

## *Smyth, Ethel 1858-1944*

Brittisk tonsättare, författare och politisk aktivist

Är det möjligt att urskilja en specifikt kvinnlig röst i musiken? Ethel Smyth ansåg det. Andra, inte minst forskare inom området, ifrågasätter det. Mycket av det som anses kvinnligt hittas också hos många manliga tonsättare. Och mycket av det som anses typiskt manligt hittas i Ethel Smyths musik (se nedan).

Dame Ethel Smyth utgör ett gott exempel på hur bedömningen av tonsättare beror på samhällseliga värderingar och rådande musikaliska trender. I början av sin karriär på 1880-talet fick hon finna sig i att bli betraktad – inte som tonsättare utan – som kvinnlig tonsättare, vilket i de dåtida tongivande musikkretsarna per definition innebar konstnärskap på låg nivå. Men hon fick också beröm av både Brahms och Tjajkovskij för sin musik. På sin 75-årsdag 1933 firades hon med en egen festival under Thomas Beechams ledning. De första åren efter Smyths död var hennes musik fortfarande föremål för beundran, vilket tydligt framgår av artikeln om henne i *The Grove Dictionary of Music and Musicians* 1954. Där jämförs hon visserligen bara med kvinnliga tonsättare, men hennes musik framhålls som viril och mästerlig i form och hantverk, attribut som kritiker oftast ansåg saknas i kvinnliga tonsättares musik. Artikeln om henne i *The New Grove* från 1980 speglar en annan musiksmak. Hon uppskattas för sin betydelse i musikhistorien (läs den kvinnliga musikhistorien) men ogillas för sin musikstil, som betraktas som otidsenlig och konservativ. I *New Grove-upplagan* från 2001 har pendeln svängt tillbaka. Ethel Smyth är där på nytt en betydelsefull brittisk tonsättare i akt av sin musik.

Smyth föddes i en officersfamilj som nr 4 av 8 barn varav 6 var döttrar och i en miljö som brukar beskrivas som övre medelklass. Enda möjligheten för en tryggad ekonomisk framtid för flickor ur en sådan social miljö var att gifta sig rikt. För att underlätta möjligheten till dylika allianser fick systerarna tidigt lära sig sjunga och spela piano. För Ethel blev detta av livsavgörande betydelse. Men hon blev mer intresserad av medlet än målet och beslöt att ägna sig åt musik. Fadern kämpade förgäves för att hon skulle välja en annan, för en kvinna mer passande, bana. Med tanke på all den kraft och djärvhet som denna märkliga kvinna skulle uppvisa i flera olika livsskeden, var det inte förvånande att hon gick segrande ur denna strid. Hon skrevs in vid Leipzigs konservatorium 1877, men stannade bara ett år; hon ansåg undervisningen undermålig, åtminstone för blivande tonsättare. I stället studerade hon privat för Heinrich von Herzogenberg. Under tiden i Leipzig fick hon betydelsefulla kontakter med tonsättare och framstående musiker mycket tack vare en framväxande stark vänskap med sin lärars hustru Elisabeth. I det herzogenbergska hemmet kom hon i kontakt med Brahms, Clara Schumann och Joseph Joachim. Kring konservatoriets violinlärare, Engelbert Röntgen, sonen Julius Röntgen och hans svenska hustru Amanda Maier, uppstod olika musikerensembler som Smyth deltog i. En del av hennes tidiga kammarmusikverk skrevs för musiker i denna röntgenska krets. Efter ca 10 års kamp för att göra sin musik känd på kontinenten, flyttade hon över denna strävan till sitt hemland. Under dessa år tillkom *Mässan i D*, flera orkesterverk och tre operor.

År 1910 hade hon gjort sådan succé med sin musik att hon utnämndes till hedersdoktor vid Durhams universitet. Denna utmärkelse hindrade henne inte från att samma år gå med i suffragettrörelsen, som hon ägnade två år av intensivt arbete. Hon deltog bl.a. i fönsterkrossningsaktioner mot politiska motståndare och dömdes till 2 månaders fängelse. Detta uppmärksammade mellanspel till trots, blev hon adlad till Dame of the British Empire 1922. År 1926 blev hon hedersdoktor vid Universitet i Oxford. Mellan åren 1919-1940 utkom hennes memoarer i 10 volymer.

Smyth skrev 6 operor. De mest kända är *Der Wald* (1899-1901) och *The Wreckers* (1902-04). Den senare har uppförts vid Metropolitan i New York. Andra kända verk är *Mässa i D* (1891) och *Konsert för violin och horn* (1926).

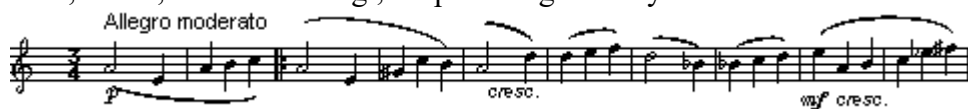
### Violinsonat a-moll op. 7

1 *Allegro moderato* 2 *Scherzo: Allegro grazioso* 3 *Romanze: Andante grazioso*  
4 *Finale: Allegro vivace*  
1887

Vid uruppförandet i Leipzig Gewandhaus uttryckte en kritiker åsikten att *stycket var tomt på kvinnlig charm och därför ovärdigt en kvinna*. På den tiden borde det varit ett beröm men var nog inte avsett som sådant. Joseph Joachim, som Smyth sedan Leipzig-åren betraktade som en vän, var mer rakt på sak, när han av henne fick sig sonaten tillsänd med förfrågan om han ville spela den. Han svarade att verket *på det hela taget var ett misslyckande – onaturligt, långsökt, överdrivet utarbetat och dåligt klingande*. Men när Tjajkovskij hörde henne själv framföra verket i violinstämman prisade han det för dess kvalitet och originalitet. Men det skulle dröja många år innan den internationella musikkritiken, någorlunda befriad från könsfördomar, förstod att dela Tjajkovskijs åsikt.

Violinsonaten tillkom under en svår period i Smyths liv. På grund av olyckliga omständigheter hade den djupa vänskapen med Elisabeth von Herzogenberg brutits. Smyth hade 1882 besökt Elisabeths syster Julia och hennes make Henry Brewster i Florens. Brewster blev förälskad i Smyth, vilket till slut resulterade i skilsmässa. Smyth, som i grunden var homosexuell och alls inte attraherad av Brewster, hade alltså oavsiktligt blivit boven i dramat. Elisabeth von Herzogenberg kunde, kanske av hänsyn till sin syster, inte fortsätta umgänget med Smyth och brytningen hade 1886 blivit total.<sup>1</sup> Vid denna tid hade det även uppstått ett vänskapligt, kanske också kärleksfyllt förhållande med Brewster.<sup>2</sup> Så djup var den tidigare vänskapen att någon har liknat händelsen vid att bli övergiven av en förälder. Med detta facit i hand är det inte svårt att i musiken uppleva de komplexa känslor som måste ha upptagit en stor del av tonsättarens tankevärld vid denna tid. Sonaten tillägnades Felix Mendelssohns dotter, Lily Wach, en av vännerna från Leipzigtiden, som inte vände Smyth ryggen efter brytningen med Herzogenbergs.

Första satsen har sonatform med en exposition som ska repriseras. Stämföringen är tunn, vilket, säkert avsiktligt, skapar aningen av kyla i vemodet:



Det 16-taktiga temat avlöses av ett tema rikt på trioler:



<sup>1</sup> I en av sina 10 memoarböcker, *Impressions That Remained*, ägnas ett helt kapitel åt Elisabeth von H.

<sup>2</sup> Bekantskapen med Brewster skulle utvecklas till ett över tjugoårigt förhållande som varade till hans död 1908. Trots hennes lesbiska läggning blev detta förhållande till en man Smyths längsta, men det hör till saken att de också samarbetade professionellt; han skrev libretton till hennes tre första operor.

Detta övergår i sin tur i något som för tankarna till sidotema:



Detta tema är dock kort och mynnar dessutom ut i en omtagning av huvudtemat. Sidotematet hörs först mycket nära slutet av expositionen. Det går i E-dur och har en helt ny pianoledsagning, nästan i valstakt:



Genomföringen är komplex och antagligen tekniskt utmanande. Den nyttjar material från hela expositionen.

Återtagningen börjar med huvudtemat, även nu presenterat i violinen. Sidotematet klingar ut i A-dur och övergår utan skarv i codan. Denna bildar en lugn avslutning som slutar i moll.

Den korta 2:a satsen är svår att få grepp om rytmiskt, vilket inte i första hand är orsakat av de då och då inkorporerade 3/4-takterna. Formmönstret är ABAB-coda. Violinstämman är virtuost anlagd, med trioler och dubbelgrepp. De två delarna som växlar med varandra är:



och



Sats 3 har överst i partituret en försynt hänvisning till Dantes *Gudomliga komedi*, del 1, Inferno, sång V, verserna 121- 123. Dante besöker helvetet med Vergilius som ledsagare och upptäcker där en olycklig kvinna Francesca da Rimini<sup>3</sup> som i de tre verserna säger:

*Nessun maggior dolore  
che ricordarsi del tempo felice  
ne la miseria...*

*Det finns ej större smärta  
än den att minnas en förgången lycka  
i sorgens dar ...<sup>4</sup>*

Det är svårt att tro, att dessa ord inte speglar Smyths egna minnen av de lyckliga åren tillsammans med Herzogenbergs i Leipzig i slutet av 1870-talet. Temat går i e-moll. Till den sorgsna stämningen bidrar inte minst den ostinata pianobasstämman i den första delen:



<sup>3</sup> Francesca, som var samtida med Dante, blev i ett resonemangsäktenskap bortgift med en ädling och förälskad i dennes bror. Den äkta mannen mördade båda. Francescas olyckliga öde inspirerade under 1800-talet till många teaterpjäser, operor och symfoniska verk. Tjajkovskijs symfoniska dikt *Francesca da Rimini* och Rodins *Kysen*, är kanske de mest berömda.

<sup>4</sup>Översättning Ingvar Björkeson, Bokförlaget Natur och Kultur 1983

Temat fortsätter omedelbart i violinen:

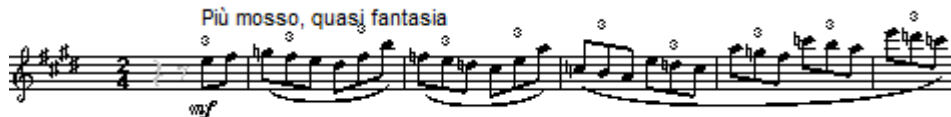


Satsen är 3-delad i formmönstret ABA-coda.

B-delen är ett danslikt *Allegro* i E-dur, som i sin första halva växlar mellan 2 teman. Det första, b1, börjar i pianot:



Det andra, b2, är något mera något mera rörligt:

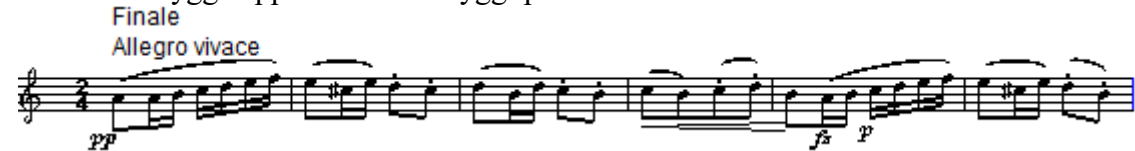


Den andra halvan har genomföringskaraktär och utvecklar i huvudsak tema b2.

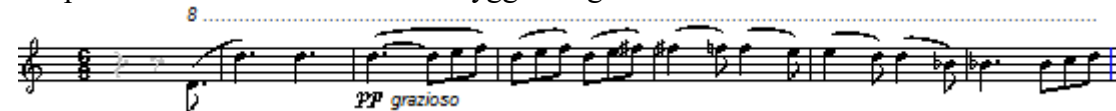
A-delen återkommer och övergår nästan omärkligt i codan, som är uppbyggd kring A-temat.

Finalen, *Allegro vivace*, har rondoform och en ovanlig sådan: ABACABACA. Det vanliga sonatrondomönstret (ABACABA) är alltså kompletterat med en andra C-episod och ritornell, den senare i form av en coda.

A-delarna byggs upp av ett tema byggt på 16-delsrörelser:



B-episoderna inleds med ett tema byggt kring trioler<sup>5</sup>:



Detta övergår utan upplösning i en koralliknande melodi:



C-episoden i 6/8-takt är på sonatrondovis närmast att betrakta som en genomföring av materialet ifrån B-episoden. Men ett nytt tema, som hörs två gånger, sticker ut:



<sup>5</sup> Notexemplet är av notskrivningstekniska skäl noterat i 6/8. Originalen är noterat i 2/4 liksom nästa notexempel.

## Sonat för cello och piano op. 5

1. *Allegro moderato* 2. *Adagio non troppo* 3. *Allegro vivace e grazioso*  
1887

Verket tillkom samma år som violinsonaten, alltså under en tid då Smyth led av att vänskapen med Elisabeth von Herzogenberg hade upphört (se ovan). Det hörs i verkets vemodiga stämning, en stämning som påminner om den man ofta hittar i Brahms verk. Att Smyth haft Brahms cellosonater, i synnerhet den första, som inspirationskällor verkar högst sannolikt. Verket är tillägnat Julius Klengel (1859-1933). Han var kusin till Julius Röntgen, Amanda Maiers man och en av den tidens ledande cellovirtuoser. Men verket är inte virtuost. Det är snarare cellons klangmöjligheter som utforskas.

Första satsen i a-moll inleds direkt med huvudtemat i cello och i pianissimo:



Sidotemat i C-dur tas upp i pianot och är i denna första skepnad utsirat.



Temamelodin framgår av de med x markerade tonerna. Den hörs kort efter i cello. Smyth umgicks ju i kretsarna kring Brahms, och att hon i denna hyllning till hans stil också skulle passa på att som homage utgå från ett av hans teman är knappast förvånande; temat har likheter med Brahms cellosonat i e-moll, första satsen, sluttema:



Ett sluttema hörs först i pianot, sedan i cello.



Expositionen slutar i rallentando.

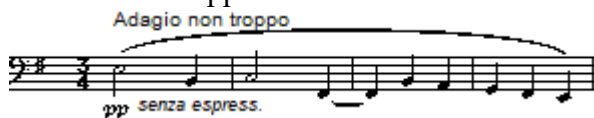
Genomföringen behandlar båda temana omväxlande och utspelar sig delvis i E-dur.

I återtagningen låter Smyth sidotemat klinga i A-dur.

En kort coda byggd på huvudtemat avslutar i samma lugna och eftertänksamma stil som satsen i övrigt.

I mellansatsen, *Adagio non troppo*, fortsätter denna stämning. Tonarten är e-moll och formen liknar sonatform utan genomföring, alltså ABAB, där första B går i parallelltonarten G-dur och andra B i E-dur.

Pianot har 8 takters inledning, som karaktäriseras av de fallande kvart- och kvintintervallen liknande de som användes i första satsens huvudtema. Det är förövrigt fraser som ofta förknippas med vemod.



Cellon spelar sedan huvudtemat:



Sidogruppens tema introduceras i pianot:



I slutet av sidogruppen hörs åter de inledande fallande intervallen, men nu i cellon:



A- och B-delarna återkommer alltså som en återtagning. Den avslutande codan bygger på inledningens intervaller. Alldeles i slutet hörs faktiskt dessa – ofta betående av kvinter – nu för första gången stigande. Kanske ska de symbolisera ett ljus i mörkret. Hela verket slutar på ett E-dursackord och bildar därför en naturlig överledning till nästa sats i a-moll.

I finalen, *Allegro vivace e grazioso*, ges trots allt en ljusare syn på tillvaron.

Formen är rondots, A-B-A-C-A-B-A-coda.

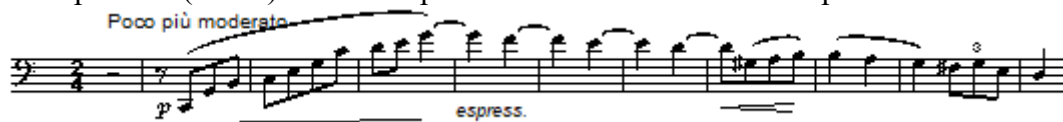
A-delen börjar i tarantella-rytm med temat förlagt till cellon:



Även om noteringen skiftar är det två-takt som gäller genom hela satsen, t.o.m. när ett kort avsnitt i A-delen är noterat i tretakt. Cellons fjärdedelar i temat spelas alltså som fjärdedelstrioler och 8-delarna i pianot som 8-delstrioler; ett ovanligt inslag:



I B-episoden (C-dur) saktas tempot ner och cello fortsätter att presentera temat:



I andra A saknas avsnittet i tre-takt.

Episod C har marsch-karaktär. Temat introduceras i pianot:



Tredje A liknar första.

Andra B går i A-dur

Sista A betonar temats oktavsprång.

Codan i *Presto* bygger på huvudtemat. Den slutar i dur.