

“외쳐라, 외쳐라, 너희의 노래로 일어서라!”

에셀 스미스와 영국 여성 작곡가 역할의 변화*

제인 A. 번스타인

김 연 미 옮김

* 이 글은 제인 바우어즈(Jane Bowers)와 주디스 틱(Judith Tick)이 편집한 『여성들의 음악 만들기: 서양 예술의 전통』(*Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, University of Illinois Press, 1987) 가운데 제인 번스타인(Jane A. Bernstein)이 쓴 제12장 “‘외쳐라, 외쳐라, 너희의 노래로 일어서라!’ 에셀 스미스와 영국 여성 작곡가 역할의 변화” (“Shout, Shout, Up with Your Song!” Dame Ethel Smyth and the Changing Role of the British Woman Composer)의 번역이다.

“에셀 스미스(Ethel Smyth)의 《앤소니와 클레오파트라》(Anthony and Cleopatra) 서곡이 영웅적이리만큼 화려하게 끝나고 작곡가가 무대에 오르자 이 대담한 소리가 한 여성에 의해 작곡되었다는 사실에 모두들 깜짝 놀랐다.”¹⁾ 이 리뷰는 1892년에 조지 버나드 쇼(George Bernard Shaw, 1856-1950)가 작성한 것으로, 남성과 여성의 예술적인 능력에 대한 영국 사회의 이중 잣대를 잘 보여준다. 모든 여성들이 숙녀로서 훈련 받아야 했던 때에, 어떻게 ‘여성 작곡가’가 웅장하고 숙련되고 복잡한 음악을 작곡할 수 있었던 것일까? 19세기 여성 작곡가들의 작품은 동시대 문학가들의 것처럼 연약함, 우아함 그리고 정제됨이라는 여성적 이상에 대항해야 했다.²⁾ 1850년대에 이르러 엘리자벳 버렛 브라우닝(Elizabeth Barrett Browning, 1806-1861)과 브론티네 자매들(The Brontës) 그리고 조지 엘리엇(George Eliot, 1819-1880)과 같은 여성 작가들의 작품은 이러한 사회적 편견들이 틀렸음을 입증했지만, 사회 곳곳에 뿌리박힌 이중 잣대를 향한 본격적인 도전은 한 여성 작곡가에 의해 19세기 말이 되어서야 이루어졌다. 그 여성 작곡가가 바로 에셀 스미스(Ethel Smyth, 1858-1944)이다.

에셀 스미스는 가장 재능 있는 여성 작곡가의 한 명으로서, 오페라로 국제적인 명성이 있었다. 그녀는 음악적 활동 외에도 작가로서 상당한 공헌을 하기도 했다. 페미니스트로서 참정권 운동에 활발히 참여하였고 후에 여성 음악가들의 권리를 위해 싸웠다. 그녀는 당대 많은 유명인들과 친분을 맺을 만큼 편견 없고 솔직한 성격으로도 잘 알려져 있다. 정리해 보면 에셀 스미스는 빅토리아-에드워드 시대의 가장 개성 넘치

1) George Bernard Shaw, *Music in London, 1890-94*, 3 vols. (London: Constable, 1932), 2: 37.

2) 빅토리아 시대 문학에서 나타난 이중 잣대에 대한 정보는 Elaine Showalter의 우수한 논문인 “Women Writers and the Double Standard,” in *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, ed. Vivian Gornick and Barbara K. Moran (New York: New American Library, 1971), 452-79를 참조하라.

는 영국 여성이었다³⁾.

오늘날 그녀의 음악이 잘 알려져 있지 않은 것은 사실이지만, 그녀의 음악은 당시의 사람들에게는 많은 칭송을 받았던 것으로 보인다. 비평가들은 그녀의 작품에서 나타나는 강인함과 숙련된 테크닉에 대해 “기존 여성 작품에서 보이는 특징”이 전혀 없고, “구성과 기량 면에서 대가답고 남성적”이라며 그녀의 작품이 갖는 남성성에 대해 호평했다.⁴⁾ 그들은 스미스를 “여성 중에서 가장 인상 깊은”⁵⁾ 최초의 여성 작곡가로서, “오페라 영역에서 명성이 있었던”⁶⁾ 유일한 여성이라고 칭하기도 했다. 그러나 최근 연구에서 밝혀진 바에 따르면 에셀 스미스는 “오페라로 성공한 유일한 여성 작곡가”⁷⁾가 아니며 최초로 음악을 만든 영국 여성도 아니다.⁸⁾ 사실상 그녀가 등장하기 이전에도 이미 수많은 영국

3) Christopher [Marie] St. John, *Ethel Smyth: A Biography* (London: Longmans, Green & Co., 1959)는 작곡가의 삶에 대한 정보를 제공한다.

4) J. A. Fuller - Maitland, in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 2d ed. (London: Macmillan, 1910), s. v. “Ethel Smyth,” 4: 490. 뒤에 인용되는 그로브 사전은 이 판을 참조하였다.

5) Sir Thomas Beecham, *A Mingled Chime: An Autobiography* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1943), 137.

6) Eric W. White, *The Rise of English Opera* (London: John Lehmann, 1951), 129.

7) Donald J. Grout, *A Short History of Opera*, 2d ed. (New York: Columbia Univ. Press, 1965), 530에서 이와 같은 주장을 했다. 에셀 스미스 이전에도 오페라를 작곡한 상당수의 여성들이 당연히 있었다. 17세기 초반 이탈리아인 프란체스카 카치니 (Francesca Caccini)는 성공한 작곡가였을 뿐만 아니라 음악극을 작곡했던 최초의 여성으로 간주된다. Caroline Raney, “Francesca Caccini's *Primo Libro*,” *Music and Letters* 48 (1967): 350-57을 보라. 전기에 대한 정보는 *Dizionario Biografico degli italiani* (Rome: Istituto della Enciclopedia italiana, 1973), s. v. “Francesca Caccini,” 16: 19-23과 Chap. 6을 참조하라.

8) 20세기 이전의 영국 여성 작곡가에 대해 다룬 글은 매우 적다. Jessica M. Kerr, “Mary Harvey-The Lady Dering,” *Music and Letters* 25 (1944): 33. 커르(Kerr)는 17세기 아마추어 작곡가인 데링(Lady Dering)에서, 매우 적은 수의 18세기, 19세기 작곡가에 대해 언급하고 있는데 그 예로는 체즐 부인(Mrs. Chazel, née Elisabetta de Gambarini), 마리아 파케(Maria Parke), 매리 린드우드(Mary Lindwood) 등이 있다.

여성 작곡가들이 있었지만 그들의 작품은 지금까지 명성을 얻지 못한 채 도서관에 방치되어 있었던 것이다.

영국은 19세기에 여성 작곡가가 수적으로 엄청나게 증가하였던 것으로 보인다. 이 여성작곡가들은 음악적으로나 사회경제적으로 다양한 배경을 지녔는데, 대체로 중산계급이거나 그보다 높은 계급 출신의 아마추어 예술가들이었다. 음악은 문화에 대한 성취욕을 지닌 젊은 숙녀들에게 있어 최고의 여성적인 성과물이 되었다. 이 시기에 발행된 에티켓 책이나 가정생활 안내서에는 “피아노나 연필을 갖고 있지 않은, 혹은 자수의 취미나 애호하는 프랑스 작가나 독일 시인이 없는 영국 숙녀들은 놀라움 정확히 말해 동정의 대상이다”라고 서술되어 있다.⁹⁾

재능 있는 아마추어 피아노 연주자나 가수에서 작곡가가 되는 일은 그리 어렵지 않았다. 차츰 응접실용 발라드와 피아노를 위한 쉬운 춤곡의 수요가 증가하자, 샬롯 앨링턴 버나드(Charlotte Alington Barnard, 필명은 Claribel, 1830-1869)와 엘렌 디슨(Ellen Dickson, 필명은 Dolores, 1819-1878)과 같은 여성 작곡가들은 수 백 개의 노래를 작곡했는데 그 중에 인기를 얻게 된 작품들도 있었다. 한 예로, 애니 포테스큐 해리슨(Annie Fortescue Harrison, 혹은 Lady Arthur Hill, 1850/51-1944)의 작품 <황혼 속으로>(In the Gloaming)는 1880년부터 1889년 사이에 십사만 부 이상이 판매되기도 했다.¹⁰⁾

유행하는 응접실용 음악의 작곡이 마치 상위의 직업인 것처럼 보이

9) [Mrs. Jane Aster, pseud.,] *The Habits of Good Society: A Handbook for Ladies and Gentlemen...from the Last London Edition* (New York, 1868), 259. 성과물에 관한 논의는 다른 영역들의 글인 Barbara Corrado Pope, “Angels in the Devil’s Workshop: Leisured and Charitable women in Nineteenth-Century England and France,” in *Becoming Visible: Women in European History*, ed. Renate Bridenthal and Claudia Koonz (Boston: Houghton Mifflin, 1977), 296-324; Arthur Loesser, *Men, Women, and Pianos* (New York: Simon & Schuster, 1954), 267-79를 보라.

10) Ronald Pearsall, *Victorian Popular Music* (London: David & Charles Ltd., 1973), 91.

지만, 그 작곡가들은 19세기의 진지한 피아노 연주자 겸 선생님들과는 구분되어야 할 것이다. 이러한 전문직 여성 음악가들의 대부분은 음악가 집안 출신이었고 아버지나 남편에게서 음악 교육을 받았다. 19세기 초반 영국에서 가장 유명했던 음악가 가문은 듀섹가(the Dusseks)였으며 이 가문 출신의 유명 음악가로는 뛰어난 피아니스트이자 작곡가인 얀 라디슬라프(Jan Ladislav, 1760-1812)가 있다. 듀섹 가문의 여성 음악인들 중에는 라디슬라프의 아내인 소피아 귀스티나 코리(Sophia Giustina Corri, 1775- 1830 경)¹¹⁾와 딸 올리비아 듀섹(Olivia Dussek, 후에 Mrs. George Buckley, 1801-1847)¹²⁾ 그리고 라디슬라프의 누이이며 음악 출판업자인 프란체스코 키안체티니(Francesco Cianchettini)의 아내 베로니카 로잘리 듀섹(Veronica Rosalie Dussek, 1779-1833)이 있다.¹³⁾

19세기 중반 영국에서는 여성 전문 음악가들의 역할이 피아노 연주자나 교회 오르간 연주자 그리고 가수와 배우에 이르기까지 확장되었다.

11) Philip H. Highfill, Jr., Kalman A. Burnim, and Edward A. Langhan의 *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London 1660-1800*, 8 vols. to date (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1973-), 4: 527-28는 소피아 뒤섹(Sophia Dussek)의 전기에 관한 훌륭한 정보를 제공한다. 또한 *The New Grove Dictionary and Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980), 5: 758도 좋은 정보가 있다.

12) 오르가니스트로 잘 알려져 있던 올리비아 듀섹 버클리(Olivia Dussek Buckley)는 아버지가 런던을 떠나고 이듬해 소피아 뒤섹으로 태어났기 때문에 실제로는 얀 라디슬라프 듀섹(Jan Ladislav Dussek)의 딸이 아니다. *Biographical Dictionary*, 4: 527의 하이필(Highfill)과 버넘(Burnim) 그리고 랭한(Langhan)부분을 참조하라. *New Grove Dictionary*, 5: 758에서 그녀의 삶에 관한 정보를 얻을 수 있다. 그리고 James Brown, Stephen Stratton, *British Musical Biography* (London: Wm. Reeves, 1897), 67-68도 참조하라.

13) *New Grove Dictionary*, 5: 758과 Brown과 Stratton의 *British Musical Biography*, 88-89를 통해서 베로니카 듀섹(Veronica Dussek)에 관한 더 많은 정보를 얻을 수 있다.

영국 교회와 합창 기관들의 오랜 음악 전통을 고려해 볼 때, 빅토리아 시대에 여성 오르간 연주자와 교회 작곡가가 출현한 것은 그리 놀라운 일은 아니다. 엘리자베스 스틸링(Elizabeth Stirling, 1819-1895)은 이 직업을 인정받기 위해 주장했던 최초의 인물 가운데 한 명이며, 1837년에 공공 연주회에서 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 작품을 연주했다.¹⁴⁾ 또한 그녀는 오르간 음악 및 합창곡을 작곡했다. 1856년에는 여성 최초로 옥스퍼드 음악과의 시험을 통과했다. 하지만 1921년까지 여성에게 학위를 수여하지 않았던 대학의 방침에 따라 학위를 받지는 못했다.¹⁵⁾

오르간 연주자이자 작곡가로 가장 다재다능했던 여성은 앤 셰퍼드 마운시(Ann Sheppard Mounsey, 1811-91, 후에 Mrs. William Bartholomew가 됨)이다.¹⁶⁾ 그녀는 능력 있는 오르간 연주자이자 작곡가이며 그녀의 작품은 전형적인 교회 작곡가의 수준을 능가한다. 그녀의 작품은 전형적인 찬송가, 오르간 작품, 오라토리오, 칸타타, 독일 가곡, 피아노 작품 그리고 합창곡 등이 있다. 그녀는 9세 때 음악 교사인 로지예르(Johann

14) Percy Scholes, *The Mirror of Music 1844-1944*, 2 vols. (London: Novello and Oxford University Press, 1947), 2: 729; Brown and Stratton, *British Musical Biography*, 396.

15) 1921년에 옥스퍼드에서 학위를 받은 최초의 두 여성은 에블린 앨리스 샤프(Evelyn Alice Sharp)와 에밀리 로사 데이먼드(Emily Rosa Daymond)이다. 1927년에 캠브리지에서는 엘시 배런 브릭스(Elsie Baron Briggs)에게 음악 학사 학위를 수여했는데, 엘시는 1915년에 이미 학위에 대한 자격을 갖춘 상태였다. Scholes, *Mirror of Music*, 2: 680-82. 19세기 영국의 여성과 상위 교육에 대한 개괄은 Rita McWilliams-Tullberg, "Women and Degrees at Cambridge University, 1862-1897," in *A Widening Sphere: Changing Role of Victorian Women*, ed. Marthar Vicinus (Bloomington: Indiana University Press, 1977), 117-45를 참조하라.

16) 마운시(Mounsey)의 전기에 관해서는 *New Grove Dictionary*, 12: 653과 Brown and Stratton의 *British Musical Biography*, 33을 참조하라. 마운시의 초상은 현재 영국 도서관(the British Library)에 소장되어 있는 출판된 그녀의 작품 컬렉션을 위한 권두화로 보관되어 있다(Shelfmark H 1587 b).

Bernhard Logier, 1777-1846)의 제자가 되었는데, 이 시기에 그녀는 독일 작곡가인 루이 슈포어(Louis Spohr, 1784-1859)의 관심을 받게 되었다. 훗날 그는 자신의 자서전에 마운시의 선율을 화성화하여 수록하기도 했다.¹⁷⁾ 후에 그녀는 새뮤얼 웨슬리(Samuel Wesley, 1810-1876), 토마스 앳우드(Thomas Attwood, 1814-1856)와 함께 공부했으며 펠릭스 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847)과도 친분을 쌓았다. 그녀는 그의 유명한 찬미가 <나의 기도를 들으소서>(Hear My Prayer)를 초연하기도 했는데, 이 곡은 그녀의 크로스비 홀 클래식 연주회(Crosby Hall Classical Concerts)를 위해 멘델스존이 특별히 작곡한 것이었다. 그녀의 오라토리오 《그리스도의 탄생》(The Nativity)은 1855년에 처음 연주되었다. 그녀의 독일가곡 중 괴테의 “마왕”(Erlkönig)을 가사로 하여 쓴 곡은 칼 뢰베(Carl Loewe, 1796-1869)와 같은 당시 독일 작곡가의 작품들에 필적할 만한 것으로 평가되기도 한다.

빅토리아 시대에는 여성 피아노 연주자들이 많았다. 피아노는 기타, 하프와 함께 빅토리아 시대 숙녀들이 배우기에 가장 적합한 악기가 되어 점차 모든 상위 중산계층의 응접실에 놓였고 하위계층에게는 사회적 신분의 상징이 되었다.¹⁸⁾ 어린 소녀들에게 피아노를 가르치는 교사들의 수요가 증가하면서 영국 여성 음악가들의 새로운 활동 영역이 구축되었다. 이 여성 음악가들은 연주회를 열거나 학생을 가르치는 것 그리고 작곡 활동으로 경력을 쌓았다.

피아니스트이자 작곡가로 활동하던 여성 중 가장 인상적인 인물로는 캐롤린 오르저(Caroline Orger, 1818-92)가 있다.¹⁹⁾ 그녀의 남편은 오르

17) Louis Spohr, *Autobiography*, trans. from German, 2 vols. in 1 (London: Longmans, Green & Co., 1865), 2: 99-100.

18) Patricia Branca, “Image and Reality: The Myth of the Idle Victorian Woman,” in *Clio's Consciousness Raised: New Perspectives on the History of Women*, ed. Mary S. Hartman and Lois Banner (New York: Harper & Row, 1974), 188에서는 대다수의 중산계층은 개인 피아노를 소유할 수 없었다고 주장했다.

간 연주자이자 교사이기도 했던 알렉산더 라이네글(Alexander Reinagle, 1799-1877)로, 3대째 이어지던 음악가 집안 출신이다. 오르거는 연주자일 뿐만 아니라 뛰어난 피아노 교육자이기도 하여 피아노를 위한 다수의 교훈적인 작품을 작곡했다. 그녀는 파리 살롱 음악의 화려한 양식을 모방하지 않고 작품을 만들었는데, 이는 당시 여성작곡가들의 것과 구별되는 특징이다. 대신, 소나타나 콰르텟(quartet), 트리오(trio), 그리고 협주곡 같은 복잡한 형식을 작곡에 적극 활용하고자 했다. 한 예로 《라장조 피아노 소나타 6번》(A major Piano Sonata, opus 6)은 갑작스러운 전조와 소나타 형식을 다루는 그녀의 기술을 잘 보여준다.²⁰⁾

19세기 영국의 여성 작곡가들의 출현에 있어 가장 결정적인 역할을 한 것은 1822년에 설립된 최초의 국립 음악학교의 등장이었다. 이 음악학교는 1839년에 왕립 음악원(The Royal Academy of Music)으로 인가를 받았으며 창립시기부터 같은 수의 남학생과 여학생을 받아들인 남녀공학 기관이었다. 왕립 음악원의 교육 수준은 19세기 중반 유럽 대륙의 다른 기관들에 비해 상대적으로 떨어졌지만, 옥스퍼드와 캠브리지에서 음악학위 수여를 거절당한 혹은 당시 상황으로는 유학이 어렵다는 것을 알게 된 여성 음악가들에게 이곳은 안식처와 같은 곳이었다. 이곳에서 음악 훈련을 받은 여성들 중 성악곡 작곡가인 머드 발레리 화이트(Maude Valerie White, 1855-1937)는 여성 작곡가로서는 최초로 음악원의 멘델스존 장학금을 수여받았다.²¹⁾

19) *Grove Dictionary*, 4: 57. Brown and Stratton, *British Musical Biography*, 304.

20) Caloline Reinagle, *Sonata for the Pianoforte, Opus 6* (London: Cramer, Beale & Co., 1850?), British Library, shelfmark H 1485 z (38).

21) Maude White, *Friends and Memories* (London: Edward Arnold, 1914)에는 1879년에 멘델스존 경연대회에서 자신이 우승했다는 흥미로운 기록이 있다. 그녀는 성악 작품인 <Espoir en Dieu>, <Chantez, chantez, jeune inspirée!>와 <My ain kind dearie O!> 그리고 솔로 성악가, 합창, 오케스트라를 위한 <Agnus Dei>로 우승했다. 이 세 노래는 모두 뉴욕 공립 도서관(New York Public Library)이 소장하고 있

19세기의 영국 여성들은 응접실에서 연주하던 아마추어 음악가로서 뿐만 아니라 전문 연주자나 작곡가로서도 활발히 활동했다. 불행히도, 이렇게 성공한 음악가들의 수는 여성들을 아마추어로만 보는 사회적 통념을 바꾸기엔 너무나 적었다. 19세기 후반까지도 영국의 음악 기관은 여성들이 아마추어 연주자나 선생님과 같은 부수적인 위치에 머물기를 강요했다.

에셀 스미스는 그녀 이전 시기에 활동했던 여성 음악가들과는 달리, 연주자겸 교육자라는 틀에도 그리고 응접실용 음악 작곡가라는 틀에도 모두 적합하지 않았다. 그녀는 숙련된 피아노 연주자이며 성악가였지만 단순히 연주자만은 아니었다. 에셀은 음악가 집안의 출신이라는 이 점도 없었다. 그녀의 아버지는 영국 육군 소장이었으며, 그녀의 집안은 비록 귀족 가문은 아니었으나 빅토리아 사회의 부유한 중산 계층에 속했다. 에셀이 음악 관련 직업을 구하고자 했을 때, 여성이라는 그녀의 입지는 아마도 아마추어 연주자나 응접실용 음악 작곡가가 될 것을 강요받았을 것이다. 하지만 스미스는 평생 동안 이러한 편견들에 맞서 투쟁하였고, 이 투쟁으로 말미암아 그녀는 당대의 다른 여성 음악가들과는 구별되는 위상을 갖게 되었다.

에셀 매리 스미스는 1858년 4월 23일에 8남매중 하나로 태어났다. 그녀는 어린 시절에 빅토리아 시대 어린 여성들이 받았던 전형적인 교육을 받았다. 그녀는 가정에서 개인 교습을 받은 후 퍼트니(Putney)의 기숙학교로 보내졌고 이곳에서 음악, 그림, 프랑스어, 독일어, 천문학, 화학, 문학 그리고 ‘스타킹 꿰매는 방법’ 등으로 구성된 일반적인 교육과정을 배워나갔다.²²⁾ 에셀 최초의 자서전인 『에셀 스미스의 남겨진 기억에 대한 느낌』(Impressions That Remained-Memoirs of Ethel Smyth)에

는 그녀의 노래 모음집에 수록되어 있다.

22) Ethel Smyth, *Impressions That Remained*, 2 vols. (London: Longmans, Green & Co., 1919), 1: 95.

서 어린 시절에 자신이 음악 교육을 거의 받지 못했던 것을 전하고 있다. 라이프치히 음악원에서 공부했던, 자신의 여자 가정교사에 대해 언급하기도 했지만,²³⁾ 17세가 되어서야 알렉산더 유잉(Alexander Ewing, 대중적인 찬송가인 <Jerusalem the Golden>의 작곡가)에게서 화성레슨을 받으며 정규적인 음악 수업을 본격적으로 시작한 것으로 보인다. 화성 공부 이외에도 그녀는 유잉과 함께 바그너 오페라를 자세히 읽어나갔고, 베를리오즈의 『관현악 기법』(Treatise on Instrumentation) 사본을 통해 독학으로 오케스트레이션을 공부하기도 했다.

1876년에 그녀는 작곡을 배우기 위해 라이프치히로 떠날 것을 결심했다. 라이프치히 음악원은 당시 유럽 최고의 음악학교로 여겨졌고, 유럽 대륙에서의 음악 공부는 진지한 음악가를 위한 교육의 필수적인 요소로 간주되었기 때문에, 스미스는 왕립 음악원에서의 공부에 대해서는 고려조차 하지 않았다. 1877년 7월 26일, 당시 19세였던 에셀 스미스는 어렵사리 가족들의 승낙을 받아 형부와 함께 라이프치히를 향해 출발했다. 그녀가 유럽에서 공부한 최초의 영국 여성은 아니었지만,²⁴⁾ 빅토리아 시대의 젊은 여성이 그렇게 공부를 했다는 것은 흔한 일이 아니었다.

라이프치히 콘서바토리에서 에셀 스미스는 게반트하우스(Gewandhaus) 오케스트라의 지휘자였던 칼 하인리히 라이네케(Carl Heinrich Reinecke, 1824-1910)에게서 작곡을 배웠고 잘로몬 야다스존(Salomon Jadassohn, 1831-1902)에게서 대위법과 화성을, 조셉 마스(Joseph Maas, 1847-1886)

23) 위의 책, 1: 85.

24) 1878년 수난 주간으로 기록되어 있는 이 편지에서 스미스는 그녀의 어머니에게 키르히너(Kirchner)라고 불리는 작곡가와와의 만남에 대해 이야기하고 있는데, 키르히너는 “(라이프치히) 콘서바토리움에서 공부하는 영국 출신 학생들의 근면함을 언급하였다. 어떻게 거의 모든 여성들이 작곡을 할 수 있는지!” 라고 말하고 있다. 위의 책, 1: 238. 19세기 말에 독일에서 음악을 공부했던 다른 영국 여성들에는 매리 워م(Mary Wurm), 도라 슈르마허(Dora Schirmacher), 아미나 굿윈(Amina Goodwin), 그리고 플로렌스 메이(Florence May)가 있다. 메이는 브람스에 대한 견기를 쓴 것으로 잘 알려져 있다.

에게서 피아노를 배웠다. 그녀는 자신의 스승들 중 라이네케와 야다스 존에 대해서는 “좀 익살스럽다”고 했고, 마스에 대해서는 “성실하지만 따분한 선생님”이라고 했다. 또한 그녀는 많은 학생들이 진지하게 음악을 배우기 위해서가 아니라, 교사 자격증 취득을 위한 목적으로 이 학교에 모여든다는 사실에 놀랐다.²⁵⁾ 1년 후 에셀 스미스는 이곳에 염증을 느껴 학교를 그만두었고, 그 후 오스트리아 작곡가이며 라이프치히 바흐 협회(Bach Verein)의 디렉터였던 하인리히 폰 헤르조겐베르크(Heinrich von Herzogenberg, 1843-1900)에게서 개인 레슨을 받았다. 헤르조겐베르크와 재능 있고 아름다운 그의 아내 엘리자베스(Elizabeth)는 요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)와 가까운 사이였기 때문에 스미스는 이들을 통해 브람스와 클라라 슈만이 속한 음악 서클에 참여할 기회를 얻었다.²⁶⁾ 뿐만 아니라 라이프치히에 머무는 동안 음악원의 학생들이던 그리그(Edvard Grieg, 1843-1907), 드보르자크(Antonin Dvorak, 1841-1904), 차이코프스키(Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893)와 교우관계를 맺었다.

에셀은 학생시절에 《현악 4중주 1번》(String Quartet opus 1, 1884년 라이프치히에서 초연), 《바이올린과 피아노를 위한 소나타 7번》

25) 위의 책, 1: 165.

26) 헤르조겐베르크와 브람스의 교류는 “우리의 작은 영국인 친구”라고 불렀던 에셀 스미스에 의해 종종 언급되었다. Max Kalbeck, ed., *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg* (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1907). 클라라 슈만이 브람스에게 보낸 편지에서 그녀는 유명한 피아니스트, 즉 스미스가 방문한 사실에 대해 언급했다. 편지에서 클라라는 “그녀는 작곡가로서 독창성은 없지만, 그녀가 이론 발전에 대해 놀랐어요. 나는 소녀의 이러한 능력을 존경하지 않을 수 없습니다” 라고 말했다. Berthold Lizmann, ed., *The Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms 1853-1896*, trans. A. M. Ludovici, 2 vols. (London: E. Arnold, 1927). 브람스는 스미스의 작곡에 대해 전혀 관심 없었지만, 때에 따라 스미스에 의해 푸가 작품을 접하게 되었고, 헤르조겐베르크를 위해 바흐 양식을 이용하여 연습곡으로 작곡한 2성부 인벤션에 대해서는 감탄했다. Smyth, *Impressions That Remained*, 1: 268.

(Sonata for Violin and Piano, opus 7, 1887) 그리고 《첼로와 피아노를 위한 소나타 5번》(Sonata for Cello and Piano, opus 5, 1887) 등의 작은 실내악 소품 등을, 이후에는 두 개의 독일 연가곡과 《오페라 3번》(Opera 3, c. 1886) 과 《오페라 4번》(Opera 4, c. 1886)을 작곡했다.²⁷⁾ 브람스 양식으로 작곡된 이 실내악 작품은 에셀 스미스가 헤르조겐베르크로부터 배웠던 대위법과 화성을 다루는 그녀의 기술을 잘 보여주고 있는데, 이 기술은 그녀 생애의 후반에 이르러서야 대단히 가치 있는 것으로 입증되었다.

에셀 스미스는 라이프치히에서의 학생 시절부터 이미 전문 작곡가로서의 경력을 쌓기 시작하여 1878년에는 유명한 음악 출판사인 브라이트코프 & 헤르텔(Breitkoph and Härtel)에 자신의 독일 가곡집을 보내게 되었다. 이 회사를 경영했던 하제 박사(Dr. Hase)와 스미스 사이에서 이루어진 인터뷰를 보면, 전문적인 여성 작곡가들에 대한 당시 사회의 편견을 알 수 있다. 하제는 스미스에게 “슈만 부인(Frau Schumann)과 멘델스존 양(Fräulein Mendelssohn)을 제외하고는 어떤 여성 작곡가들도 성공했던 적이 없었으며 그들의 작품 역시 남편이나 남동생의 것과 함께 출판되었습니다” 그리고 “랑 부인(Frau Lang)은 정말로 훌륭한 노래 작품을 작곡했지만 거의 팔리지 않았습니다” 라고 말했다. 인터뷰에 대한 그녀의 후기에서 “나는 그에게 [나의 노래들을] 연주해 주었다 (...) 그리고 그는 기꺼이 위험을 무릅쓰고라도 그 작품들을 인쇄하겠다고 했다. 그러나 (...) 여성 작곡가들에 대한 그의 모든 주절거림을 듣고 난 후에 (...) 결국 난 무료로 해주겠다고 말해버렸다! 당신은 이처럼 어처구니없는 상황을 본 적이 있는가!”²⁸⁾

27) 라이프치히 시기에 작곡된 스미스의 작품에 대한 더 많은 정보는 Kathleen Dale의 “Ethel Smyth's Prentice Work,” *Music and Letters* 30 (1949): 329-36을 참조하라. Kathleen Dale이 정리한 스미스의 작품 목록은 St. John, *Ethel Smyth*, app. C, 305-8에 실려 있다.

그녀는 곧 라이프치히에서 공부한 것들이 작곡을 위한 필수적 요소에 포함되지 않는다는 사실을 깨닫게 되었다. 그리고 차이코프스키의 충고에 따라 혼자서 오케스트레이션 공부를 지속하며, 1889년 말에 4악장 짜리 《세레나데》(Serenade)와 오케스트라를 위한 《서곡》(overture)을 작곡했다.²⁹⁾ 1890년 4월 26일에 에셀 스미스는 런던의 수정궁(Crystal Palace)에서 모국 무대의 데뷔 연주회를 열었는데, 이때에 어거스트 만스(August Manns, 1825-1907)의 지휘로 오케스트라 작품 《세레나데》가 연주되었다. 6개월 후에도 어거스트 만스의 지휘로 그녀의 또 다른 작품인 《앤소니와 클레오파트라》 서곡이 초연되었다. 에셀 스미스는 33세 때부터 몇몇의 비평가들로부터 ‘기대되는 젊은 작곡가’로 알려지게 되었다.

에셀 스미스는 오케스트라 작품의 성공에 힘입어 또 다른 대규모의

28) 이는 1878년 봄에 에셀 스미스가 그녀의 어머니에게 한 말로써 *Impressions That Remained*, 2: 236-37에 기록되어 있다. 하제 박사는 파니 멘델스존의 여섯 개의 노래 작품에 대해 언급했는데, 이 작품들 가운데 2개의 연작곡과 오페라 8번과 9번은 그녀의 남동생인 펠릭스의 이름으로 표기되어 있다. Jack Werner의 “Felix and Fanny Mendelssohn,” *Music and Letters* 28 (1947): 303-36과 Rudolf Elvers의 *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy: Dokumente ihres Lebens, Ausstellung zum 125. Todestag im Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz* (Berlin, 1972)를 참조하라. 클라라 슈만의 세 개의 성악 작품은 1841년에 로버트 슈만의 opus 37에 포함되어 Breitkopf and Härtel에서 출판되었다. Pamela Susskind, “Clara Wieck Schumann as Pianist and Composer: A Study of Her Life and Works,” (Ph. D. diss., University of California-Berkeley, 1977)을 참조하라. “A certain Frau Lang”은 조세핀 랑(Josephine Lang, 1815-80)을 말한다. 랑은 성악 작품을 작곡했고 멘델스존, 클라라 슈만과 친구였다. 그녀의 출판 작품은 56개의 opus 번호로 구성되어 있다.

29) 스미스는 러시아 작곡가와의 대화를 기술하고 있다: “그는 내게 오케스트라에 관심을 가져 달라고 진지하게 간청했다. 가치 있는 것을 위해 매개물을 사용하는 것에 거리끼지 말아야 한다고도 말했다. 그는 ‘평범한 대화에서 무슨 일이 일어났죠? 만일 에셀 스미스 당신이 정말로 사람들을 생기 넘치게 하는 것에 관심을 갖는다면, 그들 목소리의 어조를 들으세요. 그곳에 바로 당신을 위한 관현악법이 있을 겁니다!’ 라고 말했다.” Smyth, *Impressions That Remained*, 2: 168.

작품을 작곡하게 되었다. 그 결과, 1891년 여름에 《라장조 미사》(Mass in D)가 완성 되었다. 이 작품은 조셉 반비 경(Sir Joseph Barnby, 1838-1896)의 지휘와 왕립 합창단(The Royal Choral Society)의 연주로 로얄 알버트 홀에서 초연 되었는데, 이후 10년 동안 그녀에게 있어 가장 중요한 곡이 되었다. 이 미사곡은 대규모 음악에 대한 에셀 스미스의 작곡 능력을 잘 보여준다. 토비(Tovey, 1875-1940)는 에셀의 동시대 작곡가들인 요아킴(Joachim)과 패리(Parry) 그리고 밴톡(Bantock)에 대해 선 언급조차 하지 않았지만, 에셀의 이 미사곡에 대해서는 자신의 『음악 분석에 대한 에세이집』(Essays in Musical Analysis)에 바흐나 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 그리고 브람스의 합창곡들과 함께 수록할 만큼 찬사했다. 에셀의 성악 작곡 기법에 감명 받은 토비는 이 작품을 합창 오케스트레이션의 표준구(locus classicus)라고 생각했다.³⁰⁾

(필자는) 토비가 그랬던 것처럼, 베토벤의 《미사 솔렘니스》(Missa Solemnis)와 이 작품을 비교해보고 싶었다. 두 작품 모두 라장조이며 거창하면서도 각자의 음악 스타일이 잘 나타난다. 에셀은 분명 베토벤의 작품에 대해 잘 알고 있었다. 그녀는 자서전에서 1892년 뮌헨을 방문했을 때를 언급하고 있다. 그녀는 위대한 독일인 지휘자 헤르만 레비(Hermann Levi, 1839-1900)를 위해 자신의 미사곡을 연주했었다고 하며, “다시 한 번, 그가 지휘하는 《트리스탄》(Tristan)과 《미사 솔렘니스》의 환희의 소리를 들을 수 있다면”³¹⁾이라고 서술하고 있다. 정말로, 4도와 5도 음정, 리드미컬한 주제의 사용 그리고 <키리에>의 파사칼리아 주제에서 보이는 신중하게 계획된 모티브의 발전과 능숙한 오케스트레이션이 사용된 <크레도>[악보 1]의 <Et vitam venturi>의 리드

30) Donald F. Tovey, *Essays in Musical Analysis*, 6 vols. (London: Oxford University Press, 1937), 5: 236.

31) Ethel Smyth, *As Time Went On* (London: Longmans, Green & Co., 1936), 46.

믹한 주제는 그녀를 영국이 아닌 베토벤에서부터 브람스와 말러 (Gustav Mahler, 1860-1911)로 이어지는 독일의 전통을 이어받은 것처럼 보이게 한다. 에셀이 자신의 미사곡을 레비에게 보여주었을 때, 그는 그녀의 드라마틱한 능력에 강한 충격을 받아 “당신은 지금 즉시 자리에 앉아 오페라를 작곡해야만 합니다”라고 말했다.³²⁾ 이 사건으로 에셀 스미스는 음악 경력의 전환점을 맞이하게 되어 이때부터 음악극(musicodramatic) 작품을 작곡하는 데 열중하게 되었다.

레비와의 인터뷰 후에 에셀은 18개월간 자신의 첫 번째 오페라 《판타지오》(Fantasio)를 작곡했다. 이 작품은 친한 친구였던 헨리 브루스터(Henry Brewster)와 함께 알프레드 드 뮈세(Alfred de Musset, 1810-1857)의 코메디를 오페라의 대본으로 각색했다.³³⁾ 1898년에 40세가 된 에셀은 바이마르(Weimar)에서 오페라 작곡가로서의 데뷔 무대를 열었다. 바이마르에서의 초연은 작품의 풍부한 오케스트레이션에 대한 일부 호평을 제외하고는 전반적으로 혹평 일색이었다. 그러나 3년 후에 바그너주의 지휘자인 펠릭스 모틀(Felix Mottle)은 칼스루에(Karlsruhe) 공연에서 《판타지오》를 훌륭하게 수정하여 연주했다. 모틀에 의해 이 작품이 성공적으로 연주되기 전까지 에셀은 자신의 최초 오페라풍 작품인 《판타지오》의 성공은 단념한 채로 두 번째 오페라인 《숲》(Der Wald)을 완성하는 데에 전념하고 있었다.

32) 위의 책, 47.

33) 1872년에 오펜바흐(Offenbach) 역시 이 코메디 작품으로 오페라를 작곡했다. Alfred Lowenberg, *Annals of Opera 1597-1940*, 2nd ed. (Geneva: Societas Bibliographica, 1955), 1020을 참조하라.

(악보 1) 에셀 스미스의 《라장조 미사》, 〈키리에〉와 〈크레도〉

Kyrie
Adagio

Ky - ri - e - e - lei - son, e -
lei - son

Credo
Allegro non troppo

Et vi - tam ven - tu - ri sac - cu - li

Source: Ethel Smyth, *Mass in D*, with a new introduction by Jane A. Bernstein (New York: Da Capo Press, 1980)

《숲》의 대본은 바그너주의의 영향을 받았음을 암시하듯, 숲속을 배경으로 하여, 죽음을 통한 구원이라는 주제를 담고 있다. 그러나 이 작품의 주인공이 영웅이 아니라 숲속 영혼들의 합창단이라는 점에서 바그너주의 극과는 차이가 있다. 이 영혼들은 도입부와 종결부 그리고 오페라의 클라이맥스부분에 등장하며 숲속의 고요함을 환기시킨다. 헨리 브루스터는 에셀에게 이 이야기를 제공하고 대본을 쓰는데 도움을 주었는데, “나는 정열적인 인간의 이야기를 만들기 위해서 결코 변치 않는 모습을 갖는 숲의 인상 속에 그것을 나타내려 노력했습니다. 숲의 평화는 비극의 희생자를 에워싸야만 합니다”라며 이 대본에 대해 설명한다.³⁴⁾ 이러한 아이디어는 또 다른 20세기 초의 음악적 드라마인 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)의 작품 《펠레아스와 멜리장드》(Pelleas et Melisande)에도 스며들어있다.

《숲》은 1902년 4월 21일에 베를린에서 초연되었다.³⁵⁾ 스미스는 베

34) 이는 1896년에 헨리 브루스터(Henry Brewster)가 에셀 스미스에게 한 말이다. St. John, *Ethel Smyth*, 98.

35) 베를린에서 출판한 《숲》에 대한 설명은 Ethel Smyth의 *Streaks of Life* (London:

를린 오페라단의 지휘자인 칼 뭉(Karl Muck, 1859-1940)이 지휘를 할 수 없게 되자 어쩔 수 없이 그를 대신하여 오케스트라를 지휘하게 되었고, 초연 이후 직접 “컷 리허설”(cut rehearsal)도 하게 되었다. 3개월 후에 이 작품은 코벤트 가든(Covent Garden)에서 공연되었다.³⁶⁾ 이듬해 3월 11일에는³⁷⁾ 뉴욕의 메트로폴리탄 오페라 하우스에서 공연된 최초의 여성에 의한 오페라로 기록되었다. 에셀 스미스는 미국 초연 무대에 등장했는데, “10분간 이어진 박수갈채를 받았다.”³⁸⁾ 뉴욕 타임즈에는 “스미스양은 매우 진지하고, 그 오페라 음향은 진실 되고 절대적인 노력의 기록이다. 그녀는 남성적인 에너지로 목소리와 오케스트라의 재료를 사용했고, 과감하게 현대적인 표현을 사용하는데 두려움이 없었다”는 리뷰가 실리기도 했다.³⁹⁾

《판타지오》와 《숲》은 원래 독일어로 된 가사였는데, 에셀이 영국인이었음에도 독일어로 오페라를 썼다는 것과 그녀의 모국인 영국이 아닌 다른 유럽대륙에서 이 작품들을 초연했다는 것은 특기할만하다. 일반적으로 1차 세계 대전 이전에 런던의 음악계는, 특히 오페라 영역에 있어서 자국 여성 작곡가에 대해 호의적이지 않았다. 마틴 쿠퍼(Martin Cooper)는 “당시 [영국에서] 오페라는 사실상 런던의 사교모임과 밀접하게 관련 있던 코벤트 가든에서의 여름 시즌 공연으로 한정되어 있었고, 거의 전적으로 외국인 예술가들에 의해서만 이루어졌다”고

Longmans, Green & Co,m 1921) 가운데 “A Winter of Storm,” 139-205를 참조하라.

36) 에셀 스미스의 *What Happened Next* (London: Longmans & Co., 1940)는 코벤트 가든에서의 초연 날짜를 1902년 7월 14일로 밝히고 있으나 이는 잘못된 정보이다. 실제로 최초의 공연은 7월 18일에 열렸다. 이것에 대한 정보는 Loewenberg, *Annals of Opera*, 1240을 참조하라.

37) St. John이 *Ethel Smyth*, 104에서 밝힌 1903년 3월 14일은 아니다. 정확한 날짜는 1903년 3월 15일인데 이것에 대한 정보는 Richard Aldrich, “Operatic Novelty at the Season's End,” *New York Times*, 25, cols. 4-5를 참조하라.

38) St. John, *Ethel Smyth*, 104를 인용하였다.

39) Aldrich, “Operatic Novelty,” 25, cols. 4-5.

기록하고 있다.⁴⁰⁾ 에셀은 영국의 음악적 삶이 독일에서 알게 되었던 “진정한 것”과는 극명하게 대조된다는 사실에 자주 애통해했다.⁴¹⁾

그녀의 초기 오페라 두 작품이 독일의 영향을 많이 나타낸다면, 세 번째 오페라이자 가장 잘 알려진 오페라인 《파괴자들》(The Wreckers)은 영국적인 성향을 잘 나타낸다. 그랜드 오페라 스타일의 3막 드라마로 구성된 <파괴자들>(원제는 Les Naufrageurs)은 그녀 자신 뿐 만 아니라 다른 이들에 의해서도 가장 훌륭한 작품으로 평가 받았다. 런던 초연 무대의 지휘자였던 토마스 비침 경(Sir Thomas Beecham, 1879-1961)은 이 작품을 “진정한 음악적 가치와 생명력을 가진 영국 오페라 서너 개 가운데 하나”라고 평가했다.⁴²⁾

《파괴자들》은 18세기 코니쉬(Cornish) 바다 마을을 배경으로 하는데, 이곳은 등대를 잘못 사용하여 배가 난파된 사건이 있던 장소다. 이 오페라는 “비밀스럽게 등대 불을 밝히던 연인이 마을의 야만스러운 정책에 대항한다. (...) 그들은 유일한 권력이자 비밀 법정과도 같은 파괴자 위원회에게 붙잡혀 유죄를 선고 받아 바다 속 동굴에서 죽게 된다”는 줄거리로 되어 있다.⁴³⁾ 당시 스미스는 프랑스어로 대본을 쓰길 원했던 헨리와 함께 대본을 재작업했다. 이는 오페라 코미크(Opéra comique)의 앙드레 메사제(André Messager, 1853-1929)가 코벤트 가든

40) Martin Cooper, “Stage Works: 1890-1918,” in *New Oxford History of Music*, vol. 10, *The Modern Age, 1890-1960*, ed. Martin Cooper (London: Oxford University Press, 1974), 187.

41) Smyth, *As Time Went On*, 22. 스미스는 독일에서 오페라 작품을 추구한 유일한 영국 작곡가는 아니다. Charles Villiers Stanford의 최초 두 개의 오페라인 *Der Verschleierte Profet*(*The Veiled Prophet of Korassan*)과 *Savanarola*는 각각 1881년과 1884년에 초연되었다. 국외 거주자였던 프레더릭 딜리어스(Frederick Delius)의 *Romeo und Julia auf dem Dorfe*(*A Village Romeo and Juliet*)은 1907년 베를린에서 최초의 작품으로 수용되었다.

42) Beecham, *A Mingled Chime*, 139.

43) Smyth, *What Happened Next*, 234.

의 새로운 예술 감독이 된다는 루머가 있는 후에 프랑스로 작품을 만드는 것이 “영국 오페라를 영국에서 공연하는 최고의 기회가 될 것”이라고 여겼기 때문이다.⁴⁴⁾ 그러나 모순적이게도, 《파괴자들》은 원작인 프랑스로는 단 한 번도 공연되지 않았다. 이 작품은 1904년에 마무리되었는데 《해난구조 법규》(Strandrecht)로 번역되면서 독일에서의 최초 두 공연은 독일어로 이루어졌다.⁴⁵⁾ 그 후 에셀에 의해 영어로 번역되어 1908년 5월 28일에 2막 구성의 콘서트 버전으로 지휘자 아르투르 니키쉬(Artur Nikisch, 1855-1922)와 런던 심포니 오케스트라에 의해 최초로 연주되었다.⁴⁶⁾ 비첨은 1909년 6월 22일에 자신의 마제스티(Majesty) 극장에서 영어로 된 이 작품의 연주를 지휘했고 이듬해 자신의 코벤트 가든 데뷔 무대에서 한 번 더 연주했다.

에셀은 동의하지 않겠지만, 《파괴자들》의 음악은 몇 개의 특징들을 통해 바그너풍의 양식을 이어받은 것으로 보인다.⁴⁷⁾ [그 예는] 대규모로 구성된 화려한 오케스트라와 라이트모티브의 등장 그리고 오케스트라를 위한 밀도 높은 대위법적 양식 등이 그것이다. 또한 에셀이 이 작품의 등장인물인 마크(Mark)의 첫 번째 아리아에서 발라드 형식을 사용한 점과, 폭풍의 장면과 절정에 도달하는 사랑의 듀엣 부분에서 사용된 주요 모티브들은 바그너가 젠타의 아리아에서 발라드 형식을 사용한 점과 《방황하는 네델란드인》(Der fliegende Holländer)에서 주요 모티브를 사용한 것과 유사하다([악보 2] 참고). 그러나 이 작품은 바그너풍의 특징을 담은 독일의 음악적 양식 뿐만 아니라 영국 오페라의 전형적

44) 위의 책.

45) 독일어 번역은 데커(Decker)와 번호프(Bernhoff)에 의해 이루어졌다. 이에 대한 정보는 White, *Rise of English Opera*, 263을 참조하라.

46) 이보다 일찍 니키쉬(Nikisch)가 런던 심포니 콘서트에서 《파괴자들》의 2막인 <콘월의 절벽에서>(On the Cliffs of Cornwall)를 지휘했다.

47) “I never was, nor am I now, a Wagnerite in the extreme sense of the word.” Smyth, *As Time Went On*, 62.

인 음악적 특징과 드라마틱함도 동시에 잘 나타내고 있다. 한 비평가는 1909년에 이 작품에 대해 “《파괴자들》의 주인공은 바다이다. 그리고 이것은 작품 속의 상황에 드라마틱한 강렬함을 준다”고 언급했다.⁴⁸⁾ 더 나아가 이 작품에서 바다를 재현하고 외딴 바다 마을의 특징을 사용한 것은 영국의 또 다른 오페라 작곡가인 벤자민 브리튼(Benjamin Britten, 1913-1976)의 오페라 《피터 그라임스》(Peter Grimes)를 상기시킨다.

[악보 2] 에셀 스미스의 《파괴자들》 중 서곡과
리하르트 바그너의 《방황하는 네델란드인》 중 서곡



The Wreckers, overture
Ethel Smyth

Source: Ethel Smyth, *The Wreckers* (London: Forsyth Bros., 1916)



Der fliegende Holländer, overture
Richard Wagner

브리튼은 에셀의 오페라를 몰랐지만, 1945년에 발표된 《피터 그라임스》는 에셀의 《파괴자들》과 유사한 부분이 있다.⁴⁹⁾ 먼저, 《파괴자들》의 주요 등장 인물 마크와 씨자(Thirza)는 야만스러운 공동체에 맞서는데, 이는 마을에서 소외된 자로서 자신의 바닷가 마을에 대항해 복수해야 했던 피터 그라임스가 진실을 지키려는 것과 같다. 또 다른 유사

48) 1909년 6월 23일자 *London Times*, 10에 실린 익명의 리뷰이다.

49) Sir Peter Pears와 Aldeburgh의 Britten-Pears Library의 기록 보관 담당자에 따르면, 브리튼은 스미스의 오페라 작품을 몰랐지만, 최근에 Peter Pears 경이 브리튼-피어스 도서관에 있던 《파괴자들》의 복사본을 찾았다고 한다. 나는 이러한 정보를 알려 준 Dr. Donald Mitchell에게 감사드린다.

점은 이 두 작품 모두 무대 위의 독창자들을 위해, 무대 뒤에서 반주 역할로써 파워풀한 합창단이 노래하고 두드러지게 극적인 사건에서 찬송가를 사용했다는 점이다. 마지막으로, 두 오페라의 오케스트라 간주 부분(《파괴자들》의 2막 전주곡인 <콘월의 절벽에서>(On the Cliffs of Cornwall)와 《피터 그라임스》의 <4개의 바다 간주곡>(Four Sea Interludes)에서 나타나는 바다의 묘사는 이 두 오페라가 지니는 가장 중요한 공통점이다.

에셀 스미스는 52세가 되던 1910년에 그동안 그녀가 투쟁했던 것에 대해 음악적으로 인정받게 되었다. [이 과정 속에서] 그녀의 모든 오페라는 무대에서 공연되었고, 로얄 알버트 홀에서 미사곡도 연주되었다. 1910년에는 더럼 대학교(University of Durham)에서 음악 명예 박사학위(honorary Doctor of Music)를 수여받았다.⁵⁰⁾

그러나 에셀 스미스는 이러한 성공에도 불구하고 결국에는 개인적, 정치적 환경에 의해 창의적인 작곡가로서의 삶에 중지부를 찍게 된다. 1908년에 가장 친한 친구이자 공동작업자였던 헨리의 죽음은 그녀에게 큰 영향을 미쳤다. 그녀는 “헨리가 죽은 이후에 나는 방향을 잃고 표류하는 배처럼 느껴졌다”고 고백하기도 했다.⁵¹⁾ 그러는 동안, 그녀는 당시 가장 중요한 정치적인 이슈였던 여성 참정권 문제로 관심을 돌리게 되었다. 참정권 운동의 리더 가운데 한 명이었던 콘스탄스 리톤 부인(Lady Constance Lytton)은 그녀의 지지를 요청하였고, 진취적이며 전문직 여성이었던 스미스는 자연스럽게 참정권 운동에 감화받아 이 싸움에 동참할 것을 결심하기에 이른다.

1903년에 에멀린 팡크허스트(Emmeline Pankhurst, 1858-1928)와 그

50) 에셀 스미스는 1922년에 대영 제국 훈장 2등급(Dame Commander of the Order of the British Empire)을, 4년 후에는 옥스퍼드에서 작곡가에게 주는 명예 박사학위를 수여받았다.

51) St. John, *Ethel Smyth*, 131을 인용하였다.

녀의 딸인 크리스토폴(Christobel Harriette Pankhurst, 1880-1958)과 실비아(Estelle Sylvia Pankhurst, 1882-1960)에 의해 설립된 ‘여성 사회 정치 동맹’(the Women’s Social and Political Union, W. S. P. U)은 영국 여성의 투표권 보장을 위한 투쟁적인 개혁운동을 시작했다. 1910년에 이르러 이 싸움은 운동에 참여했던 여성의 구속, 단식투쟁 혹은 투옥된 자들에게 강제로 음식을 먹이는 일 등으로 인해 그 흥분이 최고조가 되었다. 이 기간 동안 에셀 스미스는 음악 활동을 포기한 채 여성 참정권을 위한 운동에 헌신했다. 그녀는 [정부가] 이 투쟁에 대한 최후 단계의 대응방식으로 채택한 단식 죄수 가출옥법(일명 고양이와 쥐의 법, cat-and-mouse act)이 시행된 시기에 에멀린으로부터 보살핌을 받게 되고, 이 둘의 관계는 곧 친밀해졌다.⁵²⁾ 에셀은 참정권 운동에 적극적으로 참여한 나머지 장관 관저의 창문을 부수는 행위로 1912년에 할로웨이 감옥(Holloway Prison)에 두 달간 수감되기도 했다.⁵³⁾ 단연코, 이 개혁 운동에서 스미스가 행한 가장 중요한 업적은 여성 사회 정치 동맹 구성원들을 위해 <여성의 행진>(March of the Women)을 작곡하여 헌정한 일이다. 그들은 길거리 모임이나 집결지에서 심지어는 감옥에서도 이 음악을 노래 불렀다. 이 노래의 가사는 저널리스트인 시슬리 해밀튼(Cicely Hamilton)이 작사했는데, 곡의 가사에서 민족적 찬가의 열정과 열의를 잘 표현하고 있다([악보 3] 참고). 그러나 에셀의 전기를 썼던 작가의 주장에 따르면, 이 작품의 선율은 전적으로 스미스에 의해서 고안된 것이 아니라 그녀가 몇 년 전 아부루치(Abruzzi)에 머무는 동안 들었던 이탈리아 곡을 개작한 것이라고 한다.⁵⁴⁾

52) 스미스는 자신의 책 *Female Pivings in Eden* (London: Peter Davies, 1933), 185-290에 팡크허스트(Pankhurst)와의 뛰어난 연구에 대한 것과 참정권 운동가로서 활동했던 시기에 대해 기록했다.

53) 비참(Beecham)이 할로웨이 감옥에 수감된 스미스를 방문했던 흥미로운 내용은 Beecham, *A Mingled Chime*, 138을 참조하라.

54) St. John, *Ethel Smyth*, 151.

[악보 3] 에셀 스미스의 〈여성의 행진〉

March of the Women



Source: Ethel Smyth, *Songs of Sunrise* (London: n.p., 1911)

에셀은 여성 참정권자로서의 2년간의 활동을 마친 후, 1913년에 이집트에서 자신의 네 번째 작품이자 훗날 가장 대중적인 오페라가 된 《갑판장의 조수》(The Boatswain's mate)의 작곡에 착수했다. 2막으로 구성된 이 코메디 작품과 함께 에셀은 자신의 오페라 작곡의 망명을 끝냈다고 할 수 있다. 왜냐하면, 《갑판장의 조수》가 영어 가사로 씌어졌을 뿐만 아니라, 1막이 대화체와 민속 선율의 인용으로 이루어진 전통적인 영국 발라드 오페라 양식으로 작곡되었기 때문이다.

이 작품의 대본은 윌리엄 위마크 제이콥스(William Wymark Jacobs, 1863-1943)의 짧은 이야기를 기초로 했는데, 이는 페미니즘과 관련된 그녀의 정체성이 반영되어 선택된 것으로 볼 수 있다. 이 이야기는 과부이며 여인숙 주인인 워터 부인(Mrs. Water)과 그녀에게 구애하는 갑판장 출신 해리 벤(Harry Ben), 이 두 주인공을 중심으로 진행된다. 해리의 친구인 닉 트레버스(Nick Travers)는 해리를 도와주기 위해 가짜 강도로 변장하는데, 이것은 해리가 닉과 짝 것으로, 강도로부터 과부를 구해주어 그 일로 그녀의 호감을 얻으려는 욕망에서 비롯된 것이었다. 불행히도 그들의 생각과 달리 워터 부인은 매우 능숙하게 강도를 제압하였고, 심지어 그에게 농담까지 던지는 여유를 보인다.

[사진 1] 1916년의 에셀 스미스



Source: Ethel Smyth, *Impressions That Remained*, 2d ed. (London: Longmans, Green & Co., 1919), Photograph by Olive Edis

에셀은 이 오페라의 서곡에서 <여성의 행진>과 여성 참정권 운동을 위한 또 다른 합창곡 <1910>을 단지 거리의 곡으로만 그치게 하지 않기로 결심했다.⁵⁵⁾ 에셀이 에머린 팽크허스트에게 쓴 편지에서 “나는 그저 <여성의 행진>에 빠져들었습니다. 왜냐하면 그 선율이 너무 좋았기 때

55) <여성의 행진>처럼 관현악단(혹은 관현악단 없이)과 혼성 합창단을 위한 작품 <1910>은 참정권 운동에 영감을 주었던 것을 의미했다. 비록 <1910>의 가사가 진부하고(“우리를 둘러싼 맹렬한 전쟁의 소리, 일어나서 그들에게 저항하라, 그들의 얼굴에 대고 웃자!”), 음악은 <여성 행진>의 화성과 각 성부의 진행 보다 더욱 복잡하다. 무반주의 여성 합창단의 <Laggard Dawn>와 함께 두 개의 합창곡은 1911년에 에셀 스미스에 의해 출판되었다.

문이에요!”라고 밝히고 있으나, 사실상 <여성의 행진>과 <1910>은 18세기 초반 발라드 오페라의 전형처럼 당시의 중요한 정치적 이슈를 담고 있었기 때문에 이 코메디 작품을 위한 필연적인 선택이었던 셈이다.

많은 비평가들은 《갑판장의 조수》의 1막에 사용된 발라드 오페라 기술과, 2막의 통작 형식 작곡 기법에 대해 지적했다. 예를 들어, 비첩은 “서정적인 노래와 대화의 혼합으로 이루어진 1막은 양식과 구성면에서는 완벽하다. 그러나 2막에서 이러한 행복한 조합은 중단 없이 흐르는 음악으로 인해 무대 밖으로 내던져졌다”고 비평했다.⁵⁶⁾ 그러나 1막이 단지 등장인물과 줄거리를 소개하는 역할에 그치는 반면, 2막에서는 코믹한 장면들 대부분이 진행되었는데, 대화를 말로 하는 것에서 노래하는 것으로 변화시키면서 음악적이면서도 극적인 감정을 만들어 냈다.

《갑판장의 조수》의 성공 요인은 영어 가사를 다루는 스미스의 기술과 등장인물을 묘사하는 그녀의 능력에 있었다. 갑판장의 조수가 자신감 있게 부르는 발라드인 5/4박자의 <친구와 나>(A friend and I)는 가사 구성[을 다루는 에셀 스미스의 기술]의 좋은 예이다. 에셀이 불규칙적인 리듬 그룹을 좋아한다는 것을 증명하는 이 유절형식의 노래는 실제로 성악 파트가 주제를 되풀이 하는 동안 오케스트라의 반주는 아래에서 변주로 연주되는 파사칼리아 형태를 취하고 있다([악보 4] 참조).

56) Beecham, *A Mingled Chime*, 139.

(악보 4) 에셀 스미스의 《갑판장의 조수》 중 〈친구와 나〉

A Friend and I

A friend and I were on the pier list'-ning to the band O, when
two young la - dies smart as paint came strol-ling down the strand O!

Source: Ethel Smyth, *The Boatswain's Mate* (London: Forsyth Bros., 1915)

1913년에 에셀 스미스는 귀에서 이명 현상이 나타나기 시작했고, 1차 세계 대전 말에 이르러서는 점차 청력을 잃어가고 있다는 것을 깨달았다. 이러한 고난에도 불구하고 그녀는 두 개의 오페라, 《우아한 축제》(Fête Galante, 1922)와 코메디 작품 《평화 협정》(Entente Cordiale, 1925)을 작곡했다. 또한 《바이올린, 호른, 오케스트라를 위한 협주곡》(Concerto for Violin, Horn, and Orchestra, 1927)과, 성악과 오케스트라를 위한 교향악적 작품인 《감옥》(the Prison, 1930)을 마무리했다.

《우아한 축제》는 에셀의 친구인 모리스 바링(Maurice Baring, 1874-1945)의 짧은 이야기를 토대로 한다. 이 작품은 상당히 절제된 분위기와 온음계의 형식 안에서 구성되었는데, 그 음악은 왕과 왕비 그리고 그들의 코메디아 델라르테(commedia dell'arte) 연주자들에 관한 바링의 이야기가 갖는 현실과 동떨어진 분위기, 극도의 우아함을 반영하고 있다. 바로크 춤곡의 사용이나 존 던(John Donne, 1572-1631)의 시로 구성된 아카펠라 마드리갈(a cappella madrigal) 같은 오페라 음악의 특징들은 신고전주의의 새로운 음악적 표현들을 정확히 나타낸다. 이러한 특징들은 당대 에셀 스미스보다 훨씬 유명했던 이고르 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)가 5년 전에 이미 자신의 작품에 적용한

바 있었다. 그러나 이 양식이 스트라빈스키에게는 중요했던 반면, 에셀은 후기 작품에서 다시는 사용하지 않은, 그저 단 한 번에 그친 실험적인 양식일 뿐이었다.

《우아한 축제》의 환상적인 세계와 비교해 볼 때, 에셀의 다른 전후(戰後) 오페라인 《평화 협정》은 영국 군인들이 북부 프랑스의 어느 마을에서 겪은 언어의 어려움을 다루고 있다. 이어 그녀의 마지막 작품인 《감옥》은 헨리 브루스터를 추모하며 그의 철학적인 작품을 토대로 했다.

에셀 스미스는 자기 자신을 항상 다른 무엇보다도 작곡가로 여겼다. 그러나 그녀는 1차 세계 대전으로 대륙에서의 음악 연주 활동을 멈추면서 작가로서 활동하기 시작했다. 에셀은 모두 10권의 책을 썼는데,⁵⁷⁾ 이 책들은 작곡가의 삶을 소개하는 매우 귀중한 자료이기도 하면서, 요하네스 브람스, 빅토리아 여왕, 토마스 비첨 경에서 에멀린 팬크허스트, 버넌 리(Vernon Lee, 1856-1935)와 모리스 바링에 이르기까지, 당시 많은 유명 인사들에 대한 그녀의 훌륭한 묘사로 인해 더욱 흥미롭다. 격식 없는 구어체로 쓰인 에셀의 책들은 즉각적인 성공을 거두었다. 누군가는 에셀의 글쓰기 양식에 대한 버지니아 울프(Virginia Woolf, 1882-1941)의 엄격한 비평에 동의한다고 하였고,⁵⁸⁾ 다른 누군가는 에셀

57) *New Grove Dictionary*, 17: 426에서 목록화된 바와 같이 9개가 아니다. 완전한 목록은 다음의 작품들을 포함한다: *Impressions That Remained*, 2 vols. (London: Longman, Green & Co., 1918); *Streaks of Life* (London: Longman, Green & Co., 1921); *A Three-Legged Tour in Greece* (London: Wm. Heinemann, 1927); *A Final Burning of Boats* (London: Longmans, Green & Co., 1928); *Female Pippings in Eden* (London: Peter Davies, 1933); *Beecham and Pharoah* (London: Chapman & Hall, 1935); *As Time Went On* (London: Longmans, Green & Co., 1936); *Inordinate (?) Affection* (London: Cresset, 1936); *Maurice Baring* (London: Wm. Heinemann, 1938); *What Happened Next* (London: Longmans, Green & Co., 1940).

58) 1933년 6월 6일 울프가 스미스에게 보낸 편지 내용은 다음과 같다. “나는 자기 자신에 대해서 얘기한 어떤 작가도 싫습니다. 익명이 좋습니다. 물론 이것은 강박

의 재치와 솔직함이 인상 깊다고 하였다. 그러나 울프는 리톤 스트레이치(Lytton Strachey, 1880-1932)에게 보낸 편지에서, 에셀의 회고록인 『에셀 스미스의 남겨진 기억에 대한 느낌』은 ‘90명의 영혼들’을 묘사하고 있음을 인정했다.⁵⁹⁾

에셀의 책은 자신의 지극히 개인적인 인간관계에 대해서도 솔직하게 언급 하고 있는데, 이러한 표현은 당시에는 흔치 않은 일이었다. [책 속에 서술된 그녀의 고백을 통해] 그녀는 한 남자와 단 한 번의 열정적인 관계를 맺었는데, 그는 바로 헨리 브루스티였으며, 그녀가 깊은 애착 관계를 보였던 사람들은 대개 여성들이었다고 밝혔다. 이에 대해 그녀는 다음과 같이 서술하고 있다.

내 전 생애에 대해서 지금 말하자면, 가질 수 없는 것을 가지려 했던 시간들이 지난 후에야, 나는 여성들의 우정 속에 있는 독특한 이해심과 어머니와 같은 자질을 발견하게 되었다. 어쩌면 나는 남성의 편익대로, 남성이 지배하는 세상 속에서 생업, 존경심, 대가를 위해 경쟁해야 하는 전통적인 통로 밖에 있는 여성으로서 겪어야만 하는 어려움에 대해서 이미 잘 알고 있었는지도 모른다. (...) 나의 음악가로서의 활동 속에 닳았던 고비마다 도움을 주었던 사람들은 나와 같은 성(性)을 가진 여성들이었다.⁶⁰⁾

관념일지도 몰라요. 그렇지만 자신에 대해 쓴 글을 읽을 때 나는 얼굴이 달아오르고, 초조하기도 하고 안절부절합니다. 그래서 나는 무례함을 숨기고자 커튼을 열어젖히고 싶습니다.” St. John, *Ethel Smyth*, 227-28을 인용하였다.

59) 1919년 11월 30일 리톤 스트레이치에게 버지니아 울프가 보낸 것으로, 이것은 Virginia Woolf, *The Letters of Virginia Woolf*, 6 vols., ed. Nigel Nicolson and Joanne Trautman (London: Hogarth, 1975-80), vol. 2, 1912-1922 (1976), 405에 수록되어 있다.

60) Smyth, *Impressions That Remained*, 2: 6.

에셀은 작가인 버넌 리(Vernon Lee[Violet Paget]), 에디스 서머빌(Edith Somerville, 1858-1949), 그리고 비타 섹빌 웨스트(Vita Sackville-West, 1892-1962)를 자신의 친구들 로 여겼다. 또한 몇몇 여성들은 스미스에게 금전적인 지원을 했는데, 한 예로 프랑스에서 망명 뒀던 유진 황후(Empress Eugénie, 1826-1920)는 에셀의 미사 작품을 초연하는데 도움을 주었다. 그 외에도 스미스의 자매인 매리 헌터 부인(Mrs. Mary Hunter)은 에셀이 초기 오페라들을 작곡하는 동안 도움을 주었고, 미국의 백만장자인 매리 닷지(Mary Dodge)는 《파괴자들》이 최초로 영국 무대에 오르는 데 금전적으로 도왔다.

가장 흥미로운 점은 에셀이 자신의 7번째 책인 『시간이 흐를수록』(As Time Went On)을 헌정했던 버지니아 울프와의 우정 관계이다. 두 사람은 1930년에 처음 만났는데, 이때 에셀은 청력을 완전히 잃기 직전이었다. 이 시기에 그녀는 《감옥》을 작곡하던 중이었고, 울프는 그녀의 가장 난해한 책인 『파도』(The Wave)를 집필하던 때였다. 에셀은 울프가 지닌 에너지에 문자 그대로 압도당하여, 편지에서나 만남을 통해 질문을 퍼붓고 작가로서 상당 부분을 도움 받으려 했다. 울프가 자신의 조카인 켄틴 벨(Quentin Bell, 1910-1996)에게 쓴 편지에서 인용한 다음 부분을 보면 울프가 새롭게 맺은 [에셀과의] 우정에 불안해하고 있음을 알 수 있다. “71세의 늙은 여인이 나를 사랑하게 되었다. (...) 이는 끔찍하고 지독하고 우울한 슬픔이다. 거대한 계에게 붙잡힌 것 같다.”⁶¹⁾

그러나 [다음에 제시되는] 그들의 편지 내용에서 보여지듯, 에셀 스미스는 울프에게 단지 귀찮은 사람이 아니라 그녀 삶의 어려운 시기를 함께 한 중요한 친구였다.

61) Quentin Bell, *Virginia Woolf: A Biography*, 2 vols. in 1 (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972), 2: 151을 인용하였다. Woolf, *Letters*, vol. 4, 1929-1931 (1978), 171도 참조하라.

당신이 나에게 준 것은 보호입니다. 내가 그것을 받아들일 수 있는 한 말이에요. 나는 당신을 바라봅니다. (...) 그리고 에셀이 그렇게 완전하고 솔직할 수 있는지에 대해 생각합니다. 바로 그러한 점에서, 나는 야생말들에 의해 사지가 찢길 것 같은 두려움을 느낄 필요가 없습니다. 그것은 어둠속에서 간호사가 손을 내밀도록 울고 있는 아이의 기분과 같습니다. 당신은 거리낌 없이 행동 합니다. 참으로 놀랄만한 이기심입니다.⁶²⁾

에셀의 책에는 이따금씩 다른 작곡가에 대한 그녀의 의견이 보이기도 한다. 경우에 따라 그 내용이 틀리기도 하지만, 읽기에는 충분히 매력적이다. 그녀는 자신의 글 속에서 바그너에 대해 “그의 모든 작품 중 내가 정말로 사랑하는 단 하나의 작품을 고르자면, 《트리스탄》이다”라고 밝혔다.⁶³⁾ 또한 그녀는 브람스를 작곡가로서는 존경했지만, 그의 여성 혐오증에 대해서는 경멸했던 자신의 입장에 대해 여과 없이 쓰기도 했다.⁶⁴⁾ 에셀은 말러에 대해서는 “[내가] 아는 한 가장 훌륭한 지휘자”라고 평가했지만 너무 어린 나이에 그를 만났기에 그의 단호한 성격을 제대로 파악하지는 못했다.⁶⁵⁾ 일반적으로 에셀의 음악적 견해는 보수적인 방향으로 치우쳐 있다. 동시대 작곡가들 중에서 그녀는 엘가(Edward Elgar, 1857-1934)를 싫어했고 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)와 그의 제자에 대해서는 “무력하게 꿈틀대는 자들의 학과”라고 했다.⁶⁶⁾ 그녀는 홀스트(Gustav Theodor von Holst, 1874-1934)의

62) 에셀 스미스가 3년의 기간 동안 울프의 삶 속에서 중요한 역할을 했기에, Woolf, *Letters*, 4: 302는 독자들에게 스미스와 울프의 우정에 대한 뛰어난 관점을 보여준다. 울프와 스미스 간의 편지를 위한 중요한 자료는 New York Public Library의 영국과 미국 문학의 Henry W.와 Albert A. Berg 컬렉션이다.

63) Smyth, *A Final Burning of Boats*, 115.

64) Smyth, *Impressions That Remained*, 1: 261-70. 또한 이 책의 “Recollections of Brahms” 부분과 *Female Pipings in Eden*, 57-77도 참조하라.

65) Smyth, *Impressions That Remained*, 2: 166.

《행성》(Planet)에 강한 영향을 받았고⁶⁷⁾ 헨데미트의 음악은 “매우 아름다운 소리”로 느꼈다.⁶⁸⁾

에셀 스미스는 다른 작곡가들에 대해 자신의 의견을 피력한 것 이외에도 남성과 여성 음악가들의 동등한 권리를 옹호하는 다수의 에세이를 썼다.⁶⁹⁾ 그녀는 『삶의 흔적』(Streaks of Life)에서 “예술의 영역에 있는 여성들에 대해 모든 영국인들의 태도는 우습고 미개합니다. 예술에서는 성의 구분이 없습니다. 당신이 어떻게 바이올린을 연주하는지, 그림을 그리는지 혹은 작곡을 하는지는 성과 아무런 관계가 없습니다”라고 항의하는 글을 썼다.⁷⁰⁾ 여성의 창조성에 대한 스미스의 확고한 믿음은 오케스트라의 여성의 자리 확보를 위한 캠페인으로 이어졌고 이것은 신문 기사와 책을 통해 이루어졌다. 그녀는 친구이기도 했던 헨리우드 경에 대해 “음악의 바다 속에서 남녀가 함께 어우러짐”을 시도한 최초의 지휘자였는데, “그것은 매우 성공적이었고, 후에 다른 오케스트라들이 따라할 만큼 혁신적이었다”고 서술하고 있다.⁷¹⁾

일반적으로, 에셀 스미스는 영국 음악 역사상 가장 독창적인 인물 중 한명이다. 대위법 및 화성 그리고 오케스트레이션에 대해 견고한 지식을 갖춘 그녀는 패리(Parry), 스탠포드(Stanford), 설리번(Sullivan) 그리고 심지어는 엘가와 같은 작곡가들과 어깨를 나란히 하며 음악계에서 서서히 선두 주자가 되었다. 용감하고 열정적인 여성이었던 에셀은 작곡가가 되기 위해 자신의 권리를 적극적으로 변호하며 도전적으로 이

66) Smyth, *A Final Burning of Boats*, 119.

67) St. John, *Ethel Smyth*, 176.

68) Smyth, *A Final Burning of Boats*, 120.

69) 페미니스트로서의 그녀의 주요한 글은 *Female Pipings in Eden, A Final Burning of Boats* 그리고 *Streaks of Life*, 231-46에 수록되어 있는 “An Opera Secret” 등이 있다.

70) Ethel Smyth, *Streaks of Life*, 242.

71) 위의 책, 239.

를 요구했다. 그녀는 여성을 단지 아마추어 숙녀 음악가로 여기던 시대에, 여성도 전문적인 오페라 작곡가의 위치를 얻을 수 있다는 것을 몸소 보여주었다. 이런 의미에서 에셀 스미스는 편견에 맞서 싸웠던 중요한 선구자로서 홀로 우뚝 섰으며, 음악의 새 시대를 향해 길을 열어준 작곡가이자 작가 그리고 페미니스트였다.