

**ISTITUTO MUSICALE PAREGGIATO “G. BRAGA” – TERAMO**

**DIPLOMA ACCADEMICO SPERIMENTALE DI II LIVELLO IN  
DISCIPLINE MUSICALI**

**Decreto Ministeriale 8 Gennaio 2004 prot. n.1/AFAM/2004**

**Indirizzo interpretativo – compositivo**

**Anno Accademico 2004/2005**

Tesi di laurea

**L’EVOLUZIONE ARTISTICA DI BEDRICH SMETANA  
TRA MUSICA EUROPEA E SCUOLE NAZIONALI:  
IL TRIO IN SOL MINORE OP. 15**

Candidato  
Raffaella Paolone

Relatore  
M° Luciano Cerroni

Correlatore  
M° Piero Di Egidio

Anno Accademico 2004 – 2005

## *Abbreviazioni*

b. = battuta

seg. = seguenti

## INDICE

<i>Premessa</i>	1
<b>I Il contesto socio-culturale</b>	
1 La situazione storico-politica	2
2 Praga	3
3 Musica nazionale	5
<b>II Smetana compositore</b>	
1 Evoluzione artistica	7
2 La musica da camera	9
<b>III Trio in Sol minore op. 15</b>	
1 Genesi dell'opera	14
2 Analisi	17
<i>Conclusioni</i>	27
<b>Bibliografia</b>	28
<b>Appendice</b>	
Partitura del Trio in Sol minore op. 15	
International Music Company – New York	

## *Premessa*

Il *Trio in Sol minore* (1855) rappresenta una svolta decisiva nella ricerca poetica e nell'evoluzione artistica di Bedrich Smetana; dopo un'iniziale produzione notevole, ma non particolarmente significativa, il compositore, raggiunta la piena formazione artistica, acquista un suo personale stile, maturato attraverso le acquisizioni tecniche e i mezzi espressivi della cultura musicale europea ed arricchito dalla valorizzazione dei caratteri peculiari del patrimonio popolare.

Non è un caso che l'indipendenza artistica di Smetana coincida con il risveglio politico della Boemia, con la rinnovata aspirazione alla libertà di un popolo che cerca faticosamente l'affermazione dell'identità nazionale nell'ambito dei domini asburgici ed il riconoscimento della propria identità nei confronti delle culture egemoni.

Per la collocazione storica della composizione, le innovazioni del linguaggio, la rielaborazione del folklore musicale, l'intensità dell'ispirazione e le implicazioni emotive, il *Trio in Sol minore* si presenta come un'opera del periodo romantico che offre interessanti spunti di ricerca.

I vari aspetti del brano vengono approfonditi attraverso l'analisi della partitura che costituisce un valido ausilio per una ricezione più attenta ed un'interpretazione consapevole.

## **I Il contesto socio – culturale**

### *I. 1 La situazione storico-politica*

Nell'arco di tempo della vita di B. Smetana (Litomysl, Boemia, 2 marzo 1824 – Praga, 12 maggio 1884) l'Europa è pervasa da profondi rivolgimenti politici e sociali, fermenti liberali e democratici, rivendicazioni nazionalistiche, moti indipendentistici che si concluderanno nel corso del secolo XIX con parziali o completi successi. L'impero austriaco che domina su un mosaico di popoli, in seguito a guerre e rivoluzioni, è costretto in Italia ad abbandonare il Lombardo – Veneto e ad associare come regno l'Ungheria, mentre il fallimento della rivolta di Praga non consente cambiamenti di rilievo in Boemia che rimane soggetta a Vienna.

Da molto tempo il popolo boemo vede deluse le aspettative di autonomia, non riconosciuti i diritti di libertà di coscienza, di culto, di espressione, un forte desiderio di indipendenza agita la borghesia intraprendente e combattiva, la quale, memore delle funzioni politiche esercitate con la Chiesa riformata, orgogliosa della propria etnia ceca, sente nella sua terra l'oppressione dell'elemento germanico, costituito per lo più da nobili ed alti funzionari, rappresentanti della classe dirigente. Soprattutto è avvertita come frustrazione l'umiliazione della cultura ceca assoggettata alla cultura dominante per mezzo delle istituzioni scolastiche e dell'insegnamento religioso cattolico, il ceco, che pure si era affermato come lingua letteraria nei corali ussiti, era stato sostituito dal tedesco come lingua ufficiale. Né valgono alcune riforme introdotte nelle istituzioni nel periodo dell'assolutismo illuminato, l'intransigente dominio asburgico è causa di continue tensioni, il contrasto fra cultura ceca e germanica è sempre presente, mentre, in seguito ai rivolgimenti politici europei, si acuisce il conflitto sociale tra la borghesia di tendenze liberali e democratiche e la nobiltà tedesca.

Nel 1848, l'anno delle rivoluzioni in Europa, avvengono rivolte pure nella roccaforte dell'Impero asburgico, la stessa Vienna è scossa da tre grandi insurrezioni e il 2 giugno anche Praga insorge. Effimera è la libertà dei Boemi, pochi giorni dura l'affrancamento dal dominio asburgico, le truppe del principe

Windischgrätz reprimono l'insurrezione e viene ripristinata la sovranità dell'Impero.

Come altri intellettuali boemi, allo scoppio della rivolta Smetana si entusiasma e, mosso da un sentimento più patriottico che nazionalista, compone il *Canto della libertà*, ma non si fa illusioni, consapevole delle reali difficoltà che si frappongono alla conquista dell'autonomia politica.

Dopo il 1860, in seguito ad un rescritto imperiale, il "Diploma d'ottobre", che concede maggiori libertà al popolo ceco, a Praga si riaccendono le speranze, inizia un periodo di rinnovato fervore artistico e letterario, nel 1861 Smetana, reduce dalla Svezia, è a Praga con l'intenzione di organizzare un centro musicale e dar vita a un teatro nazionale.

## I. 2 Praga

Nel delineare il profilo artistico di Smetana occorre tener presente l'importanza che la stessa città di Praga ebbe nella formazione della personalità del musicista. Tra il XVIII e il XIX secolo Praga era diventata un centro culturale mitteleuropeo, l'apporto di capitali mercantili aveva reso la città settecentesca, per la ricchezza dei palazzi e la profusione di opere d'arte, una delle più belle d'Europa, punto d'incontro di intellettuali ed artisti e l'artefice delle profonde trasformazioni, nella vita degli abitanti e nel suo aspetto esteriore, era stata la classe borghese.

Se in tutta la Boemia la musica era amata e coltivata, a Praga un'attenzione particolare era riservata alla musica che poteva vantare una lunga tradizione ed aveva una parte notevole nell'istruzione pubblica. Nella città nacque il *Collegium musicum* e all'Università già nel Cinquecento si insegnava teoria musicale, nel 1811 era stato fondato il primo Conservatorio dell'Europa centrale che formava eccellenti strumentisti per teatri e orchestre<sup>1</sup>.

A Praga era vivo il ricordo di Haydn che in Boemia aveva scritto le sue prime fantasie, Mozart trovò nella città amicizia e comprensione al punto che i motivi

---

<sup>1</sup> Non viene istituita però la cattedra di composizione, evidentemente allo scopo di impedire la nascita dell'opera nazionale ceca.

de *Le Nozze di Figaro* erano divenuti canzoni popolari e vi ebbe luogo la prima del *Don Giovanni* il 29 ottobre del 1787.

Tra il 1840 e il 1860 nella città convergono per concerti musicisti celebri, Berlioz, Thalberg, Hanselt, Schumann, Liszt, anche Wagner è accolto con grande favore prima del 1848. Al ginnasio di Praga Smetana è allievo del filologo Joseph Jungmann<sup>2</sup> ed ha come compagno di studi Eduard Hanslick<sup>3</sup>.

L'interesse dei praguesi per la musica inoltre è testimoniato dalla stampa, articoli, dibattiti, vivaci polemiche su questioni teoriche o problemi organizzativi e di repertorio trovano ampio spazio nella pubblicistica dell'epoca, sulla rivista *Slavoj* e nel giornale *Norodni listy* cui Smetana collaborò come critico musicale negli anni Sessanta.

A Praga nel 1846 Smetana ascolta Berlioz eseguire *Roméo et Juliette* e la *Symphonie fantastique*, conosce Robert e Clara Schumann, instaura un rapporto di durevole amicizia con Liszt al quale si rivolge in molte circostanze. L'esigenza di artisti e intellettuali di affermare idee nuove e di creare nuovi centri di produzione e fruizione avrà come primo risultato l'istituzione del Teatro Provvisorio ("Prozatimní Divadlo") inaugurato nel novembre del 1862.

La città però vive dolorosamente la condizione di inferiorità rispetto a Vienna; Praga, già capitale del regno di Rodolfo II, è adesso città soggetta all'Impero e, anche se brillante si presenta la facciata mondana e stimolante l'ambiente culturale, è pervasa da tensioni sociali, religiose e politiche, contrasti ideologici interni agli stessi gruppi nazionalisti.

---

<sup>2</sup> J. Jungmann (Hudlice 1773 – Praga 1877) filologo e scrittore.

<sup>3</sup> E. Hanslick (Praga 1825 – Baden, Vienna 1904) critico e musicologo.

### I. 3 *Musica nazionale*

La diffusione delle idee fondamentali del romanticismo, il senso della storia e dell'identità nazionale, il culto delle tradizioni popolari, a metà dell'Ottocento fa emergere con una propria fisionomia culture musicali fino allora gravitanti nell'orbita italo – franco – tedesca. Paesi soggetti a potenze straniere dove forte era l'aspirazione all'indipendenza politica come Polonia, Ungheria, Boemia, ma anche nazioni, come la Russia, rimaste ai margini della grande musica europea, manifestano una crescente volontà di emancipazione dalla cultura musicale egemone con la creazione di centri autonomi di produzione. Le cosiddette “scuole” o meglio culture nazionali, si concretizzano secondo le singole realtà con connotazioni differenti, elementi comuni sono il recupero del patrimonio popolare, la tendenza al rinnovamento del linguaggio musicale, l'intenzione di inserirsi nel panorama musicale europeo. Tuttavia questi elementi non possono costituire dei criteri che permettono di precisare uno stile nazionale, la moderna storiografia musicale tende a considerare il momento nazionale più come funzione che come sostanza etnica, perché troppo complesso è l'intreccio di circostanze, motivazioni politiche e sociali, estetiche e compositive che in un determinato periodo storico concorrono a formare il concetto di “musica nazionale” e nello stesso tempo è molto difficile fare un'analisi storica dei caratteri nazionali in musica e stabilire il rapporto tra l'individualità del compositore e la sostanza musicale della nazione<sup>4</sup>.

Interessante è rilevare l'ambivalenza del “caso” della Boemia, il più occidentalizzato tra i paesi slavi, che si riflette nel “caso” Smetana e si configura come mediazione nel processo di integrazione tra nazionalismo e cosmopolitismo. Aspirazione della scuola nazionale ceca non è il diritto all'esistenza, perché in Boemia la cultura musicale era profondamente radicata ad ogni livello sociale, né l'integrazione nella musica europea dove da secoli era inserita a pieno titolo per l'apporto di valenti compositori specialmente nel campo della musica strumentale ed anche perché, nonostante il forte antagonismo, la cultura ceca e quella tedesca si erano sviluppate parallelamente

---

<sup>4</sup> cfr. C. Dahlaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1980, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, trad. it. *La musica dell'Ottocento*, Scandicci, La Nuova Italia, 1990, pp. 42 – 43.

e con reciproci influssi. La deliberata ricerca di identità nazionale dà soltanto nuovo impulso alla vita musicale, tende a rafforzare i caratteri originali, a favorire uno sviluppo autonomo della musica ceca, ma senza chiusure e preconcetti.

Per Smetana, educato in una scuola e in una società germanizzate, aggiornato sulla produzione europea, citazioni e riecheggiamenti del folklore musicale non sono di per sé sufficienti a caratterizzare uno stile, egli era solito affermare che con l'imitazione di melodie e ritmi delle canzoni popolari non si crea nessuno stile nazionale. Smetana ha la consapevolezza che la rivalse dell'identità nazionale non basta alla sua sopravvivenza, può avere un riconoscimento, ma rischia di rimanere confinata o nella bassa cultura o nell'esotismo se non ha il supporto di una ricerca d'arte che trasformi l'identità locale in messaggio universale. In questa sfida Smetana riesce vincente, con l'osservazione e lo studio della musica popolare valorizza in modo originale la particolare intonazione della melodia ceca creando uno stile personale, diviene interprete della nazione e dà origine ad una tradizione.

La sua ricerca artistica non si risolve in un colorismo locale di maniera, le derivazioni dal fondo etnico spesso sono indirette, l'influsso esercitato dai musicisti boemi su alcune caratteristiche melodiche e ritmiche della musica del primo romanticismo, ritornano in Smetana attraverso la mediazione dei grandi romantici tedeschi. Per la genuinità dell'ispirazione, l'accorta assimilazione della tradizione colta, le innovazioni del linguaggio, la produzione di Smetana non rimane circoscritta nell'ambito nazionale. Smetana, considerato il simbolo della musica nazionale ceca è un intellettuale di alto spessore, protagonista, al pari di altri rappresentanti del romanticismo musicale, della cultura europea dell'Ottocento.

## II Smetana compositore

### II. 1 *Evoluzione artistica*

La produzione di Smetana nel periodo 1845 – 1857 risente dell'influsso esercitato su di lui dalle grandi personalità dell'epoca, le composizioni per pianoforte si rifanno allo stile di Schumann o riecheggiano Chopin, molto amato dal giovane autore per le delicate melodie e perché Chopin è il poeta nazionale di una terra oppressa, l'interprete, attraverso le *Polonaises* e le danze idealizzate del paese natio, delle espressioni del suo popolo. Tuttavia già in *Bagatelles et Impromptus* si può notare l'originalità del linguaggio armonico del compositore orientato verso dissonanze e procedimenti non convenzionali.

Come tutti i sostenitori della nuova poetica romantica che tendono al superamento delle categorie estetiche del passato, Smetana dimostra entusiasmo ed ammirazione per Berlioz, per le sue ardite innovazioni e l'espressione di una sensibilità nuova, segue con interesse anche la musica di Wagner.

Un altro musicista che segna il percorso artistico di Smetana è Liszt, di cui con orgoglio Smetana si dichiara allievo; Liszt è il primo a riconoscere la genialità del giovane compositore, nel 1848 apprezza i *Six morceaux caractéristiques* e, presente a Praga per un'esecuzione della sua *Granter Festmesse*, loda il *Trio in Sol minore* non bene accolto invece dalla critica.

Liszt invita Smetana a Weimar, divenuta a metà Ottocento per opera del musicista ungherese un centro di irradiazione della cultura europea e della nuova scuola neoromantica. A Weimar Smetana ha occasione di ascoltare molte composizioni di Wagner ed il vasto repertorio di autori contemporanei che Liszt cura per i concerti e il teatro della città<sup>5</sup>; a Lipsia e a Dresda conosce molti rappresentanti delle nuove tendenze artistiche tra i quali Hans von Bülow e il critico russo Alexandr Serov. Durante i due soggiorni a Weimar, nel 1856 e nel 1857 la ricerca poetica di Smetana si viene precisando con chiarezza. I poemi sinfonici di Liszt gli offrono la soluzione per esprimere la sua concezione della musica: innovazione creatrice, motivazioni ideali, funzione sociale, la musica contribuisce alla crescita culturale del pubblico. L'emozione letteraria suscitata

---

<sup>5</sup> A Weimar, nel 1856, nel corso di una *matinée* viene eseguito il *Trio in Sol minore*.

dalla lettura di pagine poetiche e dal ricordo di antiche leggende della propria terra o le immagini di un paesaggio possono essere trasfigurate in linguaggio musicale narrativo attraverso cui l'ascoltatore riconosce i propri sentimenti, un popolo acquisisce la propria identità.

Si porta così a compimento il lungo processo formativo, Smetana si allontana progressivamente dall'influenza di Schumann e Chopin, il suo linguaggio musicale comincia ad assumere una connotazione personale improntata ad una forte tinta nazionale e rappresentata in modo preciso e originale da certi segni caratteristici, soprattutto in ciò che concerne la stilizzazione della *polka* e la valorizzazione della marcia.

E' questa la genesi, con l'adesione esplicita alla nuova cultura musicale neoromantica, dei nove poemi sinfonici e dei numerosi brani orchestrali<sup>6</sup>. Divenuto presidente dell'*Associazione artisti progressisti*, nel 1862 Smetana elabora un manifesto programmatico mirante alla creazione di un'opera nazionale, nel 1863 compone *I Brandeburghesi in Boemia*, rappresentata con successo nel 1866, anno in cui porta a termine l'opera comica più conosciuta e ritenuta il suo capolavoro *La sposa venduta*, seguono tra il 1871 e il 1879 *Dalibor*, *Libuse*, *Le due vedove*, *Il bacio*, *Il segreto*, *Il muro del diavolo*.

---

<sup>6</sup> Tra i poemi sinfonici ricordiamo *Riccardo III*, *Il campo di Wallestein*, *Hakon Jarl*, soggetti tratti dalla letteratura mondiale i cui protagonisti sono rivissuti però in modo personale e corrispondono al tipo di eroe intrepido vicino all'immaginario del popolo ceco, e il ciclo *Ma Vlast* ("La mia patria"), ispirato al paesaggio della Boemia.

## II. 2 *La musica da camera*

Di Smetana è stato tracciato fin qui un breve profilo dell'iter artistico confluito nel poema sinfonico e nella forma più appariscente della realizzazione dell'opera nazionale ceca. Smetana era un pianista, amava la musica da camera, ma si rendeva conto che questa non poteva essere sufficiente veicolo di divulgazione di idee, mentre l'opera, il dramma lirico, per il suo carattere concreto e suggestivo permette di rivolgersi ad un pubblico più vasto e di influenzare gli ascoltatori in maniera più diretta.

La responsabilità della sua missione rivolta alla rinascita nazionale spinge Smetana verso l'opera teatrale che, più di altre forme artistiche, ha una sua fruibilità popolare e questo nell'Ottocento è componente chiave per far passare nuove idee. Parallelamente alla composizione delle opere la produzione per pianoforte, musica da camera e vocale continua per tutto l'arco della vita e costituisce un agevole campo di indagine per l'osservazione della sua evoluzione artistica.

Tra il 1846 e il 1860 nella copiosa produzione per pianoforte, variazioni, studi, fogli d'album, che pure raggiunge il livello dei pezzi pianistici della musica europea dell'epoca, è ancora forte la dipendenza dai modelli, Schubert, Schumann e Chopin. I brani, pervasi da un vago sentimentalismo, rispondono alle caratteristiche del genere musica da *salon*, mentre se il pezzo è ispirato da un ritmo familiare, è più genuino, più riuscite risultano perciò alcune *polke* che segnano l'inizio della maniera individuale di comporre e dell'indirizzo nazionalistico.

Nell'Ottocento la *polka*, il cui ritmo proviene da un fondo popolare, in Boemia era la danza vivace e gioiosa della borghesia, come in Austria il *Walzer*.

Smetana fu attirato dalla *polka* e si sforzò di elevarla da semplice brano di danza a pezzo musicale di carattere soggettivo e di conseguenza al rango di una vera e propria forma musicale, così come Chopin aveva elevato la *mazurka* al livello di una reale forma di composizione musicale molto stilizzata.

Nel 1854 Smetana scelse le *polke* migliori e le riunì in due raccolte intitolate *Polkas de Salon e Polkas poétiques*.

Nelle *polke* Smetana vuole dare un'immagine di tutto ciò che nel suo spirito evocava la terra ceca, la vita del popolo ceco, ma anche un riflesso della felicità

degli anni giovanili. I mezzi d'espressione di cui il musicista si serve in questi brani evolvono a poco a poco in modo che la forma primitiva di danza assume un carattere sempre più stilizzato e libero, la struttura armonica e la linea melodica divengono progressivamente più differenziate e complesse<sup>7</sup>.

Del 1855 è il *Trio op.15 in Sol minore* per pianoforte, violino e violoncello, il movente autobiografico, la morte della figlia, la piccola Bedriska, determina il tenero sentimento di commozione di cui l'opera è pervasa. E' riconoscibile l'influenza della cultura musicale tedesca nella quale il giovane compositore si è formato, ma già si nota il processo di assimilazione e sviluppo verso esiti personali ed originali.

Dei tre movimenti che compongono il Trio, il primo, *Moderato assai*, si attiene alla consueta forma sonata, il secondo, *Allegro ma non agitato*, avvia alla parte centrale, l'*Andante maestoso quasi rondò*, forma che si ritrova anche nel *Finale Presto*. Lo slancio drammatico del primo movimento si sviluppa nel *Finale* in temi ritmicamente marcati che animano i toni cupi con movenze di danza.

I quattro pezzi per pianoforte op. 12 e 13 *Souvenirs de Bohême in forme de polka* (1859) testimoniano la maniera soggettiva con cui il compositore si pone di fronte a questo genere: i tratti caratteristici appaiono in secondo piano, la *polka* non è più concepita come danza da salotto ma, rielaborata in modo personale, è diventata una forma musicale, espressione dello spirito nazionale ceco.

Nel 1874 la perdita dell'udito costringe Smetana ad abbandonare l'attività concertistica, inizia un periodo difficile che, con il peggioramento delle generali condizioni di salute si andrà acuendo progressivamente.

E' naturale che ora l'attenzione si rivolga in modo particolare alle composizioni per pianoforte e alla musica da camera, che consente all'autore, in raccolto intimismo, di esprimere gli affetti della sfera del privato.

La dolorosa esperienza personale risveglia reminiscenze della giovinezza, amore, gioia di vivere, luoghi cari; sentimenti ed emozioni del passato si concretizzano in modo suggestivo e fantasioso nella musica.

---

<sup>7</sup> cfr. B. Karásek, *Bedrich Smetana* traduction française Mojmír Vaněk, cap. III *Las polkas*, Editio Sopraphon, Praha, 1967.

Amareggiato per le critiche riguardo alla sua direzione del Teatro Provvisorio, osteggiato dai suoi avversari conservatori nell'ambiente musicale praghese e afflitto da problemi di salute e di natura economica, Smetana accetta l'ospitalità della figlia Sofia e si stabilisce a Jabekevice, dove nel 1876 compone il *Quartetto n. 1 in Mi minore* intitolato *Z meho Zivota* ("Dalla mia vita"), l'opera cameristica più nota del compositore boemo.

Il Quartetto fu eseguito per la prima volta il 29 marzo 1879 a Konvikt e successivamente a Weimar davanti a un Liszt più che entusiasta.

In una lettera del 12 aprile 1878 all'amico Josef Srb Debrnov, Smetana fornisce precise indicazioni sul carattere autobiografico della partitura.

Il Quartetto è di fattura semplice e lineare; intento del compositore è ritrarre in musica, nello schema classico dei quattro movimenti, lo svolgimento della sua vita.

Nell'*Allegro vivo appassionato* il movimento iniziale vuole rappresentare la vocazione per l'arte e l'amore negli anni giovanili, un tragico presentimento è accennato dalla viola che declama il primo tema con la quinta discendente e il ritmo quasi marziale, la drammaticità è efficace e senza ostentazione; il secondo tema cancella questi funesti presagi con una sognante melodia.

L'*Allegro moderato* quasi *polka* evidenzia l'interesse per la danza popolare, la viola ed il secondo violino producono vicendevolmente forti sonorità che fanno pensare alla tromba dei musicisti girovaghi tipici della Boemia; il *Largo* ricorda l'amore per Katarina, la sposa del periodo felice, la presa di coscienza della reale forza di una musica nazionale, espressiva la canzone che si snoda passando tra i quattro strumenti. La gioia per il cammino intrapreso coronato dal successo continua nell'impetuoso slancio del *Finale* interrotto dal Mi sopracuto del primo violino, simbolo ossessivo della sordità e della catastrofe.

Nella lettera Smetana ribadisce che il contenuto della composizione ha un carattere privato e per questa ragione è stata scritta intenzionalmente per un limitato numero di strumenti, essi devono conversare tra loro – dice l'autore – come si farebbe in una cerchia di amici, su fatti veramente importanti, niente di più.

La precisa scansione temporale non genera frammentarietà, la stesura del Quartetto mostra salda organicità ed originalità creativa, ha ricevuto sempre

larghi consensi dalla critica e può essere considerato alla pari di un'opera di Beethoven cui Smetana si sente vicino per la sorte affine<sup>8</sup>.

Tra il 1877 e il 1879, gli anni in cui Dvořák compone le *Danze slave*, Smetana pubblica le due serie di *Danze ceche*. Il patrimonio folklorico boemo viene esaltato attraverso la rivisitazione delle danze popolari, la *polka* ricca di acciaccature ben marcata nei tempi forti, la *redjowak*, di movimento più moderato e spesso variante dal ritmo binario al ternario, il *furiant*, sorta di valzer rapidissimo caratterizzato dal basso “a sincopi”. La prima serie rappresenta l'estrema idealizzazione della forma di *polka*, il culmine della sua elaborazione in questo senso, la seconda mostra un disegno più complesso, l'autore si ispira direttamente alla canzone folkloristica cui questa o quella danza si riallaccia e per ciascun pezzo sceglie una melodia popolare che sviluppa liberamente secondo la sua fantasia. Il canto popolare fornisce il materiale che poi il compositore qualifica con un processo di assimilazione e di inserimento nella struttura della musica colta.

Gli elementi tipici del folklore ceco sono presenti nei due pezzi per violino e pianoforte *Z domoviny* (“Dal mio paese”) del 1880, dove la ritmica viene affidata al suono dello strumento nazionale, il violino, spesso impiegato anche in modo aspro e ruvido per recuperare cadenze ed accenti caratteristicamente boemi.

Il *Moderato* segue lo schema ABA ed è pervaso da un lirismo discreto, l'*Andantino* ha una struttura più elaborata, dopo un'introduzione liberamente rapsodica, la melodia di un canto popolare si alterna a ritmi danzanti, in particolare a quello della *skocna*, una danza ceca simile al *galop*.

I due pezzi erano stati scritti su richiesta dell'editore di Amburgo Hugo Pohle, ma poiché Smetana esigeva che il titolo *Z domoviny* non fosse tradotto in tedesco, non vennero più inviati ad Amburgo e, dedicati al principe Alexandre Thun – Axis, furono editi poi a Praga da Urbanek con il titolo originale.

L'infermità, che progressivamente investe altri punti vitali, porta alla disperazione il musicista che pure di fronte alle avversità era riuscito a conservare un atteggiamento fiducioso ed ottimista, negli ultimi tempi è

---

<sup>8</sup> cfr. S. Martinotti, *Smetana Bedrich*, in DEUMM (Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti), Torino, UTET, vol. VII, 1983, pp. 326 – 337.

consapevole che le sue facoltà vanno lentamente dissolvendosi in una nebbia di amnesie e di ansietà, la produzione degli anni 1882 – 83 riflette questo stato di tensione e dolore, il linguaggio musicale assume toni nuovi, usa i contrasti dinamici e modali che saranno una caratteristica di certe composizioni viennesi di Hugo Wolf e di Schoenberg.

Il *Secondo Quartetto in re minore* ultimato all'inizio del 1884, è ancora un'opera autobiografica, la continuazione del *Primo Quartetto*, e, come afferma lo stesso autore, il risultato della sua infelice vita. L'organicità del *Primo Quartetto* manca al *Secondo Quartetto*, che procede con andamento instabile, manifestazione di rabbia e impotenza, in un clima inquieto, quasi allucinante. Lo svolgimento tematico non segue gli sviluppi abituali, s'interrompe come frantumato, gli strumenti che nel *Primo Quartetto* "conversavano" qui si esprimono come frammenti di un discorso spezzato, dissolto in divagazioni o troncato da singhiozzi. Questo materiale caotico, angosciato viene però dominato con incredibile sforzo attraverso arditezze modulanti e si trasforma in un linguaggio straordinariamente moderno.

L'opera è interessante per il ritmo quasi meccanico e la tessitura armonica che sottende la forma rapsodica.

Il Quartetto fu eseguito per la prima volta il 3 gennaio 1884 a Konvikt dall'ensemble formato dai musicisti dell'opera nazionale.

### III Trio in Sol minore op. 15

#### III. 1 *Genesi dell'opera*

Il *Trio in Sol minore* è la prima grande opera con cui il compositore si rivolge al pubblico con un proprio linguaggio musicale.

Anche la semplice menzione del Trio di solito è accompagnata dall'indicazione della fonte d'ispirazione, la morte della figlia Bedriská<sup>9</sup>. Smetana presenta il Trio come un ricordo della bambina, che aveva un talento straordinario per la musica, ma che troppo presto, all'età di soli quattro anni e mezzo, era stata strappata via dalla morte.

L'opera, segnata dall'esperienza dolorosa appena vissuta, ha però un'inquadratura molto ampia, è più che un ricordo, il contenuto musicale alquanto complesso rivela l'ardita sperimentazione stilistica e l'espressione della stessa poetica del musicista, la sua visione del mondo, la concezione dell'arte.

Il Trio è pervaso non solo da dolore, rimpianto, consolazione, nell'opera entrano in gioco toni diversi, lontani, anzi opposti a sentimenti commemorativi, derivazioni e trasformazioni di motivi che con l'ispirazione primaria hanno poco in comune, si alternano vari stati d'animo, meditazione, malinconia, visioni fantastiche, entusiasmo, tenerezza.

Smetana termina il Trio il 22 novembre 1855 ed il 3 dicembre l'opera viene presentata nella sala Konvikska, eseguita dallo stesso Smetana, dal violinista O. Königslöw e dal violoncellista J. Goltermann, amici del compositore. Il breve tempo intercorso tra l'inizio e il termine dell'opera, due mesi e mezzo, fa supporre che l'autore abbia ripreso alcune prove precedenti, così si spiegherebbe anche il fatto che per il finale si è servito della *Sonata per pianoforte* del 1846.

Il Trio è in tre movimenti, il primo *Moderato*, il secondo *Allegro ma non agitato*, che si sviluppa in forma di breve rondò, contenente due episodi più calmi (*Andante* e *Maestoso*) denominati rispettivamente *Alternativo I* ed *Alternativo II*, il tema principale del terzo movimento, caratterizzato da motivi ritmicamente marcati, deriva da una canzone di protesta associata alla rivolta del

---

<sup>9</sup> Nata il 7 gennaio 1851 e morta il 6 settembre 1855.

1840, *S'il jsem proso na souvrait*, Smetana lo aveva usato anche come tema principale del finale della *Sonata per pianoforte in Sol minore*.

Già prima del settembre 1855 Smetana, attraverso osservazioni e riflessioni aveva cominciato ad elaborare la sua concezione della musica che deve parlare al pubblico ed aveva chiaro con quali mezzi deve esprimersi, perciò gli fu possibile decidere con sicurezza il giusto peso dei temi, dei motivi e stabilire le parti più ampie. Lontana dall'accademismo formale la scrittura ha un andamento appassionato e rapsodico che concede respiro all'immediatezza degli stati d'animo.

Il Trio rivela la straordinaria maturità del compositore trentunenne, che era senz'altro dotato di un gran talento, ma non aveva ancora raggiunto nelle precedenti opere il necessario equilibrio compositivo. Nel Trio invece sono unite in giusta misura intensità d'ispirazione e ingegnosità compositiva. L'opera per la particolare struttura e le innovazioni del linguaggio musicale va oltre il motivo contingente per cui è stata realizzata ed oltre il momento storico in cui è stata concepita, è proiettata verso il futuro e per questo incontrò incomprendimento fra i contemporanei, lo storico e critico della musica August Wilhelm Ambros confessò che non riusciva a comprendere l'opera, nonostante tutta la sua esperienza nel campo della musica da camera. Sulla stampa praghese Smetana è tacciato di schumannismo, di poca chiarezza, il Trio è ritenuto monumentale, pervaso da inquietezza selvaggia, confuso, senza leggerezza poetica, con connotazione negativa viene definito *à la Schumann*; si osservano anche affinità e somiglianze del primo movimento con il Trio in Sol minore di Clara Schumann.

Come è stato accennato in precedenza, Liszt, uno dei primi a riconoscere l'arte di Smetana, è tra i pochi ad elogiare il Trio, presente a Praga nel 1855, al termine di un'esecuzione abbraccia il compositore e si congratula con lui per la sua profonda comprensione della musica, nel 1856 farà eseguire il Trio a Weimar.

Nel Maggio del 1857 Smetana revisionò il primo ed il terzo movimento ed eseguì il Trio nella nuova versione la prima volta nel 1858 a Göteborg.

Nel Trio sono contenute le premesse artistiche del linguaggio compositivo di Smetana e sembra quasi che tutta la produzione precedente sia stata una ricerca del materiale e dei mezzi tecnici per giungere a quest'opera.

Il Trio quindi costituisce sia un punto di arrivo delle precedenti esperienze sia un punto di partenza verso un'ulteriore ricerca espressiva, per Wladimir Helfert “nello sviluppo creativo di Smetana il suo Trio è una vera pietra miliare”<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> cfr. W. Helfert, *Tvurci rozvoj B. Smetany*, p. 157, citato in K. Janecek, *Smetanuv první velký tvurčí čin* in “Hudební veda”, XI, 1974, p. 105.

### III. 2 *Analisi*

1° tempo

*Moderato assai*

Nell'Esposizione il tema principale del Trio, contenuto in un intervallo di quarta giusta discendente Re – La – Re, viene esposto dal violino solista, sulla corda di Sol, ed ha un carattere di cadenza (b. 1 – 8); è diviso in due semifrasì A e B: la prima (b. 1 – 4) presenta uno schema melodico basato su una scala cromatica discendente di quarta giusta Re – La, la seconda, partendo dalla nota finale della prima, dopo una serie di melismi intorno alla nota stessa, conclude risalendo al Re di una quarta giusta ascendente.

Il tema iniziale si può schematizzare nel seguente modo, senza il trasporto di ottava di battute 4 e 5:



La struttura melodica essenziale potrebbe evidenziarsi così:



Il primo tema è suddiviso nei seguenti incisi melodici:

The image shows a musical score for a single melodic line. The score is divided into two main sections, A and B, indicated by brackets above the staff. Section A contains three motifs labeled x1, x2, and y. Section B contains three motifs labeled z1, z2, and z3, followed by a coda labeled 'c (coda)'. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. Performance markings include 'sul G' and 'f espr.'.

Subito dopo (b. 8) il tema viene riesposto dal violino e armonizzato dal pianoforte con un accompagnamento accordale, mentre il violoncello espone una *Nebens timme* per moto contrario rispetto al tema principale. L'autore adotta la strategia di ripetizioni successive del tema per poterne accrescere di volta in volta l'intensità e la drammaticità.

Alla terza ripetizione (b. 17) è il pianoforte solista ad esporre il tema nel suo carattere drammatico mentre violino e violoncello sviluppano un disegno ritmico con terzina derivato dall'inciso di battuta 3.

L'armonia è particolarmente ricca, predomina l'accordo di settima diminuita. La quarta ripetizione del tema (b. 33 e seg.) presenta una contrapposizione timbrica tra archi e pianoforte in canone alla quinta. Un breve ponte basato ancora sull'inciso iniziale del primo tema porta al secondo tema, esposto dal violoncello, nella tonalità del relativo maggiore Si bemolle (b. 43).

L'ambito del primo tema è praticamente monotematico, quasi non ci sono elementi secondari, tutto è basato sull'elaborazione degli incisi tematici.

Anche il secondo tema presenta una linea melodica fornita da incisi discendenti, Smetana lavora molto sull'inciso ritmico  $\text{♪.♪}$ , la cui reiterazione porta ad un nuovo episodio più animato, dal carattere di danza (b. 66), quasi una *polonaise*.

Il compositore, invece di sviluppare i singoli elementi tematici, preferisce reiterarli ed operare trasformazioni di ordine dinamico e timbrico. La tecnica

pianistica del pezzo è lisztiana, il tema non è elaborato in senso classico, ma è trattato in diversi modi: cambiamenti di armonia, contrappunti, canone alla quinta, alternanza timbrica tra gli strumenti dei vari incisi tematici.

Lo Sviluppo (b. 92) inizia appunto con questa contrapposizione tra archi e pianoforte che si alternano nell'esecuzione degli incisi del primo tema: primo e secondo tema si trovano unificati in una sola frase (b. 92 – 99).

The image shows a musical score for measures 92 to 99. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef and contains the string part, with measures 92 and 93 marked. The bottom system has a bass clef and contains the piano part, with measures 92 and 93 marked. The piano part includes dynamic markings such as *pp* and *pp dolc*. The score illustrates the contrapuntal interplay between the strings and piano as described in the text.

Subito dopo il violino elabora l'inciso y del primo tema mediante una cadenza solistica discendente cui fa eco il pianoforte con una cadenza ascendente (b. 107 – 109). L'episodio culmina nel fortissimo di battuta 111 dove ricompare il secondo tema, variato, in tono eroico nella tonalità di Do maggiore.

Segue (b. 119) l'elaborazione prettamente polifonica, con un canone alla quinta, dell'inizio del primo tema. Di nuovo Smetana si concentra sul primo tema ed ancora una volta, più che lo sviluppo tematico, privilegia la variazione timbrica nell'opposizione archi-pianoforte; dal momento che la dinamica permane sempre nel forte oscillando tra sforzato, forte e fortissimo, si devono creare continuamente nuovi elementi ritmico-melodici. La sezione culmina nella battuta 160 dove finalmente tutto il dinamismo converge nella stasi armonica di La maggiore che si protrae per sedici battute. In questo arco di tempo trova soluzione tutta l'elaborazione precedente e Smetana gradualmente riesce a diluire l'enorme massa sonora che vede contrapposti il motivo di fanfara del pianoforte al tremolo discendente degli archi; il tremolo degli archi diventa un brusio e la fanfara del pianoforte si attenua in una cullante melodia.

Smetana così prepara con un *coup de theatre* la sezione seguente (b. 176 – 196) vera e propria pausa meditativa di questo primo tempo.

L'ultima sezione dello Sviluppo è caratterizzata dalla sonorità soffusa e da un raffinato gioco timbrico tra gli strumenti, il violino accompagna il pianoforte con pizzicati, mentre il violoncello, con note ribattute, ha funzione di pedale.

Protagonista è qui il pianoforte, cui a battuta 189 è affidata una cadenza di tipo chopiniano.

La Ripresa (b. 197 e seguenti) è sostanzialmente identica all'esposizione, varianti minime investono l'ordine della timbrica e della dinamica, con accenti e sforzati.

Particolare attenzione merita invece la coda finale (b. 292) nella quale ancora viene elaborato il primo tema in un crescendo virtuosistico di sonorità e agogica.

2° tempo

*Allegro, ma non agitato* – *Alternativo I: Andante* – *Tempo I* – *Alternativo II: Maestoso* – *Tempo I*

La struttura del secondo tempo corrisponde allo schema A1 B A2 C A3 della forma Rondò.

L'inizio della prima sezione *Allegro ma non agitato* è quasi un'introduzione (b. 1 – 8) che prepara i due periodi seguenti (b. 9 – 18 e 19 – 26); in realtà tutta questa prima sezione A (b. 1 – 76) più che ruolo di *refrain* sembra avere funzione di cornice rispetto alle sezioni centrali B e C dense di contenuti.

La sezione A si può riassumere secondo lo schema seguente:

Elementi dell'introduzione	Esposizione		Coda
	<i>a</i>	<i>b</i>	
1 – 8	9 – 12	13 - 18	27 – 30
	19 – 22	23 – 26	
31 - 38	39 – 42		59 – 64
	43 – 46	47 - 52	
	53 – 54	55 – 58	
65 – 70			71 – 76

Il materiale tematico della sezione A si esaurisce alla battuta 30, Smetana lo ripete di nuovo variandolo in minimi dettagli (b. 31 – 76) e conclude la prima sezione con una coda (b. 71) caratterizzata dall'intervallo di quarta dominante – tonica Re – Sol; la sezione A si interrompe improvvisamente e, dopo una battuta di pausa, segue la sezione B *Alternativo I (Andante* in rapporto  $\text{♩} = \text{♩}$  con la sezione A), dal carattere di danza lenta binaria, il cui primo inciso è proprio l'inversione dell'intervallo della coda (Sol – Re). La sezione ha un carattere tematico ben definito, costituisce il momento più lirico e cantabile del Trio e potrebbe considerarsi un brano autonomo, contrariamente alla sezione A che, con il suo carattere introduttivo, converge verso le sezioni seguenti.

Nella coda di B (b. 116 – 125) vengono anticipati elementi tematici che preludono al ritorno di A (b. 126).

Le sezioni A e B hanno lo stesso numero di battute (tenendo conto delle ripetizioni).

La sezione C, *Alternativo II (Maestoso)*, divisa in due parti, C' (b. 165 – 191) e C'' (b. 192 – 214) è caratterizzata dai contrasti e da una intensa drammaticità, ad una maestosità barocca dal ritmo puntato si alterna un secondo elemento più lirico (*piano con dolore* b. 177).

Anche in questa sezione la coda (b. 211) anticipa il ritorno della sezione A (b. 215). L'ultimo *refrain* si conclude con un'eco del secondo elemento dell'*Alternativo II* (b. 252) e termina nel modo maggiore.

Le sezioni B e C sono più importanti rispetto al *refrain* A, sia per il contenuto musicale che per la loro maggiore estensione temporale, sebbene il numero di battute sia pressoché simile, le sezioni B e C in esecuzione ricoprono un arco di tempo maggiore e, dal punto di vista dell'orizzonte di attesa dell'ascoltatore, acquistano un rilievo maggiore, inoltre la dinamica della sezione A non raggiunge il forte, mentre nelle sezioni B e C si arriva al fortissimo.

3° tempo

*Finale: Presto – Meno presto, tranquillo assai – Più mosso – Tempo I – Grave, quasi marcia – Tempo I*

Il Finale riveste particolare interesse perché si appoggia su una composizione precedente, la *Sonata in sol minore per pianoforte* (1846), che però non costituisce un elemento estraneo, ma si inserisce in modo organico nella struttura compositiva. Il tema, il migliore della Sonata e molto caro a Smetana, viene tolto da questo brano giovanile, quasi un esercizio di composizione, e trasferito legittimamente nel Finale del Trio.

La ragione di questa scelta non si dovrebbe far risalire al fatto che il compositore aveva poco tempo a disposizione, Smetana doveva decidere il tema del Finale del Trio e quello della Sonata per pianoforte era il più adatto. Janecek osserva che nel Trio il tema della Sonata ha più spazio e maggior rilievo<sup>11</sup>.

**Sonáta**  
*Meno mosso*

Frammento dalla *Sonata per pianoforte* (1846)

Nel terzo tempo la forma si può sintetizzare come segue:

A1 B1 A2 B2 X B3 *a*

---

<sup>11</sup> cfr. K. Janecek *op. cit.* p.116.

Il tema nel Finale rimanda senz'altro a una danza popolare, come spesso avviene nei finali delle Sonate<sup>12</sup>. La caratteristica di questo tema è il contrasto simultaneo tra moto binario e ternario, costante in quasi tutto il brano.



Il tema in Sol minore, nella sua semplicità, viene continuamente ripetuto variando solo la figurazione ritmica e dinamica che dà l'impressione di un'accelerazione cinetica per effetto dell'accumulo di intensità generato dal dinamismo inarrestabile. Il metro è regolare, 4 + 4 battute, tranne poche eccezioni.

Il Finale presenta sostanzialmente due poli tematici, due ambiti espressivi notevolmente ed intenzionalmente differenziati: A (b. 1 – 118) e B (b. 119 – 214), essi vengono esposti l'uno dopo l'altro per due volte e sono separati tra loro da un'efficace pausa teatrale. Smetana deve progressivamente frenare l'incedere vorticoso di A (b. 95 – 118) per preparare psicologicamente un mondo sonoro totalmente diverso, la sezione B (*Meno Presto, Tranquillo assai*), caratterizzata da una linea melodica ampia e distesa, cantabile ed espressiva in cui alcuni musicologi ravvisano la citazione del canto hussita *S'il jsem proso*, da secoli ben noto al popolo ceco.

Nell'elaborazione di Smetana però questa melodia diventa tipicamente romantica, dai modi quasi chopiniani.

Nel Finale i mutamenti tematici sono essenzialmente timbrici, giochi timbrici con cui Smetana riesce a valorizzare le caratteristiche sonore dei singoli strumenti. La pesantezza e drammaticità presenti nel primo tempo lasciano il posto ad un innumerevole varietà di atteggiamenti sonori, attraverso una notevole escursione dinamica, che va dal piano leggero e sussurrato dell'inizio al fortissimo, *con forza*, di battuta 295 e seguenti.

<sup>12</sup> cfr. E. Grieg, *Sonata n. 3 per violino e pianoforte in Do minore op. 45, Finale*.

Smetana dimostra che si può costruire un discorso logico e conseguente anche con l'elaborazione dinamica e timbrica, con il puro gioco dei parametri sonori. Di nuovo abbiamo la conferma che Smetana pensa in primo luogo all'ascoltatore, la sua musica è completamente proiettata verso il pubblico, come dice Karel Janecek deve "parlare"<sup>13</sup>.

La riproposizione di A1 si distingue dall'esposizione (b. 1 - 118), è in una tonalità diversa ed in un registro più alto, la dinamica è prevalentemente forte, gli strumenti suonano quasi sempre insieme in un vorticoso crescendo; Smetana voleva raggiungere una drammaticità espressiva nelle forme e nella costruzione con un'intensificazione portata all'estremo.

Il pianismo di Smetana nelle sezioni B1 e B2 segue da vicino la lezione chopiniana nella fioritura melodica (b. 159 e seg., b. 375 e seg.) e nell'accompagnamento (b. 412 e seg.).

Dopo le due ripetizioni A1 B1 e A2 B2, Smetana invece di riproporre di nuovo A *tout court*, inserisce una sezione evolutiva X (b. 427 – 494) che elabora insieme A e B. La sezione è divisa in due parti, nella prima (b. 427 – 466) il pianoforte riassume il disegno essenziale di A in modo accordale, un austero corale cui fanno eco gli archi con il tema della sezione B.

Lo spostamento dei centri tonali in questa parte è:

Mi minore – Do maggiore (b. 427 – 435)

Do minore – La bemolle Maggiore (b. 436 – 443)

Sol bemolle - Mi maggiore (b. 444 – 451)

Mi minore (452).

La sezione X rappresenta il centro semantico della composizione, che però non coincide con il centro geometrico della forma, è spostato verso la fine.

Schema di rondò seguito da Smetana: A1 B1 A2 B2 X B3 a

Schema di rondò simmetrico: A B A C A B A

Schema di rondò asimmetrico: A B A C A

---

<sup>13</sup> K. Janecek, *op. cit.*, p. 102.

Da battuta 459 Smetana prepara la seconda parte della sezione X, *Grave quasi marcia*, (b. 467 – 494), una vera e propria marcia funebre, in cui si ravvisa il profilo del tema iniziale per aumentazione, ultima ed estrema metamorfosi di questo tema onnipresente.

Tutto sembra fermarsi, il vortice agogico si muta in stasi oppressiva, ma con il piglio dell'artista maturo Smetana rompe l'incanto e, con opportuna preparazione (b. 494 – 506), quasi un tunnel sonoro sul pedale di dominante, ci riporta alla luce per l'apoteosi finale in cui trionfa il tema della sezione B (b. 507 e seguenti) in un'orgia sonora sapientemente costruita attraverso l'appropriato uso delle possibilità sonore degli strumenti, fuse insieme con grande maestria.

In un primo momento (b. 507 – 520) il pianoforte ha il ruolo di solista, l'autore utilizza le grandi distanze della tastiera per far risuonare meglio gli armonici dello strumento, memore della lezione di Chopin e Liszt; gli archi hanno ruolo di accompagnamento, il violino esegue arpeggi velocissimi con cambi di corda, il violoncello note ribattute in salti di ottava che comportano anch'essi repentini cambi di corda. Successivamente (b. 521 e seg.) i ruoli si invertono: gli archi cantano il tema B nell'estremo acuto della tastiera, il pianoforte li sostiene con una figurazione virtuosistica di arpeggi e note ribattute alla mano destra ed accordi alla mano sinistra, molto simile al pianismo degli studi di Chopin (si veda anche b. 555 e seg.).

Smetana fa convergere nell'ultima riesposizione di B il *climax* del brano, lo pone verso la fine, poco prima dell'ultima sezione *a* da battuta 589 a 607, preparata da una lunga coda della sezione precedente che già ne preannunciava le movenze (b. 563 – 588).

Il ritorno di A, subito dopo un accordo di tonica tenuto per tre battute dai due strumenti ad arco senza il pianoforte, è in forma abbreviata, quasi un ricordo, un'ultima reminiscenza di questo tema che non vuole scomparire e di cui Smetana evidenzia la continua simbolica presenza. Anche qui il gioco timbrico è notevole e genera un effetto scenico di enorme impatto espressivo, come un ultimo sussurro affidato al pianoforte su cui gli archi punteggiano dei pizzicati.

Il brano si conclude con una cadenza in fortissimo nel modo maggiore.

## *Conclusioni*

Il presente lavoro costituisce un contributo alla conoscenza di un autore noto non soltanto per la produzione operistica, ma anche per la musica da camera eseguita spesso nei concerti.

All'interesse dei musicisti impegnati nelle esecuzioni delle sue opere però non corrisponde adeguata attenzione nell'attività di divulgazione e ricerca da parte di storici della musica e di critici. Le pubblicazioni su Smetana, in gran parte biografie in lingua ceca tradotte in inglese o in francese, sono concepite in base a criteri ormai superati dalla moderna musicologia; in italiano esistono soltanto dei saggi sulle opere teatrali e le voci curate per le enciclopedie, ben redatte ma naturalmente non esaurienti.

Le vicende storiche del XX secolo, le difficoltà di accesso ad archivi e di consultazione di testi, non hanno agevolato la ricerca degli studiosi, con l'ingresso della Repubblica Ceca nell'Unione Europea e l'incremento degli scambi culturali certamente Smetana sarà oggetto di rinnovato interesse e potrà avere il giusto rilievo come grande esponente della cultura europea.

## Bibliografia

- W. Ritter, *F. Smetana*, Paris, Alcan, 1907/R, p. 55.
- J. Hutter, *B. Smetana: klavírní trio – Z mého života (I. smyccovy kvartet) – II. Smyccovy kvartet*, Praha, 1923.
- J. Theurer, *O komorních dílech B. Smetany* [Le composizioni cameristiche di Smetana], Praha, 1924.
- Z. Nejedlý, *Bedrich Smetana*, Prague, 1924 – 33, 2/1950 - 54, trad. it. *Federico Smetana*, prefazione di F. Vatielli, Bologna, Zanichelli, 1925.
- J. Tiersot, *Smetana: biographie critique illustré*, Paris, Laurens, 1926, pp. 72 - 74.
- F. Bartos, *Smetana ve vzpomínkách a dopisech* [Smetana in reminiscenze e lettere], Prague, 1939, ampliato 9/1954, trad. ted. 1954, trad. in. *Bedrich Smetana: letters and reminiscences*, translated from the Czech by Daphne Rusbridge, Artia, 1955.
- O. Kredba, *Klavírní trio Bedricha Smetany*, Praha, 1944.
- O. Sourek, *Komorní skladby Bedricha Smetany* [La musica da camera di Smetana], Prague, 1945.
- M. Maly, *Bedrich Smetana*, Praga, Orbis, 1955.
- S. Martinotti, *Ritratto di Smetana tra nazionalismo ed europeismo*, “Il Convegno Musicale”, Torino, 1965.
- B. Karásek, *Bedrich Smetana*, Prague, 1966, traduzione francese di Mojmir Vanék, Praha, Editio Supraphon, 1967.
- B. Large, *Smetana*, London, Duckworth, 1970, ristampa, New York, 1985.
- K. Janecek, *Smetanuv první velký tvurčí čin*, [La prima grande prodezza creativa di Smetana; sul Trio con pianoforte, con riassunto in tedesco], in “Hudební veda” [Musical science], vol. XI, 1974, pp. 101 - 124.
- G. Confalonieri, *Storia della Musica*, Milano, 1975, Edizioni Accademia.
- K. Janecek, *Smetanova komorní hudba: kompozicní vyklad*, [La musica da camera di Smetana: interpretazione compositiva], Prague, 1978.
- R. Siebr, *Zu den Violinkompositionen Robert Schumanns und Bedrich Smetanas*, Schumann – Tage IX, Zwickau 1984, pp. 53 - 63.

- J. Jiránek, *Chopin a Smetana*, in “Hudební rozhledy”, vol. XIII, 1960, pp. 94 - 100.
- J. Jiránek, *Liszt a Smetana*, in “Hudební věda” [Musical science], n. 4, 1961, pp. 22 - 80.
- J. R. Bennett, *Smetana on 3000 Records*, Tarrant hinton, Dorset, 1974.
- L. Trovská – Volkmerová, *Proces stylizace ve Smetanových klavírních polkách do roku 1860*, [Il processo di stilizzazione nelle polke per pianoforte di Smetana fino al 1860], in “Hudební věda” [Musical science], vol. XI, 1974, pp. 169 – 175 (con riassunto in tedesco).
- J. Vyslouzil, *Johann Sebastian Bach und Bedrich Smetana: zur Genesis und Semantik von Smetanas polyphonem Denken und zu seinen polyphonen Formen*, in “Internationales Bach-Fest”, vol. III, Leipzig, 1975, pp. 293 - 305.
- H. Séquardtová, *Konstanty a ptomeny ve Smetanove tvobe* (príspevek ke studiu hubebne myslenkovych souvislostí), Prague, 1978.
- V. Kvas, *Smetana e Dvorák e il loro rapporto con Schubert*, in “Nuova rivista musicale italiana”, 18/1, 1984, pp. 52 – 62.
- P. Vasicek, *Bedrich Smetanas Kammermusik*, in “Musica”, 1984.
- R. Di Benedetto, *Romanticismo e Scuole Nazionali nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1991.
- C. P. Storck, "Die Symbiose von Kunst und Nationalbewegung. Der Mythos vom Nationalkomponisten Bedrich Smetana" Bohemia, in “Zeitschrift für Geschichte und Kultur der böhmischen Länder”, vol. 35/2, 1994, pp. 253 - 267.
- O. Mojzisořa, M. Ottlová, edited by, *B. Smetana: 1824 – 1884: report of the international musicological conference: Praha, 24th – 26th may 1994*, Praha, Muzeum Bedricha Smetany, 1995.
- D. Katz, *Smetana's Second String Quartet: Voice of Madness or Triumph of Spirit?*, in “Musical Quarterly”, vol. 81/4, (Winter 1997), pp. 516 - 536.
- E. M. Nosal, *Stylization of the Polka in Works for Piano by Bedrich Smetana*, University of Hawaii at Manoa, School of Ocean and Earth Sciences, s. d., (Il saggio è disponibile in internet al sito: [www.soest.hawaii.edu/nosal/music\\_papers/Smetana.pdf](http://www.soest.hawaii.edu/nosal/music_papers/Smetana.pdf)).
- M. Ottlová, *Bedrich Smetana: 2th March 1824 – 12th May 1884. (Profiles)*, “Czech Music”, January, 2004

## Dizionari ed enciclopedie

S. Martinotti, *Bedrich Smetana*, La musica, IV, Torino, UTET, 1966, pp. 407-424.

S. Martinotti, *Smetana Bedrich*, Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Le Biografie, vol.VII, Torino, UTET, 1983, pp. 326 – 337.

C. Marinelli, *Cecoslovacchia, VI. L'Ottocento e il Novecento*, Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Il Lessico, vol. I, Torino, UTET, 1983, p. 518.

J. Brabcova, *Praga*, Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Il Lessico, vol. III, Torino, UTET, 1984, pp. 707 - 711.

M. Ottlová, M. Poapisil, J. Tyrrell, *Smetana Bedrich*, The new Grove dictionary of music and musicians edited by Stanley Sadie, second edition, London, Macmillan, 2001, vol. 23, pp. 537 - 558.

J. Buzga, *Prag, iv. 19. Jahrhundert*, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 7, Bärenreiter, Kassel, 1997, p. 1781.

K. Döge, *Tschechische Republik, VI. Das 19. Jahrhundert*, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 9, Bärenreiter, Kassel, 1998, pp. 997 – 1001.

E. Pkröschlova, *Tschechische Republik, IX: Tanz, 2. Volkstanz*, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 9, Bärenreiter, Kassel, 1998, pp. 1011 – 1014.

O. Pukl, J. Smaczny, *Czech Republic, 1. Bohemia and Moravia, (iii) Growth of Czech nationalism*, The new Grove dictionary of music and musicians edited by Stanley Sadie, second edition, London, Macmillan, 2001, vol. 6, p. 812.

J. Buzga, A. Simpson, J. Slavikova, *Prague*, The new Grove dictionary of music and musicians edited by Stanley Sadie, second edition, London, Macmillan, 2001, vol. 20, pp. 266 – 275.

G. Cernusak, A. Lamb, J. Tyrrell, *Polka*, The new Grove dictionary of music and musicians edited by Stanley Sadie, second edition, London, Macmillan, 2001, vol. 20. pp. 34 – 36.