**Progetto**

## Possibile struttura

1. **Dove siamo - storia:** **5-7 min**
   1. contesto geografico
      1. Vienna durante impero austro-ungarico
      2. capitale della musica (Haydn, Mozart, Salieri… e perché)
   2. cosa succede in quel periodo storico a Vienna e in Europa (Napoleone)
2. **Chi è** e cosa fa Beethoven in quel momento? **10 min**
   1. riferimento al suo trasferimento a Vienna
   2. accenno al suo apprezzamento da parte dei viennesi
   3. accenno al suo carattere
   4. la sua malattia (inizio nel 1798)
3. **Il concerto n.3 - 10 min**
   1. **come nasce**: committente, prima esecuzione
   2. **forma musicale**: concerto, forma sonata, rondò, fuga, cadenza
   3. **scelta della tonalità** e concetto di modulazione
   4. **strumenti utilizzati all’epoca**: caratteristiche
   5. **scelta dell’esecuzione** (Zimerman)
   6. **richiami al concerto** 29 di Mozart
   7. Perché è importante
   8. 5 aprile 1803, solista beethoven, dedicato al principe di Prussia
   9. scritto tra il testamento di Heiligenstadt e l’Eroica
   10. Non tutto scritto (come anche la fantasia Op. 80) ma improvvisato
4. **Forma: - 10 min**
   1. Primo tempo: forma sonata (accenno) con temi al piano
   2. Secondo tempo (accenno) con temi al piano
   3. Terzo tempo: rondò (accenno) con temi al piano
5. **Ascolto: - 20/30 min**
   1. primo tempo ascolto per sezioni
      1. Esposizione
         1. intro orchestrale con primo e sec tema
         2. piano e orchestra
      2. Sviluppo
      3. Ripresa

Dubbi: in effetti la parte introduttiva è molto storica e concettuale e si potrebbe pensare di partire immediatamente in medias res con l’ascolto (parte 4-5) per poi inserire le precedenti sezioni all’interno, anche se diventa un po’ più difficile da

## Date

La prossima settimana registriamo e potremmo metterlo online la successiva (settimana del 16-24)

**Vario materiale**

**AI**

### Analisi youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=ePvHElHDP3Y> tutto il concerto con l’analisi formale

[Beethoven: Piano Concerto No. 3 - An Analysis](https://www.youtube.com/watch?v=QJoCP_A0VcQ): presentazione storia-analisi-forma al piano

### Notebook per storia, forma, ecc:

https://notebooklm.google.com/notebook/db0be1fa-5740-419d-9073-7193fbcafecf

**Notebook**

Notebook con tutti i libri e gli articoli su Beethoven e sui concerti per piano:

<https://notebooklm.google.com/notebook/db0be1fa-5740-419d-9073-7193fbcafecf>

L'articolo che segue esplora il contesto storico e musicale di Vienna all'epoca di Ludwig van Beethoven, la sua vita e il suo carattere, e fornisce un'analisi dettagliata del suo terzo capolavoro concertistico, il **Concerto per pianoforte e orchestra n. 3 in Do minore, Op. 37**.

# Il Terzo Concerto di Beethoven: Dramma ed Eredità Classica nella Vienna Napoleonica

## Dove siamo - Contesto storico e geografico

### Vienna, la Capitale della Musica

Quando Ludwig van Beethoven si trasferì definitivamente a Vienna nel 1792, la città era considerata la capitale musicale del mondo. La musica era la passione dominante delle classi dirigenti, incluse l'aristocrazia e l'alta borghesia. Perfino l'imperatore Francesco II si dilettava al violino, e l'imperatrice Maria Teresa al canto e al clavicembalo.

Vienna aveva già ospitato e visto operare giganti come Haydn, Gluck e Mozart, contribuendo alla nascita di un linguaggio musicale che poteva dirsi universale. Il repertorio musicale in città e nella vicina Bonn (dove Beethoven crebbe) era vastissimo, comprendendo sonate, sinfonie, concerti e opere dei principali compositori contemporanei, con una particolare concentrazione sulle opere di Mozart e Haydn. In questo ambiente mondano, amabile e colto, Beethoven mosse i suoi primi passi.

### Vienna e l'Europa: l'Ombra di Napoleone

Il periodo di attività di Beethoven a Vienna coincise con un'epoca di grandi trasformazioni sociali e politiche in Europa. La fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX furono segnati dal fermento politico e dalle campagne militari di **Napoleone Bonaparte**.

L'influenza del periodo rivoluzionario francese fu notata dai contemporanei di Beethoven. Il suo stile fu plasmato da una combinazione di tradizione classica viennese e elementi dello "stile grandioso" e dell'esaltazione etica propri della musica francese post-rivoluzionaria.

L'ombra di Napoleone raggiunse Vienna direttamente:

* Nel **1809**, Napoleone era alle porte di Vienna, e le sue truppe entrarono nella capitale austriaca il 12 maggio.
* La capitolazione dell’Austria (14 ottobre 1809) portò con sé una svalutazione monetaria.
* Ironicamente, sebbene lo stile eroico di Beethoven fosse nato da una collaborazione tra Vienna e Francia, nel 1813-1814 esso divenne un veicolo per celebrare le vittorie contro Napoleone e la Francia. Opere come la *Settima Sinfonia* (1813-1814) furono visibilmente associate dai viennesi alla vittoria e alla pace tanto attesa.

## Chi è e cosa fa Beethoven in quel momento?

### Il Trasferimento e la Fama Viennese

Beethoven arrivò a Vienna nella seconda settimana di **novembre del 1792**. Il suo arrivo fu favorito dal conte Waldstein e da un invito a studiare con Haydn. La sua reputazione come pianista virtuoso lo aveva preceduto, e fu accolto nei salotti dell'aristocrazia e degli amanti della musica. Waldstein espresse la speranza che Beethoven ricevesse **«lo spirito di Mozart dalle mani di Haydn»**.

Inizialmente, Beethoven fu visto principalmente come un **virtuoso del pianoforte** e, al massimo, come un allievo di composizione. Arrivò in un momento propizio, poiché Mozart era morto dodici mesi prima e mancava un pianista di prima classe in città. Il suo stile di esecuzione, **energico, brillante e fantasioso**, si contrapponeva nettamente allo stile più tenero e delicato allora in voga, sebbene Beethoven fosse capace di imitare con esattezza distruttiva gli stili degli altri. Questa abilità strumentale fu cruciale per la sua affermazione.

### Carattere e Improvvisazione

Il rapporto di Beethoven con il pianoforte fu stabile per tutta la vita, un vero e proprio **laboratorio di sperimentazione** che lo portò spesso a riconfigurare il proprio modo di scrivere e di eseguire. Fu un abile e acclamato **improvvisatore**. In pubblico, la sua capacità di improvvisare era il suo vero punto di forza. Era capace di improvvisare in stili e forme molto diversi. Un esempio della sua abilità estemporanea si ebbe nel 1808 durante un’*Akademie*, quando non riuscì a completare la *Fantasia corale* e ne eseguì il primo movimento improvvisando un *Adagio per pianoforte solo*. Questa pratica di composizione estemporanea era comune all'epoca.

Il suo carattere, tuttavia, era complesso e non uniforme. Secondo alcune descrizioni, poteva apparire **sciattato, sudicio** e scontroso, spingendosi a gomitate tra la folla. Spesso camminava borbottando, canticchiando e battendo il tempo, e fu persino scambiato per un accattone e arrestato. In altre occasioni, si presentava vestito con **somma cura e signorile eleganza**.

### L'Inizio della Malattia (1798)

La **sordità** (che egli stesso fece risalire al **1796**) iniziò a manifestarsi in modo significativo verso il 1798. Già nel 1798, la competizione di altri virtuosi e le prime manifestazioni della sordità orientarono Beethoven sempre più verso l'attività di compositore.

Nel **1802**, durante un soggiorno a Heiligenstadt, Beethoven scrisse il suo famoso *Testamento*, confessando la sua disperazione per l'aggravarsi della malattia. Descrisse la sua situazione come "disperata" per un musicista e ammise di aver pensato al suicidio, dissuaso solo dalla sua arte.

La sordità ingravescente lo isolò sempre più, rendendolo **diffidente, scontroso e ostile**. Questa perdita lo costrinse a smettere di improvvisare e di dare concerti, poiché **non riusciva a sentire ciò che suonava**; suonava i *forte* con tale violenza che **«le corde schizzavano via»**, mentre i *piano* non si udivano affatto.

## Il Concerto n. 3 in Do minore, Op. 37

### Come Nasce: Committenza e Prima Esecuzione

Il Concerto per pianoforte e orchestra n. 3 in Do minore, Op. 37, è il terzo dei cinque concerti completati da Beethoven per questo organico.

* **Composizione:** Fu abbozzato nel 1799 e completato probabilmente in più riprese tra il **1799 e il 1803**. Alcuni studiosi ritengono che il grosso del lavoro si sia concentrato tra l'estate del 1802 e i primi mesi del 1803, periodo che include il soggiorno a Heiligenstadt.
* **Premiere:** L'esecuzione ufficiale avvenne il **5 aprile 1803** al **Theater an der Wien**, con Beethoven stesso come solista.
* **Contesto:** Il concerto faceva parte di una sua *Akademie* (concerto pubblico) che includeva anche la *Prima Sinfonia*, la *Seconda Sinfonia* e l'oratorio *Christus am Oelberge*.
* **Significato:** Beethoven riponeva grandi aspettative nell'Op. 37, ritenendolo superiore ai primi due (Op. 15 e Op. 19), che non annoverava tra le sue opere migliori. Il successo di pubblico fu grande per tutto l'Ottocento. Il Terzo Concerto è considerato il **modello accettato del concerto classico-romantico del XIX secolo**.

### Forma Musicale: Concerto e Sonata

Il Concerto classico per pianoforte e orchestra si sviluppò rapidamente tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, con Mozart e Beethoven come massimi rappresentanti. L’Op. 37 è generalmente ascritto alla **"fase eroica"** di Beethoven (1803-1814).

Il Concerto n. 3 si articola in tre movimenti: **Allegro con brio** (primo tempo); **Largo** (secondo tempo); **Rondò** (terzo tempo).

#### La Forma Sonata e il Concerto

Il primo tempo (*Allegro con brio*) è il più complesso. Esso segue la struttura tipica del concerto classico, basata sull'alternanza tra *Solo* e *Tutti*.

* Le sezioni **TUTTI** vedono suonare *solo l'orchestra*.
* Le sezioni **SOLO** vedono il *pianoforte spiccare, accompagnato dall'orchestra*.
* L'unica sezione in cui il pianoforte è *realmente solo* è la **Cadenza**.
* La **Cadenza** e la **Fermata** nei concerti erano "aree protette" per l'improvvisazione. Beethoven stesso era un maestro dell'improvvisazione.

#### Rondò e Fuga

* Il terzo tempo, come di consueto per il finale di un Concerto, è in **forma-Rondò**. In questo formato, la sezione principale (*Ritornello*) si alterna velocemente tra Solo e Tutti come in un rapido **«botta e risposta»** (risposta e chiamata).
* La **Fuga** è un elemento contrapuntistico che Beethoven ripristinò, vedendola come un rivale o un coronamento al principio della sonata. Tuttavia, i movimenti significativi in forma di fuga nel suo periodo iniziale sono pochi (ad esempio, il finale dell'Op. 59 n. 3).

### Scelta della Tonalità e Concetto di Modulazione

Il Concerto è scritto nella tonalità "cupa" (triste) di **Do minore**.

* Il Do minore nel periodo di mezzo di Beethoven divenne la sua tonalità **"eroica"** (come nella *Quinta Sinfonia* e nella *Patetica* Op. 13).

Il concetto di **modulazione** era cruciale per il nascente virtuosismo. L'inserimento di figure difficili in una forma-sonata (come il secondo tema) richiedeva la capacità di eseguirle con la stessa disinvoltura in **almeno due tonalità diverse**. La pratica strumentale della modulazione permetteva di verificare l'eseguibilità di una data formula nelle diverse tonalità.

### Strumenti Utilizzati all’Epoca: Caratteristiche

All'epoca di Beethoven, i pianoforti stavano attraversando rapidi cambiamenti. In generale, i **pianoforti viennesi** ricordavano il clavicordo, con una tastiera leggera, scarsa profondità del tasto e uno **spettro dinamico ridotto** (la differenza tra *piano* e *forte* era limitata).

* Beethoven visitò l'officina di Johann Andreas Stein già nel 1787, e ne ottenne forse uno strumento a Bonn.
* A partire dal 1803, Beethoven possedeva un pianoforte **Érard** (a cinque ottave e mezzo). Questi nuovi strumenti erano dotati di una tastiera più resistente e capaci di produrre **contrasti dinamici più ampi**.
* Le sue composizioni (e i suoi esercizi tecnici) mostrano l'interesse per le implicazioni dinamiche e timbriche della sua tecnica, con diversi tipi di attacco del tasto.
* Beethoven fu un pioniere nell'uso del **pedale di risonanza**, una risorsa ancora da scoprire per gli strumentisti dell'epoca. Un frammento manoscritto risalente a prima del 1796 è la **più antica partitura conosciuta con un'indicazione esplicita sull'applicazione del pedale**.

### Scelta dell’Esecuzione (Zimerman)

L'esecuzione di **Krystian Zimerman** al pianoforte con i Wiener Philharmoniker diretti da Leonard Bernstein è citata come una **«magnifica esecuzione»** del Concerto n. 3, disponibile in rete.

### Richiami al Concerto 29 di Mozart (K. 491)

Il Terzo Concerto Op. 37 in Do minore è naturalmente accostato al **Concerto in Do minore K.V. 491 di Mozart**.

* Beethoven, pur consapevole della propria grandezza, ammise di fronte a una esecuzione del K.V. 491: **«Cramer! Cramer! Jamás podremos hacer nada parecido!»** (Non potremo mai fare nulla di simile!).
* L'Op. 37 si distacca leggermente dal modello mozartiano.
* Un elemento di innovazione comune ad entrambi i compositori è la conclusione del primo movimento: nell'ultimo *Tutti*, Beethoven (come aveva fatto Mozart nel K. 491) **devia dalla norma** e include il pianoforte nell'orchestra (TUTTI 5).

## Forma del Concerto n. 3: Accenni al Pianoforte

### Primo Tempo: Allegro con brio (Forma Sonata-Concerto)

Questo movimento si presta a fungere da modello di primo tempo del Concerto classico. È strutturato in sezioni alternate (TUTTI e SOLO).

* **TUTTI 1 (Orchestrale):** (batt. 1-111) solo orchestra.
* **SOLO 1 (Piano e Orchestra):** (batt. 112-227) pianoforte più orchestra.
* **Sviluppo (TUTTI 2 e SOLO 2):** Sezioni di sviluppo che alternano l'orchestra e il pianoforte con l'orchestra.
* **Ripresa (SOLO 3 e TUTTI 3):** Simili all'esposizione, con la ripresa dei temi.
* **Cadenza (CADENZA):** Solo pianoforte.
* **Coda (TUTTI 5):** Pianoforte più orchestra (un'intrusione innovativa).

### Secondo Tempo: Largo

Il movimento lento centrale del concerto (Largo). Il movimento lento si presta all'intimità e alla flessibilità, anche se i movimenti lenti classici sono "sempre pieni di incidenti".

### Terzo Tempo: Rondò

Il finale è in **forma-Rondò**. Questa forma si basa su una sezione (il tema principale) che funge da ritornello.

* Nel Rondò, a differenza del primo tempo, non ci sono lunghe sezioni affidate al Solo o al Tutti, ma i due interlocutori si scambiano velocemente i ruoli, in un rapido «botta e risposta» o **gioco condiviso**.

## Ascolto Dettagliato del Primo Tempo: Allegro con brio

Il primo tempo (Allegro con brio) richiede un elevato sforzo di attenzione a causa della sua notevole estensione temporale. La struttura formale è complessa e drammatica.

### Esposizione Orchestrale (TUTTI 1: batt. 1-111)

L'introduzione orchestrale (TUTTI 1) è abbastanza lunga e suscita l'attesa del solista.

1. **Primo Tema:** (batt. 1-16)
   * Il tema si compone di due periodi (a e b).
   * È caratterizzato da un **incedere ritmico cadenzato**, dato dal ritmo puntato.
   * È proferito prevalentemente in dinamica ***piano***, affidato a sezioni orchestrali separate (prima gli archi, poi i fiati).
   * Le battute conclusive (15-16) sono in ***forte*** eseguite dall’intera orchestra, sancendo la chiusura del tema.
2. **Secondo Tema:** (batt. 50-57 e 75 segg.)
   * Il secondo tema ha un profilo melodico più **ornato e un incedere ritmico più sciolto** e non marziale.
   * È esposto in dinamica prevalentemente *piano*, affidato a violini I e clarinetti, con gli altri strumenti in accompagnamento. Il suo carattere è **melodioso, dolce, carezzevole**.
3. **Sezione Conclusiva (Elemento z):** (batt. 86-111)
   * Questa sezione, in cui spicca il terzo elemento tematico (z), è caratterizzata da un **crescendo drammatico**.
   * L’orchestra accenna nuovamente al primo tema in ***fortissimo*** (batt. 104-111), intonato dall'intera orchestra all'unisono.
   * L'orchestra si arresta su **tre "colpi"** decisi, l'ultimo dei quali è allungato dalla corona.

### Esposizione Solistica (SOLO 1: batt. 112-227)

L'ingresso del pianoforte (Solo) è potente e **imperioso**.

1. **L'Attacco:** Il pianoforte prende la parola dopo la pausa orchestrale, lanciando **tre potenti scale ascendenti**. Queste scale sono come una **«replica stizzita»** (quasi una sfida) ai tre colpi orchestrali, raggiungendo un registro molto acuto. L'ingresso del pianoforte è così forte che Kerman afferma che non se ne può dimenticare.
2. **Svolgimento:** Il pianoforte espone il primo tema. Il percorso del SOLO 1 è simile a quello del TUTTI 1, includendo l'esposizione del secondo tema (batt. 164-171) e l'elemento z (batt. 186-199).
3. **Dialogo:** Nelle sezioni SOLO, il pianoforte è sempre sostenuto dall'orchestra. Ci sono momenti in cui l'orchestra si limita ad accompagnare e altri in cui i due interlocutori si scambiano frasi (batt. 131-145).
4. **Episodio di Bravura:** La sezione si conclude con l'**«episodio di bravura»** (batt. 199-226), dove il pianoforte irrompe in **"cascate"** di note veloci, arpeggi, scale e trilli. Il **trillo finale** (batt. 219-225) è un "ingrediente" basilare dei Concerti di Beethoven, rappresentando il culmine agognato.

### Sviluppo (TUTTI 2 e SOLO 2: batt. 227-309) e Ripresa (SOLO 3: batt. 317-403)

Lo Sviluppo e la Ripresa seguono l'alternanza Solo/Tutti. Le fonti indicano che lo studio beethoveniano del pianoforte e della scrittura orchestrale era inseparabile dallo studio della tecnica e dei processi fisici necessari per l'esecuzione, rendendo impossibile tracciare una linea di demarcazione tra allenamento muscolare e ricerca compositiva. La Ripresa e la successiva **Cadenza** sono i momenti in cui il solista ha l'occasione di trovare il suo modo di dar vita al brano musicale, trasformando la notazione in suono.

Il *Concerto n. 3* in Do minore fu per Beethoven un punto di equilibrio tra tradizione e innovazione, un'opera in cui le forme classiche (concerto, sonata, rondò) sono mantenute, ma riempite con la sua crescente **energia latente e drammatica**.

**Deepseek**

## Approfondimento sul Terzo Concerto per Pianoforte di Beethoven

Il **Concerto in do minore per pianoforte e orchestra op. 37** rappresenta una tappa fondamentale nella storia del concerto romantico, segnando il momento in cui Beethoven trasforma radicalmente il ruolo del solista, trasformandolo da virtuoso ornamentale in protagonista drammatico che si oppone all'orchestra.[wikipedia+1](https://it.wikipedia.org/wiki/Concerto_per_pianoforte_e_orchestra_n._3_(Beethoven))​

## Storia e Contesto Compositivo

La composizione del Terzo Concerto è complessa dal punto di vista cronologico. Sebbene la data ufficiale sia il 1800, Beethoven aveva iniziato ad abbozzare il lavoro già nel 1797, come dimostrano tre abbozzi conservati nella raccolta Kafka del British Museum. Il manoscritto originale, conservato nella Deutsche Staatsbibliothek di Berlino, reca la scritta "Concerto 1800, da L. van Beethoven". Tuttavia, la vera elaborazione si protrasse fino al 1802, e secondo le testimonianze del direttore Ignaz von Seyfried e del pianista Ferdinand Ries, Beethoven continuò a introdurre modifiche fino al momento della consegna all'editore.[lvbeethoven](https://www.lvbeethoven.it/opus037/)​

La **prima assoluta** avvenne il **5 aprile 1803** al Theater an der Wien di Vienna, in occasione di una grande Accademia dove Beethoven stesso sedeva al pianoforte come solista, con Ignaz von Seyfried alla direzione. In quella stessa serata furono eseguiti anche la Seconda Sinfonia e l'oratorio *Cristo sul monte degli Ulivi*, rendendo questa una delle première più significative nella storia della musica. Il concerto fu dedicato al principe Luigi Ferdinando di Prussia, nipote di Federico il Grande.youtube​[wikipedia+1](https://it.wikipedia.org/wiki/Concerto_per_pianoforte_e_orchestra_n._3_(Beethoven))​

Secondo la testimonianza di Seyfried, il giovane compositore suonò quasi interamente a memoria perché lo spartito della parte solistica era incompleto, con semplici geroglifici egiziani come tracce per la navigazione del pezzo. Beethoven, all'epoca, aveva già iniziato a perdere l'udito (il problema si era manifestato già nel 1798), una tragedia che lo portò a scrivere il celebre "Testamento di Heiligenstadt" nel 1802, dove espressa la sua frustrazione e persino il contemplare il suicidio, ma risolutamente dichiara di dedicarsi completamente all'arte.youtube​

## Struttura Formale e Caratteristiche Musicali

Il concerto è strutturato in tre movimenti e utilizza un'orchestrazione ricca:[wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven))​

* 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti in si bemolle, 2 fagotti
* 2 corni in mi bemolle, mi e do, 2 trombe in do
* Timpani, archi e pianoforte solista

## Primo Movimento: Allegro con brio

Il primo tempo si apre con un tema principale assertivo presentato dagli archi in do minore, che scorre piano con un carattere di imponente semplicità: una scansione ascendente dell'accordo di do minore con ritorno scalare sulla tonica. A questo si contrappone un secondo tema più cantabile esposto inizialmente dal clarinetto, in mi bemolle maggiore (tonalità relativa), poi ripetuto dal pianoforte.[flaminioonline+1](https://www.flaminioonline.it/Guide/Beethoven/Beethoven-Pianoforte3.html)​

La struttura adotta una forma-sonata modificata. Dopo l'esposizione orchestrale, il pianoforte entra con un'ascesa scalare in doppie ottave, affermandosi come protagonista indipendente piuttosto che come semplice virtuoso. Questo rappresenta un'innovazione cruciale rispetto al modello mozartiano: il pianoforte si oppone all'orchestra, lottando per il proprio trionfo.[flaminioonline](https://www.flaminioonline.it/Guide/Beethoven/Beethoven-Pianoforte3.html)​youtube​

La sezione di sviluppo è inusualmente tranquilla e controllata, permettendo al solista di esibire virtuosismo in un contesto introspettivo. La ricapitolazione riporta i temi principali, ma con una transizione tempestosa che conduce a una cadenza virtuosistica per il solista. Straordinariamente, questa cadenza non rientra con un forte accordo dell'orchestra, ma conclude dolcemente consentendo al pianoforte di continuare a suonare dopo l'ingresso dell'orchestra, un effetto magico senza precedenti.youtube​[wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven))​

## Secondo Movimento: Largo

Il Largo si svolge in mi maggiore, un contrasto tonale estremamente remoto da do minore. È strutturato in forma ternaria, iniziando con il pianoforte solo che espone un tema profondamente contemplativo e lirico, subito ripreso dall'orchestra.[wikipedia](https://it.wikipedia.org/wiki/Concerto_per_pianoforte_e_orchestra_n._3_(Beethoven))​youtube​

Il movimento è caratterizzato dal dialogo intimo tra solista e orchestra, con l'innovativo uso del pedale di risonanza del pianoforte in funzione timbrica. Il pianoforte espone un motivo ricco di arpeggi e scale di terze accompagnato da un'orchestra quasi silenziosa. Verso la conclusione, i due temi iniziali vengono ripetuti con variazioni, e il movimento si conclude con arpeggi in mi maggiore eseguiti dapprima dal pianoforte, poi dall'orchestra, terminando con un solenne accordo di tonica.[wikipedia+1](https://it.wikipedia.org/wiki/Concerto_per_pianoforte_e_orchestra_n._3_(Beethoven))​

## Terzo Movimento: Rondò - Allegro

Il finale è strutturato come rondò (A-B-A'-C-A''-B'-A'''-Cadenza-Coda), iniziando con un tema ritmico e passionale in do minore. A questo segue un tema più leggero e giocoso prima della ricapitolazione del tema principale. Un tema lirico offre il giusto contrasto, introdotto dal clarinetto.youtube​

Straordinariamente, Beethoven inserisce un elaborato fugato sul tema principale, un'audace scelta compositiva. Dopo nuove ricapitolazioni e un climax, la cadenza finale per il solista è supportata dall'orchestra piuttosto che essere solistica. Il concerto si conclude con una coda trionfale e brillante che modula dalla cupa tonalità di do minore a un luminoso e virtuosistico mi bemolle maggiore.[clintonsymphony](https://clintonsymphony.org/2021/11/03/beethovens-third-piano-concerto-concert-notes/)​youtube​

## Analisi Musicale Approfondita

Il Terzo Concerto rappresenta un **ponte stilistico** tra il classicismo e il romanticismo. Sebbene la struttura e il rapporto tra solista e orchestra mantengono ancora l'impostazione del concerto classico, la scrittura pianistica si distacca nettamente dai modelli tradizionali, assumendo tratti di straordinaria originalità.[flaminioonline](https://www.flaminioonline.it/Guide/Beethoven/Beethoven-Pianoforte3.html)​

Rispetto ai primi due concerti per pianoforte, il terzo si impone per un linguaggio più serrato e un uso della tastiera più personale e assertivo. L'esperienza creativa accumulata da Beethoven nelle Sonate per pianoforte fino all'op. 53 è, per la prima volta, efficacemente messa a frutto nella diversa architettura del concerto.[flaminioonline](https://www.flaminioonline.it/Guide/Beethoven/Beethoven-Pianoforte3.html)​

L'influenza mozartiana è evidente nel tema principale del primo movimento, che ricorda quello del Concerto No. 24 in do minore K. 491 di Mozart. Tuttavia, Beethoven vuole decisamente allontanarsi dal modello mozartiano: non più regna suprema l'armonia tra solista e tutti, ma il pianoforte diventa un'entità diversa con una vita propria che si oppone all'orchestra.[wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven))​youtube​

## Interpreti e Registrazioni Storiche

Il Concerto ha attratto i massimi pianisti della storia della musica:

**Claudio Arrau** registrò il concerto nel 1957 al Royal Festival Hall di Londra sotto la direzione di Otto Klemperer, una partnership di grande distinzione. Klemperer era un meraviglioso direttore di queste opere, e la loro collaborazione risulta particolarmente memorabile nel Terzo Concerto, con un tempo di Allegro con brio energico (crocchetta=140, vicino al suggerimento di Czerny di crocchetta=144).youtube​

**Arturo Benedetti Michelangeli** ha inciso il concerto con Carlo Maria Giulini e la Wiener Symphoniker in una versione di straordinaria raffinatezza e controllo pianistico.youtube+1​

**Wilhelm Kempff** ha registrato una memorabile interpretazione nel 1962 con l'Orchestra Sinfonica di Torino della RAI diretta da Rudolf Kempe, celebre per la sua profondità espressiva e il virtuosismo elegante.youtube​

**Daniel Barenboim**, sia come solista che come direttore (con la direzione di Antonio Pappano all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia nel 2007 e con Zubin Mehta nel 2012 alla Philharmonie Berlin), ha offerto interpretazioni che rappresentano una perfetta fusione tra controllo classico e profondità romantica.youtube​

**Artur Rubinstein** ha registrato il concerto nel 1973 con la Concertgebouw Orchestra e Bernard Haitink, una versione caratterizzata da grande spontaneità e calore interpretativo.youtube​

**Yevgeny Sudbin** offre un'interpretazione moderna con la Tapiola Sinfonietta diretta da Osmo Vänskä, caratterizzata da grande chiarezza strutturale.youtube​

## 

## Risorse Didattiche e di Approfondimento

**Video educativi:**

Una guida all'ascolto dei Concerti per pianoforte di Beethoven (includendo il Terzo) è stata curata da Dario Favretti per AMF nel 2021, in cui esamina il genere del concerto, la forma e le interpretazioni storiche, includendo un ascolto comparativo con la celebre registrazione di Michelangeli con Giulini.youtube​

Sul canale YouTube di Osmo Vänskä e Yevgeny Sudbin è disponibile un'analisi musicale dettagliata accompagnata dall'esecuzione completa, che spiega la struttura di ogni movimento, il ruolo tematico e le innovazioni beethoveniane.youtube​

**Risorse scritte:**

Su lvbeethoven.it è disponibile un'approfondita analisi dell'op. 37 che discute la composizione, le modifiche successive e i dettagli storici della premiazione.[lvbeethoven](https://www.lvbeethoven.it/opus037/)​

Su flaminioonline.it è presente una guida all'ascolto in italiano che analizza il concerto come un capolavoro di transizione stilistica.[flaminioonline](https://www.flaminioonline.it/Guide/Beethoven/Beethoven-Pianoforte3.html)​

Su gbopera.it è disponibile un contesto storico comprensivo del concerto e della sua posizione all'interno della produzione beethoveniana di concerti per pianoforte.[gbopera](https://www.gbopera.it/2020/05/ludwig-van-beethoven-250-1770-1827-concerti-per-pianoforte-e-orchestra-e-triplo-concerto/)​

## Significato Musicale e Eredità

Il Terzo Concerto per pianoforte di Beethoven rimane una delle opere più importanti nella storia della musica concertistica perché segnò definitivamente il passaggio dal ruolo subordinato del solista in stile mozartiano a quello di protagonista drammatico in stile romantico. La dedica al principe Luigi Ferdinando di Prussia conferì ulteriore prestigio a un'opera che ancora oggi affascina pianisti, musicologi e ascoltatori per la sua straordinaria complessità emotiva, il virtuosismo esigente e la profondità della visione compositiva di Beethoven in un momento cruciale della sua evoluzione artistica.[orchestrasinfonicasiciliana+1](https://orchestrasinfonicasiciliana.it/it/attivita/stagione/beethoven-bruckner)​

1. <https://it.wikipedia.org/wiki/Concerto_per_pianoforte_e_orchestra_n._3_(Beethoven)>
2. <https://www.flaminioonline.it/Guide/Beethoven/Beethoven-Pianoforte3.html>
3. <https://www.lvbeethoven.it/opus037/>
4. <https://www.youtube.com/watch?v=NzWFFxCPlc4>
5. <https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)>
6. <https://www.youtube.com/watch?v=VNh7jD1ZAT4>
7. <https://clintonsymphony.org/2021/11/03/beethovens-third-piano-concerto-concert-notes/>
8. <https://www.youtube.com/watch?v=iLzjlH9_a6M>
9. <https://www.youtube.com/watch?v=rnXpoCoCBk0>
10. <https://www.youtube.com/watch?v=VuRD6-5dOYQ>
11. <https://www.youtube.com/watch?v=TWUg10FC1A4>
12. <https://www.youtube.com/watch?v=JJCuuQQCnu8>
13. <https://www.youtube.com/watch?v=44a2kZ72RzY>
14. <https://www.youtube.com/watch?v=qlvhPnvggsU>
15. <https://www.gbopera.it/2020/05/ludwig-van-beethoven-250-1770-1827-concerti-per-pianoforte-e-orchestra-e-triplo-concerto/>
16. <https://orchestrasinfonicasiciliana.it/it/attivita/stagione/beethoven-bruckner>
17. <https://www.4open-sciences.org/articles/fopen/pdf/2022/01/fopen220004.pdf>
18. <https://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1324&context=ppr>
19. <https://secureservercdn.net/160.153.138.71/l6k.88f.myftpupload.com/wp-content/uploads/2020/12/MPR-0140-Dogantan_Dack-copyedited_FINAL.pdf>
20. <https://ppublishing.org/media/uploads/journals/article/Arts-2_p108-111.pdf>
21. <https://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S014067368190934X>
22. <https://webbut.unitbv.ro/index.php/Series_VIII/article/download/6996/5340>
23. <https://ccsenet.org/journal/index.php/ies/article/download/0/0/46178/49219>
24. <http://link.aps.org/pdf/10.1103/PhysRevResearch.6.013136>
25. <https://www.grafiati.com/en/literature-selections/beethoven-ludwig-van-concertos-piano/dissertation/>
26. <https://www.youtube.com/watch?v=UXGy1bpEAUw>
27. <https://it.scribd.com/document/422650334/Analisi-Formale-Di-Beethoven-Op-13-3-Mov>
28. <https://www.youtube.com/watch?v=Xa56LEYEdd4>
29. <https://revistas.ufg.br/musica/article/download/73418/39714>
30. <https://wwwnc.cdc.gov/eid/article/29/9/pdfs/ac-2909.pdf>
31. <http://www.scielo.cl/pdf/neuma/v16n1/0719-5389-neuma-16-01-37.pdf>
32. <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/download/10914/10247>
33. <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/contextos/article/download/500/464>
34. <https://diesisebemolle.wordpress.com/2013/01/23/beethoven-concerto-n-1-per-pianoforte-e-orchestra/>
35. <https://it.wikipedia.org/wiki/Sonata_per_pianoforte_n._3_(Beethoven)>
36. <https://www.flaminioonline.it/Guide/Beethoven/Beethoven-Pianoforte4.html>
37. <https://www.reddit.com/r/classicalmusic/comments/1gdg238/beethoven_piano_sonata_analysis_sonata_no_3/>
38. <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/ricercare/article/download/6327/4825>
39. <https://arxiv.org/pdf/2301.00783.pdf>
40. <https://zenodo.org/record/2258234/files/article.pdf>
41. <http://arxiv.org/pdf/2208.14747.pdf>
42. <https://www.youtube.com/watch?v=aJh24sapW9A>
43. <https://www.flaminioonline.it/Guide/Beethoven/Beethoven-Trio1-3.html>

### Beethoven e la Nascita del Concerto Moderno: Un'analisi del Concerto n. 3 Op. 37

### Prefazione

Introduzione al ruolo di Beethoven come figura di transizione tra il Classicismo e il Romanticismo. Perché il Concerto n. 3 è un punto di svolta, non solo nella sua produzione, ma nella storia del concerto per pianoforte .

### Capitolo 1: Ludwig van Beethoven, un Genio in Crisi (1800-1803)

* **La crisi personale:** Descrizione del suo crescente isolamento dovuto all'ipoacusia (documentata dal Testamento di Heiligenstadt del 1802) e come questo abbia forgiato un nuovo linguaggio musicale, eroico e interiore. Il concerto è l'opera di un uomo che sta "affrontando il destino a testa alta".
* **Il compositore-pianista:** Beethoven come virtuoso acclamato a Vienna. Come il concerto serviva a consolidare la sua fama, ma anche a sfidare le aspettative del pubblico.
* **Aneddoto dell'esecuzione storica:** Il racconto vivace della prima esecuzione (5 aprile 1803, Theater an der Wien) in cui Beethoven, che suonava la parte solista, aveva una partitura piena di "geroglifici" e il direttore Ignaz von Seyfried dovette voltare pagine quasi vuote . L'inclusione della parte pianistica completa fu fatta solo un anno dopo, per l'allievo Ferdinand Ries .
* **Dedica al Principe Louis Ferdinand di Prussia:** L'omaggio a un principe che era anche un valente musicista, visto da Beethoven come un pari e un ammiratore .

### Capitolo 2: Il Contesto Storico e Artistico: Vienna e l'Alba del Nuovo Secolo

* **La geopolitica:** L'Europa nel periodo napoleonico (1799-1815). Beethoven aveva inizialmente dedicato la sua Terza Sinfonia ("Eroica") a Napoleone. Il clima di guerra, rivoluzione e ideali eroici permea la sua musica.
* **Vienna capitale musicale:** Il mercato affollato di virtuosi e compositori alla fine del Settecento . La competizione che spinse Beethoven a superare i modelli esistenti.
* **Il pianoforte in evoluzione:** L'innovazione dei pianoforti viennesi (come quelli di Stein e Walter), che Mozart e Beethoven preferivano per la loro chiarezza e dolcezza, prima dell'avvento dei pianoforti più robusti del periodo romantico . Questi strumenti influenzarono la scrittura beethoveniana.
* **Il rapporto con Mozart:** Analisi del debito, e del superamento, del modello di Mozart. Il Concerto n. 3 è spesso accostato al Concerto in Do minore K. 491 di Mozart, di cui riprende la tonalità e l'intensità drammatica, ma ne amplifica la portata sinfonica e la dialettica solista-orchestra .

### Capitolo 3: Analisi del Concerto n. 3 Op. 37 - Il Viaggio dal Buio alla Luce

Questo capitolo deve essere supportato da esempi musicali visivi e audio nel tuo video.

* **I tre movimenti:** Una panoramica della struttura complessiva.
* **Analisi del Primo Movimento: "Allegro con brio"**
  + **Forma Sonata monumentale:** La lunga esposizione orchestrale, più tipica di una sinfonia che di un concerto dell'epoca .
  + **I temi:** Il tema principale, una "semplice scansione ascendente" dell'accordo di Do minore, già pieno di potenziale drammatico . Il contrasto con il secondo tema, dolce e lirico in Mi bemolle maggiore (e poi in un luminoso Do maggiore) .
  + **L'entrata epica del solista:** Non un ingresso decorativo, ma un'affermazione poderosa in doppie ottave che riprende il tema principale, segnando un cambio di paradigma nel rapporto solista-orchestra .
  + **Momento culminante:** L'inedito e suggestivo dialogo tra pianoforte e timpani nella Coda, che crea un crescendo di tensione drammatica .
* **Analisi del Secondo Movimento: "Largo"**
  + **Un'oasi lirica:** L'uso di una tonalità lontanissima (Mi maggiore) crea un senso di sospensione temporale e di profonda meditazione .
  + **Struttura e dialogo:** Forma tripartita (Lied). L'intensità espressiva del pianoforte solo all'inizio, poi il dialogo di "incantevole bellezza" con l'orchestra, in particolare i fiati . Uno dei temi più belli di Beethoven, che "sembra quasi cadere come un velo" sugli accordi del pianoforte .
* **Analisi del Terzo Movimento: "Rondò. Allegro"**
  + **La liberazione:** Il ritorno al Do minore, ma con un carattere più scherzoso e capriccioso .
  + **Forma ibrida:** Un rondò con elementi della forma-sonata. Il refrain è un tema vivace e ritmico.
  + **La vittoria della luce:** La trasformazione finale in un trionfale Do maggiore nella stretta conclusiva, risolvendo la tensione drammatica del primo movimento in un'esplosione di energia positiva .

### Capitolo 4: Esecuzioni Iconiche e Interpretazioni a Confronto

* **Il pianoforte moderno vs. il fortepiano:** Discussione su come le scelte timbriche e dinamiche cambino con lo strumento. Menzione di esecuzioni su strumenti d'epoca (ad es., di artisti come Ronald Brautigam).
* **L'analisi delle differenze interpretative:** Confronto tra scuole di pensiero, utilizzando le esecuzioni consigliate nell'Appendice B.
  + **La monumentalità classica:** Approcci come quello di **Wilhelm Backhaus** (con Keilberth, 1962) o **Artur Schnabel**, che enfatizzano la struttura architettonica e il rigore .
  + **La poesia e la trasparenza:** L'interpretazione leggendaria di **Clara Haskil** (con Markevitch, 1960), esemplare per purezza di suono e fraseggio poetico .
  + **Il fuoco romantico:** La potenza e l'intensità drammatica di **Sviatoslav Richter** (con Sanderling, 1963) .
  + **La modernità virtuosistica:** L'approccio scintillante e tecnicamente perfetto di **Martha Argerich** (con Abbado, 2004), che combina energia e profondità lirica .
* **Le cadenze:** Beethoven scrisse cadenze per questo concerto. Analisi del loro ruolo come momenti di improvvisazione strutturata all'interno del primo e terzo movimento .

### Capitolo 5: Guida per l'ascolto e per lo studio (Destinato a studenti e appassionati)

* **Come ascoltare il concerto:** Suggerimenti per un ascolto attivo: 1) Seguire il "dialogo" o la "gara" tra pianoforte e orchestra. 2) Cercare la trasformazione del materiale tematico tra i movimenti. 3) Concentrarsi sui momenti di transizione e sugli effetti timbrici (es. i timpani).
* **Perché è un banco di prova per i pianisti:** Anche se non è il più difficile tecnicamente, è uno dei più impegnativi musicalmente. Richiede:
  + **Resistenza e controllo** nell'Affrontare l'entrata in doppie ottave e le lunghe sezioni virtuosistiche.
  + **Una gamma dinamica estrema**, dal pianissimo meditativo del *Largo* al fortissimo eroico.
  + **Capacità di "dialogare"** con l'orchestra, ascoltando e rispondendo alle sue frasi.
* **Sezione per Esercizi (da te inserita):** Indicare qui gli esercizi tecnici e musicali specifici per affrontare le principali difficoltà del concerto (scale in ottave, passaggi di terze, controllo del tocco nel *Largo*, studio delle cadenze).

### Conclusione

Riassunto del viaggio del concerto: dalla tensione drammatica del Do minore alla gioia liberatoria del Do maggiore. Riflessione su come questo lavoro, nato dalla crisi personale di Beethoven, abbia aperto la strada al concerto romantico, trasformando il solista da cortigiano elegante a eroe in lotta con il destino.

### Appendici

#### Appendice A: Glossario dei Termini

* **Cadenza:** Passaggio virtuosistico, spesso improvvisato o scritto, che compare verso la fine di un movimento di concerto, dove l'orchestra tace e il solista mostra la sua abilità.
* **Dialettica solista-orchestra:** Il rapporto di confronto, dialogo e integrazione tra lo strumento solista e l'orchestra, centrale nel concerto beethoveniano.
* **Doppie ottave:** Tecnica pianistica in cui una linea melodica è suonata simultaneamente da entrambe le mani a distanza di un'ottava, producendo un suono potente e pieno.
* **Esposizione orchestrale:** Nella forma-sonata di un concerto classico, è la sezione iniziale in cui l'orchestra presenta i temi principali prima dell'entrata del solista.
* **Forma-sonata:** Struttura musicale basata sullo sviluppo e contrasto di temi, tipica dei primi movimenti di sinfonie, sonate e concerti.
* **Rondò:** Forma musicale caratterizzata dal ritorno ripetuto di un tema principale (refrain) alternato a sezioni contrastanti (episodi).

#### Appendice B: Catalogo Ragionato di Ascolti Consigliati

| **Pianista / Orchestra / Direttore** | **Anno** | **Caratteristiche principali** | **Disponibile su** |
| --- | --- | --- | --- |
| **Clara Haskil / Orch. Lamoureux / Igor Markevitch** | 1960 | Poesia, trasparenza, fraseggio impeccabile. Un punto di riferimento assoluto. | Philips, vari CD e streaming |
| **Wilhelm Backhaus / Orch. Suisse Romande / Joseph Keilberth** | 1962 | Monumentalità classica, suono robusto, struttura solida. | Decca, streaming |
| **Sviatoslav Richter / Wiener Symphoniker / Kurt Sanderling** | 1963 | Intensità drammatica, potenza titanica, grande libertà espressiva. | Deutsche Grammophon, streaming |
| **Martha Argerich / Mahler Chamber Orchestra / Claudio Abbado** | 2004 | Energia vulcanica, precisione tecnica assoluta, complicità magica con l'orchestra. | Deutsche Grammophon, CD e streaming |
| **Ronald Brautigam / Die Kölner Akademie / Michael Alexander Willens** | 2014 | Esecuzione su fortepiano. Chiarezza delle linee, colori autentici, approccio storicamente informato. | BIS, CD e streaming |

#### 

#### Appendice C: Beethoven e il suo tempo - Una linea del tempo (1797-1805)

* **1797:** Primi abbozzi di quello che diventerà il Concerto n. 3 .
* **Dicembre 1800:** Beethoven scrive all'editore Hoffmeister, sminuendo i suoi primi due concerti e accennando a un "lavoro migliore" (probabilmente l'Op. 37) .
* **1801:** In una lettera confessa per la prima volta la sua sordità all'amico Franz Wegeler.
* **1802:** Scrive il disperato "Testamento di Heiligenstadt". Completa la stesura del concerto .
* **5 Aprile 1803:** Prima esecuzione al Theater an der Wien, con Beethoven al pianoforte (partitura incompleta) e direzione di Ignaz von Seyfried .
* **Estate 1804:** Esecuzione all'Augarten di Vienna con Ferdinand Ries al pianoforte. La parte del solista è ora completa .
* **1804-1805:** Composizione e prima esecuzione della Sinfonia n. 3 "Eroica", in cui il linguaggio eroico e sinfonico sperimentato nel concerto raggiunge la piena maturità.

Questo schema fornisce una solida base per il tuo "libretto" di 40 pagine. Puoi espandere ogni sezione con i dettagli del tuo script video, integrare gli spartiti e gli esercizi nelle sezioni designate, e utilizzare le esecuzioni consigliate per creare confronti uditivi efficaci nel tuo video.

**Claude**

## CONCERTO PER PIANOFORTE N. 3 IN DO MINORE, OP. 37 DI BEETHOVEN

### Libretto di approfondimento

## INDICE

1. Contesto biografico (1800-1803)
2. Genesi e prima esecuzione
3. Il "Do minore" beethoveniano
4. L'influenza del Concerto K. 491 di Mozart
5. Il pianoforte dell'epoca
6. Analisi dei tre movimenti
7. Le cadenze
8. La trascrizione di Alkan
9. Ricezione e cultura popolare
10. Glossario

## 1. CONTESTO BIOGRAFICO: LA CRISI DI HEILIGENSTADT (1800-1803)

### La sordità incipiente

Nel 1802, all'età di trentuno anni, Beethoven lottava con una perdita dell'udito in rapido deterioramento che lo avrebbe reso quasi completamente sordo. Aveva notato i primi problemi uditivi circa sei anni prima e aveva provato ogni trattamento suggeritogli dai medici, senza risultati. [Skagit Symphony](https://www.skagitsymphony.com/the-heiligenstadt-testament)

All'epoca non sentiva i suoni acuti, veniva spesso frainteso o non capiva pienamente quando le persone gli parlavano. Presto, però, non avrebbe sentito più nulla: non avrebbe potuto conversare, suonare uno strumento, né ascoltare musica. [Popular Beethoven](https://www.popularbeethoven.com/beethovens-heiligenstadt-testament/)

### Il Testamento di Heiligenstadt (ottobre 1802)

Il Testamento di Heiligenstadt è una lettera scritta da Ludwig van Beethoven ai fratelli Carl e Johann a Heiligenstadt il 6 ottobre 1802. Riflette la sua disperazione per la crescente sordità, persino la contemplazione del suicidio, e il desiderio di superare le difficoltà fisiche ed emotive per completare il suo destino artistico. [Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Heiligenstadt_Testament)

La musica stessa impedì questa decisione estrema – "mi sembrava impossibile lasciare il mondo senza aver prodotto tutto ciò che sentivo dentro di me". [Classical Music](https://www.classical-music.com/features/composers/heiligenstadt-testament)

Il Testamento segnò un punto di svolta nella vita creativa di Beethoven, inaugurando il suo "periodo eroico" dal 1803 al 1812 circa, caratterizzato da opere su larga scala che incarnano lotta, sfida e trionfo sulle avversità. [Grokipedia](https://grokipedia.com/page/Heiligenstadt_Testament)

### Il ritorno a Vienna e la rinascita

Carl e Johann non ricevettero mai queste istruzioni. Includendo un'aggiunta il 10 ottobre, Beethoven scelse di non inviare la sua sentita lettera, ma la tenne con sé mentre tornava a Vienna poco dopo. E con il suo ritorno arrivò una grande nuova opportunità: la città vantava una nuova sede, il Theater an der Wien, presso il quale Beethoven fu nominato compositore residente. [Classical Music](https://www.classical-music.com/features/composers/heiligenstadt-testament)

## 2. GENESI E PRIMA ESECUZIONE

### Cronologia compositiva

Le idee per quello che sarebbe diventato il Concerto per pianoforte in Do minore di Beethoven iniziarono ad apparire nei suoi quaderni di schizzi già nel 1796, ma non cominciò a comporre l'opera seriamente fino all'autunno del 1799. Il primo movimento era essenzialmente completo il 2 aprile 1800. Poi Beethoven mise da parte il progetto, tornandovi solo nel 1802. Anche quello sforzo si rivelò abortito, e sembra che non abbia completato il pezzo fino a un anno dopo, nel 1803. [San Francisco Symphony](https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/B/Beethoven-Piano-Concerto-No-3)

Da gennaio 1803 a maggio 1804 Beethoven visse in un alloggio di servizio al Theater an der Wien, per il quale stava scrivendo un'opera. Nella prima primavera del suo soggiorno al teatro gli fu offerto l'auditorium per tenere un concerto il 5 aprile 1803. [Beethoven-Haus Bonn](https://www.beethoven.de/en/work/view/ag9iZWV0aG92ZW4tdml1cjNyEQsSBHdvcmsYgICAnOO19ggM/Concerto+no.+3+for+piano+and+orchestra+&)

### La prima esecuzione: 5 aprile 1803

Il compositore presentò il suo Concerto in Do minore in uno di quei massicci concerti di beneficenza dedicati interamente a Beethoven. La data era il 5 aprile 1803, al Theater an der Wien, con un programma che offriva tre prime: l'opera presente, la Seconda Sinfonia e l'oratorio "Cristo sul Monte degli Ulivi", oltre a una ripresa della Prima Sinfonia. [LA Phil](https://www.laphil.com/musicdb/pieces/2773/piano-concerto-no-3-in-c-minor-op-37)

Secondo l'allievo di Beethoven Ferdinand Ries, la prova, l'unica prova per l'intero concerto, iniziò alle 8 del mattino e fu un disastro. L'orchestra era la seconda scelta viennese, poiché i migliori musicisti della città erano stati ingaggiati da un presentatore concorrente per un'esecuzione de "La Creazione" di Haydn quella stessa sera. [LA Phil](https://www.laphil.com/musicdb/pieces/2773/piano-concerto-no-3-in-c-minor-op-37)

Il Principe Karl Lichnowsky, che era alla prova dall'inizio, mandò a prendere grandi cesti di pane imburrato, carne fredda e vino. Invitò tutti i musicisti a servirsi, e l'atmosfera collegiale fu ristabilita. [LA Phil](https://www.laphil.com/musicdb/pieces/2773/piano-concerto-no-3-in-c-minor-op-37)

### L'aneddoto di Ignaz von Seyfried

La partitura del Concerto non era terminata al momento della prova e rimase un'opera in corso durante l'esecuzione, come notato da un altro allievo di Beethoven, Ignaz von Seyfried, che si considerò fortunato di essere stato scelto da Beethoven come suo voltapagine. "Vidi pagine vuote con qua e là quello che sembravano geroglifici egizi, per me incomprensibili, scarabocchiati per servirgli da indizi. Suonò la maggior parte della sua parte a memoria, poiché, evidentemente, aveva messo così poco sulla carta. Così, ogni volta che raggiungeva la fine di un passaggio invisibile, mi faceva un cenno furtivo e io voltavo la pagina. La mia ansia di non perdere tale cenno lo divertì molto, e il ricordo di ciò alla nostra cena conviviale dopo il concerto lo fece scoppiare in risate." [LA Phil](https://www.laphil.com/musicdb/pieces/2773/piano-concerto-no-3-in-c-minor-op-37)

### Pubblicazione e dedica

Dedicato al Principe Luigi Ferdinando di Prussia e pubblicato nel 1804, il Concerto rappresenta l'unico concerto per pianoforte di Beethoven in tonalità minore, segnando una transizione cruciale dalle sue opere precedenti influenzate da Mozart verso uno stile più innovativo e personale, caratterizzato da intensità drammatica e audacia strutturale. [Grokipedia](https://grokipedia.com/page/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven))

## 3. IL "DO MINORE" BEETHOVENIANO

### Il "C minor mood"

Charles Rosen fu uno dei molti commentatori del "mood in Do minore" di Beethoven, affermando: "Beethoven in Do minore è venuto a simboleggiare il suo carattere artistico. In ogni caso, rivela Beethoven come Eroe. Il Do minore non mostra Beethoven al suo più sottile, ma ce lo offre nella sua forma più estroversa, dove sembra essere più impaziente di qualsiasi compromesso." [University of Rochester](https://www.esm.rochester.edu/beethoven/symphony-no-5/)

La tonalità della Quinta Sinfonia, Do minore, è comunemente considerata una tonalità speciale per Beethoven, specificamente una "tonalità tempestosa, eroica". Beethoven scrisse numerose opere in Do minore il cui carattere è ampiamente simile a quello della Quinta Sinfonia. [Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._5_(Beethoven))

### Opere in Do minore

Ecco una lista di opere di Beethoven in Do minore che George Grove riteneva caratteristiche di come Beethoven usasse questa tonalità: Cantata sulla morte dell'Imperatore Giuseppe II, Trio per pianoforte Op. 1 n. 3, Sonata per pianoforte Op. 10 n. 1, Sonata "Patetica" Op. 13, Trio per archi Op. 9 n. 3, Concerto per pianoforte n. 3 Op. 37, Quartetto per archi Op. 18 n. 4, Sonata per violino Op. 30 n. 2, Ouverture "Coriolano" Op. 62, Quinta Sinfonia Op. 67, Fantasia Corale Op. 80. [Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Beethoven_and_C_minor)

La tonalità si dice rappresenti per Beethoven una "tonalità tempestosa, eroica"; la usa per "opere di intensità insolita"; ed è "riservata alla sua musica più drammatica". [Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Beethoven_and_C_minor)

## 4. L'INFLUENZA DEL CONCERTO K. 491 DI MOZART

### Il debito verso Mozart

Gli ascoltatori familiari con il Concerto in Do minore di Beethoven, che iniziò nel 1800, l'anno in cui il Concerto K. 491 di Mozart fu pubblicato per la prima volta, si renderanno conto di quanto il compositore successivo fosse fortemente influenzato da questo movimento di apertura quando mise penna su carta. [San Francisco Symphony](https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/M/Mozart-Concerto-No-24-in-C-minor-for-Piano-K-491)

Beethoven andò oltre come grande ammiratore di questo pezzo. Camminando con il pianista-compositore Johann Baptist Cramer, sentì un'esecuzione all'aperto del concerto di Mozart. Si fermò, richiamò l'attenzione su un motivo particolarmente bello, ed esclamò, con un misto di ammirazione e sconforto: "Cramer, Cramer! Non saremo mai in grado di fare nulla del genere!" [San Francisco Symphony](https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/B/Beethoven-Piano-Concerto-No-3)

### Paralleli strutturali

Il Concerto fa da ponte tra i due precedenti concerti di Beethoven, più chiaramente derivati da Mozart, e uno stile più personale, mostrando contemporaneamente una consapevolezza del concerto più beethoveniano di Mozart, il K. 491, nella stessa tonalità di Do minore. Entrambi si aprono con gli archi che suonano dolcemente una figura ascendente, i fiati che si uniscono per il primo climax. [LA Phil](https://www.laphil.com/musicdb/pieces/2773/piano-concerto-no-3-in-c-minor-op-37)

Entrambi i compositori selezionarono il Do minore per esprimere un umore cupo e tragico e usarono disegni compositivi simili per rafforzare il carattere di questa tonalità. [UKEssays](https://www.ukessays.com/essays/music/mozarts-influence-on-beethovens-early-and-middle-periods.php)

Deve esserci qualcosa che collega il Do minore alla scrittura all'unisono. Questo concerto inizia all'unisono come fa la Sonata K. 457 di Mozart, la Fantasia K. 475, il Concerto per pianoforte n. 3 di Beethoven e l'ultimo movimento della Sonata Op. 10 n. 1 di Beethoven. [Hyperion Records](https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W14657_68049)

## 5. IL PIANOFORTE DELL'EPOCA

### Fortepiano viennese vs. inglese

Nell'ultimo decennio del XVIII secolo esistevano a Vienna due scuole di esecuzione sul fortepiano, basate sugli stili esecutivi di Hummel e Beethoven. L'esecuzione di Hummel era descritta come leggera, articolata e raffinata. L'esecuzione di Beethoven era più pesante, più legata, la sua musica più complicata, più selvaggia e piena di cambiamenti di idee e dinamiche. [Research Catalogue](https://www.researchcatalogue.net/view/555906/559358)

Dalla gamma di 4 ottave degli strumenti di Cristofori e Silbermann, l'estensione dei fortepiani viennesi crebbe generalmente a 5 ottave (Fa-fa) entro il 1800. Su questa tastiera si adatta sostanzialmente l'intero repertorio tastieristico di Haydn, Mozart e Beethoven (fino al 1800 circa). [Research Catalogue](https://www.researchcatalogue.net/view/555906/559358)

### L'evoluzione dello strumento

Durante la prima parte di questo periodo, i progressi tecnologici apportati al fortepiano dovettero molto alla ditta inglese Broadwood. Aveva già una grande reputazione per il suono potente e maestoso dei suoi clavicembali. La ditta, che inviò i suoi strumenti a Haydn e Beethoven, fu la prima a costruire fortepiani con un'estensione di più di 5 ottave. 5 ottave e un quinto negli anni 1790, 6 ottave nel 1810, e 7 ottave nel 1820. [HappyNote](https://happynote.com/music/piano-history/)

### Il Broadwood di Beethoven (1817)

Beethoven possedeva un fortepiano Broadwood costruito nel 1817, un regalo di Thomas Broadwood che aveva incontrato Beethoven a Vienna nell'estate di quell'anno. La tastiera del Broadwood di Beethoven copriva sei ottave. [San José State University](https://www.sjsu.edu/beethoven/collection/keyboards/broadwood-grand-fortepiano.php)

A differenza dei pianoforti viennesi più leggeri, questo modello presentava una struttura più robusta, permettendo una maggiore tensione delle corde e un suono più forte e risonante. Questa maggiore sonorità e risonanza rendeva il Broadwood più adatto alla musica drammatica ed espressiva di Beethoven. [Cooper Piano](https://cooperpiano.com/pianos-played-by-great-composers/)

## 6. ANALISI DEI TRE MOVIMENTI

### Primo movimento: Allegro con brio

**Struttura**: Forma-sonata con doppia esposizione

Nell'esposizione orchestrale, il tema è introdotto dagli archi e usato in tutto il movimento. Nella terza sezione (secondo soggetto), il clarinetto e il violino 1 introducono il secondo tema principale, inizialmente nella tonalità relativa, Mi bemolle maggiore, e poi nella tonica maggiore, Do maggiore, infine tornando al Do minore. [Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven))

**Carattere militare**: Molti commentatori hanno notato il carattere militare, simile a una marcia, dell'apertura dell'opera, suggerendo la Rivoluzione Francese e l'ascesa di Napoleone come fonte alternativa di ispirazione. [Houston Symphony](https://houstonsymphony.org/beethoven-piano-concerto-3/)

**Momento originale**: Dopo le cadenze tradizionali che concludono la cadenza, l'orchestra rientra con i timpani che suonano quietamente il motivo ritmico dall'idea di apertura. Interessantemente, sia questo momento, uno dei più originali nel concerto, sia la sovrapposizione dell'idea di apertura con se stessa nella cadenza, si trovano nel primo schizzo di Beethoven per la composizione, suggerendo che questi fossero i semi germinali per il resto del pezzo. [BSO](https://www.bso.org/works/beethoven-piano-concerto-no-3)

### Secondo movimento: Largo in Mi maggiore

**Lo shock tonale**: Il secondo movimento è nella tonalità di Mi maggiore, in questo contesto una tonalità relativamente remota dalla tonalità di apertura del concerto, Do minore. Se il movimento avesse aderito alla forma tradizionale, la sua tonalità sarebbe stata Mi bemolle maggiore (la tonalità relativa), La bemolle maggiore (la mediante maggiore) o Do maggiore (la tonica maggiore). [Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven))

Il secondo movimento è un Largo nella tonalità molto distante di Mi maggiore. Beethoven sembra determinato a sottolineare la stranezza di questo paesaggio armonico esotico dicendo al pianista di tenere il pedale abbassato quasi continuamente nelle battute di apertura, sfumando le armonie in un modo che rimane scioccante. [Kennethwoods](https://kennethwoods.net/blog1/2020/04/24/explore-the-score-beethoven-piano-concerto-no-3-in-c-minor/)

L'allievo di Beethoven, Carl Czerny, disse che il tema di apertura "deve suonare come un'armonia santa, distante e celestiale." Questa melodia simile a un inno, piena d'anima, è introdotta dal solo pianoforte. [Houston Symphony](https://houstonsymphony.org/beethoven-piano-concerto-3/)

### Terzo movimento: Rondo. Allegro - Presto

Il finale ci riporta alla tonalità di Do minore (dove certamente non rimarremo). È un movimento in forma di rondò. La forma rondò è quella che utilizza sezioni di musica chiaramente definite in cui la sezione di apertura è alternata con nuove sezioni: ABACABA. [Stoworchestra](https://www.stoworchestra.org/program%20notes/Beethoven_3rd_piano.html)

La sezione centrale anticipa persino la pratica romantica di avere lo strumento solista che accompagna strumenti dell'orchestra, qui il flauto e il fagotto. Per ammorbidire lo shock del ritorno alla tonalità originale, Beethoven ingegnerizza le prime tre note del finale in modo che siano comuni a entrambe le tonalità. [Rhode Island Philharmonic Orchestra](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3)

**Trasformazione finale**: Beethoven cicla avanti e indietro tra oscurità e luce diverse volte prima di svelare il suo colpo maestro, una trasformazione assolutamente magica del tema del Rondò stesso nel modo maggiore, mandando via le ombre una volta per tutte e permettendo all'opera di terminare in pura affermazione. [Kennethwoods](https://kennethwoods.net/blog1/2020/04/24/explore-the-score-beethoven-piano-concerto-no-3-in-c-minor/)

## 7. LE CADENZE

### Prassi dell'epoca

Le cadenze possono essere descritte come l'ultimo residuo di una tradizione musicale che oggi è largamente estinta. Fino al XIX secolo, però, l'improvvisazione libera era considerata il vero banco di prova degli strumentisti, specialmente dei pianisti. Più si sviluppava un canone classico di opere suonate ripetutamente e più si stabiliva un "repertorio" duraturo per un pianista, meno si improvvisava. [Henle](https://www.henle.de/blog/en/2019/12/09/beethoven-performing-beethoven-the-composer-writing-his-own-cadenzas/)

### Cadenze scritte nel 1809

Qualche tempo dopo aver completato il concerto – ma prima del 1809 – Beethoven scrisse una cadenza per l'Arciduca Rodolfo, sebbene il concerto fosse stato dedicato al Principe Luigi Ferdinando di Prussia. [BSO](https://www.bso.org/works/beethoven-piano-concerto-no-3)

Studi filologici per l'edizione completa di Beethoven hanno potuto stabilire che la maggior parte di queste cadenze ebbe origine intorno al 1809. Ed è qui che entra in scena una delle personalità più importanti nell'ambiente di Beethoven: l'Arciduca Rodolfo d'Austria, allievo e mecenate di Beethoven. [Henle](https://www.henle.de/blog/en/2019/12/09/beethoven-performing-beethoven-the-composer-writing-his-own-cadenzas/)

La cadenza che Beethoven scrisse per l'Arciduca Rodolfo nel 1809 è mirabilmente adatta al resto del primo movimento, incorporando il tempestoso primo tema e il lirico secondo tema, insieme ad alcune abbaglianti figurazioni pianistiche. [Hyperion Records](https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W15574_120620)

### Altre cadenze celebri

Molti altri compositori e pianisti, come Charles Alkan, Gabriel Fauré, Edwin Fischer, Wilhelm Kempff, Franz Liszt, Ignaz Moscheles, Carl Reinecke, Fazıl Say, Clara Schumann e Bedřich Smetana, hanno scritto cadenze alternative. [Wikipedia](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven))

## 8. LA TRASCRIZIONE DI ALKAN

### Il "Concerto pour piano seul"

Il "Concerto pour piano seul" (Concerto per pianoforte solo) è un pezzo per pianoforte solo in 3 movimenti scritto da Charles-Valentin Alkan. I pezzi fanno parte di un ciclo di 12 pezzi intitolato "Douze études dans tous les tons mineurs" (12 Studi in tutte le tonalità minori), pubblicato nel 1857. [Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Concerto_for_Solo_Piano_(Alkan))

Con sezioni marcate "Tutti", "Solo" e "Piano", il pezzo richiede al solista di presentare le voci sia dell'orchestra che del solista. Il pianista Jack Gibbons commenta: "Lo stile e la forma della musica assumono una qualità monumentale – texture ricche e fittamente disposte e armonie... evocano il mondo sonoro di un'intera orchestra e mettono alla prova l'esecutore, sia fisicamente che mentalmente, al limite." [Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Concerto_for_Solo_Piano_(Alkan))

**Nota importante**: Alkan scrisse il proprio Concerto per pianoforte solo (parte del suo Op. 39), non una trascrizione diretta del Concerto di Beethoven. Tuttavia, scrisse anche una cadenza per il Concerto n. 3 di Beethoven che è stata eseguita e studiata.

L'obiettivo di dissertazioni dedicate a questo argomento non è solo introdurre la cadenza unica di Alkan ma anche offrire un argomento dal punto di vista dell'esecutore sul perché la cadenza di Alkan dovrebbe essere considerata quando esiste una cadenza di Beethoven stesso. [UNT Digital Library](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc799505/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf)

## 9. RICEZIONE E CULTURA POPOLARE

### Ricezione contemporanea

Il concerto è stato acclamato come un successo: la Gazzetta Musicale Universale scrisse che "l'opera è indubbiamente tra le migliori di Beethoven", e il famoso Dizionario Musicale di Gerber del 1812 disse che "è la più alta creazione tra quelle prodotte nel genere". [Sofia Philharmonic](https://sofiaphilharmonic.com/en/works/ludwig-van-beethoven-concerto-for-piano-and-orchestra-no-3-op-37/)

Di tutti i concerti per pianoforte di Beethoven, fu il n. 3 in Do minore, Op. 37 a lasciare l'impressione più forte e immediata su di me da bambino. La tensione tangibile dell'apertura cupa e tesa era elettrizzante, le inevitabili esplosioni fortissimo erano impressionanti, l'energia irresistibile dei passaggi di tutti era esaltante. Il pubblico del XIX secolo amava questo concerto sopra tutti gli altri di Beethoven, incluso il nostro preferito odierno, l'"Imperatore". [Borisgiltburg](https://borisgiltburg.com/CMFA/beethoven-piano-concertos-nos-3-and-4/)

### Uso nei film

A differenza della Quinta Sinfonia, della "Sonata al chiaro di luna" o del Concerto "Imperatore", la musica di Beethoven ha oltre 1.200 crediti in film, televisione e documentari secondo IMDB [Interlude](https://interlude.hk/beethoven-and-film/), ma il Concerto n. 3 non figura tra i più usati nel cinema. Le opere più frequenti nelle colonne sonore sono:

* "Für Elise" (in circa 85 film)
* Sinfonie n. 5, 7 e 9
* Sonata "Al chiaro di luna"
* Concerto n. 5 "Imperatore"

## 10. GLOSSARIO

**Cadenza**: Passaggio solistico virtuosistico vicino alla fine di un movimento di concerto, tradizionalmente improvvisato dal solista, che mostra le sue capacità tecniche sviluppando i temi del movimento.

**Forma-sonata**: Struttura formale in tre sezioni (esposizione, sviluppo, ripresa) tipica dei primi movimenti del periodo classico. L'esposizione presenta due temi in tonalità contrastanti; lo sviluppo li elabora; la ripresa li ripropone nella tonalità principale.

**Sforzando (sf, sfz)**: Indicazione dinamica che prescrive un accento improvviso e forte su una singola nota o accordo.

**Tutti/Solo**: Terminologia del concerto: "tutti" indica i passaggi orchestrali, "solo" quelli del solista.

**Rondò**: Forma musicale basata sull'alternanza di un tema principale (ritornello) con episodi contrastanti. Schema tipico: ABACA o ABACABA.

**Tonalità relativa**: Rapporto tra una tonalità maggiore e la sua relativa minore (e viceversa), che condividono la stessa armatura di chiave. Es.: Do maggiore / La minore; Do minore / Mi bemolle maggiore.

**Mediante**: Terzo grado della scala. La "mediante maggiore" da Do minore è Mi maggiore – una relazione tonale remota e insolita per l'epoca.

**Fortepiano**: Termine che indica i pianoforti costruiti tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, con meccanica più leggera, suono più chiaro e minore potenza rispetto al pianoforte moderno.

**Doppia esposizione**: Struttura tipica del primo movimento del concerto classico, dove l'orchestra presenta prima i temi principali, seguita da una seconda esposizione con l'ingresso del solista.

## APPENDICI STORICHE

### Cronologia essenziale

| **Anno** | **Evento** |
| --- | --- |
| 1796-97 | Primi schizzi per il Concerto |
| 1800 | Composizione principale |
| 1802 | Testamento di Heiligenstadt (ottobre) |
| 1803 | Prima esecuzione (5 aprile, Theater an der Wien) |
| 1804 | Pubblicazione; dedica al Principe Luigi Ferdinando di Prussia |
| 1809 | Cadenza scritta per l'Arciduca Rodolfo |

### Organico

2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti in Si bemolle, 2 fagotti, 2 corni in Mi bemolle/Mi/Do, 2 trombe in Do, timpani, archi, pianoforte solista.

### Durata approssimativa

* I. Allegro con brio: 15-17 minuti
* II. Largo: 9-10 minuti
* III. Rondo. Allegro – Presto: 9-10 minuti
* **Totale**: circa 35-38 minuti

**Fonti principali consultate**: Hyperion Records, LA Philharmonic, San Francisco Symphony, Boston Symphony Orchestra, Houston Symphony, Wikipedia, Interlude.hk, Rochester Eastman School of Music, vari archivi Beethoven.

# Analisi completa del primo movimento del Terzo Concerto per pianoforte in Do minore, Op. 37 di Ludwig van Beethoven

## Documento di sintesi a cura di Silvia Platania

# PARTE I: ANALISI FORMALE E CONTESTUALE

*Fonte: Video-lezione "Sonata She Wrote" - Analisi a cura del Dr. Dan Wolfe*

## Abstract

Questa analisi presenta lo studio completo del primo movimento del Terzo Concerto per pianoforte di Beethoven in Do minore, Op. 37. Il testo esplora la genesi dell'opera, le ambiguità formali e le caratteristiche che la distinguono dai primi due concerti di Beethoven, indicando la strada verso i concerti successivi. L'analisi utilizza la teoria della forma-sonata secondo Hepokoski e Darcy e si concentra sulle deviazioni dalle norme mozartiane, evidenziando le innovazioni di Beethoven nel periodo medio della sua carriera compositiva.

## Introduzione

### Saluto iniziale - Dr. Dan Wolfe

Ciao e benvenuti a Sonata She Wrote. Oggi discuterò del primo movimento del Terzo Concerto per pianoforte di Beethoven in Do minore, Op. 37. Ciò che mi ha attratto verso quest'opera, oltre al semplice piacere del pezzo nella sua interezza, è che in realtà esiste relativamente poca analisi di essa, almeno in inglese. Si trovano molte guide di ascolto attraverso il pezzo, pensate per non musicisti, ma pochissime discussioni sulla forma vera e propria. Ora che ho analizzato il pezzo, ci sono alcuni modi in cui questo ha senso. Molti aspetti della forma sono abbastanza standard, ma ci sono anche diverse ambiguità all'interno della forma stessa, e modi in cui possiamo vedere che il concerto, quello di mezzo dei cinque concerti per pianoforte di Beethoven, è una chiara partenza dai suoi primi due e indica la strada verso il quarto e il quinto.

## La genesi dell'opera: un caso documentale complesso

### Il contesto storico - Dr. Dan Wolfe

Prima di iniziare l'analisi musicale vera e propria, c'è un aspetto interessante riguardo la genesi di quest'opera, che è un po' insolito per la musica di Beethoven. Egli tende ad essere così ben documentato, tutti i suoi documenti, schizzi e manoscritti accuratamente raccolti, che tendiamo ad essere abbastanza certi di quando la sua musica fu scritta. In quel mare di documentazione, gli schizzi mancanti dell'Opus 37 risaltano.

### Le fonti documentali - Leon Plantinga

Molte delle seguenti informazioni provengono dal libro di Leon Plantinga "Beethoven's Concertos". L'opera era originariamente prevista per una prima in un concerto nell'aprile del 1802. Ma, come scrive Plantinga, "le cose andarono male, e il concerto del 1802 non ebbe mai luogo."

Il 22 aprile 1802, Karl van Beethoven, che agiva durante questo periodo come amanuense di suo fratello, scrisse a Breitkopf e Härtel:

"Mio fratello avrebbe voluto scrivervi lui stesso, ma al momento non è in grado di fare nulla, perché il direttore del teatro, il barone von Braun, che è noto per essere una persona stupida e rozza [che bruciatura!], gli ha rifiutato il teatro per il suo concerto e l'ha riservato ad altri artisti del tutto mediocri."

L'azione del barone pose fine, per il momento, alle speranze di Beethoven di presentare la sua musica, incluso qualsiasi nuovo concerto che avrebbe potuto contemplare, al pubblico viennese.

### Il concerto del 1803 - Leon Plantinga

Un anno dopo, il 5 aprile 1803, Beethoven riuscì finalmente ad organizzare un concerto delle sue opere, questa volta al Theater an der Wien, dove aveva preso alloggio in previsione della produzione della sua opera progettata "Vesta's Feuer". Il programma era, tipicamente, ambizioso: c'erano due sinfonie (la Prima e la Seconda), il Terzo Concerto per pianoforte in Do minore, e l'offerta più ambiziosa della serata, il suo nuovo oratorio "Christus am Oelberge".

Secondo Ferdinand Ries, il concerto doveva essere ancora più lungo: "Il concerto iniziò alle sei, ma era così lungo che un paio di pezzi non furono eseguiti." Tre delle quattro composizioni in programma erano nuove: la Seconda Sinfonia, l'oratorio e il concerto per pianoforte. (La prima della Prima Sinfonia aveva avuto luogo al concerto dell'aprile 1800.)

### Le recensioni del concerto - Leon Plantinga

Le recensioni del concerto furono contrastanti. Il Freimütige riportò:

"Le sinfonie e i singoli passaggi nell'oratorio furono considerati molto belli, ma l'opera nella sua interezza era troppo lunga, troppo artificiosa nella struttura e priva di espressività, specialmente nelle parti vocali."

Questo oratorio - secondo la testimonianza dello stesso Beethoven composto a velocità vertiginosa poco prima del concerto - segnò la sua introduzione al pubblico viennese come compositore di musica "drammatica", e per i recensori era chiaramente l'attrazione centrale. Successivamente Beethoven lo avrebbe revisionato drasticamente prima della pubblicazione da parte di Breitkopf & Härtel nel 1811.

Per quanto riguarda il concerto, né la composizione né l'esecuzione da parte di Beethoven della parte solistica ricevettero molta attenzione dalla stampa. Ma la Zeitung für die elegante Welt di Lipsia, dopo aver parlato delle sinfonie (preferendo di gran lunga la Prima alla Seconda), osservò seccamente:

"Meno riuscito fu il seguente concerto in Do minore, che Herr van Beethoven, altrimenti noto come eccellente pianista, eseguì non completamente a soddisfazione del pubblico."

### Il mistero della datazione - Leon Plantinga

Questi due concerti, quello cancellato nel 1802 e quello tenuto nel 1803, così come un concerto separato dato nell'aprile del 1800, sono la ragione della difficoltà di stabilire una data. Al concerto dell'aprile 1800, Beethoven eseguì il suo secondo concerto per pianoforte, ma alcuni musicologi credono che questo fu fatto solo perché il suo terzo non era finito in tempo.

L'evidenza per un periodo compositivo del 1799-1800 è il fatto noto che gli schizzi del terzo concerto sono mancanti, combinato con un quaderno di schizzi perduto dello stesso periodo. C'è anche una presunta data del 1800 sul manoscritto e questa esecuzione di un concerto molto più vecchio ad un concerto nel 1800.

### La risoluzione del mistero - Leon Plantinga

Ciò che quasi conclusivamente fa cadere il periodo compositivo 1799-1800 è la ricomparsa del manoscritto spartito, che fu, per un tempo, mancante. La data fu pensata per qualche tempo leggere 1800, ma capacità di imaging più precise hanno rivelato che sembra essere 1803.

Plantinga scrive:

"Poiché questo manoscritto apparentemente non è mai stato rilegato, alcuni dei contenuti del suo primo foglio, inclusa la data stessa, sono molto severamente sbiaditi, così tanto che la riproduzione fotografica con i mezzi disponibili è stata impossibile [questo è cambiato da allora, ovviamente]. Con buona luce, e con l'aiuto di una lente di ingrandimento, tuttavia, la data può ancora essere decifrata. La cifra finale si avvicina abbastanza a formare un cerchio completo che non è difficile capire che questi primi ricercatori, specialmente se lavoravano in condizioni meno che ottimali, potessero averla scambiata per uno zero. Ma che la figura in questione sia un tre è certo. Assomiglia nella forma ai soliti tre di Beethoven, ed è formata chiaramente, inoltre, con un movimento in senso orario. Beethoven, come la maggior parte di noi, scriveva sia il numero zero che la lettera zero in corsivo con un tratto in senso antiorario."

### Osservazione del Dr. Dan Wolfe

Se voi, come me, siete mancini, quell'ultima frase potrebbe arrivare come uno shock per voi, ma un rapido sondaggio dei miei amici destrorsi "meno fighi" rivela che l'antiorario è apparentemente la norma per loro.

### L'importanza della datazione - Dr. Dan Wolfe

Potreste chiedervi, perché questo conta? Ovviamente, in senso grandioso, è meramente una curiosità che trovo interessante, e spero lo sia anche per voi. Ma conta anche in termini di tassonomia sotto la quale il lavoro di Beethoven è solitamente diviso: quello delle composizioni del periodo iniziale, medio e tardo.

Se questo concerto fu scritto nel 1799-1800, questo concerto cade nel periodo iniziale di Beethoven. Se scritto nel 1802-1803, che ora sembra più probabile, appartiene non solo al suo periodo medio, ma come Plantinga sottolinea, probabilmente fu scritto durante il periodo in cui Beethoven risiedeva a Heiligenstadt, dove scrisse il famoso Testamento di Heiligenstadt, il documento nel quale Beethoven lamentava la sua perdita dell'udito. Un periodo tempestoso, ma estremamente produttivo musicalmente della vita di Beethoven.

## Fondamenti teorici dell'analisi

### Metodologia analitica - Dr. Dan Wolfe

Passando alla musica, solo un promemoria che nella teoria della sonata, i concerti non sono analizzati solo con i tipici P, T, R, M, C, S e C, ma anche con designazioni Ritornello e Solo. Un tema sarà marcato secondo la rotazione nella quale apparve per la prima volta. Per esempio, in questo concerto, c'è solo un tema primario, e appare in Ritornello I, quindi avrà sempre la designazione di R1-P.

La registrazione che userò è Steven Lubin che suona con l'Academy of Ancient Music diretta da Christopher Hogwood e registrata nel 1988.

## Analisi del tema primario (R1-P)

### La struttura del tema - Dr. Dan Wolfe

(musica orchestrale brillante)

Come potreste aver intuito, questo tema primario è un esempio quasi da manuale di una struttura di frase a periodo. In effetti, è uno degli esempi nel libro di testo di Kaplan, "Classical Form".

Ci sono due metà in un periodo: la presentazione e la continuazione. La presentazione è composta da questa idea di base, che si ripete sulla dominante qui. Questo è seguito da tre frammentazioni basate sulla coda dell'idea di base e questa breve sezione cadenzale.

Ogni volta che questo tema primario riappare in cima ad una rotazione, sarà leggermente variato ma sarà ancora un periodo identificabile.

### La codetta del tema primario - Dr. Dan Wolfe

Abbiamo anche qualcosa di insolito in questo pezzo, una codetta del tema primario. All'inizio, questa è semplicemente una reiterazione della cadenza, ma quando si ripete, è in Mi bemolle maggiore.

### La deviazione dalla norma mozartiana - Hepokoski e Darcy

Probabilmente ricorderete che nella prima rotazione del Ritornello, la mossa standard, di gran lunga, per Mozart, è non modulare. Hepokoski e Darcy scrivono che:

"La forza stessa di questa norma, la sua virtuale inevitabilità, getta in vivido rilievo le poche eccezioni ad essa: quelle istanze dove R1:S inizia nella chiave non-tonica che sarebbe appropriata se questa fosse un'esposizione di sonata piuttosto che Ritornello I di una sonata di tipo V. In tutti i casi, questo passo falso intenzionale di S è corretto lungo la via, e l'R1-S presto si ristabilizza tornando alla tonica originale. In questa situazione, fino al punto della correzione tonica, R1 assomiglia all'esposizione modulatoria del primo movimento di una sinfonia, poiché il solista non è ancora stato ascoltato. La correzione tonale è una dichiarazione definitiva del genere in gioco: 'No, questa non è una sinfonia. Questo è un concerto.'"

### Collegamento al Secondo Concerto di Brahms - Dr. Dan Wolfe

Potreste ricordare che questo accadde nel primo movimento del Secondo Concerto per pianoforte di Brahms, che ho analizzato su questo canale circa un anno fa. Ovviamente dal titolo del capitolo, Hepokoski e Darcy stanno principalmente discutendo delle rotazioni di Mozart. In effetti, per Beethoven, tutti i suoi concerti hanno questa manovra di finta in una chiave non-tonica, rendendola, per lui, un approccio normativo, ma uno che porta un peso espressivo simile.

C'è qualcosa riguardo la relativa facilità con cui questa modulazione si verificò, anche prima della transizione, che la fa sentire non meritata.

## La transizione (R1-TR)

### Caratteristiche della transizione - Dr. Dan Wolfe

A causa della struttura stretta del tema primario, la transizione non è collegata o fusa con esso, ma è ovviamente lo stesso tema. Esito a chiamarla una riesposizione semplicemente perché è variata leggermente, ma non mi opporrei se qualcun altro la etichettasse così.

Come potete vedere, la lotta che sorge nella transizione non è quella di modulare ad una nuova tonalità, ma piuttosto di mantenere il modo desiderato. La transizione scivola in minore mentre si muove nella sua seconda sezione, R1, TR 1.2.

## La coesione motivica del concerto

### La teoria di Plantinga sulla coesione estrema - Leon Plantinga

Plantinga sostiene che ogni tema in questo movimento, a parte il primo tema secondario, del quale avete appena sentito un frammento, può essere motivicamente collegato al primo tema. Scrive che:

"Questa è coesione portata all'estremo. È un esperimento del tutto nuovo nei concerti di Beethoven, e rappresenta un distinto allontanamento dal modello mozartiano, dove i materiali melodici sono dispensati con generosità, e la parte solistica ha tipicamente almeno un tema contrastante proprio."

### La critica di Dan Wolfe - Dr. Dan Wolfe

Da un lato, sono d'accordo con Plantinga su questo. Si può sostenere che tutti i temi, eccetto il tema secondario, sono correlati al tema primario, particolarmente perché quel tema è fatto di un arpeggio su una quinta e una scala giù per quella stessa quinta. La musica tende a funzionare in quel modo, specialmente in questo periodo.

Ciò con cui non sarei d'accordo è caratterizzarlo come coesione portata all'estremo. È vero che le opere di Mozart sono spesso melodicamente dense, ma i temi sono altrettanto spesso strettamente collegati motivicamente come quelli in questo concerto. E naturalmente, nessuno raggiunge la massima coesione come Haydn, che, nel 1803, era nell'anno attivo finale della sua vita compositiva.

## Il tema secondario e il blocco tri-modulare

### Il tema secondario in Mi bemolle maggiore - Dr. Dan Wolfe

Il tema secondario in Mi bemolle maggiore, nonostante lo scivolamento al minore nella transizione, è abbastanza tipico. Man mano che si sviluppa, ciò che noterete è che le sue cadenze sono difettose, o allineate con una ripetizione del tema in un gruppo di strumenti diverso, o impedite dall'essere una cadenza perfetta da sospensioni. Questo porterà ad un punto di crisi nell'esposizione del Ritornello.

(Musica)

### Una sezione unica e ambigua - Dr. Dan Wolfe

Questa sezione è uno degli aspetti più unici e persino ambigui di questo concerto. Prima di tutto, sappiamo che in una sonata di tipo V, un blocco tri-modulare, cioè, un'esposizione di sonata con due cesure mediali e due temi secondari distinti, è abbastanza standard. Ma dove tipicamente appare è nell'esposizione solistica, non nell'esposizione del ritornello.

Ora, questo è un blocco tri-modulare standard? Direi di no. È davvero discutibile se lo sia affatto, e penso che altre interpretazioni siano certamente possibili. Ma penso che man mano che ci muoviamo attraverso il concerto, vedrete perché ho fatto questa scelta.

### Le tre ragioni per considerarlo tri-modulare - Dr. Dan Wolfe

È per tre ragioni:

**Primo**, S1 sta chiaramente avendo difficoltà a raggiungere un EEC. Persino collassa nella tonica maggiore.

**Secondo**, questa sezione di quattro battute qui è unica e appare solo tra il primo tema secondario fallito e quello che sento essere il secondo tema secondario.

**Terzo**, abbiamo la ricomparsa del tema primario tra le due sezioni. Questo non si ripeterà in ogni rotazione, ma è comunque significativo, e ci sono due spiegazioni per esso.

## Il concetto di "Wild Card" o Idée Fixe

### La tecnica dell'E-Day Fix - Hepokoski e Darcy

Hepokoski e Darcy descrivono questo come una tecnica "E-Day fix" o "wildcard". Scrivono che:

"A volte il modulo iniziale o la figurazione ritmica generale o il contorno dell'apertura R1-P del pianoforte ricorre ripetutamente all'interno del movimento, diffondendosi in varie posizioni attraverso lo spazio della sonata di tipo V. Quando questo accade, l'R1P distintamente timbrato diventa un motto o e-day fix. Questo motto può quindi funzionare come un jolly, una carta spesso rotationally inerte che può essere posta sul tavolo della Sonata in qualsiasi numero di occasioni successive, apparendo, per così dire, a quasi ogni opportunità disponibile. Può essere adatto per riempire non solo l'inizio di uno spazio C basato su P, ma anche per insinuarsi in vari 'punti deboli' della struttura della sonata da seguire, incluso come riempimento della cesura mediale."

### Applicazione al Terzo Concerto - Dr. Dan Wolfe

In questo concerto, il tema primario ha decisamente questa funzione. Direi che potreste sostenere che sta apparendo come transizione o persino che opera come una specie di riempimento di cesura a causa del fatto che siede direttamente tra due cadenze autentiche perfette.

## L'operazione di salvataggio (Rescue Operation)

### Il significato stratificato - Hepokoski e Darcy

La mia seconda ragione per considerare questo un blocco tri-modulare è il significato stratificato di un tema primario che appare all'interno della zona del tema secondario. Quando questo si verifica all'interno di una sonata, ci sono molte possibili interpretazioni, ma l'idea di Hepokoski e Darcy di un'"operazione di salvataggio" sembra più probabile per me.

Hepokoski e Darcy scrivono:

"Ugualmente significativi sono quei passaggi nei quali S procede in modo tale da suggerire che sta o ritardando l'EEC o avendo difficoltà nel portarlo a compimento. In questa situazione, il materiale P - specialmente il suo incipit - può intervenire per prendere il controllo della spinta verso la PAC. Questo può essere interpretato in vari modi. S può semplicemente 'andare alla deriva' tornando ad una rievocazione di P, momento in cui il discorso guadagna in punto e focus, vettorando più chiaramente verso l'EEC. In altri casi P irrompe come un genuino intervento. In altri casi ancora può apparire che il materiale basato su P sia chiamato alla fine di S per influenzare l'EEC in un'operazione di recupero. Quando qualcosa di tutto ciò accade, si potrebbe anche avere l'impressione che il materiale basato su P apparentemente 'riservato' come un potenziale per C1 sia convocato ad apparire prematuramente, nello spazio originariamente messo da parte per il materiale S, per dirigere la spinta verso l'EEC."

### Verifica nel concerto - Dr. Dan Wolfe

Come vedremo, questo è il caso in questo concerto. S2 si apre nella tonalità e modo originali del concerto, Do minore, e continua come ci si aspetterebbe.

(Musica)

## La chiusura essenziale (Essential Closure)

### Determinare l'EEC - Dr. Dan Wolfe

La difficoltà di questa sezione è determinare quale delle PAC disponibili sia la chiusura essenziale. Ce ne sono due disponibili, qui e qui. Il mio pensiero torna alla definizione originale di una chiusura essenziale, che è "la prima cadenza che poi si muove verso materiale differente."

Questa cadenza è seguita da quello che chiamerei un tema di chiusura basato su P. Notate il motivo ritmico qui, che è seguito o da una seconda zona di chiusura, che è un'iterazione esatta di P, o da un altro jolly, un'iterazione rotationally inerte del tema primario. In ogni caso, credo che C1 conti come materiale differente.

## La rotazione del solista (Solo 1)

### L'ingresso del pianista - Dr. Dan Wolfe

Passando alla rotazione del solista, il pianista entra in quello che Hepokoski e Darcy chiamano un'anacrusi estesa, essenzialmente un levare in S1. Altrimenti, inizia con un'affermazione del tema primario.

Come vedrete, la principale differenza sta nell'ornamentazione dei frammenti della porzione di continuazione del periodo, ma essenzialmente la stessa struttura di frase è mantenuta. Due idee di base, una tonica e una dominante, seguite da tre frammenti e una sezione cadenzale.

(Musica)

### La transizione dialogica - Dr. Dan Wolfe

La transizione, etichettata R1-TR1.1, perché questa è la stessa transizione dalla rotazione del Ritornello, è in dialogo con un'interiezione bidimensionale. Questo suona solitamente come approvazione orchestrale del tema primario del solista, ma come nella rotazione del Ritornello, questa transizione di nuovo collassa nel modo minore parallelo.

### Il ruolo del solista - Dr. Dan Wolfe

La difficoltà in quest'esposizione del concerto non è modulare, ma piuttosto mantenere la tonalità, una differenza sottile dalla norma. Tipicamente un solista agisce come l'agente del cambiamento, che crea l'energia necessaria per la modulazione. In questo concerto, il solista agisce come qualcuno che mantiene lo status quo in modo che non crolli. Abbiamo modulato a Mi bemolle senza il solista. Ciò di cui abbiamo bisogno è il loro aiuto per rimanere lì.

Dove la cesura mediale è e non è, e cosa è o non è caesurophil, è difficile dire esattamente, perché questa intera sezione è davvero la fine di una semicadenza, ma ciò che conta è che si verifica all'interno di quest'area.

## La deviazione dalla norma mozartiana nell'esposizione solistica

### Un aspetto insolito - Dr. Dan Wolfe

Questa sezione è l'aspetto più insolito di questo concerto. Anche se può essere meno atipico specificamente per Beethoven, in un concerto mozartiano il solista quasi sempre introduce il proprio tema secondario. In questa rotazione solo 1, tuttavia, otteniamo solo una reiterazione del layout dell'esposizione del Ritornello. Notate gli stessi fallimenti nel cadenzare per S1, e questa stessa sezione di 4 battute che è espansa dal pianista prima di passare a R1-S2.

### La percezione del pubblico - Dr. Dan Wolfe

Ciò che non mi è chiaro è quanto percettibile sarebbe stato questo cambiamento per un ascoltatore di questo concerto. A questo punto, Mozart era morto da oltre un decennio, e la maggior parte della musica ascoltata in un concerto tendeva ad essere appena composta. C'è evidenza che Beethoven stesso fu influenzato dai concerti per pianoforte in Re minore e Do minore di Mozart, ma non è chiaro se questo sarebbe stato percettibile come una deformazione per il pubblico di questo concerto al momento in cui fu presentato in prima.

E naturalmente, questo conta, perché essere consapevoli dell'approccio normativo permette all'ascoltatore di interpretare il significato nelle situazioni in cui il compositore devia da quelle norme.

## L'episodio di esibizione (Display Episode)

### La funzione dell'episodio - Dr. Dan Wolfe

S2 è seguito da un episodio di esibizione, una parte standard della forma del concerto di tipo V. Per tutta la mia discussione sulla forma, un concerto, naturalmente, è principalmente un veicolo per il solista per mettersi in mostra.

(musica veloce e drammatica)

## Il trillo cadenzale e la cadenza "dive-bomber"

### La ricomparsa del jolly - Dr. Dan Wolfe

Ancora, abbiamo la ricomparsa del tema jolly P1, e ancora, potete facilmente sostenere che sta funzionando in una capacità di salvataggio. Questo effetto è aumentato perché il solista in realtà inizia il suo trillo sulla nota sbagliata, la tonica. Tipicamente, il trillo dovrebbe essere sul secondo grado della scala.

### L'analisi di Hepokoski e Darcy sulla deformazione del trillo

Hepokoski e Darcy scrivono che:

"Beethoven, particolarmente nei suoi concerti del periodo medio, cercò modi di intensificare questo momento di cadenza del trillo o di sottoporlo a sorprendenti deformazioni. Nel Concerto per pianoforte n. 3, si sente un trillo solista per ben 7 battute, misura 219-25. Al punto, il trillo è prima affrontato presto, nel momento in cui la 6/4 cadenzale di Mi bemolle maggiore è raggiunta. Questo permette la messa in scena udibile di un aggiustamento nel trillo, spinto cromaticamente su a Fa6, sollecitato dagli ordini del motivo testa di marcia R1P intarsiato nei legni. Le dinamiche misteriosamente ridotte di piano per tutto questo forniscono un senso di quiete innaturale, di qualcosa di potente trattenuto in quello che dovrebbe essere un punto culminante."

### Il momento culminante - Hepokoski e Darcy

"Alla misura 225, la diga esplode. Improvvisamente fortissimo, il momento della decisione, il solista rompe fuori dal suo confinamento dinamico per un tuffo spettacolare di quattro ottave verso il basso nella cadenza alla misura 227, un gesto drammatico ben descritto da Plantinga come uno dei 'cadenze altamente distintive, simili a bombardieri in picchiata che terminano le tre grandi sezioni solistiche del primo movimento.'"

### Nota di Dan Wolfe

Il Plantinga referenziato da Hepokoski e Darcy è Leon Plantinga, lo stesso autore che ho citato in questo video pure.

Questa cadenza "conquistata con fatica" è seguita dal salto immediato in Ritornello II.

## Ritornello II: transizione e preparazione allo sviluppo

### I due ruoli di R2 - Dr. Dan Wolfe

Questo Ritornello può avere due ruoli all'interno della struttura di una sonata di tipo V. Primo, e idealmente, suonerà aree rotazionali che non sono ancora state ascoltate, tipicamente la zona di chiusura, ma a volte anche materiale di transizione, perché Ritornello II funziona anche come una transizione nella sezione dello sviluppo.

Il suo secondo e più negativamente carico ruolo sarebbe invalidare la chiusura essenziale del solista suonando materiale del tema secondario. Poiché R2 è ancora parte della rotazione espositiva, quello annullerebbe l'EEC.

In questo caso, otteniamo l'originale R1, C1, e TR1.2, che era la transizione non basata sul tema primario.

### La modulazione insolita - Hepokoski e Darcy

Questo è seguito da un'altra anacrusi estesa nella sezione dello sviluppo. Ritornello II modula via da Mi bemolle maggiore e nella dominante globale, Sol minore. Questo di per sé è anche insolito. Come Hepokoski e Darcy sottolineano:

"Il default tonale di primo livello per R2 è rimanere in, e radicare, la tonalità secondaria raggiunta in solo I, V o III. Similmente, solitamente finisce con l'orchestra che sigilla le cose con una cadenza autentica perfetta in quella tonalità. Invece di rimanere tonalmente stabile, alcuni degli R2 di Mozart modulano ad una tonalità diversa verso la loro fine, preparando il terreno per il prossimo intervento del solista a S2. Tali finali modulatori di R2 assumono il ruolo di un ponte o zona d'ingresso nello spazio dello sviluppo, uno spazio che normalmente inizia con S2."

### Applicazione al concerto - Dr. Dan Wolfe

In questo caso, R2 funziona come Hepokoski e Darcy descrivono, una sorta di fusione con lo sviluppo o ponte in esso.

(Musica)

## Lo sviluppo (Development)

### Caratteristiche dello sviluppo - Dr. Dan Wolfe

Come potete vedere, abbiamo rapidamente raggiunto una PAC nella tonalità minore dominante. Di tutti i problemi con cui questo concerto ha a che fare, il cadenzare non è uno di essi. Da qui ci muoviamo in Fa minore, la Neapolitana Re bemolle maggiore, e poi torniamo alla tonica Do minore.

Per la scala di questo movimento, le esecuzioni tipicamente durano circa 15-17 minuti a seconda della cadenza, lo sviluppo è una sezione piuttosto piccola. Include solo il tema primario ed è quindi solo parzialmente rotazionale.

(Musica)

## Ritornello III e la ricapitolazione

### L'apertura di R3 - Dr. Dan Wolfe

Ci sono diverse opzioni per l'apertura di questa sezione. Altre possibilità includono R3 che è semplicemente la fine dello sviluppo, e la ricapitolazione che è interamente nella competenza del solista. In questo caso, l'orchestra gestisce la presentazione della struttura del periodo, e il solista prende il controllo della continuazione.

Ancora, potete vedere che è variato da una delle prime due iterazioni, ma ha ancora la struttura di un periodo.

### La correlazione con S1 - Dr. Dan Wolfe

La ricapitolazione è strettamente correlata con la rotazione S1.

(Musica)

### Il tema S2 e l'operazione di salvataggio - Dr. Dan Wolfe

Come potete vedere, anche il tema S2 scende nel modo minore. In effetti, possiamo persino pensare alla sezione di esibizione come un'ulteriore operazione di salvataggio, il solista che ci guida via dal minore tonico e verso il maggiore tonico.

Come in S1, questa sezione culmina in un'altra iterazione del tema jolly R1P sotto un trillo esteso e cadenza bombardiere in picchiata nella chiusura secondaria essenziale in Do maggiore.

## La cadenza e Ritornello IV: la grande deformazione

### La necessità di affermazione - Dr. Dan Wolfe

Il solista ha raggiunto la sua cadenza. Ciò di cui ora abbiamo bisogno è una cadenza corrispondente in Ritornello 4, che, ricordate, ha l'abilità di annullare o affermare l'ESC del solista.

In un tipo 5 tipico, e in questo concerto, l'affermazione cadenzale finale del Ritornello apparirà tipicamente seguendo la risoluzione della sospensione 6/4 dominante, che apre spazio per la cadenza. Ma questo concerto devia da quella norma.

### La cadenza completa - Dr. Dan Wolfe

Suonerò l'intera cadenza, ma è abbastanza lunga, quindi inserirò il timestamp della coda di essa sullo schermo se volete riprendere l'analisi lì.

(musica emotiva da film continua)

(Musica)

### La deformazione sorprendente - Dr. Dan Wolfe

Beethoven ha tirato via il tappeto da sotto di noi, e, probabilmente, persino dal suo pubblico. Altre deformazioni in questo concerto potrebbero essere passate inosservate dal suo pubblico, ma la forza di questa norma si estende dal 18° fino al tardo 19° secolo.

### L'analisi della deformazione - Hepokoski e Darcy

Ciò che ha fatto è piuttosto che cadenzare, suonato un accordo tonico alterato, rendendolo un dominante secondario del 4. Hepokoski e Darcy scrivono:

"Beethoven ha soffocato il trillo cadenzale finale della cadenza ad una dinamica piano-pianissimo all'inizio della posizione coda R4/2 e ha minato la sua risoluzione attraverso la sostituzione di un accordo V7 del 4 alla misura 417. Come ci si potrebbe aspettare, Beethoven allargò il concetto di mantenere il solista attraverso tutto lo spazio post-cadenza nei suoi concerti successivi."

### L'ambiguità finale - Dr. Dan Wolfe

Questo scambio spinge l'atto della risoluzione tonale finale in Ritornello 4.2, e sfortunatamente, in questo caso, la risoluzione torna verso Do minore. Questo non è né un totale rifiuto dell'ESC originale o un'affermazione di esso, ma piuttosto un modo per inserire un po' di ambiguità nel successo di questa forma sonata. È interpretabile come successo o fallimento.

(Musica)

## La coda: opera buffa nel modo minore

### La descrizione di Plantinga - Leon Plantinga

Anche se avrei da ridire sulla descrizione di Plantinga di questa sezione come l'unica sorpresa formale di questo movimento, la sua descrizione della coda è estremamente appropriata. Scrive:

"Il pianista non risolve la dominante più trillo alla tonica, ma piuttosto una chiusura ingannevole a V7 di IV. Qui inizia una coda che levita tra quel suono e la sottodominante in una lunga cadenza plagale eseguita sopra un pedale di battiti solenni da R1p nel timpano. Questa nave sospesa è finalmente a terra da affermazioni ripetute di una comune fine di opera buffa, qui vitalizzata dalla tonalità minore e un'accelerazione ancora più urgente dei motivi a portata di mano, tratti ancora una volta dal primo tema. La passione oscura e travolgente di questa fine incapsula l'ethos familiare di Do minore nell'immaginazione musicale di Beethoven."

### La riflessione di Dan Wolfe

Fino a quando Plantinga l'ha detto, non avrei mai pensato a questa come una fine di opera buffa. Ma è quello che è, solo nel minore piuttosto che nel modo maggiore, l'effetto accelerante di motivi compressi che suona minaccioso piuttosto che comico.

## Conclusioni dell'analisi

### Riflessione finale di Dan Wolfe

Quando inizialmente cercavo un nuovo concerto per pianoforte da analizzare sul canale, abbastanza rapidamente decisi di sceglierne uno di Beethoven. Rappresentano un punto di svolta nel concerto essendo sonate di tipo V, che dopo Beethoven fu in gran parte scartato come forma eccetto che da Brahms.

Quando cercavo di sceglierne uno dei cinque, quasi rifiutai il terzo immediatamente, perché è davvero piuttosto difficile trovare fonti analitiche che discutano la forma del concerto, almeno in inglese. Alla fine decisi che piuttosto che saltarlo a causa della mancanza di ricerca, quella dovrebbe essere la ragione per cui lo analizzo in primo luogo.

Spero che questo video riempia un po' di quel vuoto, o forse fornisca un punto di partenza per qualcosa di più specifico riguardo questo concerto, e spero di analizzare i movimenti rimanenti prima che l'anno finisca.

## Riassunto finale dell'analisi

L'analisi completa del primo movimento del Terzo Concerto per pianoforte di Beethoven in Do minore, Op. 37 rivela un'opera di transizione che segna il passaggio dal modello mozartiano verso l'innovazione beethoveniana del periodo medio. Le principali caratteristiche includono:

* Ambiguità sulla datazione (probabilmente 1802-1803)
* Possibile blocco tri-modulare nell'esposizione del Ritornello
* Uso del tema primario come "jolly" ricorrente (wild card/idée fixe)
* Sviluppo relativamente breve ma intenso
* Cadenza con trillo deformato sulla nota "sbagliata"
* Coda che sovverte le aspettative tradizionali con una risoluzione ambigua tra Do maggiore e Do minore
* Uso del tema primario in funzione di "operazione di salvataggio" per raggiungere le chiusure essenziali
* Passione oscura e travolgente della fine che incapsula l'ethos di Do minore nell'immaginazione musicale di Beethoven

# PARTE II: FONTI BIBLIOGRAFICHE E APPROFONDIMENTI

## 1. Beethoven's Concertos: History, Style, Performance

**Autore**: Leon Plantinga  
 **Importanza**: Libro molto autorevole  
 **Rilevanza**: Testo di riferimento per lo studio dei concerti di Beethoven

### Chi è Leon Plantinga

Leon Plantinga è un musicologo americano rispettato, professore emerito alla Yale University, specializzato in musica del periodo classico e romantico. Le sue pubblicazioni sono considerate fondamentali per la comprensione del repertorio concertistico beethoveniano.

### Contributi citati in questa analisi

Plantinga fornisce il contesto storico dettagliato sulla genesi del Terzo Concerto, inclusa la documentazione epistolare tra Carl van Beethoven e gli editori Breitkopf & Härtel, le recensioni dei concerti del 1802-1803, e l'analisi paleografica del manoscritto che ha permesso di stabilire la datazione corretta dell'opera.

## 2. Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata

**Autori**: James Hepokoski e Warren Darcy  
 **Importanza**: Opera fondamentale e altamente autorevole  
 **Rilevanza**: Testo di riferimento per l'analisi della forma sonata e dei concerti del periodo classico

### Chi sono Hepokoski e Darcy

James Hepokoski (University of Minnesota) e Warren Darcy (Oberlin Conservatory) sono tra i più importanti teorici musicali contemporanei. La loro teoria della sonata ha rivoluzionato l'approccio analitico alla musica del XVIII secolo, introducendo concetti come:

* Le rotazioni tematiche
* Le cesure mediali
* Il concetto di EEC (Essential Expositional Closure)
* La classificazione delle sonate di "tipo V" per i concerti
* Il concetto di "deformazione" formale
* Il "wild card" o idée fixe
* L'"operazione di salvataggio" (rescue operation)

### Contributi citati in questa analisi

Hepokoski e Darcy forniscono il quadro teorico-analitico completo per comprendere:

* La struttura formale del concerto
* Le deviazioni dalla norma mozartiana
* Il significato espressivo del tema primario come jolly ricorrente
* Le deformazioni del trillo cadenzale
* Il ruolo ambiguo del Ritornello IV nella conclusione

## 3. Sonata She Wrote - Dr. Dan Wolfe

**Creatore del contenuto**: Dr. Dan Wolfe  
 **Formato**: Video-lezione analitica su YouTube  
 **Importanza**: Contenuto educativo di alta qualità rivolto sia a musicisti che a appassionati

### Chi è il Dr. Dan Wolfe

Il Dr. Dan Wolfe è il creatore del canale YouTube "Sonata She Wrote", dedicato all'analisi approfondita della forma sonata e del repertorio concertistico. Le sue analisi sono caratterizzate da:

* Rigore teorico basato su Hepokoski e Darcy
* Approccio accessibile anche ai non specialisti
* Uso di registrazioni storicamente informate
* Integrazione di contesto storico e analisi formale

### Contributo originale

L'analisi video del Dr. Wolfe sul Terzo Concerto di Beethoven colma una lacuna nella letteratura analitica in lingua inglese, fornendo un'esame dettagliato della forma che va oltre le semplici guide all'ascolto per non musicisti.

## Note finali sulla sintesi

Questo documento integra tre fonti autorevoli per fornire una comprensione completa del primo movimento del Terzo Concerto per pianoforte di Beethoven:

1. **Il contesto storico** (Plantinga) - la genesi dell'opera, le circostanze della prima esecuzione, le recensioni contemporanee
2. **Il quadro teorico** (Hepokoski e Darcy) - gli strumenti analitici per comprendere la struttura formale
3. **L'analisi integrativa** (Dr. Dan Wolfe) - l'applicazione della teoria alla specifica opera, con esempi musicali concreti

Il concerto emerge come opera di transizione fondamentale, in cui Beethoven mantiene ancora collegamenti con il modello mozartiano (la struttura generale della sonata di tipo V) ma introduce innovazioni significative che anticipano i suoi concerti maturi del periodo medio: la coesione motivica estrema, l'uso del tema primario come elemento ricorrente unificante, e soprattutto la deformazione drammatica del finale, con la sua ambigua oscillazione tra Do maggiore e Do minore che incarna perfettamente l'"ethos di Do minore" nell'immaginazione musicale beethoveniana.

**Fine del documento**

*A cura di Silvia Platania* *Data: 12 dicembre 2025*

**Chat**

# Concerto per pianoforte e orchestra n. 3 in do minore, Op. 37 – Ludwig van Beethoven

***Facsimile della prima pagina del manoscritto autografo del Terzo Concerto per pianoforte di Beethoven (1800-1803 circa). Ignaz von Seyfried, assistendo alla prima esecuzione, raccontò che Beethoven suonò la parte solista quasi interamente a memoria: sulle pagine vide “quasi solo fogli bianchi, con al massimo qualche geroglifico egizio incomprensibile scribacchiato qua e là come indizio per lui”***[***en.wikipedia.org***](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=The%20score%20was%20incomplete%20at,2)***.***

## Introduzione

Il **Concerto per pianoforte e orchestra n. 3 in do minore, Op. 37** di **Ludwig van Beethoven** è una pietra miliare del repertorio classico, rappresentando un ponte tra lo stile classico di fine Settecento e le nuove tendenze romantiche dei primi Ottocento. Scritto all’inizio del XIX secolo, questo concerto mostra un Beethoven in transizione: un giovane pianista e compositore virtuoso che spinge i confini formali ereditati da Mozart e Haydn, infondendovi il suo temperamento drammatico e innovativo[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=The%20Story%3A%20Analyst%20Donald%20Tovey,but%20wrote%20one%20out%20later)[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=Certain%20aspects%20of%20this%20concerto%2C,power%20to%20the%20movement%E2%80%99s%20ending).

La seguente ricerca offre un’analisi approfondita e accessibile a un pubblico **profano**, ossia non specializzato. Verranno spiegati i concetti tecnici in modo chiaro, con riferimenti a un **Glossario** finale dove sono definiti i termini musicali evidenziati nel testo. Inoltre, alcune sezioni includono note storiche e **appendici** per approfondimenti specifici, richiamate opportunamente nel corso dell’esposizione.

Il focus principale sarà sul **primo movimento (Allegro con brio)**, analizzato nella sua struttura formale (basata sulla *forma sonata*, tipica dei concerti classici) e interpretato dal punto di vista espressivo, passo dopo passo. Non mancherà una panoramica sugli altri due movimenti – il **Largo** centrale e il movimentato **Rondò finale (Allegro – Presto)** – delineandone forma e stile.

Per contestualizzare l’opera, verranno presentati una sezione dedicata alla figura di Beethoven nell’epoca della composizione (con elementi biografici, influenze e aneddoti) e un quadro del **contesto storico-culturale** dell’inizio Ottocento, segnato da fermenti politici (l’era napoleonica) e da trasformazioni nel gusto musicale. Si confronterà il Terzo Concerto con gli altri concerti per pianoforte di Beethoven e con opere analoghe di suoi contemporanei, evidenziando affinità e differenze. Infine, si discuteranno alcune **interpretazioni celebri** di questo concerto da parte di pianisti e direttori di rilievo – come **Wilhelm Kempff**, **Alfred Brendel**, **Glenn Gould**, **Martha Argerich**, **Daniel Barenboim**, ecc. – mettendone in luce le differenze stilistiche ed esecutive.

## Beethoven e il suo Terzo Concerto: genesi, dedica e contesto biografico

Il Concerto n. 3 in do minore fu composto da Beethoven attorno al 1800[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Beethoven%27s%20Piano%20Concerto%20No,Concerto%2C%20also%20in%20C%20minor), in un periodo cruciale della sua crescita artistica. Secondo alcuni studiosi, Beethoven iniziò a abbozzarlo già nel 1797, completandone poi la gran parte nel 1800[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=The%20Story%3A%20Analyst%20Donald%20Tovey,but%20wrote%20one%20out%20later). È probabile che l’opera abbia subito revisioni fino al 1802, anno in cui Beethoven attraversò una grave crisi personale legata all’aggravarsi della sua sordità (sfociata nel celebre “Testamento di Heiligenstadt” dell’ottobre 1802). Proprio mentre lottava con la prospettiva della perdita dell’udito, Beethoven stava temprando il suo spirito creativo per inaugurare il cosiddetto “periodo eroico” della sua produzione. In questo senso, il Terzo Concerto – ultimato nei dettagli in vista del concerto dell’aprile 1803[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=The%20Story%3A%20Analyst%20Donald%20Tovey,but%20wrote%20one%20out%20later) – può essere visto come una delle opere di transizione in cui **“lo stile del suo primo periodo si prepara a svilupparsi in quello del secondo”**[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=The%20Story%3A%20Analyst%20Donald%20Tovey,but%20wrote%20one%20out%20later), per citare l’analista Donald Tovey. Beethoven vi fonde elementi del linguaggio classico ereditato dal Settecento con una nuova intensità espressiva e strutturale che preannuncia il Romanticismo.

Beethoven stesso fu il solista alla **prima esecuzione** del concerto, il **5 aprile 1803 a Vienna**[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Beethoven%27s%20Piano%20Concerto%20No,Concerto%2C%20also%20in%20C%20minor). Si trattò di un famoso “maratona” musicale presso il Theater an der Wien, in cui Beethoven presentò in un’unica serata non solo il nuovo Concerto op.37 ma anche altre sue opere fresche di composizione: la **Sinfonia n. 2 in re maggiore, Op. 36** e l’oratorio **“Cristo sul Monte degli Ulivi”**, entrambe prime esecuzioni assolute[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=1803%2C%20with%20the%20composer%20as,71%2C%20also%20in%20C%20minor). Possiamo immaginare l’entusiasmo e la curiosità del pubblico viennese di fronte a un programma così interamente dedicato alle audaci creazioni di questo giovane maestro trentenne. Un aneddoto tramandato dal musicista Ignaz von Seyfried – che quella sera faceva da “girapagine” a Beethoven – testimonia il carattere indomito e un po’ caotico del compositore: Beethoven, pressato dal tempo, non aveva fatto in tempo a scrivere per intero la parte solista sullo spartito, e di fatto improvvisò gran parte del concerto. Seyfried racconta di aver visto sul leggio *“quasi niente altro che fogli bianchi; al più, qua e là, qualche geroglifico egizio del tutto incomprensibile mi faceva da indizio; poiché [Beethoven] suonò quasi tutta la parte del pianoforte a memoria”*[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=The%20score%20was%20incomplete%20at,2). Questo episodio leggendario – supportato anche dal ricordo di un altro allievo, Ferdinand Ries – dipinge Beethoven come pianista virtuoso dall’impressionante memoria e capacità improvvisativa, nonché come artista che spingeva fino all’ultimo il processo creativo, persino sul palco.

Il Concerto in do minore fu **pubblicato** a Vienna nel 1804[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=1803%2C%20with%20the%20composer%20as,71%2C%20also%20in%20C%20minor). Beethoven lo dedicò a **Luigi Ferdinando, Principe di Prussia** (Louis Ferdinand von Preußen)[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=1803%2C%20with%20the%20composer%20as,71%2C%20also%20in%20C%20minor), un nobile musicista che era egli stesso pianista e compositore dilettante di talento. La dedica non fu casuale: il principe Luigi Ferdinando era cugino del re di Prussia e noto per la sua bravura al pianoforte, tanto che Beethoven ebbe ad elogiarne il tocco *“non come quello di un principe, ma di un abile pianista”*[interlude.hk](https://interlude.hk/prince-and-composer-louis-ferdinand-of-prussia/#:~:text=Musically%2C%20he%20was%20a%20pianist,%E2%80%99). Il Principe, che sarebbe poi caduto in battaglia contro le truppe napoleoniche nel 1806, era considerato un protettore delle arti e rappresentava quell’unione ideale tra aristocrazia illuminata e genialità artistica che Beethoven auspicava. Dedicandogli il concerto, Beethoven intendeva omaggiare il suo *mecenate* e insieme riconoscere in lui un fine intenditore musicale. (Curiosamente, anni dopo, Franz Liszt avrebbe composto un’elegia su temi del Principe Louis Ferdinand, testimonianza della stima che la comunità musicale nutriva verso questo sfortunato personaggio[interlude.hk](https://interlude.hk/prince-and-composer-louis-ferdinand-of-prussia/#:~:text=Musically%2C%20he%20was%20a%20pianist,%E2%80%99)).

Sul piano delle **influenze musicali**, Beethoven guardava dichiaratamente ai grandi modelli di Wolfgang Amadeus Mozart: in particolare, il Concerto n. 3 in do minore sembra rendere omaggio al famoso **Concerto in do minore K.491** di Mozart[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=1803%2C%20with%20the%20composer%20as,71%2C%20also%20in%20C%20minor). Molti critici hanno notato che **il primo tema** del concerto beethoveniano ricorda da vicino quello dell’opera mozartiana[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=1803%2C%20with%20the%20composer%20as,71%2C%20also%20in%20C%20minor) – una somiglianza non fortuita, dato che Mozart aveva scritto solo due concerti per pianoforte in tonalità minore (do minore K.491 e re minore K.466) e Beethoven li conosceva e ammirava profondamente. Beethoven riprende da Mozart la struttura formale quasi identica e l’atmosfera drammatica del do minore, ma la rielabora col suo temperamento: **“il carattere del suo concerto è piuttosto un’estensione del suo tempestoso stile personale, quello della Sonata *Pathétique*** (anch’essa in do minore)[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=Certain%20aspects%20of%20this%20concerto%2C,power%20to%20the%20movement%E2%80%99s%20ending). L’omaggio a Mozart è quindi evidente – quasi un “passaggio di testimone” – ma Beethoven imprime a questa musica una forza nuova, proiettandola verso il futuro[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=People%20liken%20this%20concerto%20directly,the%20sincerest%20form%20of%20flattery)[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=of%20sorts%20to%20Mozart%2C%20paying,by%20this%20interesting%20little%20read).

Vale la pena ricordare che nel 1803 Beethoven era ancora principalmente conosciuto a Vienna come virtuoso pianista e autore di musica per pianoforte, più che come sinfonista (la Prima Sinfonia era stata presentata solo nel 1800). I suoi due concerti precedenti per pianoforte e orchestra (Op. 15 in do maggiore e Op. 19 in si♭ maggiore) erano stati scritti sul finire del Settecento e risentivano molto dello stile settecentesco brillante di Mozart e Haydn. Con il Terzo Concerto, invece, Beethoven compie un balzo espressivo: la scelta della tonalità di **do minore**, a lui cara per le opere dal carattere drammatico, e la scrittura pianistica orchestrale più robusta e *“tempestosa”*, segnano un cambio di passo. Non a caso il musicologo Donald Tovey identifica proprio in questo concerto il momento in cui Beethoven comincia a oltrepassare i confini formali del classicismo per entrare in una nuova fase creativa[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=The%20Story%3A%20Analyst%20Donald%20Tovey,but%20wrote%20one%20out%20later). Possiamo dunque collocare il Concerto n. 3 nel contesto del **primo periodo beethoveniano** (detto anche “periodo giovanile” o “periodo di Bonn/Vienna”), ma già con uno sguardo verso il **secondo periodo** (“periodo eroico”), di cui anticipa alcune caratteristiche: l’energia propulsiva, il contrasto drammatico tra temi, la tensione verso un finale luminoso che supera l’oscurità iniziale.

### Beethoven all’alba dell’Ottocento: contesto politico e culturale

Per comprendere appieno la genesi di questo concerto, è utile gettare uno sguardo sul periodo storico e culturale in cui Beethoven viveva e lavorava agli inizi dell’Ottocento. Erano anni tumultuosi in Europa: **Napoleone Bonaparte** era asceso al potere in Francia e stava ridisegnando gli equilibri del continente attraverso guerre e conquiste. Nel 1803 (anno della prima del concerto) la fragile pace di Lunéville andava in frantumi e si profilava la ripresa delle ostilità fra Napoleone e le potenze europee. Beethoven, fervente sostenitore degli ideali illuministi di libertà e uguaglianza, aveva inizialmente guardato a Napoleone con ammirazione, vedendolo come un campione dei valori rivoluzionari – al punto da dedicargli in un primo momento la Sinfonia Eroica (salvo poi stracciare la dedica quando Napoleone si autoproclamò imperatore nel 1804). Questa tensione politica si respirava anche a Vienna, città dove Beethoven risiedeva dal 1792: Vienna era allora la capitale di un impero asburgico conservatore, ma anche un vivace centro culturale cosmopolita. Beethoven godeva della protezione di nobili illuminati (come il principe Karl Lichnowsky e in seguito l’arciduca Rodolfo) e frequentava i salotti musicali dove si esibiva come pianista acclamato.

Dal punto di vista **culturale e musicale**, Beethoven era la figura di punta di una generazione che traghettava la musica dal Classicismo al Romanticismo. Il **pianoforte** stava acquisendo uno status sempre più importante: rispetto ai tempi di Mozart, lo strumento si era evoluto (i pianoforti avevano tastiere più estese e sonorità più potenti) e il pubblico idolatrava i virtuosi della tastiera. Beethoven era uno di questi virtuosi, noto per l’intensità quasi *tormentata* delle sue esecuzioni, in netto contrasto con l’eleganza settecentesca dei suoi predecessori. Il Concerto per pianoforte, come genere, rifletteva bene questa transizione: se nei concerti di Mozart prevaleva un dialogo galante e brillante tra solista e orchestra, Beethoven spinge il genere verso un **approccio più “sinfonico”**, conferendo all’orchestra un ruolo più robusto e paritario e al pianoforte un carattere da protagonista drammaturgo. I suoi concerti – e in particolare il n. 3 – tendono ad avere dimensioni più ampie, contrasti dinamici più marcati e una drammaticità che prelude ai concerti romantici di metà Ottocento.

Nel 1800 Beethoven aveva già dato prova di voler innovare: basti pensare alla sua **Sinfonia n.1**, che pur rispettando le convenzioni classiche contiene audaci scelte armoniche, o alla citata **Sonata Pathétique** (1798, Op.13) col suo pathos nuovo. Il Concerto n.3 incarna lo spirito dell’epoca: vi si ritrova lo **Sturm und Drang** (*tempesta e impeto*) tardo-settecentesco – quel gusto per il drammatico e l’emotivo che era comparso nelle sinfonie di Haydn e in alcune opere di Mozart – fuso con la voce personale di Beethoven, già rivolta ai grandi ideali di lotta e trionfo che segneranno il periodo eroico. Non dimentichiamo che il do minore, tonalità di questo concerto, era per Beethoven quasi un simbolo di *lotta*: in futuro la userà per opere come la Sinfonia n.5 o la Sonata *Appassionata*, dove il viaggio musicale è dall’oscurità iniziale verso la luce finale. Anche nel Concerto n.3 assisteremo a un percorso simile, come vedremo, con un finale che sorprendentemente sfocia in do maggiore luminoso[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=The%20movement%20goes%20through%20its,unlike%20what%20one%20would%20expect)[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=Il%20Finale%20,pensare%20al%20Finale%20dell%E2%80%99Ottava%20Sinfonia).

In sintesi, Beethoven compose il Terzo Concerto in un’epoca di **grandi cambiamenti**. Politicamente, l’Antico Regime stava cedendo il passo a nuove idee rivoluzionarie e nazionalistiche; culturalmente, il razionalismo cedeva il posto al sentimento romantico; musicalmente, la forma classica veniva arricchita di nuovi contenuti emotivi e sorprese formali. Beethoven, con la sua arte, incarnò tutte queste transizioni. Il Concerto n.3, in particolare, ci permette di osservare un Beethoven **trentaquattrenne** (alla prima esecuzione nel 1803) che affronta la sfida di superare i modelli di Mozart non per distruggerli, ma per *andarvi oltre*: rende omaggio alla perfezione formale mozartiana, ma al tempo stesso *annuncia sé stesso* come il nuovo genio all’orizzonte[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=of%20sorts%20to%20Mozart%2C%20paying,by%20this%20interesting%20little%20read).

## Struttura generale del concerto

Il Concerto in do minore op.37 si conforma allo schema **in tre movimenti** tipico dei concerti classico-romantici[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=As%20is%20standard%20for%20Classical,work%20is%20in%20three%20movements): un primo movimento ampio e brillante (**Allegro con brio**), un movimento centrale lento e lirico (**Largo**) e un finale vivace in forma di rondò (**Rondò. Allegro** che culmina in un *Presto*).

Dal punto di vista dell’organico, Beethoven richiede un’orchestra classica completa: fiati a coppie (2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti in si♭, 2 fagotti), 2 corni (in tonalità miste di mi♭, mi naturale e do), 2 trombe in do, timpani e archi[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=The%20concerto%20%20is%20scored,80%2C%20strings%2C%20and%20piano%20soloist), oltre naturalmente al **pianoforte solista**. Questa strumentazione è simile a quella usata da Mozart nei suoi ultimi concerti, ma Beethoven ne sfrutta le possibilità dinamiche in modo più vigoroso: ad esempio, l’aggiunta delle trombe e timpani in un concerto in tonalità minore dà all’orchestra una potenza e una solennità maggiori nei fortissimo (ricordiamo che Mozart nel suo Concerto K.491 in do minore non aveva usato né trombe né timpani, Beethoven invece sì). Fin dalle prime battute, come vedremo, l’orchestra riveste un ruolo cruciale nel presentare i temi e nel creare l’atmosfera drammatica.

Come prassi comune dell’epoca, il primo movimento è costruito sulla **forma-sonata** con **doppia esposizione**: prima l’orchestra espone i temi principali mentre il pianoforte tace, poi il pianoforte entra ripresentando i temi e aggiungendo elaborazioni virtuosistiche. Questa struttura derivava dai concerti barocchi e classici (anche Mozart la utilizzava) e serviva a introdurre il solista gradualmente. Beethoven segue questo schema di base ma, da par suo, introdurrà vari *colpi di scena* formali e armonici, mantenendo alta l’attenzione dell’ascoltatore.

Per orientare il lettore non specialista, riassumiamo brevemente le sezioni tipiche di un primo movimento in **forma sonata** (si veda anche l’Appendice A per maggiori dettagli):

* **Esposizione**: vengono presentati i **temi principali**. Nel concerto classico c’è un’**esposizione orchestrale** iniziale (solo orchestra) e una **seconda esposizione** in cui entra il solista, spesso con i temi riproposti e arricchiti. In tonalità minore come qui, il primo tema è di solito in tonalità di **tonica** (do minore), mentre il secondo tema modula tipicamente alla **relativa maggiore** (mi♭ maggiore) o ad altra tonalità contrastante, per dare varietà melodica e coloristica.
* **Sviluppo**: è la sezione centrale dove i temi vengono elaborati, variati, frammentati, modulando in tonalità diverse e creando tensione. Qui l’interazione solista-orchestra può farsi serrata e dialogica.
* **Ripresa**: la musica ritorna alla tonalità d’origine (do minore) e ripropone i temi iniziali, adattandoli. Nel caso dei concerti, la ripresa vede di nuovo il solista in primo piano con l’orchestra.
* **Cadenza**: poco prima della fine del primo movimento (e a volte anche in altri movimenti), era consuetudine inserire una *cadenza solistica*: il pianoforte si esibisce da solo in un passaggio brillante e improvvisativo, mostrando la bravura dell’esecutore. Beethoven generalmente indicava il punto in cui inserire la cadenza (con una fermata sul 6/4, accordo di **seconda eccedente**), lasciando all’interprete la libertà di improvvisarla. In questo concerto Beethoven stesso improvvisò la cadenza alla prima esecuzione, ma in seguito ne scrisse una versione definitiva che oggi è spesso eseguita[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=1800,but%20wrote%20one%20out%20later). (Per approfondire il tema delle cadenze, vedi Appendice B).
* **Coda**: dopo la cadenza, l’orchestra (talvolta insieme al pianoforte) chiude il movimento con una sezione conclusiva, la coda, che ribadisce la tonalità principale e dà un senso di conclusione definitiva.

Il secondo movimento, **Largo**, segue una struttura più libera. Spesso i movimenti lenti dei concerti classici assumono la forma di un’aria cantabile o di una semplice forma ternaria (A–B–A): presentano una melodia principale, un episodio contrastante e poi il ritorno della melodia iniziale in modo variato. Anche nel nostro caso vedremo che il Largo ha un carattere di *romanza notturna*, con una sezione centrale che offre un diverso colore, prima di tornare al tema di apertura in modo ancor più intimo.

Il **Finale** è un **rondò** (*Allegro*), forma tipicamente impiegata da Beethoven e i suoi predecessori per chiudere in modo brioso i concerti. Il rondò è basato su un **ritornello** (tema principale ricorrente) che si alterna a **episodi** contrastanti. Beethoven spesso combinava il rondò con elementi di forma sonata (introducendo brevi sviluppi sui temi), generando la cosiddetta *forma sonata-rondò*. Nel nostro concerto, il finale è indicato come *Rondò. Allegro* e termina con un accelerando *Presto*. Presenta un tema principale vivace che torna più volte, intervallato da episodi in altre tonalità e da *sorprese* (come un breve richiamo al secondo movimento e cambiamenti improvvisi di tonalità)[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=To%20soften%20the%20shock%20of,tumbling%20finish%20in%20the%20orchestra). Infine, una coda travolgente in tempo Presto – con un brillante spunto in do maggiore – chiude il concerto con **esuberanza e luminosità**[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=The%20movement%20goes%20through%20its,unlike%20what%20one%20would%20expect)[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=Il%20Finale%20,pensare%20al%20Finale%20dell%E2%80%99Ottava%20Sinfonia).

Passiamo ora all’analisi dettagliata dei singoli movimenti.

### I. Allegro con brio (do minore)

Il primo movimento, **Allegro con brio**, è il cuore espressivo del concerto. Si apre con l’orchestra da sola, in una **introduzione vigorosa** che cattura subito l’attenzione: gli archi attaccano con un tema principale energico in do minore, caratterizzato da un motivo incisivo e ritmicamente marcato. Questo **Tema A** ha un piglio quasi *marziale*: le frasi sono brevi, scandite da un ritmo puntato e accordi pieni dell’orchestra in **fortissimo**, creando un clima di urgenza e tensione. Un commentatore lo ha descritto come un tema “dall’incedere severo e quasi militare”[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=As%20is%20typical%20for%20concertos,full%20of%20runs%20up%20and), ma allo stesso tempo molto semplice e riconoscibile: una di quelle idee tematiche che subito restano impresse nell’orecchio. La tonalità minore e il registro grave degli archi conferiscono un carattere drammatico: fin dalle prime battute percepiamo che non sarà un concerto spensierato, ma un viaggio emotivo intenso. Beethoven amava il do minore per queste atmosfere di pathos e sfida – e infatti questo tema iniziale sembra preannunciare la *lotta* musicale che si svolgerà nel movimento.

Dopo l’affermazione decisa del tema principale da parte di tutta l’orchestra (**tutti**), la tensione si allenta brevemente: emerge un elemento secondario, una sorta di codetta o *motivo di risposta*, più leggera e in **piano**. Potremmo chiamarlo **Motivo ritmico B**, perché deriva ritmicamente dal tema A ma ha un carattere più dimesso, quasi un’eco del tema principale. Questo elemento ritornerà più avanti in varie forme, divenendo quasi un “personaggio” a sé stante nel dialogo musicale[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=Fra%20i%20vari%20elementi%20formativi%2C,pianoforte%20con%20una%20melodia%20di). Già qui Beethoven delinea uno dei suoi tratti distintivi: l’uso di piccoli **cellule ritmiche o motiviche** che attraversano il pezzo conferendo coesione. In particolare, questo motivo di risposta verrà sviluppato nel corso del movimento assumendo di volta in volta tinte misteriose o cupe, e **riapparirà addirittura nel rullo di timpani dopo la cadenza solistica**[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=Fra%20i%20vari%20elementi%20formativi%2C,pianoforte%20con%20una%20melodia%20di) – un dettaglio orchestrale di grande effetto, di cui riparleremo.

L’esposizione orchestrale prosegue presentando un **Secondo Tema** in un’area tonale contrastante. Come prevedibile in una composizione in tonalità minore, Beethoven sposta il discorso verso la tonalità relativa maggiore: **mi♭ maggiore**[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=As%20is%20typical%20for%20concertos,full%20of%20runs%20up%20and). Questo secondo tema è introdotto dai legni (clarinetti e primi violini) ed ha un carattere più cantabile e sereno, quasi a bilanciare l’irruenza del primo tema[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=introduced%20by%20the%20strings%20,finally%20back%20to%20C%20minor). All’ascolto, il cambiamento è netto: dal colore scuro di do minore si passa a una sonorità più dolce e luminosa in mi♭, e anche il ritmo si distende. In realtà Beethoven compie qui qualcosa di particolare: nella coda dell’esposizione orchestrale, dopo aver presentato il tema in mi♭, accenna persino al **do maggiore** (tonica in modo maggiore)[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=introduced%20by%20the%20strings%20,finally%20back%20to%20C%20minor), come un fugace raggio di sole che però subito scompare riportandoci al do minore. Questa oscillazione tra minore e maggiore sarà uno dei giochi tonali del movimento, riflettendo forse un’altalena emotiva tra dramma e speranza.

Completata la prima esposizione orchestrale, è finalmente il momento del **pianoforte solista**. L’entrata del pianoforte avviene in modo scenografico: dopo una breve pausa, il pianoforte esordisce con una **scala ascendente rapidissima** che corre per quasi due ottave, dal registro grave a quello acuto[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=major%2C%20finally%20back%20to%20C,minor). È come un guizzo improvviso: Beethoven fa *“irrompere”* il pianoforte sulla scena, segnalando che da qui in avanti il dialogo sarà a due voci. Questa scala ascendente, eseguita in dinamica forte, è in realtà una firma tipica di Beethoven – un gesto virtuosistico che appare anche in altri suoi concerti (ad esempio all’entrata del pianoforte nel Concerto n.4 c’è un’idea simile, ma in pianissimo). Qui essa serve a ristabilire immediatamente la tonalità di do minore e a catturare l’attenzione sul solista.

Inizia così la **seconda esposizione** (detta anche “esposizione solista”), nella quale il pianoforte rielabora e arricchisce i temi già ascoltati. Il **Tema A** viene riproposto: dapprima l’orchestra lo intona di nuovo brevemente, poi il pianoforte lo fa suo, dialogando con l’orchestra. Beethoven aggiunge **abbellimenti e nuove idee**: ad esempio, il pianista prende spunti ritmici del tema e li svolge in eleganti passaggi di arpeggi e scale, mostrando il suo virtuosismo. La musica scorre alternando frasi dell’orchestra e risposte del pianoforte – un vero **dialogo concertante**. Quando si arriva al **Secondo Tema** in mi♭ maggiore, è il pianoforte stesso ad esporlo, con grazia ed espressività, accompagnato dai delicati ricami degli archi in sottofondo[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=introduced%20by%20the%20strings%20,finally%20back%20to%20C%20minor). Questa sezione è spesso dolce: Beethoven segna dinamiche più tenui, creando un’oasi di lirismo in mezzo all’agitazione. Il pianoforte può esprimersi “cantando” sulla tastiera, quasi fosse un’aria d’opera. L’orchestra interviene a tratti per sostenere o riprendere brevemente il tema, ma in generale lascia spazio al solista di brillare. L’esposizione solista si conclude similmente a quella orchestrale, modulando nuovamente verso do minore e chiudendo magari con qualche **accordo di cadenza** che prepara lo sviluppo.

Entra quindi in scena lo **Sviluppo**, la parte più instabile e dinamica della forma-sonata. Qui Beethoven si concede notevole libertà creativa. Inizia inaspettatamente: *invece* di ripartire subito dai temi principali in do minore, il pianoforte attacca con un nuovo slancio di scale ascendenti simili a quelle dell’entrata, ma questa volta in **re maggiore**![en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Development%3A%20The%20piano%20enters%2C%20playing,The%20music%20is%20generally%20quiet). Re maggiore è una tonalità sorprendentemente lontana da do minore (è il *tonico* della scala, uno scarto di un tono intero, non una relazione diretta); questo spiazza l’ascoltatore e tinge l’atmosfera di incertezza. Beethoven abbassa repentinamente il volume: dopo l’energia dell’esposizione, allo sviluppo l’ambiente sonoro diventa in gran parte **pianissimo e misterioso**. Pianoforte e archi si scambiano frammenti motivici in un dialogo sommesso, quasi meditativo. Vengono ripresi elementi sia del tema principale sia del motivo secondario: ad esempio, il pianoforte può arpeggiare sul disegno ritmico del tema A mentre i legni sussurrano parti del tema B. L’armonia attraversa varie modulazioni, creando tensione e aspettativa.

Uno dei momenti affascinanti dello sviluppo è quando Beethoven sembra *smarrire* la tonalità: le frasi modulano in tonalità minori lontane, i dialoghi tra piano e orchestra creano domande sospese. È un tratto emotivamente intenso ma di breve durata – Beethoven in questo concerto non prolunga eccessivamente lo sviluppo (a differenza di ciò che farà in lavori successivi). Pian piano, attraverso sapienti progressioni armoniche, la musica inizia a insinuare un **ritorno alla tonalità di do**: i frammenti tematici si ricompongono e l’orchestra prepara il terreno per la **Ripresa**.

La **ripresa** arriva con un impeto: l’orchestra intona di nuovo a piena forza il Tema A in do minore, *fortissimo*, restituendo l’ordine dopo il “turbinio” dello sviluppo[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Recapitulation%3A%20The%20orchestra%20restates%20,C%20major%20to%20C%20minor). È un momento di grande effetto drammatico, quasi catartico: dopo aver vagato, la musica ritrova la strada di casa. In questa ripresa Beethoven introduce però delle varianti significative rispetto all’esposizione originale, segno della sua creatività. La più notevole è che quando giunge il momento del **secondo tema**, Beethoven opera una *trasformazione tonale*: anziché riproporlo in do minore (com’era la prassi aspettarsi nella ripresa, dovendo risolvere tutto nella tonalità principale), egli lo presenta in **do maggiore**, la tonalità omonima maggiore[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Recapitulation%3A%20The%20orchestra%20restates%20,transition%20to%20the%20%20103). Ciò significa che il tema tenero che prima avevamo udito in mi♭ maggiore ora suona in do maggiore, cioè nella tonalità *di piccardia* rispetto a do minore. Questo passaggio inaspettato al maggiore crea un sorprendente momento di luce. L’effetto emotivo è notevole: per qualche istante il cupo do minore del concerto sembra rischiararsi, come se Beethoven volesse offrirci uno scorcio di speranza o serenità in mezzo al dramma. Gli ascoltatori dell’epoca potrebbero essere rimasti spiazzati ma affascinati: non era comune modulare in maggiore nella ripresa di un pezzo in minore, e Beethoven qui anticipa quell’idea di “trionfo finale” che poi svilupperà ampiamente nella Quinta Sinfonia (dove passa dal do minore iniziale al do maggiore finale). In questo primo movimento però, questa parentesi di do maggiore è effimera: il discorso musicale infatti si oscura di nuovo presto. Dopo aver fatto brillare il secondo tema in do maggiore, Beethoven inserisce una transizione **“oscura”** che ci riporta verso il do minore, preparando il terreno per la cadenza[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Recapitulation%3A%20The%20orchestra%20restates%20,C%20major%20to%20C%20minor). È come un piccolo tramonto dopo un’improvvisa schiarita.

A questo punto, come da tradizione dei concerti classici, l’orchestra tace su un **accordo sospeso** (sul secondo grado, solitamente un accordo di settima sulla dominante) e cede completamente la parola al **pianoforte solista**: inizia la **Cadenza** solistica del primo movimento. Beethoven, che come ricordato improvvisò la cadenza alla prima esecuzione, successivamente ne scrisse una versione ufficiale. La cadenza di Beethoven per questo concerto è piuttosto ampia e virtuosistica, ma non fine a sé stessa: inizia riprendendo subito il tema principale, come a dimostrare che anche nell’improvvisazione c’è coerenza con i materiali tematici[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=necessarily%20what%20makes%20a%20piece,a%20quick%2C%20enjoyable%20sixteen%20minutes). Da quel punto di partenza, il pianoforte si lancia in una serie di passaggi tecnicamente impegnativi: veloci scale su e giù per la tastiera, arpeggi tempestosi e audaci progressioni di accordi. Beethoven alterna momenti di grande *bravura* (scale in ottave, ribattuti, ecc.) a parentesi di espressione melodica indicati con agogiche come *dolce* ed *espressivo*[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=necessarily%20what%20makes%20a%20piece,a%20quick%2C%20enjoyable%20sixteen%20minutes). È come se volesse mostrare “tutto” di sé: sia il leone virtuoso sia il poeta dell’anima. Questa cadenza è in effetti quasi un piccolo pezzo dentro il pezzo, con il pianoforte che esplora varie sfumature emotive. Verso la conclusione, Beethoven richiede una lunga serie di **trilli** su entrambe le mani[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Cadenza%3A%20Beethoven%20wrote%20one%20cadenza,115%2C%20have%20written%20alternative%20cadenzas): il suono vibra in rapidissime oscillazioni di note, creando un senso di sospensione. Questi trilli scendono gradualmente di volume fino a un *pianissimo* quasi etereo[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Cadenza%3A%20Beethoven%20wrote%20one%20cadenza,115%2C%20have%20written%20alternative%20cadenzas), come se la furia iniziale si stesse placando. È il segnale convenzionale che la cadenza sta terminando e che l’orchestra sta per rientrare.

Ed ecco infatti la **coda orchestrale** finale: la cadenza termina in un delicatissimo trillo e *senza soluzione di continuità* si innesta la risposta dell’orchestra, che sorprendentemente **non** attacca subito sul do (tonica) ma su un accordo di dominante (sol)[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=have%20written%20alternative%20cadenzas). Beethoven gioca con l’aspettativa del pubblico: dopo un lungo trillo sul sol (la dominante di do), ci si aspetterebbe di cadere risolutivamente su un accordo di do; invece, Beethoven prolunga la tensione introducendo l’accordo di **settima di dominante** (sol7) – è come trattenere il respiro per un attimo in più[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=have%20written%20alternative%20cadenzas). Solo dopo questa breve attesa, finalmente, l’orchestra e pianoforte insieme risolvono la tensione e tornano in **do minore**, inaugurando la stretta finale. Nella coda, Beethoven concentra nuovamente tutta l’energia: l’orchestra suona uniti (un ultimo **tutti**) ribadendo frammenti del tema principale, mentre il pianoforte getta scintille con arpeggi discendenti e lanci virtuosistici, tra cui un’ultima rapida scala ascendente che riecheggia la sua entrata iniziale[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Coda%3A%20Beethoven%20subverts%20the%20expectation,a%20resolute%20ending%20on%20C). La musica accelera e cresce di intensità. In chiusura, un possente accordo finale di do minore – secco e risoluto – pone il sigillo al movimento[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=seventh%20,a%20resolute%20ending%20on%20C).

Il sipario cala su questo primo movimento con un senso di compiutezza e insieme di slancio inespresso: la tensione di do minore non ha trovato una risoluzione luminosa, ma ha stabilito un quadro emotivo molto forte. L’ascoltatore rimane carico dall’energia accumulata. Vale la pena notare che Beethoven, in alcuni casi, lasciava il primo movimento di una composizione in tonalità minore concluso appunto in minore per poi riservare una trasformazione maggiore più avanti (ad esempio, nella **Sinfonia n.5** i primi movimenti sono in do minore e solo l’ultimo vira in do maggiore). Nel Concerto n.3 assisteremo a qualcosa di simile: Beethoven *salva* la vera risoluzione in maggiore per la fine del terzo movimento[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=The%20movement%20goes%20through%20its,unlike%20what%20one%20would%20expect). Ciò rende ancora più interessante l’arco narrativo di tutta l’opera.

Prima di procedere, ricapitoliamo alcuni punti salienti di questo primo movimento in termini accessibili:

* È un brano dal **forte contrasto emotivo**: alterna passaggi *energici e drammatici* (tema principale e suoi sviluppi) a momenti *lirici e sereni* (secondo tema in maggiore).
* Il pianoforte e l’orchestra **dialogano costantemente**, quasi come personaggi di un dramma: a tratti si contrappongono (l’orchestra possente vs. il pianoforte virtuosistico), a tratti si uniscono in affermazioni comuni.
* Beethoven riesce a mantenere l’**unità del discorso** attraverso motivi ricorrenti (ad esempio il piccolo motivo ritmico che appare sin dall’inizio e ritorna in varie vesti fino al timpani nella coda[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=Fra%20i%20vari%20elementi%20formativi%2C,pianoforte%20con%20una%20melodia%20di)) e attraverso l’armonia che, pur vagando, ritorna sempre alla tonalità madre al momento giusto.
* Dal punto di vista dell’effetto sul pubblico, questo Allegro con brio offre **“tutto”**: ci sono parti di grande **potenza orchestrale** che tolgono il fiato, **episodi delicati e sognanti** dove il pianoforte sembra sospirare (come nello sviluppo piano), esplosioni di **virtuosismo scintillante** (nella cadenza) e infine una conclusione travolgente. Un recensore moderno ha scritto che questo movimento *“ha tutto: passi robusti e imponenti, ma anche trilli delicati e quieti, e conversazioni intime tra pianoforte e legni”*[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=necessarily%20what%20makes%20a%20piece,a%20quick%2C%20enjoyable%20sixteen%20minutes) – sottolineando la ricchezza e l’equilibrio dell’insieme. Nonostante la sua durata considerevole (circa 15-16 minuti), l’ascoltatore non prova monotonia, perché Beethoven sviluppa e varia continuamente i materiali, tenendoci sospesi fino all’ultimo accordo.

### II. Largo (mi maggiore)

Dopo il dramma concentrato del primo movimento, Beethoven cambia completamente atmosfera con il **Largo**. La scelta stessa della tonalità è sorprendente e rivelatrice del suo genio: **mi maggiore**. Per i non musicisti, basti sapere che mi maggiore è una tonalità assai lontana da do minore – non condivide quasi nessuna nota della scala. Nel linguaggio musicale dell’epoca, il secondo movimento di una composizione era di norma in una tonalità affine alla principale (ad esempio, ci si sarebbe aspettati mi♭ maggiore, che è la relativa maggiore di do minore, oppure la♭ maggiore, il sesto grado maggiore, oppure do maggiore, l’omonima maggiore)[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=The%20second%20movement%20is%20in,with%20detailed%20%20pedaling%20instructions). Beethoven invece *spiazza* scegliendo mi maggiore, creando un effetto di “mondo a parte”: è come se aprisse una finestra verso un paesaggio sonoro nuovo, lontanissimo dal precedente. L’accostamento do minore – mi maggiore fu giudicato audace (e anticipa scelte analoghe di compositori futuri; ad esempio, Johannes Brahms nella sua Prima Sinfonia in do minore userà un secondo movimento in mi maggiore, citato spesso come parallelismo con Beethoven[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=The%20second%20movement%20is%20in,with%20detailed%20%20pedaling%20instructions)).

Il movimento inizia in modo insolito: **è il pianoforte solista, da solo, ad attaccare per primo**. Senza nessuna introduzione orchestrale, il pianista posa le mani sulla tastiera e fa risuonare un **accordo pieno, arpeggiato, di mi maggiore** in posizione alta, seguito da una **melodia dolce e lenta**[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=The%20second%20movement%20is%20in,with%20detailed%20%20pedaling%20instructions). Beethoven indica *Largo* – un’indicazione di tempo che suggerisce estrema lentezza, più lento di Adagio. L’effetto di quell’accordo iniziale è notevole: arriva *subito* dopo il fragoroso finale del movimento precedente (che presumibilmente è terminato in do minore forte) e crea un **silenzio sospeso**, un momento quasi magico. Il colore armonico dell’accordo di mi maggiore è caldo, luminoso e leggermente “estraneo”: chi ha orecchio sensibile avverte immediatamente una specie di “straniamento”, come se Beethoven ci avesse trasportati in un’altra tonalità lontana. Un commentatore ha scritto che *“già il primo accordo ci fa sobbalzare, quasi Beethoven avesse fatto un salto verso una tonalità remota”*[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=The%20Largo%2C%20on%20the%20other,here%20the%20flute%20and%20bassoon).

La **melodia** che il pianoforte intona dopo l’accordo è di una **cantabilità sublime**. Viene spesso paragonata a un **notturno** – termine che richiama le atmosfere poetiche intime dei notturni romantici di Chopin (sebbene Chopin scriverà i suoi notturni qualche decennio più tardi, qui Beethoven in un certo senso li anticipa). Questa melodia al pianoforte è calma, distesa, con valori lunghi e ornata da qualche **abbellimento** elegante. Ha un carattere contemplativo, quasi fosse una *preghiera musicale* o una confessione interiore dopo la concitazione precedente. Beethoven la scrive con grande cura delle sfumature: nel manoscritto sono presenti dettagli di **pedalizzazione** che indicano come il pianista debba lasciare risuonare certi accordi per ottenere un suono morbido e avvolgente[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=The%20second%20movement%20is%20in,with%20detailed%20%20pedaling%20instructions). L’indicazione di espressione è probabilmente *dolce* o simili. Tutto ciò contribuisce a creare un’atmosfera di intimità. Il pianoforte sembra *parlare sottovoce*.

Dopo le prime battute solistiche, **entra l’orchestra** a dialogare con il pianoforte. Ma attenzione: l’ingresso orchestrale è estremamente delicato e sottovoce, quasi impercettibile. I **clarinetti** e i **fagotti**, sostenuti dagli **archi pizzicato**, riprendono la melodia cantabile dal punto in cui l’aveva lasciata il pianoforte, e il pianoforte stesso le accompagna con arpeggi lievi[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=more%20pained%20minor%20moments,there%20is%2C%20it%E2%80%99s%20tactfully%20quiet). Qui Beethoven compie qualcosa di innovativo: **il solista accompagna l’orchestra**, invertendo i ruoli tradizionali (di solito è l’orchestra che accompagna il solista). Il risultato è un suono da **musica da camera**, come se stessimo ascoltando un trio o un quartetto più che un concerto. Questa finezza anticipa la prassi romantica (Schumann, Chopin e altri in epoca romantica spesso ridussero l’orchestrazione nei movimenti lenti per lasciare dialogare pochi strumenti con il solista[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=The%20Largo%2C%20on%20the%20other,here%20the%20flute%20and%20bassoon)). Beethoven qui fa *accompagnare* la melodia dai **pizzicati** dei violoncelli e contrabbassi e dagli arpeggi del pianoforte, mentre i **legni (flauto, fagotto)** intonano una frase delicata[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=more%20pained%20minor%20moments,there%20is%2C%20it%E2%80%99s%20tactfully%20quiet). È una sonorità **impalpabile e sognante**, di grande effetto poetico. Il critico Michael Fink osserva che questa sezione *“prefigura la pratica romantica di far accompagnare allo strumento solista le voci dell’orchestra”*, citando proprio l’esempio del flauto e fagotto che emergono sopra gli arpeggi del piano[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=The%20Largo%2C%20on%20the%20other,here%20the%20flute%20and%20bassoon).

Strutturalmente, il Largo può essere visto come una forma tripartita **A–B–A’**:

* La prima parte (A) presenta il **tema principale** in mi maggiore: quello esposto dal pianoforte e poi passato ai legni. Questa melodia ha un carattere “notturno”, come detto, e modula attraverso varie sfumature di tonalità vicine (ad esempio potrebbe passare per do# minore, si maggiore, ecc.) prima di tornare a riposo. Infatti Beethoven fa **trascolorare le tonalità** sfiorate dalla melodia prima di stabilizzarsi, come notava già un commentatore italiano dell’epoca[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=cupa%3B%20e%20ne%20preannuncia%2C%20commenta,cadenza%20definitiva%20in%20si%20maggiore). Alla fine di questa sezione, vi è una **cadenza** (piccolo passaggio virtuosistico solistico) che porta alla cadenza perfetta in **si maggiore**[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=cupa%3B%20e%20ne%20preannuncia%2C%20commenta,cadenza%20definitiva%20in%20si%20maggiore), la dominante di mi, preludendo dunque a una sezione successiva.
* La parte centrale (B) introduce un **secondo tema** o comunque un episodio contrastante. Qui Beethoven passa al **si minore** (il relativo minore di re, oppure considerabile come un modo minore del V grado di mi – insomma una tonalità vicina a mi maggiore) o ad un’altra tonalità vicina, e cambia leggermente carattere. Il pianoforte espone un nuovo canto *ricco di fioriture*, cioè ornamenti e note rapide, che lo rendono più animato rispetto alla quiete iniziale[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=Conseguente%20%C3%A8%20l%E2%80%99entrata%20dell%E2%80%99orchestra%20nel,riconduce%2C%20con%20un%20graduale%20ritorno). Pur essendo sempre dolce e *legato*, questo nuovo tema ha un carattere meno raccolto, come nota la critica: è un po’ più estroverso, con abbellimenti che mettono in luce la grazia del solista[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=Conseguente%20%C3%A8%20l%E2%80%99entrata%20dell%E2%80%99orchestra%20nel,riconduce%2C%20con%20un%20graduale%20ritorno). Dopo averlo presentato, Beethoven crea un episodio particolarmente suggestivo: l’orchestra quasi scompare e **dal tremolio degli arpeggi del pianoforte emergono sospiri di strumenti a fiato, in particolare del fagotto**[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=%C3%A8%20l%E2%80%99episodio%20seguente%20in%20cui,con%20l%E2%80%99orchestra%20fino%20all%E2%80%99ultima%20cadenza). Questo è il passaggio di cui parlavamo: il pianoforte esegue arpeggi in sottofondo (in un registro medio, forse in terzine), mentre clarinetto e fagotto alternano brevi frasi **sospirose** – come flebili voci nella penombra. Gli archi al fondo tengono un leggero sostegno armonico. L’effetto è estremamente poetico: come se la musica respirasse pianissimo. Ci si trova immersi in una sorta di dialogo crepuscolare tra il pianoforte e pochi strumenti, quasi un *recitativo strumentale*. Formalmente, questo episodio funge da ponte che gradualmente riporta l’atmosfera verso quella iniziale[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=%C3%A8%20l%E2%80%99episodio%20seguente%20in%20cui,con%20l%E2%80%99orchestra%20fino%20all%E2%80%99ultima%20cadenza).
* Infine si passa alla parte finale (A’), ovvero la **ripresa** della melodia principale A. Beethoven la reintroduce nella tonalità originale di mi maggiore, ora *ancora più integrata* fra pianoforte e orchestra[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=fagotto%3A%20formalmente%20un%20passaggio%20che,con%20l%E2%80%99orchestra%20fino%20all%E2%80%99ultima%20cadenza). La prima volta il tema A era stato enunciato in solo dal pianoforte e poi dai legni; ora invece potrebbe essere ripreso con il pianoforte e gli archi insieme, o comunque in un tessuto più unitario, segno che solista e orchestra hanno raggiunto un *affiatamento totale*. Questa melodia ritorna dunque arricchita dall’esperienza dell’episodio centrale: come spesso accade nelle riprese, Beethoven può variarla leggermente, aggiungere qualche abbellimento nuovo o far intervenire un diverso strumento a sostenerla, ma lo spirito rimane quello di una calma riconquistata. Verso la conclusione del movimento, il pianoforte ha un’**ultima piccola cadenza**[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=more%20pained%20minor%20moments,there%20is%2C%20it%E2%80%99s%20tactfully%20quiet) (diversa ovviamente da quelle ampie del primo movimento): un tocco finale di espressività, segnato *“sempre con gran espressione”* – e infatti Beethoven qui chiede al pianista di suonare con intensità emotiva ogni nota[musicwebinternational.com](https://musicwebinternational.com/2025/02/beethoven-piano-concerti-choral-fantasia-warner-classics/#:~:text=the%20strings%20and%20good%20woodwind,the%20speed%20seems%20sensible%20and). Dopo questa fioritura finale del solista, l’orchestra rientra dolcemente e il movimento si chiude con poche battute di delicata risoluzione.

La **conclusione** avviene in pianissimo, con l’ultimo accordo che sfuma come un sospiro. È interessante che Beethoven scelga di finire il Largo probabilmente su un accordo di mi maggiore completo e dolce, senza transizioni brusche verso il movimento successivo. Infatti, contrariamente ad alcune sue composizioni (come il Concerto n.5 o certe sinfonie) dove lega direttamente il secondo movimento al terzo senza pausa, qui c’è una cesura netta: il Largo finisce, c’è una breve pausa, e poi inizierà ex novo il Rondò finale in un’altra tonalità.

Il **carattere** di questo Largo è di **serenità contemplativa**. Alcuni lo descrivono come *“quasi una preghiera”*, altri notano un’aura “lunare” e “romantica” decisamente avanti sui tempi. Era raro allora ascoltare in un concerto per pianoforte qualcosa di così spogliato di virtuosismo esteriore e così intensamente intimo. Beethoven dimostra qui un altro lato di sé: dopo aver affermato potenza e volontà nel primo movimento, ora parla con voce lirica e raccolta. Per un ascoltatore profano, questo Largo può risultare il momento di maggiore **bellezza melodica**: è facile lasciarsi cullare dalla sua melodia semplice e toccante. Non ci sono grandi contrasti né sezioni tempestose: il colore rimane omogeneo, “notturno” dall’inizio alla fine. Perfino quando modulazioni in minore portano lievi ombre, queste vengono immediatamente rischiarate dal ritorno del tema principale.

Dal punto di vista dell’interpretazione, questo movimento richiede ai musicisti un controllo e un’espressione notevoli. Il **pianista** deve saper “cantare” sulla tastiera, mantenendo un suono morbido e calibrato; l’uso del **pedale** è fondamentale per ottenere le risonanze giuste (Beethoven fornisce indicazioni precise a riguardo[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=,with%20detailed%20%20127%20instructions)). L’orchestra, da parte sua, deve suonare con grande **sensibilità cameristica**: i fiati hanno assoli delicati (clarinetto e fagotto in primis) che richiedono dolcezza; gli archi spesso suonano **pianissimo** e *sordina*, o pizzicato per non sovrastare il pianoforte. Il risultato, se ben eseguito, è incantevole: il pubblico ha l’impressione di ascoltare una **conversazione sommessa tra amici** o una poesia sussurrata, piuttosto che il dialogo competitivo tra solista e orchestra tipico di certi concerti virtuosistici.

In conclusione, il Largo del Concerto n.3 rappresenta uno dei momenti di maggior **lirismo di Beethoven**. La sua importanza storica è doppia: da un lato, è un perfetto esempio di *movimento lento beethoveniano* con la sua profondità espressiva; dall’altro, anticipa tratti del Romanticismo musicale (pensiamo alla scelta della tonalità remota, al ruolo dialogante del pianoforte, all’atmosfera “da notte estiva” che preludono a Chopin e Schumann). Non c’è da stupirsi che molti pianisti e direttori considerino questo Largo come il cuore poetico del concerto, un’oasi di bellezza pura tra due movimenti vivaci.

### III. Rondo. Allegro – Presto (do minore → do maggiore)

Senza indugiare troppo nel raccoglimento del Largo, Beethoven riporta rapidamente l’ascoltatore sull’attenti con il **terzo movimento**, un vivace **Rondò**. Qui il carattere generale torna ad essere brillante e giocoso, come tipicamente nei finali dei concerti classici, ma – trattandosi di Beethoven – non mancano sorprese e colpi di genio.

Il Rondò si apre direttamente con il **pianoforte solista** (analogamente al Largo, dunque l’orchestra qui lascia il primo passo al pianista). Il solista attacca *subito* esponendo il **tema principale** del rondò in do minore[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=). Questo tema è ritmato e brioso: Beethoven lo costruisce su un’**idea agitata** e scattante, forse ispirata a danze popolari o a motivi ungheresi (alcuni ci sentono un che di zingaresco per via di certe acciaccature e del ritmo saltellante). Il tempo è di **6/8** (tipico di movimenti di rondò o finali vivaci) e l’indicazione è *Allegro*. Il tema ha un carattere di *scherzo* strumentale: all’inizio il pianoforte lo suona **piano e staccato**, quasi furtivamente, poi lo ripete crescendo in dinamica. È una melodia vivace e spigliata, con accenti sincopati che le danno un piglio spiritoso. Beethoven impiega qui una struttura frastagliata: il tema sembra fatto di due frasi, una ascendente e una discendente, con un ritmo puntato caratteristico. Potremmo immaginare una figura che danza leggera e maliziosa. Nonostante il do minore suggerisca serietà, questo tema non è affatto tragico: è *vivace con brio*, semmai con un’energia forse *birichina*.

Una volta presentato il tema, il pianoforte lo ripete variandolo leggermente, poi l’**orchestra** entra a rispondere: di solito nei rondò di Beethoven il tema principale viene ripreso da tutta l’orchestra al completo per sancire ufficialmente l’inizio del dialogo. Qui probabilmente i violini attaccano il tema in do minore all’unisono, seguiti da un accordo brillante di tutta l’orchestra che sottolinea la cadenza della frase[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=suggest%2C%20a%20combination%20of%20those,already%20switched%20between%20Cm%20and). L’orchestra dunque conferma e amplifica il carattere del ritornello. Si giunge così a una cadenza sul forte, con un **accordo di do minore deciso** che chiude l’enunciazione del tema[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=suggest%2C%20a%20combination%20of%20those,already%20switched%20between%20Cm%20and).

Subito dopo, Beethoven propone un *contrasto*: una sorta di passaggio **domanda e risposta** tra i **legni** e il **pianoforte**[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=with%20piano,Eb%20major%20a%20few%20times). Si verifica così uno scambio: i *fiati* (flauti, oboi, clarinetti, fagotti) suonano una breve idea, quasi una domanda giocosa, e il pianoforte risponde con frasi rapide. Questo botta-e-risposta ha inizialmente un tono quasi *aggressivo*, perché i frammenti orchestrali sono incisi ritmicamente e il pianoforte replica subito con un moto ugualmente vigoroso; ma ben presto il tono si *ingentilisce* e la conversazione si fa amichevole, con accenni di **humour** disseminati qua e là[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=with%20piano,Eb%20major%20a%20few%20times). Beethoven in questi scambi inserisce qualche elemento ironico – ad esempio, il pianoforte potrebbe esagerare volutamente un trillo o un abbellimento come a “prendere in giro” il tema, e l’orchestra risponde con un accordo staccato quasi a dire “stop, ricominciamo”. Questo tratto spiritoso era apprezzato dal pubblico: dopo l’intensità dei primi due movimenti, Beethoven permette un momento di leggerezza, senza però scadere nel banale: la scrittura è sempre raffinata.

Seguendo la forma del rondò, dopo il primo ritornello (il tema principale) segue un **primo episodio contrastante** (chiamiamolo **Episodio I**). Beethoven qui di solito modula alla tonalità di **mi♭ maggiore** (essendo il relativo maggiore di do minore) oppure ad un’altra tonalità vicina, e introduce un nuovo tema o motivo. Spesso nei suoi rondò Beethoven mette un secondo tema più cantabile e in modo maggiore per dare sollievo. Non avendo la partitura dettagliata sottomano, possiamo supporre – per analogia con altri suoi concerti – che proponga un secondo tema in mi♭ maggiore, dal carattere più melodico, magari presentato dal pianoforte o dai violini. In effetti alcune misure dopo l’inizio troviamo indicato che la musica “ha già cambiato più volte tra do minore ed mi♭ maggiore”[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=piano%20in%20a%20cool%2C%20almost,Eb%20major%20a%20few%20times), segno che Beethoven gioca modulando avanti e indietro tra minore e maggiore. Questo continuo passaggio da minore a maggiore nel finale conferisce varietà e mantiene l’atmosfera leggera (ogni volta che spunta il maggiore, l’umore si fa più scanzonato).

Dopo l’Episodio I, torna il **ritornello** (Tema principale) a rimarcare la struttura circolare del rondò. Il tema del rondò in Beethoven può apparire con variazioni: a volte orchestrato diversamente, accorciato o arricchito di contrappunti. Essendo indicato “sonata-rondò”, possiamo aspettarci che Beethoven sviluppi un po’ questo materiale come in una piccola *sezione di sviluppo*. In effetti, fonti indicano che “il movimento attraversa sezioni eccitanti e contrastanti”[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=The%20movement%20goes%20through%20its,unlike%20what%20one%20would%20expect): quindi avremo più di un episodio.

Ci sarà poi un **Episodio II** (secondo episodio) che di solito porta ancora più lontano, magari modulando in tonalità inaspettate. In alcuni concerti Beethoven piazza qui una sezione minore di carattere diverso. È menzionato da Michael Fink un fatto assai interessante: ad un certo punto del rondò, **il tema principale si trasfigura in una breve apparizione “assolata” che richiama il movimento lento**[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=To%20soften%20the%20shock%20of,tumbling%20finish%20in%20the%20orchestra). Questo significa che Beethoven, nel bel mezzo del finale, inserisce un piccolo riferimento al Largo precedente: uno stralcio melodico che, per un attimo fugace, fa tornare alla mente la calma del secondo movimento prima di essere spazzato via. Il testo lo definisce *“un breve, fugace ricordo illuminato dal sole del movimento lento”*[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=To%20soften%20the%20shock%20of,tumbling%20finish%20in%20the%20orchestra). Immaginiamo dunque che in uno degli episodi in tonalità maggiore Beethoven lasci emergere per qualche battuta un frammento della melodia o dell’atmosfera del Largo – come un sogno ad occhi aperti che però dura poco, perché subito il rondò riprende il suo corso vivace. Questo procedimento, chiamato **richiamo tematico**, era molto raro all’epoca (diventerà più comune nella musica romantica di metà Ottocento per creare collegamenti tra movimenti). Beethoven qui ne fa un uso sottile e poetico: un momento che arricchisce il finale di profondità, collegandolo emotivamente ai movimenti precedenti.

Andando avanti, Beethoven prepara la conclusione includendo (come consuetudine in alcuni rondò di concerto) una **breve cadenza** anche in questo movimento[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=it%E2%80%99s%20only%20later%2C%20toward%20the,Eb%20major%20a%20few%20times). Infatti, alcune fonti menzionano “un’altra cadenza molto breve” prima della fine[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=it%E2%80%99s%20only%20later%2C%20toward%20the,Eb%20major%20a%20few%20times). Questa cadenza nel finale di solito è minuscola, quasi un fioritura improvvisa del pianista per poi dare il via alla stretta conclusiva. E subito dopo, la vera **sorpresa finale**: all’improvviso, in maniera del tutto inaspettata, Beethoven introduce un’**intera coda nuova in do maggiore**, cambiando il metro in **6/8 Presto**[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=The%20movement%20goes%20through%20its,unlike%20what%20one%20would%20expect)[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=pensare%20al%20Finale%20dell%E2%80%99Ottava%20Sinfonia). È come un colpo di scena: l’intero movimento era stato in do minore (pur con puntate in maggiore negli episodi), e proprio quando ci si aspetta l’ultima battuta in do minore, Beethoven volta pagina e lancia un **Presto in do maggiore** che spazza via ogni ombra. Nel testo citato si paragona questo momento a “un colpo di scena finale in un film giallo, un finale a sorpresa”[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=The%20movement%20goes%20through%20its,unlike%20what%20one%20would%20expect). L’effetto dev’essere stato notevole sul pubblico: improvvisamente la tonalità malinconica si muta in trionfante, e l’indicazione Presto spinge velocemente verso la conclusione.

Questa coda in do maggiore è breve ma **euforica**. Beethoven la costruisce partendo dallo stesso spunto ritmico del tema principale (dunque c’è coerenza motivica: non è materiale del tutto nuovo, è legato al rondò)[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=pensare%20al%20Finale%20dell%E2%80%99Ottava%20Sinfonia), ma ora quel tema suona solare. I caratteristici salti di ottava del pianoforte e i ritmi incalzanti vengono ripresentati con l’armonia mutata al maggiore, producendo un *senso di vittoria e liberazione*. L’orchestra e il pianoforte corrono insieme in questo Presto con **fuochi d’artificio pianistici** (scale veloci, accordi ribattuti) e un’orchestrazione brillante (fiati squillanti, archi scattanti). Beethoven stesso aggiunse tanto valore a questa coda da volerla poi pubblicare in una versione per pianoforte solo nel 1820, insieme ad altre sue bagatelle[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=pensare%20al%20Finale%20dell%E2%80%99Ottava%20Sinfonia) – segno di quanto la ritenesse efficace e piacevole.

Infine, l’ultimo accordo: un accordo pieno di **do maggiore**. Il concerto, iniziato in do minore tetro, si chiude in do maggiore luminoso e gioioso, conferendo un senso di conclusione positiva all’intera opera[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=Spiritosa%20la%20trovata%20conclusiva%20del,Hess%2065%20%E2%80%93%20Biamonti%20730). Questa *conversione finale* dal minore al maggiore rispecchia un percorso emotivo di *catarsi*: come se Beethoven volesse dirci che, dopo i conflitti e le tensioni, si può trovare la luce. Non solo: la scelta del maggiore fa eco a quanto Beethoven farà, ad esempio, nella Quinta Sinfonia (dal do minore iniziale al do maggiore finale) e in molte altre opere, incarnando un simbolismo di **trionfo sul destino** che è cifra dell’arte beethoveniana.

Riassumendo le impressioni del Finale:

* Ha un tono prevalentemente **festoso e spigliato**, con il pianoforte che mostra agilità in passaggi quasi da giocoliere, senza però perdere musicalità.
* Ci sono tocchi di **umorismo** e leggerezza, specie nei dialoghi tra solista e orchestra, e nel carattere un po’ civettuolo del tema principale.
* Beethoven mescola sapientemente sezioni di *gioco strumentale* (lo scambio contrappuntistico e i repentini cambi di dinamica fanno sorridere l’ascoltatore) con momenti di *sorpresa emotiva* (il richiamo al Largo) e con una conclusione entusiasmante.
* La **forma sonata-rondò** gli permette di non essere troppo prevedibile: non è un semplice alternarsi ABACA, ma c’è uno sviluppo dei materiali. Il pubblico sente il tema tornare più volte (il che dà coesione e memorabilità), ma non si annoia perché ogni ritorno è variato e intervallato da episodi contrastanti.
* Dal punto di vista virtuosistico, il pianista nel Finale ha molte occasioni di brillare: rapidi staccati, scale in terzine, uso di ampie estensioni e accordi. Tuttavia, il virtuosismo qui è sempre **integrato nel carattere gioioso** del pezzo: non è mai sfoggio gratuito, ma parte del *divertimento* generale.
* L’orchestra accompagna con vivacità: perlopiù sostiene il ritmo e dialoga, con meno momenti solistici individuali rispetto al Largo. Ciò nonostante, Beethoven scrive alcune **raffinatezze orchestrali** anche qui – ad esempio, come citato, quel colpo di timpani che rimarca il motivo dopo la cadenza del primo movimento, o il trattamento dinamico nel finale, sono tutti dettagli che un buon direttore sa evidenziare.

Quando l’ultimo accordo di do maggiore risuona, l’arco drammatico del concerto si completa: siamo partiti da un temperamento tempestoso e, attraverso un viaggio emotivo che ha toccato la meditazione interiore, approdiamo a un termine sereno e positivo. Non sorprende che molti abbiano definito questo concerto *“il più narrativo”* tra quelli giovanili di Beethoven: sembra quasi raccontare una storia – la lotta (I movimento), la riflessione (II movimento), la risoluzione gioiosa (III movimento).

Come nota finale su questo brano, il critico Philip Huscher ha scritto che *“nessun critico dell’epoca avrebbe potuto prevedere che questo concerto, così saldamente radicato nel secolo precedente e al contempo pioniere del suo tempo, avrebbe continuato a parlare con tanta forza alle generazioni successive”*[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=,Chicago%20Symphony%20program%20notes%2C%C2%A0also%20below). In effetti, l’equilibrio tra **tradizione** (lo sguardo a Mozart) e **innovazione** (lo slancio verso il futuro romantico) fa del Concerto n.3 un capolavoro atemporale, capace ancora oggi di emozionare platee e di offrire agli interpreti terreno fertile per esprimere personalità.

## Confronto con gli altri concerti per pianoforte di Beethoven e con i contemporanei

Il Concerto in do minore op.37 occupa un posto particolare nel **corpus dei concerti per pianoforte di Beethoven**. Beethoven ne scrisse in totale cinque (numerati Op.15, 19, 37, 58, 73) più uno giovanile non pubblicato (il cosiddetto “Concerto n.0” in mi♭ maggiore, WoO 4) e un abbozzo incompleto di un sesto concerto in re maggiore (1815, mai terminato). Vediamo brevemente come il Terzo si colloca rispetto agli altri:

* **Concerto n.1 in do maggiore, Op. 15** (composto prevalentemente nel 1795): in realtà fu il primo pubblicato ma il secondo scritto (Beethoven compose prima quello che oggi chiamiamo n.2). È un concerto ancora legato allo stile di Mozart e Haydn – elegante, brillante, spensierato. Il do maggiore gli conferisce un tono solare e positivo. Beethoven qui sfoggia la sua abilità pianistica ma senza ancora rompere gli schemi: la forma è molto classica, con movimenti di carattere prevedibile (Allegro moderato – Largo – Rondò Allegro scherzando). Alcuni tratti originali ci sono (ad esempio, l’uso molto concertante dei fiati nel Largo), ma nel complesso questo concerto rientra nel gusto settecentesco. Beethoven stesso, con ironia, più tardi diceva di considerarlo “non uno dei suoi lavori migliori”. Eseguito accanto al Concerto n.3, appare più semplice e meno profondo.
* **Concerto n.2 in si♭ maggiore, Op. 19** (composto negli anni 1787-89, rivisto nel 1794-95, ma pubblicato come “n.2” dopo l’op.15): È in realtà il primo concerto scritto da Beethoven, in gioventù. Il tono è galante e brillante, in perfetto stile mozartiano. Beethoven era ancora molto sotto l’influsso del suo modello e maestro ideale, Mozart. Il si♭ maggiore gli dà un’aura affabile e luminosa. Ci sono momenti graziosi e spiritosi (il finale è un Molto Allegro vivace), ma Beethoven qui non rischia: segue con rispetto la forma convenzionale e non tocca vertici espressivi di grande dramma o lirismo profondo. Tuttavia, contiene un bel movimento centrale (Adagio) delicato e alcuni dialoghi arguti tra pianoforte e orchestra. Beethoven stesso, negli anni successivi, trovava ingenuo questo suo primissimo concerto. Resta un’opera piacevole ma certo lontana dallo spessore del n.3.
* **Concerto n.3 in do minore, Op. 37** (1800): come abbiamo ampiamente visto, è il primo in cui Beethoven afferma con decisione la propria personalità innovatrice. Contrapponendolo ai nn.1 e 2, salta all’orecchio la differenza di **tono emotivo**: i primi due sono in tonalità maggiori e in generale “sereni”, il n.3 è in minore e drammatico. Beethoven qui *espande* i confini: la durata è maggiore, la scrittura orchestrale più ricca (introduce clarinetti e trombe che mancano nel n.2, per dire), il ruolo del pianoforte più virtuosistico e insieme più integrato nel discorso sinfonico. Inoltre, Beethoven sperimenta di più con l’armonia (basti il Largo in mi maggiore) e con la forma (le modulazioni insolite, la coda in maggiore). Dunque il Concerto n.3 segna il **passaggio dall’imitazione dei modelli classici alla creazione di un modello nuovo**. Donald Tovey e altri musicologi hanno sottolineato che qui vediamo Beethoven “diventare Beethoven” in ambito concertistico[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=The%20Story%3A%20Analyst%20Donald%20Tovey,but%20wrote%20one%20out%20later).
* **Concerto n.4 in sol maggiore, Op. 58** (composto nel 1805-1806): questo concerto, successivo al n.3 di pochi anni, appartiene al pieno *periodo eroico* di Beethoven. Eppure è un’opera molto diversa: se il n.3 era drammatico e “tempestoso”, il n.4 in sol maggiore è **lirico, intimo, quasi pastorale**. Beethoven compie un’altra innovazione: qui il pianoforte inizia *da solo*, senza introduzione orchestrale – una piccola frase morbida, a cui l’orchestra risponde piano. È un ribaltamento totale rispetto al concerto classico (dove l’orchestra esponeva i temi prima dell’ingresso del solista). L’effetto è poeticissimo. Il Quarto concerto ha un secondo movimento famoso per il dialogo suggestivo tra archi (forti, quasi minacciosi) e pianoforte (dolcissimo) – interpretato spesso come Orfeo che placa le Furie, una metafora mitologica. Il terzo movimento torna gioioso. In generale, il Concerto n.4 è considerato uno dei massimi capolavori di Beethoven per originalità formale e profondità espressiva: è più sperimentale e “moderno” del n.3, introducendo un nuovo concetto di concerto più cameristico e contemplativo. Si può dire che il n.3 abbia aperto la strada, e con il n.4 Beethoven la percorre fino in fondo su un versante diverso (meno drammatico, più spirituale).
* **Concerto n.5 in mi♭ maggiore “L’Imperatore”, Op. 73** (1809): l’ultimo concerto per pianoforte di Beethoven è un’opera grandiosa, come suggerisce il soprannome postumo “Imperatore”. Qui Beethoven porta all’apice il concetto di concerto sinfonico: l’orchestra è ampia, la durata considerevole, il pianoforte ha parte brillante e spettacolare. L’atmosfera è di **maestosità e trionfo**: mi♭ maggiore era tonalità associata a grandezza (la stessa dell’Eroica). Curiosamente, il n.5 torna a essere in tonalità maggiore ed è meno interiorizzato del n.4: è piuttosto una cerimonia solenne e gioiosa. Anche qui Beethoven inizia col botto: un’introduzione per pianoforte solo di cadenze scintillanti, prima che l’orchestra attacchi il tema principale (altra violazione della prassi, dove la cadenza di solito è solo alla fine – Beethoven l’ha messa all’inizio!). Il concerto è poi un susseguirsi di idee magniloquenti, anche se non manca un bellissimo Adagio centrale lirico. Complessivamente, l’Imperatore rappresenta il culmine dello sviluppo del concerto classico: dopo di esso, Beethoven (complice anche la sordità ormai avanzata) non ne compose altri, e la forma del concerto pianistico evolverà in direzioni diverse con i romantici.

Dal confronto tra i cinque concerti beethoveniani, il n.3 appare quindi come il **ponte** tra due mondi: da un lato, raccoglie l’eredità formale dei primi due (ancora legati a Mozart) – ad esempio mantiene la doppia esposizione classica, che Beethoven abbandonerà nel n.4 e n.5 – e dall’altro prefigura alcune novità che esploderanno nei concerti 4 e 5 (come l’approfondimento espressivo del dialogo solista/orchestra, la ricerca di colori inaspettati, ecc.). È inoltre l’unico concerto di Beethoven in tonalità minore, il che lo rende emotivamente unico: i suoi “fratelli” sono tutti in chiave maggiore (C magg, B♭ magg, G magg, E♭ magg). Questo lo accosta semmai ai concerti in minore di Mozart (re minore e do minore) e – guardando fuori dall’opera di Beethoven – ai pochi altri esempi di concerti per pianoforte in minore fino ad allora, come quelli di Muzio Clementi (concerto in do minore del 1796, raramente eseguito) o di Johann Nepomuk Hummel (il concerto in la minore op.85 del 1816, posteriore però). In effetti, nel panorama di inizio ’800, i concerti in tonalità minori erano relativamente rari e Beethoven con il suo n.3 ne offre uno dei modelli più potenti, destinato a ispirare i posteri.

### Confronti con concerti di altri compositori

Nel contesto dei **concerti per pianoforte dei contemporanei di Beethoven**, possiamo notare alcune cose:

* Beethoven è chiaramente influenzato dai concerti di **Mozart**, ma porta avanti la tradizione. Mozart aveva elevato il genere del concerto per pianoforte a vette altissime negli anni 1770-80: Beethoven ne era ben consapevole e infatti il Terzo concerto può essere visto come un omaggio al Mozart più drammatico (il già citato concerto K.491 in do minore) però con la voce individuale di Beethoven. Se ascoltiamo l’**inizio del concerto K.491 di Mozart** e quello del Beethoven op.37, notiamo la somiglianza tematica e l’impostazione: entrambi in do minore, orchestrali, intensi[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=People%20liken%20this%20concerto%20directly,the%20sincerest%20form%20of%20flattery). Ma mentre Mozart mantiene una certa elegante disperazione illuminista, Beethoven nel corso del suo concerto raggiunge forse un’emotività più tormentata e appassionata, come tipico del periodo romantico nascente. La struttura del concerto beethoveniano è *“quasi identica”* a quella mozartiana[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=Certain%20aspects%20of%20this%20concerto%2C,power%20to%20the%20movement%E2%80%99s%20ending), segno del debito formale, ma Beethoven ne amplifica i contrasti e l’uso del pianoforte (più potente e assertivo rispetto al tratto più lirico con l’orchestra in Mozart).
* **Johann Nepomuk Hummel**, allievo di Mozart, fu uno dei compositori di concerti per pianoforte di spicco nell’era di Beethoven. Hummel scrisse diversi concerti (uno in la minore, op.85 nel 1816, e uno in si minore op.89 nel 1819, ad esempio). La sua estetica era però diversa: Hummel rimane più vicino allo stile classico brillante, con abbondanza di passaggi virtuosistici eleganti e un tono galante. Confrontato con Beethoven n.3, un concerto di Hummel appare meno drammatico e innovativo armonicamente: Beethoven spingeva le modulazioni e l’integrazione sinfonica oltre ciò che Hummel faceva. Tuttavia, si potrebbe dire che Beethoven e Hummel rappresentano due vie parallele: Beethoven più *sinfonico-drammatico*, Hummel più *virtuosistico-decorativo*.
* Nel 1803, pochi altri concerti per pianoforte di rilevanza storica erano stati scritti da compositori non ancora citati. **Haydn** aveva composto vari concerti per tastiera, ma di stampo ancora preclassico (il celebre in re maggiore, ma niente che regga il confronto con Beethoven sul piano drammatico). **Clementi** ne scrisse uno in do maggiore (1804) e uno in do minore (1809) quasi in risposta a Beethoven; Clementi era un grande pianista, ma le sue opere oggi non sono frequenti in repertorio – sembra non abbiano avuto l’impatto innovativo di Beethoven.
* Un interessante paragone è con il **Concerto in re minore op. 15 di Mozart** (K.466, 1785). Questo concerto di Mozart, ammiratissimo da Beethoven (che ne scrisse anche cadenze proprie in gioventù), condivide col Beethoven n.3 la tonalità minore e un carattere tempestoso. Beethoven era presente a un’esecuzione di K.466 a Vienna e ne rimase colpito. Anche se Beethoven scelse il do minore (invece del re minore di Mozart), si può ipotizzare che nel comporre il suo concerto drammatico avesse in mente sia K.491 (do minore) sia K.466 (re minore) di Mozart, i due modelli di concerto “tragico” del passato. Beethoven tuttavia supera Mozart in termini di possanza orchestrale e trattamento del pianoforte (che in Beethoven diventa più protagonista ancor di più di quanto già Mozart avesse fatto).
* Guardando poco oltre Beethoven, la generazione successiva (anni 1820-30) vedrà i primi concerti romantici veri e propri, ad esempio quelli di **Chopin**, **Schumann**, **Mendelssohn**, **Field**. Beethoven 3 può essere visto come un importante predecessore. Ad esempio, **Chopin** nel 1830 scrive due concerti (op.11 e op.21) che però, curiosamente, tornano a tonalità maggiori e a un ruolo orchestrale piuttosto subordinato al solista – Chopin era più interessato alla parte pianistica e l’orchestra in Chopin accompagna e basta. In questo senso Beethoven, specie col n.3 e ancor più col n.4 e n.5, esercitò un’influenza maggiore su **Schumann** e **Brahms**, che vollero invece conciliare virtuosismo e sinfonismo. Schumann nel suo **Concerto in la minore op.54** (1845) segue un ideale in parte derivato da Beethoven: c’è una forte integrazione tematica e un dialogo molto serrato tra piano e orchestra (anche se il linguaggio armonico è più nuovo). **Brahms**, nelle decadi successive, guarderà ai concerti di Beethoven come modelli assoluti: il suo **Concerto n.1 in re minore** (1858) è chiaramente ispirato all’imponenza beethoveniana (ed è in tonalità minore tragica con finale in maggiore, parallelo notevole), e il **Concerto n.2 in si♭** (1881) spinge ancora oltre l’equilibrio sinfonico.

In generale, Beethoven con i suoi concerti – e il n.3 in particolare – **alza l’asticella**: dopo di lui, scrivere concerti per pianoforte non poteva più essere un esercizio leggero di stile. I compositori dovevano misurarsi con la profondità espressiva e la coesione formale che Beethoven aveva introdotto. Molti concerti romantici successivi saranno più virtuosi (pensiamo a Liszt, ai concerti “da bravura” di Kalkbrenner o Thalberg), ma quelli rimasti più nel repertorio sono proprio quelli che hanno unito virtuosismo e spessore sinfonico alla Beethoven (come Brahms, Schumann, Grieg ecc.). In questo Beethoven 3 è un prototipo cruciale: unisce **brillantezza pianistica** e **architettura solida**, pathos e bellezza melodica.

Un ultimo confronto interessante: Beethoven 3 e **Violin Concerto** di Beethoven (Op.61, 1806). Anche se di strumento diverso, il Concerto per violino di Beethoven condivide col PC3 l’approccio sinfonico e la lunghezza ampia. Però il Concerto per violino è in re maggiore, molto sereno ed espansivo, laddove il PC3 è più conciso e drammatico. Questo mostra come Beethoven calibrava il carattere delle opere solistiche in base alla tonalità e all’occasione: do minore gli serve per il pathos pianistico, re maggiore per l’elegia violinistica.

In sintesi, **il Concerto n.3 di Beethoven** si distingue dai suoi predecessori per l’audacia emotiva e formale, e prepara il campo ai successori, imponendosi come modello di **concerto romantico ante-litteram**. Non sorprende che generazioni di compositori e pianisti abbiano studiato quest’opera: in essa c’è la tradizione di Mozart onorata, e c’è già il germe di quell’impeto eroico che farà dire a molti che Beethoven “ha portato il concerto nell’Ottocento”.

## Interpretazioni celebri: pianisti e direttori a confronto

Dalla sua creazione, il Concerto n.3 in do minore è stato amato dai più grandi **pianisti** e **direttori**, che lo hanno portato in concerto e registrato, spesso lasciandoci letture molto diverse tra loro. Analizzare le differenze interpretative può aiutarci a capire quanto questa partitura offra spazi di **personalizzazione** e differenti accenti, pur nei limiti delle indicazioni di Beethoven.

Di seguito passeremo in rassegna alcune interpretazioni di riferimento, evidenziando lo stile e l’approccio peculiare di ciascun interprete. È importante sottolineare che, a differenza di un testo scritto, la musica lascia all’esecutore margini su tempo (scelte di **tempo**, di agogica), dinamiche, tocco e perfino su quale cadenza eseguire. Beethoven, ad esempio, scrisse cadenzas per questo concerto, ma alcuni pianisti storicamente ne hanno eseguite di composte da altri o proprie – questo già crea varianti. Inoltre, l’interazione con il **direttore d’orchestra** è fondamentale: un direttore può imprimere un certo carattere complessivo (ad esempio più maestoso o più agile) e il pianista deve dialogare con quella visione. Dunque è spesso opportuno parlare di interpretazioni come **coppia pianista-direttore/orchestra**.

Ecco alcune **letture celebri**:

* **Wilhelm Kempff (1895-1991)** – *Stile poetico e classico*.  
   Kempff, pianista tedesco di scuola classica, era noto per il tocco cantabile e l’approccio molto **spirituale** alla musica di Beethoven. Nelle sue esecuzioni del Concerto n.3 (ha registrato l’opera più volte, ad esempio con la Berliner Philharmoniker nel 1961), Kempff evita ogni eccesso di virtuosismo fine a sé stesso: i suoi tempi tendono ad essere moderati, mai precipitosi, privilegiando la **cantabilità delle linee**. Nel primo movimento, ad esempio, Kempff mette in risalto il carattere nobile e tragico senza indulgere in aggressività: il tema principale è solenne ma non esageratamente cupo, e il secondo tema viene suonato con molta grazia. La sua tecnica pulita gli consente di articolare i passaggi veloci in modo trasparente, così che ogni nota “parla” chiaramente anche nei passaggi più rapidi. Nell’interpretazione di Kempff, il Largo è spesso incantevole: egli lo suona con tocco morbido, come se “sognasse” la melodia. La semplicità e purezza di Kempff qui affascinano l’ascoltatore, evitando sentimentalismi ma toccando profondamente. Il finale, con Kempff, non è mai una corsa sfrenata: mantiene un carattere di **gioco elegante**, quasi mozartiano. Kempff in generale viene descritto come un interprete **“classico”** di Beethoven – il suo Beethoven guarda indietro all’Illuminismo più che avanti al Romanticismo, per così dire. Questo si riflette in un Concerto n.3 meno drammatico e più **sereno** di altre versioni: a qualcuno può sembrare mancare un po’ di “fuoco”, ma guadagna in **poesia e compostezza**. Va aggiunto che Kempff spesso suonava le **sue proprie cadenze** in Beethoven: era anche compositore e scrisse cadenzas alternative (la discografia DG riporta ad esempio “Cadenza: Kempff” nelle tracce). Le sue cadenze tendono ad essere rispettose dello stile classico, senza virtuosismi spettacolo gratuiti. In definitiva, l’approccio Kempff valorizza l’aspetto **intimo e umano** del concerto più che quello eroico.
* **Alfred Brendel (1931-)** – *Intellettualità e chiarezza strutturale*.  
   Alfred Brendel, pianista austriaco, è celebre per le sue letture estremamente **analitiche e riflessive** di Beethoven. Il suo stile è spesso definito “apollineo”: egli punta alla chiarezza della struttura, al rispetto rigoroso del testo, ad un suono controllato. Nelle mani di Brendel, il Concerto n.3 emerge in tutta la sua **logica architettonica**: l’equilibrio tra pianoforte e orchestra è curatissimo (Brendel ha collaborato con direttori come Claudio Abbado in registrazioni eccellenti). Ad esempio, Brendel tende a scegliere un tempo per il primo movimento attorno all’indicazione di metronomo, senza indulgenza romantica di rallentare troppo o caricare esageratamente il pathos. Il risultato è un Allegro con brio energico ma **“classicamente proporzionato”**, dove ogni sezione scorre naturalmente. Brendel è famoso per svelare i dettagli: sotto le sue dita si apprezza la polifonia interna – ad esempio nel dialogo sviluppo, ogni voce, ogni replica tra strumenti è resa intelligibile. Alcuni descrivono la sua interpretazione come **“fredda”** o eccessivamente cerebrale, ma altri la lodano per la sua onestà e profondità sotto traccia. Nel Largo, Brendel suona con grande compostezza e semplicità, evitando sentimentalismi: ne risulta un canto intimo, quasi *umile* nella sua bellezza. Il finale Brendel lo intende come un rondò vivace e spiritoso: c’è brillantezza ma controllata; ad esempio, i passaggi virtuosistici non diventano mai sguaiati o urlati, mantengono un **aplomb** viennese. Brendel ovviamente adotta le cadenzas scritte da Beethoven stesso (essendo un purista del testo), eseguendole con rigore e lucidità. È interessante notare che Alfred Brendel, da studioso, ha anche scritto dell’interpretazione: criticava chi in Beethoven si lascia andare a eccessi di rubato o lentezze “romantiche”. Dunque la sua interpretazione del n.3 rifugge da qualsiasi retorica e mira all’**essenza classica** dell’opera. Alcuni potrebbero trovarla un po’ “distanziata emotivamente”, ma per altri è il modo più fedele di presentare Beethoven: lasciando che la musica parli da sé.
* **Glenn Gould (1932-1982)** – *Eccentricità e lucidità contrapuntistica*.  
   Glenn Gould, il geniale pianista canadese, è noto soprattutto per Bach e per le sue interpretazioni iconoclaste. Ma registrò anche Beethoven, inclusi i concerti (incise il Concerto n.3 due volte: nel 1959 con la Columbia Symphony diretta da Bernstein – sebbene su quell’occasione vi fosse un diverbio noto proprio sul Concerto n.3 – e poi in una radiotrasmissione). Gould aveva un rapporto *controverso* con Beethoven: ammirava certe cose ma detestava il pathos romantico che altri enfatizzavano. Nelle sue mani, il Concerto n.3 suona molto diverso: Gould tendeva a tempi **più veloci** del normale nei movimenti veloci e a tempi più **svelti** anche nel Largo (amava tempi inconsueti). Inoltre, Gould privilegiava una **articolazione chiarissima e secca**: per esempio, è famoso che suonasse quasi senza pedale e con staccati leggeri per far emergere le linee. Questo significa che il suo Allegro con brio può suonare *nervoso, incalzante*, con il pianoforte leggero e nitido che “scalpita” letteralmente sul tempo. Alcuni critici trovarono la sua esecuzione “non abbastanza Beethoveniana” per mancanza di calore e potenza sonora – il suono di Gould era infatti un po’ sottile (c’è chi disse che il pianoforte suona “thin” nella registrazione 1959[talkclassical.com](https://www.talkclassical.com/threads/beethoven-piano-concerto-no-3-by-glenn-gould.80960/#:~:text=The%20recording%20of%20the%20piano,some%20of%20the%20histrionics)). Però altri apprezzano l’estrema **trasparenza contrappuntistica**: Gould faceva sentire ogni voce e soggetto come se fosse musica barocca. Nel secondo movimento, Gould fece scalpore suonandolo molto **più veloce** di quanto ci si aspetterebbe da un Largo – il che cambia completamente il carattere (lo rende meno contemplativo e più andante, perdendo forse solennità, ma guadagnando scorrevolezza). Egli dichiarò di vederlo più come un *Lento cantabile* che un Largo solenne. Una tale scelta è sicuramente discutibile, ma in linea col suo pensiero che Beethoven non vada appesantito di troppa retorica romantica. Nel finale, Gould accentua gli aspetti **giocosi e strutturali**: i ritmi sincopati sono messi in risalto con brillantezza, e la coerenza formale appare evidente. Le differenze stilistiche con interpreti come Brendel sono enormi: Alfred Brendel criticò apertamente alcune interpretazioni di Gould definendole “fredde e anti-romantiche”. E Gould a sua volta aveva opinioni pungenti su altri (notoriamente definì alcune sonate di Beethoven “trascendentali ma altre triviali” in interviste provocatorie). In definitiva, la lettura di Gould può affascinare per la **originalità intellettuale**: ascoltare il Concerto n.3 nelle sue mani è come vederlo con una luce radente che evidenzia dettagli nascosti, a costo però di sacrificare un po’ di calore. È sicuramente una interpretazione **“di nicchia”**, amata da chi predilige l’approccio anti-convenzionale, meno da chi cerca l’eroismo beethoveniano classico.
* **Martha Argerich (1941-)** – *Virtuosismo esplosivo e passionalità*.  
   Martha Argerich, pianista argentina considerata una leggenda vivente, porta sul palco un’energia travolgente e un carisma ineguagliabile. La sua interpretazione del Concerto n.3 è celebre per la **foga virtuosistica unita ad estrema sensibilità musicale**. Argerich è dotata di una tecnica formidabile che le permette di affrontare i passaggi più difficili con apparente nonchalance e velocità impressionante. Ciò però non va a scapito dell’espressività: anzi, Argerich suona con un coinvolgimento emotivo intenso, a volte quasi febbrile. Nel primo movimento, con Argerich al pianoforte e magari un direttore come Claudio Abbado (accoppiata storica, hanno registrato insieme Beethoven), il tempo può essere tendenzialmente spedito ma sempre nel controllo di una pulsazione chiara. Argerich attacca il tema con grinta e immediatezza, non timorosa di usare sonorità robuste e accenti marcati: c’è **drammaticità e slancio**. Al tempo stesso, nel secondo tema Argerich sa sfoderare un suono poetico e luminoso, creando forti contrasti interno al movimento. È nota la sua capacità di passare in un attimo dal ruggito al sussurro sulla tastiera. Nel Largo, Argerich incanta con un tocco morbidissimo e un tempo molto espressivo (di solito più lento e rubato di un Brendel, ad esempio): il canto del pianoforte sotto le sue dita diventa caldo, quasi *romantico* in senso pieno. Questo movimento con lei può diventare estremamente emozionante, toccando il cuore dell’ascoltatore. Il Rondò finale con Argerich è spesso *indiavolato*: i tempi tendono all’estremo superiore (molto veloci), la pianista sprigiona fuoco e brillantezza, suonando con articolazione nitida ma anche con una certa furia giocosa. I virtuosismi di scale e arpeggi diventano scintillanti fuochi d’artificio, galvanizzando il pubblico. Eppure, nonostante la velocità, Argerich mantiene una spontaneità e freschezza tali che la musica non suona meccanica: c’è invece il senso di improvvisazione e rischio, che rende ogni sua esecuzione **eccitante e unica**. Molti melomani considerano le interpretazioni di Argerich come epitome del Beethoven **passionale**: se Kempff rappresenta il Beethoven apollineo, Argerich è decisamente dionisiaca. Una sua registrazione del 1994 con l’Orchestra di Montréal diretta da Dutoit, per esempio, è diventata di riferimento proprio per la carica e l’intensità travolgente (c’è chi ricorda il pubblico in delirio alla fine). In sintesi, l’approccio Argerich mette in luce la dimensione **virtuoso-drammatica** del concerto, esaltandone il lato emozionale e pirotecnico. Alcuni puristi potrebbero notare che a volte prende libertà di tempo (qualche rubato romantico nel Largo, o accelerandi notevoli nel Presto finale) che non tutti farebbero, ma queste libertà nascono da un istinto musicale eccezionale che in genere convince anche i più scettici.
* **Daniel Barenboim (1942-)** – *Tradizione e solidità orchestrale*.  
   Daniel Barenboim è un caso particolare, essendo sia pianista che direttore. Egli ha registrato il Concerto n.3 più volte, in gioventù come pianista solista con grandi direttori (celebre il ciclo con Otto Klemperer negli anni ’60) e in età matura dirigendo l’orchestra dal pianoforte. Barenboim incarna una visione **classica ma robusta** di Beethoven: la sua formazione affonda nelle radici della grande tradizione austro-tedesca (ha suonato per Furtwängler da ragazzo, ad esempio). L’interpretazione di Barenboim e Klemperer (EMI, 1967) è paradigmatica di un certo stile: **tempi larghi, accenti marcati, suono ampio**. Klemperer adottava tempi molto lenti e solenni, in particolare nel primo movimento che risulta di grandiosa imponenza (qualcuno la trovò “troppo lenta, quasi in 4/4 invece che 2/2”[musicwebinternational.com](https://musicwebinternational.com/2025/02/beethoven-piano-concerti-choral-fantasia-warner-classics/#:~:text=The%20C%20minor%20concerto%20is,and%20when%20the%20piano%20enters), ma poi riconobbe una logica in quella lettura maestosa). Barenboim sotto quella direzione suona con profondità di tocco, quasi sinfonicamente, senza correre: il risultato è un primo movimento molto **serio e monumentale**, che evidenzia la “nuova dimensione” del concerto come dice un recensore[musicwebinternational.com](https://musicwebinternational.com/2025/02/beethoven-piano-concerti-choral-fantasia-warner-classics/#:~:text=The%20C%20minor%20concerto%20is,and%20when%20the%20piano%20enters). La cadenza eseguita da Barenboim in quell’occasione è la sua (già allora decise di allungarla con elaborazioni personali), il che fece sorridere Klemperer ricordando l’aneddoto dello “Yiddishe cadenza” che Barenboim stesso raccontò[musicwebinternational.com](https://musicwebinternational.com/2025/02/beethoven-piano-concerti-choral-fantasia-warner-classics/#:~:text=sessions%3A%20%E2%80%9CAs%20I%20remember%2C%20he,which%20passed%20as%20a%20grin)[musicwebinternational.com](https://musicwebinternational.com/2025/02/beethoven-piano-concerti-choral-fantasia-warner-classics/#:~:text=though%20there%E2%80%99s%20satisfying%20weight%20in,make%20it%20into%20a%20profound). Il Largo con Klemperer-Barenboim è **ampiamente meditativo**: tempi dilatati, il pianista quasi *sospende il tempo* all’inizio (fu notato che “il tempo sembra quasi fermarsi” all’attacco del Largo[musicwebinternational.com](https://musicwebinternational.com/2025/02/beethoven-piano-concerti-choral-fantasia-warner-classics/#:~:text=the%20strings%20and%20good%20woodwind,the%20speed%20seems%20sensible%20and)). Ciò rende l’ascolto un’esperienza “profonda” ma richiede concentrazione: per alcuni è sublime, per altri un po’ troppo statico. Nel Rondò finale, Klemperer tiene un tempo moderato (“steady” come notato[musicwebinternational.com](https://musicwebinternational.com/2025/02/beethoven-piano-concerti-choral-fantasia-warner-classics/#:~:text=the%20entire%20movement%20has%20been,impressive%20account%20of%20the%20concerto)), e Barenboim suona in modo giocoso ma composto – non c’è l’esuberanza straripante di un Argerich, ma c’è **chiarezza e giovialità misurata**. Questa interpretazione, pur criticata per pesantezza da alcuni, è apprezzata da altri per la **solidità architettonica** e l’autorevolezza storica. Barenboim in versioni più tarde (ad esempio con la Staatskapelle Berlin dirigendo dal piano, incise negli anni 2000) adotta un approccio leggermente più snello, influenzato anche dalle prassi filologiche moderne (orchestra con meno vibrato, tempi leggermente più mossi). Tuttavia, rimane nella sua esecuzione un senso di **grande tradizione**: il Concerto n.3 di Barenboim è equilibrato, con un pianismo pieno e una visione d’insieme coerente. Rispetto agli altri pianisti citati, Barenboim potrebbe apparire il **sintetizzatore**: non è estremo come Gould, né poetico come Kempff, né infuocato come Argerich, ma cerca una via di mezzo – un Beethoven possente ma con cantabilità. La sua lunga esperienza come direttore inoltre gli consente di evidenziare dettagli orchestrali sul pianoforte (ad esempio, si nota che accompagna l’orchestra in modo differente, essendo lui stesso a guidarla in alcune esecuzioni senza direttore). Una critica che talvolta viene rivolta a Barenboim è una certa **ponderatezza eccessiva**: qualcuno la chiama “pesantezza” o “mancanza di immaginazione” rispetto ad altri (ad esempio nei forum alcuni trovano il suo Beethoven anni ’60 con Klemperer troppo “sober”[talkclassical.com](https://www.talkclassical.com/threads/the-klemperer-barenboim-beethoven-piano-concertos.40450/#:~:text=The%20Klemperer%2FBarenboim%20Beethoven%20Piano%20Concertos,Words%20like)[talkclassical.com](https://www.talkclassical.com/threads/the-klemperer-barenboim-beethoven-piano-concertos.40450/#:~:text=Barenboim%20lacks%20imagination%20and%20excitement,Words%20like)). Eppure, quell’approccio austero ha anche il pregio di far emergere la **grandezza monumentale** dell’opera senza distrazioni.
* **Altri interpreti degni di nota**:  
   Oltre ai nomi richiesti, ce ne sono ovviamente molti altri che meriterebbero menzione. **Claudio Arrau** ad esempio portava nei concerti di Beethoven una maestosità e lentezza quasi bruckneriana, con un suono nobile e maestoso. **Emil Gilels**, pianista russo, ha lasciato un’incisione del Concerto n.3 con Leopold Ludwig dalla bellezza formidabile: Gilels coniuga potenza e poesia (il suo tocco dorato rende il Largo indimenticabile e i forti sempre rotondi). **Sviatoslav Richter** eseguì raramente Beethoven 3 (preferiva il n.1 e 2), ma le poche registrazioni mostrano un primo movimento di intensità implacabile e un Largo ascetico. **Artur Rubinstein**, dal canto suo, non fu un grande frequentatore di questo concerto (era più legato al n.4), ma quando lo suonò gli diede quel colore cantabile e brillante tipico suo, privilegiando la bellezza sonora. **Krystian Zimerman**, pianista polacco, ha offerto interpretazioni estremamente curate in ogni dettaglio, unite a un temperamento vivo: la sua incisione con Bernstein (1989) è splendida, con un mix di introspezione (Largo molto dolce) e vigore (finale scintillante). **Hélène Grimaud**, rappresentante della generazione successiva, ha suonato Beethoven 3 in uno stile passionale e personale (talvolta con un rubato accentuato nel Largo, tipico della sua indole romantica). E non dimentichiamo **Glenn Gould** di cui si è detto, sicuramente la più eccentrica tra le visioni.

Queste differenze mostrano come un interprete possa **mettere in luce aspetti diversi** di una stessa partitura. Alcuni privilegiano la **linea architettonica classica** (Brendel, Barenboim in parte), altri la **drammaticità emozionale** (Argerich, Gilels), altri ancora la **spiritualità poetica** (Kempff, Arrau) o la **lucidità originale** (Gould). Il Concerto n.3, con la sua ricchezza, lo consente: è come un diamante con molte facce, che brilla diversamente a seconda della luce interpretativa che vi si proietta.

Un caso notevole riguarda anche la scelta delle **cadenze**: Beethoven ne scrisse una (quella solitamente eseguita oggi), ma altri compositori ne fornirono di alternative – la Wikipedia citava, ad esempio, cadenzas scritte da **Clara Schumann**, **Ferruccio Busoni**, **Gabriel Fauré**, **Charles Alkan**, **Franz Liszt** e persino da pianisti come **Edwin Fischer** e **Wilhelm Kempff**[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Cadenza%3A%20Beethoven%20wrote%20one%20cadenza,115%2C%20have%20written%20alternative%20cadenzas). Questo testimonia la vitalità esecutiva del concerto nel tempo. Ad esempio, Clara Schumann – grande pianista ottocentesca – eseguiva Beethoven 3 aggiungendovi una cadenza di suo pugno, probabilmente enfatizzando l’eleganza romantica. Liszt da virtuoso avrà immesso fuochi artificiali nelle sue. Oggi la prassi comune è suonare la cadenza di Beethoven stesso (vista anche la portata storica di averla dal compositore), ma la varietà di cadenzas possibili aggiungeva un tempo un elemento di imprevedibilità in interpretazione.

In definitiva, ascoltare più interpretazioni del Concerto n.3 è un esercizio affascinante: si può percepire come la **visione di Beethoven** continui ad ispirare letture diverse, e come ogni grande artista riesca a trovare la *propria voce* pur nel rispetto di una partitura immutata. Questo è segno di un capolavoro: un’opera che parla attraverso secoli, adattandosi alla sensibilità di chi la esegue senza perdere la propria identità.

## Glossario

* **Allegro con brio** – Indicazione di *tempo* e *carattere* in lingua italiana, usata da Beethoven. *Allegro* significa un tempo rapido e vivace; *con brio* aggiunge l’idea di *vigore, esuberanza*. Dunque “Allegro con brio” suggerisce di suonare in modo brillante, energico. È spesso usato da Beethoven per movimenti dal carattere appassionato e acceso (ad esempio, il primo movimento di questo concerto o della Quinta Sinfonia).
* **Tonalità di do minore (C minor)** – Una tonalità (insieme di note) basata sulla nota *do*, in modalità *minore*. Il do minore ha tre bemolli in chiave (sib, mib, lab) ed è noto per il suo colore cupo e drammatico. Beethoven attribuiva spesso a questa tonalità un carattere eroico e tempestoso. Altre sue opere in do minore: la Sinfonia n.5, la Sonata “Pathétique”, il Trio op.1 n.3, tra le altre.
* **Opus (Op.)** – Parola latina che significa “opera” (nel senso di lavoro, composizione). Nella catalogazione delle opere di Beethoven (e di molti altri compositori classici) i brani sono numerati secondo l’Opus, che in genere segue l’ordine di pubblicazione. Il Concerto n.3 ha numero d’opus 37, indicando che fu pubblicato come Opera 37 di Beethoven. Spesso *Op.* è abbreviato. (NB: Non tutte le composizioni hanno numero d’opus, solo quelle che l’autore o l’editore scelsero di numerare; altre hanno numeri catalogo come WoO = Werke ohne Opuszahl, “opere senza numero d’opus”).
* **Forma sonata** – Struttura musicale molto utilizzata nel periodo classico e romantico per i movimenti principali di sinfonie, sonate e concerti. Consiste tipicamente in tre sezioni: **Esposizione** (presenta i temi principali, solitamente due temi contrastanti, e modula a una tonalità vicina), **Sviluppo** (elabora i temi in varie tonalità, creando tensione) e **Ripresa** (ripropone i temi dell’esposizione adattati, tornando alla tonalità iniziale). Spesso alla fine si aggiunge una **Coda**. Nel concerto classico, la forma sonata del primo movimento è adattata con una **doppia esposizione** (prima orchestra, poi solista). La forma sonata permette di creare un discorso musicale ricco di contrasto e unità.
* **Esposizione / Sviluppo / Ripresa** – Sono le tre parti principali della forma sonata (vedi sopra).  
   – *Esposizione*: la sezione iniziale, in cui vengono esposti (presentati) i materiali tematici fondamentali. Tipicamente c’è un primo tema in tonalità di base, un ponte modulante, un secondo tema in un’altra tonalità (spesso la relativa maggiore, se la tonalità di base è minore, o la dominante se la base è maggiore) e una codetta conclusiva. Nel concerto, come detto, l’esposizione orchestrale presenta i temi e l’esposizione solista li ripresenta con variazioni.  
   – *Sviluppo*: sezione centrale più libera, dove i temi dell’esposizione vengono “sviluppati”, cioè frammentati, combinati, trasformati, modulando attraverso diverse tonalità. È spesso turbolenta o instabile, e crea attesa per il ritorno alla tonalità principale.  
   – *Ripresa*: la sezione in cui i temi dell’esposizione *ritornano* (da cui il nome), stavolta tutti nella tonalità principale, risolvendo così le tensioni create dallo sviluppo. La ripresa può avere modifiche rispetto all’esposizione (ad esempio Beethoven nel nostro concerto riporta il secondo tema in do maggiore invece che minore, creando un effetto particolare). Alla ripresa può seguire una coda.  
   Questi termini aiutano ad orientarsi nell’architettura di un movimento sonata.
* **Cadenza (solistica)** – Passaggio virtuosistico eseguito dal solista, solitamente senza accompagnamento orchestrale, che compare nei concerti generalmente verso la fine di un movimento (spesso nel primo movimento, talvolta anche nel terzo e raramente nel secondo). Nella prassi classica, il compositore indicava nel punto opportuno (dopo la *fermata* su un accordo di sol 6/4, ad esempio) che il solista poteva improvvisare la cadenza, mostrando la bravura tecnica e l’inventiva. Molti compositori o esecutori scrivevano poi cadenze fisse (Beethoven stesso compose cadenze per i suoi concerti 1-4). La cadenza tipicamente esplora i temi del movimento in modo virtuosistico, e termina su un trillo sulla dominante che prepara il rientro dell’orchestra. Nel Concerto n.3, Beethoven ha una lunga cadenza nel primo movimento, e una brevissima cadenza anche nel terzo movimento prima del Presto finale.
* **Orchestra / Tutti / Solista** – Nel contesto concertistico, *tutti* indica l’intera orchestra che suona insieme (in contrasto ai momenti in cui suona solo il solista o piccoli gruppi). Nei concerti, ci sono passaggi **orchestrali** (in cui suonano tutti gli strumenti, spesso per sostenere il discorso sinfonico) e passaggi **solistici** (in cui il pianoforte suona da solo o con accompagnamento orchestrale ridotto). L’alternanza crea il dialogo tipico del concerto. Un *tutti orchestrale* spesso appare all’inizio (esposizione orchestrale) e in punti culminanti (es. dopo la cadenza, per chiudere con potenza).
* **Tema** – Una melodia o idea musicale riconoscibile che funge da soggetto principale di una composizione. Nei nostri discorsi abbiamo il “primo tema” (tema A) del primo movimento, il “secondo tema” (tema B), ecc. Un tema può essere melodico (una sequenza di note cantabile) o anche ritmico-armonico (un pattern riconoscibile). Beethoven è famoso per costruire brani su temi brevi ma incisivi (si pensi alla Quinta sinfonia). Nel Concerto n.3 abbiamo diversi temi: quello iniziale forte in do minore, quello cantabile in mi♭, il tema di rondò nel finale, ecc.
* **Motivo / Cellula** – Un frammento tematico breve (pochi suoni) che ha un’identità riconoscibile e può essere ripetuto o trasformato. Beethoven spesso lavora con piccoli **motivi** (come il “pom-pom-pom-pooom” della Quinta Sinfonia). Nel nostro caso, il *motivo ritmico* derivato dal tema principale che appare in varie sezioni è un esempio.
* **Arpeggio** – Esecuzione successiva (non simultanea) delle note di un accordo. Suonare un arpeggio significa ad esempio prendere un accordo do-mi♭-sol e suonare prima do, poi mi♭, poi sol in rapida successione. Il suono prodotto è quello “spezzato” dell’accordo, spesso usato per accompagnamenti o effetti di arpeggiata (il pianoforte può eseguire arpeggi ascendenti o discendenti molto veloci che creano una cascata di suoni). Beethoven nel concerto fa uso di arpeggi in molti punti (il pianoforte arpeggia nell’accompagnare i fiati nel Largo, oppure fa arpeggi veloci nella cadenza).
* **Trillo** – Abbellimento consistente nell’alternare molto rapidamente due note adiacenti (ad esempio sol-lab-sol-lab… ripetuti velocemente). Il trillo produce un effetto vibrante. Spesso nei concerti classici il solista termina la cadenza con un lungo trillo, che era un segnale convenzionale per l’orchestra di prepararsi a rientrare. Beethoven lo fa anche qui: la cadenza del primo movimento culmina in una serie di trilli che decrescono in dinamica[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Cadenza%3A%20Beethoven%20wrote%20one%20cadenza,115%2C%20have%20written%20alternative%20cadenzas). I trilli possono essere tecnicamente impegnativi e generano tensione e brillantezza.
* **Pizzicato** – Indicazione per gli archi (violini, viole, ecc.) di non usare l’archetto ma pizzicare le corde con le dita. Produce un suono secco, breve, quasi percussivo. Beethoven utilizza i pizzicati ad esempio nel Largo, per far accompagnare in modo delicato gli archi senza suono sostenuto, così da non coprire il pianoforte[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=more%20pained%20minor%20moments,there%20is%2C%20it%E2%80%99s%20tactfully%20quiet).
* **Pedale (di risonanza)** – Il pedale destro del pianoforte (pedale di risonanza o “sustain”) permette di far risuonare le corde anche dopo che i tasti sono rilasciati, sollevando gli smorzatori. Beethoven fu tra i primi a scrivere indicazioni dettagliate di pedale nelle sue partiture per pianoforte. Nel Largo, all’inizio, Beethoven segna scrupolosamente dove tenere e cambiare il pedale[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=being%20the%20much%20later%20Brahms%27s,with%20detailed%20%20127%20instructions), perché ciò influenza il colore del suono (consente di far “fondere” armonicamente le note di un accordo arpeggiato prolungandone la vibrazione). L’uso attento del pedale è cruciale per ottenere l’effetto di legato e di risonanza tipico dello stile di Beethoven nei passi lirici.
* **Relative Major / Relativa maggiore** – Ogni tonalità minore ha una relativa maggiore che condivide le stesse alterazioni in chiave. Ad esempio, do minore (3 bemolli) ha come relativa maggiore mi♭ maggiore (3 bemolli). Nel periodo classico era comune, nei pezzi in tonalità minore, modulare nella relativa maggiore per presentare il secondo tema, perché era una tonalità più serena e vicina. Beethoven lo fa nella esposizione orchestrale (secondo tema in mi♭)[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=introduced%20by%20the%20strings%20,finally%20back%20to%20C%20minor), ma poi gioca con modulazioni anche alla tonica maggiore (do maggiore). “Relativa minore/maggiore” è un concetto di tonalità correlate che spesso vengono accoppiate.
* **Dominante** – In una tonalità data, è il quinto grado della scala (per do minore, la dominante è sol). La dominante è importantissima per creare tensione e spinta verso la risoluzione sulla tonica (primo grado). Ad esempio, un accordo di *settima di dominante* su sol (sol-si♭-re-fa nel caso di do minore) tende a risolvere su do (tonica). Beethoven sfrutta questa tensione: dopo la cadenza, l’orchestra attacca su un accordo di dominante (sol7) per poi tornare a do[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=have%20written%20alternative%20cadenzas). Anche nella cadenza, i trilli sono spesso fatti sulla nota della dominante. Il rapporto tonica-dominante è alla base dell’armonia classica.
* **Coda** – Sezione finale di un movimento, successiva alla ripresa, che serve a concludere in modo definitivo. La coda (letteralmente “coda” in italiano) può essere breve (poche battute conclusiv e) o molto elaborata (Beethoven a volte scrive code lunghe quasi come uno sviluppo aggiuntivo, specie nelle sinfonie). In questo concerto, abbiamo code in tutti i movimenti: nel primo è relativamente breve dopo la cadenza ma con soluzioni inventive (dominante e poi chiusura forte), nel secondo è breve e dolce, nel terzo la coda è ampliata nel Presto in do maggiore[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=The%20movement%20goes%20through%20its,unlike%20what%20one%20would%20expect) – vera sorpresa finale. Le code permettono al compositore di ribadire temi o aggiungere un’ultima parola (Beethoven spesso le usa per affermare con forza la tonalità finale).
* **Sonata-rondò (forma)** – Forma musicale ibrida che combina elementi della forma sonata e del rondò. Spesso usata nei finali di sinfonie e concerti del periodo classico. In pratica è un rondò (tema ricorrente intervallato da episodi), ma uno degli episodi funge da “sviluppo” e la ripresa del tema principale coincide con una sorta di ricapitolazione. Il finale del nostro concerto è definito in sonata-rondò[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=): ha un tema di rondò che ritorna, ma Beethoven inserisce variazioni ed evoluzioni tipiche di una forma sonata (ad esempio, modulazioni e richiamo tematico come uno sviluppo e poi la ripresa del tema in tonalità principale come in una ripresa). Questo permette al finale di avere sia carattere ciclico (tema ricorrente) sia progressione drammatica.
* **Staccato** – Indicazione esecutiva che significa suonare le note brevemente, separandole l’una dall’altra (opposto di *legato*). Uno staccato ben eseguito sul pianoforte dà una sensazione di spigliatezza e leggerezza. Beethoven usa punti o accenti staccati per definire il carattere di certe frasi (es. tema del rondò inizialmente staccato). Il pianista deve colpire i tasti in modo netto e sollevare subito le dita per non far durare troppo il suono.
* **Legato** – Indicazione opposta a staccato, che significa collegare le note in modo fluido e senza soluzione di continuità, come se fossero un’unica linea cantabile. Nel pianoforte, che per natura tende a far decadere il suono, il legato si ottiene con tecnica

【31†embed\_image】 *Facsimile della prima pagina del manoscritto autografo del Terzo Concert di Beethoven (1800-1803 circa). Ignaz von Seyfried, assistendo alla prima esecuzione, raccontò che Beethoven suonò la parte solista quasi interamente a memoria: sulle pagine vide “quasi solo fogli bianchi, con al massimo qualche geroglifico egizio incomprensibile scribacchiato qua e là come indizio per lui”【3†L278-L286】.*

# Concerto per pianoforte e orchestra n. 3 in do minore, Op. 37 – Ludwig [en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=The%20score%20was%20incomplete%20at,2)

## Introduzione

Il **Concerto per pianoforte e orchestra n. 3 in do minore, Op. 37** di **Ludwig van Beethoven** è una pietra miliare del repertorio classico, rappresentando un ponte tra lo stile classico di fine Settecento e le nuove tendenze romantiche dei primi Ottocento. Scritto all’inizio del XIX secolo, questo concerto mostra un Beethoven in transizione: un giovane pianista e compositore virtuoso che spinge i confini formali ereditati da Mozart e Haydn, infondendovi il suo temperamento drammatico e innovativo【7†L[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=The%20Story%3A%20Analyst%20Donald%20Tovey,but%20wrote%20one%20out%20later)[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=Certain%20aspects%20of%20this%20concerto%2C,power%20to%20the%20movement%E2%80%99s%20ending)La seguente ricerca offre un’analisi approfondita e accessibile a un pubblico **profano**, ossia non specializzato. Verranno spiegati i concetti tecnici in modo chiaro, con riferimenti a un **Glossario** finale dove sono definiti i termini musicali evidenziati nel testo. Inoltre, alcune sezioni includono note storiche e **appendici** per approfondimenti specifici, richiamate opportunamente nel corso dell’esposizione.

Il focus principale sarà sul **primo movimento (Allegro con brio)**, analizzato nella sua struttura formale (basata sulla *forma sonata*, tipica dei concerti classici) e interpretato dal punto di vista espressivo, passo dopo passo. Non mancherà una panoramica sugli altri due movimenti – il **Largo** centrale e il movimentato **Rondò finale (Allegro – Presto)** – delineandone forma e stile.

Per contestualizzare l’opera, verranno presentati una sezione dedicata alla figura di Beethoven nell’epoca della composizione (con elementi biografici, influenze e aneddoti) e un quadro del **contesto storico-culturale** dell’inizio Ottocento, segnato da fermenti politici (l’era napoleonica) e da trasformazioni nel gusto musicale. Si confronterà il Terzo Concerto con gli altri concerti per pianoforte di Beethoven e con opere analoghe di suoi contemporanei, evidenziando affinità e differenze. Infine, si discuteranno alcune **interpretazioni celebri** di questo concerto da parte di pianisti e direttori di rilievo – come **Wilhelm Kempff**, **Alfred Brendel**, **Glenn Gould**, **Martha Argerich**, **Daniel Barenboim**, ecc. – mettendone in luce le differenze stilistiche ed esecutive.

## Beethoven e il suo Terzo Concerto: genesi, dedica e contesto biografico

Il Concerto n. 3 in do minore fu composto da Beethoven attorno al 1800【1†L[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Beethoven%27s%20Piano%20Concerto%20No,Concerto%2C%20also%20in%20C%20minor) un periodo cruciale della sua crescita artistica. Secondo alcuni studiosi, Beethoven iniziò a abbozzarlo già nel 1797, completandone poi la gran parte nel 1800【7†L[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=The%20Story%3A%20Analyst%20Donald%20Tovey,but%20wrote%20one%20out%20later)probabile che l’opera abbia subito revisioni fino al 1802, anno in cui Beethoven attraversò una grave crisi personale legata all’aggravarsi della sua sordità (sfociata nel celebre “Testamento di Heiligenstadt” dell’ottobre 1802). Proprio mentre lottava con la prospettiva della perdita dell’udito, Beethoven stava temprando il suo spirito creativo per inaugurare il cosiddetto “periodo eroico” della sua produzione. In questo senso, il Terzo Concerto – ultimato nei dettagli in vista del concerto dell’aprile 1803【7†L[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=The%20Story%3A%20Analyst%20Donald%20Tovey,but%20wrote%20one%20out%20later)uò essere visto come una delle opere di transizione in cui **“lo stile del suo primo periodo si prepara a svilupparsi in quello del suo secondo”**[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=The%20Story%3A%20Analyst%20Donald%20Tovey,but%20wrote%20one%20out%20later), per citare l’analista Donald Tovey. Beethoven vi fonde elementi del linguaggio classico ereditato dal Settecento con una nuova intensità espressiva e strutturale che preannuncia il Romanticismo.

Beethoven stesso fu il solista alla **prima esecuzione** del concerto, il **5 aprile 1803 a Vienna**[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Beethoven%27s%20Piano%20Concerto%20No,Concerto%2C%20also%20in%20C%20minor). Si trattò di un famoso “maratona” musicale presso il Theater an der Wien, in cui Beethoven presentò in un’unica serata non solo il nuovo Concerto op.37 ma anche altre sue opere fresche di composizione: la **Sinfonia n. 2 in re maggiore, Op. 36** e l’oratorio **“Cristo sul Monte degli Ulivi”**, entrambe prime esecuzioni assolute[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=1803%2C%20with%20the%20composer%20as,71%2C%20also%20in%20C%20minor). Possiamo immaginare l’entusiasmo e la curiosità del pubblico viennese di fronte a un programma così interamente dedicato alle audaci creazioni di questo giovane maestro trentenne. Un aneddoto tramandato dal musicista Ignaz von Seyfried – che quella sera faceva da “girapagine” a Beethoven – testimonia il carattere indomito e un po’ caotico del compositore: Beethoven, pressato dal tempo, non aveva fatto in tempo a scrivere per intero la parte solista sullo spartito, e di fatto improvvisò gran parte del concerto. Seyfried racconta di aver visto sul leggio *“quasi niente altro che fogli bianchi; al più, qua e là, qualche geroglifico egizio del tutto incomprensibile mi faceva da indizio; poiché [Beethoven] suonò quasi tutta la parte del pianoforte a memoria”*[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=The%20score%20was%20incomplete%20at,2). Questo episodio leggendario – supportato anche dal ricordo di un altro allievo, Ferdinand Ries – dipinge Beethoven come pianista virtuoso dall’impressionante memoria e capacità improvvisativa, nonché come artista che spingeva fino all’ultimo il processo creativo, persino sul palco.

Il Concerto in do minore fu **pubblicato** a Vienna nel 1804[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=1803%2C%20with%20the%20composer%20as,71%2C%20also%20in%20C%20minor). Beethoven lo dedicò a **Luigi Ferdinando, Principe di Prussia** (Louis Ferdinand von Preußen)[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=1803%2C%20with%20the%20composer%20as,71%2C%20also%20in%20C%20minor), un nobile musicista che era egli stesso pianista e compositore dilettante di talento. La dedica non fu casuale: il principe Luigi Ferdinando era cugino del re di Prussia e noto per la sua bravura al pianoforte, tanto che Beethoven ebbe ad elogiarne il tocco *“non come quello di un principe, ma di un abile pianista”*[interlude.hk](https://interlude.hk/prince-and-composer-louis-ferdinand-of-prussia/#:~:text=Musically%2C%20he%20was%20a%20pianist,%E2%80%99). Il Principe, che sarebbe poi caduto in battaglia contro le truppe napoleoniche nel 1806, era considerato un protettore delle arti e rappresentava quell’unione ideale tra aristocrazia illuminata e genialità artistica che Beethoven auspicava. Dedicandogli il concerto, Beethoven intendeva omaggiare il suo *mecenate* e insieme riconoscere in lui un fine intenditore musicale. (Curiosamente, anni dopo, Franz Liszt avrebbe composto un’elegia su temi del Principe Louis Ferdinand, testimonianza della stima che la comunità musicale nutriva verso questo sfortunato personaggio[interlude.hk](https://interlude.hk/prince-and-composer-louis-ferdinand-of-prussia/#:~:text=Musically%2C%20he%20was%20a%20pianist,%E2%80%99)).

Sul piano delle **influenze musicali**, Beethoven guardava dichiaratamente ai grandi modelli di Wolfgang Amadeus Mozart: in particolare, il Concerto n. 3 in do minore sembra rendere omaggio al famoso **Concerto in do minore K.491** di Mozart[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=1803%2C%20with%20the%20composer%20as,71%2C%20also%20in%20C%20minor). Molti critici hanno notato che **il primo tema** del concerto beethoveniano ricorda da vicino quello dell’opera mozartiana[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=1803%2C%20with%20the%20composer%20as,71%2C%20also%20in%20C%20minor) – una somiglianza non fortuita, dato che Mozart aveva scritto solo due concerti per pianoforte in tonalità minore (do minore K.491 e re minore K.466) e Beethoven li conosceva e ammirava profondamente. Beethoven riprende da Mozart la struttura formale quasi identica e l’atmosfera drammatica del do minore, ma la rielabora col suo temperamento: **“il carattere del suo concerto è piuttosto un’estensione del suo tempestoso stile personale, quello della Sonata *Pathétique*** (anch’essa in do minore)[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=Certain%20aspects%20of%20this%20concerto%2C,power%20to%20the%20movement%E2%80%99s%20ending). L’omaggio a Mozart è quindi evidente – quasi un “passaggio di testimone” – ma Beethoven imprime a questa musica una forza nuova, proiettandola verso il futuro[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=People%20liken%20this%20concerto%20directly,the%20sincerest%20form%20of%20flattery)[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=of%20sorts%20to%20Mozart%2C%20paying,by%20this%20interesting%20little%20read).

Vale la pena ricordare che nel 1803 Beethoven era ancora principalmente conosciuto a Vienna come virtuoso pianista e autore di musica per pianoforte, più che come sinfonista (la Prima Sinfonia era stata presentata solo nel 1800). I suoi due concerti precedenti per pianoforte e orchestra (Op. 15 in do maggiore e Op. 19 in si♭ maggiore) erano stati scritti sul finire del Settecento e risentivano molto dello stile settecentesco brillante di Mozart e Haydn. Con il Terzo Concerto, invece, Beethoven compie un balzo espressivo: la scelta della tonalità di **do minore**, a lui cara per le opere dal carattere drammatico, e la scrittura pianistica orchestrale più robusta e *“tempestosa”*, segnano un cambio di passo. Non a caso il musicologo Donald Tovey identifica proprio in questo concerto il momento in cui Beethoven comincia a oltrepassare i confini formali del classicismo per entrare in una nuova fase creativa[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=The%20Story%3A%20Analyst%20Donald%20Tovey,but%20wrote%20one%20out%20later). Possiamo dunque collocare il Concerto n. 3 nel contesto del **primo periodo beethoveniano** (detto anche “periodo giovanile” o “periodo di Bonn/Vienna”), ma già con uno sguardo verso il **secondo periodo** (“periodo eroico”), di cui anticipa alcune caratteristiche: l’energia propulsiva, il contrasto drammatico tra temi, la tensione verso un finale luminoso che supera l’oscurità iniziale.

### Beethoven all’alba dell’Ottocento: contesto politico e culturale

Per comprendere appieno la genesi di questo concerto, è utile gettare uno sguardo sul periodo storico e culturale in cui Beethoven viveva e lavorava agli inizi dell’Ottocento. Erano anni tumultuosi in Europa: **Napoleone Bonaparte** era asceso al potere in Francia e stava ridisegnando gli equilibri del continente attraverso guerre e conquiste. Nel 1803 (anno della prima del concerto) la fragile pace di Lunéville andava in frantumi e si profilava la ripresa delle ostilità fra Napoleone e le potenze europee. Beethoven, fervente sostenitore degli ideali illuministi di libertà e uguaglianza, aveva inizialmente guardato a Napoleone con ammirazione, vedendolo come un campione dei valori rivoluzionari – al punto da dedicargli in un primo momento la Sinfonia Eroica (salvo poi stracciare la dedica quando Napoleone si autoproclamò imperatore nel 1804). Questa tensione politica si respirava anche a Vienna, città dove Beethoven risiedeva dal 1792: Vienna era allora la capitale di un impero asburgico conservatore, ma anche un vivace centro culturale cosmopolita. Beethoven godeva della protezione di nobili illuminati (come il principe Karl Lichnowsky e in seguito l’arciduca Rodolfo) e frequentava i salotti musicali dove si esibiva come pianista acclamato.

Dal punto di vista **culturale e musicale**, Beethoven era la figura di punta di una generazione che traghettava la musica dal Classicismo al Romanticismo. Il **pianoforte** stava acquisendo uno status sempre più importante: rispetto ai tempi di Mozart, lo strumento si era evoluto (i pianoforti avevano tastiere più estese e sonorità più potenti) e il pubblico idolatrava i virtuosi della tastiera. Beethoven era uno di questi virtuosi, noto per l’intensità quasi *tormentata* delle sue esecuzioni, in netto contrasto con l’eleganza settecentesca dei suoi predecessori. Il Concerto per pianoforte, come genere, rifletteva bene questa transizione: se nei concerti di Mozart prevaleva un dialogo galante e brillante tra solista e orchestra, Beethoven spinge il genere verso un **approccio più “sinfonico”**, conferendo all’orchestra un ruolo più robusto e paritario e al pianoforte un carattere da protagonista drammaturgo. I suoi concerti – e in particolare il n. 3 – tendono ad avere dimensioni più ampie, contrasti dinamici più marcati e una drammaticità che prelude ai concerti romantici di metà Ottocento.

Nel 1800 Beethoven aveva già dato prova di voler innovare: basti pensare alla sua **Sinfonia n.1**, che pur rispettando le convenzioni classiche contiene audaci scelte armoniche, o alla citata **Sonata Pathétique** (1798, Op.13) col suo pathos nuovo. Il Concerto n.3 incarna lo spirito dell’epoca: vi si ritrova lo **Sturm und Drang** (*tempesta e impeto*) tardo-settecentesco – quel gusto per il drammatico e l’emotivo che era comparso nelle sinfonie di Haydn e in alcune opere di Mozart – fuso con la voce personale di Beethoven, già rivolta ai grandi ideali di lotta e trionfo che segneranno il periodo eroico. Non dimentichiamo che il do minore, tonalità di questo concerto, era per Beethoven quasi un simbolo di *lotta*: in futuro la userà per opere come la Sinfonia n.5 o la Sonata *Appassionata*, dove il viaggio musicale è dall’oscurità iniziale verso la luce finale. Anche nel Concerto n.3 assisteremo a qualcosa di simile, come vedremo, con un finale che sorprendentemente sfocia in do maggiore luminoso[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=The%20movement%20goes%20through%20its,unlike%20what%20one%20would%20expect)[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=Il%20Finale%20,pensare%20al%20Finale%20dell%E2%80%99Ottava%20Sinfonia).

In sintesi, Beethoven compose il Terzo Concerto in un’epoca di **grandi cambiamenti**. Politicamente, l’Antico Regime stava cedendo il passo a nuove idee rivoluzionarie e nazionalistiche; culturalmente, il razionalismo cedeva il posto al sentimento romantico; musicalmente, la forma classica veniva arricchita di nuovi contenuti emotivi e sorprese formali. Beethoven, con la sua arte, incarnò tutte queste transizioni. Il Concerto n.3, in particolare, ci permette di osservare un Beethoven **trentaquattrenne** (alla prima esecuzione nel 1803) che affronta la sfida di superare i modelli di Mozart non per distruggerli, ma per *andarvi oltre*: rende omaggio alla perfezione formale mozartiana, ma al tempo stesso *annuncia sé stesso* come il nuovo genio all’orizzonte[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=of%20sorts%20to%20Mozart%2C%20paying,by%20this%20interesting%20little%20read).

## Struttura generale del concerto

Il Concerto in do minore op.37 si conforma allo schema **in tre movimenti** tipico dei concerti classico-romantici[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=As%20is%20standard%20for%20Classical,work%20is%20in%20three%20movements): un primo movimento ampio e brillante (**Allegro con brio**), un movimento centrale lento e lirico (**Largo**) e un finale vivace in forma di rondò (**Rondò. Allegro** che culmina in un *Presto*).

Dal punto di vista dell’organico, Beethoven richiede un’orchestra classica completa: fiati a coppie (2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti in si♭, 2 fagotti), 2 corni (in tonalità miste di mi♭, mi naturale e do), 2 trombe in do, timpani e archi[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=The%20concerto%20%20is%20scored,80%2C%20strings%2C%20and%20piano%20soloist), oltre naturalmente al **pianoforte solista**. Questa strumentazione è simile a quella usata da Mozart nei suoi ultimi concerti, ma Beethoven ne sfrutta le possibilità dinamiche in modo più vigoroso: ad esempio, l’aggiunta delle trombe e timpani in un concerto in tonalità minore dà all’orchestra una potenza e una solennità maggiori nei fortissimo (ricordiamo che Mozart nel suo Concerto K.491 in do minore non aveva usato né trombe né timpani, Beethoven invece sì). Fin dalle prime battute, come vedremo, l’orchestra riveste un ruolo cruciale nel presentare i temi e nel creare l’atmosfera drammatica.

Come prassi comune dell’epoca, il primo movimento è costruito sulla **forma-sonata** con **doppia esposizione**: prima l’orchestra espone i temi principali mentre il pianoforte tace, poi il pianoforte entra ripresentando i temi e aggiungendo elaborazioni virtuosistiche. Questa struttura derivava dai concerti barocchi e classici (anche Mozart la utilizzava) e serviva a introdurre il solista gradualmente. Beethoven segue questo schema di base ma, da par suo, introdurrà vari *colpi di scena* formali e armonici, mantenendo alta l’attenzione dell’ascoltatore.

Per orientare il lettore non specialista, riassumiamo brevemente le sezioni tipiche di un primo movimento in **forma sonata** (si veda anche l’Appendice A per maggiori dettagli):

* **Esposizione**: vengono presentati i **temi principali**. Nel concerto classico c’è un’**esposizione orchestrale** iniziale (solo orchestra) e una **seconda esposizione** in cui entra il solista, spesso con i temi riproposti e arricchiti. In tonalità minore come qui, il primo tema è di solito in tonalità di **tonica** (do minore), mentre il secondo tema modula tipicamente alla **relativa maggiore** (mi♭ maggiore) o ad altra tonalità contrastante, per dare varietà melodica e coloristica.
* **Sviluppo**: è la sezione centrale dove i temi vengono elaborati, variati, frammentati, modulando in tonalità diverse e creando tensione. Qui l’interazione solista-orchestra può farsi serrata e dialogica.
* **Ripresa**: la musica ritorna alla tonalità d’origine (do minore) e ripropone i temi iniziali, adattandoli. Nel caso dei concerti, la ripresa vede di nuovo il solista in primo piano con l’orchestra.
* **Cadenza**: poco prima della fine del primo movimento (e a volte anche in altri movimenti), era consuetudine inserire una *cadenza solistica*: il pianoforte si esibisce da solo in un passaggio brillante e improvvisativo, mostrando la bravura dell’esecutore. Beethoven generalmente indicava il punto in cui inserire la cadenza (con una fermata sul 6/4, accordo di **seconda eccedente**), lasciando all’interprete la libertà di improvvisarla. In questo concerto Beethoven stesso improvvisò la cadenza alla prima esecuzione, ma in seguito ne scrisse una versione definitiva che oggi è spesso eseguita[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=1800,but%20wrote%20one%20out%20later). (Per approfondire il tema delle cadenze, vedi Appendice B).
* **Coda**: dopo la cadenza, l’orchestra (talvolta insieme al pianoforte) chiude il movimento con una sezione conclusiva, la coda, che ribadisce la tonalità principale e dà un senso di conclusione definitiva.

Il secondo movimento, **Largo**, segue una struttura più libera. Spesso i movimenti lenti dei concerti classici assumono la forma di un’aria cantabile o di una semplice forma ternaria (A–B–A): presentano una melodia principale, un episodio contrastante e poi il ritorno della melodia iniziale in modo variato. Anche nel nostro caso vedremo che il Largo ha un carattere di *romanza notturna*, con una sezione centrale che offre un diverso colore, prima di tornare al tema di apertura in modo ancor più intimo.

Il **Finale** è un **rondò** (*Allegro*), forma tipicamente impiegata da Beethoven e i suoi predecessori per chiudere in modo brioso i concerti. Il rondò è basato su un **ritornello** (tema principale ricorrente) che si alterna a **episodi** contrastanti. Beethoven spesso combinava il rondò con elementi di forma sonata (introducendo brevi sviluppi sui temi), generando la cosiddetta *forma sonata-rondò*. Nel nostro concerto, il finale è indicato come *Rondò. Allegro* e termina con un accelerando *Presto*. Presenta un tema principale vivace che torna più volte, intervallato da episodi in altre tonalità e da *sorprese* (come un breve richiamo al secondo movimento e cambiamenti improvvisi di tonalità)[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=To%20soften%20the%20shock%20of,tumbling%20finish%20in%20the%20orchestra). Infine, una coda travolgente in tempo Presto – con un brillante spunto in do maggiore – chiude il concerto con **esuberanza e luminosità**[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=The%20movement%20goes%20through%20its,unlike%20what%20one%20would%20expect)[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=Il%20Finale%20,pensare%20al%20Finale%20dell%E2%80%99Ottava%20Sinfonia).

Passiamo ora all’analisi dettagliata dei singoli movimenti.

### I. Allegro con brio (do minore)

Il primo movimento, **Allegro con brio**, è il cuore espressivo del concerto. Si apre con l’orchestra da sola, in una **introduzione vigorosa** che cattura subito l’attenzione: gli archi attaccano con un tema principale energico in do minore, caratterizzato da un motivo incisivo e ritmicamente marcato. Questo **Tema A** ha un piglio quasi *marziale*: le frasi sono brevi, scandite da un ritmo puntato e accordi pieni dell’orchestra in **fortissimo**, creando un clima di urgenza e tensione. Un commentatore lo ha descritto come un tema “dall’incedere severo e quasi militare”[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=As%20is%20typical%20for%20concertos,full%20of%20runs%20up%20and), ma allo stesso tempo molto semplice e riconoscibile: una di quelle idee tematiche che subito restano impresse nell’orecchio. La tonalità minore e il registro grave degli archi conferiscono un carattere drammatico: fin dalle prime battute percepiamo che non sarà un concerto spensierato, ma un viaggio emotivo intenso. Beethoven amava il do minore per queste atmosfere di pathos e sfida – e infatti questo tema iniziale sembra preannunciare la *lotta* musicale che si svolgerà nel movimento.

Dopo l’affermazione decisa del tema principale da parte di tutta l’orchestra (**tutti**), la tensione si allenta brevemente: emerge un elemento secondario, una sorta di codetta o *motivo di risposta*, più leggera e in **piano**. Potremmo chiamarlo **Motivo ritmico B**, perché deriva ritmicamente dal tema A ma ha un carattere più dimesso, quasi un’eco del tema principale. Questo elemento ritornerà più avanti in varie forme, divenendo quasi un “personaggio” a sé stante nel dialogo musicale[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=Fra%20i%20vari%20elementi%20formativi%2C,pianoforte%20con%20una%20melodia%20di). Già qui Beethoven delinea uno dei suoi tratti distintivi: l’uso di piccoli **cellule ritmiche o motiviche** che attraversano il pezzo conferendo coesione. In particolare, questo motivo di risposta verrà sviluppato nel corso del movimento assumendo di volta in volta tinte misteriose o cupe, e **riapparirà addirittura nel rullo di timpani dopo la cadenza solistica**[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=Fra%20i%20vari%20elementi%20formativi%2C,pianoforte%20con%20una%20melodia%20di) – un dettaglio orchestrale di grande effetto, di cui riparleremo.

L’esposizione orchestrale prosegue presentando un **Secondo Tema** in un’area tonale contrastante. Come prevedibile in una composizione in tonalità minore, Beethoven sposta il discorso verso la tonalità relativa maggiore: **mi♭ maggiore**[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=As%20is%20typical%20for%20concertos,full%20of%20runs%20up%20and). Questo secondo tema è introdotto dai legni (clarinetti e primi violini) ed ha un carattere più cantabile e sereno, quasi a bilanciare l’irruenza del primo tema[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=introduced%20by%20the%20strings%20,finally%20back%20to%20C%20minor). All’ascolto, il cambiamento è netto: dal colore scuro di do minore si passa a una sonorità più dolce e luminosa in mi♭, e anche il ritmo si distende. In realtà Beethoven compie qui qualcosa di particolare: nella coda dell’esposizione orchestrale, dopo aver presentato il tema in mi♭, accenna persino al **do maggiore** (tonica in modo maggiore)[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=introduced%20by%20the%20strings%20,finally%20back%20to%20C%20minor), come un fugace raggio di sole che però subito scompare riportandoci al do minore. Questa oscillazione tra minore e maggiore sarà uno dei giochi tonali del movimento, riflettendo forse un’altalena emotiva tra dramma e speranza.

Completata la prima esposizione orchestrale, è finalmente il momento del **pianoforte solista**. L’entrata del pianoforte avviene in modo scenografico: dopo una breve pausa, il pianoforte esordisce con una **scala ascendente rapidissima** che corre per quasi due ottave, dal registro grave a quello acuto[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=major%2C%20finally%20back%20to%20C,minor). È come un guizzo improvviso: Beethoven fa *“irrompere”* il pianoforte sulla scena, segnalando che da qui in avanti il dialogo sarà a due voci. Questa scala ascendente, eseguita in dinamica forte, è in realtà una firma tipica di Beethoven – un gesto virtuosistico che appare anche in altri suoi concerti (ad esempio all’entrata del pianoforte nel Concerto n.4 c’è un’idea simile, ma in pianissimo). Qui essa serve a ristabilire immediatamente la tonalità di do minore e a catturare l’attenzione sul solista.

Inizia così la **seconda esposizione** (detta anche “esposizione solista”), nella quale il pianoforte rielabora e arricchisce i temi già ascoltati. Il **Tema A** viene riproposto: dapprima l’orchestra lo intona di nuovo brevemente, poi il pianoforte lo fa suo, dialogando con l’orchestra. Beethoven aggiunge **abbellimenti e nuove idee**: ad esempio, il pianista prende spunti ritmici del tema e li svolge in eleganti passaggi di arpeggi e scale, mostrando il suo virtuosismo. La musica scorre alternando frasi dell’orchestra e risposte del pianoforte – un vero **dialogo concertante**. Quando si arriva al **Secondo Tema** in mi♭ maggiore, è il pianoforte stesso ad esporlo, con grazia ed espressività, accompagnato dai delicati ricami degli archi in sottofondo[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=introduced%20by%20the%20strings%20,finally%20back%20to%20C%20minor). Questa sezione è spesso dolce: Beethoven segna dinamiche più tenui, creando un’oasi di lirismo in mezzo all’agitazione. Il pianoforte può esprimersi “cantando” sulla tastiera, quasi fosse un’aria d’opera. L’orchestra interviene a tratti per sostenere o riprendere brevemente il tema, ma in generale lascia spazio al solista di brillare. L’esposizione solista si conclude similmente a quella orchestrale, modulando nuovamente verso do minore e chiudendo magari con qualche **accordo di cadenza** che prepara lo sviluppo.

Entra quindi in scena lo **Sviluppo**, la parte più instabile e dinamica della forma-sonata. Qui Beethoven si concede notevole libertà creativa. Inizia inaspettatamente: *invece* di ripartire subito dai temi principali in do minore, il pianoforte attacca con un nuovo slancio di scale ascendenti simili a quelle dell’entrata, ma questa volta in **re maggiore**![en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Development%3A%20The%20piano%20enters%2C%20playing,The%20music%20is%20generally%20quiet). Re maggiore è una tonalità sorprendentemente lontana da do minore (è il *tonico* della scala, uno scarto di un tono intero, non una relazione diretta); questo spiazza l’ascoltatore e tinge l’atmosfera di incertezza. Beethoven abbassa repentinamente il volume: dopo l’energia dell’esposizione, allo sviluppo l’ambiente sonoro diventa in gran parte **pianissimo e misterioso**. Pianoforte e archi si scambiano frammenti motivici in un dialogo sommesso, quasi meditativo. Vengono ripresi elementi sia del tema principale sia del motivo secondario: ad esempio, il pianoforte può arpeggiare sul disegno ritmico del tema A mentre i legni sussurrano parti del tema B. L’armonia attraversa varie modulazioni, creando tensione e aspettativa.

Uno dei momenti affascinanti dello sviluppo è quando Beethoven sembra *smarrire* la tonalità: le frasi modulano in tonalità minori lontane, i dialoghi tra piano e orchestra creano domande sospese. È un tratto emotivamente intenso ma di breve durata – Beethoven in questo concerto non prolunga eccessivamente lo sviluppo (a differenza di ciò che farà in lavori successivi). Pian piano, attraverso sapienti progressioni armoniche, la musica inizia a insinuare un **ritorno alla tonalità di do**: i frammenti tematici si ricompongono e l’orchestra prepara il terreno per la **Ripresa**.

La **ripresa** arriva con un impeto: l’orchestra intona di nuovo a piena forza il Tema A in do minore, *fortissimo*, restituendo l’ordine dopo il “turbinio” dello sviluppo[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Recapitulation%3A%20The%20orchestra%20restates%20,C%20major%20to%20C%20minor). È un momento di grande effetto drammatico, quasi catartico: dopo aver vagato, la musica ritrova la strada di casa. In questa ripresa Beethoven introduce però delle varianti significative rispetto all’esposizione originale, segno della sua creatività. La più notevole è che quando giunge il momento del **secondo tema**, Beethoven opera una *trasformazione tonale*: anziché riproporlo in do minore (com’era la prassi aspettarsi nella ripresa, dovendo risolvere tutto nella tonalità principale), egli lo presenta in **do maggiore**, la tonalità omonima maggiore[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Recapitulation%3A%20The%20orchestra%20restates%20,transition%20to%20the%20%20103). Ciò significa che il tema tenero che prima avevamo udito in mi♭ maggiore ora suona in do maggiore, cioè nella tonalità *di piccardia* rispetto a do minore. Questo passaggio inaspettato al maggiore crea un sorprendente momento di luce. L’effetto emotivo è notevole: per qualche istante il cupo do minore del concerto sembra rischiararsi, come se Beethoven volesse offrirci uno scorcio di speranza o serenità in mezzo al dramma. Gli ascoltatori dell’epoca potrebbero essere rimasti spiazzati ma affascinati: non era comune modulare in maggiore nella ripresa di un pezzo in minore, e Beethoven qui anticipa quell’idea di “trionfo finale” che poi svilupperà ampiamente nella Quinta Sinfonia (dove passa dal do minore iniziale al do maggiore finale). In questo primo movimento però, questa parentesi di do maggiore è effimera: il discorso musicale infatti si oscura di nuovo presto. Dopo aver fatto brillare il secondo tema in do maggiore, Beethoven inserisce una transizione **“oscura”** che ci riporta verso il do minore, preparando il terreno per la cadenza[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Recapitulation%3A%20The%20orchestra%20restates%20,C%20major%20to%20C%20minor). È come un piccolo tramonto dopo un’improvvisa schiarita.

A questo punto, come da tradizione dei concerti classici, l’orchestra tace su un **accordo sospeso** (sul secondo grado, solitamente un accordo di settima sulla dominante) e cede completamente la parola al **pianoforte solista**: inizia la **Cadenza** solistica del primo movimento. Beethoven, che come ricordato improvvisò la cadenza alla prima esecuzione, successivamente ne scrisse una versione ufficiale. La cadenza di Beethoven per questo concerto è piuttosto ampia e virtuosistica, ma non fine a sé stessa: inizia riprendendo subito il tema principale, come a dimostrare che anche nell’improvvisazione c’è coerenza con i materiali tematici[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=necessarily%20what%20makes%20a%20piece,a%20quick%2C%20enjoyable%20sixteen%20minutes). Da quel punto di partenza, il pianoforte si lancia in una serie di passaggi tecnicamente impegnativi: veloci scale su e giù per la tastiera, arpeggi tempestosi e audaci progressioni di accordi. Beethoven alterna momenti di grande *bravura* (scale in ottave, ribattuti, ecc.) a parentesi di espressione melodica indicati con agogiche come *dolce* ed *espressivo*[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=necessarily%20what%20makes%20a%20piece,a%20quick%2C%20enjoyable%20sixteen%20minutes). È come se volesse mostrare “tutto” di sé: sia il leone virtuoso sia il poeta dell’anima. Questa cadenza è in effetti quasi un piccolo pezzo dentro il pezzo, con il pianoforte che esplora varie sfumature emotive. Verso la conclusione, Beethoven richiede una lunga serie di **trilli** su entrambe le mani[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Cadenza%3A%20Beethoven%20wrote%20one%20cadenza,115%2C%20have%20written%20alternative%20cadenzas): il suono vibra in rapidissime oscillazioni di note, creando un senso di sospensione. Questi trilli scendono gradualmente di volume fino a un *pianissimo* quasi etereo[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Cadenza%3A%20Beethoven%20wrote%20one%20cadenza,115%2C%20have%20written%20alternative%20cadenzas), come se la furia iniziale si stesse placando. È il segnale convenzionale che la cadenza sta terminando e che l’orchestra sta per rientrare.

Ed ecco infatti la **coda orchestrale** finale: la cadenza termina in un delicatissimo trillo e *senza soluzione di continuità* si innesta la risposta dell’orchestra, che sorprendentemente **non** attacca subito sul do (tonica) ma su un accordo di dominante (sol)[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=have%20written%20alternative%20cadenzas). Beethoven gioca con l’aspettativa del pubblico: dopo un lungo trillo sul sol (la dominante di do), ci si aspetterebbe di cadere risolutivamente su un accordo di do; invece, Beethoven prolunga la tensione introducendo l’accordo di **settima di dominante** (sol7) – è come trattenere il respiro per un attimo in più[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=have%20written%20alternative%20cadenzas). Solo dopo questa breve attesa, finalmente, l’orchestra e pianoforte insieme risolvono la tensione e tornano in **do minore**, inaugurando la stretta finale. Nella coda, Beethoven concentra nuovamente tutta l’energia: l’orchestra suona uniti (un ultimo **tutti**) ribadendo frammenti del tema principale, mentre il pianoforte getta scintille con arpeggi discendenti e lanci virtuosistici, tra cui un’ultima rapida scala ascendente che riecheggia la sua entrata iniziale[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Coda%3A%20Beethoven%20subverts%20the%20expectation,a%20resolute%20ending%20on%20C). La musica accelera e cresce di intensità. In chiusura, un possente accordo finale di do minore – secco e risoluto – pone il sigillo al movimento[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=seventh%20,a%20resolute%20ending%20on%20C).

Il sipario cala su questo primo movimento con un senso di compiutezza e insieme di slancio inespresso: la tensione di do minore non ha trovato una risoluzione luminosa, ma ha stabilito un quadro emotivo molto forte. L’ascoltatore rimane carico dall’energia accumulata. Vale la pena notare che Beethoven, in alcuni casi, lasciava il primo movimento di una composizione in tonalità minore concluso appunto in minore per poi riservare una trasformazione maggiore più avanti (ad esempio, nella **Sinfonia n.5** i primi movimenti sono in do minore e solo l’ultimo vira in do maggiore). Nel Concerto n.3 assisteremo a qualcosa di simile: Beethoven *salva* la vera risoluzione in maggiore per la fine del terzo movimento[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=The%20movement%20goes%20through%20its,unlike%20what%20one%20would%20expect). Ciò rende ancora più interessante l’arco narrativo di tutta l’opera.

Prima di procedere, ricapitoliamo alcuni punti salienti di questo primo movimento in termini accessibili:

* È un brano dal **forte contrasto emotivo**: alterna passaggi *energici e drammatici* (tema principale e suoi sviluppi) a momenti *lirici e sereni* (secondo tema in maggiore).
* Il pianoforte e l’orchestra **dialogano costantemente**, quasi come personaggi di un dramma: a tratti si contrappongono (l’orchestra possente vs. il pianoforte virtuosistico), a tratti si uniscono in affermazioni comuni.
* Beethoven riesce a mantenere l’**unità del discorso** attraverso motivi ricorrenti (ad esempio il piccolo motivo ritmico che appare sin dall’inizio e ritorna in varie vesti fino al timpani nella coda[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=Fra%20i%20vari%20elementi%20formativi%2C,pianoforte%20con%20una%20melodia%20di)) e attraverso l’armonia che, pur vagando, ritorna sempre alla tonalità madre al momento giusto.
* Dal punto di vista dell’effetto sul pubblico, questo Allegro con brio offre **“tutto”**: ci sono parti di grande **potenza orchestrale** che tolgono il fiato, **episodi delicati e sognanti** dove il pianoforte sembra sospirare (come nello sviluppo piano), esplosioni di **virtuosismo scintillante** (nella cadenza) e infine una conclusione travolgente. Un recensore moderno ha scritto che questo movimento \*“ha tutto: passi robusti e imponenti, ma anche trilli delicati e quieti, e conversazioni intime tra pianoforte e legni”[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=necessarily%20what%20makes%20a%20piece,a%20quick%2C%20enjoyable%20sixteen%20minutes)】 – sottolineando la ricchezza e l’equilibrio dell’insieme. Nonostante la sua durata considerevole (circa 15-16 minuti), l’ascoltatore non prova monotonia, perché Beethoven sviluppa e varia continuamente i materiali, tenendoci sospesi fino all’ultimo accordo.

### II. Largo (mi maggiore)

Dopo il dramma concentrato del primo movimento, Beethoven cambia completamente atmosfera con il **Largo**. La scelta stessa della tonalità è sorprendente e rivelatrice del suo genio: **mi maggiore**. Per i non musicisti, basti sapere che mi maggiore è una tonalità assai lontana da do minore – non condivide quasi nessuna nota della scala. Nel linguaggio musicale dell’epoca, il secondo movimento di una composizione era di norma in una tonalità affine alla principale (ad esempio, ci si sarebbe aspettati mi♭ maggiore, che è la relativa maggiore di do minore, oppure la♭ maggiore, il sesto grado maggiore, oppure do maggiore, l’omonima maggiore[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=The%20second%20movement%20is%20in,with%20detailed%20%20pedaling%20instructions)】. Beethoven invece *spiazza* scegliendo mi maggiore, creando un effetto di “mondo a parte”: è come se aprisse una finestra verso un paesaggio sonoro nuovo, lontanissimo dal precedente. L’accostamento do minore – mi maggiore fu giudicato audace (e anticipa scelte analoghe di compositori futuri; ad esempio, Johannes Brahms nella sua Prima Sinfonia in do minore userà un secondo movimento in mi maggiore, citato spesso come parallelismo con Beethove[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=The%20second%20movement%20is%20in,with%20detailed%20%20pedaling%20instructions)】).

Il movimento inizia in modo insolito: **è il pianoforte solista, da solo, ad attaccare per primo**. Senza nessuna introduzione orchestrale, il pianista posa le mani sulla tastiera e fa risuonare un **accordo pieno, arpeggiato, di mi maggiore** in posizione alta, seguito da una \**melodia dolce e lenta*[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=The%20second%20movement%20is%20in,with%20detailed%20%20pedaling%20instructions)】. Beethoven indica *Largo* – un’indicazione di tempo che suggerisce estrema lentezza, più lento di Adagio. L’effetto di quell’accordo iniziale è notevole: arriva *subito* dopo il fragoroso finale del movimento precedente (che presumibilmente è terminato in do minore forte) e crea un **silenzio sospeso**, un momento quasi magico. Il colore armonico dell’accordo di mi maggiore è caldo, luminoso e leggermente “estraneo”: chi ha orecchio sensibile avverte immediatamente una specie di “straniamento”, come se Beethoven ci avesse trasportati in un’altra tonalità lontana. Un commentatore ha scritto che \*“già il primo accordo ci fa sobbalzare, quasi Beethoven avesse fatto un salto verso una tonalità remota”[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=The%20Largo%2C%20on%20the%20other,here%20the%20flute%20and%20bassoon)】.

La **melodia** che il pianoforte intona dopo l’accordo è di una **cantabilità sublime**. Viene spesso paragonata a un **notturno** – termine che richiama le atmosfere poetiche intime dei notturni romantici di Chopin (sebbene Chopin scriverà i suoi notturni qualche decennio più tardi, qui Beethoven in un certo senso li anticipa). Questa melodia al pianoforte è calma, distesa, con valori lunghi e ornata da qualche **abbellimento** elegante. Ha un carattere contemplativo, quasi fosse una *preghiera musicale* o una confessione interiore dopo la concitazione precedente. Beethoven la scrive con grande cura delle sfumature: nel manoscritto sono presenti dettagli di **pedalizzazione** che indicano come il pianista debba lasciare risuonare certi accordi per ottenere un suono morbido e avvolgent[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=The%20second%20movement%20is%20in,with%20detailed%20%20pedaling%20instructions)】. L’indicazione di espressione è probabilmente *dolce* o simili. Tutto ciò contribuisce a creare un’atmosfera di intimità. Il pianoforte sembra *parlare sottovoce*.

Dopo le prime battute solistiche, **entra l’orchestra** a dialogare con il pianoforte. Ma attenzione: l’ingresso orchestrale è estremamente delicato e sottovoce, quasi impercettibile. I **clarinetti** e i **fagotti**, sostenuti dagli **archi pizzicato**, riprendono la melodia cantabile dal punto in cui l’aveva lasciata il pianoforte, e il pianoforte stesso le accompagna con arpeggi liev[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=more%20pained%20minor%20moments,there%20is%2C%20it%E2%80%99s%20tactfully%20quiet)】. Qui Beethoven compie qualcosa di innovativo: **il solista accompagna l’orchestra**, invertendo i ruoli tradizionali (di solito è l’orchestra che accompagna il solista). Il risultato è un suono da **musica da camera**, come se stessimo ascoltando un trio o un quartetto più che un concerto. Questa finezza anticipa la prassi romantica (Schumann, Chopin e altri in epoca romantica spesso ridussero l’orchestrazione nei movimenti lenti per lasciare dialogare pochi strumenti con il solist[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=The%20Largo%2C%20on%20the%20other,here%20the%20flute%20and%20bassoon)】). Beethoven qui fa *accompagnare* la melodia dai **pizzicati** dei violoncelli e contrabbassi e dagli arpeggi del pianoforte, mentre i **legni (flauto, fagotto)** intonano una frase delicat[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=more%20pained%20minor%20moments,there%20is%2C%20it%E2%80%99s%20tactfully%20quiet)】. È una sonorità **impalpabile e sognante**, di grande effetto poetico. Il critico Michael Fink osserva che questa sezione *“prefigura la pratica romantica di far accompagnare allo strumento solista le voci dell’orchestra”*, citando proprio l’esempio del flauto e fagotto che emergono sopra gli arpeggi del pian[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=The%20Largo%2C%20on%20the%20other,here%20the%20flute%20and%20bassoon)】.

Strutturalmente, il Largo può essere visto come una forma tripartita **A–B–A’**:

* La prima parte (A) presenta il **tema principale** in mi maggiore: quello esposto dal pianoforte e poi passato ai legni. Questa melodia ha un carattere “notturno”, come detto, e modula attraverso varie sfumature di tonalità vicine (ad esempio potrebbe passare per do# minore, si maggiore, ecc.) prima di tornare a riposo. Infatti Beethoven fa **trascolorare le tonalità** sfiorate dalla melodia prima di stabilizzarsi, come notava già un commentatore italiano dell’epoc[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=cupa%3B%20e%20ne%20preannuncia%2C%20commenta,cadenza%20definitiva%20in%20si%20maggiore)】. Alla fine di questa sezione, vi è una **cadenza** (piccolo passaggio virtuosistico solistico) che porta alla cadenza perfetta in \**si maggiore*[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=cupa%3B%20e%20ne%20preannuncia%2C%20commenta,cadenza%20definitiva%20in%20si%20maggiore)】, la dominante di mi, preludendo dunque a una sezione successiva.
* La parte centrale (B) introduce un **secondo tema** o comunque un episodio contrastante. Qui Beethoven passa al **si minore** (il relativo minore di re, oppure considerabile come un modo minore del V grado di mi – insomma una tonalità vicina a mi maggiore) o ad un’altra tonalità vicina, e cambia leggermente carattere. Il pianoforte espone un nuovo canto *ricco di fioriture*, cioè ornamenti e note rapide, che lo rendono più animato rispetto alla quiete inizial[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=Conseguente%20%C3%A8%20l%E2%80%99entrata%20dell%E2%80%99orchestra%20nel,riconduce%2C%20con%20un%20graduale%20ritorno)】. Pur essendo sempre dolce e *legato*, questo nuovo tema ha un carattere meno raccolto, come nota la critica: è un po’ più estroverso, con abbellimenti che mettono in luce la grazia del solist[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=Conseguente%20%C3%A8%20l%E2%80%99entrata%20dell%E2%80%99orchestra%20nel,riconduce%2C%20con%20un%20graduale%20ritorno)】. Dopo averlo presentato, Beethoven crea un episodio particolarmente suggestivo: l’orchestra quasi scompare e \**dal tremolio degli arpeggi del pianoforte emergono sospiri di strumenti a fiato, in particolare del fagotto*[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=%C3%A8%20l%E2%80%99episodio%20seguente%20in%20cui,con%20l%E2%80%99orchestra%20fino%20all%E2%80%99ultima%20cadenza)】. Questo è il passaggio di cui parlavamo: il pianoforte esegue arpeggi in sottofondo (in un registro medio, forse in terzine), mentre clarinetto e fagotto alternano brevi frasi **sospirose** – come flebili voci nella penombra. Gli archi al fondo tengono un leggero sostegno armonico. L’effetto è estremamente poetico: come se la musica respirasse pianissimo. Ci si trova immersi in una sorta di dialogo crepuscolare tra il pianoforte e pochi strumenti, quasi un *recitativo strumentale*. Formalmente, questo episodio funge da ponte che gradualmente riporta l’atmosfera verso quella inizial[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=%C3%A8%20l%E2%80%99episodio%20seguente%20in%20cui,con%20l%E2%80%99orchestra%20fino%20all%E2%80%99ultima%20cadenza)】.
* Infine si passa alla parte finale (A’), ovvero la **ripresa** della melodia principale A. Beethoven la reintroduce nella tonalità originale di mi maggiore, ora *ancora più integrata* fra pianoforte e orchestr[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=fagotto%3A%20formalmente%20un%20passaggio%20che,con%20l%E2%80%99orchestra%20fino%20all%E2%80%99ultima%20cadenza)】. La prima volta il tema A era stato enunciato in solo dal pianoforte e poi dai legni; ora invece potrebbe essere ripreso con il pianoforte e gli archi insieme, o comunque in un tessuto più unitario, segno che solista e orchestra hanno raggiunto un *affiatamento totale*. Questa melodia ritorna dunque arricchita dall’esperienza dell’episodio centrale: come spesso accade nelle riprese, Beethoven può variarla leggermente, aggiungere qualche abbellimento nuovo o far intervenire un diverso strumento a sostenerla, ma lo spirito rimane quello di una calma riconquistata. Verso la conclusione del movimento, il pianoforte ha un’\**ultima piccola cadenza*[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=more%20pained%20minor%20moments,there%20is%2C%20it%E2%80%99s%20tactfully%20quiet)】 (diversa ovviamente da quelle ampie del primo movimento): un tocco finale di espressività, segnato *“sempre con gran espressione”* – e infatti Beethoven qui chiede al pianista di suonare con intensità emotiva ogni not[musicwebinternational.com](https://musicwebinternational.com/2025/02/beethoven-piano-concerti-choral-fantasia-warner-classics/#:~:text=the%20strings%20and%20good%20woodwind,the%20speed%20seems%20sensible%20and)】. Dopo questa fioritura finale del solista, l’orchestra rientra dolcemente e il movimento si chiude con poche battute di delicata risoluzione.

La **conclusione** avviene in pianissimo, con l’ultimo accordo che sfuma come un sospiro. È interessante che Beethoven scelga di finire il Largo probabilmente su un accordo di mi maggiore completo e dolce, senza transizioni brusche verso il movimento successivo. Infatti, contrariamente ad alcune sue composizioni (come il Concerto n.5 o certe sinfonie) dove lega direttamente il secondo movimento al terzo senza pausa, qui c’è una cesura netta: il Largo finisce, c’è una breve pausa, e poi inizierà ex novo il Rondò finale in un’altra tonalità.

Il **carattere** di questo Largo è di **serenità contemplativa**. Alcuni lo descrivono come *“quasi una preghiera”*, altri notano un’aura “lunare” e “romantica” decisamente avanti sui tempi. Era raro allora ascoltare in un concerto per pianoforte qualcosa di così spogliato di virtuosismo esteriore e così intensamente intimo. Beethoven dimostra qui un altro lato di sé: dopo aver affermato potenza e volontà nel primo movimento, ora parla con voce lirica e raccolta. Per un ascoltatore profano, questo Largo può risultare il momento di maggiore **bellezza melodica**: è facile lasciarsi cullare dalla sua melodia semplice e toccante. Non ci sono grandi contrasti né sezioni tempestose: il colore rimane omogeneo, “notturno” dall’inizio alla fine. Perfino quando modulazioni in minore portano lievi ombre, queste vengono immediatamente rischiarate dal ritorno del tema principale.

Dal punto di vista dell’interpretazione, questo movimento richiede ai musicisti un controllo e un’espressione notevoli. Il **pianista** deve saper “cantare” sulla tastiera, mantenendo un suono morbido e calibrato; l’uso del **pedale** è fondamentale per ottenere le risonanze giuste (Beethoven fornisce indicazioni precise a riguard[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=,with%20detailed%20%20127%20instructions)】). L’orchestra, da parte sua, deve suonare con grande **sensibilità cameristica**: i fiati hanno assoli delicati (clarinetto e fagotto in primis) che richiedono dolcezza; gli archi spesso suonano **pianissimo** e *sordina*, o pizzicato per non sovrastare il pianoforte. Il risultato, se ben eseguito, è incantevole: il pubblico ha l’impressione di ascoltare una **conversazione sommessa tra amici** o una poesia sussurrata, piuttosto che il dialogo competitivo tra solista e orchestra tipico di certi concerti virtuosistici.

In conclusione, il Largo del Concerto n.3 rappresenta uno dei momenti di maggior **lirismo di Beethoven**. La sua importanza storica è doppia: da un lato, è un perfetto esempio di *movimento lento beethoveniano* con la sua profondità espressiva; dall’altro, anticipa tratti del Romanticismo musicale (pensiamo alla scelta della tonalità remota, al ruolo dialogante del pianoforte, all’atmosfera “da notte estiva” che preludono a Chopin e Schumann). Non c’è da stupirsi che molti pianisti e direttori considerino questo Largo come il cuore poetico del concerto, un’oasi di bellezza pura tra due movimenti vivaci.

### III. Rondo. Allegro – Presto (do minore → do maggiore)

Senza indugiare troppo nel raccoglimento del Largo, Beethoven riporta rapidamente l’ascoltatore sull’attenti con il **terzo movimento**, un vivace **Rondò**. Qui il carattere generale torna ad essere brillante e giocoso, come tipicamente nei finali dei concerti classici, ma – trattandosi di Beethoven – non mancano sorprese e colpi di genio.

Il Rondò si apre direttamente con il **pianoforte solista** (analogamente al Largo, dunque l’orchestra qui lascia il primo passo al pianista). Il solista attacca *subito* esponendo il **tema principale** del rondò in do minor[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=)】. Questo tema è ritmato e brioso: Beethoven lo costruisce su un’**idea agitata** e scattante, forse ispirata a danze popolari o a motivi ungheresi (alcuni ci sentono un che di zingaresco per via di certe acciaccature e del ritmo saltellante). Il tempo è di **6/8** (tipico di movimenti di rondò o finali vivaci) e l’indicazione è *Allegro*. Il tema ha un carattere di *scherzo* strumentale: all’inizio il pianoforte lo suona **piano e staccato**, quasi furtivamente, poi lo ripete crescendo in dinamica. È una melodia vivace e spigliata, con accenti sincopati che le danno un piglio spiritoso. Beethoven impiega qui una struttura frastagliata: il tema sembra fatto di due frasi, una ascendente e una discendente, con un ritmo puntato caratteristico. Potremmo immaginare una figura che danza leggera e maliziosa. Nonostante il do minore suggerisca serietà, questo tema non è affatto tragico: è *vivace con brio*, semmai con un’energia forse *birichina*.

Una volta presentato il tema, il pianoforte lo ripete variandolo leggermente, poi l’**orchestra** entra a rispondere: di solito nei rondò di Beethoven il tema principale viene ripreso da tutta l’orchestra al completo per sancire ufficialmente l’inizio del dialogo. Qui probabilmente i violini attaccano il tema in do minore all’unisono, seguiti da un accordo brillante di tutta l’orchestra che sottolinea la cadenza della fras[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=suggest%2C%20a%20combination%20of%20those,already%20switched%20between%20Cm%20and)】. L’orchestra dunque conferma e amplifica il carattere del ritornello. Si giunge così a una cadenza sul forte, con un **accordo di do minore deciso** che chiude l’enunciazione del tem[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=suggest%2C%20a%20combination%20of%20those,already%20switched%20between%20Cm%20and)】.

Subito dopo, Beethoven propone un *contrasto*: una sorta di passaggio **domanda e risposta** tra i **legni** e il \**pianoforte*[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=with%20piano,Eb%20major%20a%20few%20times)】. Si verifica così uno scambio: i *fiati* (flauti, oboi, clarinetti, fagotti) suonano una breve idea, quasi una domanda giocosa, e il pianoforte risponde con frasi rapide. Questo botta-e-risposta ha inizialmente un tono quasi *aggressivo*, perché i frammenti orchestrali sono incisi ritmicamente e il pianoforte replica subito con un moto ugualmente vigoroso; ma ben presto il tono si *ingentilisce* e la conversazione si fa amichevole, con accenni di **humour** disseminati qua e l[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=with%20piano,Eb%20major%20a%20few%20times)】. Beethoven in questi scambi inserisce qualche elemento ironico – ad esempio, il pianoforte potrebbe esagerare volutamente un trillo o un abbellimento come a “prendere in giro” il tema, e l’orchestra risponde con un accordo staccato quasi a dire “stop, ricominciamo”. Questo tratto spiritoso era apprezzato dal pubblico: dopo l’intensità dei primi due movimenti, Beethoven permette un momento di leggerezza, senza però scadere nel banale: la scrittura è sempre raffinata.

Seguendo la forma del rondò, dopo il primo ritornello (il tema principale) segue un **primo episodio contrastante** (chiamiamolo **Episodio I**). Beethoven qui di solito modula alla tonalità di **mi♭ maggiore** (essendo il relativo maggiore di do minore) oppure ad un’altra tonalità vicina, e introduce un nuovo tema o motivo. Spesso nei suoi rondò Beethoven mette un secondo tema più cantabile e in modo maggiore per dare sollievo. Non avendo la partitura dettagliata sottomano, possiamo supporre – per analogia con altri suoi concerti – che proponga un secondo tema in mi♭ maggiore, dal carattere più melodico, magari presentato dal pianoforte o dai violini. In effetti alcune misure dopo l’inizio troviamo indicato che la musica “ha già cambiato più volte tra do minore ed mi♭ maggiore[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=piano%20in%20a%20cool%2C%20almost,Eb%20major%20a%20few%20times)】, segno che Beethoven gioca modulando avanti e indietro tra minore e maggiore. Questo continuo passaggio da minore a maggiore nel finale conferisce varietà e mantiene l’atmosfera leggera (ogni volta che spunta il maggiore, l’umore si fa più scanzonato).

Dopo l’Episodio I, torna il **ritornello** (Tema principale) a rimarcare la struttura circolare del rondò. Il tema del rondò in Beethoven può apparire con variazioni: a volte orchestrato diversamente, accorciato o arricchito di contrappunti. Essendo indicato “sonata-rondò”, possiamo aspettarci che Beethoven sviluppi un po’ questo materiale come in una piccola *sezione di sviluppo*. In effetti, fonti indicano che “il movimento attraversa sezioni eccitanti e contrastanti[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=The%20movement%20goes%20through%20its,unlike%20what%20one%20would%20expect)】: quindi avremo più di un episodio.

Ci sarà poi un **Episodio II** (secondo episodio) che di solito porta ancora più lontano, magari modulando in tonalità inaspettate. In alcuni concerti Beethoven piazza qui una sezione minore di carattere diverso. È menzionato da Michael Fink un fatto assai interessante: ad un certo punto del rondò, \**il tema principale si trasfigura in una breve apparizione “assolata” che richiama il movimento lento*[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=To%20soften%20the%20shock%20of,tumbling%20finish%20in%20the%20orchestra)】. Questo significa che Beethoven, nel bel mezzo del finale, inserisce un piccolo riferimento al Largo precedente: uno stralcio melodico che, per un attimo fugace, fa tornare alla mente la calma del secondo movimento prima di essere spazzato via. Il testo lo definisce \*“un breve, fugace ricordo illuminato dal sole del movimento lento”[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=To%20soften%20the%20shock%20of,tumbling%20finish%20in%20the%20orchestra)】. Immaginiamo dunque che in uno degli episodi in tonalità maggiore Beethoven lasci emergere per qualche battuta un frammento della melodia o dell’atmosfera del Largo – come un sogno ad occhi aperti che però dura poco, perché subito il rondò riprende il suo corso vivace. Questo procedimento, chiamato **richiamo tematico**, era molto raro all’epoca (diventerà più comune nella musica romantica di metà Ottocento per creare collegamenti tra movimenti). Beethoven qui ne fa un uso sottile e poetico: un momento che arricchisce il finale di profondità, collegandolo emotivamente ai movimenti precedenti.

Andando avanti, Beethoven prepara la conclusione includendo (come consuetudine in alcuni rondò di concerto) una **breve cadenza** anche in questo moviment[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=it%E2%80%99s%20only%20later%2C%20toward%20the,Eb%20major%20a%20few%20times)】. Infatti, alcune fonti menzionano “un’altra cadenza molto breve” prima della fin[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=it%E2%80%99s%20only%20later%2C%20toward%20the,Eb%20major%20a%20few%20times)】. Questa cadenza nel finale di solito è minuscola, quasi un fioritura improvvisa del pianista per poi dare il via alla stretta conclusiva. E subito dopo, la vera **sorpresa finale**: all’improvviso, in maniera del tutto inaspettata, Beethoven introduce un’**intera coda nuova in do maggiore**, cambiando il metro in \**6/8 Presto*[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=The%20movement%20goes%20through%20its,unlike%20what%20one%20would%20expect)[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=pensare%20al%20Finale%20dell%E2%80%99Ottava%20Sinfonia)】. È come un colpo di scena: l’intero movimento era stato in do minore (pur con puntate in maggiore negli episodi), e proprio quando ci si aspetta l’ultima battuta in do minore, Beethoven volta pagina e lancia un **Presto in do maggiore** che spazza via ogni ombra. Nel testo citato si paragona questo momento a “un colpo di scena finale in un film giallo, un finale a sorpresa[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=The%20movement%20goes%20through%20its,unlike%20what%20one%20would%20expect)】. L’effetto dev’essere stato notevole sul pubblico: improvvisamente la tonalità malinconica si muta in trionfante, e l’indicazione Presto spinge velocemente verso la conclusione.

Questa coda in do maggiore è breve ma **euforica**. Beethoven la costruisce partendo dallo stesso spunto ritmico del tema principale (dunque c’è coerenza motivica: non è materiale del tutto nuovo, è legato al rondò[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=pensare%20al%20Finale%20dell%E2%80%99Ottava%20Sinfonia)】, ma ora quel tema suona solare. I caratteristici salti di ottava del pianoforte e i ritmi incalzanti vengono ripresentati con l’armonia mutata al maggiore, producendo un *senso di vittoria e liberazione*. L’orchestra e il pianoforte corrono insieme in questo Presto con **fuochi d’artificio pianistici** (scale veloci, accordi ribattuti) e un’orchestrazione brillante (fiati squillanti, archi scattanti). Beethoven stesso aggiunse tanto valore a questa coda da volerla poi pubblicare in una versione per pianoforte solo nel 1820, insieme ad altre sue bagatell[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=pensare%20al%20Finale%20dell%E2%80%99Ottava%20Sinfonia)】 – segno di quanto la ritenesse efficace e piacevole.

Infine, l’ultimo accordo: un accordo pieno di **do maggiore**. Il concerto, iniziato in do minore tetro, si chiude in do maggiore luminoso e gioioso, conferendo un senso di conclusione positiva all’intera oper[lvbeethoven.it](https://www.lvbeethoven.it/opus037/#:~:text=Spiritosa%20la%20trovata%20conclusiva%20del,Hess%2065%20%E2%80%93%20Biamonti%20730)】. Questa *conversione finale* dal minore al maggiore rispecchia un percorso emotivo di *catarsi*: come se Beethoven volesse dirci che, dopo i conflitti e le tensioni, si può trovare la luce. Non solo: la scelta del maggiore fa eco a quanto Beethoven farà, ad esempio, nella Quinta Sinfonia (dal do minore iniziale al do maggiore finale) e in molte altre opere, incarnando un simbolismo di **trionfo sul destino** che è cifra dell’arte beethoveniana.

Riassumendo le impressioni del Finale:

* Ha un tono prevalentemente **festoso e spigliato**, con il pianoforte che mostra agilità in passaggi quasi da giocoliere, senza però perdere musicalità.
* Ci sono tocchi di **umorismo** e leggerezza, specie nei dialoghi tra solista e orchestra, e nel carattere un po’ civettuolo del tema principale.
* Beethoven mescola sapientemente sezioni di *gioco strumentale* (lo scambio contrappuntistico e i repentini cambi di dinamica fanno sorridere l’ascoltatore) con momenti di *sorpresa emotiva* (il richiamo al Largo) e con una conclusione entusiasmante.
* La **forma sonata-rondò** gli permette di non essere troppo prevedibile: non è un semplice alternarsi ABACA, ma c’è uno sviluppo dei materiali. Il pubblico sente il tema tornare più volte (il che dà coesione e memorabilità), ma non si annoia perché ogni ritorno è variato e intervallato da episodi contrastanti.
* Dal punto di vista virtuosistico, il pianista nel Finale ha molte occasioni di brillare: rapidi staccati, scale in terzine, uso di ampie estensioni e accordi. Tuttavia, il virtuosismo qui è sempre **integrato nel carattere gioioso** del pezzo: non è mai sfoggio gratuito, ma parte del *divertimento* generale.
* L’orchestra accompagna con vivacità: perlopiù sostiene il ritmo e dialoga, con meno momenti solistici individuali rispetto al Largo. Ciò nonostante, Beethoven scrive alcune **raffinatezze orchestrali** anche qui – ad esempio, come citato, quel colpo di timpani che rimarca il motivo dopo la cadenza del primo movimento, o il trattamento dinamico nel finale, sono tutti dettagli che un buon direttore sa evidenziare.

Quando l’ultimo accordo di do maggiore risuona, l’arco drammatico del concerto si completa: siamo partiti da un temperamento tempestoso e, attraverso un viaggio emotivo che ha toccato la meditazione interiore, approdiamo a un termine sereno e positivo. Non sorprende che molti abbiano definito questo concerto *“il più narrativo”* tra quelli giovanili di Beethoven: sembra quasi raccontare una storia – la lotta (I movimento), la riflessione (II movimento), la risoluzione gioiosa (III movimento).

Come nota finale su questo brano, il critico Philip Huscher ha scritto che \*“nessun critico dell’epoca avrebbe potuto prevedere che questo concerto, così saldamente radicato nel secolo precedente e al contempo pioniere del suo tempo, avrebbe continuato a parlare con tanta forza alle generazioni successive”[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=,Chicago%20Symphony%20program%20notes%2C%C2%A0also%20below)】. In effetti, l’equilibrio tra **tradizione** (lo sguardo a Mozart) e **innovazione** (lo slancio verso il futuro romantico) fa del Concerto n.3 un capolavoro atemporale, capace ancora oggi di emozionare platee e di offrire agli interpreti terreno fertile per esprimere personalità.

## Confronto con gli altri concerti per pianoforte di Beethoven e con i contemporanei

Il Concerto in do minore op.37 occupa un posto particolare nel **corpus dei concerti per pianoforte di Beethoven**. Beethoven ne scrisse in totale cinque (numerati Op.15, 19, 37, 58, 73) più uno giovanile non pubblicato (il cosiddetto “Concerto n.0” in mi♭ maggiore, WoO 4) e un abbozzo incompleto di un sesto concerto in re maggiore (1815, mai terminato). Vediamo brevemente come il Terzo si colloca rispetto agli altri:

* **Concerto n.1 in do maggiore, Op. 15** (composto prevalentemente nel 1795): in realtà fu il primo pubblicato ma il secondo scritto (Beethoven compose prima quello che oggi chiamiamo n.2). È un concerto ancora legato allo stile di Mozart e Haydn – elegante, brillante, spensierato. Il do maggiore gli conferisce un tono solare e positivo. Beethoven qui sfoggia la sua abilità pianistica ma senza ancora rompere gli schemi: la forma è molto classica, con movimenti di carattere prevedibile (Allegro moderato – Largo – Rondò Allegro scherzando). Alcuni tratti originali ci sono (ad esempio, l’uso molto concertante dei fiati nel Largo), ma nel complesso questo concerto rientra nel gusto settecentesco. Beethoven stesso, con ironia, più tardi diceva di considerarlo “non uno dei suoi lavori migliori”. Eseguito accanto al Concerto n.3, appare più semplice e meno profondo.
* **Concerto n.2 in si♭ maggiore, Op. 19** (composto negli anni 1787-89, rivisto nel 1794-95, ma pubblicato come “n.2” dopo l’op.15): È in realtà il primo concerto scritto da Beethoven, in gioventù. Il tono è galante e brillante, in perfetto stile mozartiano. Beethoven era ancora molto sotto l’influsso del suo modello e maestro ideale, Mozart. Il si♭ maggiore gli dà un’aura affabile e luminosa. Ci sono momenti graziosi e spiritosi (il finale è un Molto Allegro vivace), ma Beethoven qui non rischia: segue con rispetto la forma convenzionale e non tocca vertici espressivi di grande dramma o lirismo profondo. Tuttavia, contiene un bel movimento centrale (Adagio) delicato e alcuni dialoghi arguti tra pianoforte e orchestra. Beethoven stesso, negli anni successivi, trovava ingenuo questo suo primissimo concerto. Resta un’opera piacevole ma certo lontana dallo spessore del n.3.
* **Concerto n.3 in do minore, Op. 37** (1800): come abbiamo ampiamente visto, è il primo in cui Beethoven afferma con decisione la propria personalità innovatrice. Contrapponendolo ai nn.1 e 2, salta all’orecchio la differenza di **tono emotivo**: i primi due sono in tonalità maggiori e in generale “sereni”, il n.3 è in minore e drammatico. Beethoven qui *espande* i confini: la durata è maggiore, la scrittura orchestrale più ricca (introduce clarinetti e trombe che mancano nel n.2, per dire), il ruolo del pianoforte più virtuosistico e insieme più integrato nel discorso sinfonico. Inoltre, Beethoven sperimenta di più con l’armonia (basti il Largo in mi maggiore) e con la forma (le modulazioni insolite, la coda in maggiore). Dunque il Concerto n.3 segna il **passaggio dall’imitazione dei modelli classici alla creazione di un modello nuovo**. Donald Tovey e altri musicologi hanno sottolineato che qui vediamo Beethoven “diventare Beethoven” in ambito concertistic[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=The%20Story%3A%20Analyst%20Donald%20Tovey,but%20wrote%20one%20out%20later)】.
* **Concerto n.4 in sol maggiore, Op. 58** (composto nel 1805-1806): questo concerto, successivo al n.3 di pochi anni, appartiene al pieno *periodo eroico* di Beethoven. Eppure è un’opera molto diversa: se il n.3 era drammatico e “tempestoso”, il n.4 in sol maggiore è **lirico, intimo, quasi pastorale**. Beethoven compie un’altra innovazione: qui il pianoforte inizia *da solo*, senza introduzione orchestrale – una piccola frase morbida, a cui l’orchestra risponde piano. È un ribaltamento totale rispetto al concerto classico (dove l’orchestra esponeva i temi prima dell’ingresso del solista). L’effetto è poeticissimo. Il Quarto concerto ha un secondo movimento famoso per il dialogo suggestivo tra archi (forti, quasi minacciosi) e pianoforte (dolcissimo) – interpretato spesso come Orfeo che placa le Furie, una metafora mitologica. Il terzo movimento torna gioioso. In generale, il Concerto n.4 è considerato uno dei massimi capolavori di Beethoven per originalità formale e profondità espressiva: è più sperimentale e “moderno” del n.3, introducendo un nuovo concetto di concerto più cameristico e contemplativo. Si può dire che il n.3 abbia aperto la strada, e con il n.4 Beethoven la percorre fino in fondo su un versante diverso (meno drammatico, più spirituale).
* **Concerto n.5 in mi♭ maggiore “L’Imperatore”, Op. 73** (1809): l’ultimo concerto per pianoforte di Beethoven è un’opera grandiosa, come suggerisce il soprannome postumo “Imperatore”. Qui Beethoven porta all’apice il concetto di concerto sinfonico: l’orchestra è ampia, la durata considerevole, il pianoforte ha parte brillante e spettacolare. L’atmosfera è di **maestosità e trionfo**: mi♭ maggiore era tonalità associata a grandezza (la stessa dell’Eroica). Curiosamente, il n.5 torna a essere in tonalità maggiore ed è meno interiorizzato del n.4: è piuttosto una cerimonia solenne e gioiosa. Anche qui Beethoven inizia col botto: un’introduzione per pianoforte solo di cadenze scintillanti, prima che l’orchestra attacchi il tema principale (altra violazione della prassi, dove la cadenza di solito è solo alla fine – Beethoven l’ha messa all’inizio!). Il concerto è poi un susseguirsi di idee magniloquenti, anche se non manca un bellissimo Adagio centrale lirico. Complessivamente, l’Imperatore rappresenta il culmine dello sviluppo del concerto classico: dopo di esso, Beethoven (complice anche la sordità ormai avanzata) non ne compose altri, e la forma del concerto pianistico evolverà in direzioni diverse con i romantici.

Dal confronto tra i cinque concerti beethoveniani, il n.3 appare quindi come il **ponte** tra due mondi: da un lato, raccoglie l’eredità formale dei primi due (ancora legati a Mozart) – ad esempio mantiene la doppia esposizione classica, che Beethoven abbandonerà nel n.4 e n.5 – e dall’altro prefigura alcune novità che esploderanno nei concerti 4 e 5 (come l’approfondimento espressivo del dialogo solista/orchestra, la ricerca di colori inaspettati, ecc.). È inoltre l’unico concerto di Beethoven in tonalità minore, il che lo rende emotivamente unico: i suoi “fratelli” sono tutti in chiave maggiore (C magg, B♭ magg, G magg, E♭ magg). Questo lo accosta semmai ai concerti in minore di Mozart (re minore e do minore) e – guardando fuori dall’opera di Beethoven – ai pochi altri esempi di concerti per pianoforte in minore fino ad allora, come quelli di Muzio Clementi (concerto in do minore del 1796, raramente eseguito) o di Johann Nepomuk Hummel (il concerto in la minore op.85 del 1816, posteriore però). In effetti, nel panorama di inizio ’800, i concerti in tonalità minori erano relativamente rari e Beethoven con il suo n.3 ne offre uno dei modelli più potenti, destinato a ispirare i posteri.

### Confronti con concerti di altri compositori

Nel contesto dei **concerti per pianoforte dei contemporanei di Beethoven**, possiamo notare alcune cose:

* Beethoven è chiaramente influenzato dai concerti di **Mozart**, ma porta avanti la tradizione. Mozart aveva elevato il genere del concerto per pianoforte a vette altissime negli anni 1770-80: Beethoven ne era ben consapevole e infatti il Terzo concerto può essere visto come un omaggio al Mozart più drammatico (il già citato concerto K.491 in do minore) però con la voce individuale di Beethoven. Se ascoltiamo l’**inizio del concerto K.491 di Mozart** e quello del Beethoven op.37, notiamo la somiglianza tematica e l’impostazione: entrambi in do minore, orchestrali, intens[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=People%20liken%20this%20concerto%20directly,the%20sincerest%20form%20of%20flattery)】. Ma mentre Mozart mantiene una certa elegante disperazione illuminista, Beethoven nel corso del suo concerto raggiunge forse un’emotività più tormentata e appassionata, come tipico del periodo romantico nascente. La struttura del concerto beethoveniano è *“quasi identica”* a quella mozartian[riphil.org](https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethoven-s-piano-concerto-no-3#:~:text=Certain%20aspects%20of%20this%20concerto%2C,power%20to%20the%20movement%E2%80%99s%20ending)】, segno del debito formale, ma Beethoven ne amplifica i contrasti e l’uso del pianoforte (che in Beethoven diventa più protagonista ancor di più di quanto già Mozart avesse fatto).
* **Johann Nepomuk Hummel**, allievo di Mozart, fu uno dei compositori di concerti per pianoforte di spicco nell’era di Beethoven. Hummel scrisse diversi concerti (uno in la minore, op.85 nel 1816, e uno in si minore op.89 nel 1819, ad esempio). La sua estetica era però diversa: Hummel rimane più vicino allo stile classico brillante, con abbondanza di passaggi virtuosistici eleganti e un tono galante. Confrontato con Beethoven n.3, un concerto di Hummel appare meno drammatico e innovativo armonicamente: Beethoven spingeva le modulazioni e l’integrazione sinfonica oltre ciò che Hummel faceva. Tuttavia, si potrebbe dire che Beethoven e Hummel rappresentano due vie parallele: Beethoven più *sinfonico-drammatico*, Hummel più *virtuosistico-decorativo*.
* Nel 1803, pochi altri concerti per pianoforte di rilevanza storica erano stati scritti da compositori non ancora citati. **Haydn** aveva composto vari concerti per tastiera, ma di stampo ancora preclassico (il celebre in re maggiore, ma niente che regga il confronto con Beethoven sul piano drammatico). **Clementi** ne scrisse uno in do maggiore (1804) e uno in do minore (1809) quasi in risposta a Beethoven; Clementi era un grande pianista, ma le sue opere oggi non sono frequenti in repertorio – sembra non abbiano avuto l’impatto innovativo di Beethoven.
* Un interessante paragone è con il **Concerto in re minore op. 15 di Mozart** (K.466, 1785). Questo concerto di Mozart, ammiratissimo da Beethoven (che ne scrisse anche cadenze proprie in gioventù), condivide col Beethoven n.3 la tonalità minore e un carattere tempestoso. Beethoven era presente a un’esecuzione di K.466 a Vienna e ne rimase colpito. Anche se Beethoven scelse il do minore (invece del re minore di Mozart), si può ipotizzare che nel comporre il suo concerto drammatico avesse in mente sia K.491 (do minore) sia K.466 (re minore) di Mozart, i due modelli di concerto “tragico” del passato. Beethoven tuttavia supera Mozart in termini di possanza orchestrale e trattamento del pianoforte (che in Beethoven diventa più protagonista ancor di più di quanto già Mozart avesse fatto).
* Guardando poco oltre Beethoven, la generazione successiva (anni 1820-30) vedrà i primi concerti romantici veri e propri, ad esempio quelli di **Chopin**, **Schumann**, **Mendelssohn**, **Field**. Beethoven 3 può essere visto come un importante predecessore. Ad esempio, **Chopin** nel 1830 scrive due concerti (op.11 e op.21) che però, curiosamente, tornano a tonalità maggiori e a un ruolo orchestrale piuttosto subordinato al solista – Chopin era più interessato alla parte pianistica e l’orchestra in Chopin accompagna e basta. In questo senso Beethoven, specie col n.3 e ancor più col n.4 e n.5, esercitò un’influenza maggiore su **Schumann** e **Brahms**, che vollero invece conciliare virtuosismo e sinfonismo. Schumann nel suo **Concerto in la minore op.54** (1845) segue un ideale in parte derivato da Beethoven: c’è una forte integrazione tematica e un dialogo molto serrato tra piano e orchestra (anche se il linguaggio armonico è più nuovo). **Brahms**, nelle decadi successive, guarderà ai concerti di Beethoven come modelli assoluti: il suo **Concerto n.1 in re minore** (1858) è chiaramente ispirato all’imponenza beethoveniana (ed è in tonalità minore tragica con finale in maggiore, parallelo notevole), e il **Concerto n.2 in si♭** (1881) spinge ancora oltre l’equilibrio sinfonico.

In generale, Beethoven con i suoi concerti – e il n.3 in particolare – **alza l’asticella**: dopo di lui, scrivere concerti per pianoforte non poteva più essere un esercizio leggero di stile. I compositori dovevano misurarsi con la profondità espressiva e la coesione formale che Beethoven aveva introdotto. Molti concerti romantici successivi saranno più virtuosi (pensiamo a Liszt, ai concerti “da bravura” di Kalkbrenner o Thalberg), ma quelli rimasti più nel repertorio sono proprio quelli che hanno unito virtuosismo e spessore sinfonico alla Beethoven (come Brahms, Schumann, Grieg ecc.). In questo Beethoven 3 è un prototipo cruciale: unisce **brillantezza pianistica** e **architettura solida**, pathos e bellezza melodica.

Un ultimo confronto interessante: Beethoven 3 e **Violin Concerto** di Beethoven (Op.61, 1806). Anche se di strumento diverso, il Concerto per violino di Beethoven condivide col PC3 l’approccio sinfonico e la lunghezza ampia. Però il Concerto per violino è in re maggiore, molto sereno ed espansivo, laddove il PC3 è più conciso e drammatico. Questo mostra come Beethoven calibrava il carattere delle opere solistiche in base alla tonalità e all’occasione: do minore gli serve per il pathos pianistico, re maggiore per l’elegia violinistica.

In sintesi, **il Concerto n.3 di Beethoven** si distingue dai suoi predecessori per l’audacia emotiva e formale, e prepara il campo ai successori, imponendosi come modello di **concerto romantico ante-litteram**. Non sorprende che generazioni di compositori e pianisti abbiano studiato quest’opera: in essa c’è la tradizione di Mozart onorata, e c’è già il germe di quell’impeto eroico che farà dire a molti che Beethoven “ha portato il concerto nell’Ottocento”.

## Interpretazioni celebri: pianisti e direttori a confronto

Dalla sua creazione, il Concerto n.3 in do minore è stato amato dai più grandi **pianisti** e **direttori**, che lo hanno portato in concerto e registrato, spesso lasciandoci letture molto diverse tra loro. Analizzare le differenze interpretative può aiutarci a capire quanto questa partitura offra spazi di **personalizzazione** e differenti accenti, pur nei limiti delle indicazioni di Beethoven.

Di seguito passeremo in rassegna alcune interpretazioni di riferimento, evidenziando lo stile e l’approccio peculiare di ciascun interprete. È importante sottolineare che, a differenza di un testo scritto, la musica lascia all’esecutore margini su tempo (scelte di **tempo**, di agogica), dinamiche, tocco e perfino su quale cadenza eseguire. Beethoven, ad esempio, scrisse cadenzas per questo concerto, ma alcuni pianisti storicamente ne hanno eseguite di composte da altri o proprie – questo già crea varianti. Inoltre, l’interazione con il **direttore d’orchestra** è fondamentale: un direttore può imprimere un certo carattere complessivo (ad esempio più maestoso o più agile) e il pianista deve dialogare con quella visione. Dunque è spesso opportuno parlare di interpretazioni come **coppia pianista-direttore/orchestra**.

Ecco alcune **letture celebri**:

* **Wilhelm Kempff (1895-1991)** – *Stile poetico e classico*.  
   Kempff, pianista tedesco di scuola classica, era noto per il tocco cantabile e l’approccio molto **spirituale** alla musica di Beethoven. Nelle sue esecuzioni del Concerto n.3 (ha registrato l’opera più volte, ad esempio con la Berliner Philharmoniker nel 1961), Kempff evita ogni eccesso di virtuosismo fine a sé stesso: i suoi tempi tendono ad essere moderati, mai precipitosi, privilegiando la **cantabilità delle linee**. Nel primo movimento, ad esempio, Kempff mette in risalto il carattere nobile e tragico senza indulgere in aggressività: il tema principale è solenne ma non esageratamente cupo, e il secondo tema viene suonato con molta grazia. La sua tecnica pulita gli consente di articolare i passaggi veloci in modo trasparente, così che ogni nota “parla” chiaramente anche nei passaggi più rapidi. Nell’interpretazione di Kempff, il Largo è spesso incantevole: egli lo suona con tocco morbido, come se “sognasse” la melodia. La semplicità e purezza di Kempff qui affascinano l’ascoltatore, evitando sentimentalismi ma toccando profondamente. Il finale, con Kempff, non è mai una corsa sfrenata: mantiene un carattere di **gioco elegante**, quasi mozartiano. Kempff in generale viene descritto come un interprete **“classico”** di Beethoven – il suo Beethoven guarda indietro all’Illuminismo più che avanti al Romanticismo, per così dire. Questo si riflette in un Concerto n.3 meno drammatico e più **sereno** di altre versioni: a qualcuno può sembrare mancare un po’ di “fuoco”, ma guadagna in **poesia e compostezza**. Va aggiunto che Kempff spesso suonava le **sue proprie cadenze** in Beethoven: era anche compositore e scrisse cadenzas alternative (la discografia DG riporta ad esempio “Cadenza: Kempff” nelle tracce). Le sue cadenze tendono ad essere rispettose dello stile classico, senza virtuosismi spettacolo gratuiti. In definitiva, l’approccio Kempff valorizza l’aspetto **intimo e umano** del concerto più che quello eroico.
* **Alfred Brendel (1931-)** – *Intellettualità e chiarezza strutturale*.  
   Alfred Brendel, pianista austriaco, è celebre per le sue letture estremamente **analitiche e riflessive** di Beethoven. Il suo stile è spesso definito “apollineo”: egli punta alla chiarezza della struttura, al rispetto rigoroso del testo, ad un suono controllato. Nelle mani di Brendel, il Concerto n.3 emerge in tutta la sua **logica architettonica**: l’equilibrio tra pianoforte e orchestra è curatissimo (Brendel ha collaborato con direttori come Claudio Abbado in registrazioni eccellenti). Ad esempio, Brendel tende a scegliere un tempo per il primo movimento attorno all’indicazione di metronomo, senza indulgenza romantica di rallentare troppo o caricare esageratamente il pathos. Il risultato è un Allegro con brio energico ma **“classicamente proporzionato”**, dove ogni sezione scorre naturalmente. Brendel è famoso per svelare i dettagli: sotto le sue dita si apprezza la polifonia interna – ad esempio nel dialogo sviluppo, ogni voce, ogni replica tra strumenti è resa intelligibile. Alcuni descrivono la sua interpretazione come **“fredda”** o eccessivamente cerebrale, ma altri la lodano per la sua onestà e profondità sotto traccia. Nel Largo, Brendel suona con grande compostezza e semplicità, evitando sentimentalismi: ne risulta un canto intimo, quasi *umile* nella sua bellezza. Il finale Brendel lo intende come un rondò vivace e spiritoso: c’è brillantezza ma controllata; ad esempio, i passaggi virtuosistici non diventano mai sguaiati o urlati, mantengono un **aplomb** viennese. Brendel ovviamente adotta le cadenzas scritte da Beethoven stesso (essendo un purista del testo), eseguendole con rigore e lucidità. È interessante notare che Alfred Brendel, da studioso, ha anche scritto dell’interpretazione: criticava chi in Beethoven si lascia andare a eccessi di rubato o lentezze “romantiche”. Dunque la sua interpretazione del n.3 rifugge da qualsiasi retorica e mira all’**essenza classica** dell’opera. Alcuni potrebbero trovarla un po’ “distanziata emotivamente”, ma per altri è il modo più fedele di presentare Beethoven: lasciando che la musica parli da sé.
* **Glenn Gould (1932-1982)** – *Eccentricità e lucidità contrapuntistica*.  
   Glenn Gould, il geniale pianista canadese, è noto soprattutto per Bach e per le sue interpretazioni iconoclaste. Ma registrò anche Beethoven, inclusi i concerti (incise il Concerto n.3 due volte: nel 1959 con la Columbia Symphony diretta da Bernstein – sebbene su quell’occasione vi fosse un diverbio noto proprio sul Concerto n.3 – e poi in una radiotrasmissione). Gould aveva un rapporto *controverso* con Beethoven: ammirava certe cose ma detestava il pathos romantico che altri enfatizzavano. Nelle sue mani, il Concerto n.3 suona molto diverso: Gould tendeva a tempi **più veloci** del normale nei movimenti veloci e a tempi più **svelti** anche nel Largo (amava tempi inconsueti). Inoltre, Gould privilegiava una **articolazione chiarissima e secca**: per esempio, è famoso che suonasse quasi senza pedale e con staccati leggeri per far emergere le linee. Questo significa che il suo Allegro con brio può suonare *nervoso, incalzante*, con il pianoforte leggero e nitido che “scalpita” letteralmente sul tempo. Alcuni critici trovarono la sua esecuzione “non abbastanza Beethoveniana” per mancanza di calore e potenza sonora – il suono di Gould era infatti un po’ sottile (c’è chi disse che il pianoforte suona “thin” nella registr[talkclassical.com](https://www.talkclassical.com/threads/beethoven-piano-concerto-no-3-by-glenn-gould.80960/#:~:text=The%20recording%20of%20the%20piano,some%20of%20the%20histrionics)9【16†L1-L8】). Però altri apprezzano l’estrema **trasparenza contrappuntistica**: Gould faceva sentire ogni voce e soggetto come se fosse musica barocca. Nel secondo movimento, Gould fece scalpore suonandolo molto **più veloce** di quanto ci si aspetterebbe da un Largo – il che cambia completamente il carattere (lo rende meno contemplativo e più andante, perdendo forse solennità, ma guadagnando scorrevolezza). Egli dichiarò di vederlo più come un *Lento cantabile* che un Largo solenne. Una tale scelta è sicuramente discutibile, ma in linea col suo pensiero che Beethoven non vada appesantito di troppa retorica romantica. Nel finale, Gould accentua gli aspetti **giocosi e strutturali**: i ritmi sincopati sono messi in risalto con brillantezza, e la coerenza formale appare evidente. Le differenze stilistiche con interpreti come Brendel sono enormi: Alfred Brendel criticò apertamente alcune interpretazioni di Gould definendole “fredde e anti-romantiche”. E Gould a sua volta aveva opinioni pungenti su altri (notoriamente definì alcune sonate di Beethoven “trascendentali ma altre triviali” in interviste provocatorie). In definitiva, la lettura di Gould può affascinare per la **originalità intellettuale**: ascoltare il Concerto n.3 nelle sue mani è come vederlo con una luce radente che evidenzia dettagli nascosti, a costo però di sacrificare un po’ di calore. È sicuramente una interpretazione **“di nicchia”**, amata da chi predilige l’approccio anti-convenzionale, meno da chi cerca l’eroismo beethoveniano classico.
* **Martha Argerich (1941-)** – *Virtuosismo esplosivo e passionalità*.  
   Martha Argerich, pianista argentina considerata una leggenda vivente, porta sul palco un’energia travolgente e un carisma ineguagliabile. La sua interpretazione del Concerto n.3 è celebre per la **foga virtuosistica unita ad estrema sensibilità musicale**. Argerich è dotata di una tecnica formidabile che le permette di affrontare i passaggi più difficili con apparente nonchalance e velocità impressionante. Ciò però non va a scapito dell’espressività: anzi, Argerich suona con un coinvolgimento emotivo intenso, a volte quasi febbrile. Nel primo movimento, con Argerich al pianoforte e magari un direttore come Claudio Abbado (accoppiata storica, hanno registrato insieme Beethoven), il tempo può essere tendenzialmente spedito ma sempre nel controllo di una pulsazione chiara. Argerich attacca il tema con grinta e immediatezza, non timorosa di usare sonorità robuste e accenti marcati: c’è **drammaticità e slancio**. Al tempo stesso, nel secondo tema Argerich sa sfoderare un suono poetico e luminoso, creando forti contrasti interno al movimento. È nota la sua capacità di passare in un attimo dal ruggito al sussurro sulla tastiera. Nel Largo, Argerich incanta con un tocco morbidissimo e un tempo molto espressivo (di solito più lento e rubato di un Brendel, ad esempio): il canto del pianoforte sotto le sue dita diventa caldo, quasi *romantico* in senso pieno. Questo movimento con lei può diventare estremamente emozionante, toccando il cuore dell’ascoltatore. Il Rondò finale con Argerich è spesso *indiavolato*: i tempi tendono all’estremo superiore (molto veloci), la pianista sprigiona fuoco e brillantezza, suonando con articolazione nitida ma anche con una certa furia giocosa. I virtuosismi di scale e arpeggi diventano scintillanti fuochi d’artificio, galvanizzando il pubblico. Eppure, nonostante la velocità, Argerich mantiene una spontaneità e freschezza tali che la musica non suona meccanica: c’è invece il senso di improvvisazione e rischio, che rende ogni sua esecuzione **eccitante e unica**. Molti melomani considerano le interpretazioni di Argerich come epitome del Beethoven **passionale**: se Kempff rappresenta il Beethoven apollineo, Argerich è decisamente dionisiaca. Una sua registrazione del 1994 con l’Orchestra di Montréal diretta da Dutoit, per esempio, è diventata di riferimento proprio per la carica e l’intensità travolgente (c’è chi ricorda il pubblico in delirio alla fine). In sintesi, l’approccio Argerich mette in luce la dimensione **virtuoso-drammatica** del concerto, esaltandone il lato emozionale e pirotecnico. Alcuni puristi potrebbero notare che a volte prende libertà di tempo (qualche rubato romantico nel Largo, o accelerandi notevoli nel Presto finale) che non tutti farebbero, ma queste libertà nascono da un istinto musicale eccezionale che in genere convince anche i più scettici.
* **Daniel Barenboim (1942-)** – *Tradizione e solidità orchestrale*.  
   Daniel Barenboim è un caso particolare, essendo sia pianista che direttore. Egli ha registrato il Concerto n.3 più volte, in gioventù come pianista solista con grandi direttori (celebre il ciclo con Otto Klemperer negli anni ’60) e in età matura dirigendo l’orchestra dal pianoforte. Barenboim incarna una visione **classica ma robusta** di Beethoven: la sua formazione affonda nelle radici della grande tradizione austro-tedesca (ha suonato per Furtwängler da ragazzo, ad esempio). L’interpretazione di Barenboim e Klemperer (EMI, 1967) è paradigmatica di un certo stile: **tempi larghi, accenti marcati, suono ampio**. Klemperer adottava tempi molto lenti e solenni, in particolare nel primo movimento che risulta di grandiosa imponenza (qualcuno la trovò “troppo lenta, quasi in 4/4 inve[musicwebinternational.com](https://musicwebinternational.com/2025/02/beethoven-piano-concerti-choral-fantasia-warner-classics/#:~:text=The%20C%20minor%20concerto%20is,and%20when%20the%20piano%20enters)†L157-L165】, ma poi riconobbe una logica in quella lettura maestosa). Barenboim sotto quella direzione suona con profondità di tocco, quasi sinfonicamente, senza correre: il risultato è un primo movimento molto **serio e monumentale**, che evidenzia la “nuova dimensione” del concerto come dice u[musicwebinternational.com](https://musicwebinternational.com/2025/02/beethoven-piano-concerti-choral-fantasia-warner-classics/#:~:text=The%20C%20minor%20concerto%20is,and%20when%20the%20piano%20enters)†L157-L165】. La cadenza eseguita da Barenboim in quell’occasione è la sua (già allora decise di allungarla con elaborazioni personali), il che fece sorridere Klemperer ricordando l’aneddoto dello “Yiddishe cadenza” che Barenboim stes[musicwebinternational.com](https://musicwebinternational.com/2025/02/beethoven-piano-concerti-choral-fantasia-warner-classics/#:~:text=sessions%3A%20%E2%80%9CAs%20I%20remember%2C%20he,which%20passed%20as%20a%20grin)[musicwebinternational.com](https://musicwebinternational.com/2025/02/beethoven-piano-concerti-choral-fantasia-warner-classics/#:~:text=though%20there%E2%80%99s%20satisfying%20weight%20in,make%20it%20into%20a%20profound)†L139-L147】. Il Largo con Klemperer-Barenboim è **ampiamente meditativo**: tempi dilatati, il pianista quasi *sospende il tempo* all’inizio (fu notato che “il tempo sembra quasi fermarsi” all’attacc[musicwebinternational.com](https://musicwebinternational.com/2025/02/beethoven-piano-concerti-choral-fantasia-warner-classics/#:~:text=the%20strings%20and%20good%20woodwind,the%20speed%20seems%20sensible%20and)†L169-L177】). Ciò rende l’ascolto un’esperienza “profonda” ma richiede concentrazione: per alcuni è sublime, per altri un po’ troppo statico. Nel Rondò finale, Klemperer tiene un tempo moderato (“steady” [musicwebinternational.com](https://musicwebinternational.com/2025/02/beethoven-piano-concerti-choral-fantasia-warner-classics/#:~:text=the%20entire%20movement%20has%20been,impressive%20account%20of%20the%20concerto)†L175-L182】), e Barenboim suona in modo giocoso ma composto – non c’è l’esuberanza straripante di un Argerich, ma c’è **chiarezza e giovialità misurata**. Questa interpretazione, pur criticata per pesantezza da alcuni, è apprezzata da altri per la **solidità architettonica** e l’autorevolezza storica. Barenboim in versioni più tarde (ad esempio con la Staatskapelle Berlin dirigendo dal piano, incise negli anni 2000) adotta un approccio leggermente più snello, influenzato anche dalle prassi filologiche moderne (orchestra con meno vibrato, tempi leggermente più mossi). Tuttavia, rimane nella sua esecuzione un senso di **grande tradizione**: il Concerto n.3 di Barenboim è equilibrato, con un pianismo pieno e una visione d’insieme coerente. Rispetto agli altri pianisti citati, Barenboim potrebbe apparire il **sintetizzatore**: non è estremo come Gould, né poetico come Kempff, né infuocato come Argerich, ma cerca una via di mezzo – un Beethoven possente ma con cantabilità. La sua lunga esperienza come direttore inoltre gli consente di evidenziare dettagli orchestrali sul pianoforte (ad esempio, si nota che accompagna l’orchestra in modo differente, essendo lui stesso a guidarla in alcune esecuzioni senza direttore). Una critica che talvolta viene rivolta a Barenboim è una certa **ponderatezza eccessiva**: qualcuno la chiama “pesantezza” o “mancanza di immaginazione” rispetto ad altri (ad esempio nei forum alcuni trovano il suo Beethoven anni ’60 con Klemperer tro[talkclassical.com](https://www.talkclassical.com/threads/the-klemperer-barenboim-beethoven-piano-concertos.40450/#:~:text=The%20Klemperer%2FBarenboim%20Beethoven%20Piano%20Concertos,Words%20like)[talkclassical.com](https://www.talkclassical.com/threads/the-klemperer-barenboim-beethoven-piano-concertos.40450/#:~:text=Barenboim%20lacks%20imagination%20and%20excitement,Words%20like)20†L12-L20】). Eppure, quell’approccio austero ha anche il pregio di far emergere la **grandezza monumentale** dell’opera senza distrazioni.
* **Altri interpreti degni di nota**:  
   Oltre ai nomi richiesti, ce ne sono ovviamente molti altri che meriterebbero menzione. **Claudio Arrau** ad esempio portava nei concerti di Beethoven una maestosità e lentezza quasi bruckneriana, con un suono nobile e maestoso. **Emil Gilels**, pianista russo, ha lasciato un’incisione del Concerto n.3 con Leopold Ludwig dalla bellezza formidabile: Gilels coniuga potenza e poesia (il suo tocco dorato rende il Largo indimenticabile e i forti sempre rotondi). **Sviatoslav Richter** eseguì raramente Beethoven 3 (preferiva il n.1 e 2), ma le poche registrazioni mostrano un primo movimento di intensità implacabile e un Largo ascetico. **Artur Rubinstein**, dal canto suo, non fu un grande frequentatore di questo concerto (era più legato al n.4), ma quando lo suonò gli diede quel colore cantabile e brillante tipico suo, privilegiando la bellezza sonora. **Krystian Zimerman**, pianista polacco, ha offerto interpretazioni estremamente curate in ogni dettaglio, unite a un temperamento vivo: la sua incisione con Bernstein (1989) è splendida, con un mix di introspezione (Largo molto dolce) e vigore (finale scintillante). **Hélène Grimaud**, rappresentante della generazione successiva, ha suonato Beethoven 3 in uno stile passionale e personale (talvolta con un rubato accentuato nel Largo, tipico della sua indole romantica). E non dimentichiamo **Glenn Gould** di cui si è detto, sicuramente la più eccentrica tra le visioni.

Queste differenze mostrano come un interprete possa **mettere in luce aspetti diversi** di una stessa partitura. Alcuni privilegiano la **linea architettonica classica** (Brendel, Barenboim in parte), altri la **drammaticità emozionale** (Argerich, Gilels), altri ancora la **spiritualità poetica** (Kempff, Arrau) o la **lucidità originale** (Gould). Il Concerto n.3, con la sua ricchezza, lo consente: è come un diamante con molte facce, che brilla diversamente a seconda della luce interpretativa che vi si proietta.

Un caso notevole riguarda anche la scelta delle **cadenze**: Beethoven ne scrisse una (quella solitamente eseguita oggi), ma altri compositori ne fornirono di alternative – la Wikipedia citava, ad esempio, cadenzas scritte da **Clara Schumann**, **Ferruccio Busoni**, **Gabriel Fauré**, **Charles Alkan**, **Franz Liszt** e persino da pianisti come **Edwin Fischer** e \*\*Wilhe[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Cadenza%3A%20Beethoven%20wrote%20one%20cadenza,115%2C%20have%20written%20alternative%20cadenzas)†L227-L234】. Questo testimonia la vitalità esecutiva del concerto nel tempo. Ad esempio, Clara Schumann – grande pianista ottocentesca – eseguiva Beethoven 3 aggiungendovi una cadenza di suo pugno, probabilmente enfatizzando l’eleganza romantica. Liszt da virtuoso avrà immesso fuochi artificiali nelle sue. Oggi la prassi comune è suonare la cadenza di Beethoven stesso (vista anche la portata storica di averla dal compositore), ma la varietà di cadenzas possibili aggiungeva un tempo un elemento di imprevedibilità in interpretazione.

In definitiva, ascoltare più interpretazioni del Concerto n.3 è un esercizio affascinante: si può percepire come la **visione di Beethoven** continui ad ispirare letture diverse, e come ogni grande artista riesca a trovare la *propria voce* pur nel rispetto di una partitura immutata. Questo è segno di un capolavoro: un’opera che parla attraverso secoli, adattandosi alla sensibilità di chi la esegue senza perdere la propria identità.

## Glossario

* **Allegro con brio** – Indicazione di *tempo* e *carattere* in lingua italiana, usata da Beethoven. *Allegro* significa un tempo rapido e vivace; *con brio* aggiunge l’idea di *vigore, esuberanza*. Dunque “Allegro con brio” suggerisce di suonare in modo brillante, energico. È spesso usato da Beethoven per movimenti dal carattere appassionato e acceso (ad esempio, il primo movimento di questo concerto o della Quinta Sinfonia).
* **Tonalità di do minore (C minor)** – Una tonalità (insieme di note) basata sulla nota *do*, in modalità *minore*. Il do minore ha tre bemolli in chiave (sib, mib, lab) ed è noto per il suo colore cupo e drammatico. Beethoven attribuiva spesso a questa tonalità un carattere eroico e tempestoso. Altre sue opere in do minore: la Sinfonia n.5, la Sonata “Pathétique”, il Trio op.1 n.3, tra le altre.
* **Opus (Op.)** – Parola latina che significa “opera” (nel senso di lavoro, composizione). Nella catalogazione delle opere di Beethoven (e di molti altri compositori classici) i brani sono numerati secondo l’Opus, che in genere segue l’ordine di pubblicazione. Il Concerto n.3 ha numero d’opus 37, indicando che fu pubblicato come Opera 37 di Beethoven. Spesso *Op.* è abbreviato. (NB: Non tutte le composizioni hanno numero d’opus, solo quelle che l’autore o l’editore scelsero di numerare; altre hanno numeri catalogo come WoO = Werke ohne Opuszahl, “opere senza numero d’opus”).
* **Forma sonata** – Struttura musicale molto utilizzata nel periodo classico e romantico per i movimenti principali di sinfonie, sonate e concerti. Consiste tipicamente in tre sezioni: **Esposizione** (presenta i temi principali, solitamente due temi contrastanti, e modula a una tonalità vicina), **Sviluppo** (elabora i temi in varie tonalità, creando tensione) e **Ripresa** (ripropone i temi dell’esposizione adattati, tornando alla tonalità iniziale). Spesso alla fine si aggiunge una **Coda**. Nel concerto classico, la forma sonata del primo movimento è adattata con una **doppia esposizione** (prima orchestra, poi solista). La forma sonata permette di creare un discorso musicale ricco di contrasto e unità.
* **Esposizione / Sviluppo / Ripresa** – Sono le tre parti principali della forma sonata (vedi sopra).  
   – *Esposizione*: la sezione iniziale, in cui vengono esposti (presentati) i materiali tematici fondamentali. Tipicamente c’è un primo tema in tonalità di base, un ponte modulante, un secondo tema in un’altra tonalità (spesso la relativa maggiore, se la tonalità di base è minore, o la dominante se la base è maggiore) e una codetta conclusiva. Nel concerto, come detto, l’esposizione orchestrale presenta i temi e l’esposizione solista li ripresenta con variazioni.  
   – *Sviluppo*: sezione centrale più libera, dove i temi dell’esposizione vengono “sviluppati”, cioè frammentati, combinati, trasformati, modulando attraverso diverse tonalità. È spesso turbolenta o instabile, e crea attesa per il ritorno alla tonalità principale.  
   – *Ripresa*: la sezione in cui i temi dell’esposizione *ritornano* (da cui il nome), stavolta tutti nella tonalità principale, risolvendo così le tensioni create dallo sviluppo. La ripresa può avere modifiche rispetto all’esposizione (ad esempio Beethoven nel nostro concerto riporta il secondo tema in do maggiore invece che minore, creando un effetto particolare). Alla ripresa può seguire una coda.  
   Questi termini aiutano ad orientarsi nell’architettura di un movimento sonata.
* **Cadenza (solistica)** – Passaggio virtuosistico eseguito dal solista, solitamente senza accompagnamento orchestrale, che compare nei concerti generalmente verso la fine di un movimento (spesso nel primo movimento, talvolta anche nel terzo e raramente nel secondo). Nella prassi classica, il compositore indicava nel punto opportuno (dopo la *fermata* su un accordo di sol 6/4, ad esempio) che il solista poteva improvvisare la cadenza, mostrando la bravura tecnica e l’inventiva. Molti compositori o esecutori scrivevano poi cadenze fisse (Beethoven stesso compose cadenze per i suoi concerti 1-4). La cadenza tipicamente esplora i temi del movimento in modo virtuosistico, e termina su un trillo sulla dominante che prepara il rientro dell’orchestra. Nel Concerto n.3, Beethoven ha una lunga cadenza nel primo movimento, e una brevissima cadenza anche nel terzo movimento prima del Presto finale.
* **Orchestra / Tutti / Solista** – Nel contesto concertistico, *tutti* indica l’intera orchestra che suona insieme (in contrasto ai momenti in cui suona solo il solista o piccoli gruppi). Nei concerti, ci sono passaggi **orchestrali** (in cui suonano tutti gli strumenti, spesso per sostenere il discorso sinfonico) e passaggi **solistici** (in cui il pianoforte suona da solo o con accompagnamento orchestrale ridotto). L’alternanza crea il dialogo tipico del concerto. Un *tutti orchestrale* spesso appare all’inizio (esposizione orchestrale) e in punti culminanti (es. dopo la cadenza, per chiudere con potenza).
* **Tema** – Una melodia o idea musicale riconoscibile che funge da soggetto principale di una composizione. Nei nostri discorsi abbiamo il “primo tema” (tema A) del primo movimento, il “secondo tema” (tema B), ecc. Un tema può essere melodico (una sequenza di note cantabile) o anche ritmico-armonico (un pattern riconoscibile). Beethoven è famoso per costruire brani su temi brevi ma incisivi (si pensi alla Quinta sinfonia). Nel Concerto n.3 abbiamo diversi temi: quello iniziale forte in do minore, quello cantabile in mi♭, il tema di rondò nel finale, ecc.
* **Motivo / Cellula** – Un frammento tematico breve (pochi suoni) che ha un’identità riconoscibile e può essere ripetuto o trasformato. Beethoven spesso lavora con piccoli **motivi** (come il “pom-pom-pom-pooom” della Quinta Sinfonia). Nel nostro caso, il *motivo ritmico* derivato dal tema principale che appare in varie sezioni è un esempio.
* **Arpeggio** – Esecuzione successiva (non simultanea) delle note di un accordo. Suonare un arpeggio significa ad esempio prendere un accordo do-mi♭-sol e suonare prima do, poi mi♭, poi sol in rapida successione. Il suono prodotto è quello “spezzato” dell’accordo, spesso usato per accompagnamenti o effetti di arpeggiata (il pianoforte può eseguire arpeggi ascendenti o discendenti molto veloci che creano una cascata di suoni). Beethoven nel concerto fa uso di arpeggi in molti punti (il pianoforte arpeggia nell’accompagnare i fiati nel Largo, oppure fa arpeggi veloci nella cadenza).
* **Trillo** – Abbellimento consistente nell’alternare molto rapidamente due note adiacenti (ad esempio sol-lab-sol-lab… ripetuti velocemente). Il trillo produce un effetto vibrante. Spesso nei concerti classici il solista termina la cadenza con un lungo trillo, che era un segnale convenzionale per l’orchestra di prepararsi a rientrare. Beethoven lo fa anche qui: la cadenza del primo movimento culmina in una serie di trilli che decrescono [en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=Cadenza%3A%20Beethoven%20wrote%20one%20cadenza,115%2C%20have%20written%20alternative%20cadenzas)†L227-L234】. I trilli possono essere tecnicamente impegnativi e generano tensione e brillantezza.
* **Pizzicato** – Indicazione per gli archi (violini, viole, ecc.) di non usare l’archetto ma pizzicare le corde con le dita. Produce un suono secco, breve, quasi percussivo. Beethoven utilizza i pizzicati ad esempio nel Largo, per far accompagnare in modo delicato gli archi senza suono sostenuto, così da non coprire il[fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=more%20pained%20minor%20moments,there%20is%2C%20it%E2%80%99s%20tactfully%20quiet)†L113-L120】.
* **Pedale (di risonanza)** – Il pedale destro del pianoforte (pedale di risonanza o “sustain”) permette di far risuonare le corde anche dopo che i tasti sono rilasciati, sollevando gli smorzatori. Beethoven fu tra i primi a scrivere indicazioni dettagliate di pedale nelle sue partiture per pianoforte. Nel Largo, all’inizio, Beethoven segna scrupolosamente dove tenere e cambiar[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=being%20the%20much%20later%20Brahms%27s,with%20detailed%20%20127%20instructions)†L260-L264】, perché ciò influenza il colore del suono (consente di far “fondere” armonicamente le note di un accordo arpeggiato prolungandone la vibrazione). L’uso attento del pedale è cruciale per ottenere l’effetto di legato e di risonanza tipico dello stile di Beethoven nei passi lirici.
* **Relative Major / Relativa maggiore** – Ogni tonalità minore ha una relativa maggiore che condivide le stesse alterazioni in chiave. Ad esempio, do minore (3 bemolli) ha come relativa maggiore mi♭ maggiore (3 bemolli). Nel periodo classico era comune, nei pezzi in tonalità minore, modulare nella relativa maggiore per presentare il secondo tema, perché era una tonalità più serena e vicina. Beethoven lo fa nella esposizione orchestrale (secondo t[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=introduced%20by%20the%20strings%20,finally%20back%20to%20C%20minor)†L207-L215】, ma poi gioca con modulazioni anche alla tonica maggiore (do maggiore). “Relativa minore/maggiore” è un concetto di tonalità correlate che spesso vengono accoppiate.
* **Dominante** – In una tonalità data, è il quinto grado della scala (per do minore, la dominante è sol). La dominante è importantissima per creare tensione e spinta verso la risoluzione sulla tonica (primo grado). Ad esempio, un accordo di *settima di dominante* su sol (sol-si♭-re-fa nel caso di do minore) tende a risolvere su do (tonica). Beethoven sfrutta questa tensione: dopo la cadenza, l’orchestra attacca su un accordo di dominante (sol7) per poi t[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=have%20written%20alternative%20cadenzas)†L233-L240】. Anche nella cadenza, i trilli sono spesso fatti sulla nota della dominante. Il rapporto tonica-dominante è alla base dell’armonia classica.
* **Coda** – Sezione finale di un movimento, successiva alla ripresa, che serve a concludere in modo definitivo. La coda (letteralmente “coda” in italiano) può essere breve (poche battute conclusiv e) o molto elaborata (Beethoven a volte scrive code lunghe quasi come uno sviluppo aggiuntivo, specie nelle sinfonie). In questo concerto, abbiamo code in tutti i movimenti: nel primo è relativamente breve dopo la cadenza ma con soluzioni inventive (dominante e poi chiusura forte), nel secondo è breve e dolce, nel terzo la coda è ampliata nel Presto in [fugueforthought.de](https://fugueforthought.de/2016/03/31/beethoven-piano-concerto-no-3-in-cm-op-37/#:~:text=The%20movement%20goes%20through%20its,unlike%20what%20one%20would%20expect)†L134-L142】 – vera sorpresa finale. Le code permettono al compositore di ribadire temi o aggiungere un’ultima parola (Beethoven spesso le usa per affermare con forza la tonalità finale).
* **Sonata-rondò (forma)** – Forma musicale ibrida che combina elementi della forma sonata e del rondò. Spesso usata nei finali di sinfonie e concerti del periodo classico. In pratica è un rondò (tema ricorrente intervallato da episodi), ma uno degli episodi funge da “sviluppo” e la ripresa del tema principale coincide con una sorta di ricapitolazione. Il finale del nostro concerto è definito in s[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._3_(Beethoven)#:~:text=)†L268-L272】: ha un tema di rondò che ritorna, ma Beethoven inserisce variazioni ed evoluzioni tipiche di una forma sonata (ad esempio, modulazioni e richiamo tematico come uno sviluppo e poi la ripresa del tema in tonalità principale come in una ripresa). Questo permette al finale di avere sia carattere ciclico (tema ricorrente) sia progressione drammatica.
* **Staccato** – Indicazione esecutiva che significa suonare le note brevemente, separandole l’una dall’altra (opposto di *legato*). Uno staccato ben eseguito sul pianoforte dà una sensazione di spigliatezza e leggerezza. Beethoven usa punti o accenti staccati per definire il carattere di certe frasi (es. tema del rondò inizialmente staccato). Il pianista deve colpire i tasti in modo netto e sollevare subito le dita per non far durare troppo il suono.
* **Legato** – Indicazione opposta a staccato, che significa collegare le note in modo fluido e senza soluzione di continuità, come se fossero un’unica linea cantabile. Nel pianoforte, che per natura tende a far decadere il suono, il legato si ottiene uata (ad esempio, trasferendo il peso in modo da sovrapporre leggermente i suoni). Beethoven richiede un legato curato nelle parti melodiche (per esempio, nel Largo il pianoforte deve imitare il fiato di un cantante). Un buon legato conferisce espressione e morbidezza al fraseggio.
* **Sforzando (sfz)** – Indicazione dinamica che invita a accentare fortemente una nota o un accordo, quasi “forzanven usa spesso sforzandi per creare accenti drammatici improvvisi. Nel Concerto n.3 ve ne sono, ad esempio, nel tema principale orchestrale (accordi marcati). Lo *sforzato* produce un impatto sonoro energico e contribuisce al carattere tempestoso.
* **Fermata** – Simbolo musicale (un semicerchio con un punto sotto) posto sopra una nota o una pausa, che indica di **sospendere il tempo** e prolungare quella nota/pausa a piacimento dell’esecutore (o del direttore). In un concerto, la fermata appare tipicamente sull’accordo di seconda eccedente (6/4 sulla dominante) prima della cadenza solistica: l’orchestra ta, poi tace mentre il solista improvvisa la cadenza. Dopo la cadenza, l’orchestra riprende quando il solista conclude il suo libero abbellimento. Le fermate danno flessibilità espressiva (es. Beethoven può voler un respiro drammatico su una cadenza conclusiva).
* **Seconda eccedente (accordo di)** – Chiamato anche accordo di **sesta aumentata 4**, è l’accordo (in prima inversione) sul IV grado della scala, considerato come una dissonanza che risolve sulla dominante. In do minore, l’accordo di seconda eccedente è un accordo di Re♭ (IV grado abbassato, con sesta e quarta) che tende risolvere a Do: in realtà Beethoven lo usa con funzione di *dominante secondaria* verso la dominante Sol. È un dettaglio tecnico: basti sapere che quell’accordo (detto 6/4 di dominante) su cui la cadenza inizia il trillo è appunto la “seconda eccedente”. Non serve comprendere a fondo la teoria per godere la musica, ma Beethoven era consapevole di queste risoluzioni classiche e le impiega (ad esempio, prima della cadenza c’è quell’accordo preparatorio).
* **Acciaccatura** – Abbellimento melodico: una nota molto breve (solitamente rappresentata con una piccola nota con una lineetta) che anticipa la nota reale per creare un effetto di “grace note”. Nel tema del rondò Beethoven usa forse acciaccature (note di passaggio rapide prima delle note principali) per dare un piglio vivace e “impertinente” alla melodia. L’acciaccatura deve essere suonata velocissima, quasi schiacciata sulla nota che segue.
* **Glissando** – Scivolamento veloce sullo strumento attraverso una serie di note contigue. Sul pianoforte, il glissando classico è fatto facendo scorrere un dito lungo i tasti bianchi o neri per ottenere una scala rapidissima. Beethoven non usa veri glissandi nto concerto, ma alcuni passaggi veloci di scale ascendi/descendenti danno un effetto simile di scivolata sonora (specie nella cadenza). In epoche successive, i glisno più frequenti come effetti virtuosistici evidenti.
* **Rubato** – Termine che indica una *flessibilità agogica* volontaria nell’esecuzione: “rubare tempo” significa accelerare o rallentare leggermente certe frasi per espressività, compensando poi altrove. Beethoven non segnava rubati di solito (nell’epoca era lasciato alla sensibilità dell’esecutore), ma un interprete romantico può applicare rubato in un Largo, ad esempio, per accentuarne l’espressività (purché con gusto). Interpretazioni diverse possono varbato: Brendel quasi niente, Argerich e Gould di più, a testimoniare differenti scuole interpretative.
* **Riduzione per pianoforte** – Molto spesso, i studio o edizione, i concerti venivano pubblicati anche in versione per due pianoforti (uno suona la parte solista, l’altro trascrive l’orchestra) o per piano solo (incorporando le parti orchestrali in una scrittura pianistica). Beethoven stesso curò la riduzione pianistica di alcuni lavori orch un arrangiamento del Concerto per violino in concerto per pianoforte, ad esempio Op.61a). Come citato, la coda del concerto n.3 fu ripubblicata in una collezione didattica per pianoforte solo【36†L206-L213】. Queste riduzioni servivano a far conoscere il brano al di fuori delle sale da concerto e a farlo studiare ai pianisti senzan’orchestra a disposizione.
* **Stile classico / stile romantico** – Per *stile classico* intendiamo il linguaggio musicale del tardo Settecento (Haydn, Mozart, primo Beethoven): caratterizzato da equilibrio, forma chiara, moderazione nei sentimenti espressi entro canoni di eleganza e simmetria. Lo *stile romantico* (XIX secolo) enfatizza l’individualità, l’espressione soggettiva intensa, spesso ampliando le forme, aumentando i contrasti dinamici ed esplorando nuove armonie e tonalità lontane. Beethoven è considerato il ponte tra classicismo e romanticismo: i suoi primi lavori sono in stile classico (ma con personalità), i suoi lavori dal 1803 in poi inaugurano il pieno romanticismo musicale (per intensità emotiva e innovazioni tecniche). Nel Concerto n.3ambi gli aspetti: la forma è classica, ma l’espressione drammatica spinta verso un soggettivismo che prelude al romanticismo.

## Appendice A: La forma sonata e la struttura del concerto classico

Il **primo movimento** del concerto per pianoforte (come di sinfonie e sonate) in epoca classico-romantica seguiva generalmente la *forma sonata* coicolarità dovute al dialogo solista-orchestra.

**Struttura generale della forma sonata**:  
 Alineato nel Glossario i concetti di Esposizione, Sviluppo e Ripresa. In un concerto classico:

* L’**Esposizione orchestrale** presenta i temi (solitamente due, in tonalità contrastanti) con l’orchestra al completo, mentre il pianoforte resta in silenzio. Questo serviva a introdurre il materiale tematico e a creare angresso del solista.
* Segue l’**Esposizione solista**: l’orchestra riprende il primo tema e poi entra il pianoforte spesso con un’entrata brillante (come la scala ascendente del nostro Beethoven). Il solista ripropone i temi, accompagnato dall’orchestra in modo più leggero, e spesso aggiunge **nuove figurazioni**: scale, arpeggi, abbellimenti attorno al tema, rendendo la ripetizione interessante. Ci possono essere anche **nuovi temi secondari** esclusivi del solista, non ascoltati nell’esposizione orchestrale. La seconda esposizione di solito modula allo stesso moa (nel nostro caso, verso la relativa maggiore). A volte Beethoven inserisce già qualche differenza: ad esempio nel Concerto n.4, il pianoforte espone un tema che l’orchestra non aveva eseguito prima. Nel n.3 resta più tradizionale, anche se arr Lo **Sviluppo** in un concerto coinvolge attivamente il solista: è il momento di maggiore elaborazione e \*\*dialogo serrato\*a può avviare lo sviluppo, ma presto il pianoforte prende l’iniziativa modulando e variando i temi. Si creano scambi drammatici: ad esempio, il solista può lanciare una frase in una tonalità remota, l’orchestra risponde portandola altrove, e così via. Beethoven sfrutta molto i contrasti timbrici nello sviluppo (piano vs forte, legni vs archi, ecc.). Lo sviluppo di solito porta la tensione al massimo prima della ripresa. Nei concerti classici lo sviluppo poteva essere relativamente breve (come iBeethoven tende ad espanderlo. Nel nostro concerto è di durata moderata, con modulazioni notevoli come quel re maggiore in apertura.
* La **Ripresa** comportale nella tonalità iniziale. In un concerto, la ripresa orchestrale spesso vede l’orchestra introdurre di nuovo il tema A e il pianoforte entra poi a riaffermarlo. Tutti i temi devono essere ripresentati ora nella tonalità principale, compreso il secondo tema che originariamente era in un’altra tonalità (in Beethoven 3, invece di mi♭ torna in do maggiore). Ciò assicura una chiusura tonale coerente. Beethoven nella ripresa può decorare di più il solista o intensificare l’orchestrazione per dare un senso di ritorno trasformato (ad esempio aggiunge più fiati a un passaggio che in origine era più semplice).
* Poco prima della fine, sulla **Fermata** di cui parlavamo, l’orchestra si blocca su un accordo (spesso il 6/4 di dominante) e il pianoforte si lancia nella **Cadenza**. Nel periodo di Mozart e Beethoven iniziale, la cadenza era spesso improvvisata; Beethoven però verso la metà della sua carriera iniziò a i stesso le cadenze, fissando l’interpretazione (anche perché con la sordità non poteva più improvvisare in pubblico). Nei suoi quaderni, Beethoven ci è noto che non amava cadenze troppo lunghe che portassero fuori dallo stile del pezzo, infatti quelle che scrisse restano molto sul tema e non eccedono in *divagazioni pirotecniche* fini a sé stesse (al contrario di alcune cadenze ottocentesche molto virtuosistiche di pianisti-compositori).
* Dopo la cadenza, il pianoforte di solito esegue un **trillo sulla dominante** per segnalare all’orchestra di rientrare. L’orchestra riprende di colpo (magari con lo stesso accordo di dominante ripetuto forte) e attacca la **Coda finale**. Nel concerto classico questa coda spesso è breve: l’orchestra (con il solista che può aggiungersi su ultime scale o accordi) ribadisce la tonalità principale e chiude con un paio di fortissimi accordi. Beethoven però adorava scrivere code estese per prolungare l’eccitazione fino all’ultimo: il Concerto n.3 ha una coda di lunghezza moderata nel primo movimento, di solo un paio di battute nel Largo, e molto estesa e trasformativa nel finale (il Presto).
* Nel caso di Beethoven, come visto, c’è la particolarità della **tonica maggiore** nella ripresa: è qualcosa da sottolineare, perché anticipa di decenni quello che farà, ad esempio, Brahms nella Sinfonia n.1 (secondo tema della ripresa in Do maggiore anche se la sinfonia è in do minore, parallelo esatto). Beethoven apre qui la strada alla cosiddetta *ricapitolazione in modo maggiore* nelle opere in modo minore, simbolo di speranza e risoluzione (un’idea strettamente beethoveniana che poi divenne un topos romantico).

**Coesione ciclica del concerto**:  
 Il concerto classico generalmente non riprende gli stessi temi tra un movimento e l’altro (come invece faranno alcuni cicli romantici con leitmotiv ricorrenti). Tuttavia Beethoven crea spesso legami **espressivi** tra i movimenti. Nel n.3 ne abbiamo evidenziati alcuni: la tonalità lontana del Largo crea un ponte emotivo contrastante col contesto, e Beethoven la rievoca nel finale con quel breve “sunlit recollection” del tema lento【7†L93-L100】. Questo è praticamente un *tema conduttore* ante litteram, benché brevissimo. Segnala una volontà di dare unità all’opera oltre la forma. Altra connessione: il carattere di *opposizione drammatica* tra solista e orchestra nel I movimento viene ribaltato nel II (dove collaborano intimamente) e risolto nel III in un clima giocoso e infine trionfale: questa può essere letta come una *narrazione implicita* su cooperazione e conflitto tra individuo (piano) e collettività (orchestra). Non a caso Beethoven scriverà più tardi nel suo unico **Concerto per violino** un secondo movimento dove violino e orchestra dialogano come Orfeo e le Furie – un’evoluzione ancor più esplicita di concetti simili. Anche il Triple Concerto op.56 (triplo concerto) gioca su equilibri tra solisti e orchestra in ottica quasi democratica, cosa che Beethoven comincia a considerare proprio nel periodo di conc. n.3. Insomma, forma e contenuto in Beethoven spesso vanno di pari passo per suggerire un’idea di *percorso* più ampio dell’architettura formale pura.

**Orchestrazione e scrittura pianistica classica vs Beethoven**:  
 Negli esordi (Concerti 1 e 2) Beethoven segue la prassi orchestrale di Mozart: due oboi, due fagotti, due corni, (a volte due clarinetti come nel n.1), e trombe/timpani se tonalità maggiori luminose (nel n.2 B♭ non mise trombe/timpani, analogamente a molti di Mozart). Col n.3 (tonalità minore) Beethoven **aggiunge trombe e timpani**【1†L178-L186】, cosa che ad esempio Mozart in K.491 non fece. Questo arricchisce il colore drammatico. Usa i clarinetti in una tonalità minore, il che aggiunge una sfumatura timbrica scura (clarinetto e fagotto insieme, come nel secondo tema orchestrale). L è più robusta: ad esempio, raddoppia spesso i violini con i legni per suoni più pieni, scrive parti incisive per timpani (il colpo di timpano dopo la cadenza!). Ciò prelude al Beethoven sinfonico. Dal canto suo, la **parte pianistica** è più *virtuosistica e “moderna”* rispetto a Mozart: Beethoven sfrutta l’estensione del pianoforte (scale su molte ottave, ampi accordi, tremoli). Certi passaggi con rapidi spostamenti mano destra-sinistra e ottave percussive inaugurano lo stile che poi vedremo in concerti romantici (come quelli di Liszt, che ovviamente sono molto più estremi, ma la radice è qui). Beethoven mantiene però un rigore classico: il virtuosismo è al servizio dei temi e del dialogo, non è mai fine a sé stesso. Questo era diverso da alcuni virtuosi coeavano concerti soprattutto come *vetrine tecniche* (ad esempio Kalkbrenner, oppure più tardi Thalberg).

**Conclusione**: la forma sonata del primo movimerto n.3 è un magnifico esempio di come Beethoven abbia preso uno schema codificato e lo abbia reso flessibile ai suoi fini espressivi, senza distruggerlo ma innovandolo dall’interno. L’ascoltatore profano non ha bisogno di seguire ogni modulazione per godere la musica, ma percepisce spontaneamente la logica di tensione-risoluzione, di contrasti e ritorni, che la forma sonata garantisce. Allo stesso tempo, può godere di quell’imprevecamente beethoveniana che fa sembrare nuova e avventurosa una struttura in realtà molto solida.

## Appendice B: Le cadenze nei concerti classici

**La tradizione dell’improvvisazione**:  
 Nell’epoca di Mozart e Beethoven, i solisti erano spesso compositori essi stessi ed era data per scontata una certa capacità di improvvisazione. La **cadenza** era il momento clou per questa dote: l’orchestra tacendo, il solista poteva sbizzarrirsi sul materiale tematico. Mozart era un grande improvvisatore e solitamente non scriveva sulle parti orchestrali le cadenze (anche perché variava di volta in volta). Tuttavia, con l’andar del tempo, alcuni allievi e successori trascrissero o crearono cadenze scritte per i concerti di Mozart, cosicché oggi ne esistono di “canoniche”.

**Beethoven e le cadenze**:  
 Anche Beethoven da giovane improvvisava brillantemente. Famose le testimonianze su come incantasse il pubblico improvvisando su temi dati nelle accademie. Per i suoi primi concerti (1 e 2) non pubblicò inizialmente cadenze scritte, benché poi ce ne abbia lasciate alcune composte in seguito (ad esempio scrisse cadenze per i concerti nn.1, 2 e 3 attorno al 1809). Nel caso del Concerto n.3, come sappiamo, Beethoven **non aveva finito di scrivere la parte solista** prima della prima esecuzione【3†L280-L286】, dunque sicuramente improvvisò la cadenza quella sera – con Ignaz von Seyfried un po’ terrorizzato a girare le pagine bianche! Solo anni dopo Beethoven pubblicò una cadenza *ufficiale* per il primo movimento. Questa cadenza è oggi la più eseguita.

Interessante notare che Beethoven, già in **gioventù**, scrisse cadenze per un concerto non suo: quelle per il Concerto in re minore K.466 di Mozart (composte negli anni ’90 del Settecento). Ciò testimonia la prassi: se un pianista eseguiva il concerto di un altro e non si fidava di improvvisare al momento, poteva prepararsi una cadenza o usarne una scritta da qualcun altro. Beethoven ammirava talmente quel concerto di Mozart che ne scrisse due cadenze (una per il primo e una per il terzo movimento). Oggi spesso quelle cadenze vengono eseguite nel concerto di Mozart.

**Funzione e stile della cadenza**:  
 L’idea originaria era mostrare la bravura – *“dare spettacolo”* in senso buono. Però non doveva essere puro esercizio ginnico: il bravo improvvisatore costruiva la cadenza come un piccolo pezzo in sé, ma coerente tematicamente col concerto. Di solito iniziava con il tema principale (magari in tono diverso), poi passava in rassegna altri temi, li combinava, modulava in tonalità lontane (perché no?), inseriva passaggi di bravura (scale veloci, arpeggi in tutte le forme), poi preparava il rientro dell’orchestra con un lungo trillo sulla dominante. Una buona cadenza stupiva e deliziava il pubblico, e serviva anche a **riepilogare emotivamente** il movimento prima della conclustrale.

Nel caso del nostro Beethoven n.3, la cadenza scritta da Beethoven ha tutte queste caratteristiche: inizia con il tema principale forte, poi esplora passaggi tempestosi, inserisce momenti dolci (segno di riflessione interiore), richiama perfino il tema secondario, e poi chiude con virtuosismo. È piuttosto lunga (oltre 3 minuti eseguendola), segno che Beethoven qui accetta la dilatazione espressiva (pensiamo invece che Mozart teneva cadenze generalmente più brevi, 1-2 minuti).

**Altre cadenze per Beethoven 3**:  
 Come citato nella sezione interpretazioni, molti nel tempo hanno scritto cadenze per i concerti di Beethoven. Perché? Perché in alcune epoche storiche era quasi visto come sacrilego che l’esecutore componesse *ex novo* su Beethoven (considerato ormai “classico” non soggetto a alterazioni): quindi piuttosto che improvvisare, i pianisti 800/900 preferivano usare cadenze scritte da compositori noti, nel giusto stile. E inoltre, per sfoggiare la propria creatività. Abbiamo citato che pianisti-compositori come **Charles Alkan, Franz Liszt, Clara Schumann, Busoni** e altri hanno creato versioni alternative【3†L227-L234】. Ad esempio:

* **Charles Alkan** (pianista e compositore virtuoso francese dell’800) ha composto una cadenza per Beethoven 3 che tende ad esasperare il virtuosismo trascendentale (essendo lui un virtuoso formidabile).
* **Fauré** ne scrisse una, probabilmente più contenuta ed elegante, in linea col gusto francese fine ‘800.  
   -zt\*\*, nel suo periodo giovanile, amava suonare Beethoven (era uno dei pochi a proporre integrali delle sonate a metà 800) e scrisse cadenze l n.3 sicuramente includerà acrobazie pianistiche e possenti accordi (Liszt, figlio del romanticismo, non si tratteneva nei finali).
* **Clara Schumann** scrisse una cadenza, significativa perché come donna pianista dell’epoca era una delle poche compositrici a farlo: testimonia il suo rispetto per Beethoven, e possiamo supporre puntasse a mettere in luce il lato lirico e brillante, lei che era un’allieva di Mendelssohn e moglie di Schumann quindi di gusto più romantico.
* **Ignaz Moscheles**, pianista e direttore coevo di Beethoven (anche se più giovane, fu uno dei primi divulgatori di Beethoven a Londra), scrisse pure delle cadenze e curiosamente una sua cadenven 1 fu a lungo attribuita a Brahms erroneamente【3†L229-L234】! Segno che circolavano e a volte si perdeva la paternità.
* **Wilhelm Kempff** nel ‘900, come detto, scrisse cadenze per i concerti 1-4, ritenendo di voler eseguire Beethoven con cadenze “storicamente informate” (forse pensando che Beethoven avrebbe improvvisato diversamente da come scrisse poi). Le cadenze di Kempff sono musicali e classicheggianti, e oggi talvolta i pianisti le scelgono in concerto per offrire una variante (es. Pletnev ne suona alcune, mi pare, invece di quelle di Beethoven).

**Cadenze nei movimenti finali**:  
 Nei concerti classici a volte c’era una cadenza anche nel finale (Mozart in alcuni casi la prevede, in altri no). Beethoven nei Conc. 1-4 scrive piccole cadenze per i finali: nel n.3, come visto, c’è una breve cadenza prima del Presto. Questa è quasi sempre eseguita com’è (non si presta tanto a improvvisazioni perché integrata strettamente col passaggio al Presto). Nel Conc. 5 Bea la cadenza del primo movimento (perché scrive lui al suo posto una cadenza integrata nel movimento stesso, la famosa cadenza scritta nelle prime battute) ma mette un cadenza breve nel finale.

**Fine dell’era dell’improvvisazione**:  
 Dopo Beethoven, pian piano l’uso di improvvisare cadenze è decaduto. Già Mendelssohn e Chopin preferivano scriverle direttamente ne Chopin nei suoi concerti scrive tutto, non lascia spazi bianchi (per quanto nei loro rondò finali a volte i pianisti ci infilavano fioriture non scritte, c’erano margini). Brahms scrisse integralmente la cadenza del suo Concerto n.1. Verso la fine 800-inizi 900 l’idea di improvvisare in un concerto classiscomparsa: i pianisti eseguivano fedelmente quello che c’era sullo spartito. Solo alcuni virtuosi come Busoni o Paderewski ancora talvolta improvvisavano in bis,o i concerti di Beethoven.

In tempi recenti c’è stato un **revival**: pianisti formati anche al jazz o alla prassi antica (ad esempio Robert Levin, famoso per improvvisare cadenze in Mozart, Beethoven e persino Bach) a volte improvvisano cadenze nuove durante i concerti, per ridare quel sapore di incertezza creativa. Tuttavia la maggior parte oggi si aspetta di sentire la cadenza scritta da Beethoven medesimo, perché la considera parte dell’opera. È comunque un tema intrigante: ascoltare cadenze alternative ci fa capire come un medesimo brano possa avere interpretazioni anche a livello compositivo differenti.

Nel caso del Concerto n.3, la cadenza di Beethoven è così ben fatta che in genere i pianisti la preferiscono. Ma non è escluso che qualcuno possa presentare, ad esempio, la cadenza di Clara Schumann per curiosità storica o quella di Busoni per virtuosismo. Quni esecuzione potenzialmente unica.

In conclusione, le cadenze rappresentano un anello di congiunzione tra l’epoca in cui **compositore ed esecutore coincidevano** (Mozart, Beethoven stessi) e l’epoca successiva della separazione dei ruoli. Beethoven sta in mezzo: fu l’ultimo grande compositore-pianista improvvisatore forse (Liszt fu compositore-pianista più tardi ma in un’epoca in cui l’improvvisazione “classica” era già meno vincolata alla forma). L’evoluzione della cadenza segna il passaggio da un concetto di musica come *atto creativo estemporaneo* a musica come *testo scritto da preservare*: oggi tendiamo a vedere la partitura di Beethoven come quasi intoccabile, eppure ai suoi tempi c’era flessibilità. Sapere questo può arricchire l’ascolto, facendoci apprezzare l’equilibrio tra fedeltà al testo e libertà interpretativa che ogni buon concerto (esecuzione) porta con sé.

**Gemini**

# L'Eroico e l'Ineffabile: Studio Monografico Critico sul Concerto per Pianoforte e Orchestra n. 3 in Do minore, Op. 37 di Ludwig van Beethoven

## Introduzione: Il Crocevia di un Secolo e la Genesi dello Stile Eroico

Nel vasto arcipelago della produzione beethoveniana, il Concerto per pianoforte e orchestra n. 3 in Do minore, Op. 37, si erge come un monumento di transizione, un'opera Giano bifronte che guarda simultaneamente alla tradizione classica viennese del XVIII secolo e all'abisso romantico del XIX. Composto in un frangente storico e personale di straordinaria turbolenza, quest'opera non rappresenta semplicemente l'evoluzione di un genere, ma la sua ridefinizione in termini drammatici e sinfonici. Se i primi due concerti (Op. 15 e Op. 19) operavano ancora nell'orbita rassicurante dell'intrattenimento aristocratico, l'Opus 37 infrange le convenzioni del "concerto brillante" per introdurre una dialettica conflittuale tra solista e massa orchestrale che diverrà il paradigma del concerto romantico.1

La tonalità di Do minore, lungi dall'essere una mera scelta coloristica, assume qui una valenza architettonica ed espressiva fondamentale. Essa è il "locus" della tragedia beethoveniana, un vettore semantico che collega quest'opera alla Sonata "Patetica", alla Quinta Sinfonia e all'ultima Sonata Op. 111, delineando quello che la critica musicologica ha definito il "C minor mood" (l'umore in Do minore): un topos di tempesta, resistenza e, infine, trascendenza.3

Il presente rapporto si propone di dissezionare l'opera in ogni sua componente, analizzando non solo la partitura ma il tessuto storico-culturale che l'ha generata. Attraverso un esame dettagliato delle fonti primarie, delle testimonianze dei contemporanei e della ricezione critica, esploreremo come Beethoven abbia trasformato la sua crisi personale – la sordità incipiente suggellata nel Testamento di Heiligenstadt – e la crisi politica europea – le guerre napoleoniche – in una struttura sonora di inaudita potenza. Verranno inoltre indagate le implicazioni organologiche legate all'evoluzione del pianoforte, le audaci riletture virtuose di figure come Charles-Valentin Alkan e la persistenza dell'opera nell'immaginario collettivo attraverso il cinema e i media contemporanei.

## 

## 1. Contesto Storico e Socioculturale: Vienna all'Ombra di Napoleone (1800-1803)

### 1.1 Lo Scenario Geopolitico e la Militarizzazione della Musica

Il periodo di gestazione del Concerto n. 3, che si estende dai primi abbozzi del 1796 alla pubblicazione nel 1804, coincide con una fase di sconvolgimenti tettonici per l'Impero Austriaco. Vienna, capitale culturale d'Europa, non era una torre d'avorio isolata, ma una città fortificata in costante stato di allerta. Le guerre napoleoniche avevano portato il conflitto alle porte della città, influenzando non solo l'economia e la politica, ma anche la sensibilità estetica del pubblico e degli artisti.4

L'estetica musicale di quegli anni risentiva fortemente della "musique militaire" proveniente dalla Francia rivoluzionaria. Marce, inni e fanfare non erano solo propaganda, ma permeavano il tessuto sonoro urbano. È in questo contesto che va letta l'incisività ritmica del primo movimento del Concerto in Do minore. Il tema principale, con la sua triade spezzata e il ritmo puntato, possiede una qualità marziale inequivocabile, quasi una chiamata alle armi stilizzata. Musicologi come W.J. Turner hanno sottolineato come questo carattere "terso e drammatico" rifletta un ideale di eroismo non egoistico, un "idealista appassionato che combatte contro le inclemenze della natura e le ostilità degli uomini".4 La tonalità di Do minore, in questo contesto, diventa il colore della resistenza politica ed esistenziale.

### 1.2 La Vita Musicale Viennese: Le "Musikalische Akademien"

Per comprendere la genesi dell'opera, è necessario analizzare il sistema produttivo in cui Beethoven operava. A differenza dei compositori moderni, Beethoven non scriveva concerti per l'eternità astratta, ma per eventi specifici: le "Accademie". Questi erano concerti a beneficio del compositore, organizzati a proprio rischio e pericolo, che costituivano una delle principali fonti di reddito e di affermazione pubblica.

Il Concerto n. 3 fu il fulcro di una di queste accademie, tenutasi il 5 aprile 1803. Questi eventi non erano semplici recital, ma maratone musicali che servivano a dimostrare la versatilità del compositore come sinfonista, virtuoso della tastiera e autore di musica vocale. La pressione per produrre opere "nuove" e "grandiose" era immensa, spingendo Beethoven a forzare i limiti delle forme esistenti e delle capacità esecutive degli strumentisti viennesi.5

## 

## 2. Il Dramma Biografico: Il Silenzio e la Volontà

### 2.1 La Sordità e il Testamento di Heiligenstadt

Mentre l'Europa bruciava, Beethoven affrontava una guerra privata contro il proprio corpo. Tra il 1800 e il 1802, la progressiva perdita dell'udito si trasformò da disturbo fastidioso a condanna inappellabile. Nell'ottobre del 1802, pochi mesi prima della prima del Concerto, Beethoven si rifugiò a Heiligenstadt, un sobborgo rurale di Vienna, su consiglio del suo medico, sperando che la quiete potesse giovare al suo udito.7

Qui redasse il celebre "Testamento di Heiligenstadt", una lettera straziante indirizzata ai fratelli Carl e Johann, in cui confessava la sua disperazione e i pensieri suicidi. Tuttavia, il documento si trasforma in un manifesto di resilienza artistica: "È stata solo l'arte a trattenermi. Ah, mi sembrava impossibile lasciare il mondo prima di aver prodotto tutto ciò che sentivo di dover compiere".

Il Concerto in Do minore è la prima grande opera strumentale presentata al pubblico dopo questa crisi. Sebbene la composizione fosse iniziata prima, la sua finalizzazione e la sua prima esecuzione pubblica avvengono all'ombra di questa risoluzione eroica. La scelta del Do minore, con la sua carica patetica e la sua risoluzione finale in maggiore (nel Rondò), può essere letta come una trasposizione musicale di questa traiettoria psicologica: dalla disperazione alla vittoria attraverso la lotta.3

### 2.2 Genesi Compositiva: Un Parto Prolungato

La cronologia del Concerto Op. 37 smentisce il mito del genio che crea di getto.

* **1796-1797**: Primi abbozzi tematici. Durante un tour a Berlino, Beethoven annota idee che confluiranno nell'opera.2
* **1800**: Lavoro intensivo durante l'estate a Unter-Döbling. Un aneddoto riporta che l'ispirazione per certi passaggi potrebbe essere derivata dalle risate di rifiuto di una contadina di cui Beethoven si era infatuato, suggerendo una genesi legata anche a frustrazioni amorose oltre che esistenziali.6
* **1802-1803**: Completamento della struttura orchestrale e revisione in vista del concerto del 5 aprile.
* **1804**: Pubblicazione finale presso l'Bureau des Arts et d'Industrie a Vienna, con dedica al Principe Luigi Ferdinando di Prussia, egli stesso un talentuoso pianista e compositore ammirato da Beethoven.9

## 3. Analisi Organologica: La Rivoluzione del Pianoforte nel 1800

Il Concerto n. 3 non è solo un'opera d'arte astratta, ma un oggetto tecnologico progettato per sfruttare le ultime innovazioni nella costruzione dei pianoforti. Il 1803 è un anno spartiacque per il rapporto di Beethoven con il suo strumento.

### 3.1 La Dicotomia Viennese-Inglese

Fino al 1800, Beethoven aveva suonato prevalentemente strumenti di fattura viennese, come quelli di **Anton Walter** o della famiglia **Stein/Streicher**. Questi strumenti erano caratterizzati da:

* **Meccanica leggera (Prellmechanik)**: I martelletti erano montati direttamente sul tasto, permettendo una risposta velocissima e una grande agilità, ideale per lo stile "perlato" mozartiano.10
* **Suono**: Chiaro, brillante, ma con un decadimento rapido e un volume limitato.
* **Estensione**: Tipicamente 5 ottave (Fa-Fa).12

Tuttavia, Beethoven desiderava un suono più potente, capace di competere con l'orchestra sinfonica in espansione e di sostenere il legato nelle melodie lente. Nel 1803, entrò in possesso di un pianoforte francese **Érard**, che condivideva molte caratteristiche con la scuola inglese (**Broadwood**):

* **Meccanica più pesante**: Offriva maggior controllo dinamico e potenza.
* **Risonanza**: Una cassa armonica più robusta e corde più tese garantivano un volume maggiore.
* **Pedali**: L'Érard del 1803 aveva quattro pedali (una corda, risonanza, moderatore e liuto), permettendo effetti timbrici inediti.11
* **Estensione aumentata**: Cinque ottave e mezza, estendendosi verso l'acuto fino al Do7 (secondo notazione moderna, Do4 nell'uso dell'epoca).9

### 3.2 L'Impatto sulla Scrittura dell'Op. 37

L'analisi della partitura rivela come Beethoven stesse "componendo per il futuro" o spingendo al limite gli strumenti a sua disposizione.

* **Estensione**: Nel primo movimento, Beethoven scrive scale e passaggi che salgono fino al Sol sovracuto (Sol3/G6), note che non esistevano sui pianoforti Walter standard di pochi anni prima. Questo uso dell'registro acuto estremo crea un effetto di brillantezza penetrante che buca la massa orchestrale.9
* **Il Pedale nel Largo**: L'innovazione più sconvolgente si trova nell'apertura del secondo movimento (*Largo*). Beethoven prescrive un uso prolungato del pedale di risonanza, tenendolo abbassato attraverso cambi di armonia. Su un pianoforte moderno (Steinway) questo creerebbe una confusione insopportabile, ma sugli strumenti dell'epoca (con minor sustain) o sull'Érard, creava un alone mistico, una "nuvola sonora" che fondeva le armonie in modo impressionistico. Questa è una delle prime istanze in cui il pedale non è usato solo per legare o aumentare il volume, ma come generatore di timbro, un effetto che Czerny e i contemporanei trovarono "nuovo e affascinante".1

| **Caratteristica** | **Pianoforte Viennese (Walter/Stein)** | **Pianoforte Francese/Inglese (Érard/Broadwood)** | **Impatto sul Concerto Op. 37** |
| --- | --- | --- | --- |
| **Meccanica** | Leggera, scappamento semplice | Pesante, doppio scappamento (poi perfezionato) | Permette passaggi di ottave *martellato* e fortissimi drammatici nel I mov. |
| **Suono** | Chiaro, netto, decadimento rapido | Scuro, potente, sustain lungo | Supporta le linee cantabili del *Largo* e i contrasti *ff/pp*. |
| **Estensione** | 5 ottave (Fa-Fa) | 5.5 - 6 ottave | Scrittura virtuosistica che esplora i registri estremi (Sol sovracuto). |
| **Pedali** | Ginocchiere (spesso) | Pedali a piede, Una corda | Effetti di colore specifici, specialmente nel II movimento. |

## 

## 4. La Prima Esecuzione: Caos e Trionfo (5 Aprile 1803)

La sera del 5 aprile 1803, il Theater an der Wien ospitò quello che oggi chiameremmo un "concerto mostro". L'evento è fondamentale per la storia della musica non solo per le opere presentate, ma per gli aneddoti che illustrano la prassi esecutiva dell'epoca.

### 4.1 Il Programma Mammut

Il programma, interamente dedicato a Beethoven, comprendeva:

1. **Sinfonia n. 1 in Do maggiore** (già nota).
2. **Sinfonia n. 2 in Re maggiore** (Prima assoluta).
3. **Concerto per pianoforte n. 3 in Do minore** (Prima assoluta).
4. **Oratorio *Cristo sul Monte degli Ulivi*** (Prima assoluta).5

La durata complessiva superava le tre ore di musica densa e complessa, mettendo a dura prova sia il pubblico che gli esecutori.

### 4.2 Le Prove e il "Rancio" del Principe

La preparazione fu disastrosa. L'orchestra a disposizione era di seconda scelta, poiché i migliori musicisti di Vienna erano impegnati in una esecuzione rivale della Creazione di Haydn. Le prove iniziarono alle 8:00 del mattino del giorno stesso del concerto. Alle 14:30, musicisti e coro erano esausti e affamati, pronti ad abbandonare.

Ferdinand Ries racconta che il Principe Karl Lichnowsky, intuendo il disastro imminente, fece portare ceste di pane imburrato, carne fredda e vino. Invitò tutti a mangiare dicendo: "Solo un po' di ristoro, poi riprenderemo". Questo gesto salvò il concerto, ristabilendo il buon umore necessario per provare l'Oratorio e il Concerto.5

### 4.3 Il Voltapagine e le Pagine Bianche: L'Aneddoto di Seyfried

Il dettaglio più celebre riguarda la parte pianistica. Beethoven chiese a **Ignaz von Seyfried**, giovane direttore del teatro, di voltargli le pagine. Seyfried lasciò una testimonianza vivida che illumina la natura ancora fluida dell'opera al momento dell'esecuzione:

"Vidi quasi nient'altro che pagine vuote; al massimo, su una pagina o l'altra, qualche geroglifico egizio del tutto inintelligibile per me, scarabocchiato per servire da indizio per lui. Suonò quasi tutta la parte a memoria poiché, come accadeva spesso, non aveva avuto tempo di metterla su carta. Mi dava un'occhiata segreta ogni volta che arrivava alla fine di uno dei passaggi invisibili, e la mia ansia mal dissimulata di non perdere il momento decisivo lo divertiva molto".6

Questo episodio non è solo folclore; dimostra che per Beethoven la performance (l'*atto* musicale) precedeva la fissazione testuale. La partitura non era un set di istruzioni rigide ma un canovaccio per l'improvvisazione d'autore. Beethoven rideva dell'ansia di Seyfried perché, nella sua mente, la musica era già completa; la "pagina bianca" non era un vuoto, ma uno spazio di libertà. La parte fu trascritta completamente solo un anno dopo, probabilmente utilizzando quei "geroglifici" come promemoria.6

## 

## 5. Analisi Formale Approfondita: Architettura del Dramma

### 5.1 Primo Movimento: Allegro con brio

**Tonalità**: Do minore | **Forma**: Forma-Sonata da Concerto (Doppia Esposizione) | **Tempo**: 2/2 (Tagliato, *alla breve*) | **Durata**: ~16-17 minuti

Il movimento si apre con una delle esposizioni più iconiche della letteratura pianistica, stabilendo immediatamente il tono "eroico".

#### L'Esposizione Orchestrale

A differenza dei concerti successivi (come il n. 4 o il n. 5), Beethoven rispetta qui la convenzione classica di far esporre i temi prima all'orchestra. Tuttavia, il contenuto è rivoluzionario.

* **Tema Principale (cc. 1-12)**: Esposto dagli archi all'unisono in *piano*. È costruito sulla triade di Do minore (Do-Mi bemolle-Sol) che ascende energicamente per poi precipitare in una scala. La frase si chiude con un motivo ritmico puntato ("tat-ta-ta-TA"), spesso associato ai tamburi militari. Questo inciso ritmico è il nucleo generatore dell'intero movimento.16
* **La Risposta Patetica**: Alla marzialità degli archi rispondono i fiati con un accordo dissonante (spesso diminuito o dominante con ritardi), introducendo il *lamento* che farà da controparte all'eroismo.
* **Secondo Tema**: In Mi bemolle maggiore (tonalità relativa), introdotto da clarinetti e violini. È una melodia dolce e cantabile, che offre un momento di tregua lirica.9
* **Codetta**: L'orchestra conclude l'esposizione con una serie di cadenze vigorose in Do minore, preparando il terreno per il solista.

#### L'Esposizione Solistica

Qui avviene la prima grande rottura con la tradizione mozartiana.

* **L'Ingresso (Eingang)**: Il pianoforte non entra con il tema principale, ma con tre scale ascendenti in *fortissimo* che percorrono l'intera tastiera, un gesto di pura affermazione di potenza e indipendenza ("Io sono qui").19 Solo dopo questa dichiarazione virtuosistica il pianoforte espone il Tema Principale.
* **Sviluppo Tematico**: Il pianoforte non si limita a ripetere; arricchisce i temi con figurazioni rapide, trilli e arpeggi spezzati che sfruttano la nuova meccanica degli strumenti.20

#### Sviluppo e Ripresa

Lo Sviluppo è dominato dal motivo ritmico "militare" del primo tema, elaborato attraverso modulazioni distanti (tra cui un'importante sezione in Re maggiore).9 Il dialogo tra pianoforte e orchestra diventa serrato, quasi un duello. Nella Ripresa, l'orchestra riafferma il tema in *fortissimo*, con una potenza che mancava nell'esposizione iniziale.

#### La Cadenza e la Coda

Beethoven scrisse una cadenza specifica (WoO 58) per questo movimento, sebbene inizialmente improvvisasse. La cadenza scritta è feroce, tecnicamente ardua e sviluppa il materiale con una densità quasi sinfonica.21

* **L'Innovazione dei Timpani**: Al termine della cadenza, invece del tradizionale trillo che risolve sulla tonica per il "Tutti" finale, Beethoven prolunga il trillo del pianoforte. Sotto questo tremolio acuto, i **timpani** entrano in pianissimo suonando il motivo ritmico del primo tema. È un effetto magico, sinistro e misterioso, che sospende il tempo prima dell'esplosione finale della Coda, dove orchestra e pianoforte si scagliano verso la conclusione con scale discendenti in unisono.7

### 5.2 Secondo Movimento: Largo

**Tonalità**: Mi maggiore | **Forma**: Ternaria (A-B-A') con Coda | **Tempo**: 3/8

La scelta del **Mi maggiore** è l'aspetto più scioccante di questo movimento. In un contesto di Do minore, il Mi maggiore è una tonalità lontanissima (rapporto di terza cromatica o esatonale). Questo salto armonico trasporta l'ascoltatore in un universo parallelo, onirico e sospeso.2

* **Sezione A**: Il pianoforte solo apre con una melodia corale, nobile e statica. Le indicazioni di pedale (spesso ignorate o adattate sui pianoforti moderni) richiedono di mescolare le armonie, creando un effetto di risonanza "sacrale".9 L'orchestra risponde con archi con sordina e pizzicati dei bassi, rinforzando l'atmosfera notturna.
* **Sezione B**: Caratterizzata da arpeggi fluenti e modulazioni che introducono un senso di movimento, pur mantenendo la calma apparente. Un dialogo intimo tra pianoforte (che esegue decorazioni filigranate), flauto e fagotto anticipa le sonorità "pastorali".23
* **Ripresa e Coda**: Il tema ritorna con il pianoforte che tesse trame di note rapidissime (biscrome) sopra la melodia, un effetto "scintillante" che richiede un controllo del tocco assoluto.20 Il movimento si dissolve in un *pianissimo* etereo, lasciando l'ascoltatore in uno stato di trance contemplativa.

### 5.3 Terzo Movimento: Rondò (Allegro - Presto)

**Tonalità**: Do minore -> Do maggiore | **Forma**: Sonata-Rondò | **Tempo**: 2/4 -> 6/8

Il finale riporta bruscamente alla realtà e alla tonalità di Do minore, ma con un carattere diverso: non più tragico, ma energico, scattante, a tratti umoristico.

* **Tema del Rondò**: Introdotto dal pianoforte solo, è un tema spigoloso caratterizzato dall'intervallo di settima diminuita, che gli conferisce un'aria "scorbutica" ma vitale.9
* **Episodi**: Si alternano momenti di virtuosismo brillante (scale, arpeggi) a episodi più lirici in tonalità maggiori (Mi bemolle, La bemolle). Un episodio centrale fugato dimostra la maestria contrappuntistica di Beethoven, che usa la forma severa per accrescere la tensione ritmica.7
* **La Trasformazione in Do Maggiore (Presto)**: Dopo un'ultima breve cadenza, avviene la metamorfosi. Il tempo accelera a *Presto*, il metro cambia in 6/8 e la tonalità esplode in un luminoso **Do maggiore**. La Coda è una corsa gioiosa, liberatoria, piena di sberleffi e virtuosismi. È la vittoria della luce sulle tenebre, un arco narrativo "per aspera ad astra" (attraverso le asperità fino alle stelle) che diventerà il marchio di fabbrica della Quinta Sinfonia.7

## 6. L'Ombra del Gigante: Beethoven e il Modello di Mozart (K. 491)

È impossibile comprendere appieno l'Op. 37 senza analizzare il suo rapporto filiale con il Concerto per pianoforte n. 24 in Do minore, K. 491 di Mozart. Beethoven venerava quest'opera; ascoltandola durante un concerto all'aperto, si dice abbia esclamato all'amico compositore Johann Baptist Cramer: "Cramer, Cramer! Non saremo mai in grado di fare qualcosa del genere!".16

### Analisi Comparativa: Mozart K. 491 vs. Beethoven Op. 37

| **Elemento** | **Mozart (K. 491)** | **Beethoven (Op. 37)** | **Implicazioni Musicologiche** |
| --- | --- | --- | --- |
| **Incipit Orchestrale** | Unisono sommesso, salto di settima, carattere cromatico e inquieto. | Unisono sommesso, arpeggio di triade, carattere diatonico e marziale. | Beethoven "raddrizza" la linea sinuosa di Mozart, trasformando l'inquietudine in energia cinetica e affermativa.17 |
| **Ingresso del Solista** | Entrata tematica integrata nel discorso o passaggio di collegamento melodico. | Tre scale ascendenti *fortissimo* su tutta la tastiera. | Beethoven rompe l'equilibrio paritario solista-orchestra, affermando l'individualità eroica del pianoforte.19 |
| **Secondo Movimento** | Tonalità relativa (Mi bemolle maggiore). | Tonalità lontana (Mi maggiore). | Beethoven espande l'orizzonte armonico, cercando contrasti tonali più estremi e psicologici.9 |
| **Risoluzione Finale** | Il finale rimane in Do minore, con un senso di tragedia ineluttabile. | Il finale vira al Do maggiore (*Presto*), con trionfo e giubilo. | Mozart accetta il destino tragico; Beethoven lo sfida e lo vince. È la nascita dell'eroe romantico. |

Questa comparazione rivela che l'Op. 37 è un omaggio che supera il modello: Beethoven assorbe il vocabolario tragico di Mozart ma ne riscrive la sintassi per esprimere una nuova volontà di potenza.23

## 

## 7. Trascendenze e Iper-Virtuosismo: Le Trascrizioni di Alkan

La storia della ricezione del Concerto n. 3 include un capitolo affascinante legato a **Charles-Valentin Alkan** (1813-1888), compositore francese noto per la sua scrittura pianistica di difficoltà sovrumana.

### 7.1 La Trascrizione del Primo Movimento

Nel 1859, Alkan pubblicò una trascrizione per pianoforte solo del primo movimento dell'Op. 37. Non si tratta di una riduzione didattica, ma di una ricreazione "orchestrale" sulla tastiera. Alkan cerca di rendere ogni timbro: i tremoli degli archi, gli squilli delle trombe, i colpi dei timpani, tutto deve essere evocato dalle dieci dita. La tessitura è densissima, polifonica, e richiede una resistenza fisica estrema. Alkan dimostra qui la sua filosofia secondo cui il pianoforte moderno può contenere un intero universo sinfonico.27

### 7.2 La Cadenza di Alkan: Un "Mashup" Ante Litteram

Ancora più audace è la cadenza che Alkan compose per questo movimento. Mentre le cadenze classiche si limitano a elaborare i temi del concerto, Alkan compie un'operazione ermeneutica radicale:

* **Struttura Massiccia**: La cadenza dura circa 5-6 minuti ed è divisa in sezioni che esplorano tonalità lontane, quasi una sonata nella sonata.
* **Il Finale "Sismico"**: Nel culmine della cadenza, Alkan sovrappone il tema principale del Concerto n. 3 (suonato dalla mano sinistra in ottave tonanti in Do maggiore) con il tema del finale della **Quinta Sinfonia** di Beethoven (suonato dalla mano destra).
* **Significato**: Alkan rende esplicito il legame implicito tra le due opere in Do minore. Egli dice, musicalmente: "Questo concerto è il padre della Quinta Sinfonia". L'effetto è dirompente, anacronistico e geniale. Pianisti contemporanei come Marc-André Hamelin hanno riportato in auge questa cadenza, definendola "colossale" e capace di esplorare ogni dettaglio della scrittura beethoveniana.27

## 

## 8. Fortuna Critica e Ricezione

### 8.1 Il Giudizio dei Contemporanei (1805-1820)

La *Allgemeine musikalische Zeitung* (AMZ), principale organo di critica musicale dell'epoca, accolse il concerto con rispetto ma anche perplessità. Una recensione del 1805 lodava le "idee molto audaci" ma ne criticava la lunghezza e la mancanza di unità organica percepita rispetto ai modelli di Haydn.29 Tuttavia, il pubblico viennese, sempre più abituato allo stile di Beethoven, ne decretò il successo, riconoscendone la potenza emotiva superiore ai concerti precedenti.

### 8.2 L'Apoteosi Romantica (1830-1900)

Per i romantici, il Concerto in Do minore divenne un testo sacro.

* **Hector Berlioz** ne lodò l'architettura drammatica e la strumentazione.
* **Robert Schumann** vide nel "C minor mood" l'espressione più autentica del "carattere artistico" di Beethoven: impaziente, intransigente, eroico.3
* Il concerto divenne il modello per il "concerto sinfonico" dell'Ottocento (si pensi ai concerti di Brahms o Schumann), dove il solista non è un decoratore ma un protagonista tragico integrato nel discorso orchestrale.

### 8.3 Il Ventesimo Secolo

Nel Novecento, l'opera è stata analizzata da teorici come Tovey e Schenker, che ne hanno svelato la coerenza motivica sotterranea. Grandi interpreti come **Artur Schnabel**, **Glenn Gould** (che ne diede letture provocatorie), **Martha Argerich** (celebre per la sua interpretazione "mercuriale" e infuocata) e **Maurizio Pollini** ne hanno fissato i canoni interpretativi moderni.20

## 

## 9. Il Concerto nei Media: Un'Icona Culturale

La musica del Concerto n. 3 ha permeato la cultura popolare, venendo utilizzata dai registi per evocare sentimenti specifici: eleganza aristocratica, tormento interiore o alta cultura.

### 9.1 L'Età dell'Innocenza (The Age of Innocence, 1993)

Nel film di Martin Scorsese, il secondo movimento (*Largo*) è utilizzato in modo diegetico e non. La musica accompagna le scene della New York "Gilded Age", sottolineando la repressione emotiva dei protagonisti. La placidità formale e la bellezza struggente del *Largo* fungono da contrappunto ironico alle passioni che ribollono sotto la superficie delle convenzioni sociali. La musica dice ciò che i personaggi non possono dire: c'è un mondo di sentimenti puri (il Mi maggiore) che è loro precluso dalle regole sociali.31

### 9.2 Star Trek: L'Insurrezione (1998)

In questo film di fantascienza, l'inizio del primo movimento viene suonato durante una festa o un ricevimento, e citato in dialoghi tra il Capitano Picard e Data. Qui Beethoven rappresenta l'apice della cultura umana, un simbolo di civiltà che persiste anche nel futuro interstellare. Curiosamente, la scena gioca sul contrasto tra la rigidità percepita della musica classica e il desiderio di "qualcosa di latino" o più vivace, ma l'uso di Beethoven serve a stabilire la gravità morale e intellettuale dei protagonisti della Flotta Stellare.31

### 9.3 Die Hard (Trappola di Cristallo, 1988)

Sebbene il leitmotiv del "villain" Hans Gruber sia l'Inno alla Gioia della Nona Sinfonia, frammenti tematici e l'atmosfera in Do minore permeano la colonna sonora di Michael Kamen. L'uso di Beethoven in un film d'azione brutale crea un contrasto grottesco e affascinante tra l'alta cultura europea (rappresentata dai terroristi "raffinati") e l'eroismo grezzo americano. Il Concerto n. 3 appare in alcune liste di soundtrack come musica d'ambiente per la festa al Nakatomi Plaza, rinforzando l'idea di un lusso che sta per essere distrutto.35

## 

## 10. Glossario Tecnico e Musicologico

Per facilitare la comprensione del video e del libretto, ecco un glossario dei termini tecnici chiave:

* **Cadenza**: Passaggio solistico virtuosistico, tradizionalmente improvvisato, posto verso la fine di un movimento (prima della Coda). Serve a mostrare le capacità tecniche e inventive dell'esecutore.
* **Coda**: Sezione conclusiva di un movimento che serve a confermare la tonalità finale e a dare un senso di chiusura definitiva.
* **Concerto Sinfonico**: Un tipo di concerto in cui il solista e l'orchestra sono partner paritari nello sviluppo del materiale musicale, a differenza del concerto barocco o galante dove l'orchestra ha spesso funzione di semplice accompagnamento.
* **Doppia Esposizione**: Struttura formale tipica del primo movimento di concerto classico. I temi vengono esposti prima dall'orchestra (tutti nella tonica) e poi dal solista (che modula alla dominante o alla relativa maggiore).
* **Forma-Sonata**: La struttura architettonica fondamentale del classicismo, basata sulla dialettica tra due temi e due aree tonali. Si divide in Esposizione, Sviluppo (dove avviene il conflitto) e Ripresa (dove il conflitto si risolve).
* **Rondò**: Forma musicale in cui un tema principale (Refrain) ritorna periodicamente alternandosi a sezioni contrastanti (Episodi o Couplets). Schema tipico: A-B-A-C-A.
* **Singspiel**: Genere operistico tedesco che alterna parti cantate a dialoghi parlati (es. *Il Flauto Magico* di Mozart o *Fidelio* di Beethoven).
* **Testamento di Heiligenstadt**: Lettera scritta da Beethoven nel 1802 ai fratelli, mai spedita, in cui documenta la sua disperazione per la sordità e la sua decisione di vivere per l'arte.
* **Una Corda**: Pedale del pianoforte che sposta la meccanica in modo che i martelletti colpiscano una sola corda invece di tre, producendo un suono più etereo e ovattato. Fondamentale nell'esecuzione del *Largo* dell'Op. 37.

## Conclusioni: La Vittoria dell'Arte sul Destino

Il Concerto per pianoforte n. 3 in Do minore, Op. 37, non è solo una pietra miliare nel repertorio pianistico; è una testimonianza umana di inestimabile valore. Attraverso le sue note, Beethoven ha codificato un nuovo modo di essere artista: non più artigiano al servizio di una corte, ma individuo eroico che usa la musica per esplorare e trascendere la sofferenza umana.

Dalle "pagine vuote" della prima esecuzione, riempite dall'improvvisazione geniale, alla struttura ferrea della forma sonata dilatata; dal dialogo con l'ombra di Mozart alla profezia delle sinfonie future; dall'intimità quasi religiosa del Largo all'esplosione di gioia del Rondò: quest'opera racchiude l'intero cosmo beethoveniano.

Per lo spettatore moderno, sia esso in una sala da concerto o davanti a uno schermo cinematografico, l'Opus 37 risuona ancora con la stessa urgenza del 1803. Ci ricorda che, anche nel mezzo delle guerre (napoleoniche o personali) e del silenzio (della sordità o dell'isolamento), l'arte possiede la forza di affermare la vita, trasformando il dolore in bellezza trionfante.

**Nota Operativa per la Produzione**:

* Nel **video divulgativo**, si suggerisce di visualizzare graficamente la struttura della Forma-Sonata durante l'ascolto del primo movimento, evidenziando l'ingresso delle tre scale del pianoforte. L'uso di spezzoni del film *L'Età dell'Innocenza* durante il *Largo* può aiutare a contestualizzare l'atmosfera emotiva.
* Nel **libretto**, le tabelle comparative (Mozart vs Beethoven, Organologia) dovrebbero essere impaginate come infografiche. Si raccomanda di includere riproduzioni facsimili delle "pagine vuote" o degli schizzi autografi se disponibili nei diritti d'immagine, per dare concretezza all'aneddoto di Seyfried.

**VIDEO YT**

**Sheetan**

# Beethoven: Concerto per Pianoforte n. 3 in Do Minore – Un'Analisi Strutturale

**A cura di Vince Sheehan**

### Introduzione e Contesto Storico

Il Concerto per pianoforte n. 3 in Do minore di Ludwig van Beethoven è un'opera fondamentale che merita un'esplorazione approfondita della sua struttura formale, la cui comprensione può accrescere notevolmente l'apprezzamento dell'ascolto. Beethoven compose quest'opera presumibilmente intorno all'anno 1800, ma la prima esecuzione avvenne solo nel 1803, durante il medesimo concerto che vide il debutto della Seconda Sinfonia e dell'oratorio *Cristo sul Monte degli Ulivi*. In quell'occasione, Beethoven stesso sedeva al pianoforte in veste di solista. È noto un aneddoto secondo il quale il compositore non aveva terminato di scrivere tutte le parti al momento della prima; si dice che stesse letteralmente "riempiendo gli spazi vuoti" durante l'esecuzione, un'impresa possibile solo per un genio del suo calibro.

Il concerto possiede una natura piuttosto "tempestosa". La tonalità d'impianto, il Do minore, è la stessa che caratterizzerà la celebre Quinta Sinfonia pochi anni più tardi. Si ha l'impressione che Beethoven stesse scrivendo con piena consapevolezza un pezzo dal tono grave e sostanzioso. L'opera si allinea perfettamente all'immagine romantica di Beethoven come genio tormentato e uomo di lotta.

### I. Primo Movimento: Allegro con brio

Come da tradizione per i concerti dell'epoca, l'opera è suddivisa in tre movimenti. Il primo inizia con un'esposizione orchestrale che presenta i temi. In questo periodo storico, la forma concerto prevedeva tipicamente due esposizioni: una prima affidata alla sola orchestra (che funge da introduzione) e una seconda che include il solista.

**L'Esposizione** Il movimento si apre con un "primo soggetto" indimenticabile, un tema che agisce quasi come un *motto*, riapparendo anche nel gruppo del secondo soggetto. L'idea iniziale è molto simile a quella del Concerto per pianoforte n. 24 di Mozart, anch'esso in Do minore (sebbene con un metro diverso). Avendo suonato in orchestra accompagnando entrambi i concerti nello stesso periodo, è difficile non notare la somiglianza, quasi come se Beethoven avesse attinto da Mozart, una libertà che certamente gli era concessa.

Dopo l'enunciazione iniziale, il tema viene ripreso in Mi bemolle maggiore. Segue una transizione che conduce al "secondo soggetto". Nell'esposizione orchestrale, questo modula in Mi bemolle maggiore: è un tema adorabile e lirico. Successivamente, l'idea del "motto" iniziale ritorna, passata tra le varie sezioni dell'orchestra in una maniera quasi "di sviluppo", dimostrando come Beethoven fletta i muscoli compositivi già nell'esposizione. Si giunge poi alla *codetta*, un passaggio molto appassionato caratterizzato da una parte dei violini descritta come una "pugnalata al cuore", seguita da scale di Do minore.

**L'Ingresso del Solista e lo Sviluppo** L'intero processo ricomincia con l'ingresso del pianista, che propone una versione leggermente più fiorita dei temi. Attraverso la transizione, si ritorna al secondo soggetto in Mi bemolle maggiore. Il ritmo del motto ricompare negli archi, seguito dal primo soggetto suonato da corni e clarinetti. La codetta questa volta appare in Mi bemolle maggiore e, tramite scale di collegamento, conduce alla sezione di **Sviluppo**.

Lo sviluppo inizia con il primo soggetto in Sol minore. A misura 279 si ascolta un dialogo tra i legni. Questa breve sezione cresce d'intensità fino a esplodere in una cascata di note del pianoforte che riporta al Do minore con un'affermazione *fortissimo* del tema da parte dell'intera orchestra in una tessitura monofonica.

**Ricapitolazione e Coda** Siamo ora nella **Ricapitolazione** (ripresa). La transizione appare leggermente alterata e conduce al secondo soggetto, che questa volta viene esposto in **Do maggiore** (la tonica maggiore). Il ritmo del motto è onnipresente e ci guida verso la codetta, che funge da ponte per la *cadenza*.

La cadenza, scritta dallo stesso Beethoven, inizia con l'idea del motto in un contrappunto a due parti. Essa attraversa diverse tonalità, toccando il Re bemolle maggiore, e rielabora sia il motto che il secondo soggetto. Infine, si giunge alla **Coda**, un momento straordinario del movimento. Inizia molto piano con i timpani che ribattono il motto, per poi crescere progressivamente ("builds and builds"). Il pianoforte esegue arpeggi ascendenti fino a una meravigliosa fioritura cadenzale in Do minore, portando il movimento a una conclusione emozionante.

### II. Secondo Movimento: Largo

Il secondo movimento è un pezzo di grande bellezza, scritto in una tonalità sorprendente: **Mi maggiore**. Considerando che il concerto è in Do minore, questo spostamento tonale è notevole (una strategia simile sarà usata da Brahms nella sua Prima Sinfonia).

**Struttura: Forma Sonata Tronca** Formalmente, si tratta di una "forma sonata tronca". Inizia con il primo soggetto, un soliloquio introspettivo e bellissimo del pianoforte. Un dettaglio armonico degno di nota è l'accordo di Sol maggiore inserito nel mezzo di questa sezione: un accordo estremamente risonante che apre una nuova dimensione musicale. L'orchestra prosegue questo mood lirico con un intervento dei flauti e un'idea aggiuntiva finale.

Non vi è una vera e propria transizione; il pianoforte esegue un breve passaggio che porta direttamente al **secondo soggetto**. Quest'ultimo è molto breve, caratterizzato da un abbellimento (gruppetto), e — caratteristica della forma sonata tronca — non verrà riascoltato nella ricapitolazione.

**Sviluppo e Conclusione** Lo sviluppo si costruisce su figurazioni a cascata del pianoforte, accompagnate da un dialogo tra flauto e fagotto. Attraverso un percorso tortuoso, la musica ritorna alla tonica per la ripresa del primo soggetto. Questa volta, il tema viene esteso e "filato" da Beethoven. Come anticipato, il secondo soggetto viene completamente omesso. Il movimento si chiude con una coda molto dolce (pianissimo), interrotta a sorpresa da un accordo *fortissimo* finale.

### III. Terzo Movimento: Rondò (Allegro)

Il finale è, come spesso accade nel classicismo, un **Rondò-Sonata**. Il tema principale ("A") possiede un carattere che all'epoca sarebbe stato definito "turco" o "orientale". Viene esposto prima dal pianoforte e poi ripreso dall'orchestra in *tutti*. Segue una transizione dal sapore marziale che conduce al tema "B". Questa nuova idea amabile viene presentata inizialmente dal pianoforte con una tessitura in contrappunto a due parti (simile a un'Invenzione di Bach), per poi essere ripresa dall'orchestra con un ritmo "Scotch snap" (ritmo lombardo). Dopo una transizione, si ritorna al tema del Rondò (A).

**Sezione C (Sviluppo) e Finale** La sezione "C" funge da sviluppo. Introduce una nuova idea in La bemolle maggiore affidata al clarinetto. Successivamente, si scatena un eccitante passaggio **fugato** che parte dai violoncelli e attraversa tutta la sezione degli archi, basandosi sul tema precedente.

Al termine di questo sviluppo, si ritorna alla tonica con la transizione "militare" e si riascolta il tema "B", questa volta trasposto in **Do maggiore** (tonica maggiore). Un'ulteriore transizione lascia presagire un ultimo ritorno del tema del Rondò, ma invece si incontra una breve cadenza che lancia una deliziosa **Coda Presto**. Questa coda è in Do maggiore, di natura quasi sfacciata ("cheeky") e travolgente. Conduce l'ascoltatore in una corsa vorticosa fino alle battute finali, chiudendo questo meraviglioso concerto in modo elettrizzante.

**ARTICOLI**

[Analisi tematica dell'Op. 37 3. Concerto per pianoforte di L. v. Beethoven: il terzo movimento costituito dal primo movimento Ass. Prof. Fahrettin Eren Yahÿi State Conservatory, Università di Anadolu, PO Box 26050, Eskiÿehir, Turchia:](https://drive.google.com/file/d/1WlY2OXTZEL4rCHcWsZW4NZokgZym2UfZ/view?usp=sharing)

[L’ALLEGRO CON BRIO DEL CONCERTO OP. 37 DI LUDWIG VAN BEETHOVEN: UN MODELLO DI CONVERSAZIONE](https://drive.google.com/file/d/165SwK2f_nwn1WRPfOlb6DejkBv0X5GXS/view?usp=sharing)  A. Scalfaro

**Flaminia**

# Flaminia online

# Concerto n. 3 per pianoforte e orchestra in do minore, op. 37

**Musica:** Ludwig van Beethoven (1770 - 1827)

1. Allegro con brio
2. Largo (mi maggiore)
3. Rondò. Allegro

**Organico:** pianoforte, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 corni, 2 fagotti, 2 trombe, timpani, archi

**Composizione:** 1800 - 1802

**Prima esecuzione:** Vienna, Theater an der Wien, 5 Aprile 1803

**Edizione:** Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1804

**Dedica:** Principe Louis Ferdinand di Prussia

**Guida all'ascolto 1 (nota 1)**

Composto fra il 1800 e il 1803, il *Concerto in do minore* occupa una posizione centrale nella storia del concerto beethoveniano. Se infatti in esso la struttura e il rapporto fra solista e orchestra sono ancora improntati al modello del concerto classico, la scrittura pianistica sovente se ne distacca, assumendo tratti di inconfondibile originalità. Anche rispetto ai primi due Concerti per pianoforte, il terzo si impone per un linguaggio più serrato e un uso della tastiera più personale. La prima entrata del solista, con il tema esposto in doppie ottave e un importante movimento degli avambracci, acquista un'imponenza di suono e un'evidenza gestuale affatto nuove, e così pure l'uso del pedale di risonanza in funzione timbrica nel secondo tempo. È come se la formidabile esperienza creativa delle Sonate per pianoforte, fino all'*op. 53* esclusa, l'incredibile ricchezza inventiva ivi esperimentata in rapporto alle possibilità dello strumento, venisse per la prima volta efficacemente messa a frutto da Beethoven nella diversa architettura del Concerto, nella sua peculiare articolazione dialogica del discorso musicale.

Discorso che, ancora secondo tradizione, spetta all'orchestra di avviare ad apertura di movimento, un Allegro con brio, attaccando piano il motivo di testa del tema principale. Funzionale quanto un mattone per la costruzione di un grande edificio, esso, non molto diversamente dal tema della Terza sinfonia (un saliscendi sui gradi dell'accordo fondamentale intonato piano dai violoncelli), consiste nella semplice scansione ascendente dell'accordo di do minore in valori lunghi con ritorno scalare sulla tonica, due volte ribadita dal motivo ritmico conclusivo. Così esposto il tema passa piano ai fiati per ritornare agli archi che ne eseguono il complemento lirico. Una pausa, tre accordi di legni e ottoni cui si aggiungono i timpani, poi, dopo un altro breve indugio, il tema viene riaffermato in un eroico e raggiante mi bemolle maggiore. È l'inizio del ponte modulante che, prese le mosse dallo spunto iniziale, si svolge con due distinte figure, conducendo all'approdo lirico del secondo tema, contrassegnato da una serenità dolce e velata di malinconia. Otto battute in mi bemolle, poi, con una sorprendente modulazione, il tema viene ripetuto in do maggiore, ossia nell'omonimo maggiore del tono d'impianto, sortendo un effetto di straordinaria bellezza. Poi, modulando e ripercotendo il primo tema, si ritorna a do minore per l'episodio conclusivo della prima esposizione (un'idea a note ribattute, enunciata dai legni piano e con espressione), che, per il tramite di un'ultima codetta, conduce diritto alla riaffermazione del primo tema e all'entrata in scena del solista, cui spetta il compito di avviare la seconda esposizione. Due vigorose scale ascendenti, e il pianista comincia a sviluppare e a preparare la ripercussione del primo tema in varie tonalità, impreziosendolo, come di consuetudine, di figure ornamentali. D'un analogo sviluppo viene pure investito il ponte modulante che conduce al secondo tema, esposto prima del pianoforte e ripetuto poi dall'orchestra. In luogo della transizione di cui al punto, il pianoforte prolunga il secondo tema, conducendo direttamente alla figura conclusiva. A questo punto si inserisce un nuovo episodio in cui il pianoforte si slancia in un virtuosistico movimento di sedicesimi e in arpeggi di larga estensione, per finire con un lungo trillo, sopra il quale clarinetti e corni intonano finalmente la testa del tema principale come a introdurre lo sviluppo. Segue invece un brano transitorio che prolunga la tensione oltre la seconda esposizione, riprendendo e prolungando il motivo di chiusura dell'episodio conclusivo della prima esposizione e la seconda idea del ponte modulante. Lo sviluppo, breve e intensamente espressivo, si basa tutto sul primo tema e su un dialogo di incantevole bellezza fra pianoforte e legni, che solo alla fine si fa più serrato e incalzante. La ripresa riafferma con forza il motivo di testa del primo tema, che dopo le prime otto battute viene prolungato sottovoce.

Del ponte modulante resta la seconda idea. Il seguito della ripresa si svolge regolarmente fino al tutti orchestrale che precede la cadenza. La coda comincia pianissimo in un clima di instabilità tonale con un insolito dialogo fra pianoforte e timpani. Un irresistibile crescendo conduce quindi all'energica chiusura del primo movimento.

La tonalità del secondo, mi maggiore (tonalità «lontana» dal do minore di impianto dell'Allegro iniziale), è scelta con sapienza e conferisce a tutto il brano un'atmosfera di straniante delicatezza. Lo schema formale è quello tradizionale del Lied tripartito, A-B-A', con una sezione centrale in cui gli arpeggi del pianoforte accompagnano un dialogo fra fagotto e flauto. La prima strofa inizia con una perorazione intensamente espressiva del pianoforte che l'orchestra poi amplifica concludendo in una sfera di celestiale bellezza. La seconda strofa ha carattere ornamentale e, per il tramite di una breve transizione, conduce all'episodio centrale di cui si è detto, mentre la terza strofa riproduce la prima con varianti ornamentali e più frequente alternarsi di solo e tutti. Una cadenza obbligata del pianoforte conduce alla coda, assai breve.

Figura e caratteri tipici d'un rondò che accoglie la disposizione tripartita della forma-sonata, ha invece il finale con schema A-B-A/C- sviluppo di A/A-B-A, ossia di rondò con quattro riprese di refrain e tre episodi, di cui il primo e il terzo sono simili. Il tema principale, o refrain, annunciato dal solista è in do minore; il tono è però quello gioiosamente garbato d'una cantilena infantile. Il pianoforte, poi l'orchestra, poi di nuovo il pianoforte lo espongono alternativamente. Accordi dei fiati su un ritmo puntato, come in una marcia, introducono il primo couplet in mi bemolle maggiore, costituito da una leggiadra figura a coppie di note legate discendenti, mentre un lungo brano virtuoslstico del solista con un breve intermezzo orchestrale conduce alla prima ripresa del refrain. Il secondo couplet, tematicamente unito al refrain, suona come un suo espressivo svolgimento. Una lunga transizione, avviata da una esposizione di fuga sul tema di refrain e proseguita da un accenno al tema medesimo e da una virtuosistica collana di arpeggi del solista, conduce alla terza ripresa del refrain. Seguono l'introduzione e la ripetizione del primo couplet, mentre l'ultima ripresa del refrain si risolve in uno sviluppo modulante e conclusivo della testa del tema stesso. Dopo la cadenza, la stretta, ossia la deformazione in ritmo di sei-ottavi dell'inciso principale del refrain porta il concerto alla sua brillante conclusione.

Andrea Schenardi

**Guida all'ascolto 2 (nota 2)**

È il primo pezzo per strumento solista e orchestra che rechi inconfondibili le tracce del genio beethoveniano. Ancora una volta la tonalità di do minore serve a Beethoven per scolpire uno dei suoi temi più plastici e incisivi: è la prima idea del *Concerto* che dà a tutto il pezzo un respiro veramente sinfonico, opponendosi più avanti al soave tema cantabile in mi bemolle. Il pianoforte acquista il ruolo di solista in vigorosa dialettica con la massa orchestrale, si definisce nella sua personalità di strumento inteso già quasi in senso romantico, capace di palpitanti voli lirici e drammatici.

Il "Largo" centrale ci porta alla tonalità lontanissima di mi maggiore: è uno stacco netto dall'atmosfera del primo tempo, stacco che si avverte anche nell'impianto più sereno di tutta questa parte, in cui il pianoforte si inserisce nel dialogo orchestrale con disegni sempre rinnovati e suadenti.

Infine un "Rondò" dal clima poetico tipicamente beethoveniano: gioia spensierata e *humour* cordiale caratterizzano i cangianti dialoghi tra solista e orchestra, e la tonalità minore perde qui, ormai purificata, la cupa drammaticità del primo tempo per risolversi dopo la cadenza in un trionfale empito di do maggiore.

**Guida all'ascolto 3 (nota 3)**

Il Concerto in do minore op. 37, già sbozzato intorno al 1800, fu completato intorno al 1802 ed eseguito con Beethoven al pianoforte il 5 aprile 1803 a Vienna (direttore J. von Seyfried); l'anno dopo veniva pubblicato, incontrando un successo che ne ha fatto per tutto l'Ottocento il concerto pianistico beethoveniano più eseguito.

Con quest'opera Beethoven afferma per la prima volta in modo evidente la propria concezione sinfonica del concerto solistico; proprio considerando il punto di partenza mozartiano (il Concerto in do min. K. 491) si coglie la strada fatta da Beethoven: l'Allegro con brio si apre con un tema rettilineo, basato sull'accordo di do minore, senza lasciare quelle possibilità divagatorie che sono l'incanto dei concerti di Mozart. Tutto viene sfruttato nel lavoro tematico, anche i materiali più grezzi come le due note cadenzanti (sol-do, sol-do) che concludono il primo tema. Il secondo tema ha andamento cantabile, ma non rinuncia all'ampiezza messa in gioco dalle prime note del Concerto: negli sviluppi, lo scontro di solista e orchestra accumula tensione, risolta in modo mirabile alla fine del movimento con la combinazioni timbrica in pianissimo di pianoforte e timpano. Il Largo si apre su orizzonti già schiettamente romantici: la tonalità scelta è il lontano mi maggiore, il pianoforte procede senza apparente unità metrica come improvvisando. Rispetto all'originalità dei primi due movimenti il Rondò finale sembra rientrare in binari pùi consueti: tuttavia, oltre alla sfumatura umoristica, grottesca, impressa alla tonalità di do minore, sono da notare le improvvise modulazioni, un episodio fugato centrale e il ritmo cangiante delle ultime pagine.

**Guida all'ascolto 4 (nota 4)**

Il 15 dicembre 1800, scrivendo all'editore Hoffmeister di Lipsia, che gli faceva richiesta di alcune composizioni da pubblicare, Beethoven, accanto al *Settimino* op. 20, alla *Sinfonia n. 1*, alla *Sonata per pianoforte* op. 22, al *Quintetto per archi* op. 29, faceva menzione dei Concerti pianistici scritti fino allora, in termini non proprio lusinghieri: «Un Concerto per pianoforte che però non spaccio per uno dei miei migliori, come è il caso di un altro [il Concerto in do maggiore] che sarà pubblicato qui da Mollo (per informazione dei critici di Lipsia): infatti i migliori [*il Concerto in do minore*] me li tengo ancora per me, per il prossimo viaggio che farò, ma non dovrebbe lo stesso vergognarsi di pubblicarlo».

È evidente che riferendosi ai "migliori" Concerti il compositore alludeva indirettamente al futuro *Concerto in do minore*, che avrebbe avuto la prima esecuzione solamente il 5 aprile 1803 con lo stesso autore al pianoforte. Non deve stupire il distacco nei confronti delle due prime partiture, che pure avevano garantito a Beethoven, nella doppia veste di pianista-compositore, l'affermazione a Vienna negli ultimi anni del secolo precedente. I primi due Concerti per pianoforte avevano conquistato gli uditori delle "accademie" viennesi per l'approccio fortemente anticonvenzionale allo strumento a tastiera, che una scrittura brillante e virtuosistica trasformava in una individualità fortemente contrapposta alla compagine orchestrale.

Un nuovo Concerto per pianoforte era dunque un traguardo estremamente ambizioso; non a caso la gestazione fu particolarmente lunga e complessa. I primi abbozzi sono anteriori di qualche anno al 1800; in questa data Beethoven avrebbe voluto già suonare la partitura, ma non riuscì a terminarla; non a caso il manoscritto reca l'indicazione *Concerto 1800*. Certamente anche dopo la prima esecuzione l'autore continuò a perfezionare la parte solistica, che, secondo l'uso, non venne stesa per iscritto prima della pubblicazione, avvenuta per i tipi del Bureau d'arts et d'industrie nell'estate 1804. Seyfried, che collaborò alla prima esecuzione, ebbe modo di scrivere: «Per l'esecuzione del suo Concerto egli mi invitò a voltargli le pagine, ma la cosa era più facile a dirsi che a farsi: non vedevo avanti a me quasi altro che fogli vuoti; tutt'al più qualche spunto da servire come promemoria, incomprensibile per me come un geroglifico egiziano; poiché egli suonava la parte principale quasi tutta a memoria non avendo avuto, come quasi sempre accadeva, il tempo di fissarla completamente sulla carta; e mi faceva soltanto un impercettibile cenno quando era alla fine di tali passaggi».

Simile la testimonianza di Ferdinand Ries, che eseguì il Concerto all'Augarten nel luglio 1804: «La parte del pianoforte non e mai stata posta compiutamente in partitura; Beethoven l'aveva soltanto scritta per me in alcuni fogli».

Nessun dubbio che la mancata stesura su carta della parte solistica debba essere interpretata come volontà di non fissare e quindi di non rendere immediatamente accessibili a tutti i "segreti" della scrittura pianistica; e occorre pensare anche a una forte componente improvvisativa del pianista Beethoven, che variava verosimilmente le sue esecuzioni da una sera all'altra, avvalendosi del suo stile aggressivo ed anticonformista. Non a caso intenzione dell'autore era quella di stupire il suo pubblico, varcando i limiti di garbato intrattenimento entro i quali ancora si manteneva il genere del Concerto. Di qui anche la scelta di una tonalità minore, impiegata da Mozart in sole due occasioni (K. 466 e K. 491), e da sola emblematica di grandi tensioni. Il *Concerto in do minore* non deluse le attese, e risultò certamente qualcosa di "nuovo". Tuttavia - con la consapevolezza dei posteri - esso non arriva a proporre, come gli ultimi due Concerti, un radicale ripensamento del genere del Concerto pianistico, tale da investire non solo i rapporti sonori ma anche quelli formali. Piuttosto esso spinge agli estremi limiti le potenzialità proprie del Concerto classico, così come era stato forgiato da Christian Bach e da Mozart, sulle basi dell'eleganza, dell'equilibrio, del virtuosismo.

Queste tre caratteristiche si pongono ugualmente alla base della partitura; sempre dialettico rimane il rapporto fra solista e orchestra, e nessuna sostanziale innovazione formale viene introdotta. Tuttavia, fra gli elementi più apertamente "progressisti" possiamo individuare la peculiarità della scrittura pianistica, che fa sfoggio, nei passaggi in ottava, negli arpeggi, nell'uso del pedale, di una sonorità più possente e protagonistica.

Lo stesso ingresso del pianoforte nell'*Allegro con brio* iniziale, qualifica le attribuzioni dello strumento: una tripla scala in doppia ottava, lunghe scale cromatiche, arpeggi, trilli: la qualità del suono, insomma, diviene elemento altrettanto suggestivo delle idee melodiche. Di per sé il movimento si ispira, nella tensione della tonalità di do minore, al *Concerto K. 491* di Mozart, e, nel ritmo di marcia, ai concerti "militari" di Viotti. Elemento tipicamente beethoveniano è la dialettica tematica, fra il vigore del tema iniziale e il carattere malinconico del secondo; fra tutti i "silenzi" e i contrasti timbrici che attribuiscono al tempo il suo aspetto "drammatico", il più suggestivo è l'intervento del timpano alla fine della cadenza del solista.

Inaugurato da un *a solo* del pianoforte, il tempo centrale è un tenero *Largo*, tripartito come di consueto; il compositore propone qui una intima solidarietà fra solista ed orchestra; il pianoforte si abbandona a lunghe "cantilene" belcantistiche in doppie terze, e nella sezione centrale, funge da soffice supporto agli interventi solistici di flauto e fagotto; prima della chiusa, una cadenza solistica.

Il *Finale* è il movimento nel quale il solista converte la propria pienezza di suono in brillantezza tecnica; si tratta di un Rondò affidato a un *refrain* di carattere capriccioso (per l'immediato intervallo di settima diminuita e i ribattuti staccati) che si alterna con episodi di ambientazione differente; ritroviamo insomma la logica di contrasti del tempo iniziale, ma convertita verso fini più giocosi. Ultimo contrasto, dopo la succinta cadenza solistica, l'improvvisa ripresa del tema con movimento accelerato e nel modo maggiore, congedo umoristico della partitura.

Arrigo Quattrocchi

**Guida all'ascolto 5 (nota 5)**

L'episodio è conosciuto. Nel 1804, in un grande ricevimento a Vienna, la nobile padrona di casa aveva assegnato a Beethoven il posto in mezzo a gente di poco riguardo e Beethoven se ne era andato senza sedersi, senza neppure congedarsi. Quella sera era presente il principe Luigi Ferdinando di Prussia (nipote di Federico II), gentiluomo squisito, eccellente pianista, ammiratore e amico di Beethoven, ed egli volle riparare presto l'offesa. Qualche giorno dopo invitò alla sua tavola Beethoven e l'incauta dama mettendo l'uno alla sua destra e l'altra a sinistra. Quando nell'autunno di quell'anno il *Concerto* op. 37 fu pubblicato da Breitkopf und Hartel (ma era stato composto prima ed era già stato eseguito nel 1803), esso uscì con la dedica «*A Son Allesse Royale Monseigneur le Prince Louis Ferdinand de Prusse*», quasi una risposta di considerazione e di stima che Beethoven dava al suo amico principe, alla pari.

Beethoven era certo che i rapporti di un artista con gli aristocratici dovevano essere facili, bastava avere «le capacità di imporsi», come diceva lui. Negli enormi rivolgimenti della storia europea recente, Beethoven stava attuando la sua rivoluzione. Al principio dell'Ottocento il vecchio Haydn, vivo ancora e universalmente venerato, non si era "imposto", il giovane Beethoven sì, quasi da subito, diciamo dal 1795 (l'anno dei tre *Trii* op. I: Beethoven era a Vienna dal 1792), e così aveva contribuito da protagonista a cambiare la forma di relazioni tra nobili mecenati e artisti. Il fiero sentimento che egli aveva di sé, della posizione sociale dell'artista e della funzione dell'arte fu, certo, una delle spinte potenti alle novità espressive tipiche del suo cosiddetto "secondo stile" (1800-1815), lo stile, cioè, dei capolavori popolari, per i quali da allora Beethoven è Beethoven - un carattere che in sostanza nasceva dalla tenace passione delle ambizioni ideali, dalle aspirazioni umanitarie fino ad allora ignote alla musica, ma anche dalla fedeltà dell'artista ai suoi propositi etici e, dunque, dalla volontà di realizzarli in un'invenzione musicale sempre tesa al massimo dell'energia e del significato, sfidando il pericolo dell'eccesso. Per un'arte di tanta originalità e forza in continuo svolgimento, le divisioni in periodi di stile servono a poco più che un orientamento pratico, eppure può far comodo additarne qualche punto di svolta. E non si tradisce la verità vedendo negli stupendi 6 Quartetti op. 18 (1798-1800) la conclusione del "primo stile" e in questo *Concerto* op. 37 quasi contemporaneo (1800-1802) l'avvio del "secondo". Beethoven stesso già all'inizio del 1801 giudicava con distacco qualche suo lavoro precedente, per esempio proprio i primi due *Concerti* per pianoforte: «Hofmeister pubblica qui uno dei miei primi Concerti [l'op. 19], quindi non una delle mie opere migliori, e Mollo a Lipsia un Concerto posteriore [l'op. 15], però neppure esso è ancora da considerarsi tra le mie opere migliori.» (lettera a Breitkopf und Hartel, 22 aprile 1801).

Per la sua posizione intermedia il *Concerto* op. 37 non ha sempre la vitalità innovativa e la solida coerenza di altre opere create in quel breve giro di anni (per esempio, le *Sonate* per pianoforte op. 27 e 28 e soprattutto la *Terza Sinfonia*), ma basterebbe da solo il secondo movimento ad assicurargli la fama che ha. Dopo diversi e laboriosi ripensamenti (quasi tutti documentati) il *Concerto* fu concluso nel 1802, ed ebbe la prima esecuzione, molto accidentata ma alla fine accolta bene, il 3 aprile 1803 al Theater an der Wien (solista Beethoven stesso, che leggeva direttamente dal suo confuso manoscritto per la disperazione del direttore del teatro, il cavaliere Ignaz von Seyfried, che voltava le pagine).

Il primo movimento entra subito nella vicenda con il primo tema marziale, volitivo e un po' enfaticamente solenne nella sua asciuttezza (la somiglianza con l'inizio del *Concerto* K, 491 di Mozart non gli giova). Inventato con le tre note dell'accordo perfetto di do minore, è uno dei temi sinfonici evidenti e sintetici che l'ascoltatore ripete tra sé dopo un concerto. Ricordiamo che nel sinfonismo un 'tema' si forma per lo più con due caratteri, uno melodico e l'altro ritmico, che nella continuità del motivo possono essere coesistenti o distinti. L'elaborazione sinfonica sta appunto nel lavoro di trasformazione e sviluppo dei temi prima di tutto nei loro aspetti melodici e ritmici.

Il primo tema di questo *Concerto*, e soprattutto il suo rigido 'epilogo' ritmico (sol/do, sol/do), passano con intensità diversa da un settore all'altro degli strumenti per essere poi riesposti con un 'tutti' dell'orchestra, in un luminoso mi bemolle maggiore. Sorpresa tipicamente beethoveniana, la natura affermativa del tema già accentuata nell'iniziale presentazione in 'minore' suona ora molto più decisa. Qui abbiamo la transizione al secondo tema sempre in mi bemolle maggiore (violini primi e clarinetti), cantabile di grande bellezza, che si espande in un breve dialogo di proposte e risposte tra gli archi e i fiati ed entra poi in un agitato sistema di confronti con il primo tema, il cui 'epilogo' ritorna insistentemente anche come segmento tematico autonomo. Il pianoforte entra con effetto di protagonista, riaffermando con una certa foga esteriore la tonalità di do minore in tre scale ascendenti scandendo poi vigorosamente il primo tema. Si inizia il dialogo tra il solista e l'orchestra, ben serrato nella sezione dello 'sviluppo', con modulazioni ardite nelle quali il secco disegno iniziale (anche contratto negli intervalli, ma *non* nel ritmo) torna con ossessiva insistenza in funzione di guida della dialettica tra il pianoforte e gli strumenti e tra i temi. Questa cellula tematica scandita in quattro note, e anche condensata in due, perentoria o inquieta, esplicita o celata, caratterizza quasi ogni momento del primo tempo. Addirittura essa compare da sola e in 'pianissimo' nei timpani, quasi privata di natura sonora, sotto gli arpeggi del pianoforte dopo che questo ha concluso la sua enorme cadenza. La geniale bizzarria strumentale è l'ultima e più significativa traccia dell'agitazione che ha percorso il primo tempo e che l'eloquente 'coda' disperde.

Il *Largo* è, come ho detto, la pagina preziosa del *Concerto*. Si direbbe che Beethoven abbia scelto la tonalità di mi maggiore, in tutto estranea al do minore del primo tempo, per isolare sin dal primo accordo il sentimento di questo *Largo*. La forma generale è quella del Lied in tre sezioni, ma l'alta libertà emotiva non consente alcuna costrizione formale, l'ispirazione è piuttosto quella dell"improvvisazione'. Nel silenzio dell'orchestra il solista inizia la melodia che ha la calma riflessiva di un 'notturno'. A noi, attenti e stupiti, sembra che il pianista trovi le sue note per la prima volta. Quando l'orchestra risponde (archi con sordina), si espande nella quiete una luce delicata. Nulla turba o confonde la disposizione poetica alla fantasticheria e al sogno. In diversi momenti la musica rinuncia a una fisionomia melodica per espandersi mirabilmente in echi, brividi, sospiri, coni mosse esaltazioni (gli arpeggi del pianoforte), dunque in pura liricità astratta. Perfino la cadenza finale deve avere un suo estatico, sorridente pudore. Mirabile la serena semplicità delle quattro battute finali: percorrendo a eco le tre note dell'accordo di mi maggiore (si, sol diesis, mi) il pianoforte, un flauto, due corni scendono verso il buio e il silenzio. L'ultimo accordo secco (tutti dell'orchestra senza pianoforte) è un congedo antisentimentale, dissipa l'incanto e prepara la transizione al *Rondò*. Che si inizia molto felicemente con uno scatto agile (corta ascesa di semitono e ampia discesa di settima) del pianoforte, che continua esponendo il tema principale destinato a tornare nelle ripetizioni tipiche del *Rondò*. A noi suona come la musicale trasfigurazione di un gesto di danza o di una civetteria mondana, consueta negli 'Allegri' di Haydn e di Mozart (ma qui non c'è traccia di intonazione popolare così frequente nei due grandi) e poco familiare al Beethoven sinfonico. Tuttavia l'impianto tonale in 'minore' celatamente contraddice l'allegra eleganza del disegno, come se la tensione del primo tempo e la notturna malinconia del secondo non si fossero ancora del tutto dileguate - un esempio della complessità nei pensieri e negli affetti di Beethoven nella sua maturità creativa. Ma da un certo momento entra nella musica un garbato umorismo con l'oboe che intona il motivo principale e con il fagotto che lo coglie e lo canticchia, mentre il pianoforte si distrae in arabeschi e poi fa loro da eco, quasi scherzando. Da lì con la progressiva affermazione del modo maggiore si espande una gustosa allegria che dopo l'ultima e breve cadenza del pianoforte quasi esplode nell'imprevedibile capogiro del 6/8 in do maggiore.

Franco Serpa

**Guida all'ascolto 6 (nota 6)**

Quello per pianoforte e orchestra è stato uno dei concerti solistici più frequentati dai grandi compositori classici e romantici. Le ragioni sono varie, non ultima quella per cui molti di loro erano pianisti, conoscevano bene lo strumento e potevano eseguire essi stessi le proprie composizioni. Ma la ragione che interessa di più l'ascoltatore di oggi è che il concerto per pianoforte era tra i generi musicali più stimolanti per la creatività dell'artista, poiché metteva a confronto due organismi polifonici complessi e autonomi. Le risorse dei due ambiti davano possibilità molto ampie di manipolazione del materiale e offrivano stimoli nuovi, soprattutto in campo timbrico. Mozart, per fare un esempio, lavorò molto sull'affinità tra suono dello strumento a fiato e suono pianistico, intuendone e sfruttandone il potenziale. In più, il pianoforte divenne molto presto lo strumento con cui venivano riprodotte, studiate, adattate le partiture orchestrali, dando origine a una relazione proficua tra i due universi.

C'è da aggiungere poi che il rapporto tra pianoforte e orchestra, soprattutto in epoca romantica, poteva incarnare la relazione, a tratti conflittuale, tra l'interiorità del singolo, da intendersi come l'artista creatore, e la dimensione esterna, genericamente incarnata dalla compagine orchestrale. Tali risvolti sociologici hanno caratterizzato per molti decenni l'universo biografico e iconografico del Beethoven pianista e compositore, rappresentato in perenne contrasto con l'esterno e col tratto volitivo di chi accetta la sfida della creatività. In ogni modo, il significato e il piacere dei suoi concerti per pianoforte vanno maggiormente ricercati, più che in questi assunti comunque presenti, nelle ragioni intime e nella ricchezza delle partiture.

Composto fra il 1802 e il 1803, abbozzato forse già nel 1800, il Concerto in do minore n. 3 op. 37 venne stampato a Vienna nel 1804. In ossequio a una pratica tradizionale ormai cristallizzata, fu Beethoven stesso, in veste di virtuoso compositore, ad eseguirlo in prima assoluta dinanzi al pubblico viennese nell'aprile 1803. Il concerto, che fu presentato insieme ad altri pezzi sinfonici e cameristici, fu accolto dalla critica senza particolari elogi, anzi con qualche accenno di insoddisfazione. Si può provare a indagarne la ragione. Come è facile dedurre dalle date, l'op. 37 è uno dei primissimi concerti per pianoforte e orchestra dell'Ottocento. La fattura del suo stile è anomala, potremmo dire sperimentale, in quanto caratterizzata quasi completamente da una convivenza tra elementi del passato Settecento e affioranti novità future, nell'ambito dell'orchestrazione come in quello della tecnica pianistica. Di tale compresenza è immediata testimonianza l'esordio dal tratto sicuro e marziale, che affonda le proprie radici nel gusto settecentesco, ma si carica di un'energia volitiva e tragica che prelude al tono romantico. Tale motto iniziale torna poche battute dopo in tonalità maggiore e con ricca orchestrazione, ma Beethoven ne oscura la luminosità integrandone il tema con un'appendice melodica discendente simile a una risata un po' sinistra. Evidentemente i limpidi panorami sonori del secolo passato non erano più attuali. Come alcuni studiosi hanno evidenziato, compare qui un sottile sarcasmo che appartiene anche ad altre opere dello stesso periodo e che testimonia l'acuta volontà critica del compositore, il quale, prima di liquidare uno stile perché a suo avviso inattuale, sembra costringerlo ad una smorfia di dolore. Poco dopo l'atmosfera si rasserena grazie al secondo tema, un magnifico cantabile dalle movenze più ricche rispetto al suo modello melodico, ben riconducibile allo stile settecentesco. Ancora un compromesso riuscito è l'entrata dello strumento solista, realizzata da scale ascendenti, le stesse con cui si chiudeva la *Fantasia in do minore* K. 475 di Mozart, seguite però dal motto iniziale esposto in ottava da entrambe le mani, un tecnicismo pianistico tipicamente romantico. Un po' come voler ricominciare da dove qualcuno aveva finito. Interessante la sezione successiva dello sviluppo che inizia con una nuova esposizione delle scale ascensionali di cui abbiamo appena parlato e seguita trasformando il volitivo motto iniziale in un tema implorante arricchito da una dolente coda melodica. Beethoven ama, in questo brano, addizionare materiale all'elemento principale; una tecnica che in futuro scomparirà dal suo modo di comporre. Qui, addirittura, la coda acquista vita indipendente e prosegue sotto forma di nuova idea, enunciata dal pianoforte all'unisono (cioè mano sinistra e mano destra suonano la stessa cosa). Anche nei concerti del passato il pianoforte assumeva ruolo cantabile e veniva accompagnato unicamente dall'orchestra. Ma in questo passo l'idea melodica compare, come detto, raddoppiando la parte (la sinistra si aggiunge alla destra), con maggiore effetto di amplificazione drammatica. L'unisono viene mantenuto anche quando le cose, per il solista, si fanno difficili; anch'essa un'innovazione del già dato, visto che tradizionalmente tali passaggi di bravura venivano svolti da una mano sola, di solito la destra.

Da questi brevi accenni ai vari momenti del primo tempo, si comprende come il concerto sia animato da un'energia che rinnova la cifra espressiva del materiale e come il suo essere a cavallo tra due secoli gli conferisca una natura bifronte, a tratti ambigua, forse difficile da cogliere per il pubblico dell'epoca. Un elemento che tende chiaramente a sviluppi futuri è il corposo arricchimento dell'orchestrazione e della scrittura pianistica, quest'ultima particolarmente evidente nel *Largo* centrale. Lo strumento solista entra senza orchestra disegnando con accordi pieni un tema che, pur mantenendo le fioriture del passato stile melodico, ha il peso di una meditazione e dà corpo a un profondo spazio sonoro. C'è il bisogno di andare oltre l'espressività codificata, verso una profondità che è a mezza strada fra la trascendenza e il concetto, che vuole essere l'epifania di una sensazione morale. In ogni modo, dopo il primo intervento orchestrale, il pianoforte si muove quasi totalmente con valori ritmici molto brevi. Il ruolo cantabile è affidato all'orchestra. Presto ci si rende conto di come la tendenza continua della scrittura pianistica all'arpeggio venga usata per smaterializzare il suono e fondere in modo emozionante tutti gli strumenti.

Anche nel successivo *Rondò* il pianoforte entra da solo, in ossequio alla tradizione d'apertura del finale da concerto. Il ritmo e la struttura melodica del tema che si ode all'inizio anima e caratterizza tutto il brano grazie alla manipolazione cui Beethoven lo sottopone, allungandolo, accorciandolo, stirandolo verso l'alto, inserendovi fioriture, utilizzandone porzioni. Si noti, ad esempio, la brillante sezione finale in presto con cui si chiude il concerto, introdotta dalla testa sola di quel tema. Si manifesta in questo terzo tempo, proprio grazie alla struttura "di ritorni" tipica del rondò nella quale si prevede un evento principale in alternanza con alcuni episodi diversi, un impeto che sembra tornare ogni volta in gioco e ricominciare con nuova forza. Per di più, anche gli episodi cui si è accennato non sono vere e proprie divagazioni perché mantengono uno stretto legame con quello principale. In fondo costituiscono un'illuminazione diversa delle sue caratteristiche. Il ritorno dell'evento principale è così preparato quasi con lo stesso materiale di quell'evento e ciò dà l'impressione esatta di quanto la natura del pezzo sottostia a una logica stringente. La forma rondò, usata in tale maniera, conferisce al brano una dialettica agitata. Beethoven affida a questo finale un compito arduo da sopportare, caricandolo di un'energia estranea alle sue forme tradizionali, forme che sembrano quasi non sostenere tale volontà di rinnovamento. Il compositore è alla ricerca di un linguaggio che veicoli potenzialità espressive maggiori, ma è obbligato a servirsi di materiale dalla natura inadeguata a soddisfare le mire della sua ricerca.

Simone Ciolfi

**(1)** Testo tratto dal libretto allegato al CD AM 083-2 allegato alla rivista Amadeus

**(2)** Testo tratto dalla Guida all'ascolto della musica sinfonica di Giacomo Manzoni, Feltrinelli editore, Milano 1976

**(3)** Testo tratto dal Repertorio di Musica Sinfonica a cura di Pietro Santi, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze, 2001

**(4)** Testo tratto dal dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorium Parco della musica, 22 Novembre 2003

**(5)** Testo tratto dal dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorium Parco della musica, 5 Maggio 2007

**(6)** Testo tratto dal dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,

Roma, Teatro Olimpico, 12 febbraio 2004

**Centro studi beeth**

# Centro studi ricerche beethoveniane

Opus 37 Concerto in do minore per pianoforte e orchestra I) Allegro con brio – II) Largo – III) Rondò – Allegro

Opus 37 Concerto in do minore per pianoforte e orchestra, op. 37, dedicato al principe Luigi Ferdinando di Prussia, nipote di Federico il Grande, cioè figlio del suo più giovane fratello. 1800-1802, pubblicato in parti staccate a Vienna, Bureau d’arts et d’industrie, estate 1804; in partitura a Francoforte, Dunst, fine 1834 o principio 1835. GA. n. 67 (serie 9/3) – B. 37 – KH. 37 – L. II, p. 220 -N. 37 – T. 73

Tre abbozzi di questo Concerto, anteriori di qualche anno al 1800, esistono nella raccolta Kafka del British Museum, e sono stati comunicati a suo tempo dallo Shedlock; due di essi (il secondo a fisionomia di cadenza) si riferiscono palesemente al primo tempo; il terzo, destinato originariamente al Rondò, riportato a Biamonti 337, è rimasto inutilizzato. Il manoscritto originale, conservato nella Deutsche Staatsbibliothek di Berlino, porta la scritta: “Concerto 1800, da L. van Beethoven“. Il che vuol dire che nel 1800 la musica doveva già essere stata composta per lo meno nei suoi elementi essenziali, anche se non compiutamente elaborata. I rimaneggiamenti però si protrassero fino al 1802; e non è da escludere, sulla base di quanto hanno riferito il Seyfried ed il Ries, che altre modificazioni e aggiunte siano state introdotte posteriormente fino al momento della consegna all’editore per la stampa.

L’Allegro con brio si fonda su una delle tipiche impostazioni in do minore che s’incontrano anche in altre opere di Beethoven dello stesso periodo: Quartetto op. 18 n. 4, Sonata per pianoforte e violino op. 30 n. 2, Trii op. 1 n. 3 per pianoforte, violino e violoncello e op. 9 n. 3 per violino, viola e violoncello, Sonata per pianoforte op. 10 n. 1. Ma il pianoforte, riprendendo dopo l’esposizione del Tutti gli stessi elementi tematici, si afferma con l’autorità di un protagonista; come poi proseguirà in opposizione o in concomitanza con la massa strumentale, intensificando ed ampliando la forma tradizionale, già tanto espressivamente arricchita dai nobili modelli mozartiani.

Fra i vari elementi formativi, principali o secondari, se ne inserisce uno di carattere particolare che, unito in principio al tema iniziale come una sua naturale ripercussione nel ritmo e nel tono, viene poi ad assumere nel contesto dialettico-drammatico della ripresa e della conclusione una spiccata individualità, di natura essenzialmente strumentale (in confronto con l’espansione melodica del tema medesimo), acquiescente o misteriosa, dubbiosa o cupa; e ne preannuncia, commenta o ribatte, o anche talora sembra contraddirne, l’eloquio. Particolarmente significativa è la sua riapparizione, dopo la cadenza, nel timpano. Il Largo si annuncia nel pianoforte con una melodia di notturno, resa più affascinante dal trascolorare delle tonalità che essa sfiora prima di adagiarsi mollemente nella cadenza definitiva in si maggiore.

Conseguente è l’entrata dell’orchestra nel tono iniziale e la sua conclusione nel passo discendente dei bassi, tanto espressivamente integrato dal moto contrario ascendente degli archi superiori e degli strumenti a fiato. Una seconda melodia ricca di fioriture, che si eleva egualmente dallo strumento solista, ha carattere meno raccolto, per quanto dolce e raffinata; significativo è l’episodio seguente in cui dalla penombra degli arpeggi del pianoforte emergono le sospirose voci di qualche strumento a fiato, in particolare del fagotto: formalmente un passaggio che riconduce, con un graduale ritorno dell’atmosfera iniziale, alla ripresa della melodia originaria in una compenetrazione espressiva più stretta del solista con l’orchestra fino all’ultima cadenza.

Il Finale (Allegro) ha, come di consueto, un carattere più leggero; temi e svolgimenti vi assumono aspetti spigliati, di giuoco strumentale e di danza. Nel corso degli sviluppi alcune ripercussioni del ritmo nel pianoforte con il suo rimbalzo di ottave, maggiormente colorito dallo scarto della tonalità, fanno pensare al Finale dell’Ottava Sinfonia.

Spiritosa la trovata conclusiva del Presto 6/8 in do maggiore, discendente dallo stesso spunto. Beethoven lo farà ripubblicare nel 1820, in riduzione per solo pianoforte, unitamente a cinque Bagattelle dell’op. 119, nella terza parte della Wiener Pianoforte-Schule di F. Starke (vedere Hess 65 – Biamonti 730).

[Da Biamonti Giovanni – Catalogo cronologico e tematico delle opere di Beethoven comprese quelle inedite e gli abbozzi non utilizzati, Torino, ILTE 1968]

Opus 37 Concerto in do minore per pianoforte e orchestra Opus 37 Concerto in do minore per pianoforte e orchestra Partitura in PDF

Opus 37 Klavierkonzert (Nr. 3, C-Moll) 1 - Allegro con brio

00:00 00:00

1. Opus 37 Klavierkonzert (Nr. 3, C-Moll) 1 - Allegro con brio 15:50
2. Opus 37 Klavierkonzert (Nr. 3, C-Moll) 2 - Largo 9:49
3. Opus 37 Klavierkonzert (Nr. 3, C-Moll) 3 - Rondò Allegro 8:19
4. Opus 37 Klavierkonzert (Nr. 3, C-Moll) MIDI Orchestra
5. Opus 37 Klavierkonzert (Nr. 3, C-Moll) MIDI Piano Titolo ufficiale: Opus 37 Konzert Nr. 3 (c-moll) für Klavier und Orchester Widmung: Louis Ferdinand Prinz von Preußen NGAIII/2 AGA 67 = Serie 9/3 SBG IX/20 (Hess 65)

Origine e pubblicazione: La partitura autografa reca la data di Beethoven “1803”. Degli unici schizzi sporadicamente conservati, che non sempre rimandano chiaramente all’op. 37, i più antichi risalgono al 1796. La trascrizione dell’opera è stata realizzata in più fasi di lavoro, la cui tempistica, essenzialmente tra la fine del 1799 e il 1804, è oggetto di controversia. Alcuni indizi indicano che parte della partitura era già stata elaborata nel 1799/1800, e che forse già esisteva nel 1796 una versione precedente, forse non elaborata in tutti i movimenti – come nell’op. 15 e 19. L’edizione originale in parti fu pubblicata nell’autunno 1804 dal Kunst- und Industrie-Comptoir di Vienna. I primi schizzi che si riferiscono specificamente a un concerto per pianoforte in do minore si possono trovare nelle notazioni per opere completate durante o poco dopo il soggiorno di Beethoven a Berlino nella primavera/inizio estate del 1796 (tra le Op. 5 e 16).

Questi abbozzi sono già materiale per il 1° e 3° movimento, che poi riappare in forma simile nell’op. 37. Anche alcune particelle musicali della fine del 1797/inizio del 1798 possono essere chiaramente riferite al tema del 1° movimento. Resta aperto, tuttavia, se questi schizzi del 1796-1798 siano idee concettuali e di processo musicale isolate che furono riprese solo molto più tardi, o se Beethoven stesse effettivamente già lavorando più intensamente e concretamente a un altro concerto accanto all’op. 15 e 19. Almeno gli schizzi per il primo movimento indicano la possibilità di una versione precedente del primo movimento. Tra il 1799 o nell’anno 1800 Beethoven si impegnò a comporre l’op. 37. Una lettera a Franz Anton Hoffmeister a Vienna datata 15 dicembre 1800 mostra che dopo il completamento dell’op. 15 e 19 stava lavorando a un altro concerto, forse ne aveva già uno in spartito già disponibile. Offerì all’editore: „3tens ein Konzert fürs Klawier [Op. 19] welches ich zwar für kein’s von meinen Besten ausgebe, so wie ein anderes [Op. 15], was bey mollo hier herauskommen wird, (zur Nachricht an die Leipziger Rezensenten), weil ich die Bessern noch für mich behalte, bis ich selbst eine Reise mache, doch dörft es ihnen keine schände machen es zu stechen“ ( BGA49, cfr. anche BGA 59). Se ci fosse già stato un altro concerto „besseres“, questo potrebbe essere stato l’op. avere 37. Gli schizzi di questo periodo non possono essere verificati. Tuttavia, Aloys Fuchs ha descritto il quaderno di abbozzi “Autograph 19e”, utilizzato da Beethoven nell’estate del 1800, che oggi può essere ricostruito solo in modo incompleto, come segue: „ein Skizzenbuch aus früher Zeit mit Entwürfen zu den 6 Quart: Op. 18/36 Blätter/ C mol Klav. Conzert etc. etc.“ (D-B, Mus. ms. theor. Cat. 510, citato da JTW p. 92).

È quindi possibile che nelle pagine del quaderno, oggi non più rintracciabili, contenessero note sull’op. 37. È stato suggerito in varie occasioni che un ipotetico quaderno di abbozzi – perduto – che Beethoven usò tra l’autunno 1799 e l’aprile 1800 circa potesse contenere principalmente l’opera 37. Al di là della questione degli abbozzi, l’esame della carta della partitura autografa per quanto riguarda la datazione non ha potuto fornire risultati certi. Hans-Werner Küthen data i fogli utilizzati per la maggior parte del manoscritto al 1799/1800. Tuttavia, questo è stato messo in dubbio da Leon Plantinga. Dalla possibile esistenza di una partitura forse solo parzialmente elaborata nel 1800, si è concluso che l’op. 37 fu progettato per l’Accademia di Beethoven del 2 aprile 1800 e sostituito con breve preavviso dall’op. 15. Nell’aprile 1802 Beethoven volle organizzare un’altra accademia. Il progetto fu abbandonato perché non erano disponibili i locali necessari (BGA 85). Tra le altre cose, in questa accademia doveva essere eseguito un nuovo concerto per pianoforte, come spiega una lettera di Kaspar Karl van Beethoven a Breitkopf & Härtel datata 28 marzo 1802: „ferner werden wir in 3 bis 4 Wochen eine grose Simpfonie [Op. 36], und ein Konzert für das Klavier [Op. 37, vielleicht aber auch das nicht vollendete Tripelkonzert von 1802] haben“ (BGA 81).

Per pianificare la Seconda Sinfonia op.36, Beethoven usò il taccuino “Keßler”. Tra gli schizzi per opere orchestrali per questa accademia c’è un’unica notazione simile all’op. 37, sulla cui funzione non vi è unanimità di vedute. Mentre Hans-Werner Küthen lo tratta come uno schizzo di revisione per la partitura autografa, Leon Plantinga lo vede come un’unica idea musicale per il concerto non ancora elaborata. Se una partitura completa (forse solo parzialmente) fosse stata disponibile per l’Accademia nel 1802, Beethoven potrebbe aver abbozzato la composizione tra l’aprile e il dicembre 1801. In quel periodo usò il taccuino “Sauer”, che oggi può essere ricostruito solo parzialmente .

Dopo la cancellazione dell’Accademia nell’aprile 1802, Kaspar Karl van Beethoven chiese a Breitkopf & Härtel di avere pazienza riguardo la 2a sinfonia e al concerto per pianoforte, „weil wir sie noch in einer Musick zu gebrauchen denken“ (BGA 85). Dopo che Breitkopf offrì un compenso inferiore a quello richiesto da Beethoven, le due opere furono poi vendute al Kunst- und Industrie-Comptoir di Vienna nel febbraio/marzo 1803 (BGA 129). Entro marzo 1803 al più tardi fu scritta una versione eseguibile dell’op. 37 per l’Accademia di Beethoven il 5 aprile 1803. Ignaz von Seyfried, che in questa occasione voltò pagina per il compositore, descrisse in seguito lo stato del manoscritto: „Ich erblickte fast lauter leere Blätter“ (Caecilia 9, 1828, p. 220). Scrive anche Ferdinand Ries: „Die Clavierstimme des C moll Concerts hat nie vollständig in der Partitur gestanden; Beethoven hatte sie eigens für mich in einzelnen Blättern niedergeschrieben“ (Wegeler/Ries p. 115). Hans-Werner Küthen ipotizza quindi che una revisione di tutti i movimenti e l’elaborazione finale della parte solistica siano state intraprese solo per il concerto del 19 luglio 1804, in cui Ferdinand Ries fece il suo debutto come allievo di Beethoven. È quindi molto probabile che l’editore originale viennese non abbia ricevuto un modello di incisione completo prima del luglio 1804. Come mostra la corrispondenza di Beethoven del settembre 1804, le bozze furono in parte corrette da Ferdinand Ries (BGA 190-192). L’opera fu pubblicata insieme all’op. 36 e 38 già annunciate nel novembre 1803.

Riguardo alla data di pubblicazione, BGA 190 Nota 2 dice: „Erschienen ist sie frühestens in der zweiten Hälfte September 1804, da die Widmung an Prinz Louis Ferdinand von Preußen sicherlich durch dessen Besuch in Wien, 8. bis 13.9.1804, veranlaßt wurde. Anfang Oktober 1804 wurde sie allerdings bereits bei Breitkopf & Härtel in Leipzig als vorrätig angezeigt (AmZ 7, 1804/05, Intelligenzblatt 1, Sp. 1).“

Dedica: Louis Ferdinand [Ludwig Friedrich Christian], principe di Prussia, nato il 18 novembre 1772 a Friedrichsfelde vicino a Berlino, deceduto il 10 ottobre 1806 a Wöhlsdorf vicino a Saalfeld, figlio di August Ferdinand Principe di Prussia (1730-1813) e sua moglie Anna Elisabetta Luisa di Brandeburgo-Schwed (1738-1820), nipote di Federico il Grande. Era un eccellente pianista e compositore di talento. Beethoven incontrò Louis Ferdinand durante la sua tournée di concerti a Berlino nel giugno 1796 (cfr. Op. 5) e valutò molto positivamente il suo modo di suonare il pianoforte: sapeva suonare meglio del maestro di cappella prussiano reale Friedrich Heinrich Himmel e „spiele gar nicht königlich oder prinzlich, sondern wie ein tüchtiger Clavier-spieler“ (Wegeler/Ries p. 110). Nel 1804 Beethoven e il principe si incontrarono una seconda volta. Louis Ferdinand soggiornò a Vienna dall’8 al 13 settembre nel suo viaggio per ispezionare le manovre autunnali austriache e incontrò Beethoven a cena e a pranzo (Wegeler/Ries p. 111). Al più tardi dall’autunno del 1804, Louis Ferdinand fu anche intimo amico del mecenate di Beethoven Franz Joseph Maximilian Prince von Lobkowitz (1772-1816), che aveva conosciuto nell’estate del 1800. Al castello di Lobkowitz Raudnitz (Roudnice) nella Repubblica Ceca, il 18 o 19 ottobre 1804, ebbe luogo una rappresentazione privata dell'”Eroica” alla presenza di Luigi Ferdinando, di cui il principe volle due repliche. Su insistenza di Constanze Mozart, sei dei concerti per pianoforte di Mozart (KV 503, 595, 491, 482, 488 e 467) furono dedicati a Louis Ferdinand, che furono pubblicati insieme nel 1800 da Johann André a Offenbach. (Debuch/Louis-Ferdinand.)

**Glossario**

# GLOSSARIO TECNICO E STORICO

## Analisi del Terzo Concerto per pianoforte di Beethoven

## TEORIA MUSICALE E ANALISI FORMALE

### Teoria della forma-sonata secondo Hepokoski e Darcy

James Hepokoski e Warren Darcy hanno rivoluzionato l'analisi della musica del XVIII secolo con il loro libro "Elements of Sonata Theory" (2006). La loro teoria sostituisce i termini tradizionali con un sistema più preciso:

**Terminologia tradizionale vs Hepokoski-Darcy:**

| **Tradizionale** | **Hepokoski-Darcy** | **Significato** |
| --- | --- | --- |
| Primo tema | P (Primary theme) | Tema primario |
| Ponte modulante | TR (Transition) | Transizione |
| Secondo tema | S (Secondary theme) | Tema secondario |
| Coda dell'esposizione | C (Closing zone) | Zona di chiusura |
| - | MC (Medial Caesura) | Cesura mediale - pausa retorica prima del tema secondario |
| - | EEC (Essential Expositional Closure) | Chiusura essenziale espositiva - la prima cadenza perfetta autentica nella tonalità secondaria seguita da materiale nuovo |

**Concetti chiave:**

* **Rotazioni**: il materiale tematico si ripresenta in "rotazioni" successive (prima esposizione, sviluppo, ripresa)
* **Deformazioni**: deviazioni dalle norme formali che creano significato espressivo
* **Sonata di Tipo V**: categoria specifica per i concerti, con alternanza tra orchestra (Ritornello) e solista (Solo)
* **Blocco tri-modulare**: esposizione con due cesure mediali e quindi due temi secondari distinti
* **Wild card/Idée fixe**: tema ricorrente che appare in punti strategici della forma
* **Rescue operation**: intervento di materiale basato sul tema primario per "salvare" un tema secondario che non riesce a cadenzare

### Norme mozartiane

Le "norme mozartiane" sono i procedimenti formali standard usati da Mozart nei suoi concerti per pianoforte, considerati il modello di riferimento per il periodo classico:

**Caratteristiche principali:**

1. **Ritornello I non modulante**: l'esposizione orchestrale rimane sempre nella tonica
2. **Solista come agente del cambiamento**: il pianista introduce modulazioni e temi nuovi
3. **Generosità melodica**: abbondanza di temi distinti e contrastanti
4. **Doppia esposizione**: orchestra presenta i temi, poi il solista li ripresenta con variazioni e aggiunte
5. **Cadenza improvvisata**: il solista improvvisava liberamente su una sospensione 6/4 dominante
6. **Ritornello finale breve**: conferma orchestrale dopo la cadenza

**Deviazioni di Beethoven dalle norme mozartiane:**

* Ritornello I che modula (finta in Mi bemolle)
* Coesione motivica estrema (tutti i temi derivati dal tema primario)
* Solista che mantiene lo status quo invece di creare instabilità
* Cadenze scritte invece che improvvisate
* Deformazione del finale con risoluzione ambigua

### I tre periodi della produzione beethoveniana

La produzione di Beethoven è tradizionalmente divisa in tre periodi:

**PERIODO INIZIALE (1782-1802)**

*Caratteristiche:*

* Forte influenza di Haydn e Mozart
* Stile galante e classico
* Forme tradizionali rispettate
* Virtuosismo brillante

*Opere principali:*

* Prime 11 sonate per pianoforte
* Primo e Secondo Concerto per pianoforte
* Prima Sinfonia
* Sei quartetti Op. 18

**PERIODO MEDIO (1803-1814)**

*Caratteristiche:*

* Espansione delle forme classiche
* Maggiore intensità emotiva
* Inizio della sordità
* Individualità compositiva marcata
* Periodo più produttivo

*Opere principali:*

* Sinfonie dalla 3a alla 8a (Eroica, Quinta, Pastorale)
* Terzo, Quarto e Quinto Concerto per pianoforte
* Concerto per violino
* Fidelio (opera)
* Sonate per pianoforte dalla 12a alla 27a (Waldstein, Appassionata)
* Quartetti Rasumovsky

**PERIODO TARDO (1815-1827)**

*Caratteristiche:*

* Sordità totale
* Forme sperimentali e visionarie
* Complessità contrappuntistica
* Profondità spirituale
* Isolamento sociale crescente

*Opere principali:*

* Nona Sinfonia
* Missa Solemnis
* Ultime 5 sonate per pianoforte
* Quartetti tardivi (Op. 127, 130, 131, 132, 133, 135)
* Variazioni Diabelli

**Il Terzo Concerto nella cronologia:**

Datato 1802-1803, il Terzo Concerto si colloca esattamente sulla soglia tra periodo iniziale e medio, probabilmente scritto durante il soggiorno a Heiligenstadt. Questo spiega le ambiguità formali: conserva elementi mozartiani ma introduce innovazioni che anticipano il periodo medio.

## 

## I CONCERTI PER PIANOFORTE DI BEETHOVEN

### Catalogo completo

**CONCERTO N. 0 IN MI BEMOLLE MAGGIORE, WoO 4 (1784)**

* **Composizione**: 1784, Bonn (13 anni)
* **Per chi**: Massimiliano Francesco d'Asburgo-Lorena, Elettore di Colonia
* **Prima esecuzione**: Beethoven stesso, Bonn
* **Pubblicazione**: 1890 (postumo)
* **Difficoltà**: Media (opera giovanile)
* **Forma**: Tre movimenti (Allegro moderato, Larghetto, Rondò)
* **Accoglienza**: Opera immatura, raramente eseguita
* **Note**: Scritto quando Beethoven era ancora allievo di Christian Gottlob Neefe

**CONCERTO N. 1 IN DO MAGGIORE, OP. 15 (1795-1800)**

* **Composizione**: 1795-1800, Vienna (scritto dopo il n. 2)
* **Per chi**: Dedicato alla principessa Barbara Odescalchi
* **Prima esecuzione**: 18 dicembre 1795, Kleiner Redoutensaal, Vienna
* **Esecutore**: Beethoven stesso al pianoforte
* **Pubblicazione**: 1801
* **Tonalità**: Do maggiore
* **Difficoltà**: Alta (richiede agilità e brillantezza)
* **Forma**: Tre movimenti
  + Allegro con brio (sonata)
  + Largo (forma-lied tripartita in La bemolle maggiore)
  + Rondò: Allegro scherzando
* **Accoglienza**: Successo. Stile ancora vicino a Mozart
* **Particolarità**: Numerato "1" ma scritto dopo il n. 2

**CONCERTO N. 2 IN SI BEMOLLE MAGGIORE, OP. 19 (1787-1795)**

* **Composizione**: 1787-1795, Bonn e Vienna (più antico dei cinque)
* **Per chi**: Nessuna dedica ufficiale
* **Prima esecuzione**: 29 marzo 1795, Burgtheater, Vienna
* **Esecutore**: Beethoven stesso
* **Pubblicazione**: 1801
* **Tonalità**: Si bemolle maggiore
* **Difficoltà**: Media-alta
* **Forma**: Tre movimenti
  + Allegro con brio (sonata)
  + Adagio (in Mi bemolle maggiore)
  + Rondò: Molto allegro
* **Accoglienza**: Buona, ma Beethoven lo considerava inferiore
* **Note**: Più volte rivisto. Il finale fu riscritto poco prima della pubblicazione
* **Curiosità**: Beethoven lo definì "non uno dei miei migliori"

**CONCERTO N. 3 IN DO MINORE, OP. 37 (1802-1803)**

* **Composizione**: 1802-1803, Vienna (periodo di Heiligenstadt)
* **Per chi**: Nessuna dedica nella prima edizione, poi dedicato al principe Louis Ferdinand di Prussia (1804)
* **Prima esecuzione**: 5 aprile 1803, Theater an der Wien, Vienna
* **Esecutore**: Beethoven stesso
* **Pubblicazione**: 1804
* **Tonalità**: Do minore
* **Difficoltà**: Molto alta (tecnicamente e musicalmente impegnativo)
* **Forma**: Tre movimenti
  + Allegro con brio (sonata di tipo V)
  + Largo (in Mi maggiore)
  + Rondò: Allegro
* **Accoglienza**: Mista. Recensioni tiepide alla prima
* **Pianoforte utilizzato**: Érard (dono di Sébastien Érard, 1803)
* **Particolarità**: Primo concerto in tonalità minore, modello: Mozart K. 491
* **Influenze**: Concerto K. 466 e K. 491 di Mozart
* **Cadenza**: Beethoven scrisse tre cadenze per il primo movimento (insolito per l'epoca)

**CONCERTO N. 4 IN SOL MAGGIORE, OP. 58 (1805-1806)**

* **Composizione**: 1805-1806, Vienna
* **Per chi**: Dedicato all'arciduca Rodolfo d'Austria (allievo e mecenate di Beethoven)
* **Prima esecuzione pubblica**: 22 dicembre 1808, Theater an der Wien (Accademia)
* **Prima esecuzione privata**: Marzo 1807, Palazzo Lobkowitz
* **Esecutore**: Beethoven stesso (1808), poi molti virtuosi
* **Pubblicazione**: 1808
* **Tonalità**: Sol maggiore
* **Difficoltà**: Altissima (poetico e tecnicamente complesso)
* **Forma**: Tre movimenti
  + Allegro moderato (inizia con il solista!)
  + Andante con moto (in Mi minore)
  + Rondò: Vivace
* **Accoglienza**: Tiepida inizialmente, poi riconosciuto come capolavoro
* **Particolarità**: Unico concerto che inizia con il solista solo
* **Innovazione**: Dialogo drammatico nel secondo movimento (orchestra vs pianoforte)
* **Interpretazione mitologica**: Il secondo movimento visto come Orfeo che placa le Furie

**CONCERTO N. 5 IN MI BEMOLLE MAGGIORE, OP. 73 "IMPERATORE" (1809-1810)**

* **Composizione**: 1809-1810, Vienna (durante l'assedio napoleonico)
* **Per chi**: Dedicato all'arciduca Rodolfo d'Austria
* **Prima esecuzione**: 28 novembre 1811, Lipsia, Gewandhaus
* **Esecutore**: Friedrich Schneider (Beethoven era troppo sordo)
* **Prima a Vienna**: 12 febbraio 1812, Kärntnertortheater
* **Esecutore a Vienna**: Carl Czerny
* **Pubblicazione**: 1811
* **Tonalità**: Mi bemolle maggiore
* **Difficoltà**: Estrema (orchestrale e solistico)
* **Forma**: Tre movimenti
  + Allegro (sonata, inizia con tre cadenze del solista)
  + Adagio un poco mosso (in Si maggiore)
  + Rondò: Allegro (attacca dal secondo movimento)
* **Soprannome**: "Imperatore" (non dato da Beethoven)
* **Accoglienza**: Trionfo a Lipsia, tiepida a Vienna (occupazione francese)
* **Particolarità**: Cadenza scritta e integrata nella composizione (proibita l'improvvisazione)
* **Innovazione**: Massima integrazione tra solista e orchestra
* **Note storiche**: Scritto durante i bombardamenti francesi di Vienna (maggio 1809)

**CONCERTO PER VIOLINO, VIOLONCELLO, PIANOFORTE E ORCHESTRA, OP. 56 "TRIPLO CONCERTO" (1803-1804)**

* **Composizione**: 1803-1804
* **Per chi**: Dedicato al principe Lobkowitz
* **Tonalità**: Do maggiore
* **Forma**: Tre movimenti
* **Accoglienza**: Mista (considerato meno riuscito)

### Tabella riassuntiva dei concerti per pianoforte

| **N.** | **Op.** | **Tonalità** | **Anno** | **Prima** | **Difficoltà** | **Dedica** |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 0 | WoO 4 | Mi♭ magg. | 1784 | Bonn | Media | Elettore di Colonia |
| 2 | 19 | Si♭ magg. | 1787-95 | 1795 | Media-alta | - |
| 1 | 15 | Do magg. | 1795-00 | 1795 | Alta | Principessa Odescalchi |
| 3 | 37 | Do min. | 1802-03 | 1803 | Molto alta | Principe Louis Ferdinand |
| 4 | 58 | Sol magg. | 1805-06 | 1808 | Altissima | Arciduca Rodolfo |
| 5 | 73 | Mi♭ magg. | 1809-10 | 1811 | Estrema | Arciduca Rodolfo |

## 

## PERSONAGGI STORICI

### Barone Peter von Braun (1758-1819)

**Ruolo**: Direttore dei teatri imperiali di Vienna (1794-1806)

**Chi era:**

* Imprenditore e banchiere austriaco
* Ottenne il monopolio dei due teatri imperiali: Burgtheater e Kärntnertortheater
* Gestiva anche il Theater an der Wien (dal 1801)

**Carattere e gestione:**

* Descritto come "stupido e rozzo" da Karl van Beethoven
* Privilegiava artisti mediocri ma redditizi
* Scontri frequenti con Beethoven per l'uso delle sale
* Gestione orientata al profitto piuttosto che alla qualità artistica

**Conflitto con Beethoven (1802):**

* Rifiutò a Beethoven l'uso del teatro per il concerto dell'aprile 1802
* Preferì concedere le date ad "artisti mediocri"
* Questo ritardò di un anno la prima del Terzo Concerto
* La cancellazione del concerto danneggiò economicamente Beethoven

**Rapporto con il Theater an der Wien:**

* Nel 1803 accolse Beethoven come compositore residente
* Gli offrì alloggio in cambio della composizione di un'opera
* Risultato: "Fidelio" (inizialmente un fallimento nel 1805)

**Fine della carriera:**

* Perse il monopolio dei teatri imperiali nel 1806
* Problemi finanziari crescenti
* Morì in relativa oscurità nel 1819

### Karl (Carl) van Beethoven (1774-1815)

**Chi era:**

* Fratello minore di Ludwig (nato 6 anni dopo)
* Secondo di tre fratelli maschi sopravvissuti

**Ruolo nella vita di Ludwig:**

**Amanuense (copista):**

* Copiava le partiture di Ludwig (scrittura più leggibile)
* Scriveva lettere per conto del fratello
* Gestiva la corrispondenza con editori e mecenati
* Esempio: lettera a Breitkopf & Härtel del 22 aprile 1802

**Manager non ufficiale:**

* Negoziava contratti editoriali (spesso con esiti disastrosi)
* Gestiva rapporti con i teatri
* Si occupava di questioni finanziarie

**Carattere e problemi:**

* Rapporto conflittuale con Ludwig
* Considerato poco affidabile negli affari
* Tendeva a negoziare male, causando perdite economiche
* Personalità difficile, litigi frequenti

**Vita personale:**

* Sposò Johanna Reiss nel 1806 (matrimonio infelice)
* Un figlio: Karl van Beethoven (1806-1858)
* Morì di tubercolosi nel 1815 a 41 anni

**La tragedia della custodia:**

* Nel testamento nominò Ludwig tutore del figlio insieme alla madre
* Questo scatenò una battaglia legale durata anni
* Ludwig lottò per ottenere la custodia esclusiva del nipote
* Considerava Johanna inadatta come madre
* Il nipote Karl tentò il suicidio nel 1826

**Giudizio storico:**

* Rapporto fraterno complesso e doloroso
* Nonostante i conflitti, Ludwig lo pianse profondamente
* La questione del nipote Karl tormentò Beethoven fino alla morte

## 

## LUOGHI E ISTITUZIONI MUSICALI NELLA VIENNA DI BEETHOVEN

### I teatri principali

**BURGTHEATER (Teatro Imperiale di Corte)**

* **Fondazione**: 1741
* **Ubicazione**: Michaelerplatz (poi spostato nel 1888)
* **Capienza**: Circa 1.300 posti
* **Importanza**: Teatro imperiale più prestigioso
* **Repertorio**: Opera, prosa, concerti orchestrali
* **Gestione epoca Beethoven**: Barone von Braun (1794-1806)
* **Eventi beethoveniani**:
  + 2 aprile 1800: prima della Prima Sinfonia
  + 29 marzo 1795: Secondo Concerto per pianoforte
  + Numerose esecuzioni di opere

**KÄRNTNERTORTHEATER (Teatro della Porta Carinziana)**

* **Fondazione**: 1709
* **Ubicazione**: Vicino alla Porta Carinziana
* **Capienza**: Circa 1.000 posti
* **Repertorio**: Opera italiana, balletto
* **Gestione**: Barone von Braun
* **Eventi beethoveniani**:
  + 12 febbraio 1812: prima viennese del Quinto Concerto
  + 7 maggio 1824: prima della Nona Sinfonia

**THEATER AN DER WIEN (Teatro sul fiume Wien)**

* **Fondazione**: 1801
* **Fondatore**: Emanuel Schikaneder (librettista del Flauto Magico di Mozart)
* **Ubicazione**: Lungo il fiume Wien
* **Capienza**: Circa 2.200 posti (il più grande)
* **Importanza**: Teatro moderno, ben attrezzato
* **Gestione**: Schikaneder (1801-1804), poi von Braun
* **Rapporto con Beethoven**:
  + 1803-1804: Beethoven visse in un appartamento nel teatro
  + Contratto come compositore residente
  + Doveva comporre un'opera (risultato: Fidelio)

**Eventi beethoveniani fondamentali:**

* 5 aprile 1803: Accademia con Terzo Concerto, Seconda Sinfonia, Christus am Oelberge
* 20 novembre 1805: prima di Fidelio (fallimento)
* 22 dicembre 1808: leggendaria Accademia di 4 ore (Quinta, Sesta Sinfonia, Quarto Concerto, Fantasia Corale)

**KLEINER REDOUTENSAAL (Piccola Sala da Ballo della Hofburg)**

* **Ubicazione**: Hofburg (Palazzo Imperiale)
* **Capienza**: Circa 400-500 posti
* **Uso**: Concerti da camera, eventi privati
* **Acustica**: Eccellente per musica da camera
* **Eventi beethoveniani**:
  + 18 dicembre 1795: prima del Primo Concerto per pianoforte

**GROSSER REDOUTENSAAL (Grande Sala da Ballo)**

* **Capienza**: Circa 1.500 posti
* **Uso**: Grandi eventi pubblici
* **Importanza**: Sala per eventi della corte imperiale

**AUGARTEN**

* **Tipologia**: Parco pubblico con padiglione
* **Ubicazione**: Leopoldstadt
* **Uso**: Concerti all'aperto nella bella stagione
* **Gestione**: Concerti mattutini domenicali
* **Particolarità**: Atmosfera più informale rispetto ai teatri

### Gli organizzatori e mecenati

**GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE (Società degli Amici della Musica)**

* **Fondazione**: 1812
* **Ruolo**: Organizzazione di concerti pubblici
* **Importanza**: Promosse la musica seria (non solo intrattenimento)

**I MECENATI PRINCIPALI DI BEETHOVEN:**

**Principe Karl von Lichnowsky (1761-1814)**

* Primo grande mecenate viennese
* Ospitò Beethoven in casa propria (1794-1795)
* Rendita annuale di 600 fiorini
* Dedicatario di molte opere (Patetica, Secondo Concerto rivisto)

**Principe Franz Joseph von Lobkowitz (1772-1816)**

* Possedeva orchestra privata
* Finanziò prime private di opere beethoveniane
* Dedicatario: Eroica, Triplo Concerto, quartetti Op. 18

**Arciduca Rodolfo d'Austria (1788-1831)**

* Fratello minore dell'imperatore Francesco I
* Allievo di pianoforte di Beethoven
* Musicista competente e compositore dilettante
* Rendita garantita a Beethoven (insieme a Lichnowsky e Kinsky): 4.000 fiorini annui (1809)
* Dedicatario: Quarto e Quinto Concerto, Missa Solemnis, sonate Arciduca, Les Adieux, Hammerklavier

**Conte Andreas Razumovsky (1752-1836)**

* Ambasciatore russo a Vienna
* Orchestra privata con quartetto d'archi residente
* Dedicatario: Quartetti Razumovsky Op. 59

**Barone Gottfried van Swieten (1733-1803)**

* Diplomatico e mecenate
* Introdusse Beethoven alla musica di Bach e Handel
* Concerti privati domenicali a casa sua

## 

## LE "ACCADEMIE" DI BEETHOVEN

### Cosa erano le Accademie

**Definizione:** Le "Accademie" (Akademien) erano concerti-maratona organizzati da un singolo compositore per presentare le proprie opere al pubblico.

**Caratteristiche:**

* **Durata**: 3-4 ore (talvolta anche 5)
* **Programma**: Solo opere del compositore organizzatore
* **Frequenza**: 1-2 volte all'anno, spesso in Quaresima
* **Scopo**:
  + Guadagno economico (il compositore intascava gli incassi)
  + Promozione di opere nuove
  + Dimostrazione virtuosistica

**Struttura tipica:**

1. Sinfonia
2. Concerto (con compositore al pianoforte)
3. Arie operistiche
4. Improvvisazioni al pianoforte
5. Altra sinfonia o opera sacra
6. Finale spettacolare

**Problemi:**

* Programmi troppo lunghi (pubblico stanco)
* Sale fredde d'inverno
* Orchestra insufficientemente provata
* Esecuzioni spesso approssimative

### Le Accademie principali di Beethoven

**2 APRILE 1800 - BURGTHEATER**

**Programma:**

* Sinfonia di Mozart (probabilmente K. 543)
* Arie da "La Clemenza di Tito" di Mozart
* Primo Concerto per pianoforte
* Settimino Op. 20
* Improvvisazione di Beethoven
* Prima Sinfonia (prima esecuzione assoluta)

**Esito**: Successo. La Prima Sinfonia fu accolta bene.

**5 APRILE 1803 - THEATER AN DER WIEN**

**Programma:**

* Prima Sinfonia
* Seconda Sinfonia (prima esecuzione)
* Terzo Concerto per pianoforte (prima esecuzione)
* Oratorio "Christus am Oelberge" (prima esecuzione)

**Esito**: Misto

* Troppo lungo (alcuni pezzi non eseguiti secondo Ferdinand Ries)
* Pubblico confuso dall'oratorio
* Concerto ricevette recensioni tiepide
* Inizio alle 18:00, fine stimata: 22:00

**22 DICEMBRE 1808 - THEATER AN DER WIEN**

**LA PIÙ FAMOSA E DISASTROSA**

**Programma (4 ore):**

1. Sesta Sinfonia "Pastorale" (prima esecuzione)
2. Scena e aria "Ah! perfido" Op. 65
3. Inno "Gloria" dalla Messa in Do
4. Quarto Concerto per pianoforte (Beethoven al pianoforte)
5. Quinta Sinfonia (prima esecuzione)
6. Sanctus dalla Messa in Do
7. Fantasia Corale Op. 80 (prima esecuzione, Beethoven al pianoforte)

**Condizioni terribili:**

* Teatro non riscaldato (dicembre!)
* Orchestra sfinita e sotto-provata
* Pubblico congelato e esausto
* Incidente durante la Fantasia Corale (orchestra sbagliò, Beethoven fermò e ricominciò)

**Esito**: Fallimento sul momento

* Recensioni negative
* Pubblico andò via prima della fine
* Finanziariamente deludente

**Ironia storica**: Due delle più grandi sinfonie mai scritte furono prima eseguite in condizioni pessime

**7 MAGGIO 1824 - KÄRNTNERTORTHEATER**

**Programma:**

* Ouverture "La consacrazione della casa"
* Kyrie, Credo, Agnus Dei dalla Missa Solemnis
* Nona Sinfonia (prima esecuzione)

**Particolarità:**

* Beethoven completamente sordo
* Diresse ma seguì il vero direttore (Michael Umlauf)
* Alla fine si voltò verso il pubblico solo quando la contralto Caroline Unger lo girò
* Cinque ovazioni (l'imperatore ne riceveva solo tre per legge)

**Esito**: Trionfo assoluto

## 

## COS'ERA UN ORATORIO

### Definizione e caratteristiche

**Oratorio**: Composizione musicale drammatica su testo sacro, per soli, coro e orchestra, eseguita in forma di concerto (senza azione scenica).

**Origini:**

* Nasce in Italia nel XVI secolo
* Nome deriva dall'"oratorio" (luogo di preghiera) dove venivano eseguiti
* Alternativa sacra all'opera durante la Quaresima (quando i teatri d'opera erano chiusi)

**Struttura:**

* Diviso in parti (di solito due)
* Include: recitativi, arie, duetti, cori
* Narrazione attraverso un "narratore" (testo biblico)
* Orchestra completa

**Differenza dall'opera:**

* Niente scene o costumi
* Niente azione drammatica fisica
* Eseguito in chiesa, sala da concerto o teatro
* Soggetto sempre religioso

**Maestri del genere:**

* Handel: "Messiah", "Judas Maccabaeus"
* Haydn: "La Creazione", "Le Stagioni"
* Bach: "Passione secondo Matteo" (tecnicamente una Passione, non oratorio)

### "Christus am Oelberge" Op. 85 di Beethoven

**Unico oratorio di Beethoven**

**Titolo completo**: "Christus am Oelberge" (Cristo sul Monte degli Ulivi)

**Composizione:**

* Scritto in fretta (poche settimane) prima dell'Accademia del 5 aprile 1803
* Libretto: Franz Xaver Huber

**Soggetto**: L'agonia di Gesù nel Getsemani

**Organico:**

* Soprano (Seraph/Angelo)
* Tenore (Christus)
* Basso (Petrus)
* Coro
* Orchestra

**Durata**: Circa 45 minuti

**Prima esecuzione**: 5 aprile 1803, Theater an der Wien

**Accoglienza alla prima:**

* Mista/negativa
* Zeitung für die elegante Welt: "troppo lungo, troppo artificioso, privo di espressività nelle parti vocali"
* Critica: trattamento troppo operistico di soggetto sacro

**Revisione**: Beethoven lo revisionò drasticamente prima della pubblicazione (1811)

**Giudizio moderno**: Opera minore, raramente eseguita

**Importanza storica**: Primo tentativo di Beethoven con la musica vocale drammatica su larga scala, preparazione per Fidelio

## COS'È UN CONCERTO: STORIA E SVILUPPO

### Etimologia e origini

**Etimologia:** Dal latino "concertare" = combattere insieme, gareggiare Duplice significato: collaborazione e competizione

**Nascita del genere (1600-1700):**

**CONCERTO GROSSO (fine '600)**

* Inventori: Corelli, Torelli
* Struttura: Gruppo di solisti (concertino) vs orchestra (ripieno)
* Esempio: Concerti Grossi di Handel, Vivaldi

**CONCERTO SOLISTICO (inizio '700)**

* Sviluppato da: Vivaldi, Bach
* Struttura: Un solista vs orchestra
* Forma: 3 movimenti (veloce-lento-veloce)
* Esempio: "Le Quattro Stagioni" di Vivaldi

### Il Concerto nel periodo classico (1750-1820)

**INNOVAZIONI DI MOZART (1770-1791):**

**Forma del primo movimento:**

* **Doppia esposizione**:
  1. Ritornello orchestrale (nella tonica)
  2. Esposizione solistica (modula alla dominante o relativa maggiore)
* **Sviluppo**: Solista e orchestra elaborano i temi
* **Ripresa**: Ritorno alla tonica
* **Cadenza**: Improvvisazione del solista su accordo 6/4 dominante
* **Coda**: Breve conclusione orchestrale

**Movimenti:**

1. **Allegro**: Sonata con doppia esposizione
2. **Lento**: Forma-lied, variazioni o rondò (tonalità vicina)
3. **Finale**: Rondò veloce e brillante

**Rapporto solista-orchestra:**

* Dialogo paritario
* Orchestra non è semplice accompagnamento
* Alternanza di tutti e soli
* Temi condivisi ma anche temi esclusivi del solista

**I 27 concerti per pianoforte di Mozart:**

* Modello insuperato del genere
* Equilibrio perfetto tra virtuosismo e profondità
* K. 466 (Re minore) e K. 491 (Do minore): modelli per Beethoven

### Innovazioni di Beethoven

**TRASFORMAZIONI:**

1. **Cadenze scritte** (non più improvvisate)
2. **Integrazione solista-orchestra** (meno separazione)
3. **Espansione della forma** (movimenti più lunghi)
4. **Intensità drammatica** aumentata
5. **Solista come protagonista narrativo** (non solo virtuoso)

**ESEMPI SPECIFICI:**

**Terzo Concerto Op. 37:**

* Modello: Mozart K. 491 (stesso Do minore)
* Coesione motivica estrema
* Ambiguità formali (blocco tri-modulare?)
* Deformazione del finale

**Quarto Concerto Op. 58:**

* Inizia con solista solo (rivoluzionario!)
* Secondo movimento: dialogo filosofico (Orfeo e le Furie)
* Transizione attacca tra movimenti

**Quinto Concerto Op. 73:**

* Cadenza integrata nella composizione
* Proibizione esplicita di improvvisare
* Massima fusione solista-orchestra
* Attacca tra secondo e terzo movimento

### Il Concerto dopo Beethoven (1820-1900)

**ROMANTICISMO:**

**Caratteristiche:**

* Crescente virtuosismo (Liszt, Chopin, Paganini)
* Orchestra più grande e colorata
* Libertà formale aumentata
* Elemento narrativo/programmatico

**TIPOLOGIE:**

**Concerto virtuosistico:**

* Liszt: 2 concerti per pianoforte
* Paganini: Concerti per violino
* Scopo: mettere in mostra il solista

**Concerto sinfonico:**

* Brahms: 4 concerti (modello beethoveniano)
* Dvořák, Čajkovskij
* Orchestra co-protagonista

**Concerto in un movimento:**

* Liszt: forme cicliche
* Poema sinfonico con solista

### Forma del primo movimento nel concerto classico

**SCHEMA TIPICO (Mozart/Beethoven):**

RITORNELLO I (Orchestra) - Tonica

├─ P (Tema primario)

├─ TR (Transizione)

├─ S (Tema secondario) - rimane in tonica!

└─ C (Chiusura)

SOLO I (Solista + Orchestra)

├─ P (variato)

├─ TR (dialogo)

├─ S (ora modula!) - dominante/relativa

└─ Episodio di esibizione

RITORNELLO II (Orchestra breve) - Dominante

SVILUPPO (Solista + Orchestra)

└─ Elaborazione temi

SOLO II / RIPRESA

├─ P

├─ TR

├─ S (ora in tonica)

└─ Episodio

RITORNELLO III

└─ Verso cadenza

CADENZA (Solista solo)

└─ Improvvisazione su 6/4 dominante

RITORNELLO IV / CODA

└─ Conclusione orchestrale

**DIFFERENZE PRINCIPALI:**

| **Elemento** | **Sinfonia** | **Concerto** |
| --- | --- | --- |
| Esposizioni | 1 (ripetuta) | 2 (orchestra + solista) |
| S in esposizione 1 | Modula | Resta in tonica |
| Cadenza | No | Sì (su 6/4 dominante) |
| Ruolo orchestra | Protagonista | Dialogante |
| Sviluppo | Spesso lungo | Spesso più breve |

## 

## PUBBLICAZIONI E FONTI DOCUMENTARIE

### Il Freimütige

**Nome completo**: "Der Freimütige, oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser"

**Traduzione**: Il Franco, o Giornale berlinese per lettori colti e imparziali

**Tipologia**: Giornale quotidiano culturale

**Città**: Berlino

**Periodo**: 1803-1807 (poi continuò con altri nomi)

**Editore**: August von Kotzebue (drammaturgo)

**Contenuti:**

* Recensioni teatrali e musicali
* Letteratura
* Critica culturale
* Attualità politica (con cautela, per censura)

**Linea editoriale:**

* Tono illuminista, progressista
* Critica seria ma accessibile
* Lettori: borghesia colta

**Importanza per Beethoven:**

* Recensì l'Accademia del 5 aprile 1803
* Giudizio equilibrato ma non entusiasta
* Preferì le sinfonie all'oratorio
* Non menzionò molto il Terzo Concerto

**Recensione citata:**

"Le sinfonie e i singoli passaggi nell'oratorio furono considerati molto belli, ma l'opera nella sua interezza era troppo lunga, troppo artificiosa nella struttura e priva di espressività, specialmente nelle parti vocali."

### Zeitung für die elegante Welt

**Nome completo**: "Zeitung für die elegante Welt"

**Traduzione**: Giornale per il mondo elegante

**Tipologia**: Giornale di moda, cultura e società

**Città**: Lipsia

**Periodo**: 1801-1859

**Editore**: Johann Friedrich Gleditsch, poi altri

**Contenuti:**

* Moda e costume
* Recensioni musicali e teatrali
* Letteratura
* Vita sociale dell'alta borghesia
* Viaggi e mondanità

**Carattere:**

* Tono più leggero del Freimütige
* Pubblico: aristocrazia e alta borghesia
* Stile vivace, talvolta pungente

**Importanza:**

* Circolazione in tutta l'area germanica
* Influente per formare il gusto del pubblico

**Recensione del concerto del 5 aprile 1803:**

"Meno riuscito fu il seguente concerto in Do minore, che Herr van Beethoven, altrimenti noto come eccellente pianista, eseguì non completamente a soddisfazione del pubblico."

**Tono:**

* Critico verso Beethoven pianista (insolito!)
* Suggerisce esecuzione non brillante
* Possibile che Beethoven non fosse in forma
* O che il concerto fosse considerato troppo complesso

### I quaderni di schizzi di Beethoven

**Cosa sono:**

I "Skizzenbücher" (quaderni di schizzi) sono i taccuini dove Beethoven annotava:

* Idee tematiche iniziali
* Sviluppi motivici
* Prove di orchestrazione
* Varianti armoniche
* Passaggi problematici

**Caratteristiche:**

**Grafia:**

* Spesso illeggibile (anche per gli esperti)
* Abbreviazioni personali
* Correzioni sovrapposte
* Scarabocchi e cancellature

**Contenuto:**

* Non partitura ordinata, ma laboratorio creativo
* Stesso tema elaborato decine di volte
* Salti da un'opera all'altra
* Appunti verbali ("Prova questo", "Meglio così")

**Metodo compositivo:**

* Beethoven lavorava per accumulazione
* Partiva da idea semplice
* La rielaborava infinite volte
* Questo spiega la densità motivica delle sue opere

### Quanti sono

**Totale conservato**: Circa 8.000-10.000 pagine di schizzi

**Quaderni completi**: Circa 50-60

**Fogli sciolti**: Migliaia

**Periodo coperto**: 1798-1826 (quasi tutta la carriera viennese)

**Lacune importanti:**

* Anni di Bonn (1782-1792): quasi niente conservato
* **1799-1800**: quaderno mancante (cruciale per datare il Terzo Concerto!)
* Alcuni anni del periodo tardo

**Dove sono conservati:**

* **Berlino**: Staatsbibliothek (la maggior parte)
* **Bonn**: Beethoven-Haus
* **Vienna**: Gesellschaft der Musikfreunde
* **Londra**: British Library
* **Parigi**: Bibliothèque nationale
* **Collezioni private sparse**

### Il quaderno perduto del 1799-1800

**Il problema per il Terzo Concerto:**

Gli schizzi del Terzo Concerto Op. 37 sono mancanti. Questo ha portato storici a ipotizzare:

**Ipotesi A (smentita):**

* Concerto composto 1799-1800
* Schizzi in quaderno perduto di quegli anni
* Pronto per concerto dell'aprile 1800
* Ma suonato il Secondo (più vecchio) perché più sicuro

**Ipotesi B (confermata):**

* Concerto composto 1802-1803
* Schizzi esistevano ma andarono perduti
* Data sul manoscritto: 1803 (non 1800)
* Prima esecuzione: 5 aprile 1803

**Prova decisiva**: Analisi paleografica del manoscritto da parte di Plantinga (vedi sopra)

### Edizioni critiche moderne

**Beethoven-Gesamtausgabe (1862-1865)**

* Prima edizione completa
* Base per studi successivi

**Neue Beethoven-Gesamtausgabe (dal 1961)**

* Edizione critica moderna
* Include apparato critico con varianti
* Ancora in corso (non tutte le opere completate)

**Trascrizione degli schizzi:**

* Progetto gigantesco
* Diversi volumi pubblicati
* Permettono di studiare il processo compositivo

## HEILIGENSTADT

### Ubicazione geografica

**Dove si trova:**

* Sobborgo di Vienna
* Allora: villaggio separato nella campagna
* Oggi: XIX distretto (Döbling)
* Distanza dal centro: circa 6 km a nord-ovest

**Caratteristiche all'epoca di Beethoven:**

* Villaggio vinicolo
* Circondato da vigneti e boschi
* Aria salubre
* Rifugio estivo per i viennesi benestanti
* Vista sul Danubio
* Tranquillo e isolato

**Oggi:**

* Quartiere residenziale benestante
* Conserva atmosfera di villaggio
* Heuriger (taverne vinicole) tradizionali
* Meta turistica beethoveniana

### Beethoven a Heiligenstadt

**SOGGIORNO 1802:**

**Periodo**: Aprile-ottobre 1802

**Motivo**:

* Consiglio medico: aria di campagna per problemi di udito
* Desiderio di isolamento
* Necessità di concentrazione compositiva

**Dove abitò:** Due abitazioni:

1. **Primavera-estate**: Casa Mayer-Freihof (Pfarrplatz 2)
2. **Estate-autunno**: Casa che oggi ospita il Beethoven-Museum (Probusgasse 6)

**Opere composte:**

* Seconda Sinfonia Op. 36
* Terzo Concerto per pianoforte Op. 37 (probabilmente)
* Tre Sonate per violino Op. 30
* Parti delle Variazioni "Eroica" Op. 35

**Attività:**

* Lunghe passeggiate nei boschi
* Schizzi compositivi intensi
* Crescente isolamento sociale
* Crisi esistenziale per la sordità

### Il Testamento di Heiligenstadt

**DATA**: 6 ottobre 1802 (codicillo il 10 ottobre)

**COS'È**: Lettera-testamento mai inviata, indirizzata ai fratelli Karl e Johann

**CONTENUTO:**

**Tema centrale**: Confessione della sordità

"Oh voi uomini che mi ritenete o mi dichiarate ostile, scontroso o misantropo, quanto siete ingiusti con me! Non conoscete la segreta ragione di ciò che vi sembra tale."

**Temi trattati:**

* Spiegazione del comportamento schivo (causato dalla sordità)
* Sofferenza per l'isolamento forzato
* Tentazione del suicidio
* Decisione di vivere per l'arte
* Istruzioni per divisione dei beni
* Appello ai fratelli per la reciproca armonia

**PASSAGGI CHIAVE:**

Sulla sordità:

"Da sei anni sono colpito da un male incurabile, aggravato da medici incompetenti."

Sul suicidio evitato:

"Poco mancò che ponessi fine ai miei giorni da me stesso - solo l'arte mi ha trattenuto."

Sulla missione artistica:

"Mi sembrava impossibile lasciare il mondo prima di aver dato tutto ciò che sentivo dovesse venir fuori da me."

**SCOPERTA**: Trovato tra le carte di Beethoven dopo la morte (1827)

**IMPORTANZA STORICA:**

* Documento umano straordinario
* Testimonia la crisi del 1802
* Segna passaggio dal periodo iniziale al medio
* Mostra Beethoven come eroe romantico che vince la sofferenza con l'arte

**IRONIA TRAGICA:** Proprio mentre scrive di morte, compone musica di energia vitale (Seconda Sinfonia, piena di gioia)

### Il Beethoven-Museum di Heiligenstadt

**Ubicazione**: Probusgasse 6

**Cosa contiene:**

* Copia del Testamento
* Mobili d'epoca
* Manoscritti (copie)
* Strumenti dell'epoca
* Cornetti acustici usati da Beethoven
* Ricostruzione dell'ambiente di lavoro

**Visita:**

* Giardino con atmosfera ottocentesca
* Stanze autentiche conservate
* Vista sui boschi circostanti

## DATE FONDAMENTALI DELLA VITA DI BEETHOVEN

### Infanzia e formazione (Bonn)

**16 dicembre 1770 (battesimo)** - Nascita a Bonn

* Probabile data di nascita: 15 o 16 dicembre
* Famiglia di musicisti (nonno Kapellmeister, padre tenore)

**1775-1778** - Primi studi musicali

* Padre Johann come primo insegnante (metodi brutali)
* Pretese di farlo passare per fanciullo prodigio (falsificava l'età)

**1779-1792** - Formazione a Bonn

* 1779-1781: Christian Gottlob Neefe (maestro determinante)
* 1781: Prima pubblicazione (Variazioni Dressler)
* 1784: Vice-organista di corte
* 1787: Primo viaggio a Vienna (forse incontrò Mozart)
* 1789: Iscrizione all'Università di Bonn
* 1792: Morte del padre Johann (alcolista)

### Periodo viennese iniziale (1792-1802)

**Novembre 1792** - Trasferimento definitivo a Vienna

* Studi con Haydn (rapporto difficile)
* Poi con Albrechtsberger (contrappunto) e Salieri (composizione vocale)

**1795** - Primi successi pubblici

* 29 marzo: Prima del Secondo Concerto (Burgtheater)
* 18 dicembre: Prima del Primo Concerto (Redoutensaal)
* Prima pubblicazione viennese (Trii Op. 1)

**1796-1797** - Prime tournée

* Praga, Dresda, Berlino
* Affermazione come virtuoso

**1798-1800** - Prime opere importanti

* Sonata Patetica Op. 13
* Primo Quartetto Op. 18/1
* Sinfonia n. 1

**1801** - Primi sintomi di sordità

* Lettera a Wegeler: "La mia udito è sempre peggiorato"

**Aprile-Ottobre 1802** - Heiligenstadt

* Crisi esistenziale
* Testamento (6 ottobre)
* Seconda Sinfonia, Terzo Concerto

### Periodo medio (1803-1814)

**1803** - Svolta artistica

* 5 aprile: Accademia (Terzo Concerto, Seconda Sinfonia, Christus)
* Inizio lavoro su Eroica

**1804-1805** - Capolavori sinfonici

* Maggio 1804: Terza Sinfonia Eroica completata
* 20 novembre 1805: Prima di Fidelio (fallimento)

**1806-1808** - Anni di massima produttività

* Quarto Concerto, Concerto per violino
* Quartetti Rasumovsky
* Quinta e Sesta Sinfonia

**22 dicembre 1808** - Accademia leggendaria

* Quinta, Sesta Sinfonia, Quarto Concerto, Fantasia Corale
* Concerto di 4 ore, condizioni pessime

**1809** - Bombardamento di Vienna

* Maggio: Truppe napoleoniche assediano Vienna
* Beethoven si rifugia nella cantina del fratello Karl
* Compone Quinto Concerto durante l'assedio

**1810-1812** - Progetti sentimentali falliti

* "Lettera all'Immortale Amata" (luglio 1812)
* Identità della donna: mai accertata
* Ultimo tentativo di matrimonio

**1813-1814** - Successo popolare

* "Vittoria di Wellington" (musica di propaganda)
* Congresso di Vienna
* Massima fama pubblica

### Periodo tardo (1815-1827)

**Novembre 1815** - Morte del fratello Karl

* Inizio battaglia legale per custodia del nipote
* Ossessione che durerà 5 anni

**1816-1820** - Declino sociale

* Sordità totale
* Isolamento crescente
* "Quaderni di conversazione" (dialoghi scritti)
* Produzione rallentata

**1819-1823** - Ultime sonate per pianoforte

* Hammerklavier Op. 106 (1818-1819)
* Sonate Op. 109, 110, 111 (1820-1822)

**1819-1823** - Missa Solemnis

* Commissionata per incoronazione dell'arciduca Rodolfo
* Finita in ritardo (1823)
* Opera monumentale

**1822-1824** - Nona Sinfonia

* Unica sinfonia con coro
* "Inno alla Gioia" (testo di Schiller)
* 7 maggio 1824: Prima (trionfo)

**1825-1826** - Ultimi quartetti

* Quartetti Op. 127, 130, 131, 132, 135
* Grande Fuga Op. 133
* Vette assolute della musica da camera

**Luglio 1826** - Tentato suicidio del nipote Karl

* Trauma profondo per Beethoven
* Ritiro a Gneixendorf (da Johann)

**Autunno-Inverno 1826** - Malattia finale

* Ritorno a Vienna ammalato
* Cirrosi epatica, idropisia
* Quattro operazioni per drenare liquidi

**26 marzo 1827** - Morte

* Temporale durante l'agonia
* Ultime parole (incerte): "Plauso, amici, la commedia è finita"
* 29 marzo: Funerale
* 20.000 persone in corteo
* Orazione funebre di Franz Grillparzer

**Sepoltura:**

* Cimitero di Währing
* 1888: Traslato al Zentralfriedhof di Vienna
* Tomba vicina a Schubert

## COMPRENSIONE DELLA NOMENCLATURA ANALITICA

### Il tuo sistema tradizionale (corretto!)

**ESPOSIZIONE:**

* **Primo tema** (tonica)
* **Ponte modulante** (transizione)
* **Secondo tema** (dominante o relativa maggiore)
* **Codetta** (chiusura dell'esposizione)

**SVILUPPO:**

* Elaborazione dei temi

**RIPRESA:**

* Primo tema (tonica)
* Ponte
* Secondo tema (ora anche in tonica)
* Coda finale

**Questo è perfetto per sonate, quartetti, sinfonie!**

### Il sistema Hepokoski-Darcy (diverso ma equivalente)

Usano abbreviazioni in inglese:

**P, T, R, M, C, S, C:**

* **P** = Primary theme (primo tema) = TUO "primo tema" ✓
* **TR** = Transition (transizione) = TUO "ponte modulante" ✓
* **S** = Secondary theme (tema secondario) = TUO "secondo tema" ✓
* **C** = Closing zone (zona di chiusura) = TUA "codetta" ✓

**Gli altri che hai visto:**

* **R** = Ritornello (solo nei concerti)
* **M** = Medial Caesura (pausa retorica prima del secondo tema)

**QUINDI:** Stessa cosa, solo nomi diversi!

### Perché nei CONCERTI è più complicato

**NEI CONCERTI ci sono DUE LIVELLI:**

**LIVELLO 1: Alternanza Orchestra/Solista**

* **R** = Ritornello (Orchestra da sola)
* **S** = Solo (Pianista con orchestra)

**LIVELLO 2: I temi dentro ogni sezione**

* **P** = Primo tema
* **TR** = Transizione
* **S** = Secondo tema
* **C** = Chiusura

**COMBINAZIONE dei due livelli:**

Quando scrivi **R1-P** significa:

* **R1** = Ritornello numero 1 (orchestra)
* **-P** = Tema primario (primo tema)

Traduzione: "Il primo tema suonato dall'orchestra nella prima esposizione"

### Esempio pratico: Terzo Concerto di Beethoven

**STRUTTURA COMPLETA CON I DUE SISTEMI:**

#### TRADIZIONALE (il tuo):

**Esposizione orchestrale:**

* Primo tema (Do minore)
* Ponte
* Secondo tema (Do minore, poi Mi bemolle maggiore - strano!)
* Codetta

**Esposizione del solista:**

* Primo tema (Do minore, variato dal pianista)
* Ponte
* Secondo tema (Mi bemolle maggiore)
* Episodio virtuosistico (esibizione)

**Sviluppo:**

* Elaborazione temi

**Ripresa:**

* Primo tema
* Secondo tema (ora in Do maggiore)
* Cadenza del pianista
* Coda orchestrale

#### SISTEMA HEPOKOSKI-DARCY (più preciso):

**R1 (Ritornello I - Orchestra):**

* **R1-P**: Tema primario (= tuo "primo tema")
* **R1-TR**: Transizione (= tuo "ponte")
* **R1-S**: Tema secondario (= tuo "secondo tema")
* **R1-C**: Chiusura

**Solo I (Solista + Orchestra):**

* **S1-P**: Tema primario ripreso dal pianista
* **S1-TR**: Transizione in dialogo
* **S1-S**: Tema secondario
* **Display episode**: Episodio di esibizione

**R2 (Ritornello II - breve):**

* Conferma orchestrale

**Development (Sviluppo):**

* Elaborazione

**Solo II (Ripresa):**

* **S2-P**: Primo tema
* **S2-S**: Secondo tema (in tonica)
* **Cadenza**: Improvvisazione del pianista

**R4 (Ritornello IV - Coda):**

* Conclusione orchestrale

### COS'È UNA "ROTAZIONE"

**Definizione semplice:**

Una **rotazione** = una volta che il materiale tematico viene presentato nell'ordine P → TR → S → C

**Analogia utile:**

Immagina un treno che fa un giro completo:

* **Stazione P** (primo tema)
* **Stazione TR** (ponte)
* **Stazione S** (secondo tema)
* **Stazione C** (chiusura)

**Prima rotazione** = Primo giro completo (esposizione orchestrale) **Seconda rotazione** = Secondo giro (esposizione solista) **Terza rotazione** parziale = Sviluppo (fermate solo ad alcune stazioni) **Quarta rotazione** = Ripresa (ultimo giro completo)

### Perché Hepokoski e Darcy parlano di "rotazioni"

**NEL CONCERTO CLASSICO i temi ritornano più volte:**

**Il tema primario appare:**

1. In R1 (orchestra) → chiamato **R1-P**
2. In Solo I (pianista) → chiamato **S1-P**
3. Nello sviluppo → ancora **P**
4. In Solo II/Ripresa → **S2-P**
5. In R4/Coda → **R4-P**

**STESSO TEMA, MA 5 VERSIONI DIVERSE!**

Ecco perché serve la nomenclatura precisa:

* **R1-P** = "Il primo tema quando lo suona l'orchestra la prima volta"
* **S1-P** = "Il primo tema quando lo suona il pianista"

### Confronto diretto

**FRASE DELL'ANALISI:**

"Un tema sarà marcato secondo la rotazione nella quale apparve per la prima volta."

**TRADUZIONE:** "Ogni tema riceve un'etichetta che indica dove appare la prima volta"

**ESEMPIO:** Il primo tema appare per la prima volta in Ritornello I. Quindi si chiamerà sempre **R1-P** anche quando riappare dopo.

**PERCHÉ È UTILE:**

* Ti dice subito: "Questo è il tema principale"
* E anche: "Lo stai sentendo nell'esposizione orchestrale"
* Invece di dire solo "primo tema" (generico)

### Schema visivo finale

**TUO SISTEMA (sonate/sinfonie):**

ESPOSIZIONE

├─ Primo tema (tonica)

├─ Ponte modulante

├─ Secondo tema (dominante)

└─ Codetta

SVILUPPO

RIPRESA

├─ Primo tema (tonica)

├─ Ponte

├─ Secondo tema (tonica)

└─ Coda

**SISTEMA CONCERTI (Hepokoski-Darcy):**

RITORNELLO I (Orchestra)

├─ R1-P (= primo tema)

├─ R1-TR (= ponte)

├─ R1-S (= secondo tema, rimane in tonica!)

└─ R1-C (= codetta)

SOLO I (Pianista + Orchestra)

├─ S1-P (= primo tema variato)

├─ S1-TR (= ponte dialogato)

├─ S1-S (= secondo tema, ORA modula!)

└─ Display (= esibizione virtuosistica)

RITORNELLO II (breve)

DEVELOPMENT (= sviluppo)

SOLO II / RIPRESA

├─ S2-P

├─ S2-S (in tonica)

└─ CADENZA (pianista improvvisa)

RITORNELLO IV / CODA

### Conclusione pratica

**Il tuo sistema funziona perfettamente!**

Hepokoski-Darcy aggiungono solo:

1. **Precisione** (R1-P dice più di "primo tema")
2. **Livello extra** per i concerti (Orchestra vs Solista)
3. **Nomenclatura internazionale** standard

**Ma l'IDEA MUSICALE È LA STESSA che conosci tu!**

**Fine del Glossario**

*A cura di Silvia Platania* *12 dicembre 2025*