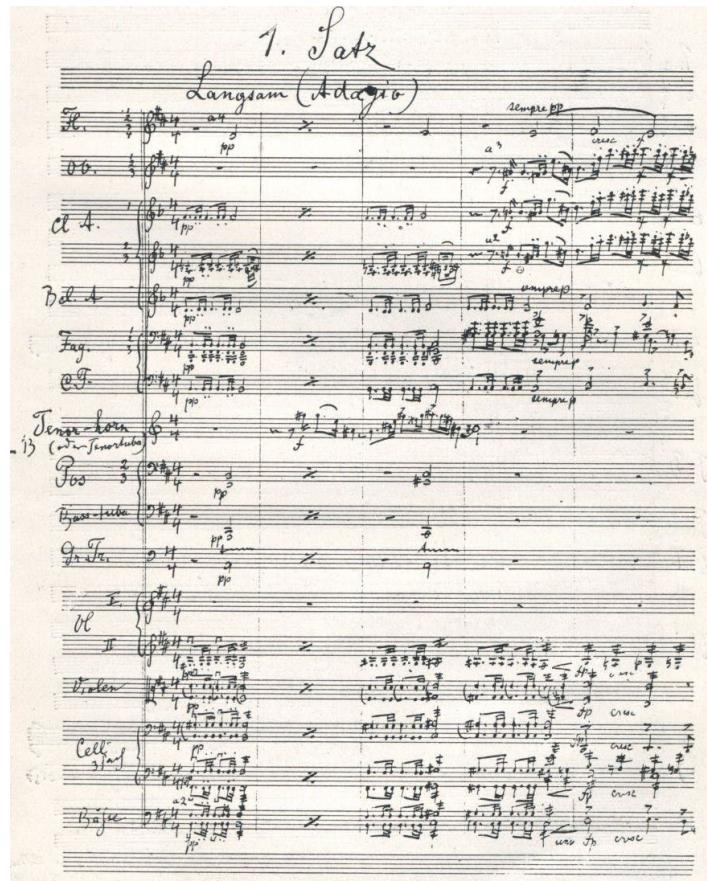


Fig. 3 : Copie au propre autographe de la *Septième Symphonie*, Netherlands Music Institute (publiée en Facsimilé, 1995).

Contrairement au brouillon orchestral (Fig. 2), ce document ne comporte pas de portée vide, ce qui montre que Mahler savait exactement de combien de portées il avait besoin au moment de produire le manuscrit autographe final. On peut noter la différence de tempo (« Adagio » dans le brouillon et « Langsam (Adagio) » dans la *Reinschrift*), et la portée du Tenor Horn qui se trouve ici dans sa bonne transposition (Sib, contrairement au Fa du brouillon).

Ces trois différents manuscrits nous apprennent plusieurs éléments clés du processus de composition de la *Septième Symphonie*. Tout d'abord, le thème initial

de l'introduction est déjà présent dans un carnet d'esquisse utilisé à un stade précoce de la conception de l'œuvre (Fig. 1). Cette page est donc tracée en bleu pour indiquer que ce matériel a été utilisé, et pas rejeté, comme on aurait pu le penser. D'autre part, on a vu que Mahler avait hésité sur le choix de l'instrument qui joue la première idée mélodique de l'œuvre (d'abord trombone alto, puis Tenor Horn), et qu'il cherchait un timbre particulier pour ce matériel thématique. Ce travail génétique permet donc de suivre le développement des idées musicales, de l'esquisse à l'élaboration finale, ainsi que d'établir la chronologie de la composition de l'œuvre. La date inscrite à la fin du brouillon orchestral ('15 août 1905, Septima finita') montre que le premier mouvement est le dernier qu'il a terminé.

Les esquisses nous informent sur la genèse de l'œuvre, sur le processus créateur du compositeur, mais elles peuvent aussi nous permettre d'entendre l'œuvre différemment. Ces documents peuvent ainsi avoir une incidence sur le processus d'interprétation, pas seulement des musicologues, mais aussi des musiciens, chanteurs et chefs d'orchestre.

Le carnet de Vienne (Fig. 1) contient de la musique que Mahler a intégrée dans des œuvres terminées, mais aussi de la musique inconnue. Or, ce matériel qui semble inutilisé peut s'avérer apporter des éléments d'interprétation.

Ce folio, par exemple, contient un fragment en 4/4, en Do majeur, qui ne ressemble à aucune œuvre Mahlérienne connue (Fig. 4).



Fig. 4 : Carnet d'esquisse, Österreichisches Theatermuseum, KHM-Museumverband (VK 905 BaM), folio 6v, © KHM-Museumsverband, Theatermuseum.

Or, il se trouve qu'il y a un lien à faire avec la *Septième*, en passant par les *Maîtres Chanteurs* de Richard Wagner. Le Rondo-Finale de la *Septième* est connu pour sa parodie de l'Ouverture des *Meistersinger*:

The musical score consists of three systems of music. System 1 (Meist. O) shows a section with motifs labeled 'a', 'b', and 'c'. System 2 (7th V MA1) shows a section with motifs 'ma', 'mb', and 'mal'. System 3 (7th V MA2) shows a section with motifs 'ma', 'mc', and 'mc inv.'. The score concludes with a 'Chorale' section (Meist. I, I A'). The music is in 4/4 time, with various dynamics and articulations. The motifs are represented by specific patterns of notes and rests.

Fig. 5 : Mise en parallèle du Rondo-Finale de la *Septième Symphonie* de Mahler et de l'Ouverture des *Meistersinger* de Wagner.

Le *ritornello* du Rondo Mahlérien est divisé en deux sections, MA1 et MA2, qui sont conçues comme des variations sur le thème principal de l'Ouverture des *Meistersinger* (A). Les thèmes de Mahler et de Wagner partagent la même tonalité (Do majeur), le même mètre (4/4), la même progression rythmique sur trois mesures (3<sup>e</sup> système sur l'exemple), et un matériel thématique très similaire : une quarte descendante (a et ma), un motif pointé (a1 et ma1), le motif b (et mb), et une gamme ascendante (c et mc). De plus, le thème du ritornello de Mahler se conclut sur une cadence parfaite (mm. 18-23) qui fait clairement allusion aux cadences qui ponctuent le prélude des *Maîtres Chanteurs* (par exemple aux mm. 54-58). Dans la section MA2, le motif mb manque entre ma et mc, précisément comme la version transformée de ce thème qu'on entend dans la première scène de l'Acte I, au début du choral « Da zu dir der Heiland kam » (dernier système sur l'exemple).

Dans l'Acte II, scène 6, Beckmesser, le clerc un peu fou et obsédé par les règles, tente de séduire Eva avec une sérénade de son cru, accompagnée de son luth (second système) :

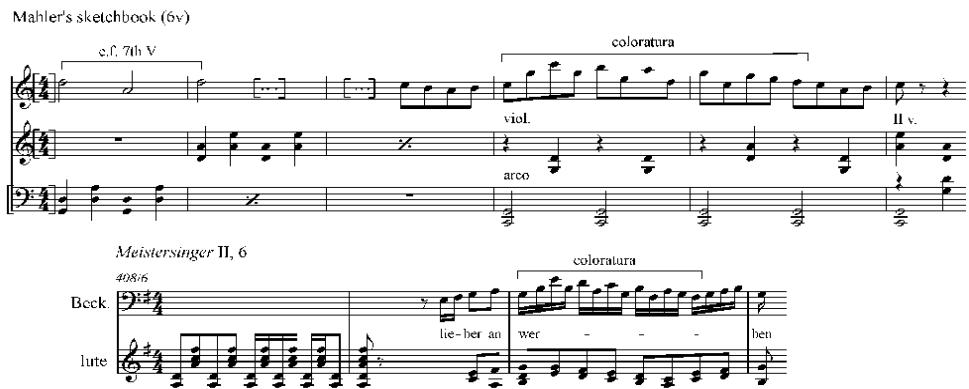


Fig. 6 : Mise en parallèle du Rondo-Finale de la *Septième Symphonie* de Mahler et de l'Acte II, scène 6 des *Meistersinger* de Wagner.

Les vocalises de Beckmesser sur « Weeeeerben » rappellent furieusement celles que Mahler a tracées dans son carnet d'esquisses (premier système et Fig. 4). La différence principale se situe dans l'intervalle de quintes descendantes dans le carnet de Vienne, qui remplacent les quartes descendantes de la colorature de Beckmesser. Cela dit, le contour mélodique de ces deux passages est le même.

Les similitudes entre le Rondo de la *Septième* et les *Meistersinger* de Wagner ont été entendues dès la première audition de la symphonie en 1908. Cependant, ce sont ces esquisses « inconnues » qui m'ont permis de mettre en lien la *Septième* avec l'opéra de Wagner de manière plus profonde, et de voir que plusieurs éléments dans la partition de Mahler se rapportaient à cet opéra, en dehors de cette référence évidente, et donc que la musique de Wagner avait joué un rôle important dans la composition de la *Septième*.<sup>13</sup>

Ainsi, les esquisses de compositeurs nous permettent d'entrevoir la partie cachée de l'iceberg, de concevoir une œuvre musicale non seulement comme une entité achevée, qui devait absolument avoir cette forme-là, mais aussi comme l'aboutissement d'un long travail, comme une série de choix que le compositeur a dû faire pour en arriver là. Il est difficile de déterminer vraiment quelles esquisses ont été utilisées dans une œuvre, et lesquelles ont été « rejetées ». En effet, comme on l'a vu, certaines idées qui semblent avoir été inutilisées peuvent avoir joué un certain rôle dans le travail de création, comme cette colorature à la Beckmesser : Mahler ne l'a pas incluse dans la version finale de la *Septième*, mais cette expérience lui a peut-être permis d'approfondir son travail sur la partition *Les Maîtres Chanteurs*, et de décider quelle partie de l'iceberg nous serait rendue visible. Ces esquisses « rejetées » nous poussent à considérer les différents chemins que le compositeur a contemplés avant de choisir celui qui deviendra la *Septième Symphonie* telle qu'on la connaît.

<sup>13</sup> Voir Stoll Knecht Anna, *Mahler's Seventh Symphony*, ch. 9.

En tant qu'êtres humains, nous nous définissons autant par les routes que nous décidons de ne pas prendre, que par les routes que nous prenons. De même, une œuvre ne se définit pas seulement par ce qu'elle nous dit, mais aussi par ce qu'elle ne nous dit pas.

A.SK.



*Image 3 : « Journées Rebecca Clarke », échanges entre des étudiantes HEMU, Anna Stoll Knecht et Vinciane Béranger (debout sur la droite) en marge de la conférence.*

3. Entretien avec Christopher Johnson, diffusion le mardi 24 octobre 2022, par Marie Chabbey.

*Dès les prémices du projet ClarkeSources, Christopher Johnson s'est montré personnellement intéressé par les enjeux de notre étude. Il a d'ailleurs été un interlocuteur et un collaborateur de choix, puisqu'il est en possession des manuscrits de Rebecca Clarke, dont il est le petit-neveu. Son expertise est particulièrement précieuse car il a entrepris, du vivant de la compositrice, la réalisation d'un catalogue de ses œuvres. La disponibilité et la générosité de M. Johnson à partager les trésors que contiennent ses tiroirs et sa mémoire se sont poursuivies lors de la préparation des « Journées Rebecca Clarke », dans la mesure où il a donné son accord pour qu'un de ses nombreux échanges avec Vinciane Béranger soit enregistré, monté, et mis à disposition du public. Pour une plus grande diffusion de ce document inédit, truffé d'anecdotes et d'informations cruciales qui nous aident à nous familiariser tant avec la musique qu'avec la personnalité de Rebecca Clarke, cet entretien est divisé en deux vidéos (la première centrée sur la Sonate, l'autre sur Dumka, Irish Melody, Lullaby and Grotesque et Morpheus). Ces deux documents sont accessibles en streaming avec un sous-titrage français réalisé par Marcia Hadjimarkos sur la page dédiée au projet ClarkeSources sur le site de l'HEMU. Voici une version écrite qui synthétise cet échange en se focalisant sur les sujets les plus marquants. Aux propos de Johnson s'ajoutent quelques commentaires qui aident le lecteur à faire des liens avec les autres articles du présent volume (notamment l'interview de Toby Appel) ou avec certains épisodes connus de la vie de Clarke.*



<https://www.hemu.ch/clarkesources>

scanner ce qr code pour accéder à l'intégralité de l'entretien avec Christopher Johnson

### 1. La recherche entreprise par Christopher Johnson sur l'œuvre de Clarke

Dans les années 1970, soit une dizaine d'années avant le décès de Rebecca Clarke, Christopher Johnson, son petit neveu, décide de produire un catalogue de ses compositions dans le cadre de son travail de doctorat en musicologie. Clarke possédait pratiquement toute son œuvre sous forme de manuscrits, de

ses premiers écrits d'adolescente jusqu'à celles réalisées durant sa carrière, soit une documentation qui représente « toute sa vie intérieure créative ».

Clarke s'est alors ouvertement questionnée sur son véritable désir de partager ces informations. De plus, elle se demande quel serait le bon moyen pour le faire ; elle réclame alors un délai de réflexion. Quinze jours après, soumis aux exigences imposées par son calendrier d'études, son petit neveu lui requiert de se décider : Rebecca Clarke lui donne alors son accord. Johnson nous rappelle qu'à cette période de sa vie, elle était très sollicitée, notamment par la New York Public Library qui souhaitait acquérir ses manuscrits ; « elle avait l'impression grandissante de devenir un personnage historique au lieu de rester un être vivant ». Ces circonstances l'auraient-elles incitée à donner accès à ses archives au monde entier ?

Clarke s'est alors lancée dans une collaboration avec Johnson qui l'a invitée à sortir toutes les partitions en sa possession. En entreprenant un travail de datation pour certaines compositions non datées, elle s'y est intéressée à nouveau elle alors devenue « très active et très enthousiaste », au point de réviser des manuscrits qu'elle n'avait pas regardés depuis des décennies ou des œuvres avec lesquelles elle n'avait jamais été satisfaite. Elle s'écriait parfois « Oh ! Une quinte parallèle ! » et faisait rapidement une correction au crayon à papier. Elle s'empressait également de temps à autre de rajouter des altérations de précaution.

Clarke souhaitait parfois que certaines compositions, qu'elle jugeait trop peu satisfaisantes, soient omises. Johnson, résistait en lui rappelant les bases de son processus de projet bibliographique pour son doctorat. Il insiste sur le fait qu'il devait fournir un travail solide, de qualité, soit un catalogue thématique complet et exhaustif, et non pas une simple liste inutile pour la recherche : « Tout doit y être même si vous ne l'aimez pas, même si c'est une œuvre de jeunesse, même s'il n'en existe que des fragments, même si c'est une esquisse d'un morceau inachevé, même si c'est une composition perdue dont vous vous souvenez et que l'on pourrait approximativement dater »<sup>14</sup>. Le jeune musicologue insiste sur le fait qu'indépendamment de son propre travail, « la postérité en aura besoin pour avoir une connaissance de base de vous et de votre travail ». Mais la postérité ne semblait pas l'intéresser ; cette anecdote racontée par Johnson le confirme : « En sortant les poubelles le jour où elle travaillait sur la pièce pour piano, Dan est tombé sur un manuscrit déchiré. Il s'est approché d'elle avec le manuscrit dans la main en disant : « Beccle, les gens vont avoir envie de connaître ça un jour ! ». Elle l'a regardé par-dessus ses lunettes pendant un long moment et elle a dit : « Dan, je ne suis pas Beethoven, tu sais ! ».

---

<sup>14</sup> Nous avons choisi de citer les propos de Johnson dans une traduction française pour plus de lisibilité. Pour accéder à la version originale en anglais, consultez la vidéo de l'entretien dont le lien figure en tête de chapitre.

## 2. Clarke et le processus éditorial

Selon Johnson, elle n'était pas intéressée par la postérité ; toutefois, son attitude vis-à-vis du processus éditorial était « très terre à terre, pratique et professionnel ». Selon Johnson, Clarke était une compositrice rêvée pour un éditeur, car elle faisait tout pour faciliter le travail de toutes les personnes engagées dans le processus éditorial, alors même qu'elle n'en connaissait pas tous les rouages. Ses écrits dans son journal intime<sup>15</sup>, témoignent de sa volonté de transmettre des manuscrits aboutis qu'elle avait testé sur les instruments et avec les musiciens dans la plupart des cas. Elle vérifiait précisément la première épreuve qu'elle corrigait et faisait suivre à l'éditeur en vue de l'impression finale. Johnson assure que les partitions qu'elle préparait pour l'éditeur étaient toujours réalisées dans un souci de clarté et de simplicité graphique. Cette manière de faire s'appliquait particulièrement dans le cas de ses œuvres majeures, dont fait partie la *Sonate* pour alto et piano.

Dans ce cas précis, le manuscrit que Clarke a envoyé en vue de la publication a d'abord été annoté par l'éditeur, puis par le graveur, puis comparé aux épreuves ; en définitive ce document était devenu illisible et inutilisable. Il a été détruit une fois le bon à tirer signé. Ce procédé, particulièrement habituel à cette époque selon Johnson, nous prive malheureusement de certaines informations relatives au processus éditorial. Toutefois, selon Johnson toujours, le fait que Clarke participe activement au travail de publication l'a amené à considérer que ce qui est imprimé correspond à la version définitive et que le reste des sources est simplement « intéressant ».

Quoi qu'il en soit, Christopher Johnson, en tant que centralisateur des recherches sur Clarke toujours disponible et prompt à engager la conversation, n'est pas sans ignorer les remarques de plusieurs artistes professionnels concernant certains détails de l'édition de la *Sonate* : ses idées sont d'ailleurs loin d'être arrêtées sur le sujet. Toutefois, à ce jour, aucun travail ne permet de montrer l'étendue des points d'interrogation que soulève cette édition. C'est dans cette direction que s'inscrit le projet ClarkeSources, qui se réalise dans une collaboration ouverte avec Johnson.

Notons que le manuscrit de la *Sonate* disponible aujourd'hui, et déposé à la Library of Congress de Washington, correspond à l'original envoyé au concours Coolidge. Ce document comporte deux mains ; en effet, pressée par le temps et ressentant des douleurs en écrivant, Rebecca Clarke a obtenu de l'aide de sa belle-sœur Beryl, qui s'est chargée de la fin de la copie au propre de toute la partie d'alto. Cela a permis à Clarke d'envoyer la partition juste avant le délai imposé par l'organisation du concours. En observant précisément ce document (disponible en libre accès sur le site de la Library of Congress ou sur IMSLP), on

---

<sup>15</sup> Document en possession de Christopher Johnson.

remarque que la toute fin de la pièce a été modifiée, selon Johnson, avant la fin du festival en 1919. En effet, l'accord final a été changé au crayon à papier ; le long accord radieux de l'alto initialement surmonté d'un point d'orgue est interrompu brutalement par le piano, ce qui n'était pas prévu à l'origine. Johnson explique que la compositrice a certainement pensé qu'un ultime geste était nécessaire pour clore la pièce. Clarke avait conservé une autre copie pour elle-même, car elle savait que les documents transmis seraient conservés par l'organisation du concours Coolidge.

Clarke a réalisé elle-même une version pour violoncelle et piano de sa *Sonate* pour alto et piano. Dans cette adaptation, on remarque des différences entre les deux partitions de cordes. Johnson dit avoir questionné la compositrice sur un passage dans lequel la ligne de violoncelle se distancie de façon importante de celle initialement écrite pour l'alto. Clarke lui aurait alors répondu que « les deux versions sont bonnes ».

### 3. L'alto et les caractéristiques du jeu de Rebecca Clarke.

Certaines informations que Johnson nous livre sur l'alto de Rebecca Clarke rejoignent celles transmises par Toby Appel (cf. entretien ci-après). Il s'agit d'un instrument de grande taille, à l'image de la musicienne compositrice. Johnson attire notre attention sur une photographie (image 4, détail de l'image 1) sur laquelle on observe aisément que Rebecca avait de grandes mains par rapport aux autres musiciennes présentes sur le cliché.



Image 4 : détail image 1, Queen's Hall Ladies, probablement en 1912. La grandeur des mains de Rebecca Clarke est particulièrement visible sur cette photographie.

Le père de Clarke a acheté cet alto en Italie, un peu par hasard. Johnson est en possession du certificat d'achat de l'instrument Giovanni et Francesco Grancino, qui œuvraient à Milan à la fin du 17<sup>e</sup> siècle. La volute a été réalisée dans l'atelier des frères Mantegazza, également à Milan, vers 1800 (cf. image x). Rebecca, qui joua cet alto tout le reste de sa vie, confie à Johnson que son père

avait « un goût épouvantable pour certaines choses, mais qu'il savait très bien évaluer les instruments de musique ».

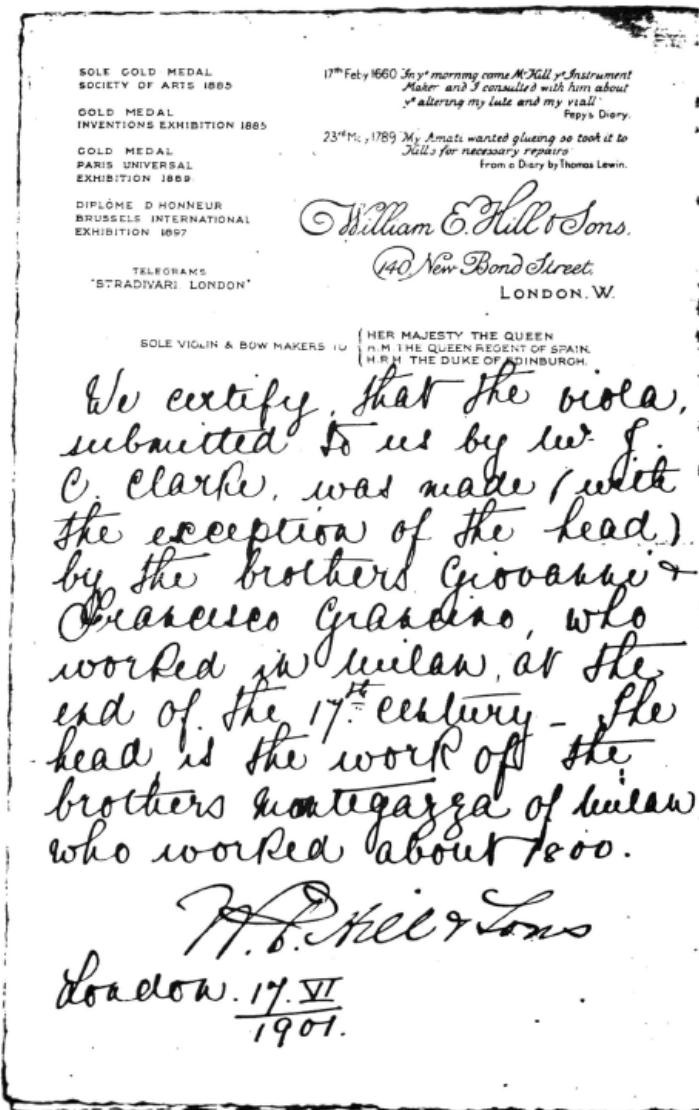


Image 5 : Certificat d'achat de l'alto offert à Rebecca Clarke par son père en 1901.

Si le présent projet se concentre sur l'activité de compositrice de Clarke, il ne faut pas oublier qu'elle a également mené une intense carrière d'interprète. Nous ne disposons malheureusement que d'un unique enregistrement de Rebecca (W.A. Mozart, *Kegelstatt Trio*, Menuetto), mais il existe de nombreux comptes-rendus de concerts, notamment ceux des ensembles dont elle faisait partie, qui attirent notre attention sur l'enthousiasme du public et des critiques à l'égard du travail de Clarke et ses collègues : « La délicatesse extrême et la beauté de leur toucher sur les cordes, l'interprétation et les harmonies magnifiques de l'œuvre donnèrent beaucoup de plaisir, et l'attention profonde du public de la première note jusqu'à la dernière démontre son immense satisfaction. »<sup>16</sup>. Ce type de commentaire est récurrent dans la presse musicale qui parle de la sonorité de l'alto en des termes particulièrement élogieux après un concert qui donnait une version de Wilhelm du « Preislied » extrait des *Meistersinger* de Wagner : « La sonorité élégante produite par l'alto avait une pureté et une profondeur splendides »<sup>17</sup>. Selon Johnson, sa sonorité de base était directe, limpide, solide et très riche en couleurs, « même si l'intonation n'était peut-être pas impeccable ». Elle faisait preuve d'une grande sensibilité et d'une vivacité rythmique et était dotée d'une capacité à transporter le public.

#### 4. Renommée de Rebecca Clarke

Johnson estime qu'il y a quelques personnes qui ont joué un rôle primordial concernant la renommée tardive de Rebecca Clarke ; l'un d'entre eux est Toby Appel (et ses agents). Le célèbre altiste connaissait la *Sonate* avant 1976, date à laquelle il l'interprète en direct à la radio avec Emmanuel Ax à l'occasion d'une émission spéciale pour les 90 ans de Clarke. Comme Appel nous l'explique dans l'entretien synthétisé ci-après, il a rencontré la compositrice peu avant cet enregistrement et a travaillé la pièce avec elle. Johnson nous confie que les deux musiciens sont devenus très proches à la suite de cette rencontre. Rebecca aimait son jeu, mais appréciait également Appel en tant que personne ; selon Johnson, ces deux êtres avaient en commun un incroyable charisme. À la suite de la rencontre avec la compositrice, lors de ses concerts et tournées, l'altiste met en valeur de façon appuyée, la *Sonate* de Clarke (concert au Alice Tully Hall, à la BBC), mais également d'autres œuvres pour alto. Lors de toutes ces occasions, la presse musicale accueille favorablement ce répertoire. En retour, Clarke était très active dans la promotion du travail de Toby Appel : elle annonçait ses concerts et ses interventions radiophoniques auprès de ses amis et contacts. De plus, elle n'hésitait pas à transmettre au jeune altiste des

---

<sup>16</sup> Ce commentaire lu par Johnson n'est pas référencé.

<sup>17</sup> « Miss Rebecca Clarke gave an extremely attractive rendering of Wagner-Wilhelm's "Preislied" the grand tone produced from the viola being splendid in its purity and depth », « Concert at the Guildhall », *Shepton Mallet Journal*, 14 novembre, 1913.

manuscrits d'œuvres peu jouées en évoquant la possibilité de les inclure à son programme de récital ; elle faisait une auto-promotion efficace qui profitait également évidemment à Appel.

## 5. Rebecca Clarke et les interprètes de ses œuvres.

L'entretien que nous avons eu avec Toby Appel (synthétisé ci-après) a attiré notre attention sur le peu de commentaires qu'il a reçu de la part de Clarke, lorsqu'il a interprété la *Sonate* en sa présence avant l'enregistrement. La discussion avec Christopher Johnson, qui connaissait intimement Rebecca Clarke, nous offre quelques clés de compréhension quant à l'attitude parfois discrète de la compositrice sur ses impressions. En effet, Johnson nous confie : « On ne savait jamais si elle aimait vraiment ce que vous faisiez, ou si elle faisait semblant pour vous aider avec autre chose. Mais je crois qu'elle aimait véritablement le jeu de Toby ». Ce dernier souhaitait proposer une interprétation de l'œuvre fidèle aux intentions de la compositrice, mais Clarke l'encourageait à faire sa version au point de ne pas discuter certaines petites modifications proposées par le concertiste. A ce propos, Johnson se souvient d'une interprétation de la *Sonate*, probablement lors du concert de Toby Appel au Alice Tully Hall (Lincoln Center for the Performing Arts dans l'Upper West Side à New York), soit le dernier événement public auquel Clarke se rend, où l'interprète a joué une section vers la fin de la pièce à l'octave supérieure pour gagner en brio<sup>18</sup>. Après la représentation, Appel aurait eu des craintes à propos de la réaction de la compositrice. Selon Johnson, Clarke aurait fait un revers de la main en disant « Oh non, c'était merveilleux, je l'ai adorée ! ».

Pour faire écho à cette anecdote, Johnson nous narre un autre épisode bien plus ancien, qui date des années qui ont immédiatement suivi le moment où elle a été chassée de la maison familiale et qu'elle a été contrainte de subvenir à ses propres besoins. A ce moment-là, Clarke jouait dans un quatuor avec May Mukle, et donna un concert dont le programme comprenait le Quatuor en Sol mineur de Vaughan Williams. En préparation de cette représentation, les musiciens avaient travaillé avec le compositeur lui-même, pour bénéficier de ses conseils. Face au public, lors d'un des magnifiques solos que la partition confère à l'alto, Rebecca Clarke fait une erreur qu'elle qualifie d'atroce. Elle en est morte de honte et se rend auprès de Williams pendant l'entracte pour lui présenter ses excuses. Ce dernier lui aurait répondu : « Je ne suis pas sûr, mais je crois que je l'ai aimé. Vous souvenez-vous de ce que vous avez joué ? ». Clarke a immédiatement ressenti que le compositeur cherchait à la rassurer et elle a apprécié sa

---

<sup>18</sup> Johnson ne se souvient pas exactement de l'endroit exact de la partition. Quand la question a été posée à Toby Appel, dans le but de retrouver cet endroit, il a affirmé n'avoir rien changé à la partition. Voir 26'15 dans l'interview de Toby Appel.

gentillesse. Est-ce que cette expérience a influencé son attitude vis-à-vis des interprètes de sa musique ? Rien ne nous permet de l'affirmer, mais Johnson se souvient que le ton qu'elle avait en parlant, notamment à Toby Appel, lui rappelle cette anecdote. Il est certain que sa grande expérience de concertiste aura influencé son attitude face aux musiciens qui s'emparent de ses œuvres. Cela témoigne de ses grandes qualités humaines, mais traduit également une conception musicale basée sur une forme de liberté qu'elle estime nécessaire à l'interprète.

Johnson se souvient qu'elle expliquait à Appel la raison pour laquelle ses partitions éditées sont peu bavardes, dans le sens où elles ne comportent que peu d'indications de phrasés ou d'articulations, mais surtout peu de doigtés. Elle disait que sa manière de faire était influencée par ses longs bras et ses grandes mains, et que cela pouvait ne pas du tout convenir à une personne dont la musculature ou le physique serait différent ; elle ne voulait donc rien imposer. Cette attitude s'appliquait également à l'interprétation au sens plus général. Toutefois, selon lui, elle aurait réagi si elle avait eu l'impression que l'œuvre avait été trahie. Johnson sait néanmoins que Clarke ne se plaignait pas publiquement, mais exprimait clairement son mécontentement dans un cadre privé. A ce propos, il se souvient d'une émission radio lors de laquelle ses pièces ont été transposées d'une façon à laquelle elle ne s'attendait pas. Elle n'aurait rien dit aux musiciens, ni au producteur, mais s'en serait plainte à ses proches.

Sa grande connexion émotionnelle et artistique avec Toby Appel a permis à l'altiste de bénéficier de la sincérité de Rebecca Clarke, cette femme que Johnson décrit comme à la fois « improbable et merveilleuse » qui, à la fin de sa vie, adorait le contact avec les jeunes artistes. Johnson confie qu'en étant à ses côtés, vous aviez l'impression d'être une personne meilleure et importante et que c'était un bonheur d'être à ses côtés, spécifiquement lors d'échanges en tête à tête.

## 6. *Dumka*

Ce duo concertant pour violon, alto et piano, composé entre 1920 et 1941 a été édité en 2004. Christopher Johnson souligne que dans ce morceau, Clarke évoque, et cite parfois clairement des extraits d'œuvres de Brahms et de Dvorak. Le musicologue pense que la nostalgie de sa vie londonienne et de sa carrière avec The English Ensemble pourrait expliquer la volonté de la compositrice d'utiliser ce matériau musical.

Grâce au développement des archives numériques qui donne accès à une masse importante d'informations, Christopher Johnson est désormais bien informé sur ce que Clarke a joué avec The English Ensemble tout au long de leur carrière, mais surtout dans les dernières saisons. Cette documentation nous apprend que

deux des trois pièces citées dans *Dumka* ont été interprétées par l'ensemble. La troisième référence, bien qu'indirecte, rappelle quant à elle un solo qui l'a rendue célèbre dans les années 1910 en raison de son jeu magnifique. Selon le musicologue, il s'agirait d'un souvenir qui rendrait hommage à sa vie passée, alors qu'elle souffre du mal du pays et que Londres lui manque beaucoup. Toutefois, Johnson précise qu'il lui est impossible de prouver cette théorie de façon indiscutable, mais la documentation existe et corrobore son hypothèse : il s'agit selon ses termes d'une « association frappante » qui pourrait nous renseigner sur le contexte de composition de *Dumka*.

Johnson n'évoque pas l'admiration pour Brahms que ressentait Sir Charles Standford, professeur de composition de Clarke. Toutefois, l'habileté de la compositrice à retrouver cette écriture lors de sa période néoclassique rappelle l'excellente formation reçue au Royal College of Music.

En 2004, Johnson se charge de l'édition de *Dumka*, et se voit confronté à une situation complexe : le manuscrit de la pièce comporte quatre versions de la *cadenza*, qui semblent toutes faire autorité dans la mesure où rien n'est impossible à jouer ou incohérent. Après réflexion, et pour éviter un choix éditorial spéculatif, les éditeurs ont pris la décision de publier toutes les versions de la cadence. Selon Johnson, si Clarke avait voulu privilégier une des cadences, elle l'aurait mentionné ou elle aurait composé une autre version encore. Pour lui, cette pièce est absolument époustouflante !

## 7. *Irish Melody*

Ce duo pour alto et violoncelle a été composé en 1918, toutefois, son manuscrit n'a été retrouvé qu'en 2015. Sa publication, en 2020, a également été réalisée par Christopher Johnson. Il nous explique le contexte particulier dans lequel son travail s'est effectué sur cette œuvre.

En 2015, lorsque le célèbre altiste et écrivain anglais John White décède, sa veuve, Carole, découvre trois manuscrits de Rebecca Clarke dans la vaste collection de manuscrits et de partitions éditées de son mari. Il s'agit de *Lullaby*, *Grotesque* et *Irish Melody*. Elle contacte alors l'Oxford University Press qui font suivre ces informations à Johnson. Ce dernier s'empresse d'écrire à Mme White pour lui annoncer qu'elle a certainement contribué à élucider un mystère. En effet, Clarke évoque à plusieurs reprises une pièce titrée *Irish Melody* dans son journal intime et Johnson a lu plusieurs critiques très élogieuses quant à l'interprétation que Clarke en a fait, mais il n'avait trouvé aucune trace de la partition. Mme White confie à Johnson ignorer tout de la provenance de ce document ; son époux était un grand collectionneur qui n'était pas toujours méticuleux dans les indications de provenance. Il a dès lors été impossible

d'établir comment il se l'est procuré, à qui il appartenait auparavant, et comment ils sont passés des mains de Clarke à une ou plusieurs autres personnes. Une certitude demeure toutefois : les trois manuscrits sont de la main de Clarke. Lorsque Johnson a proposé cette pièce aux éditeurs habituels (soit Chester Editions), ils n'ont pas été intéressés. *Irish Melody* est donc éditée chez un éditeur différent, Gems Music Publications.

## 8. *Lullaby & Grotesque*

Ces deux pièces, composées en 1918, ont été éditées séparément une première fois en 1930, puis réimprimées sous la forme d'un diptyque en 2002<sup>19</sup>. Notons que Clarke disait qu'il était possible de jouer les deux œuvres séparément, mais qu'elles forment une paire organisée dans l'ordre suivant : *Lullaby* puis *Grotesque*.

Dans les années 1920, elle réalise des versions pour violon et violoncelle pour les sœurs Isard. Ces dernières les interprétaient dans des ordres variés : elles ne jouaient que *Grotesque*, ou *Grotesque* et *Irish Melody*, ou *Lullaby*, puis *Irish Melody* comme bis... Mais Clarke elle-même ne faisait jamais ainsi, c'est d'ailleurs pour cette raison qu'il était artistiquement pertinent de proposer une édition en 2005 sous forme de diptyque. A noter qu'à ce moment-là, l'éénigme de *Irish Melody* n'était pas encore élucidée !

## 9. *Morpheus*

Cette pièce pour alto et piano, composée entre 1917 et 1918 et publiée en 2002 a initialement été signé par Anthony Trent, le pseudonyme que Clarke a utilisé à une période de sa vie.

Clarke a donné, en 1918 à New York, la première de *Morpheus*. Les documents révèlent qu'elle l'a promue de manière indirecte. En effet, lorsque le résultat du concours Coolidge éclate l'année suivante, soit le premier prix ex-aequo avec Bloch, Clarke a été contrainte de rendre des comptes aux journaux et magazines et citer d'autres œuvres dont elle est l'auteure pour étoffer son histoire. Ainsi, elle révèle qu'elle a composé *Morpheus* sous un pseudonyme – espérant certainement, selon Johnson, que le public oublierait que l'œuvre avait été mal reçue par les critiques.

Le musicologue souligne que les détails révélés par la compositrice à la presse autour de l'histoire de cette œuvre sont plus ou moins vrais, amplifiés parfois, mais il ne donne pas de précisions à ce propos. Ce qui lui semble évident

---

<sup>19</sup> Dans la vidéo, Johnson annonce la date de 2005, mais il s'agit bien de 2002.

toutefois, c'est que Clarke a fait la promotion de cette pièce. Il possède un manuscrit de *Morpheus* dont la première page comporte la mention suivante : « Rebecca Clarke, 67 Finchley Road NW » en grosses lettres. Selon Johnson, cela donne l'impression qu'elle aurait envoyé ce document à un musicien pour le lire ou le jouer, avec la consigne de le lui renvoyer à cette adresse. Il s'agit de celle des Howard, une famille très aisée originaire du Canada qui résidait à Londres depuis longtemps. Presque chaque soir, ils accueillaient, dans le salon de leur grande demeure, tous les musiciens de premier plan pour y donner des concerts de musique de chambre. Clarke y résidait entre ses tournées et y était toujours la bienvenue. N'oublions pas que pendant la guerre, entre 1916 et 1920, soit, lorsqu'elle compose *Morpheus*, elle était aux Etats Unis. Le fait qu'elle indique une adresse en Grande Bretagne nous permet de dater cet envoi de la période où elle est rentrée à Londres, dès 1920.

Puis, la pièce semble disparaître. Si elle a été jouée en public, l'état actuel de connaissance des documents publiés permet à Johnson de penser qu'elle n'a pas été annoncée en amont ou qu'elle n'a pas été commentée par les critiques dans des comptes rendus. Evidemment, il se peut que des documents se soient perdus et qu'ils ne figurent pas dans les nombreuses archives que le musicologue a consultées. Selon lui, l'absence de *Morpheus* sur le devant de la scène s'explique potentiellement par un engouement croissant pour une écriture moins tournée vers le passé. En effet, même pour une composition aussi moderne que la *Sonate*, les critiques les plus favorables estimaient que Clarke parlait un langage désuet : « Ce style impressionniste, nocturne, debussyste, qui évoluait lentement [...] la mode musicale s'en éloignait très rapidement ». Rebecca Clarke suivait elle-même également ce chemin ; la différence entre la *Sonate* et le *Trio*, composé deux ans plus tard, témoigne de cette évolution. Il ne faut pas négliger le lien que Clarke entretient avec Ernest Bloch et sa musique qui la lançait sur une voie bien différente, plus dissonante, intense... Johnson pense que la compositrice considérait *Morpheus* comme un peu vieux jeu, « old hat » pour reprendre une expression que Rebecca affectionnait. Cela expliquerait pourquoi elle ne jouait plus beaucoup cette pièce et pourquoi, elle ne l'a pas proposée aux éditeurs pendant la première phase de sa carrière ; la partition s'est probablement simplement perdue dans la pile.

M.C.

#### 4. Entretien avec Toby Appel, mardi 24 octobre 2022, par Marie Chabbey.

*La participation de Toby Appel, en direct par vidéoconférence lors des «Journées Rebecca Clarke», a été particulièrement intéressante, tant pour les chercheuses que pour les jeunes musiciens. C'est en effet un interlocuteur de choix, puisqu'il a eu l'occasion de rencontrer la compositrice à plusieurs reprises. Appel lui a joué sa célèbre Sonate, la veille du concert live donné à la radio du New York Times organisé à l'occasion des 90 ans de Clarke. Cet entretien nous permet également de mieux connaître l'histoire et les caractéristiques de l'alto de la musicienne, instrument qui a été en la possession de Toby Appel, et qui est actuellement joué par une altiste qui en est très satisfaite.*

##### 1. Sa rencontre avec Rebecca Clarke

Au printemps 1976, Robert Sherman, collaborateur à la radio WQXR, chaîne rattachée au New York Times, engagé dans la réalisation d'émissions musicales, interview Rebecca Clarke. Il décide ensuite d'intégrer cet entretien à sa fameuse émission The Listening Room, le 30 août 1976, en l'honneur des 90 ans de la compositrice<sup>20</sup>. À cette occasion, il invite Toby Appel, qu'il connaît bien, à interpréter la *Sonate* de Clarke en live sur les ondes<sup>21</sup>.

La veille de l'enregistrement, Toby Appel a le privilège de jouer la *Sonate* à Rebecca Clarke, qu'il rencontre à son appartement. La compositrice a d'ailleurs assisté à cette émission et aurait été «incredibly sweet»<sup>22</sup> à propos de la performance d'Appel et du pianiste Emmanuel Ax. L'altiste se souvient qu'elle s'est rendue en studio en compagnie de Christopher Johnson et d'un autre de ses neveux ; son grand âge l'empêchait de marcher seule aisément.

---

<sup>20</sup> Rebecca Clarke est née le 27 août 1886.

<sup>21</sup> Cette émission est disponible sur le site des archives de la radio WNYC : <https://www.wnyc.org/story/rebecca-clarke-90th-birthday/>, (dernière consultation le 23 octobre 2024).

<sup>22</sup> Selon les dires de Toby Appel dans notre entretien.

## 2. Les commentaires de Clarke sur l'interprétation de sa Sonate par Toby Appel.

Le témoignage de Toby Appel est particulièrement intéressant pour notre propos dans la mesure où il permet de mieux comprendre l'attitude de Clarke vis-à-vis de la partition écrite de son œuvre et à son rôle dans le travail de l'interprète. À noter qu'à cette époque, la partition de la *Sonate* a déjà été publiée<sup>23</sup> et la pièce est abondamment jouée par elle-même.

Appel relate que Clarke n'a pas amplement commenté son interprétation de la *Sonate*. Elle aurait souligné avoir apprécié le tempo rapide qu'il adoptait dans l'exécution du 2<sup>e</sup> mouvement. Remarquons d'ailleurs que le manuscrit de Clarke comporte une indication métronomique de 116 qui n'a pas été reprise sur la partition éditée. L'intuition de Toby Appel a donc été remarquée et félicitée par la compositrice.

Selon Toby Appel, Clarke était consciente que la partition contenait certains problèmes de composition, et elle aurait été particulièrement satisfaite de la façon dont l'interprète les a gérés. Ainsi, l'altiste aurait pallié le côté peu intéressant des nombreuses répétitions que l'on retrouve entre les chiffres 6 et 7 du 1<sup>er</sup> mouvement, en augmentant à la fois le volume et le tempo dans leur exécution, au lieu de maintenir le tempo et de jouer plus doux. De même, dans la dernière page de la partition d'alto, Clarke avait été heureuse des aménagements de nuances proposés par Appel. Par ailleurs, il précise que s'il a bien utilisé la sourdine pour le 2<sup>e</sup> mouvement, en jouant devant la compositrice et lors de l'enregistrement à la radio, il renonce à l'utiliser en concert pour ne pas compromettre l'équilibre avec le piano, surtout dans de grandes salles.

Tout porte à croire que l'ouverture aux propositions de l'interprète dont Rebecca Clarke fait preuve lors de cette rencontre n'est pas exceptionnelle, et ne semble pas influencée ni par son grand âge ni par la circonstance particulière d'une émission organisée en son honneur. En effet, la compositrice a confié à Appel que l'altiste Lionel Tertis lui a également joué la *Sonate* pour bénéficier de ses commentaires. Clarke aurait manifesté son enthousiasme en déclarant que c'était simplement parfait. Selon Appel, la délicatesse de Clarke l'empêchait de formuler des réserves envers l'interprétation d'un maître tel que Tertis. Mais ce dernier s'attendait à ce qu'elle soit plus bavarde. Il aurait insisté pour qu'elle lui fasse des critiques plus précises en vue d'enrichir son travail d'interprète. Ressentant cette pression de la part de l'altiste, Clarke aurait alors fait une remarque quant au tempo d'une section ; déçu que sa version ne suscite pas davantage de débats, ou finalement irrité par la critique de Clarke, Tertis ne lui aurait pas parlé pendant trois mois.

---

<sup>23</sup> La première édition de la Sonate chez Chester date de 1921.

### 3. Le rapport de Rebecca Clarke à la partition éditée de sa Sonate.

Lors de notre entretien, Toby Appel nous parle de son propre rapport à la partition dans son approche du répertoire. Il dit jouer au tempo qui lui semble avoir du sens, sans trop se fier à ce qui est écrit, également concernant les indications de doigtés ou de dynamiques. Il trouve cela particulièrement pertinent dans le cas de la musique de Rebecca Clarke, car elle était naturellement satisfaite par les idées des autres. Appel estime que c'est l'éditeur qui l'aurait incitée à apporter des précisions dans la partition de la *Sonate*, sans que cela corresponde forcément à une pensée musicale fixe de sa part.

La discussion qu'il a eue avec la compositrice la veille du concert à la radio est certainement à l'origine de cette remarque sur l'édition de la *Sonate*. Rebecca Clarke aurait spécifiquement pointé certaines erreurs et imprécisions qu'elle observe dans la partition<sup>24</sup>, tout en insistant sur le fait que les doigtés et les coups d'archet indiqués ont été ajoutés en réponse à l'insistance de l'éditeur ; elle aurait préféré éviter de faire apparaître ses propres idées à ce propos dans l'édition de la *Sonate*.

### 4. L'alto de Rebecca Clarke

Rebecca Clarke s'est fait offrir son alto par son père en 1901. Cet instrument est un Grancino fabriqué en Italie à la fin du 17<sup>e</sup> siècle. Toby Appel connaît bien l'alto de Rebecca Clarke puisqu'il en a été l'heureux propriétaire<sup>25</sup>. En effet, un à deux ans après leur rencontre, Clarke met en vente son alto. Appel la contacte dès que l'information lui parvient. Il apprend alors que la seule offre à un prix décent provient d'un professeur d'une école de musique de Long Island. Celle-ci se monte à 17000 dollars, mais l'instrument n'aurait pas été entretenu, ce qui gêne la compositrice. Une autre proposition, cette fois pas assez sérieuse, était celle de René Morell, qui travaillait avec Jean Françaix à New York. Elle s'élevait à 5000 dollars ; « a joke » selon les termes d'Appel lui-même. Aujourd'hui, l'instrument de Clarke vaut un demi-million de dollars<sup>26</sup>.

Il s'agit d'un alto de 16,25 inches (soit, 41 cm environ) réalisé par les frères Grancino en 1675, avec la tête et une éclisse d'un autre luthier. Clarke jouait donc sur un instrument plutôt grand,<sup>27</sup> mais cela ne posait pas de problème à la

---

<sup>24</sup> Un travail de comparaison des sources tel que nous le faisons nous permettra de les identifier.

<sup>25</sup> Appel précise que c'est un de ses amis qui le joue actuellement.

<sup>26</sup> Nous ignorons le montant de l'offre faite à Clarke par Appel.

<sup>27</sup> La caisse d'un alto fait en général entre 38 et 42 cm.

musicienne qui était très grande<sup>28</sup> et dont les mains étaient larges, ce qui explique selon Appel, l'abondance de doigtés dans des hautes positions, notamment la 7<sup>e</sup> sur les cordes de Ré et Sol qu'elle affectionnait<sup>29</sup>; pour elle, c'était « a walk in the park » selon Appel. La sonorité de l'instrument de Clarke est décrite par Appel comme « incredibly chocolaty velvety warm and beautiful ». L'altiste remarque toutefois que selon lui, le problème était que l'instrument n'était pas assez puissant et clair pour la musique de chambre.



Image 6 : Rebecca Clarke avec son alto.

Appel nous apprend qu'il a fait effectuer un certain nombre de changements sur l'instrument de Rebecca Clarke : l'éclisse a été remplacée par Max Frirsz. Ce dernier a utilisé une partie d'un ancien violoncelle qui se trouvait dans son atelier et l'a adaptée à l'alto, en la coupant, la courbant et en changeant la couleur du vernis. Toby Appel a montré cette restauration à René Morel, qui avait oublié le visuel de l'ancienne éclisse et n'a rien remarqué, tant la réparation avait été habile. La tête de l'instrument est d'une autre main, celle des frères

<sup>28</sup> Clarke mesurait 6 pieds, soit 1,83m. Pour éviter de donner ce chiffre impressionnant pour l'époque, elle disait avec humour qu'elle mesurait 5 pieds et 12 pouces, ce qui correspond à la même taille.

<sup>29</sup> On retrouve cette configuration dans la *Sonate*, dans le premier et le dernier mouvement, mais également dans la section centrale du deuxième.

Mantegazza. Aloysia Friedmann, qui possède maintenant l'instrument, cherche une tête de Grancino, mais il est difficile d'en trouver qui ne soit pas déjà sur un Grancino ! Plus tard, une autre restauration a été effectuée par Peter and Wendela Moes (Moes and Moes workshop).

M.C.



*Image 7: Rebecca Clarke*

### III. ATELIERS — TRAVAIL SUR LES SOURCES IMPRIMÉES DES ŒUVRES AVEC ALTO DE REBECCA CLARKE, 17 OCTOBRE 2022.

#### 1. Enjeux académiques.

Les ateliers répondent en premier lieu aux enjeux pédagogiques que se doit de remplir un tel projet dans le cadre d'une institution musicale comme l'HEMU. Ils ont pour vocation essentielle de faire profiter les jeunes interprètes de la réflexion menée au sein de l'école par les professeures-chercheuses. L'autre rôle clé de ces ateliers, et il s'est avéré fondamental pour la suite de notre projet (cf. III.3), est d'intégrer activement les étudiantes et étudiants dans le long processus de comparaison des sources et de mettre à profit la variété des regards et des questionnements sur ces documents. En effet, au moment des « Journées Rebecca Clarke », l'ensemble du corpus n'avait pas encore été totalement passé à la loupe par les chercheuses.

En plus d'enrichir leurs connaissances du répertoire, cette journée, et principalement les ateliers qui y sont proposés, insistent sur la richesse des apports d'une approche théorique de la partition dans la construction d'une interprétation personnelle et éclairée. Dans cette perspective, il était d'ailleurs également important pour les chercheuses que les participantes et participants aux ateliers soient aussi engagés dans un travail d'interprétation du répertoire étudié. Ainsi, les ateliers sont pensés comme des moments de réflexion, qui poussent les étudiantes et étudiants à se détacher momentanément de l'instrument et des enjeux purement techniques que l'œuvre impose, pour questionner la partition, ou plutôt les partitions. Évidemment, le résultat de ce travail à la table se combinera rapidement et naturellement aux préoccupations des interprètes lorsqu'ils reposeront leurs doigts sur leurs instruments. C'est dans cette logique que les ateliers ont été organisés en amont des master classes qui ont principalement thématisé les choix personnels que les jeunes musiciennes et musiciens ont été en mesure de proposer à la lumière de leurs réflexions lors des ateliers. Les apports de ces moments de travail, avec les deux concerts d'étudiantes et étudiants, l'un à l'ouverture des « Journées Rebecca Clarke » et l'autre à la clôture, démontrent le recul pris par les jeunes interprètes avec ce répertoire.

Ce projet résonne d'ailleurs bien au-delà du répertoire pour alto, piano, violon et violoncelle que nous étudions, car notre questionnement n'est pas spécifique au cas Clarke. En effet, une telle méthodologie est transposable à d'autres œuvres et

d'autres compositeurs, comme en témoignent les nombreuses recherches existantes, réunies sous le nom d'études d'esquisses (*sketch studies*). C'est d'ailleurs précisément pour rendre les jeunes musiciennes et musiciens attentifs à ce contexte scientifique que nous avons sollicité Anna Stoll Knecht en début de processus afin qu'ils soient immédiatement conscients du caractère reproductible de notre démarche.

Le travail en atelier a permis de les sensibiliser aux types de questions que la comparaison des sources génère et surtout, à la façon dont des éléments de réponse peuvent être collectés. Certains d'entre eux leur ont été apportés par Vinciane Béranger et sa parfaite connaissance des partitions ainsi que du langage de Clarke, par les informations délivrées par Christopher Johnson concernant l'historique des sources et du rapport de Clarke à ses manuscrits et finalement par l'intervention en live de Toby Appel, dont le témoignage nous informe de l'attitude de la compositrice face aux interprètes de ses propres œuvres. Tous ces éléments d'information, sur lesquels les chercheuses se basent pour l'étude de ce répertoire, ont ainsi été livrés aux participantes et participants dans le but de les aider à faire des propositions concrètes de choix d'interprétation. Ces derniers ont été discutés lors des séances de travail à l'instrument, mais également tout au long des échanges durant les journées. Les jeunes musiciennes et musiciens ont également eu l'occasion de constater qu'un certain nombre de réponses nous échappent, que certaines questions restent insolubles, et que c'est à eux, interprètes, d'occuper cet espace de liberté. Pour profiter de ces nombreux apports, les membres du corps étudiantin ont évidemment investi de nombreuses heures en amont des « Journées Rebecca Clarke » pour apprendre les pièces et avoir une connaissance fine de la partition. Le concert de clôture leur a offert la possibilité de parvenir à un résultat concret qu'ils ont pu partager avec une large audience ; l'institution ayant ajouté cet événement musical à son agenda des manifestations publiques.

Pour les chercheuses, ce travail en atelier prend également un rôle de laboratoire en ce sens qu'il permet d'observer les réactions, les questionnements et les attentes de musiciennes et musiciens professionnels face à l'abondance de sources qui présentent des informations divergentes. Cette approche enrichira les réflexions quant à la façon dont il est pertinent de transmettre les résultats de notre travail analytique pour en faire profiter efficacement les instrumentistes. En effet, si le terrain d'investigation est clair, les enjeux pertinents, la méthodologie stable, les chercheuses sont encore, à ce stade du projet, à la recherche d'une solution efficace pour partager et diffuser cette recherche en dehors des concerts, concerts-conférences, d'articles ou de capsules vidéo explicatives — autant de possibilités qui seront d'ailleurs réalisées, mais qui nous semblent encore insuffisantes. Dans ce contexte, la notion de laboratoire associée aux ateliers des « Journées Rebecca Clarke » est fondamentale pour l'évolution de ClarkeSources.



Image 8 : Etudiantes HEMU lors des ateliers des « Journées Rebecca Clarke ».

## 2. Méthodologie de travail et consignes apportées aux étudiantes et étudiants.

Les inscriptions à participer aux « Journées Rebecca Clarke » ont été ouvertes au printemps 2022 ; l’enjeu était de leur permettre de disposer d’un temps de préparation et de travail du répertoire suffisamment important, en vue des master classes, des ateliers, et évidemment du concert final.

Le groupe d’étudiantes et étudiants de l’HEMU participant à ces ateliers a été formé sur des considérations de volontariat, d’intérêt pour la musique de chambre, et d’utilisation satisfaisante de la langue française pour la fluidité des échanges de groupe. Les participantes et participants étaient de niveaux divers, Bachelor et Master. Si aucun prérequis n’était formulé concernant un intérêt ou une expérience dans le domaine de la recherche, la proposition volontaire de plusieurs membres du corps étudiantin a témoigné de la curiosité pour ce type d’approche..

Les quatre modules ont été filmés par Carina Freire, déjà présente au sein du projet par le montage de l’interview de Christopher Johnson, dans le but notamment d’observer la richesse des réactions des jeunes interprètes. La différence entre les deux concerts des étudiantes et étudiants (cf. II.3), les commentaires finaux des participantes et participants (cf. III.3.2) et la méthodologie personnelle de découverte des manuscrits employée (cf. III.1) avec le soutien du document (annexe) sont observables dans ces vidéos, où Vinciane Béranger n’intervient pas directement.

Les ateliers lors des « Journées Rebecca Clarke » ont été dirigés par Vinciane Béranger, avec la participation d’Anna Stoll Knecht.

## 1. Présentation des sources à disposition

Dès le début des ateliers, les enjeux du projet ClarkeSources ont été détaillés aux jeunes interprètes, de façon qu’ils comprennent précisément, à la fois le principe de cette étude, mais également l’impact de leur participation dans le processus de recherche et de réflexion. Dans le cadre de cette première approche, les jeunes musiciennes et musiciens ont été familiarisés avec différentes sources écrites qui coexistent et qui seront confrontées. Ils ont été rendus attentifs à leur chronologie, à leur typologie et également aux enjeux liés aux droits de reproductions et de diffusion qui les concernent<sup>30</sup>. Notons que tous les documents figurant dans le tableau récapitulatif ci-dessous (tableau 1) seront comparés dans le cadre de notre étude, à l’exception des éditions de 1986 (Da Capo) et 1999 (Hildegard Publ. Company), car elles sont de simples reproductions (avec des erreurs de copie) de la partition publiée chez Chester que nous observons de façon détaillée.

Nous distinguons trois types de sources : les partitions éditées, les manuscrits, et, dans le cas de la *Sonate*, un exemplaire de la partition personnelle de la compositrice et altiste, éditée chez Chester, qui comporte ses annotations manuscrites, et à de rares occasions, celles du pianiste. Ce document met en évidence des idées musicales différentes et parfois contradictoires par rapport à la source éditée ; il est donc essentiel pour notre propos de les inclure dans notre démarche comparative, puis dans notre analyse.

Au moment des « Journées Rebecca Clarke », Christopher Johnson avait omis de transmettre une des partitions personnelles de Clarke. C'est par recouplement que Vinciane Béranger s'est rendue compte qu'un autre document existait ; ce dernier a été ajouté par la suite à la liste des sources examinées pour le projet ClarkeSources<sup>31</sup> (cf. Béranger Vinciane & Marie Chabbey, *Les sources de la Sonate pour alto et piano de Rebecca Clarke. Partition commentée à l'intention des interprètes*, Lausanne : HEMU, 2025<sup>32</sup>). Ainsi, pour les « Journées Rebecca Clarke » en 2022, les partitions personnelles de Clarke de la *Sonate* sur lesquelles les réflexions se sont basées étaient : la partie d’alto « Friskin » et la partie de piano « Clarke ».

---

<sup>30</sup> Notamment concernant les manuscrits de Clarke (sauf celui de la *Sonate*), et les partitions annotées par Clarke de la *Sonate*, dont Christopher Johnson est propriétaire.

<sup>31</sup> A partir de 2023, une deuxième partition personnelle de Clarke s'est ajoutée à notre liste – elle a été dénommée « Clarke ».

<sup>32</sup> Disponible en accès libre et gratuitement depuis la page ClarkeSource HEMU : <https://www.hemu.ch/clarkesources> ou sur ArODES : <https://arodes.hes-so.ch/>.

Tableau 1 : Liste des sources à disposition en 2022 (une source supplémentaire sera disponible par la suite pour la Sonate, cf. note 32).

Œuvres	Sources à disposition			
<b><i>Sonate pour alto (ou violoncelle) et piano</i></b> <b>Ecriture : 1919</b>	<u>Edition principale</u> - 1921, Chester Music Limited - 1991, réédition sans variation du texte musical <sup>33</sup>	<u>Editions secondaires</u> - 1986, Da Capo Press - 1999 Hildegard Publ. Company	<u>Copie au propre manuscrite</u> (écriture Rebecca Clarke et Beryl Reeves)	<u>Partitions personnelles de Rebecca Clarke</u> - Partition d'alto éditée « Friskin » (Chester) avec annotations de Clarke et d'un pianiste - Partition de piano éditée « Clarke » (Chester) avec annotations d'un pianiste
			Localisation : Washington Library of Congress	Localisation : Christopher Johnson (2022), puis Washington Library of Congress (2024)
<b><i>Morpheus, pour alto et piano</i></b> <b>Ecriture : 1917-18</b>	<u>Edition</u> 2002, Oxford University Press	<u>Copie au propre manuscrite</u> Trent <sup>34</sup>	<u>Copie au propre manuscrite</u> Trent <sup>35</sup> /Clarke (dans le même fascicule relié)	Localisation : Christopher Johnson (2022), puis Washington Library of Congress (2024)

<sup>33</sup> Les seules différences observables concernent le format et la pagination.

<sup>34</sup> Anthony Trent, soit le pseudonyme utilisé par Rebecca Clarke.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<b>Dumka</b> pour violon, alto et piano Ecriture : 1940-41	<u>Edition</u>  2004, Oxford University Press	<u>Copie au propre</u> <u>manuscrite</u> — partition d'ensemble  Localisation : Christopher Johnson (2022), puis Washington Library of Congress (2024)	<u>Copie au propre</u> <u>manuscrite</u> — partition violon seul  Localisation : Christopher Johnson (2022), puis Washington Library of Congress (2024)	<u>Copie au propre</u> <u>manuscrite</u> — partition alto seul  Localisation : Christopher Johnson (2022), puis Washington Library of Congress (2024)
<b>Two pieces</b> for viola and cello ( <i>Lullaby</i> and <i>Grotesque</i> ) Ecriture : 1918	<u>Edition</u>  1930, puis révision en 2002 Oxford University Press	<u>Copie au propre</u> <u>manuscrite</u>  Localisation: Royal Academy of Music library, London. Rare Book Collection RAM.		
<b>Irish</b> <b>Melody</b> ( <i>Emer's</i> <i>Farewell to</i> <i>Cucullain</i> “ <i>London-</i> <i>derry Air</i> ”) Ecriture: 1918	<u>Edition</u>  2020, Gems Music Publ.	<u>Copie au propre</u> <u>manuscrite</u> 1928 -30?  <u>Localisation</u> : Royal Academy of Music Library, London. Rare Book Collection RAM.		

Toutes les sources citées ci-dessus ont été prises en considération dans notre étude, à l'exception de l'édition de 1986 et de 1999 de la *Sonate pour alto*. En effet, comme précisé précédemment, ces deux documents sont des copies de l'édition Chester, dans lesquelles s'est glissé un certain nombre d'erreurs. Nous avons volontairement écarté ces éditions de notre travail analytique, car elles ne nous apprennent rien du processus de réflexion de Clarke, ni de son rapport à la partition. Par ailleurs, nous considérons que l'interprète d'aujourd'hui devrait plutôt éviter de se référer à ces deux éditions pour travailler cette œuvre.

Les œuvres choisies pour l'expérimentation pratique comportent toutes une partie d'alto et un ou deux autres instruments. Le répertoire doit permettre aux groupes de 2 ou 3 étudiantes et étudiants de préparer individuellement l'œuvre et de la répéter en autonomie avant les « Journées Rebecca Clarke ». Elles remplissent un ou plusieurs critères suivants :

- Comporter des divergences entre les manuscrits et les partitions éditées, pour créer un intérêt et une stimulation pour les étudiantes et étudiants, et utiliser les commentaires reçus dans l'étude des chercheuses. Le nombre et l'étendue des divergences permet de générer une grande variété de réponses et de nombreuses données à classer et étudier par la suite. C'est le cas de la *Sonate*.
- Des esquisses (sketchs) doivent être présentes sur la partition. A plusieurs reprises, Clarke écrit un passage d'une autre œuvre au revers d'une feuille. A la fin de la *Dumka*, par exemple, Clarke a noté le début de la *Passacaille*.
- Offrir dans le manuscrit plusieurs options pour le même passage. Clarke fera le choix d'une version au moment de l'édition (dans la *Dumka*, par exemple), ou l'éditeur laissera le choix ouvert avec plusieurs alternatives (dans *Morpheus*, par exemple).
- Comporter de nombreux doigtés et coups d'archet mis par Clarke. Plusieurs œuvres répondent à ce critère mais la *Dumka* permet de suivre de nombreuses phrases avec la réalisation technique de Clarke.

Les œuvres sélectionnées ont été réparties de la façon suivante dans les six groupes de travail :

1. *Sonate*, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> mouvements : 1 alto/1 piano
2. *Sonate*, 3<sup>e</sup> mouvement : 1 alto/1 piano
3. *Morpheus*: 1 alto/1 piano
4. *Lullaby*: 1 alto/1 violoncelle
5. *Grotesque* et *Irish Melody*: 1 alto/1 violoncelle
6. *Dumka* : 1 violon, 1 alto, 1 piano

## 2. Organisation des observations — présentation du formulaire.

La masse d'informations contenues dans le matériel analysé, mais aussi l'inexpérience des étudiantes et étudiants dans ce type d'exercice, a incité les chercheuses à réaliser un document destiné à cibler le terrain d'investigation et à organiser les observations des participantes et participants (cf. formulaire en annexe). Le travail sur un formulaire qui impose une systématique a également facilité la récolte, mais surtout la mise en commun des observations au terme de la journée. Avec l'aide d'Anna Knecht, et en lien avec sa conférence, une méthode

a été conçue en amont des « Journées Rebecca Clarke »<sup>36</sup>. Elle se distingue par une organisation en trois étapes :

- 1) Identification de la divergence dans le texte musical.
- 2) Observation de toutes les particularités qui caractérisent cette divergence.
- 3) Interprétation, soit ce que nous pouvons déduire de ces observations, en distinguant trois possibilités :
  - L'information est claire et l'interprète n'a pas de doute quant à ce qui doit être joué (erreur de copie par exemple).
  - L'information n'est pas claire ou univoque, mais une déduction sur la façon de considérer la divergence est légitimement possible.
  - L'information n'est pas claire et pose des questions qui restent ouvertes.

Dès le début du projet, les chercheuses ont réalisé qu'un des enjeux de leur étude allait être de trouver une méthode qui permettrait de restituer leurs observations d'une façon claire et directement utile à l'interprète : faut-il inscrire les divergences observées sur chaque source étudiée ou sur un document de référence ? Quelles stratégies graphiques utiliser pour la notation des observations ? Comment organiser la catégorisation des observations ? Vinciane Béranger a volontairement omis de lister ces questionnements en début d'atelier pour laisser aux étudiantes et étudiants la possibilité de noter spontanément les différences observées directement sur la partition. Outre le temps gagné avec une notation directe, donc sans avoir à les reporter sur le formulaire, l'intérêt était d'observer les moyens utilisés par les participantes et participants et de les discuter ensuite avec eux. Allaient-ils entourer les divergences sur un ou deux documents ? L'utilisation de la couleur allait-elle être fréquente ? Des annotations verbales allaient-elles être préconisées ? Ou allaient-elles enrichir la partition de des signes graphiques ? Les jeunes interprètes avaient pour seule consigne, d'utiliser la trame du formulaire proposé, support principal de l'exercice, et d'y noter les informations utiles en vue de la restitution aux autres groupes.

Ce document imposé a également été précieux pour profiter de l'organisation sous forme de laboratoire des ateliers (cf. III.1). Vinciane Béranger s'est chargée d'expliquer aux jeunes interprètes les objectifs du travail en atelier, la méthode à adopter et le type de regard à poser sur les sources de façon à se repérer avec le formulaire. Pour favoriser les échanges entre les personnes engagées dans le

---

<sup>36</sup> Pour des raisons pédagogiques, ce document a aussi été pensé pour être réutilisé par les étudiantes et étudiants pour travailler sur d'autres œuvres. Nous avons par exemple inscrit le cas de figure suivant qui n'est pas pertinent dans le cas présent, alors que nous étudions les partitions de Clarke : manuscrits pour édition ou manuscrit réalisé de mémoire.

projet et maximiser la récolte d'impressions et de questions, le travail comparatif des sources s'est réalisé par groupes de deux ou trois personnes, en respectant la configuration des ensembles de musique de chambre constitués au printemps 2022. Anna Knecht et Vinciane Béranger ont circulé au sein des groupes travaillant en atelier, pour guider les étudiantes et étudiants si nécessaire. Chaque groupe a été appelé à synthétiser ses observations et à les présenter lors de la phase de mise en commun qui a clôturé l'atelier.

### 3. Lien avec la pratique instrumentale et musicale.

De manière générale, le propos du projet ClarkeSources est d'aider les musiciens à générer une réflexion en vue d'une interprétation de ce répertoire et de construire une interprétation personnelle et motivée. Le calendrier des 4 modules des « Journées Rebecca Clarke » a été pensé pour offrir aux étudiantes et étudiants à la fois une bulle de travail intensif sur ce répertoire et des espaces de maturation. Ainsi, après le module 1 et le concert initial des participantes et participants, deux semaines de pause ont permis à chacun d'améliorer leur propre interprétation, tant par un travail individuel que de groupe. Il nous a en effet semblé essentiel que les ateliers soient organisés à un moment où les interprètes avaient atteint un niveau de maîtrise du répertoire suffisamment haut pour que la comparaison des sources puisse être facilitée et pleinement porter ses fruits. A noter que la meilleure connaissance de la vie de Clarke et de ses phases de composition ainsi que l'écoute des autres œuvres lors des deux concerts d'ouverture, soient celui de Vinciane Béranger et celui des étudiantes et étudiants réalisés dans le module 1, ont participé à l'évolution de la compréhension des œuvres jouées durant la période qui précède les ateliers.

Les modules 2 et 3 représentent le cœur de l'étude des sources. Après l'atelier d'observation du module 2 et la mise en commun des observations par les participantes et participants, Vinciane Béranger a donné sa master classe. Elle a été introduite par une séance d'écoute du jeu de Clarke dans le menuet du *Trio Kegelstatt* de Mozart, dans le but de créer un lien sonore avec Clarke, tout en s'offrant la possibilité de s'en détacher par la suite. Chaque participante et chaque participant s'est vu offrir la possibilité de consulter toutes les partitions proposées à l'étude pour pouvoir profiter des liens directs que Vinciane Béranger a tissés avec les thématiques clés soulevées lors des ateliers. Ainsi, les éléments suivants ont été principalement abordés : le contexte de création, les influences musicales de Clarke lors de ses études, puis de ses amitiés musicales et de ses découvertes, la caractérisation des éléments musicaux, la liberté accordée par Clarke pour les *tempi* et le rubato, les doigtés et les coups d'archet, l'agogique (rubato, interruptions, vocalité). Ces éléments formeront la base des thématiques abordées dans des transmissions futures directement liées au projet ClarkeSources,

constituant ainsi un outil précieux pour la communication avec les professionnels (cf. III 3. 3.).

Après ces deux modules d'exploration, les interprètes ont disposé d'une semaine de travail pour préparer le concert final. Chaque groupe a dû reprendre les notions discutées lors de la master classe et se réapproprier la pièce en les intégrant. Les vidéos des deux concerts d'étudiantes et étudiants, en ouverture et en clôture des « Journées Rebecca Clarke » attestent de l'évolution de la compréhension des pièces. Lors du deuxième concert, le texte musical était bien plus vivant, avec des nuances plus précises, parfois extrêmes ou subites, des tempi correspondant mieux à l'énergie de la pièce, un rubato souple, de la légèreté allant parfois jusqu'à l'humour, des respirations et ruptures qui façonnaient la courbe musicale.



*Image 9: Vinciane Béranger et des étudiants HEMU lors du travail en atelier.*

### 3. Impact et apports pédagogiques des « Journées Rebecca Clarke » sur le projet ClarkeSources.

#### 1. Apports pédagogiques des ateliers pour les jeunes interprètes.

Sur le plan pédagogique, les « Journées Rebecca Clarke » ont permis à Vinciane Béranger de tester différentes manières d'aborder les enjeux inhérents à l'interprétation de ce répertoire avec des étudiantes et étudiants, futurs professionnels. En effet, les différentes approches proposées (conférences, ateliers, master classe, concert), se sont révélées complémentaires ; les forces et les faiblesses de chacune de ces situations académiques ont pu être combinées de telle façon à correspondre aux différents profils. Cette expérience a d'ailleurs révélé que bien que le niveau instrumental des participantes et participants soit élevé, ils manquent d'aisance face aux sources et à la façon de s'en servir, mais que leur intérêt pour ces questions intimement liées à leur travail d'interprète les enthousiasme. Par ailleurs, lors de la restitution de chaque groupe après les observations du module 2, les étudiantes et étudiants ont pu observer des différences de points d'intérêt : certains ont travaillé sur un nombre de pages restreint mais en mettant en regard plusieurs sources, d'autres ont survolé les documents en en tirant quelques points saillants, un certain nombre d'altistes ont été particulièrement attirés par les indications de modes de jeux, certains groupes ont joué alors que d'autres sont restés à la table.

Incontournable était la découverte par les étudiantes et étudiants des spécificités du goût de l'époque et du jeu du grand altiste Lionel Tertis et d'en évaluer l'influence sur le jeu et la composition de Clarke. Les interprètes ont pu découvrir avec l'instrument les spécificités sonores et expressives du jeu de l'époque de Clarke et de Tertis, grâce à des enregistrements et aux doigtés présents sur les partitions. Par exemple, l'utilisation du legato de main gauche par les glissades est très présente dans les années 1920. Cela transparaît dans les doigtés utilisés par Clarke. Les participantes et participants ont eu l'occasion de tester les doigtés qu'utilisait Clarke et d'en comprendre l'intelligence expressive, même si le goût du jour ne nous permet de les utiliser qu'avec parcimonie.

Lors de chacun des modules, Vinciane Béranger a ajusté son discours selon le niveau de connaissances et de compétences des interprètes. A la suite du module 2, donc après l'atelier d'observation, les thématiques de notation, de travail d'interprétation (articulations, caractère, tempo) se sont précisées et Vinciane Béranger en a fait une synthèse qui a servi de base au module 3. Elle a d'ailleurs observé que la notation libre sur les partitions a été très utilisée par les participantes et participants. Les réactions des étudiantes et étudiants sont

visibles sur les captations de Carina Freire, et Angelina Komiyama a pris des notes sur leur attitude (surpris, curieux, incrédules, amusés...).

Le module 2 a été le moment de bascule dans la découverte du sujet. En ce sens, il aurait nécessité un temps d'approfondissement supérieur : Anna Knecht a mentionné que 45 minutes au lieu de 30 minutes auraient permis aux jeunes interprètes d'apprendre à observer plus finement ; l'arrêt de l'atelier d'observation des documents a forcément brisé quelque peu leur élan ; les restitutions aux autres groupes ont généré des interrogations, finalement réutilisées dans les modules suivants.

Les étudiantes et étudiants ont, pour la majorité d'entre eux, été captivés par cette recherche et souhaitent utiliser cette méthode d'observation des manuscrits pour d'autres œuvres. Le temps imparti à l'observation des manuscrits a été jugé trop court et cela a généré des frustrations. A la fin de cette phase de la recherche, il était attendu que les œuvres étudiées aient pu être analysées dans leur entièreté par les participantes et participants. En raison du grand nombre d'informations à traiter, les interprètes n'ont finalement analysé que partiellement les œuvres choisies.

Au terme des « Journées Rebecca Clarke », les musiciens et musiciennes ont eu l'opportunité de transmettre aux chercheuses un retour d'expérience. Plusieurs possibilités leur ont été proposées : vidéo individuelle ou en groupe, entretien filmé, bilan écrit ou audio. La consigne était simplement de revenir sur l'ensemble des activités proposées lors de ces modules en se concentrant particulièrement sur les apports de l'étape dédiée à l'observation des sources, sur l'impact sur leurs choix d'interprétation (modifications et solutions), sur leurs découvertes et sur les difficultés rencontrées.

## 2. Quelques retours de participantes et participants

S : C'est une chance incroyable d'avoir eu accès à tous ces manuscrits pour une compositrice si récente. Le travail est beaucoup plus détaillé que ce que nous aurions fait sinon, avec une obligation d'observer note par note. Bien que nous n'ayons pas tout changé, cela touche tout ce que nous faisons. C'était fascinant de parler avec des gens qui avaient rencontré Clarke.

M : Intéressant de voir d'autres documents que l'édition habituelle. Notamment les versions alternatives (*Dumka*) avec des notes différentes. Mais il ne s'agit pas que des notes : entendre les témoins dire que Clarke avait le sens de l'humour aide à voir cela dans sa musique.

P : Cela nous donne la chance de pouvoir expliquer nos choix, parce qu'on a vu les documents et on peut justifier de ce que l'on fait. Cela n'arrive pas souvent au cours

de nos études. Je remercie vraiment l'HEMU, Vinciane Béranger et Marie Chabbey pour nous avoir fait découvrir cette compositrice, cela ouvre mon champ de vision. Maintenant, devant une nouvelle partition, je saurai mieux comment prendre des décisions : ce qui est écrit n'est pas nécessairement ce qu'on fera. On peut creuser, voir d'autres possibilités.

M : Ce qui était important, c'était la mise en application par le jeu. C'était intéressant de jouer ce qu'il y avait vraiment sur le manuscrit. Ça m'a donné des idées de travail. C'est comme de la joaillerie, on rentre dans le détail, on retourne pour voir d'autres facettes. J'ai aimé notre discussion à bâtons rompus entre nous en voyant les étapes, le crayon, puis l'encre. On imagine la trajectoire de l'écriture. C'est émouvant, plus humain. C'est une chance d'avoir pu faire cela à l'HEMU.

C : Si les 2 informations sont valables, comment j'ai envie d'interpréter ce passage ? Aussi, dans un groupe où on est 3, il faut discuter ensemble et argumenter.

T : J'ai aussi beaucoup aimé les masterclasses, et les essais que nous avons fait à ce moment-là. C'est vraiment le moment où j'ai pu constater l'apport du travail des manuscrits sur l'interprétation et la compréhension des pièces !

J'étais plus à l'aise parce-que j'ai eu l'impression d'avoir compris davantage d'éléments musicaux, et de mieux voir la manière dont était structurée la pièce. De cette manière, il m'a semblé dans une certaine mesure pouvoir l'interpréter avec plus de finesse et d'exactitude la deuxième fois.

J'avais un peu ce biais de me dire que les manuscrits sont utiles quand les éditions sont mauvaises, et ce travail m'a permis de découvrir que l'étude des manuscrits dépasse largement la correction d'erreurs éditoriales ! Grâce à l'approche méthodique du travail que nous avons fait (notamment la conférence d'Anna Knecht qui était très générale et pouvait s'appliquer pour beaucoup de répertoire différent !), je me sentirai capable de réaliser ce travail sur d'autres œuvres, et le résultat de celui que nous avons fait sur Rebecca Clarke m'en a en tout cas donné l'envie. J'ai trouvé passionnant le fait d'essayer de reconstituer la pensée originale et musicale de cette compositrice, grâce aux différentes notations qui sont parfois utilisées par la même idée. L'idée que le compositeur ou la compositrice peut choisir sa notation en fonction de la compréhension des interprètes m'a aussi semblée très intéressante, dans l'optique d'une meilleure compréhension des partitions en général.

Y : Très intéressant de travailler avec le manuscrit. C'est indispensable pour les musiciens aujourd'hui, plutôt qu'imiter les grands concertistes. Nous donner des vraies informations de la part de compositeur représente beaucoup de travail de préparation. Après on se sent plus proche avec le compositeur, humainement et musicalement.

### 3. Impact des ateliers sur la suite du projet ClarkeSources

L'idée initiale d'utiliser les ateliers comme des laboratoires destinés à mieux comprendre les questions et préoccupations des interprètes s'est avérée bonne à plusieurs égards. Le travail en atelier a naturellement permis de compléter la liste déjà très fournie des différences entre les sources ; au terme de cette première phase du projet intitulée ClarkeSources 1, nous pouvons en compter plus de cinq cents ! La masse d'informations récoltée témoigne de la pertinence de notre sujet d'étude et nous encourage à poursuivre nos investigations.

Les discussions avec les étudiantes et étudiants nous ont notamment permis de réaliser à quel point il est indispensable de catégoriser nos nombreuses observations pour pouvoir, au terme du projet, offrir aux interprètes une lecture plus aisée du résultat de nos observations et de notre analyse. La question du support qui permettrait précisément de communiquer le résultat de notre étude s'est d'ailleurs également posée à la suite des expériences et des discussions menées lors des « Journées Rebecca Clarke ». C'est d'ailleurs un des tremplins qui a poussé notre projet à évoluer dans une deuxième phase intitulée ClarkeSources 2 (2024).

A l'aube des « Journées », il nous a semblé plus riche de poursuivre notre étude en nous focalisant sur la *Sonate*. Cette seconde étape de notre projet a pour vocation de répondre, entre autres, aux questions suivantes : Quel sens donner aux différences entre les sources, et en quoi ces connaissances font-elles évoluer l'interprétation ? Mais surtout, comment classifier les différences observées de façon à répondre aux exigences de l'interprète en lui fournissant un véritable outil de base à sa réflexion, qu'il soit un amateur éclairé ou un professionnel ?

Le projet ClarkeSources 1 a fortement intéressé les artistes professionnels, ce qui a permis à Vinciane Béranger d'être sélectionnée pour en présenter les enjeux au 48ème International Viola Congress Salaya en Thailand, du 6 au 10 Juin 2023, organisé par l'International Viola Society. Lors de ce congrès, Vinciane Béranger a présenté :

- Une conférence - concert intitulée « *Rebecca Clarke's manuscripts for viola* » avec une étudiante violoncelliste et un étudiant pianiste de l'HEMU ayant participé aux « Journées Rebecca Clarke ». Les thématiques de la conférence étaient inspirées de celles de la Master classe du module 3 et ont ainsi traité du contexte de création, des influences musicales de Clarke, de la caractérisation des éléments musicaux, de la liberté accordée par Clarke pour les tempi, les doigtés et les coups d'archet, de l'agogique (rubato, interruptions, vocalité).

- Un concert en trio incluant des pieces de Clarke intitulé « Shades in the music of the first half of the 20th Century ». Ce concert a permis jeunes interprètes de l'HEMU de jouer des pièces de Clarke dans un cadre professionnel, mais également de tisser un lien artistique stimulant avec la professeure-chercheuse et d'être valorisés en tant qu'artistes après leur démarche d'approfondissement de la musique de Clarke.

A la suite de la conférence, les commentaires des interprètes présents ont permis de questionner les résultats, et de sélectionner des thématiques qui ont eu un impact positif sur l'élaboration de la phase 2 du projet ClarkeSources.

La participation au congrès thaïlandais a incité l'American Viola Society à inviter Vinciane Béranger à donner une autre conférence-concert au congrès annuel de l'American Viola Society en 2024 à Los Angeles. Par ailleurs, un article pour leur magazine, qui sera réalisé par les chercheuses à l'issue de la 2<sup>e</sup> phase du projet ClarkeSources, a été également commandé. D'autres valorisations de la première phase incluent des conférences et master classes aux Pays-Bas.

Par ailleurs, dans le but de mieux faire connaître le projet ClarkeSource, un clip vidéo de présentation a été réalisé par l'HEMU. Il est disponible sur la page du projet (cf. liens).

VB & MC



*Image 10 : Etudiants HEMU en préparation du concert de clôture des « Journées Rebecca Clarke ».*

## BIBLIOGRAPHIE – sélection d'ouvrages utilisés à cette étape du projet

### SOURCES PRIMAIRES

CLARKE Rebecca, *Sonata for viola and piano*, [manuscript], Washington, Music Division, Library of Congress, n.d., ca. 1919.

Lien : <https://www.loc.gov/item/m55001359/>.

*Sonata for viola and piano*, Londres, Chester Music, 1921 ;1991.

*Sonata for viola and piano*, New York, Da Capo Press, 1986.

*Sonata for viola and piano*, Worcester, Hildegard Publishing Company, 1999.

*Sonata for viola and piano*, [partition d'alto personnelle de Clarke signée « Friskin »], Londres, Chester Music, 1921, Washington, Music Division, Library of Congress.

Lien : <https://www.loc.gov/item/m55001359/>.

*Sonata for viola and piano*, [partition de piano personnelle de Clarke signée « Clarke »], Londres, Chester Music, 1921, Washington, Music Division, Library of Congress.

Lien : <https://www.loc.gov/item/m55001359/>.

*Morpheus*, [copie au propre manuscrite, Trent], Washington, Music Division, Library of Congress.

Lien : <https://www.loc.gov/item/m55001359/>.

*Morpheus*, [copie au propre manuscrite, Trent/Clarke], Washington, Music Division, Library of Congress.

Lien : <https://www.loc.gov/item/m55001359/>.

*Morpheus*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

*Dumka*, [copie au propre manuscrite, partition d'ensemble], Washington, Music Division, Library of Congress.

Lien : <https://www.loc.gov/item/m55001359/>.

*Dumka*, [copie au propre manuscrite, partition de violon seul], Washington, Music Division, Library of Congress.

Lien : <https://www.loc.gov/item/m55001359/>.

*Dumka*, [copie au propre manuscrite, partition d'alto seul], Washington, Music Division, Library of Congress.

Lien : <https://www.loc.gov/item/m55001359/>.

*Dumka*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

*Two pieces for viola and cello (Lullaby and Grotesque)*, Oxford, Oxford University Press, 1930; 2002.

*Two pieces for viola and cello (Lullaby and Grotesque)*, [copie au propre manuscrite], Royal Academy of Music Library, London, Rare book Collection RAM.

*Irish Melody (Emer's Farewell to Cucullain "Londonderry Air")*, [copie au propre manuscrite], Royal Academy of Music Library, London, Rare book Collection RAM.

*Irish Melody (Emer's Farewell to Cucullain "Londonderry Air")*, Palm Springs, Gems Music Publications, 2020.

*Journal*, [document non publié en possession de Christopher Johnson].

## SOURCES SECONDAIRES

BENNER Carol L., *The Viola and Rebecca Clarke*, [doctoral dissertation], Juilliard School, 1992.

BULLARD Julia Katharine, *The Viola and Piano Music of Rebecca Clarke*, University Microfilms International (UMI), 2000.

CLARKE Rebecca, « The Woman Composer – Then & Now », lecture manuscript repr. *Morpheus*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

*I Had a Father Too*, [mémoires non publiées], Washington, Rebecca Clarke and James Friskin Papers, Music Division, Library of Congress, pp. 158–159.

DESAINTE-CATHERINE Myriam, Antoine Allombert & Géraéd Assayag, « Towards a Hybrid Temporal Paradigm for Musical Composition and Performance: The Case of Musical Interpretation », *Computer Music Journal*, Summer 2013, Vol. 37, n°2, 2013, pp. 61-72.

GUARDENTI Giulia, « Una Compositrice : Rebecca Clarke », *Per Archi: Rivista Di Storia e Cultura Degli Strumenti Ad Arco*, vol. 13, n° 10, mars. 2018, pp. 127–144.

HART Sarah Marie, *The violist as composer*, [doctoral dissertation], University of Maryland, 2015.

JACOBSON Marin, « Text and Musical Gesture in the Choral Music of Rebecca Clarke », *The Choral Journal*, vol. 56, n° 9, avril. 2016, pp. 10–39.

JOHNSON Christopher (ed.), *Morpheus, Shorter pieces, Dumka*, Oxford University Press, 2002.

JOHNSON Christopher, *Rebecca Clarke, Viola-Player and Composer: A Life*, (unpublished manuscript), 2020.

JONES Bryony, « “But Do Not Quite Forget” : The Trio for Violin, Cello, and Piano (1921) and the Viola Sonata (1919) Compared », *A Rebecca Clarke Reader*, Rebecca Clarke Society, 2005, pp. 79–99.

KIELIAN-GILBERT Marianne, « On Rebecca Clarke's Sonata for Viola and Piano: Feminine Spaces and Metaphors of Reading. », In *Audible Traces: Gender, Identity, and Music*, Elaine Barkin and Lydia Hamessley (éds), Zurich, Carciofoli Verlagshaus, 1999, pp. 71-114. (Part 1).

KINDERMANN William, « Beyond the Text: Genetic Criticism and Beethoven's Creative Process », *Acta Musicologica*, 2009, vol. 81, 1, pp. 99 – 122.

RICHARDS Deborah, « “And You Should Have Seen Their Faces When They Saw It Was by a Woman” : Gedanken Zu Rebecca Clarkes Klaviertrio », *Neuland*, vol. 4, 1983-1984 1983, pp. 201–208.

SILVERMAN Marissa, « A performer's creative processes: implications for teaching and learning musical interpretation », *Music Education Research*, 2008, 10:2, pp. 249-269

YUKO Inoue, *For Clarinet and strings*, Ian Mitchell (dir.), [livret cd], Divine Art Recording Group, 2021.

Conférence d'Anna Stoll Knecht : « Esquisses musicales : que nous apprennent-elles ? »

BAUER-LECHNER Natalie, *Recollections of Gustav Mahler*, Peter Franklin (éd), trad. Dika Newlin, London, Faber and Faber, 2013.

FRIEDEMANN Sallis, *Music Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

KINDERMAN William, « Genetic Criticism as an integrating focus for musicology and analysis », *Revue de Musicologie* 98/1, 2012, p. 40.

MAHLER Alma. *Gustav Mahler. Memories and Letters*, (éd.) Basil Creighton, New York, The Viking Press, 1969, p. 109.

STOLL KNECHT Anna, *Mahler's Seventh Symphony*, New York, Oxford University Press, 2019.

Site de WNYC, documents d'archives (WNYC archives id: 84556), 90 th birthday of RC <https://www.wnyc.org/story/rebecca-clarke-90th-birthday/>, (dernière consultation le 23 octobre 2024).

Site de la WQXR, page The Sherman Legacy <https://www.wqxr.org/series/sherman-legacy/about/>, (dernière consultation le 23 octobre 2024).

## CRÉDITS PHOTOS

Images 1, 2, 4 – 7, Copyright © 2003, Christopher Johnson. Tous droits réservés. [rebeccaclarkecomposer.com](http://rebeccaclarkecomposer.com). Reproduite avec l'aimable autorisation de Christopher Johnson : Clarke's rights and sources.

Images 3, 8, 9, 10 : © HEMU, photographe Stéphane Etter.

Figures 1 et 4 : avec l'autorisation du Kunsthistorisches Museum de Vienne, © KHM-Museumsverband, Theatermuseum.

Figures 2, 3, 5, 6: libres de droits.

## LIENS

HEMU, département de recherche,  
projet ClarkeSources  
<https://www.hemu.ch/clarkesources>



BÉRANGER Vinciane & Marie Chabbey, *Les sources de la Sonate pour alto et piano de Rebecca Clarke en un clin d'œil. Partition commentée à l'intention des interprètes*, Lausanne, HEMU, 2025.

BÉRANGER Vinciane & Marie Chabbey, *Rebecca Clarke. Les sources de la Sonate pour alto et piano en un clin d'œil. Entretiens avec Vinciane Béranger à l'intention des interprètes*, [document vidéo], Carina Freire (réal.), Lausanne, HEMU, 2025.

Vinciane Béranger  
<https://people.hes-so.ch/fr/profile/7209048080-vinciane-beranger>

Marie Chabbey  
<https://people.hes-so.ch/fr/profile/763251702-marie-chabbey>

Anna Stoll Knecht  
<https://www.unifr.ch/lettres/fr/news/actualites/30420/anna-stoll-knecht-nouvelle-professeure-assistante-au-departement-de-musicologie> ?

Christopher Johnson,  
<https://rebeccaclarkecomposer.com/>

Toby Appel  
<https://www.juilliard.edu/music/faculty/appel-toby>

## REMERCIEMENTS

Vinciane Béranger et Marie Chabbey tiennent à remercier :

L'HEMU, Haute Ecole de Musique et la HES-SO grâce à qui ClarkeSources a vu le jour et a été mené à bon port, ainsi qu'Angelika Güsewell, directrice de la Recherche à l'HEMU, pour sa collaboration et son soutien à toutes les étapes de ce projet.

Tous les collaborateurs et collaboratrices, intervenants et intervenantes, participantes et participants aux « Journées Rebecca Clarke » pour la qualité de leur engagement et de leur travail. Un merci particulier à Christopher Johnson pour la mise à disposition de copies de manuscrits et de photographies inédites de Rebecca Clarke qui ont grandement contribué à la réussite des séances de travail. Merci également à Anna Knecht et Tobby Appel pour leur disponibilité et la qualité de leurs interventions, à Carina Freire et Marcia Hadjimarkos pour leurs précieuses collaborations et à Samuel Favez pour son aide dans la dernière ligne droite.

Nos collègues, collaborateurs et collaboratrices de l'HEMU, qu'ils soient rattachés au corps enseignant, à la bibliothèque, au bureau des études, à l'intendance ou à la communication, pour leur aide dans l'organisation des « Journées Rebecca Clarke ».

## ANNEXES

Annexe 1 : Programme concert d'ouverture

Annexe 2 : Programme concert des étudiantes et étudiants

Annexe 3 : Programme concert final des étudiantes et étudiants

Annexe 4 : Formulaire – notice d'observation des manuscrits

## JOURNÉES REBECCA CLARKE (1886-1979)

CONCERT D'OUVERTURE  
Mardi 4 octobre 2022 à 12h15  
**Utopia 1**

Vinciane Béranger, alto  
Florent Héau, clarinette  
Stéphanie Gurga, piano

---

I'll Bid My Heart Be Still (Old Scottish Border Melody)  
*pour alto et piano*

Lullaby (An Arrangement of an Ancient Irish Tune)  
*pour alto et piano*

Passacaille (on an Old English Tune attributed to Thomas Tallis)  
*pour alto et piano*

Prélude, Allegro et Pastorale  
*pour alto et clarinette*

Untitled  
*pour alto et piano*

Chinese Puzzle  
*pour alto et piano*

Lullaby  
*pour alto et piano*

Irish Country Songs (orig. pour violon et voix)  
*pour alto, clarinette et piano*  
- *I know my love*  
- *As I was goin' to Ballynure*

## JOURNÉES REBECCA CLARKE (1886-1979)

CONCERT DES ÉTUDIANTS  
Mardi 4 octobre 2022 à 14h30  
Utopia 1

---

**Lullaby** pour alto et violoncelle

Laetitia Méouchi, alto  
Pauline Vidal, violoncelle

**Morpheus** pour alto et piano

Danish Mubin, alto  
Joachim Besse, piano

**Grotesque et Irish Melody** pour alto et violoncelle

Margarida Monteiro, alto  
Tiphaine Lucas, violoncelle

**Sonate** pour alto et piano

*Impetuoso – Vivace – Adagio*

Artur Yakovina, alto

Madalin Noël, alto

Alois Coste et Yuko Aoyama, piano

**Dumka, duo concertant** pour violon, alto et piano

Miquel Muñiz-Galdon, violon  
Stephanie Lawrenson, alto  
Catherine Sarazin, piano

**JOURNÉES DE RECHERCHE  
REBECCA CLARKE (1886-1979)**

**CONCERT FINAL DES ÉTUDIANTS**  
**Lundi 24 octobre 2022 à 19h**  
**Utopia 1**

---

**Lullaby** pour *alto et violoncelle*

Laetitia Méouchi, alto  
Pauline Vidal, violoncelle

**Morpheus** pour *alto et piano*

Danish Mubin, alto  
Joachim Besse, piano

**Grotesque et Irish Melody** pour *alto et violoncelle*

Margarida Monteiro, alto  
Tiphaine Lucas, violoncelle

**Sonate** pour *alto et piano*  
*Impetuoso – Vivace – Adagio*

Artur Yakovina, alto  
Madalin Noël, alto  
Alois Coste et Yuko Aoyama, piano

**Dumka, duo concertant** pour *violon, alto et piano*

Miquel Muñiz-Galdon, violon  
Stephanie Lawrenson, alto  
Catherine Sarazin, piano



**Identification, observation et analyse  
des manuscrits et des partitions annotées.  
Fiche méthodologique**

## **IDENTIFICATION**

### **1. Donnez le contexte d’écriture de la pièce**

Dates de l’écriture, date de fin de l’écriture, lieu de l’écriture, période de la vie, œuvres de la même époque, remarques sur les circonstances et influences musicales, date d’édition / de réédition et maison d’édition.

### **2. Identifiez la/les sources : de quel type de document s’agit-il ?**

- Esquisse
- Copie au propre
- Copie de mémoire avant ou après édition
- Partition personnelle du compositeur annotée
- Manuscrit utilisé pour l’édition

## OBSERVATION

**3. Identifiez le type d'apports nouveaux de la/des sources : de quelle nature sont ces apports nouveaux ?**

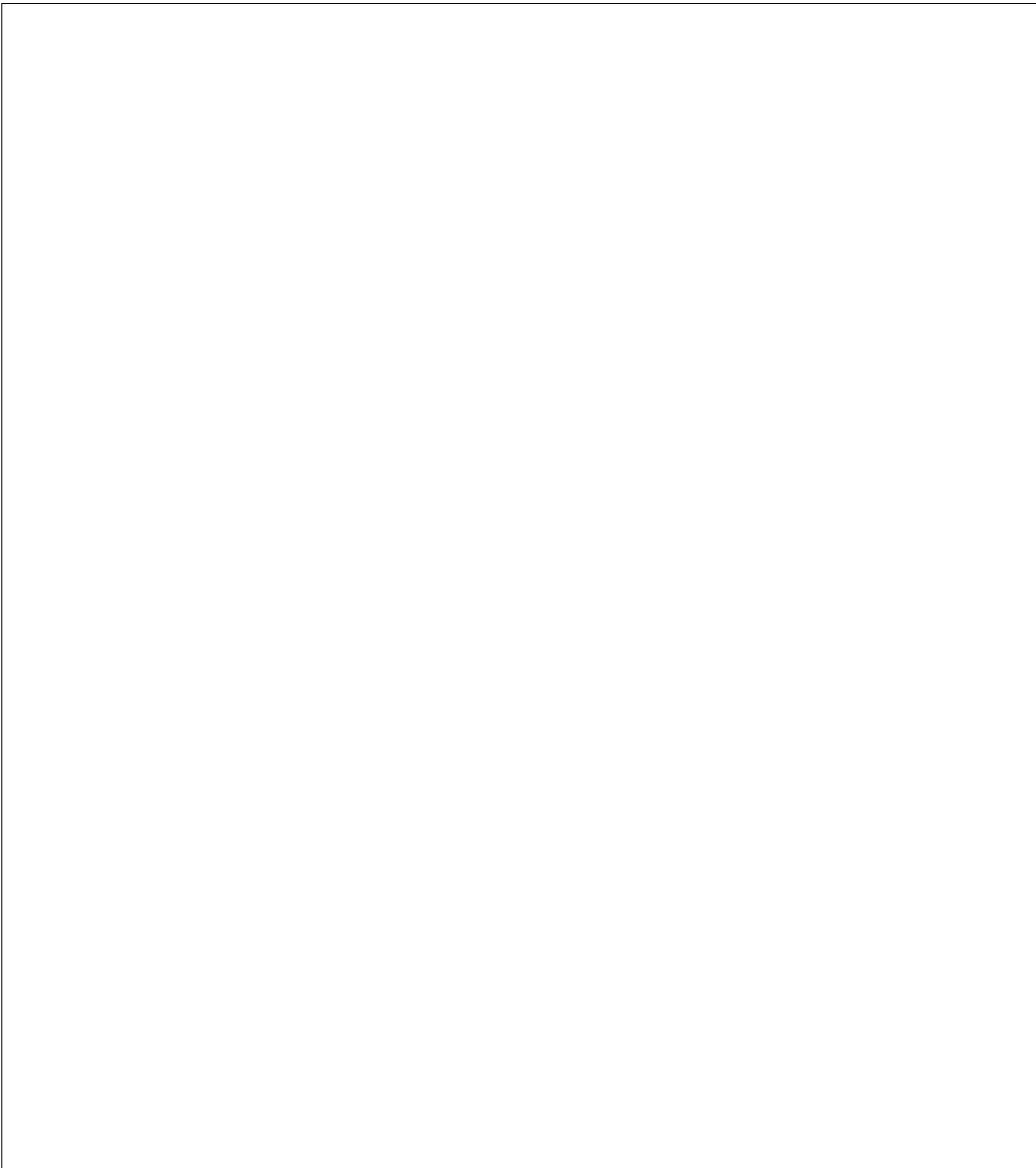
- Indications de doigtés, de nuances, de respirations, d'articulations
- Corrections de notes
- Commentaires de l'interprète
- Autres

**Décrivez le graphisme de la source**

- Écriture : posée, par jet, ratures

**4. Notez dans le détail chacune des différences observées entre la partition éditée et la/les sources dont vous disposez :**

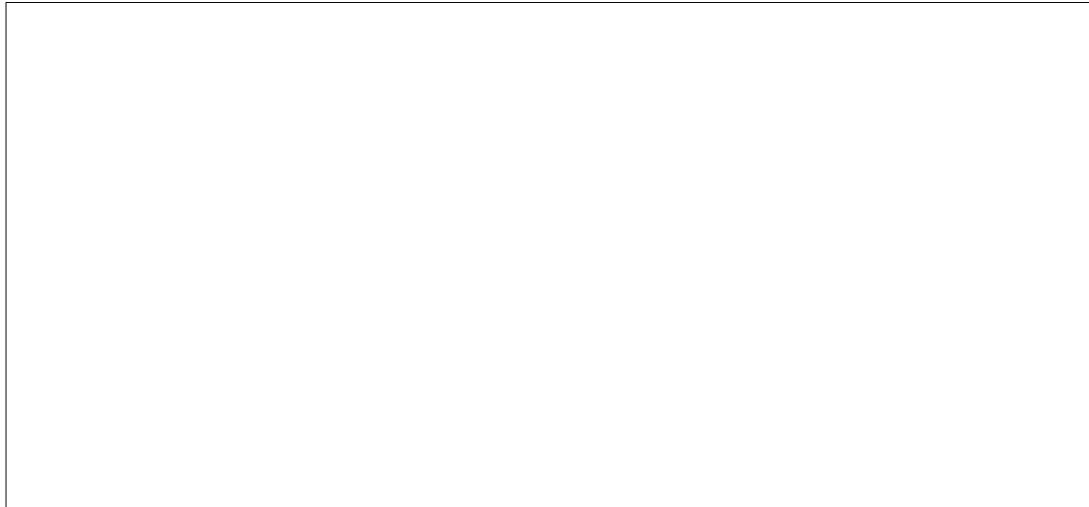
- Titre, sous-titre, nom du compositeur
- Indications de tempo et de caractère
- Notes (vérifier les harmonies et tester sur l'instrument)
- Liaisons
- Articulations (. piqué/ - note longue/ accents)
- Répétition à l'identique d'un passage
- Autres



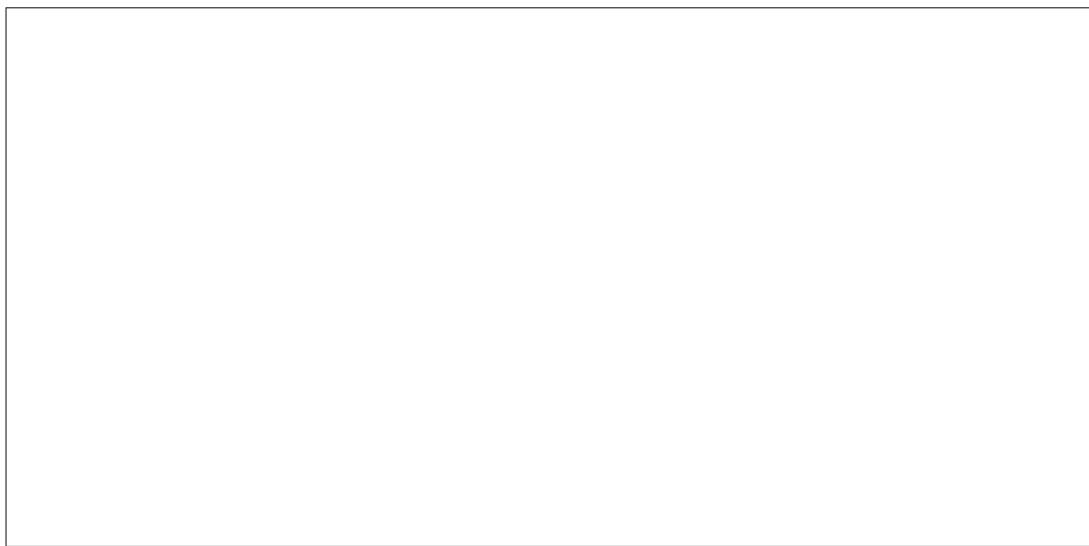
## INTERPRETATION

### 5. Analysez les données recueillies

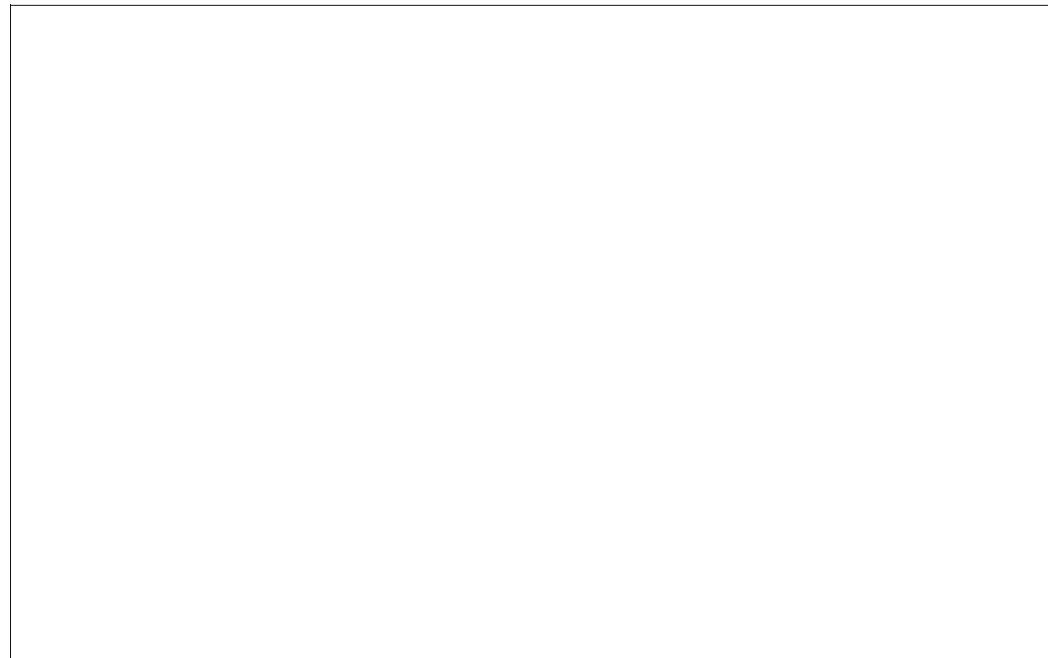
- Apports nouveaux donnant une nouvelle information claire : qu'en concluez-vous ?



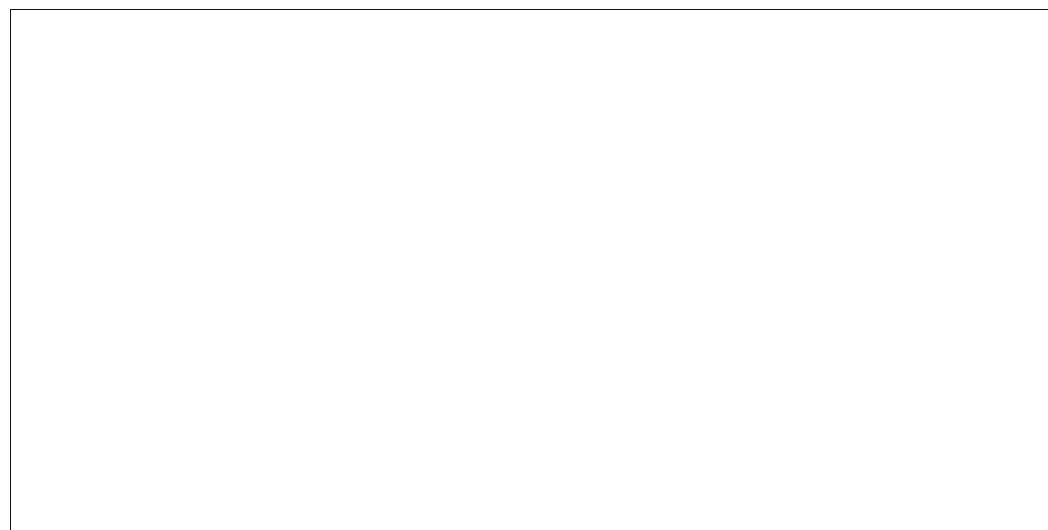
- Apports nouveaux ne donnant pas une information claire, mais déduction possible ou information donnée par des sources parallèles (témoignage oral, autres œuvres, lettre manuscrite) : quelles hypothèses posez-vous ?



- Apports nouveaux ne donnant pas une information claire et qui ne peuvent pas être élucidés ou qui restent contradictoires : quelles questions restent ouvertes ?

A large, empty rectangular box with a thin black border, occupying the upper half of the page below the list of questions.

## COMMENTAIRES

A large, empty rectangular box with a thin black border, occupying the lower half of the page below the section header.



HEMU – Haute Ecole de Musique

Rue de la Grotte 2  
CH-1003 Lausanne

[info@hemu-cl.ch](mailto:info@hemu-cl.ch)  
[www.hemu.ch](http://www.hemu.ch)