

Beach, Amy 1867-1944

Amerikansk tonsättare och pianist

Amy Marcy Cheney växte upp i ett förmöget hem i en liten stad i New Hampshire. Hon visade mycket tidigt musikaliska anlag och komponerade enkla stycken redan vid fem års ålder. Amy Cheney var också begåvad på många andra områden. Hon lärde sig flera främmande språk, bl.a. tyska och franska men intresserade sig även för matematik, filosofi och ornitologi. Pianostudier började hon med när hon var 6, och uppträdde som 7-åring inför publik med verk av Händel, Beethoven och Chopin. Hon kunde inte studera vid universitet eftersom dessa var stängda för kvinnor. När hon var 14 studerade hon under ett år harmoni och kontrapunkt privat, men var i övrigt självlärd som tonsättare; hon lärde sig helt enkelt genom att studera och spela verk av tonsättare som hon beundrade. Genom sina språkkunskaper kunde hon fördjupa sig i europeiska avhandlingar om komposition och orkestrering. Som 14-åring tog hon även privatlektioner i piano. Lärare var Ernst Perabo och Carl Bärmann, båda bördiga från Tyskland. Hon debuterade som professionell pianist 1883, 16 år gammal och spåddes en lysande framtid som konsertpianist. Efter giftermål 1885 med en 24 år äldre läkare, Henry Harris Aubrey Beach, tvangs hon av mannens och tidens dekorum att praktiskt taget helt upphöra med sin konsertverksamhet. Till makens heder måste ändå sägas att han uppmuntrade hennes komponerande. Man får hoppas att anledningen inte var att hustruns verk enligt tidens sed skulle komma att signeras Mrs. H. H. A. Beach och därmed sprida glans även över honom. Efter hans död 1910, turnerade hon under tre år i Europa som pianist.

Beach nådde som USA:s ledande kvinnliga tonsättare stor berömmelse även i Europa. Och praktiskt taget alla hennes verk trycktes och uppfördes under hennes livstid. Självklar var det ändå förenat med stora problem att som kvinna nå framgång på ett område som många betrakade som en människens domän. Hon lär vid något tillfälle ha sagt att skälen till det ljumma intresset för musik skriven av samtida, amerikanska, kvinnliga tonsättare var att den var samtida, amerikansk och 'kvinnlig'.

Amy Cheney Beach brukar placeras i en grupp av tonsättare, som i musikhistorien blivit kallad Second New England School. Den var verksam i New England kring sekelskiftet 1900 och gruppen har också kallats New England Classicists och Boston Six.¹ Medlemmarna komponerade i en stil påverkad av framför allt tysk romantisk tradition. Trots sin "konservativa" och "akademiska" framtoning har deras musik spelat en avgörande roll i utvecklingen av ett amerikanskt konstmusikidiom, skilt från det europeiska. Under sina sista år gjorde Amy Cheney Beach även atonala experiment, bl.a. genom att utnyttja heltonsskalan och använda exotisk harmonik.

Beach komponerade över 300 verk varav över 100 sånger och flera pianostycken. Bland verk i större format hör Mässa in Ess-dur (1892), Gaelic Symphony (1896), Pianokonsert op 45 (1898) och en opera Cabildo (1932). Bland hennes kammarmusikverk kan nämnas Violinsonat op. 34, Pianokvintett op. 67, Stråkkvartett op. 89 och Pianotrio op. 150. De flesta av hennes verk trycktes och framfördes under hennes livstid. När hon dog betraktades dock hennes musik som passé, ett öde icke ovanligt för många tonsättare, även stora.

¹ "Medlemmarna" var John Knowles Paine (1839–1906), Arthur Foote (1853–1937), George Chadwick (1854–1931), Amy Cheney Beach (1867–1944), Edward MacDowell (1861–1908) och Horatio Parker (1863–1919).

Sonat för violin och piano a-moll op 34

1 *Allegro moderato* 2 *Scherzo. Molto vivace* 3 *Largo con dolore*

4 *Allegro con fuoco*

1895

Under de tre sista decennierna av 1800-talet skrevs ett stort antal romantiska violinsonater av hög klass. Bland tonsättarna kan nämnas Brahms, Richard Strauss, Fauré, Cesar Frank och Saint-Saëns, och i Norden Grieg (den tredje sonaten), Emil Sjögren och Wilhelm Stenhammar. Som synes idel herrar; kvinnor ansågs på den tiden sakna den kreativa intelligens som krävs för skapande verksamhet. Dock komponerade några av de vilseförda själarna ändå. Och vi som lever i en tid av något förändrad attityd kan nu lite yrvaket konstatera att deras alster t.o.m. skulle kunna tas för att vara skrivna av någon representant för skapelsens krona. Amy Cheney Beach violinsonat är ett utmärkt exempel. Många anser den vara tonsättarens bästa verk och den fyller alla de krav man kan ställa på ett fullödigt kammarmusikverk: naturlig form, pregnant melodik, skicklig stämväv och balans mellan instrumenten. Den fick också mycket god kritik vid uruppförandet. En recensent avgav dock följande omdöme: *The weakness of the work lies ... in its total lack of original ideas*. Men verket har blivit spelat och älskat, vilket inte kan sägas om alla stycken, inte ens om dem som på grund av sina originella idéer renderat upphovsmannen en plats i musikhistorien. Och att skriva musik som blir spelad, även efter uruppförandet, har också sina poänger. Sonaten fördes till dopet av konsertmästaren i Boston Symphony Orchestra, Franz Kneisel, tillika primarie i den berömda Kneiselkvartetten.² Tonsättaren själv satt vid pianot. I Europa spelades den 1900 i Paris av Eugène Ysaÿe och Raoul Pugno och i Berlin av Carl Halier och Theresa Carreno.

Första satsen är ingen typisk allegrosats. Den har visserligen sonatform men har ett tempo så lugnt att tankarna om verkets storform går till barockens satsindelning långsam-snabb-långsam-snabb. Satsens stämning påminner om första satsen i César Francks sonat, ett verk med liknande storform. I övrigt följer sonaten den klassicistisk-romantiska traditionen med ett scherzo och en långsam sats som mellansatser. En utförlig analys av satsen finns i en avhandling om sonaten, som finns utlagd på Internet.³

Pianot presenterar själv huvudtemat. Den stigande kvinten i takt 1, växlingen mellan fjärdedelar och åttondelar i takt 3 och den punkterade åttondelen i takt 5 är viktiga motiv i temat:



Violinen, som så småningom kommer in, spelar en vacker motstämma. Satsen utmärks överhuvudtaget av de intressanta motstämmorna. De skapar komplexitet och gör verket värt att avlyssna många gånger i streck; när man är bekant med huvudmelodierna är det lättare att koncentrera sig på motstämmorna.

Ett avsnitt betecknat *Animato* kan tas som exempel på hur Beach utvecklar sina teman i nya kombinationer. Det är pianostämman som visas:



² Det var Kneiselkvartetten som uruppförde Dvoraks Stråkkvartett op 96 och Stråkkvintett op 97 Nyårsdagen 1894 i Boston.

³ Yu-Hsien Judy Hung, *The Violin Sonata of Amy Beach*, Louisiana State University

Man känner här igen punkteringen från huvudtemat. Tekniken brukar kallas tematisk transformation och anses ”uppfunnen” av Liszt.

Sidotemat i dominanttonarten är en riktig hjärtekrossare. Det introduceras i violinen:



Och ännu mer trånande blir det när pianot tar upp temat i en elegant utarbetad variant. Denna pianomelodi och den stämning den förmedlar uttrycker mycket av den romantiska musikens innersta väsen:



Genomföring inleds trevande med huvudtemat. Därefter bearbetas sidotemat och snart kombineras flera av temana på sinnrikt sätt.

Återtagningen inleds nästan omärkligt med satsens huvudtema, men när man hör den kraftfulla tematransformationen (notexempel 2 ovan) vet man i alla fall att man är i återtagningen. Även sidotemat återkommer, först i F-dur och sedan i form av åttondelsvarianten (notexempel 4 ovan) i A-dur. En coda byggd kring fragment av båda temana avslutar denna mycket lyriska första sats.

Det på vanligt sätt 3-delade Scherzot, ABA, har två inramande A-delar i G-dur med en mittdel, B, i g-moll. A-delen gör verkligen skäl för beteckningen scherzo. Det är humoristiskt och lättsamt, med ett rörligt tema, som upprepas imitatoriskt i pianot en takt efter:



B-delen utgör en verkningsfull kontrast. I det långsammare tempot är det pianot som står för temat medan violinen under en stor del av avsnittet spelar en bordunton.



Musikvetaren John Baron påpekar i en programtext⁴ att hela sonaten kretsar kring tonerna e, a, och g, d.v.s. tre av violinens strängar. De två första exploaterades i första satsen och i denna sats är det g som står i centrum. Violinens borduntonar ur från den öppna g-strängen. Den inledande A-delen återkommer och satsen avslutas med en kort coda med beteckningen *Vivo*.

⁴ Se violinisten Janet Parkers hemsida,

Den tredelade långsamma satsen, *Largo con dolore*, har en välfunnen föredragsbeteckning. Satsen är tredelad och Hung (se fotnot ovan) menar att den har sonatform. De inramande delarna i e-moll byggs upp av en vacker men smärtfylld melodi, som presenteras solo i pianot:



Melodin tas sedan upp av violinen och utvecklas ytterligare.

Mittdelen i G-dur, som Hung kallar genomföring, blir efter hand allt mer intensiv, och den når slutligen klimax i fortissimo för att sedan avstannande förbereda den tragiska stämningens återkomst i återtagningen. Violinen spelar nu en motstämning till temat i pianot. Kanske kan man ana något av en tröst till slut; satsen slutar i ett E-durackord.

I finalen, *Allegro con fuoco*, vilar dock inga ledsamheter. Den är liksom första satsen stöpt i sonatform. Den börjar med en pampigt och virtuos inledning med växelspel mellan instrumenten:



Denna inledning mynnar i ett brett anlagt och energiskt huvudtema, presenterat i violinen:



Stämning och tematik från inledningen återkommer i en överledning som avstannande övergår i det mycket lyriska sidotemat. Detta, som inleds i pianots vänsterhand, får stort utrymme i satsen:



Denna lugnt börjande sidogrupp blir allt intensivare både i tempo och i stämning. Ett sluttema bestående av material från inledning, huvudtema och sidotema avslutar expositionen. Genomföringen inleds med en trestämmig fuga byggd på huvudtemat och avslutas med utveckling av huvud- och sluttema.

Återtagningen inleds med sidotemat i A-dur, som sedan bibehålls satsen ut. Beach tycker antagligen att huvudtemat utnyttjas nog och låter detta höras först i codan, som också innehåller material från inledning och sidotema.

Pianokvintett fiss-moll op 67

1 Adagio. Allegro moderato 2 Adagio espressivo 3 Allegro agitato
1907

Detta mycket Brahms-influerade verk fick sin premiär i Boston 1908 inför en stor och entusiastisk publik. Amy Beach, satt själv vid pianot. Även kritikerkåren var överlag positiv. En av recensenterna tyckte att kvintetten var skriven i ”verkligt modern och icke-akademisk anda”. En annan menade att den, även om den inte riktigt var i klass med Schumanns, Francks eller Brahms kvintetter, ändå var ett fint verk.

Amy Beach utvecklade tidigt den form av sinnesanalogi, som innebär att olika tonarter förknippas med olika färger. Fiss-moll såg hon som svart. Tonarten i detta mörka verk är alltså nog vald.

Första satsens långsamma inledning antyder efter 7 takter det kommande huvudtemat. Det är fråga om en fallande kromatisk skala från fiss till c (hiss).



Inspirationskälla lär vara sista satsens sidotema i Brahms pianokvintett som också kännetecknas av fallande halvtonsintervall. (se sista notexemplet i kapitel Brahms III i Verkkommentarer).

När satsens huvuddel, *Allegro moderato*, börjar, presenterar violin 1 huvudtemat till pianots sextiol-ackompanjemang. Vi hittar även här samma fallande, små sekunder, i detta fall från fiss till h:



Sidogruppen inleds lyriskt i stråkarna (D-dur):



men temat fortsätter därefter i pianots vänsterhand:



Genomföringen inleds med material från den långsamma inledningen och behandlar även huvudtema och sidotema.

Återtagningen börjar efter en vilopunkt med sidotemat, nu i parallelltonarten A-dur. I slutet återkommer både motiv från inledningen och huvudtemat. Satsen slutar i tonikan.

Den vackra andra satsen, *Adagio espressivo*, med stämning av sorg och klagan kan sägas gå i huvudtonartens dominanttonart. Den är dock noterad i Dess-dur i stället för Ciss-dur. Satsen har enligt en av Beach levnadstecknare tredelad form.⁵ Man tänker då oftast på tredelad visform, ABA, men det finns även fog för att se en tredelning à la sonatform med exposition, genomföring och återtagning.⁶ Satsen innehåller även en coda.

⁵ Adrienne Fried Block, *Amy Beach, Passionate Victorian*, Oxford University Press, New York 1998

⁶ Rose Marie Chisholm Flatt, *Analytical Approaches to Chromaticism in Amy Beach's Piano Quintet in F# Minor*, tillgänglig på Internet

Huvudtemat klingar omedelbart ut i de sordinerade stråkarna:



Temat upprepas i pianot. När stråkarna åter hörs är temat spegelvänt i de två lägre stämmorna. Vid temats återkomst en fjärde gång går det i E-dur och är förlagt till violin 2. Efter en generalpaus inleds till stråkarnas synkoperade ackompanjemang B-delen eller – om man menar att satsen har sonatform – sidotemat (b-moll) i cellon med en fras som omedelbart imiteras i pianot:



Denna mittdel följs sedan av ett avsnitt med tydliga genomföringsdrag, vilket skulle kunna försvara just sonatformsförslaget. Temautvecklingen börjar med huvudtemat i pianot, men redan efter 4 takter hörs sidotemat i stråkarna. En annan kombination av de två temana hörs i slutet av avsnittet, där sidotemat efterhand omvandlas till huvudtemat.

A:s återkomst eller, om man så vill, återtagningen börjar med det vackra temat i cellon. Här verkar sidotemat lysa med sin frånvaro, vilket kan tala för tolkningen om ABA-form. En coda, som inleds efter ett ritardando, avslutar satsen. Den är byggd kring fragment från båda temana.

Även tredje satsen, *Allegro agitato*, har sonatform. Inledningen domineras av snabba skalpassager. Efter den presenteras det exotiskt klingande huvudtemat av violin 1:



Det är intervallet hiss - a i takt 2 som skapar den främmande tonbilden.

Det lyriska sidotematet spelas solo i violan:



Genomföringen börjar, efter ett ritardando och en vilopunkt, med huvudtemat, men mycket snart hörs utveckling av inledningens skalor. Plötsligt hörs ett fugato i tremolo byggt på tema 1 i stråkarna. Pianot ansluter och avsnittet avslutas med ett förminskat septimackord. Det leder överraskande till första satsens adagioinledning.⁷ Att utnyttja material från tidigare satser är ett sätt att knyta ihop satserna till en cyklisk helhet, som ofta förknippas med fransk senromantik, men som använts långt tidigare, t.ex. av Mendelssohn.

Återtagningen inleds med satsens sidotema. Huvudtemat sparar Beach till några takter i återtagningens slut, vilket är logiskt med tanke på att detta fått så stor uppmärksamhet i genomföringen. Och huvudtemat ligger också till grund för den avslutande codan.

⁷ Det kan naturligtvis diskuteras om denna återkoppling till första satsens inledning ska föras till genomföring eller återtagning. Varför kan den inte vara en övergång mellan genomföring och återtagning. Vi läses alltför ofta i försök att pressa in allt nytt i gamla formmönster.

Stråkkvartett op. 89

Grave – Allegro molto – Grave

1929

Amy Beachs stråkkvartett är ett av de få verk, som aldrig publicerades under hennes livstid. Kvartetten hade visserligen framförts några gånger på 1930-talet av lokala ensembler, men så sent som 1943, menade hon att hon aldrig hade fått höra den så som hon hade tänkt sig den. I november 1942 blev den dock framförd på en festival för firandet av hennes 75-årsdag och som var helt ägnad åt hennes musik, men tonsättaren var då alltför sjuk för att kunna delta. Först på 1990-talet trycktes den för första gången. Detta är desto märkligare, eftersom det är ett verk av hög lödighet både ur lyssnar- och kännarsynpunkt.

Beach har för verkets tematiska material använt sig av tre inuit-melodier från Alaska, som hon hittat i en bok, *The Central Eskimo* (1888) av antropologen Franz Boas.⁸ De tre inuitmelodierna var *Summer Song*, *Playing at Ball*, och *Ititaujang's Song*. Ur dessa skapar hon 4 teman, nedan kallade a, b, c, och d. Kvartetten består av en sats uppdelad i 3 avsnitt enligt gängse mönster, A-B-A.

Det första avsnittet, *Grave*, börjar med en introduktion bestående av ett mycket kromatiskt material, som skapar en alldeles speciell magi. Oupplösta harmonier och svårbestämbar tonalitet, visar en mer senromantisk påverkan än tidigare. Därefter presenteras det första temat, a, i violan (från *Summer Song*):



Det avlöses direkt av tema b (som hämtats från första halvan av *Playing at Ball*):



Detta tema får större utrymme, och blir i takt 49, *Più animato*, mera energiskt, samtidigt som det i viola och cello hörs ett kraftfullt punkterat motiv följt av ett eko i de övre stråkarna:



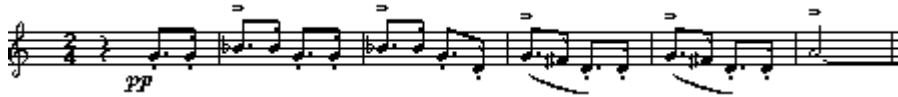
Detta är en antydning av tema c (se nedan) men i övrigt fortsätter utvecklingen av tema b, som slutligen hörs i cellon, följt av tema a i violan.

Det centrala avsnittet, *Allegro molto*, i 6/8 är mer än tre gånger så långt som det första. Det börjar med tre kraftfulla ackord. Därefter presenteras ett nytt tema, d, (hämtat från *Ititaujang's Song*), som efter några takter klingar ut i C-dur med början i violin 2:

⁸ Franz Uri Boas (1858-1942) född i Tyskland, fysiker, geograf och antropolog, professor i antropologi vid Columbiauniversitetet i New York.



Detta övergår i sin tur i ett kraftfullt punkterat tema, c, som vi redan hört antydning till i Grave-avsnittet. Temat är hämtat från andra halvan av *Playing at Ball*. Det får nu blomma ut på allvar:



Det avlöses av tema b, som nu i giss-moll behandlas genomföringsmässigt.

På nytt hörs det "krigiska" tema c.

Vi har nu kommit till verkets vändpunkt, B-delens mittpunkt, som utgörs av ett praktfullt fugato på tema d.

Mittdelen avslutas nu som den började, först med tema d i sin ursprungliga skepnad, sedan med tema c, b, c för att sätta punkt med de tre dubbelgreppsackorden som inledde avsnittet.

Därefter återkommer Grave-avsnittet, kraftigt nedkortat. Först hörs den kromatiska inledningen, sedan tema a och slutligen en sordinerad coda i samtliga stråkars höga register.

Översikten nedan visar platsen för temana (och deras utveckling) i satsen, samt ungefärligt utrymme i taktantal:

<i>Grave</i>					<i>Allegro molto</i>							<i>Grave</i>				
<i>Più animato</i>					fugato											
Intro	a	b	b	a	d	c	b	c	d	d	c	b	c	intro	a	coda
14	8	27	22	13	45	37	57	40	42	26	21	29	13	15	11	13

Kvartetten uppvisar alltså en bågformad uppbyggnad, med det tematiska materialet fördelat på ömse sidor om det centrala fugatot. Man får hoppas att kvartettensemblerna får upp ögonen för detta originella och skönt klingande verk