

In-Audita musica
per
Rebecca Clarke
(Harrow, 27/8/1886 – New York, 13/10/1979)

Art has nothing to do with the sex of the artist. I would sooner be regarded as a sixteenth-rate composer than be judged as if there were one kind of music art for men and another for women. R.C.

a cura di

**Cecilia Apostolo, Arianna Cartini, Elena Fiorani, Inae Kim, Francesca Mercuriali,
Federica Passoni, Sara Piola, Greta Raciti, Danae Rikos, Maria Angelica Seminara.**

Esame conclusivo del corso
Prassi esecutiva ed interpretativa di compositrici al pianoforte
(repertorio solistico e da camera vocale/strumentale)
Docente Monica Lonero

Lunedì 11 luglio, ore 15 - Sala Musica del Conservatorio "G. Cantelli" - via Collegio Gallarini, 1 - Novara

Down by the Salley Gardens (c. 1919, p. 1924) testo di *William Butler Yeats (1865-1939)* **Danae e Angelica**
Il poeta irlandese ricostruisce in maniera imperfetta a memoria un'antica canzone di 3 versi cantata da un'anziana del villaggio di Ballisodare, nella contea di Sligo. Il richiamo geografico è chiaramente allo stesso villaggio, dove gli abitanti costruivano i propri tetti con gli alberi che nascevano sulle rive di un fiume. R. Clarke completò i versi di Yeats con una semplice figura di accompagnamento e, al posto della canzone folkloristica tradizionale irlandese, compose una nuova linea melodica per la voce. L'intelaiatura della canzone e la particolare qualità di suono rimandano al mondo illusorio di un amore di gioventù e al rimpianto di averlo perduto.

The Donkey (c. 1942, p. 1984) testo di *Gilbert Keith Chesterton (1874-1936)* **Sara e Cecilia**
Con il personale crescente interesse verso alcuni aspetti del Cristianesimo, R. Clarke mette in musica anche il distorto quanto profondo testo di Chesterton, composto in occasione della Domenica delle Palme: esso presenta immagini tetre e mostruose di una creatura, autodefinitasi strana ed orrida, che vaga solitaria ma viene scelta da Cristo per la sua entrata a Gerusalemme. Esteticamente non avvenente, l'asino viene nobilitato per le sue qualità di fedeltà al padrone e di dedizione al lavoro. La compositrice rende l'immagine di un asino e del suo tagliare con un andamento musicale singhiozzante. *The Donkey* fu dedicato al soprano drammatico danese Povla Frijsch, che fu esecutrice di molti lavori di R. Clarke.

I'll Bid My Heart Be Still (arr. 1944, p. 2002) *Old Scottish Border Melody* **Arianna e Greta**
Il brano, pubblicato postumo dalla Oxford University nella raccolta *Shorter pieces for viola and piano*, è stato composto da R. Clarke in occasione del suo matrimonio col pianista James Friskin: come si può capire dal titolo (*Ordino al mio cuore di stare fermo/calmo*) è una promessa di fedeltà. L'interazione tra la viola e il pianoforte può essere vista come la metafora della loro relazione, con lo scambio continuo della stessa melodia tramite l'elemento di unione rappresentato dalle note finali/iniziali in comune per ciascun periodo musicale. Le dinamiche interne al brano evocano un'atmosfera tranquilla, poi più concitata, fino ad arrivare ad un culmine (nel quale emerge la piena espressività dei due strumenti), prima di trovare nuovamente la calma finale.

The Aspidistra (c. 1929, p. 1930) testo di *Claude Flight (1881-1955)* **Francesca e Inae**
La composizione di questo originale walzer, dedicato al pianista Adolphe Hallis, prende origine da un testo del pittore e incisore cubista Claude Flight, che aveva in passato scelto l'aspidistra come soggetto di sue opere. Per la sua peculiare resistenza, che la rende in grado di sopravvivere ovunque e in qualsiasi condizione, la pianta in Inghilterra veniva usata regolarmente come decorazione per interni. Queste doti hanno reso l'aspidistra (nel testo descritta come una *persistente macchia verde coperta di polvere*), un emblema dei valori inglesi sia in epoca vittoriana sia durante la seconda guerra mondiale. R. Clarke e C. Flight furono tra i primi ad utilizzare l'aspidistra come metafora per manifestare una critica al conservatorismo inglese e, nell'uccisione della pianta, il tentativo di estirpare valori ritenuti ormai obsoleti. Le insistenti dissonanze del pianoforte sulla spiegata linea melodica del canto caricano di *humor* il discorso musicale.

Shy One (c. 1912, p. 1920) testo di *William Butler Yeats* **Danae e Greta**
Brano dedicato al tenore Gervase Elwes che lo eseguì a New York solo nel 1921. Di carattere modale e contraddistinto da un forte profilo melodico, fu criticato dal Musical Times in più occasioni per l'uso non indifferente di dissonanze. L'utilizzo

copioso di cromatismi e i continui cambi di tempo contribuiscono ad incrementare la tensione del discorso musicale. Il testo, soggetto a diverse interpretazioni, descrive un amante che fantastica e medita sul suo amore, una ragazza timida: lei si isola, anche nello svolgimento di faccende domestiche, lui la vede attraverso un'illuminazione progressiva (luce del fuoco e poi candele), la desidera ardentemente e, in conclusione, immagina di poterla raggiungere in un luogo remoto, *to an island in the water*, dove rifuggire dalla *routine* quotidiana.

A Dream (c. 1926, p. 1928) testo di *William Butler Yeats*

Francesca e Inae

La poesia di Yeats è la descrizione di un sogno di morte, che prende spunto da un reale viaggio in Francia che la sua amata, l'attrice rivoluzionaria femminista irlandese Maud Gonne, malata di tubercolosi, intraprese per recuperare le forze. Nell'ambientazione mortifera del sogno emerge la preoccupazione del poeta: la terra straniera, la morte solitaria e l'elogio conclusivo del protagonista, che scrive su di una croce di legno la bellezza della giovane donna morta precocemente, sono elementi caratteristici della poesia romantica. In un tessuto sonoro statico e ipnotico, l'unico passaggio dinamico è il ricordo della donna, al centro del brano.

Dumka (c. 1941, p. 2004) *Duo concertante per violino e viola, con pianoforte*

Elena e Arianna, con Cecilia

Il termine ucraino *Dumka* è comune ad altre lingue slave: la parola letteralmente significa *pensiero* e nasce come diminutivo della parola ucraina *duma*, una danza tradizionale slava di carattere generalmente melanconico. La composizione del genere divenne popolare dopo la pubblicazione di studi etnografici del compositore ucraino M. Lysenko (1873/74). Un importante contributo nel processo di trasferimento della danza dal registro folkloristico a quello formale classico fu dato da Dvorak che, ad esempio, nel suo ultimo e celeberrimo trio per piano in Mi minore Op. 90 n. 4, talvolta denominato appunto *Dumky-Trio*, inserisce 6 movimenti, ognuno dei quali è un *Dumka*. Sono stati composti *Dumka*, tra gli altri, da P. I. Čajkovskij (op. 59), F. Chopin (op. 74 n. 19), F. Liszt (SW 249). Nella composizione della Clarke gioca un ruolo importante l'incastro ritmico e dinamico tra gli archi e il pianoforte, con effetti incalzanti e dissonanti, resi soprattutto evidenti nei passaggi più tormentati con il conflitto ritmico del 3 contro 2. Momenti di tensione vengono alternati ad altri cantabili, ad imitazione, all'unisono o di scambi repentini di elementi tematici, tra violino e viola, e pianoforte. Il brano, saturo di estese linee cromatiche e in un unico movimento, costituisce nel complesso un *climax* ascendente di drammaticità che ritorna all'atmosfera iniziale, diradando via via l'intensità del *pathos*.

June Twilight (c. 1925, p. 1926) testo di *John Masefield (1878-1967)*

Danae e Angelica

Brano dedicato a John Goss, celebre baritono inglese, con il quale R. Clarke intreccia una relazione clandestina e duratura. Il testo evoca la natura, con i suoi colori e odori, offrendo all'ascoltatore la breve descrizione di un paesaggio armonioso, illuminato dai raggi caldi e dorati della luna. Nel corso del brano, grazie alla sua struttura ritmico-armonica, ricca di dissonanze, cromatismi e repentini cambi di tempo, si fa spazio una sensazione di malinconia per la breve e temporanea perfezione di questa immensa bellezza.

Cradle Song (c. 1929, p. 1929) testo di *William Blake (1757-1827)*

Federica e Greta

Il testo della ninna nanna appartiene alla raccolta *Songs of Innocence* di W. Blake ed evoca il ruolo tradizionale della madre. R. Clarke scrisse parecchie ninne nanne e non avendo avuto figli, la sua si potrebbe interpretare come una sorta di espressione in musica di un desiderio recondito. Nella composizione si creano continue dissonanze tra la voce e il pianoforte e la presenza di numerosi accordi sincopati e sospesi segnano il distacco dai turbamenti della veglia alla pace del sonno; il tutto rassicurato dalla linea melodica più lineare e tranquilla del canto materno.

Down by the Salley Gardens (arr. 1950, p. 2002)

Francesca e Elena

R. Clarke arrangiò la propria versione per voce e piano di *Down by the salley gardens* in una nuova, trasposta, per voce e violino, dedicata al soprano Helen Boatwright. La prima performance del brano ebbe luogo l'anno successivo a New York e fu eseguita da Helen e da suo marito. La scelta del violino, oltre ad essere suggerito dalla tradizione tipica delle *Irish Country Songs*, altre delle quali scritte dalla stessa Clarke, denota il particolare legame affettivo verso il primo strumento studiato dalla compositrice prima di passare alla viola. R. Clarke non fu l'unica a mettere in musica il testo di Yeats: tra gli altri fu preceduta da H. Hughes e seguita da J. Ireland, I. Gurney, B. Britten e J. Corigliano.

Ave Maria (c. 1937?, p. 1998)

Francesca, Danae e Sara

Breve e semplice componimento per sole 3 voci femminili. La scrittura bilanciata e la condotta lineare delle parti rivelano uno studio attento della polifonia di Palestrina, autore particolarmente amato fin da quando Rebecca era studentessa al Royal College of Music. Come per molti dei suoi lavori, si può solo ipotizzare una possibile datazione. Per l'*Ave Maria*, in base alle fonti pervenute (lettere autografe e due diversi manoscritti), Clarke appunta 1937 seguito da punti interrogativi e si può far risalire alla città di Londra il luogo di composizione. Un iniziale contributo agli studi sulla compositrice è stato dato da un lontano pronipote, il prof. Christopher Johnson (l'attuale proprietario del suo lascito musicale), quando era ancora studente alla City University di New York: nel 1976/77 Johnson, con il supporto della stessa autrice, compilò un catalogo delle sue opere (tutt'ora inedito come molte composizioni) che ha distribuito in diverse copie tra colleghi studiosi.

Tiger, Tiger (c. 1929-1933, rev. 1972, p. 2002) testo di *William Blake*

Federica e Angelica

Composto durante un periodo di turbolenza sentimentale con il baritono John Goss, che condusse di lì a pochi anni alla conclusione della relazione, il brano ha un carattere molto oscuro come i registri gravi del pianoforte. La descrizione della tigre e la simbologia dell'istinto primordiale ad essa legata, accordano al brano una forte componente erotica. Ma la tigre è anche una creatura terribile, creata dallo stesso Dio che creò l'agnello, immagine di purezza e di bontà: contrasto che pone su di un piano di riflessione interiore. I numerosi cromatismi, le scale modali e pentatoniche e i ritmi nervosi, sono strumenti compositivi che evocano anche la gestualità scattante dell'animale, il suo verso, il suo respiro e la sua minacciosa e imprevedibile pericolosità.

Come, Oh Come My Life's Delight (rev. 1926?, p. 2002) Testo di *Thomas Campion (1567-1620)*

Danae e Inae

Il testo, tratto da *Third and Fourth Book of Ayers (1617)*, è una breve ed estatica descrizione dell'amore. La melodia e la struttura armonica del brano sembrano riprendere alcuni aspetti formali caratteristici delle composizioni della musica tardorinascimentale, pur mantenendo i connotati di un brano contemporaneo. Il testo elementare è composto da due stanze, ciascuna delle quali contiene sei versi di 6-8 sillabe, a loro volta contraddistinti dallo schema rimico ababcc/dedeff: tutti aspetti che rendono più orecchiabile la melodia. Nonostante la regolare successione di linee e stanze, questo poema crea una sensazione di stasi e di sospensione, contrapponendosi al naturale scorrere del tempo del mondo circostante.

The Psalm of David, When He Was in the Wilderness of Judah (c. 1920, p. 2002) dal *Salmo 63*

Sara e Angelica

Brano che mostra l'interesse di R. Clarke verso il cristianesimo nonostante il suo ateismo. Il Salmo della Bibbia canta di quando Davide si trovava nel deserto di Giuda e di come anelasse a Dio e lo benedicesse. I tempi lenti e maestosi del brano sembrano indicare la profondità del desiderio di Davide di trovare il Signore: la riflessione e il pensiero verso il Creatore sono espressi dalla calma meditativa di alcuni passaggi, mentre quando vengono nominati il potere e la gloria di Dio il brano si spinge in avanti con crescendo ed enfasi, dando la sensazione che ogni nota rifletta sulla Sua grandezza.

Greeting (c. 1928?, p. 1928) testo di *Ella Young (1867-1956)*

Francesca e Cecilia

In questo brano, modellato sul testo della singolare poetessa e divulgatrice di cultura celtica Ella Young, la ricerca di un vecchio amore viene affidata ai venti. Si tratta di un componimento breve ma conciso. L'iniziale ambientazione acquatica, rilassata e sfumata, subisce un graduale stravolgimento fino a raggiungere l'apice dell'azione, l'urlo del vento. Infine l'insieme sonoro si spegne a poco a poco, smorzandosi nuovamente in un'atmosfera di sogno.

Chinese Puzzle (c. 1921- p. 1925)

Elena e Inae

Il breve brano, proposto nella versione originale per violino e pianoforte, evoca uno stile chiaramente orientale. R. Clarke ha manifestato in altre circostanze l'interesse per la Cina, ad esempio mettendo in musica nel 1910, insieme ad altri studenti colleghi del Royal College, *Tears* (lacrime), su antichi versi cinesi. Il culto per l'Oriente non è isolato alla compositrice inglese e nel caso di brani musicali a carattere esotico accomuna altri compositori nel XIX/XX secolo, tra cui C. Debussy, I. Stravinskij ed E. Bloch: con quest'ultimo nel 1919 Clarke contese il primo premio (con la sua Sonata per viola e pianoforte) nel concorso sponsorizzato dalla mecenate Elizabeth Sprague Coolidge, al quale parteciparono settantadue compositori. I cronisti avanzarono congetture su un ipotetico pseudonimo di Bloch, che infine vinse il primo premio, dubitando che la Sonata di *Rebecca Clarke*, considerata di notevole rilievo, potesse essere stata composta da una donna.

The Seal Man (c. 1921-22, p. 1926) testo di *John Masefield (1878-1967)*

Federica e Greta

"Them that live in the water, they have ways of calling people"

The seal man – letteralmente *uomo foca* – è un *selkie*, creatura mitologica legata alla tradizione celtica, che è solito recarsi sulla terraferma sotto affascinanti sembianze umane per condurre le persone alla morte. Tratta da *A Mainsail Haul* di Masefield, la prosa, dal carattere drammatico, narra di una ragazza che, travolta da un amore passionale ed irresistibile, va contro tutto e tutti pur di appagare il suo cuore. Invece morirà per annegamento nel momento in cui seguirà il suo amato (che lei crede un essere umano) nel profondo del mare. Perdere se stessi sotto una forza incontrollabile è il punto focale della composizione, la cui drammaturgia è resa dall'alternarsi di stili musicali (modale, tonale ed atonale), dell'utilizzo della voce (dal canto di linee melodiche a parti recitative) e dai continui cambi di tempo e di metro.

The Cherry-Blossom Wand (c. 1927, p. 1929) testo di *Anna Wickham (1883-1947)*

Sara e Inae

Con il suo immaginario floreale e romantico, il poema potrebbe suggerire ad una prima lettura un testo allegro e piacevole, ma un'analisi attenta rivela un cinismo più oscuro. Il poema venne ampiamente letto e diffuso appena pubblicato (1915) e il brano di R. Clarke fu dedicato al mezzo-soprano Anne Thursfield. Sebbene fosse stato scritto con l'obiettivo di essere musicato (la stessa Wickham studiava come cantante) non ci sono pervenute altre versioni musicali. Un'amica comune, la violoncellista May Mukle, permise l'incontro tra le due artiste, che orientò R. Clarke a collaborare successivamente con altre poetesse, tra cui Ella Young, Katherine Kendall e Edna St. Vincent Millay.

Eight O'Clock (c. 1927, p. 1928) testo di *Alfred Edward Housman (1859-1936)*

Francesca e Greta

Nel brano si possono individuare i rintocchi di un campanile con la crescente angoscia di un uomo che, condannato alla

forca, sente conteggiare i suoi ultimi attimi. Egli è infatti il protagonista del testo di Housman, di cui R. Clarke si serve, cogliendo la visione più pessimistica e oscura del poeta inglese. L'arpeggio ascendente che conclude il brano, coerentemente ad una più antica retorica musicale, può essere interpretato come l'ascesa dell'anima al cielo dopo la morte del protagonista.

Weep You No More, Sad Fountains (c. 1912, p. 2002) dal repertorio di *John Dowland (1563-1626)* **Danae e Inae**
Testo anonimo, scritto presumibilmente durante l'epoca elisabettiana in forma di lirica musicale da eseguire a corte. La composizione offre al lettore una dolorosa storia scritta in una forma che tuttavia dona conforto, ricca di piacevoli metafore descrittive. Metafore che emergono a partire dal titolo dove la combinazione di triste e fontane (*sad fountains*) rappresenta le lacrime e dunque il pianto. Il poema, tratto *dal Third Book of Songs (1603)*, presenta un'interessante struttura ritmica e rimica, con reminiscenze della poesia elisabettiana, e potrebbe riferirsi alla morte di una ragazza qualsiasi come a quella della stessa regina Elisabetta I.

God Made a Tree (c. 1954, p. 2002) testo di *Katherine Kendall (1910- 2010)* **Sara e Angelica**
Katherine Kendall è un nome poco conosciuto in letteratura: fu amica di Rebecca Clarke nonché religiosa devota. Rebecca e i suoi fratelli, secondo la testimonianza dei nipoti, erano etichettati come i *non religiosi* per eccellenza, ma la scelta di questo poema, insieme ad altri di carattere analogo, svelano un informale e profondo interesse per il misticismo, in particolare per il Cristianesimo. Il brano, seguendo le parole del testo, evoca la potenza creatrice del Signore, con richiami alla Passione di Gesù Cristo, ed è uno degli ultimi lavori della maturità compositiva di Rebecca Clarke.

LE DONNE COMPOSITRICI, IERI E OGGI

Dagli appunti manoscritti per una conferenza di Rebecca Clarke – presumibilmente del luglio 1945 –
riprodotta e pubblicata dalla OUP nel 2002.

Mi hanno chiesto di dire la mia sul ruolo delle compositrici: farò dunque un paragone tra quella che è ora la loro posizione - qui in America - rispetto al ruolo che potevano avere quando io ero una ragazzina in Inghilterra e anche prima di allora.

Innanzitutto c'è un problema molto serio riguardo alle compositrici: ce ne sono troppo poche.

Ce ne sono sempre state pochissime, rispetto ad esempio alle scrittrici. E non sono mai stata in grado di capirne la ragione. Forse una volta si pensava che comporre non fosse appropriato per una ragazza! Forse si pensava che la composizione fosse il primo passo verso l'improvvisazione e che l'improvvisazione fosse strettamente connessa con l'esecuzione di serenate... e certo questo dovrebbe essere di pertinenza maschile. Di sicuro so che, quando io ero una studentessa, una compositrice era vista come un fenomeno da baraccone, tanto quanto la donna barbata del circo.

Certo, una volta anche le donne che scrivevano romanzi cercavano di tenere la cosa celata: sappiamo tutti che Jane Austen era solita nascondere i suoi manoscritti sotto la pila della carta assorbente se per caso sentiva avvicinarsi qualcuno. Oppure per tutelarsi potevano usare uno pseudonimo maschile, come George - George Eliot e George Sand.

Le compositrici usavano una tecnica diversa: cercavano di attribuire le loro creazioni agli uomini di casa; si pensa che Fanny Mendelssohn abbia scritto diversi pezzi tra quelli pubblicati a nome di suo fratello; e Clara Schumann inserì tra le opere di suo marito alcune delle sue creazioni (sebbene infine abbia lavorato all'op. 23 per conto suo).

Molte donne però non sono state altrettanto fortunate (devo dire che io stessa non sopporterei di fare così con mio marito!) e se anche hanno composto qualcosa, è probabile che il loro lavoro non abbia potuto vedere la luce del giorno.

Ora, la prima donna che si è opposta a tutto questo è stata la compositrice inglese Ethel Smyth, nata circa novant'anni fa. Era una donna di carattere, combattiva e fiera sostenitrice dei diritti delle donne. Una volta fu persino incarcerata per questo. Credevo, come del resto penso anche io, che ci fossero dei pregiudizi nei confronti delle composizioni create da donne e ha lottato con unghie e denti contro quello stato di cose, rendendosi la vita impossibile.

Alla fine la sua musica venne eseguita piuttosto spesso. Una sua opera fu rappresentata al Metropolitan e al Covent Garden di Londra. Ma è doveroso dire che si è battuta per sé stessa come per tutte le altre donne, arrivando a fare davvero la differenza per le sorti della mia generazione.

L'unico problema è che ha continuato a lottare anche quando non c'era più motivo di farlo. Ricordo quanto rimase delusa quando le dissi che nel complesso io ero stata abbastanza fortunata e non avevo avuto grossi problemi a raggiungere i miei risultati. Era convinta che una persona dovesse necessariamente lottare per conseguirne.

Il fatto è che, con l'arrivo della mia generazione, non eravamo più così osteggiate oramai, addirittura a volte penso che la gente fosse talmente ossessionata dall'idea di non commettere discriminazioni, da far eseguire composizioni che non avrebbero mai ricevuto considerazione se a crearle fossero stati degli uomini (assurdo tanto quanto il problema opposto, ma tanto meglio per noi donne!).

Comunque ricordo diversi aneddoti divertenti su questo problema. Al mio insegnante di composizione, Sir Charles Stanford (che ha formato praticamente tutta la mia generazione e quella precedente da Vaughan Williams in poi) piaceva citare spesso una massima del dott. Johnson riguardante i cani che riescono a camminare sulle zampe posteriori: il fatto che sorprende, diceva, non è che non siano bravi a camminare, ma che riescano a farlo. Al tempo ero l'unica allieva donna di Stanford e le sue parole mi colpirono molto.

Un altro episodio che rammento riguarda un recital di viola che dovevo tenere a New York - all' Aeolian Hall, per dire quanto tempo è passato – e siccome il repertorio per viola era abbastanza sguarnito pensai di inserire due o tre dei miei pezzi. Però mi imbarazzava vedere ripetuto il mio nome troppe volte nel programma, così mi inventai lo pseudonimo *Anthony Trent* come autore di uno dei brani (quello che a mio parere era addirittura il peggiore). Ebbene, il giorno dopo scoprii che la critica si era dimostrata molto interessata al lavoro del *sig. Trent*, quasi ignorando i pezzi di *Rebecca Clarke*.

Anni dopo, quando la mia musica cominciava ad essere pubblicata, ho fatto scomparire *Anthony Trent* ufficialmente e senza rimpianti, e da allora non mi ha più infastidito!

Rebecca (Thacher) Clarke, di origine tedesco-americana, nacque e crebbe in Inghilterra dove intraprese gli studi di violino con Hans Wessely presso la Royal Academy of Music, interrotti dopo l' inopportuna proposta di matrimonio del suo insegnante di armonia P. Miles. Fu la prima donna a frequentare al Royal College of Music le lezioni di composizione di Sir Charles Villiers Stanford, il quale la indirizzò agli studi di viola.

Le sue aspirazioni professionali però non erano condivise dal padre e si trovò, priva di supporto, a dover allontanarsi da casa e abbandonare il College.

Trasse il proprio sostentamento lavorando come violista: la ricordiamo fra le prime donne ammesse nella Queen's Hall Orchestra (1912). Fece parte inoltre di tre formazioni cameristiche interamente femminili, si esibì come musicista solista e d'insieme in trasmissioni della BBC ed effettuò diverse registrazioni.

Parallelamente si dedicava alla composizione e nel 1919, al Festival di Musica da Camera (negli Stati Uniti) sponsorizzato da Elizabeth Sprague Coolidge, la sua Sonata per Viola vinse il secondo premio. Lo stesso riconoscimento ottenne il Piano Trio due anni dopo. Mrs Coolidge le commissionò allora la Rapsodia per Violoncello e Pianoforte (1923), considerata, insieme ai due secondi premi, uno dei suoi principali capolavori.

Durante la Seconda Guerra Mondiale rimase negli USA, accettò un lavoro come bambinaia, rallentò la sua attività come compositrice e sposò un vecchio amico e compagno di studi, il pianista James Friskin.

La divulgazione della sua musica è iniziata in occasione di un' intervista radiofonica per il suo novantesimo compleanno nel 1976. Dopo la sua morte sono stati pubblicati postumi diversi spartiti, ma la maggior parte della sua produzione è tuttora inedita e di non immediata reperibilità.