

Université de Montréal

Symphonie n° 3 en *mi* bémol majeur, op. 55, dite « *Eroica* », de Ludwig van Beethoven :
Analyse musicale de l'*Allegro con brio* et exégèse maçonnique

par Béatrice Cadrin

Faculté de musique

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maître en musique, option musicologie

Décembre 2019

© Béatrice Cadrin, 2019

Université de Montréal

Faculté de musique

Ce mémoire intitulé

Symphonie n° 3 en *mi* bémol majeur, op. 55, dite « *Eroica* », de Ludwig van Beethoven :

Analyse musicale de l'*Allegro con brio* et exégèse maçonnique

Présenté par

Béatrice Cadrin

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Nathalie Fernando

Président-rapporteur

Marie-Hélène Benoit-Otis

Codirectrice

François de Médicis

Codirecteur

Sylveline Bourion

Membre du jury

RÉSUMÉ

Symphonie n° 3 en *mi* bémol majeur, op. 55, dite « *Eroica* », de Ludwig van Beethoven :

Analyse musicale de l'*Allegro con brio* et exégèse maçonnique

Au début du XIX^e siècle, le paysage socio-politique européen est dominé par les bouleversements en provenance de France. Réagissant à ceux-ci, l'empereur Franz I restreint les libertés individuelles des sujets du Saint Empire Romain, tandis qu'au sein de l'aristocratie se trouvent au contraire des adeptes de l'*Aufklärung*, défenseurs de liberté et de tolérance.

C'est dans ce contexte que Beethoven compose sa troisième symphonie en 1803-1804. Solomon (2004) a démontré que le compositeur a fréquenté sa vie durant des adhérents aux principes de l'*Aufklärung*, dont plusieurs francs-maçons. Des symboles maçonniques de sa main ornent d'ailleurs une page d'esquisses pour l'*Eroica* (Lockwood, 2013). Il semble donc naturel d'explorer cette œuvre sous cet angle. Une analyse formelle de l'*Allegro con brio*, la première selon la méthode de Caplin (1998), permet de faire ressortir une récurrence marquée du chiffre 3 à travers plusieurs paramètres (tonalité, métrique, rythme, forme, instrumentation). De plus, les trois étapes du rite initiatique (mort, enterrement et résurrection) sont représentées dans les trois premiers mouvements, tandis qu'on retrouve dans les trois derniers mouvements des évocations de la devise française Liberté, Égalité, Fraternité

Cette relecture sous l'angle d'une interprétation maçonnique d'une œuvre fondamentale du canon symphonique apporte une contribution inédite à l'historiographie sur Beethoven ainsi qu'à l'histoire de la pensée et des sociétés.

Mots-clés : Beethoven, symphonies, *Eroica*, analyse Caplin, franc-maçonnerie, rite initiatique, Napoléon, *Aufklärung*, Lumières, Liberté, Égalité, Fraternité.

ABSTRACT

Symphonie n° 3 en *mi* bémol majeur, op. 55, dite « *Eroica* », de Ludwig van Beethoven :

Analyse musicale de l'*Allegro con brio* et exégèse maçonnique

At the beginning of the 19th century, the changes coming from France dominate the European sociopolitical landscape. In reaction to these, Franz I restricts individual freedom of the subjects of the Holy Roman Empire, while within the aristocracy, the numbers of adepts of the *Aufklärung* movement and believers in freedom and tolerance are growing.

It is in this context that Beethoven composes his Third Symphony in 1803-104. Solomon (2004) has demonstrated that his whole life, the composer was surrounded with members of the *Aufklärung*, many of them also freemasons. Masonic symbols in Beethoven's hand are even to be found on a page of his sketchbook for the *Eroica* (Lockwood, 2013). Therefore, it only seems logical to analyse the symphony from the angle of a masonic interpretation. A formal analysis of the first movement according to Caplin's method (1998), the first of its kind to be applied to a whole movement from a Beethoven symphony, brings to the fore a marked recurrence of the number three throughout numerous parameters (tonality, measure, rhythm, form, instrumentation). Furthermore, all three steps of the masonic initiation rite (death, burial and resurrection) are represented in the first three movements, whereas one also finds references to the French motto of *Liberté, Égalité, Fraternité* in the last three.

This new reading of a fundamental work of the symphonic canon represents a novel contribution to the historiography of Beethoven.

Key Words : Beethoven, symphonies, *Eroica*, Caplin analysis, freemasonry, initiation rite, Napoleon, *Aufklärung*, Enlightenment, *Liberté, Égalité, Fraternité*.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	9
Revue de littérature	12
Méthodologie	18
Beethoven et la franc-maçonnerie	19
Ch. 1. Analyse du premier mouvement	24
I. Exposition	24
II. Développement	41
III. Réexposition	56
IV. Coda	59
Ch. 2. Exégèse maçonnique	65
Mort, enterrement, résurrection	70
Liberté, Égalité, Fraternité	78
Conclusion	87
Bibliographie	91

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1. Division des grandes sections de la forme sonate dans l' <i>Allegro con brio</i> .	24
Tableau 2. Divisions de l'exposition.	25
Tableau 3. Sections du développement.	41
Tableau 4. Découpage du premier cœur du développement.	43
Tableau 5. Découpage du troisième cœur du développement.	51
Tableau 6. Modifications structurelles dans la réexposition.	57
Tableau 7. Découpage de la coda.	60
Tableau 8. Interprétations de la marche funèbre.	76
Tableau 9. Répartition des deux niveaux de lecture tripartites selon les mouvements.	80

LISTE DES FIGURES

Fig. 1. Illustrations maçonniques tirées du cahier d'esquisses <i>Eroica</i> , p. 17.	70
---	----

LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX

Ex. 1. Thème principal (m. 3-15).	27
Ex. 2. Reprise de la tête de thème et séquence I (m. 15-23).	30
Ex. 3. Station sur la dominante adoptant une structure thématique resserrée (m.23-37).	31
Ex. 4. Transition 1 avec rétrograde (m. 20-25).	32
Ex. 5. Reprise de la tête de thème et séquence II (m. 35-45).	33
Ex. 6. Deuxième thème de transition (m. 45-57).	34
Ex. 7. Début du premier thème subordonné (m. 55-59).	36
Ex. 8. Deuxième thème subordonné (m. 83-99).	37
Ex. 9. Fin de l'exposition et retransition (m. 99-155).	39-40
Ex. 10. Préparation au cœur du développement (m. 154-178).	42
Ex. 11. Petit et grand modèles du cœur du développement (m.178-197).	45
Ex. 12. Fragmentations successives créant de nouveaux modèles (m. 206-220).	46
Ex. 13. Deuxième cœur du développement, <i>fugato</i> (m. 236-244).	47
Ex. 14. Début du processus transitionnel (m. 248-253).	48
Ex. 15. Deuxième cœur du développement, passage transitionnel (m. 248-276).	49-50
Ex. 16. Tête du thème principal dans le contrepoint en miroir (m. 284-292).	53
Ex. 17. Début de la coda (m. 551-564).	61
Ex. 18. Coda (m. 631-639).	63
Ex. 19. Mozart, <i>Bastien et Bastienne</i> , Intrada (m. 38-49).	68
Ex. 20. Fin du deuxième mouvement (m. 238-247).	77
Ex. 21. Trio du <i>Scherzo</i> (m. 167 à 182).	77
Ex. 22. Début du <i>Scherzo</i> (m. 1-14).	82
Ex. 23. <i>Scherzo</i> , Passage du thème subordonné à la tonalité principale (m. 76-100).	83
Ex. 24. Thème de contredanse à l'anglaise du 4 ^e mouvement (version simplifiée à deux voix).	84
Ex. 25. Lien entre motif maçonnique et <i>tema di basso</i> .	86

REMERCIEMENTS

C'est un lieu commun de dire « Je n'aurais pas pu le faire sans vous », mais j'ai réellement bien failli ne pas me rendre au bout de l'écriture de ce mémoire. Je dois une reconnaissance profonde à chaque personne, famille, ami, collègue ou simple connaissance qui m'a demandé « Pis, as-tu fini ton doctorat? » ... « C'est juste une maîtrise, en fait. Et non, je ne l'ai pas encore finie. » « Ah, je pensais que tu étais rendue au doctorat... » Si je fais un doctorat, je compte sur vous pour me poser la même question autant de fois.

Un merci tout particulier à ma directrice et mon directeur de recherche, Marie-Hélène Benoit-Otis et François de Médicis. En réalité, un seul merci n'est pas suffisant : vous avez continué de croire en l'aboutissement de cette recherche quand je n'y croyais plus et même, quand je n'y pensais simplement pas. Merci pour les rappels gentiment formulés, les coups de pied habilement déguisés et les conseils précieux – ceux concernant la recherche, et ceux concernant...la vie.

Merci à François Vallières pour le professionnalisme et le soin apportés à la préparation des extraits musicaux (bien plus beaux que les miens), aussi pour la patience devant mes demandes et mes hésitations.

Merci à deux âmes généreuses, Brigitte Belzile et Pierre Guérin. Il faut le dire, je n'aurais pas pu le faire sans l'aide que vous m'avez spontanément offert. Ce n'est pas uniquement le geste en lui-même qui a fait la différence, c'est aussi l'injection de motivation fraîche qu'il a suscitée.

Merci à Caroline Rodgers d'avoir saisi les enjeux et d'avoir fait preuve de flexibilité pour me permettre de plonger à fond pour la dernière étape.

La qualité des traductions est due aux contributions de ma traductrice/révisure préférée.

J'ai aussi un musicologue préféré : merci pour tes conseils, ta présence à mes conférences et la relecture de dernière minute.

Je veux remercier ma fille Amanda de m'avoir endurée durant tout ce temps, d'avoir enduré surtout mes absences. J'espère que ça ne te découragera pas d'entamer des études supérieures un jour! Moi je t'aime plusse bon! Merci à tous les membres de ma famille qui m'ont soutenue et encouragée, et qui ont été présents justement pour Amanda quand j'étais trop prise.

Introduction

Sans être tout à fait aussi omniprésente que la Cinquième symphonie dans les programmations des orchestres symphoniques autour du globe, la Symphonie *Eroica* de Beethoven reste l'une de ses plus connues et des plus commentées. Les raisons en sont multiples. D'une part, son pouvoir expressif percutant en fait un succès auprès des mélomanes. D'autre part, elle représente un jalon historique marquant, ouvrant la porte comme elle le fait à l'époque romantique en faisant éclater le moule de la symphonie classique, que ce soit par sa longueur, par ses harmonies poussées, par l'originalité de ses mouvements ou par son pouvoir expressif indéniable. Elle continue par ailleurs d'être entourée d'énigmes qui suscitent une certaine aura mythique autour de sa genèse et de la signification que lui accordait Beethoven.

C'est dans ses *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* (*Notices biographiques sur Ludwig van Beethoven*), publiées en 1838 avec Franz Gerhard Wegeler, que Ferdinand Ries, élève et ami de longue date du compositeur, dévoile le premier l'anecdote de la dédicace à Napoléon Bonaparte, prévue puis violemment retirée¹. Selon ce récit, durant le travail sur la composition de la symphonie de juin à octobre 1803, Beethoven avait l'intention de la dédier à Napoléon. Cependant, le 20 mai 1804, Napoléon se proclame lui-même empereur des Français. Ries rapporte qu'en l'apprenant, Beethoven s'est emporté violemment, s'exclamant : « N'est-il donc qu'un homme comme les autres? Dorénavant, il piétinera lui aussi les droits de la personne, s'abandonnera à son ambition, il va se placer plus haut que les autres et devenir un tyran²! ». Lors de la publication de l'œuvre en 1806, la page titre indique finalement « *Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo* » (*Symphonie héroïque composée pour célébrer le souvenir d'un grand*

¹ Selon Thomas Sipe, le journal *Musical World* de Londres aurait raconté cette anecdote déjà deux ans avant la parution du livre de Ries et Wegeler. Il est possible que le journal ait pris connaissance de cette histoire par l'entremise de Ries lui-même, qui avait vécu à Londres de 1813 à 1824 et épousé une Britannique. (Thomas Sipe, *Beethoven. Eroica Symphony*, coll. Cambridge Music Handbooks, Cambridge University Press, 1998, p. 30.)

² « *Ist er auch nichts anderes wie ein gewöhnlicher Mensch? Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize frönen, er wird sich nun höher wie alle anderen stellen, ein Tyrann werden!* » Ferdinand Ries et Franz Gerhard Wegeler, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz, Bädeler, 1838, p. 78.

homme) et c'est le Prince Lobkowitz, un mécène important³, qui en est le dédicataire. La Symphonie *Eroica* fera l'objet de quelques concerts privés au Palais Lobkowitz, avant d'être créée publiquement le 7 avril 1805 sous la direction du compositeur.

A. B. Marx et Alexander Oulibicheff, entre autres, se sont basés sur ce lien encore énigmatique avec l'ambitieux général devenu empereur pour échafauder pour le premier mouvement des récits programmatiques décrivant des batailles napoléoniennes. L'ambivalence que Beethoven a continué d'exprimer envers Napoléon, semblant à la fois le rejeter et l'admirer⁴, n'a rien fait pour éclaircir ce mystère.

Par ailleurs, il ne s'agit pas là de la seule énigme présentée par la symphonie. La facture même de l'œuvre présente des aspects inusités ou intrigants : l'utilisation exceptionnelle d'une marche funèbre en tant que mouvement lent, le réemploi dans le quatrième mouvement d'un thème tiré du ballet *Die Geschöpfe des Prometheus*, composé par Beethoven deux ans auparavant, ainsi que certains choix harmoniques audacieux et surprenants dans le premier mouvement.

Hormis les analyses musicales, la littérature sur la Symphonie *Eroica* peut globalement être classée en deux catégories : d'une part, la recherche d'explications factuelles à ses éléments idiosyncratiques (lien avec Napoléon, personnes décédées pouvant faire l'objet de la marche funèbre) et d'autre part l'élaboration de récits herméneutiques, par exemple ceux incorporant Napoléon ou Prométhée dans le déroulement dramatique de la symphonie. À ce jour, les essais d'explications factuelles manquent souvent d'éléments de preuve, tandis que la majorité des récits herméneutiques se heurte à l'emplacement d'une marche funèbre au milieu du récit ou, dans le cas de ceux cherchant à exploiter le lien thématique entre le quatrième mouvement et le ballet *Die Geschöpfe des Prometheus*, à la

³ Le Prince Lobkowitz fera plus tard partie d'un trio, avec le Prince Kinsky et l'Archiduc Rodolphe, qui versera une pension annuelle de 4 000 florins à Beethoven. Cette entente établie en 1809 se poursuivra même après la mort de Lobkowitz en 1816 (avec un bref hiatus dû à la faillite de ce dernier). En plus de la Troisième symphonie, Lobkowitz est le dédicataire des Cinquième et Sixième, du Triple Concerto, de deux séries de quatuors à cordes et du cycle *An die ferne Geliebte*.

⁴ Au sujet de l'opinion variable exprimée par Beethoven au sujet de Napoléon, voir, entre autres, Maynard Solomon, *Beethoven*, p. 180-185 et Barry Cooper, « Beethoven's Beliefs and Opinions », *The Beethoven Compendium*, p. 144.

difficulté de proposer un lien convaincant entre Prométhée et les trois premiers mouvements de la symphonie.

Comme prémisse de ce travail, je pose l'hypothèse d'une explication unique qui puisse fournir un fil conducteur et rassembler tous ces points énigmatiques sous le chapeau d'une vision globale.

La Symphonie *Eroica* comporte d'autres particularités qui n'ont pas attiré l'attention au même titre que celles énumérées ci-haut, mais qui pourraient livrer des indices quant à la direction à donner aux recherches. En effet, un examen sommaire suffit pour faire ressortir une accumulation d'occurrences du chiffre trois. S'il s'agit d'éléments parfois anodins en eux-mêmes, c'est surtout l'abondance de telles occurrences et leur infiltration dans plusieurs paramètres qui leur donne du poids : mélodie (motif basé sur une triade), harmonie (choix d'une tonalité à trois bémols), mètre (premier mouvement en $\frac{3}{4}$), orchestration (inclusion d'un troisième cor), forme (dans le premier mouvement, manipulations permettant une troisième itération d'un élément).

Cette récurrence marquée du chiffre trois rappelle les références maçonniques employées par Mozart dans l'opéra *Die Zauberflöte*, composé une douzaine d'années auparavant, telles que décodées entre autres dans les interprétations aujourd'hui largement admises de Jacques Chailley et de Katharine Thompson⁵.

Des ouvrages mentionnés dans la revue de littérature exposée plus bas, aucun n'aborde la Symphonie *Eroica* sous l'angle d'une interprétation spécifiquement maçonnique. J'espère cependant réussir dans les pages de ce travail à démontrer de façon convaincante la plausibilité et la pertinence de cette vision en tant que fil d'Ariane reliant les différentes caractéristiques intrigantes de cette œuvre importante.

Cette lecture maçonnique s'appuie entre autres sur les résultats d'une analyse du premier mouvement selon la méthode développée par William E. Caplin spécifiquement pour le

⁵ Jacques Chailley, *La flûte enchantée : opéra maçonnique. Essai d'explication du livret et de la musique*, Paris, Robert Laffont, 1968 et Katharine Thompson, *The Masonic Thread in Mozart*, Londres, Lawrence and Wishart, 1977.

répertoire de l'époque classique. Cette analyse, exposée dans le premier chapitre du travail, est la première du genre à avoir pour objet un mouvement entier de la Symphonie *Eroica*.

Revue de littérature

Comme l'expliquera la présentation de la méthodologie de recherche ci-bas, le manuel rédigé par William E. Caplin pour la présentation et l'apprentissage de sa méthode, *Analyzing Classical Form*⁶, a été d'un secours inestimable tout au long de cette recherche.

Son article « Structural Expansion in Beethoven's Symphonic Forms », paru dans *Beethoven's Compositional Process*⁷, a permis de confirmer certains aspects de l'analyse du thème subordonné du premier mouvement. Dans cet article, Caplin compare la structure formelle des sections du thème subordonné des premiers mouvements des Première, Troisième et Neuvième symphonies. À travers cette comparaison, il constate l'évolution de l'écriture formelle de Beethoven, qui passe de procédés d'extension dans la Première, à la maîtrise de procédés d'expansion dans la Neuvième symphonie, la Troisième représentant un intermédiaire entre les deux. Cependant, nulle part Caplin ne fournit une analyse complète d'un des mouvements de l'*Eroica*.

Au-delà de l'analyse formelle, il a aussi fallu situer le compositeur et son œuvre dans l'esprit d'une époque riche en remises en question. Les ouvrages sur l'histoire de la pensée et la situation socio-politique dans l'Europe du XVIIIe siècle, désigné globalement par le terme des Lumières en France et d'*Aufklärung* dans les pays de langue allemande, ne manquent pas. Du livre *German Philosophy 1760-1860. The Legacy of Idealism* de Terry Pinkard⁸, je retiens le portrait sociologique que dresse l'auteur de la génération ayant grandi avec les idées des Lumières et de leurs effets déstabilisants sur les sociétés de l'espace germanique, avant même les chamboulements de la Révolution française. Il en ressort que certaines caractéristiques considérées excentriques chez Beethoven dans le contexte de la

⁶ William E. Caplin, *Analyzing Classical Form. An Approach for the Classroom*, New York, Oxford University Press, 2013.

⁷ William E. Caplin, « Structural Expansion in Beethoven's Symphonic Forms », dans William Kinderman, éd., *Beethoven's Compositional Process*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1991, p. 27-54.

⁸ Terry Pinkard, *German Philosophy 1760-1860. The Legacy of Idealism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

société conservatrice viennoise, par exemple son dédain des conventions sociales, sa détermination à s'élever et à être son propre maître ou son amertume face aux espoirs déçus d'avancement, reflètent, de façon exacerbée par la nature intempestive du compositeur, un état d'esprit répandu chez la génération née à partir de 1770 dans les principautés allemandes.

Bien sûr, ce sentiment général d'insatisfaction et d'aspiration au changement ne se fixait pas partout sur les mêmes réclamations, les mêmes priorités, ni les mêmes modèles. Comme l'écrit Roland Mortier : « Qu'il s'agisse du rapport à l'État, à l'économie, au droit ou à la religion, la situation varie d'une région culturelle, d'un système politique, d'un pays à l'autre. Ces décalages sont liés à des données historiques, géographiques ou circonstancielles qui relèvent de la longue durée⁹. » À cet égard, le livre *Les Lumières en Europe. Unité et Diversité* (édité par Werner Schneiders), de l'introduction duquel est tirée cette citation, et le chapitre « The German Enlightenment: French or English? », tiré du livre *Federalism and Enlightenment in Germany 1740-1806* de Maiken Umbach¹⁰, ont été utiles pour clarifier le genre de pensée éclairée à laquelle aurait été exposé Beethoven à Bonn et ensuite à Vienne.

La pensée de l'*Aufklärung* rejoignait en plusieurs points celle des franc-maçons, et les deux cercles se fréquentaient presque sans distinction à la fin du XIX^e siècle à Vienne. Cependant, peu d'ouvrages dans le vaste corpus d'études sur Beethoven se penchent spécifiquement sur ses possibles liens avec la franc-maçonnerie. Il est bien sûr difficile d'obtenir des réponses précises et définitives sur un tel sujet. Une description détaillée, nourrie par une étude approfondie de l'ensemble des relations personnelles et professionnelles du compositeur, de sa correspondance et de son journal intime, est fournie par Maynard Solomon dans deux chapitres de son livre *Late Beethoven*¹¹, intitulés « The Masonic Thread » et « The Masonic Imagination ». Il en ressort que Beethoven a fréquenté

⁹ Roland Mortier, Introduction générale à la publication de « Concepts et symboles du dix-huitième siècle européen », dans William Schneiders, éd., *Les Lumières en Europe. Unité et Diversité*, coll. Concepts et symboles du dix-huitième siècle européen, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2003, p.xi.

¹⁰ Maiken Umbach, *Federalism and Enlightenment in Germany 1740-1806*, London, The Hambledon Press, 2000.

¹¹ Maynard Solomon, *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*, Berkeley, University of California Press, 2003.

sa vie durant les cercles franc-maçons, bien qu'il soit à peu près certain qu'il soit resté non-initié. Son premier professeur, Christoph Gottlob Neefe, s'est trouvé à la tête de la loge Illuminati « Stagira » de 1784 jusqu'à son démantèlement en 1786. À l'université de Bonn, Beethoven a été proche de membres de la *Lesegesellschaft*, un cercle de lecture qui se penchait sur les écrits des Lumières. À Vienne, ses mécènes principaux (dont le Prince Lichnowsky), ses amis les plus proches (les Ries, père et fils, Wegeler) et certains de ses éditeurs (Hoffmeister, Härtel et Simrock¹²) étaient maçons initiés. De plus, Solomon recense dans la correspondance et dans les journaux de Beethoven plusieurs références à des symboles maçonniques, démontrant qu'il était familier avec ceux-ci.

Le travail entamé par Solomon dans ces chapitres est mis en contexte de façon plus développée par Jan Swafford, qui fait des liens maçonniques et du rôle de la franc-maçonnerie dans la vie et la carrière de Beethoven un des points focaux de sa biographie *Beethoven. Anguish and Triumph*¹³, parue en 2014. Les chapitres « Heaven and Earth Will Tremble » et « Geschrieben auf Bonaparte » traitent de la genèse et du travail sur la Symphonie *Eroica* et des créations contemporaines à celle-ci.

Une preuve importante de la familiarité de Beethoven avec certains symboles de la franc-maçonnerie se trouve dans le cahier d'esquisses *Eroica*. Lewis Lockwood signe un article, « Symbols in the Margin of Landsberg 6 », dans son édition critique de ces cahiers d'esquisses co-éditée avec Alan Gosman¹⁴, dans lequel il établit que certains signes dessinés par Beethoven en marge de ses esquisses pour la symphonie ont été identifiés en tant que symboles maçonniques. Je reviendrai sur ces dessins et l'interprétation que j'en fais dans la deuxième partie de ce travail.

L'ouvrage *Beethoven and the Construction of Genius* de Tia DeNora¹⁵ n'aborde pas les liens de Beethoven avec les loges franc-maçonniques : la recherche minutieuse de DeNora a

¹² Solomon ajoute que c'est dans la correspondance échangée avec ces trois hommes que se trouvent les expressions les plus franches et les plus révélatrices des vues politiques de Beethoven. Solomon, *Late Beethoven*, p. 142.

¹³ Jan Swafford, *Beethoven: Anguish and Triumph. A Biography*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2004.

¹⁴ Lewis Lockwood, « Symbols in the Margin of Landsberg 6 », dans Alan Gosman et Lewis Lockwood, éd., *Beethoven's « Eroica » Sketchbook. A Critical Edition*, Vol. 1: *Commentary and Transcription*, University of Illinois Press, 2013.

¹⁵ Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, Berkeley, University of California Press, 1995.

plutôt ouvert une nouvelle perspective sur l'ensemble de la carrière de Beethoven et la combinaison des facteurs sociaux, politiques, économiques, culturels et personnels qui en ont permis l'éclosion. DeNora fait la démonstration du rôle essentiel qu'a joué l'aristocratie viennoise dans l'accueil réservé à Beethoven à son arrivée en cette ville et tout au long de sa carrière subséquente. Cependant, c'est en mettant en parallèle le travail de DeNora avec les recherches de Solomon mentionnées plus haut qu'il ressort clairement que les aristocrates les plus actifs dans la promotion de l'avancement de Beethoven et le financement de sa carrière étaient souvent des franc-maçons reconnus ou soupçonnés, tel le comte Lichnowsky.

Un aspect de la franc-maçonnerie qui n'était certainement pas sans déplaire à Beethoven est l'importance accordée à la musique au sein du mouvement. L'article d'Alberto Basso, « Maçonnerie, ésotérisme et lieux secrets de la musique du XVI^e au XIX^e siècle », publié dans l'Encyclopédie *Musiques* de Jean-Jacques Nattiez¹⁶, offre un survol de la place de la musique au sein des sociétés franc-maçonnnes. Basso parle d'une « extraordinaire profusion de recueils de chants destinés aux loges¹⁷ » dans les pays de langue allemande, contrairement à la France, où ces recueils sont « rares et peu consistants¹⁸ ». Beethoven y est mentionné brièvement et uniquement en tant que compositeur ayant mis en musique l'ode *An die Freude* de Schiller, poème écrit en 1785 et ayant beaucoup circulé dans les loges maçonniques.

Ces recueils de chants dont parle Basso rassemblaient des musiques destinées à être utilisées lors des activités des loges maçonniques. Katharine Thomson a énuméré dans le chapitre « Masonic Ideas About Music » de son livre *The Masonic Thread in Mozart*¹⁹ certaines façons qu'empruntaient les compositeurs de ces musiques pour y intégrer des références à la symbolique maçonnique. Bien que tiré d'un livre traitant de la musique de Mozart, il fournit un point de départ pour étayer notre recherche de références maçonniques dans celle de Beethoven.

¹⁶ Alberto Basso, « Maçonnerie, ésotérisme et lieux secrets de la musique du XVI^e au XIX^e siècle », dans Jean-Jacques Nattiez, éd. *Musiques, Une encyclopédie pour le XIX^e siècle*, vol. 4 *Histoires des musiques européennes*, Arles, Actes Sud / Cités de la musique, p. 662-680.

¹⁷ Ibid., p. 671.

¹⁸ Ibid., p. 670.

¹⁹ Thomson, *The Masonic Thread in Mozart*, 1977.

Pour mieux comprendre l'attrait qu'a pu exercer la franc-maçonnerie sur Beethoven, il est aussi utile de se pencher sur ses pensées et valeurs en général. Le chapitre « Beethoven's Beliefs and Opinions » dans *The Beethoven Compendium* de Barry Cooper²⁰ offre un tour d'horizon cohérent de la pensée philosophique, politique et religieuse de Beethoven, glané, comme chez Solomon, à partir de citations dans sa correspondance et dans ses carnets. Cooper n'y aborde pas du tout la franc-maçonnerie ou même la pensée des Lumières, mais cette compilation confirme néanmoins la tournure généralement éclairée des choix et des valeurs de Beethoven.

Deux biographies contribuent à compléter ce portrait par la finesse de leur perception et leur exhaustivité, en plus de celle de Jan Swafford susmentionnée. Celle de Maynard Solomon²¹, une référence incontournable et une source précieuse d'information depuis sa parution en 1977, présente une exploration psychologique complexe et nuancée. *Beethoven: The Music and the Life*²² de Lewis Lockwood fournit pour sa part des renseignements détaillés sur les circonstances de composition, les sources d'inspiration et le processus de travail des œuvres de Beethoven.

Après avoir appris à mieux connaître Beethoven et son époque, il importe d'étudier l'œuvre. Le guide rédigé par Thomas Sipe pour la série *Cambridge Music Handbooks* sous le titre *Beethoven: Eroica Symphony*²³ condense beaucoup d'informations fouillées en peu de pages. Sipe y mentionne la thèse de Sarah Bennett Reichart, *The Influence of Eighteenth-Century Social Dance on the Viennese Classical Style*²⁴, qui m'a fourni le lien manquant pour intégrer le quatrième mouvement dans une lecture idéologique. L'article « French Revolutionary Models for Beethoven's *Eroica* Funeral March » de Claude Palisca²⁵ a joué un rôle similaire pour l'analyse du deuxième mouvement en détaillant la parenté musicale entre celui-ci et les hymnes et chants révolutionnaires français.

²⁰ Barry Cooper, éd., *The Beethoven Compendium. A Guide to Beethoven's Life and Music*, London, Thames and Hudson, 1991.

²¹ Maynard Solomon, *Beethoven*, New York, Schirmer Books, 1977.

²² Lewis Lockwood, *Beethoven: The Music and the Life*, New York, Norton, 2003.

²³ Sipe, *Beethoven: Eroica Symphony*, 1998.

²⁴ Sarah Bennett Reichart, *The Influence of Eighteenth-Century Social Dance on the Viennese Classical Style*, thèse de doctorat, City University of New York, 1984.

²⁵ Claude Palisca, « French Revolutionary Models for Beethoven's *Eroica* Funeral March », dans Anne Dhu McLucas, éd., *Music and Context : Essays for John W. Ward*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.

Du côté des analyses, il faut impérativement mentionner l'article de Schenker « Beethovens Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt dargestellt » (dans la traduction anglaise de Derrick Puffett et Alfred Clayton, « Beethoven's Third Symphony : Its True Content Described for the First Time²⁶ »). Schenker y félicite August Halm d'avoir relevé le premier la parenté entre le « nouveau thème » du développement et la tête du thème principal, et ajoute sa propre observation au sujet de la voix intérieure du même passage. Raymond Knapp complète l'analyse de ce passage en y faisant remarquer que les voix bougent en mouvement contraire²⁷, menant à une concordance de leurs sommets.

L'ouvrage *Beethoven Hero* de Scott Burnham²⁸ a constitué une ressource essentielle tout au long de l'accomplissement de cette recherche grâce à la sélection d'analyses programmatiques qu'il résume, procurant une synthèse des rapprochements effectués avec Napoléon ou Prométhée.

L'article « Who Died? The Funeral March in Beethoven's *Eroica* Symphony » de Rita Steblin²⁹, paru en 2006 dans la revue *The Musical Quarterly*, constitue un exemple d'approche très spécifique cherchant à percer la signification de la *Marcia funebre* en tant que deuxième mouvement de la symphonie. Steblin propose qu'il s'agit d'un hommage à l'Électeur de Cologne Maximilian Franz, un des premiers employeurs et mécènes de Beethoven. Il est connu que Beethoven avait souhaité lui dédier sa Première symphonie, mais que le décès de l'Électeur avait coupé court à ce projet. Selon Steblin, Beethoven aurait souhaité rendre un hommage tardif à son ancien protecteur en incluant une marche funèbre à sa mémoire dans sa Troisième symphonie. J'expliquerai dans la dernière partie de ce travail que l'interprétation que j'accorde à ce mouvement est loin d'être aussi concrète.

Il ressort de ce tour d'horizon de la littérature secondaire sur Beethoven et sa Symphonie *Eroica* que les aspects révolutionnaires de celle-ci ne peuvent être exagérés, ni son

²⁶ Schenker, Heinrich, « Beethoven's Third Symphony : Its True Content Described for the First Time » (trad. de Derrick Puffett et Alfred Clayton), dans *The Masterwork in Music. A Yearbook*, vol. III (1930), Cambridge University Press, 1997.

²⁷ Raymond Knapp, « On the Inner Dimension of Heroic Struggle in Beethoven's *Eroica*: A Mahlerian Perspective (And What That Might Tell Us) », dans *Beethoven Forum*, vol. 11 n° 1, 2004, p. 41-89.

²⁸ Scott Burnham, *Beethoven Hero*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

²⁹ Rita Steblin, « Who Died? The Funeral March in Beethoven's *Eroica* Symphony », dans *The Musical Quarterly*, vol. 89 n° 1, Printemps 2006, p. 62-79.

importance surestimée. Il est clair que l'œuvre n'a pas encore livré tous ses secrets. L'abondance de références au chiffre trois, la charge significative de celui-ci dans la symbolique maçonnique et l'importance de la franc-maçonnerie comme mouvement parallèle au développement de la pensée éclairée à Vienne au temps de Beethoven forment un ensemble d'indices suffisamment fort pour justifier l'analyse de la Symphonie *Eroica* sous cet angle, espérant y trouver les explications manquantes à ses mystères historiques et musicaux.

Méthodologie

La recherche de ces explications manquantes nécessitait une méthode d'analyse permettant à la fois l'observation détaillée et une mise en contexte plus large. La méthode d'analyse formelle développée par William E. Caplin permet ce focus à plusieurs niveaux, en décortiquant les phrases en un certain nombre de membres possibles, et en proposant des modèles pour leur assemblage global, permettant de comparer la structure spécifique d'une œuvre ou d'un mouvement avec les normes formelles établies. Elle a été appliquée au premier mouvement de la Symphonie, un *Allegro con brio* de forme sonate. Le résultat, la première analyse caplinienne de ce mouvement, est présenté dans le premier chapitre. Le thème du *Scherzo* a aussi été analysé selon la même méthode : quelques conclusions en seront également brièvement présentées. Dans les deux cas, ces analyses ont fait ressortir des aspects de la facture et de la forme, tels l'expansion de la transition dans l'exposition du premier mouvement, et la fusion des fonctions de thème principal et thème subordonné dans le troisième.

Par la suite, il s'est agi d'interpréter les informations révélées par ces analyses et d'évaluer si, et comment, elles confirmaient la piste maçonnique annoncée par les récurrences du chiffre trois. Le champ des explorations ne s'est cependant pas limité à ces analyses : les analyses et commentaires existants, soit sur l'ensemble de la symphonie, soit sur des aspects spécifiques des mouvements individuels, sont naturellement venus enrichir l'exégèse proposée dans le deuxième chapitre. C'est dans cette exégèse que sont réunis ces éléments sélectionnés afin d'en tirer une lecture cohérente et éclairante de l'œuvre.

Beethoven et la franc-maçonnerie

Pour cerner la pensée de Beethoven et examiner la plausibilité d'une allégeance franc-maçonnique (plus ou moins affirmée) de sa part, il faut d'une part comprendre la perméabilité qui existait entre les cercles maçonniques et éclairés, et d'autre part saisir l'empreinte durable qu'ont laissé sur Beethoven ses années de formation à Bonn, considérée l'une des villes les plus éclairées du Saint Empire romain germanique.

Il est difficile de définir l'*Aufklärung* parce que, tout comme les Lumières en France ou l'*Enlightenment* en Angleterre, le concept a évolué au fil du XVIIIe siècle, en plus de prendre des formes différentes selon les régions. On peut dire cependant qu'à la base de toute pensée éclairée se trouve la recherche du bonheur terrestre, par opposition à l'atteinte d'un paradis hypothétique acheté au prix de souffrances quotidiennes, car ce n'est qu'une fois la pensée libérée de ce paradigme restrictif qu'il devient possible de tout remettre en question : la légitimité divine des familles royales, les écarts de fortune entre classes aristocratique et ouvrière, les privilèges accordés au clergé, etc. Les adeptes de l'*Aufklärung* comptent sur une application systématique de la raison et de la logique à tous les aspects de la vie en société pour établir progressivement une société plus juste, plus vertueuse et plus libre. Tout comme en France et en Angleterre, l'*Aufklärung* allemand fait la promotion de la lutte contre les préjugés, plaide pour une plus grande liberté d'action pour l'individu, pour le droit à l'éducation, pour le respect des droits de la personne, pour l'obligation de l'État de voir au bien commun et pour la tolérance religieuse. L'anticléricisme de la version allemande reste cependant moins virulent que celui de sa contrepartie française. La façon dont les *Aufklärer* imaginaient implanter les changements de mentalité constitue une autre différence fondamentale :

Contrairement aux Français, les *Aufklärer* allemands voulaient des gouvernements forts, une bureaucratie efficace, des armées fortes, des princes puissants et éclairés. L'idéal allemand de réforme éclairée se réalisait de haut en bas, par édits³⁰.

³⁰ « In stark contrast to the French, German *Aufklärer*s wanted strong governments, efficient bureaucracies, strong armies, powerful and enlightened princes. The German ideal of enlightened reform was top-down, achieved by edict. » Swafford, *Anguish and Triumph*, p. 51-52.

La situation géopolitique respective des trois grands axes du Saint Empire romain germanique – l’empire austro-hongrois, la Prusse et la Troisième Allemagne (vocable désignant l’ensemble des petites principautés) – devient déterminante pour les modèles vers lequel chaque secteur va se tourner. Fortement militarisée et aspirant à l’indépendance, la Prusse va s’inspirer du modèle français des Lumières pour justifier ses aspirations. Les gouvernements des principautés plus petites, qui continuent de soutenir le fédéralisme décentralisé offert par l’empire, vont préférer le modèle anglais de l’*Enlightenment*. Dans la pratique, chaque région formule son propre mélange et ses propres priorités selon sa situation. Ce manque d’unité et le morcèlement politique du pays en plusieurs États a contribué à ralentir d’éventuels élans révolutionnaires, bien que Marita Gilli parle « d’un état d’esprit réceptif à la révolution » vers 1775 en Allemagne. « Les mots « liberté », « égalité » et « fraternité » y circulent déjà³¹. » C’est dans les régions de la rive gauche du Rhin que ces vellétés sont les plus fortes.

Bien que située sur la rive gauche du Rhin et géographiquement éloignée de la capitale impériale, Bonn en est proche par les liens qui l’y rattachent, puisque la ville est le siège du prince électeur de Cologne. Le Baron Caspar Riesbeck, un voyageur de passage à Bonn en 1780, alors que Maximilian Friedrich était Électeur, décrivait la ville comme étant « la plus grande et la plus belle des villes entre Coblenze et Cologne. » Il ajoute aussi qu’il s’agissait « sans aucun doute du plus actif et du plus éclairé des gouvernements ecclésiastiques de l’Allemagne³² ».

Les liens entre Bonn et Vienne se resserrent encore après le décès de Maximilian Friedrich le 3 mars 1784, alors que c’est un frère de l’empereur Joseph II, Maximilian Franz, qui devient le nouvel Électeur. Jan Swafford écrit à son sujet :

Il était comme un jeune scientifique ambitieux assumant la direction d’un laboratoire splendide. Son accession au trône a donné lieu à la pleine éclosion de l’âge d’or de Bonn, dont l’apothéose allait s’exprimer moins dans les palais et les monuments à la gloire

³¹ Marita Gilli, *Pensée et pratique révolutionnaires*, p. 10

³² « [...] *the largest and handsomest town betwixt Coblantz and Cologne. [...] without a doubt the most active and most enlightened of all the ecclesiastical governments of Germany.* » Baron Riesbeck, *Travels Through Germany in a Series of Letters*, trad. Rev. Mr. Mary, London, vol. 3, Cadell, 1787, p. 261. Cité dans Solomon, *Beethoven*, p. 47.

politique qu'à travers l'art, la poésie, la philosophie, la musique et leurs idéaux sous-jacents : à travers l'*Aufklärung*³³.

En plus d'influencer directement la vie de Beethoven en le soutenant financièrement, l'Électeur Maximilian Franz a aussi indirectement influencé le cours de sa formation en élevant l'académie d'enseignement de Bonn au statut d'université. Lors de ses études en philosophie à cette institution à partir de 1789, Beethoven a fait la rencontre de professeurs d'allégeances multiples : Illuminati, franc-maçons, philosophes kantien³⁴. Solomon résume en ces mots la qualité de l'entourage de Beethoven à Bonn :

Nonobstant leurs différents politiques et leurs affiliations, les amis, professeurs, collègues et mécènes de Beethoven étaient unis par leur foi dans l'*Aufklärung*, et particulièrement par leur conviction qu'une aristocratie éclairée pourrait faire avancer les objectifs de fraternité, justice, service, vertu et liberté de pensée. Ainsi, il n'y avait pas de barrière idéologique insurmontable entre les Illuminati comme Neefe ou le Comte August Clemens Hatzfeld, ami proche de Mozart, et un *Aufklärer* comme le Comte Ferdinand Waldstein, puisqu'ils étaient tous dévoués à la cause que ce dernier nommait sa « chimère préférée » – le bonheur de l'humanité³⁵.

Comme les étudiants n'y étaient pas officiellement admis, il n'est pas certain que Beethoven ait pu fréquenter en personne la *Lesegesellschaft*, un club de lecture progressiste sur lequel se sont rabattus maçons et Illuminati orphelins de loges après 1785. Car après dix années de politiques libérales et sympathiques à la franc-maçonnerie, l'empereur Joseph II émet le 11 décembre 1785 un édit limitant le nombre de loges maçonniques permises ainsi que le nombre de membres que celles-ci peuvent admettre. Sous le couvert de la société de lecture, qui ne se réclame officiellement d'aucune idéologie, les membres

³³ « He was like an ambitious young scientist taking over a splendid laboratory. His assumption of the throne marked the full flowering of Bonn's golden age. That apotheosis would not be found in the palaces and monuments of electoral glory but in art, poetry, philosophy, music, and the ideals behind them : in *Aufklärung*. » Swafford, *Beethoven*, p. 68.

³⁴ Pour plus de détails, voir Solomon, *Beethoven*, p. 49 et *Late Beethoven*, p. 139.

³⁵ « Regardless of their political differences and affiliations, Beethoven's friends, teachers, colleagues, and patrons were united by their belief in the *Aufklärung*, and particularly by their faith that an enlightened aristocracy might advance the goals of fraternity, justice, service, virtue, and freedom of thought. Thus, there was no insuperable ideological barrier between Illuminists like Neefe or Mozart's beloved friend Count August Clemens Hatzfeld and an *Aufklärer* like Count Ferdinand Waldstein, for all of them were dedicated to working for what the latter called his « favorite chimera » - the « *Glück der Menschheit*. » Solomon, *Late Beethoven*, p. 139

peuvent lire et commenter les écrits d'auteurs de l'*Aufklärung* et continuer à en faire connaître les idéaux.

Avant même d'être exposé aux courants de pensée du jour à l'université, Beethoven y avait été initié par son professeur de musique Christoph Gottlob Neefe, un *Aufklärer* enthousiaste et ancien maître de la loge Illuminati Stagira. Le contraste entre les encouragements patients et la personnalité chaleureuse de son professeur et la rudesse des premières années d'apprentissage sous l'égide avinée de Johann Beethoven peut avoir contribué à bien disposer le jeune Ludwig envers la façon de penser de son maître. Toujours est-il que l'impression laissée par ces années de formation instrumentale et philosophique a été permanente, puisque Beethoven est resté fidèle aux idéaux de l'*Aufklärung* et sympathique à la franc-maçonnerie toute sa vie, même après qu'elle ait été frappée d'interdit avec le *Kriminalpatent* émis en 1795 par le nouvel empereur, Franz II.

Celui-ci a accédé au trône en 1792, l'année même de l'arrivée de Beethoven à Vienne, à la suite des décès successifs de Joseph II en 1790 et de son successeur Leopold II, moins de deux ans après. Âgé de seulement 24 ans et insécure dans ses nouvelles fonctions, le nouvel empereur s'entoure de conseillers conservateurs et même réactionnaires. Son édit de 1795, le *Kriminalpatent*, poursuit le travail de répression entrepris dès son accession au trône en rendant illégales les réunions de sociétés secrètes. Les loges maçonniques encore existantes sont forcées de se dissoudre, un nombre limité d'entre elles se glisse dans une existence secrète et anonyme. Les idéaux de tolérance, d'égalité et de liberté d'action et de pensée qu'elles prônent subissent un recul sensible avec l'établissement d'un État policier contrôlant.

Malgré cela, Beethoven continue d'entretenir dès son arrivée à Vienne des amitiés avec des francs-maçons et *Aufklärer* reconnus : le Prince Karl Lichnowsky (mécène majeur et ami, membre de la même loge que Mozart), Nikolaus Smeskall von Domanovecz (ami, l'a présenté à plusieurs de ses futurs mécènes dont Lichnowsky), Gottfried van Swieten (sympathisant aux francs-maçons, fondateur de l'association de concert *Gesellschaft der associierten Kavaliers*, tient un salon musical hautement fréquenté auquel a participé Beethoven), Ferdinand Ries (élève, secrétaire et ami), Franz Anton Hoffmeister (compositeur et éditeur musical) et Gottfried Christoph Härtel (éditeur musical). Solomon

conclut que « tout semble indiquer que Beethoven a été accueilli à Vienne [...] par des membres d'un réseau d'individus cultivant des liens étroits avec la franc-maçonnerie ou l'Ordre des Illuminati³⁶. » Ce n'est pas la première fois que Beethoven fait l'expérience de l'esprit d'entraide des franc-maçons : en route pour son premier voyage à Vienne, en 1787, il avait été hébergé à Augsbourg par *Hofrat* Schaden, franc-maçon, et sa femme. Ceux-ci avaient tenu à l'accompagner jusqu'à Munich et lui avaient fourni des noms de frères maçons à contacter à son arrivée.

Maintenant que la familiarité de Beethoven avec les idéaux franc-maçonniques a été établie, il est temps de retourner à notre hypothèse de départ et de se tourner vers la Symphonie *Eroica*. La présentation en détail des résultats de l'analyse caplinienne du premier mouvement, présentée dans le premier chapitre, permettra d'en relever quelques éléments marquants pour alimenter l'exégèse maçonnique proposée dans le deuxième chapitre.

³⁶ « *On the whole there seems reason to think that Beethoven was initially welcomed in Vienna [...] by members of a loose network of individuals who were closely allied with Freemasonry or the Order of the Illuminati.* » Solomon, *Late Beethoven*, p. 141.

Chapitre I. Analyse du premier mouvement

Le premier mouvement, marqué *Allegro con brio*, se conforme à la coupe de forme sonate et en reprend les divisions habituelles, soit exposition, développement, réexposition et coda (tableau 1).

SECTION	MESURES
I. Exposition	m. 1-153
II. Développement	m. 154-397
III. Réexposition	m. 398-552
IV. Coda	m. 553-691

Tableau 1. Division des grandes sections de la forme sonate dans l'*Allegro con brio*.

I. Exposition

On retrouve dans ce mouvement les éléments réguliers d'une exposition classique, incluant une brève introduction (tableau 2). L'*Eroica* est la première symphonie de la production de Beethoven à abandonner l'introduction lente, commençant plutôt par deux accords percutants dans la tonalité principale joués par tout l'orchestre. L'introduction lente favorisée dans les deux symphonies précédentes poursuivait un usage baroque et classique bien établi, que Haydn utilisait encore jusque dans ses dernières symphonies. Les accords plaqués employés ici correspondent plutôt à un geste nommé « coup d'archet » souvent associé à l'École de Mannheim et tiennent lieu de ce que Caplin nomme introduction dans le tempo.

FONCTION	MESURES	PARTICULARITÉS / CADENCE FINALE
		CAP : cadence authentique parfaite TP : tonalité principale TS : tonalité subordonnée
1. Introduction dans le tempo	m. 1-2	2 accords de tonique
2. Thème principal	m. 3-15	TP : CAP
3. Transition 3.1. Première partie, non modulante 3.2. Deuxième partie, module à la tonalité subordonnée	m. 15-37 m. 37-57	Station sur la dominante, fait place à une TP : CAP Station sur la dominante dans la tonalité subordonnée, fait place à une TS : CAP
4. Groupe thème subordonné 4.1 Thème subordonné 1 4.2 Thème subordonné 2 (1 ^e partie) 4.3 Thème subordonné 2 (2 ^e partie)	m. 57-83 m. 83-108 m. 109-144	TS : CAP Pas de cadence TS : CAP
5. Section conclusive	m. 144-148	TS : Pédale de tonique
6. Retransition	m. 148-154	1 ^e fois (retour au début de l'exposition) : TP : CAP 2 ^e fois (vers le développement) : pas de cadence

Tableau 2. Divisions de l'exposition.

Caplin souligne un paradoxe inhérent aux introductions lentes, perceptible dans la façon dont elles combinent un aspect solennel, probablement hérité des ouvertures à la française, avec un sentiment d'anticipation et d'incertitude. Leur organisation thématique est généralement relâchée, les progressions harmoniques instables et le contenu mélodique atteint parfois un degré extrême de chromatisme³⁷.

³⁷ William E. Caplin, *Analyzing Classical Form*, 2013, p. 555-556.

L'introduction dans le tempo telle que formulée par Beethoven permet au thème principal d'établir la tonalité de *mi* bémol en tant qu'ouverture forte, un point de départ bien ancré dont la stabilité pourra être remise en question par l'insertion de notes chromatiques. La mouvance d'une introduction lente en aurait certainement grandement modifié l'organisation rhétorique, le contraignant à adopter le caractère d'une résolution servant d'abord à clarifier un centre tonal et à effacer les incertitudes harmoniques précédentes.

Dans sa brève exploration du rapport entre l'introduction et le thème principal d'un mouvement de forme sonate, Charles Rosen mentionne le cas de la Symphonie *Eroica* pour souligner plutôt l'effet agogique des deux accords d'introduction. Partant de la prémisse d'une organisation en hyper-mesures constituées de quatre mesures simples, Rosen considère que l'ajout des deux mesures d'introduction place le début du thème sur une mesure métriquement faible, lui imprimant une impulsion rythmique, un mouvement vers l'avant et une énergie qu'il n'aurait pu atteindre sans cela³⁸. Raymond Knapp, pour sa part, fait ressortir le contraste entre le *tutti* orchestral affirmé de cette introduction et l'utilisation des violoncelles pour le thème principal, y percevant une représentation des combats extérieur et intérieur à livrer par le héros en titre de la symphonie³⁹.

Ce thème principal comporte douze mesures (auxquelles s'ajoute la résolution de la cadence sur le premier temps suivant), divisées en trois groupes de quatre mesures. Chacun de ces groupes est consacré à une des trois fonctions composant un énoncé musical de type « proposition », soit présentation, continuation et formule cadentielle. L'expansion du thème au-delà des proportions classiques habituelles de huit mesures est dû à la séparation des fonctions de continuation et de formule cadentielle en deux groupes distincts : dans une proposition régulière, celles-ci se retrouvent généralement fusionnées en un seul groupe de quatre mesures (exemple 1).

³⁸ Charles Rosen, *The Classical Style*, New York, Norton and Company, 1971, p. 350.

³⁹ Raymond Knapp, « On the Inner Dimension », p. 47.

PRÉS
i.b.

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

Mi bémol: I

CONT.
i.b. variée

10 CAD.

V₅⁶ I 3 II₅ (I₅) IV⁶ V₄⁶ I₃⁷ (4) I

CAP

Ex. 1. Thème principal (m. 3-15).

La présentation de la proposition demeure, elle, conforme au modèle classique sur quatre mesures, où l'idée de base de deux mesures est immédiatement répétée. Aucun changement harmonique ne vient troubler la prolongation de l'accord de *mi* bémol en croches continues aux cordes intérieures, tandis que le mouvement mélodique, dans le grave, se contente d'égrener les notes de l'arpège dans la tonalité. Seule une variation mélodique est introduite à la répétition de l'idée de base, élargissant l'ambitus jusqu'à la quinte supérieure de l'arpège (m. 5-6).

Cette extrême stabilité harmonique et rythmique est ébranlée dans la continuation (m. 7-10) par des syncopes répétées aux premiers violons (correspondant au critère

d'intensification du rythme de surface) et par l'introduction à la mesure sept chez les violoncelles d'un *do* dièse étranger menant à l'accélération des changements harmoniques.

La présence de cette note étrangère au contexte tonal a suscité plusieurs interrogations et analyses. Schenker explique son épellation en tant que *do* dièse plutôt que *ré* bémol comme indicatif d'un mouvement vers le haut, dont l'élan sera copié ensuite par le soprano passant de *sol* à *la* bémol. Il ajoute que « cet élan vers le haut représente, pour ainsi dire, l'inspiration initiale du mouvement. Il continue par la suite de jouer un rôle important sur le plan de la génération de contenu [...] »⁴⁰. Pour A. B. Marx et Oulibicheff, c'est l'impulsion née de la combinaison de cette note et des syncopes des premiers violons qui a pour effet de rallonger la phrase jusqu'à treize mesures. Knapp détaille deux façons de comprendre l'accord créé par l'arrivée du *do* dièse, soit un accord de septième diminuée esquissant un mouvement vers *ré*, possiblement en tant que dominante de *sol*, ou un accord de septième de dominante construit sur la tonique *mi* bémol, auquel cas la note est comprise comme *ré* bémol et le mouvement harmonique se tourne vers la sous-dominante. Dans une autre lignée, les analyses à tendance programmatique (Heuss, Bekker, Schering, Rolland), voient dans cet élément venant troubler l'harmonie la représentation d'un obstacle, extérieur ou intérieur, freinant l'élan du héros, dont la force et la détermination avaient été affirmées dans les mesures précédentes⁴¹.

La résolution est amenée par mouvements ascendants successifs, d'abord aux violoncelles puis aux violons, replaçant l'harmonie dans le territoire de la tonalité principale. La formule cadentielle entamée à la mesure 11 se conclut par une cadence parfaite sur le premier temps de la mesure 15.

Transition

La cadence parfaite signale la fin du thème principal et simultanément le début de la transition, qui forme une élision avec la résolution de la cadence. La transition se découpe

⁴⁰ « *this first upward drive is, so to speak, the initial breath of the movement. Thereafter it continues to be of importance for the procurement of the content (...)* » Heinrich Schenker, *Beethoven's Third Symphony*, p. 11 (traduction de Derrick Puffett et Alfred Clayton).

⁴¹ telles que colligées par Scott Burnham, *Beethoven Hero*, p. 5-6.

en deux parties, une première partie non modulante et une deuxième qui, en réorientant certains procédés de la première partie, les applique cette fois pour moduler à la dominante, comme il est d'usage dans une forme sonate. Les deux sections sont construites de façon similaire : elles s'ouvrent par une reprise de la tête du thème dans la tonalité principale, suivie d'une séquence prenant la fin du motif comme modèle, cette séquence menant à une station sur la dominante par l'entremise d'une sixte française.

Un mot au sujet de ces stations sur la dominante avant d'examiner plus en détail les deux sections de la transition : celles-ci dérogent de la station sur la dominante habituelle par leur comportement harmonique ainsi que par la nature de leur matériau. Typiquement, une station sur la dominante se contente de prolonger l'harmonie finale de la demi-cadence, la renforçant ou la dissipant dans le but de préparer l'arrivée du thème subordonné et ne donne par conséquent pas lieu à une nouvelle cadence. Cette absence de réelle progression harmonique les exclut de la définition de thème établie par Caplin, c'est-à-dire une unité formelle possédant un matériel mélodique et motivique, une texture d'accompagnement et une progression harmonique propres. De plus, l'idée de base ouvrant un thème est normalement – quoique pas exclusivement – soutenue par l'harmonie de tonique, un critère forcément impossible à rencontrer dans une station sur la dominante⁴².

Plutôt que de simplement prolonger l'harmonie du cinquième degré ou de la dissiper, chacune des deux stations sur la dominante qui nous intéressent ici se morphe en une progression cadentielle se résolvant par une cadence parfaite dans le ton principal. De plus, elles sont caractérisées par la présence de nouveau matériau mélodique et d'accompagnement qui leur est propre et identifiable.

C'est par la force de ces arguments que l'analyse qui suit accorde au matériau des deux stations sur la dominante le statut de thème, et à son matériau de départ celui d'idée de base, malgré qu'il soit basé sur une harmonie de dominante. Les caractéristiques thématiques de la deuxième station sur la dominante se trouveront d'ailleurs à être

⁴² Pour l'explication des éléments constituant un thème, voir Caplin, *Analyzing Classical Form*, p. 33; pour l'idée de base, voir p. 329.

amplifiées par les modifications qu'elle subira lors de sa réutilisation dans le premier cœur du développement, sur lesquelles nous reviendrons en temps et lieu.

Cela établi, regardons de plus près les deux parties de la transition à partir du début de celle-ci à la mesure 15.

Première partie de la transition

Après avoir été entendue dans le registre grave au début du mouvement, la tête du thème principal s'étend ici sur trois octaves parallèles, au premier cor, à la première clarinette et à la première flûte (ex. 2, m. 15-16). L'arpège ascendant à partir du cinquième degré sert de matériau pour une séquence d'une seconde à *fa* mineur, mais poursuit de façon irrégulière en passant à *la* bémol majeur, soit un écart d'un demi-ton supplémentaire. Cette dernière énonciation en *la* bémol est suivie de mouvement chromatique en sens contraire dans les deux voix extrêmes, le *la* bémol de la voix supérieure glissant au *la* bécarre tandis que la voix du bas, installée en premier renversement sur la tierce de l'accord, passe du *do* au *do* bémol, formant une sixte française qui se résout sur l'accord de dominante au premier temps de la mesure 23. C'est par cette demi-cadence que s'amorce la longue station sur la dominante (mes. 24-34) et le nouveau matériau qu'elle apporte, toujours dans la tonalité principale.

The musical score for Ex. 2 consists of three staves. The top staff is for 'Bois, Cuivres' and includes parts for Flute I (Fl. I), Clarinet I (Cl. I), and Horn I (Cor I). The middle staff is for 'Cordes' and includes Violin I (Vln. I) and Violin II/Alto (Vln. II, Alto). The bottom staff is the bass line. The key signature is one flat (B-flat major). The score includes dynamic markings (p, f) and articulation (accents). Labels 'Modèle' and 'Séquence' are placed below the staff lines. The bass line includes harmonic analysis: Mi b, maj. : I; Fa min. : V7; La b, maj. : V7; Mi b, maj. : IV6 Fr+6 V.

Ex. 2. Reprise de la tête de thème et séquence I (m. 15-23).

Au-dessus de l'harmonie prolongée de la pédale de dominante se déploient une idée de base de deux mesures et une idée contrastante, résultant en une idée de base augmentée. Toutes deux sont ensuite reprises pour former un conséquent, avec l'addition d'une extension à l'idée contrastante. La structure correspond donc à une période hybride de type « idée de base augmentée + conséquent » (ex. 3).

The musical score is divided into three systems, each with specific annotations above and below the staves.

- System 1 (measures 23-29):**
 - Annotations above: I.B.A. (measures 23-24), i.b. (measure 24), i.c. (measures 25-26), CONS. (measures 27-28), % i.b. (measure 28), i.c. ext. (measures 29-30).
 - Annotations below: V prol. (measure 23), (VII^{7b}/V) (measures 25-26), V² (measures 27-28).
- System 2 (measures 30-35):**
 - Annotations below: I₆ (measures 30-31), V² (measures 32-33), I₆ (measures 34-35), V₄³ (measures 35-36).
 - A *cresc.* marking is present in measure 35.
- System 3 (measures 36-37):**
 - Annotations below: V₇ (measures 36-37), I (measure 37), and a boxed "PAC" (Phrase Accent) under the final chord.

Ex. 3. Station sur la dominante adoptant une structure thématique resserrée (m.23-37).

Il est cependant possible, en se basant sur d'autres aspects, de reconnaître une continuation plutôt qu'un conséquent dans le deuxième membre de la phrase. Cette ambiguïté formelle est provoquée par la présence dans l'idée contrastante de deux caractéristiques types de la continuation, soit la fragmentation et l'intensification. Bien que la présente

analyse privilégie la version avec conséquent, il serait tout aussi justifiable de conclure à une continuation, en accordant préséance à ces caractéristiques⁴³.

Bien que semblant être entièrement nouvelle, l'idée de base est en réalité le rétrograde de la séquence précédente, transposé à la seconde supérieure. Cela devient apparent en transposant le *la* bémol de la mesure 22 à l'octave supérieure, dans la continuité de l'arpège (tel que démontré par la note entre parenthèses dans l'exemple 4). Le modèle pour cette séquence, rappelons-le, était l'arpège du cinquième degré grave au cinquième degré aigu qui concluait la tête du thème principal. L'accompagnement est formé d'un arpège ascendant en croches (voir les mesures 23 et 27 de l'exemple précédent).

The image shows a musical staff with five measures numbered 20 to 25. The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/4. Measures 20, 21, and 22 are bracketed together and labeled 'SÉQUENCE'. Measure 22 contains a note in parentheses, indicating it is transposed. Measures 23, 24, and 25 are bracketed together and labeled 'R transposé'. The notes in measures 23-25 are a transposed and retrograde version of the sequence in measures 20-22.

Ex. 4. Transition 1, mesures 20 à 25. Le motif des mesures 23 à 25 est le rétrograde transposé du motif séquencé aux mesures 20 à 22.

L'idée contrastante, quant à elle, se caractérise principalement par son aspect rythmique : les hémioles qu'elle introduit déstabilisent la métrique ternaire établie solidement depuis le début. Le conséquent, avec sa version allongée, rend cet effet particulièrement perceptible. L'ambiguïté métrique résultante se poursuit au-delà de la fragmentation du motif (ex. 3, m. 33-34), jusqu'à ce que l'établissement de l'accord de septième de dominante (d'abord en deuxième renversement puis en position fondamentale) réussisse à rétablir l'organisation métrique (m. 35-36). Au même moment, le thème, dont il ne restait que le dernier saut d'octave fragmenté, s'efface au profit d'une intensification rythmique en doubles-croches répétées en mouvement contraire.

⁴³ Ce genre de situation ambiguë est reconnue et décrite par Caplin à la page 113 de *Analyzing Classical Form*.

Deuxième partie de la transition

Tout comme c'était le cas à la première partie de la transition, une éliision a lieu entre la résolution de la cadence parfaite et la reprise de la tête du thème dans un *tutti* orchestral *fortissimo* triomphant (ex. 5, m. 37). Beethoven applique les mêmes dispositifs que dans la transition précédente, soit une marche harmonique (ici en tierces descendantes) basée sur l'arpège ascendant de la fin du motif (m. 41-43) et l'utilisation de la sixte française pour ouvrir la voie à une station sur la dominante (m. 44-45). La marche harmonique mène cette fois-ci à la modulation attendue vers la tonalité subordonnée, confirmée par la cadence parfaite à la fin de la station sur la dominante.

Bois,
Cuivres

Fl. I, II &
Hob. I, II
Cl. I, II
Bsn. I, II *cresc.*

Cordes

Vln. I
Vln. II *cresc.*
Ako
Vlc. Cb.

35 40 45

Modèle..... Séquence.....

Mi_b maj.: V_{4/3} V I CAB Do min.: V₇ I La_b maj.: V₇ I Si_b maj.: Fr+6 V

Ex. 5. Reprise de la tête de thème et séquence II (m. 35-45).

Conforme dans ses grandes lignes au modèle régulier de proposition « présentation + continuation », cette deuxième station sur la dominante y apporte quelques déviations dues à sa nature (ex. 6). L'ordre des harmonies est inversé par rapport au format énoncé/réponse conventionnel, puisque l'idée de base est d'abord énoncée sur l'harmonie de dominante pour ensuite aller vers l'accord de tonique. Celui-ci se trouve à être au deuxième renversement en vertu de la pédale de dominante maintenue à la basse.

Au-dessus de cette structure harmonique, l'idée de base de quatre mesures est constituée de cellules mélodiques échangées par les premiers pupitres de hautbois, de clarinette et de flûte ainsi que par les premiers violons, dans une forme précurseur de *Klangfarbenmelodie*.

Chacune de ces entrées est basée sur le même motif rythmique de noire pointée-croche-noire, commençant sur le deuxième temps de la mesure. La répétition de l'idée de base modifie le contour mélodique de ces cellules pour s'adapter à l'harmonie sous-jacente.

Ex. 6. Deuxième thème de transition (m. 45-57).

À la mesure 53, le retour à l'accord de dominante marque le début de la continuation de quatre mesures. Une broderie chromatique sur le sixième degré abaissé (*sol* bémol) infléchit le motif vers le mode mineur. Ensuite, un *tutti* orchestral ramène avec force le *sol* bécarre et le mode majeur dans une ligne en octaves descendantes et la transition se conclut par la cadence parfaite authentique d'usage, confirmant la modulation à la tonalité subordonnée de *si* bémol majeur.

Groupe thème subordonné

Avec la confirmation de la tonalité subordonnée commence bien sûr le thème ou groupe thème subordonné. Il est commun que le ou les thèmes subordonnés d'un mouvement en forme sonate soient plus longs et plus relâchés que son thème principal. Dans le cas présent, ils le sont même plus que les thèmes de la transition, dû à l'organisation exceptionnellement resserrée des stations sur la dominante. Il en résulte à l'écoute une ambiguïté dans la hiérarchie organisationnelle, ambiguïté entretenue dans la suite du mouvement par un

usage fréquent et typé des thèmes de la transition, aux contours plus marquants que les deux thèmes subordonnés.

Les analyses détaillées dans cette section s'appuient en grande partie sur le chapitre « *Structural Expansion in Beethoven's Symphonic Forms*⁴⁴ », dans lequel Caplin se penche sur la facture des groupes de thèmes subordonnés des Symphonies n^{os} 1, 3 et 9 de Beethoven. Il constate que là où la Première symphonie faisait presque exclusivement usage d'extensions, les suivantes exploitent de plus en plus des procédés d'expansion, rallongeant l'ampleur de chaque section formelle entre les cadences.

Ce rallongement des sections formelles est immédiatement apparent, puisque le premier thème subordonné atteint la proportion respectable de 27 mesures, adoptant la forme d'une proposition. Cet allongement résulte de la combinaison d'une présentation de huit mesures et surtout d'une continuation de 19 mesures.

L'idée de base de quatre mesures prolonge comme il se doit l'harmonie de tonique dans la nouvelle tonalité. Des traitements en miroir (rétrograde et inversion) sont appliqués dans les deux premières mesures, similairement au rétrograde identifié dans le premier thème de transition. (ex. 7). La ligne descendante de *sol* à *si* bémol de la formule cadentielle précédente est remontée en mouvement conjoint dans la voix de deuxième clarinette⁴⁵. En même temps, le mouvement descendant de cette même formule cadentielle se poursuit dans la ligne de basse, couvrant un nouvel intervalle de sixte, de *si* bémol à *ré*. Autrement dit, cette idée de base transforme le matériau qui la précède en utilisant son rétrograde et son rétrograde inversé. La répétition de l'idée de base est agrémentée de variations rythmiques qui introduisent déjà un premier degré d'intensification avant de se lancer dans la continuation.

⁴⁴ dans William Kinderman, éd., *Beethoven's Compositional Process*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1991, p. 27-54.

⁴⁵ Selon les esquisses contenues dans le cahier de Beethoven et reproduites dans l'édition de Lewis Lockwood et Alan Gosman, *Eroica Sketchbook Critical Edition*, Vol. 1, p. 18, cette voix aurait été la première à avoir été déterminée dans ce passage.

55

Formule cadentielle :
descente en mouvement conjoint
sur une sixte

Inversion mélodique de la formule cadentielle; imitation rythmique

ff

p

Inversion de la 2e clarinette avec ajustement chromatique

Ex. 7. Début du premier thème subordonné (m. 55-59).

La continuation débutant à la mesure 65 réunit trois des critères énumérés par Caplin contribuant à l'identification de cette fonction, soit l'accroissement du rythme de surface, la fragmentation et la présence d'activité séquentielle.

L'accroissement du rythme de surface est aisément perceptible par l'introduction en chaînes descendantes d'un motif rythmique de croche-deux doubles qui sera fréquemment réutilisé au cours du mouvement. Ces chaînes descendantes font aussi ressortir la fragmentation, d'abord à des unités de deux mesures, puis à une seule aux mesures 71 et 72. Ces deux dernières mesures se trouvent par ailleurs à former un ensemble modèle/séquence. La fragmentation se poursuit, ne gardant dans les mesures 73 et 74 que le saut d'octave qui fermait le motif séquencé. Les voix extrêmes s'éloignent en mouvement contraire, les premiers violons reprenant le mouvement chromatique initié par la ligne de basse dans les mesures précédentes, tandis que les violoncelles et contrebasses redescendent vers le *mi* bémol. Une formule cadentielle augmentée dans la tonalité subordonnée est entamée à la mesure 75 par l'arrivée sur la sous-dominante, le premier renversement du second degré poursuivant la fonction à la mesure suivante. La dominante elle-même couvre six mesures, sous la forme d'une sixte et quarte puis celle de l'accord de septième de dominante pendant chacune deux mesures. Une grande descente en croches dans tout l'orchestre retarde encore l'arrivée de la tonique, qui se présente finalement, non harmonisée, sur le premier temps de la mesure 83.

Après la conclusion assurée de la cadence précédente, la première partie du deuxième thème subordonné (ex. 8, m. 83) adopte presque le caractère d'une section conclusive, avec sa nuance retenue et les pulsations de noires prolongeant l'accord de tonique chez les bois. L'utilisation par trois fois de matériau similaire (m. 83-86, m. 87-90 et m. 91-94) porte aussi à confusion quant à la fonction formelle des segments. Caplin y identifie cependant bel et bien une proposition, avec une présentation clairement formée d'une idée de base de quatre mesures et de sa répétition variée. La troisième itération du matériau de l'idée de base se différencie des deux autres par l'harmonie séquentielle en quintes descendantes qui la sous-tend, indiquant le début de la continuation (m. 91). Celle-ci se poursuit avec un processus de fragmentation en groupes de deux mesures, à partir de la mesure 95, auxquels est appliquée une nouvelle marche harmonique. La continuation se clôt par une arrivée sur la dominante à la mesure 99, introduisant une station sur la dominante.

Ex. 8. Deuxième thème subordonné (m. 83-99).

Il est intéressant de noter que le motif descendant des premiers violons, premier hautbois et premier basson qui conclut la présentation (du dernier temps de la mesure 89 jusqu'au premier temps de la mesure 91) utilise exactement les mêmes notes que la formule cadentielle des mesures 55 et 56 (voir ex. 7). Lorsque la première flûte reprend ce motif, celui-ci chevauche la fin de l'idée de base et le début de la continuation, contribuant encore à brouiller la perception des différents éléments de la phrase.

Station sur la dominante et suite

Caplin souligne que la station sur la dominante qui commence à la mesure 99 ne fait pas partie d'une progression cadentielle, et donc que sa conclusion sur l'accord de tonique à la mesure 109 ne constitue pas une cadence parfaite (ex. 9). Il met bien en relief la façon dont l'intensité augmente au cours de ces 10 mesures pour culminer avec l'arrivée d'une nouvelle proposition, la station sur la dominante constituant en quelque sorte une longue levée préparatoire à ce nouveau début.

La proposition qui débute à la mesure 109 contient une idée de base de quatre mesures, dont la répétition est variée par l'utilisation du rythme pointé commençant sur le deuxième temps jusqu'ici caractéristique du deuxième thème de transition.

L'accélération du rythme harmonique, l'accroissement du rythme de surface ainsi que la présence de fragmentation confirment l'arrivée de la continuation à la mesure 117. La fragmentation entraîne la création d'hémioles de la mesure 119 à la mesure 121. Un modèle de deux accords est repris plusieurs fois en séquence, pour finalement revenir à son point de départ. Les deux noires continuent d'être fragmentées pour n'en laisser qu'une seule, martelée de façon répétitive avec un soupir intercalé, créant de nouveau des hémioles et la sensation binaire qui leur est intrinsèque.

Un nouveau modèle est établi à la mesure 135 et séquencé une fois à la seconde supérieure. Dès la mesure suivante commence une progression cadentielle augmentée, qui se termine à la mesure 144, concluant le développement. Ne restent qu'une brève section conclusive de quatre mesures (m. 144-147), consistant en des accords martelés, et qu'une retransition basée sur la tête du thème principal (m. 148-153), pour conclure l'exposition et passer au développement.

The musical score is organized into three systems, each with two main sections: **Bois, Cuivres** (Woodwinds and Brass) and **Cordes** (Strings).
 - **System 1 (Measures 99-109):** Includes parts for Fl. I, II; Cl. I, II; Bsn. I, II; Vln. I, II; and Alto, Vlc., Cb. Dynamics include *p*, *mp*, and *ff*.
 - **System 2 (Measures 111-119):** Continues the woodwind and string parts with various articulations and dynamics.
 - **System 3 (Measures 121-129):** Shows further development of the woodwind and string textures, including complex rhythmic patterns and dynamic markings like *sf*.

Ex. 9. Fin de l'exposition et retransition (m. 99-155) (début).

The image displays a musical score for two systems of instruments. The first system, labeled 'Bois, Cuivres' and 'Cordes', spans measures 132 to 139. The second system, labeled 'Bois, Cuivres' and 'Cordes', spans measures 142 to 151. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamics such as *sf* (sforzando), *p* (piano), *f* (forte), *sfz* (sforzando), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo) are used throughout. The notation includes various articulation marks and phrasing slurs. Measure numbers 132, 133, 134, 139, 142, 144, 149, and 151 are clearly marked at the beginning of their respective measures.

Ex. 9. Fin de l'exposition et retransition (m. 99-155) (fin).

II. Développement

Par sa nature, la forme d'un développement est forcément moins prévisible que celle d'une exposition. Il est tout de même possible de relever un mode d'organisation fréquemment utilisé dans le répertoire de l'époque classique, constitué d'une « préparation au cœur du développement » (*pre-core*) et d'une ou de plusieurs sections nommées « cœur du développement » (*core*). Au moins un des cœurs du développement sera constitué d'un modèle de grand format, suivi d'une séquence et de fragmentation aboutissant à une demi-cadence et d'une station sur la dominante. Selon sa position au sein du développement et selon le nombre de cœurs, la demi-cadence mènera soit directement à la réexposition, soit à de nouveaux passages dans des tonalités de développement.

Le développement du mouvement à l'étude est constitué de trois segments distincts pouvant être identifiés en tant que cœurs du développement, tels que présentés dans le tableau 3.

SECTION	MESURES	PARTICULARITÉS / CADENCES
		CAP : cadence parfaite authentique CAI : cadence imparfaite authentique DC : demi-cadence TD : tonalité de développement TP : tonalité principale
1. Préparation au cœur du développement	m. 154-178	TD (<i>do</i> mineur) : CAP
2. Premier cœur du développement : Modèle/séquence, station sur la dominante	m. 178-236	TD (<i>la</i> bémol) : DC; TD (<i>fa</i> mineur) : CAI
3. Deuxième cœur du développement : <i>Fugato</i> et accords diminués	m. 236-284	TD (<i>mi</i> mineur) : CAP
4. Troisième cœur du développement : Nouvelle mélodie, station sur la dominante et liquidation finale	m. 284-398	TP : DC; TP : CAP

Tableau 3. Sections du développement.

Préparation au cœur du développement (*pre-core*)

The image displays a musical score for two systems, labeled 'Ex. 10'. The first system covers measures 154 to 164, and the second system covers measures 167 to 178. The score is divided into two main sections: 'Bois, Cuivres' (Woodwinds and Brass) and 'Cordes' (Strings).
 In the first system (measures 154-164):
 - The 'Bois, Cuivres' section includes parts for Horn I (Hrb. I), Bassoon I (Bsn. I), and Cor II. Dynamics range from *pp* to *sf*, with a *cresc.* marking and a *p dolce* instruction at the end.
 - The 'Cordes' section includes parts for Violin I & II (Vln. I, II) and Alto, Viola, Cello (Alto, Vlc., Cb.). Dynamics range from *pp* to *sf*, with a *cresc.* marking.
 The second system (measures 167-178):
 - The 'Bois, Cuivres' section includes parts for Flute I (Fl. I) and Horn I (Hrb. I). Dynamics range from *sf* to *pp*.
 - The 'Cordes' section continues with the same instruments as the first system, with dynamics ranging from *pp* to *sf*.

Ex. 10. Préparation au cœur du développement (m. 154-178).

Enchaînant à partir de la retransition, la préparation au cœur du développement est construite à partir de variations d'éléments déjà familiers (ex. 10). La combinaison rythmique blanche-noire rend manifeste la parenté du mouvement mélodique avec la tête du thème principal, quoique les intervalles réduits se rapprochent plutôt du mouvement mélodique de la fin du deuxième thème de transition, c'est-à-dire une tierce descendante suivie d'une seconde mineure ascendante. À la basse, le mouvement de seconde descendante du *la* bémol au *sol* rappelle le même mouvement dans les sixtes françaises employées dans l'exposition. Tout comme celles-ci, ce mouvement mène à une station sur la dominante et, reprenant le processus de la deuxième partie de la transition, au retour du thème de *Klangfarbenmelodie* qui y est associé.

À la différence de son utilisation dans le deuxième thème de transition, cette itération abandonne la pédale au moment de la réponse pour jouer la tonique de *do* majeur, accentuant ses caractéristiques thématiques. Avec le retour de l'accord de septième de dominante peut cette fois s'amorcer une réelle progression harmonique vers la cadence. Une autre différence se trouve dans l'abandon de la fragmentation dans le dernier segment, celui-ci acquérant ici au contraire un phrasé plus long, fondé sur la simple épellation de l'accord de septième de dominante. La conclusion est apportée par une cadence authentique imparfaite en *do*, mineur cette fois, à la mesure 178.

Premier cœur du développement

Avec la conclusion de la préparation au cœur du développement, marquée par la cadence imparfaite, peut commencer la suite de trois cœurs du développement identifiés dans le tableau 3. Le premier cœur du développement est le seul des trois à être constitué des trois éléments relevés par Caplin, soit la présence d'un modèle de grande envergure auquel est appliqué une marche harmonique, un épisode faisant état de fragmentation, et l'arrivée à une station sur la dominante (tableau 4). Cette dernière se distingue par quelques aspects détaillés plus loin.

FONCTION	MESURES	PARTICULARITÉS / CADENCE FINALE
		DC : demi-cadence TD : tonalité de développement CAP : Cadence parfaite authentique
2.1 Modèle/Séquence	Modèle : m. 186-197; Séquence : m. 198-209	Modèle initial de 4 mesures élargi à 12 mesures
2.2 Fragmentation	m. 210-219	Sixte française, DC en <i>la</i> bémol majeur
2.3 Station sur la dominante	m. 220-236	Modulant, TD (<i>fa</i> mineur) : CAP

Tableau 4. Découpage du premier cœur du développement.

Le modèle entendu après la cadence en *do* mineur et basé sur la tête du thème principal comporte quatre mesures, ce qui correspond aux attentes dans le cadre du cœur du développement (ex. 11). Suit une séquence à la seconde supérieure, ce qui semble confirmer le rôle de ce modèle en tant que matériau principal du cœur du développement.

La mesure 186 jette pourtant un nouvel éclairage sur le rôle de ce passage. En effet, un nouveau modèle commence à cet endroit, plus imposant que le précédent à la fois par sa longueur et son contenu, quoique toujours basé sur la tête du thème principal. Le motif d'arpège ascendant qui servait de répétition variée de l'idée de base est abandonné, remplacé par une répétition exacte. La présentation est maintenant doublée en longueur par l'ajout de quatre mesures en format réponse (m. 190-193). Juxtaposés à cette version allongée de la tête de thème se trouvent le motif croche-deux doubles caractéristique de la continuation du premier thème subordonné et des syncopes répétées similaires à celles entendues lors de la toute première entrée des premiers violons dans la continuation du thème principal.

Ce nouveau modèle est encore prolongé par une continuation modulante de quatre mesures (m. 194-197). Le rythme de surface est accru à la voix supérieure par une version de la tête du thème principal, diminuée d'abord à une seule mesure, puis à une formule en hémiole dans les deux dernières mesures. Du motif rythmique croche-deux doubles employé précédemment en chaînes ascendantes et descendantes n'est conservé qu'une unique cellule qui, à l'hémiole, sera répétée sur elle-même en boucle.

Le modèle initial de quatre mesures semble donc maintenant avoir servi de point de départ pour la gestation du grand modèle, impression soutenue par la nuance croissante, de *pianissimo* au début du petit modèle à *fortissimo* à l'arrivée du grand modèle. La séquence reprend le grand modèle intégralement à la quinte inférieure, hormis un détail d'instrumentation (l'ajout de la timbale permis par la tonalité atteinte) et d'articulation (des *sforzandos* sur le troisième temps des mesures impaires).

PETIT MODÈLE
SÉQUENCE
GRAND MODÈLE

énoncé : i.b.

178 *pp* do min. : I

cresc. VI⁶ *p* V de do# min. : I

187 *ff* ré min. : I

191 *p* V⁶₅ de sol min.

195 I⁶ V⁶₅

motif rythmique
 syncopes
 i.b. répétée
 réponse
 CONT. fragmentation
 i.b. en diminution
 i.b. diminuée en hémioles

Ex. 11. Petit et grand modèles du cœur du développement (m.178-197).

Un processus de fragmentation est entamé à la mesure 210 lorsque les quatre dernières mesures du grand modèle servent à leur tour de modèle à une marche harmonique, aussi à la quinte (ex. 12). Le processus se poursuit par la création d'une nouvelle unité de deux mesures. La séquence qui suit reproduit les deux mesures à la seconde inférieure, soit *la* bémol majeur. Tel qu'attendu, le processus de fragmentation mène à une demi-cadence. Celle-ci est atteinte par l'emploi d'une sixte française, reprenant le procédé déjà employé dans l'exposition.

fragm.
4 dernières mes. du grand modèle = nouveau modèle

séquence

Bois, Cuivres

Cordes

Do min. : V₂ I₆ V_{6/5} Fa min. : V₂ I₆ V_{6/5}

Bois, Cuivres

Cordes

Sib maj. : V₂ I₆ La_b maj. : V₂ I₆ IV₆ Fr+6 V

Ex. 12. Fragmentations successives créant de nouveaux modèles (m. 206-220).

Tout comme dans l'exposition, cette sixte française mène à une nouvelle apparition du deuxième thème de transition. La situation est ici inversée, c'est-à-dire qu'on trouvait dans l'exposition une station sur la dominante adoptant un comportement thématique, tandis que cette incarnation-ci accentue les aspects thématiques en abandonnant la pédale de dominante, mais apparaît à l'endroit où on attend une station sur la dominante.

Trois groupes de quatre mesures alternent entre les accords de dominante et de tonique de *la* bémol majeur. L'ajout d'un dernier groupe permet de moduler à *fa* mineur, tonalité confirmée par une cadence imparfaite fermant le premier cœur de développement.

Deuxième cœur du développement : *Fugato* et progression harmonique

Le deuxième cœur du développement qui commence à la mesure 236 apporte un contraste marqué avec les passages précédents. Il s'ouvre par un court *fugato*, qui mènera éventuellement au passage le plus dramatique du mouvement. Le sujet du *fugato* est apparenté au deuxième thème de transition par le réemploi du rythme noire pointée-croche-noire débutant sur le deuxième temps de la mesure (ex. 13). Les quatre entrées ne suivent pas la facture sujet-réponse à la tonique et à la dominante : la première est bien sûr en *fa* mineur, la deuxième n'atteint *do* mineur qu'à sa deuxième mesure et ouvre la porte à la troisième entrée en *sol* mineur. À ce point, l'harmonie fait du surplace, l'entrée des basses restant en *sol* mineur. Le caractère fugué est abandonné et l'homorythmie se réinstalle sur la cellule rythmique noire pointée-croche-noire.

The musical score for Ex. 13 is presented in two systems. The first system covers measures 236 to 241. It features a woodwind and brass section (Bois, Cuivres) and a string section (Cordes). The string section is marked 'Alto, Vlc.' and 'f'. The woodwind and brass parts are marked 'f'. The fugato is divided into four entries: Fa min., Do min., and Sol min. The second system covers measures 242 to 244. It features a woodwind and brass section (Bois, Cuivres) and a string section (Cordes). The woodwind and brass parts are marked 'f'. The string section is marked 'cresc.' and 'f'. The fugato ends at measure 244.

Ex. 13. Deuxième cœur du développement, *fugato* (m. 236-244).

Progression harmonique

Le passage du *fugato* à la section suivante se fait sans heurts grâce surtout à la transformation graduelle des cellules employées, qui conservent la formule rythmique maintenant bien familière noire pointée-croche-noire empruntée au deuxième thème de transition. Beethoven y juxtapose les hémioles en sauts de plus en plus grands tirées du premier thème de transition (ex. 14). Ensemble, elles forment le début d'un long processus transitionnel qui commence à la mesure 248 et culmine avec des éclats violents aux mesures 276 à 279.

The image shows a musical score for Example 14, starting at measure 248. It is written for piano and treble clef in 3/4 time. The piano part (bottom staff) features a series of chords, with a fortissimo (ff) dynamic marking at the beginning. The treble part (top staff) features a rhythmic motif of a dotted quarter note followed by an eighth note and a quarter note. The score is divided into two sections: 'Rythme du 2e th. de transition' (measures 248-250) and 'Motif du 1e th. de transition' (measures 251-253). The dynamics are marked as f (forte) and ff (fortissimo).

Ex. 14. Début du processus transitionnel (m. 248-253).

La même configuration rythmique et mélodique est appliquée de la mesure 248 à la mesure 271, ensuite de quoi un processus de liquidation la réduit progressivement à de simples notes répétées (ex. 15). Comme le souligne Scott Burnham⁴⁶, l'ensemble du passage progresse en quintes ascendantes à partir du début du *fugato* jusqu'à la liquidation complétée: *fa* mineur (m. 236), *do* mineur (m. 239), *sol* mineur (m. 242), *ré* mineur (m. 245), *la* mineur (m. 254), *mi* mineur (m. 284). L'accord de *la* mineur de la mesure 254 n'est pas tonicisé au même titre que les autres accords puisqu'il s'agit en réalité d'une sous-dominante enclenchant la progression cadentielle qui se conclut en *mi* mineur avec une cadence parfaite à la mesure 284.

⁴⁶ Burnham, *Beethoven Hero*, p. 11.

Bois, Cuivres

Cordes

La min. : VII_o7

Bois, Cuivres

Cordes

Mi min. : V₇ VII_o7 de V

Bois, Cuivres

Cordes

VII_o7 II₆ 5/4

Ex. 15. Deuxième cœur du développement, passage transitionnel (m. 248-276) (début)

Bois, Cuivres

Cordes

277 278 283

f *f* *f* *f* *f* *f* *p* *sfp*

f *f* *f* *f* *f* *decresc.* *p* *sfp*

V9/7 V8/7 I

CAP

Bois, Cuivres

Cordes

286 288

sfp *sfp* *sfp* *sfp* *cresc.* *p*

sfp *sfp* *sfp* *sfp* *cresc.* *p*

Ex. 15. Deuxième cœur du développement, passage transitionnel et contrepoint en miroir (m. 277-292) (fin).

Troisième cœur du développement : Modèle aux allures thématiques (contrepoint en miroir) et liquidation finale

FONCTION	MESURES	PARTICULARITÉS/ CADENCE FINALE
4.1 Modèle (contrepoint en miroir)/séquence	m. 284-299	pas de cadence
4.2 Fragmentation	m. 300-322	<i>Do</i> majeur/ <i>do</i> mineur/ <i>mi</i> bémol majeur/ <i>mi</i> bémol mineur
4.3 Retour du contrepoint en miroir	m. 322-337	TP : DC
4.4 Station sur la dominante	m. 338-397	Station abandonnée puis reprise TP : CAP

Tableau 5. Découpage du troisième cœur du développement.

Pour une rare fois dans ce mouvement, la nouvelle entrée ne crée pas d'éliision avec la cadence concluant la section précédente. À la suite de la résolution de celle-ci et à l'établissement de *mi* mineur en tant que surprenante tonalité de développement, un troisième et dernier cœur de développement est amorcé. Celui-ci contient un modèle aux allures thématiques (que je nomme contrepoint en miroir), séquencé une fois, puis un processus de fragmentation basé sur la tête du thème principal, la reprise du nouveau modèle en *mi* bémol mineur et une demi-cadence introduisant une station sur la dominante sophistiquée (tableau 5).

Similairement aux stations sur la dominante de l'exposition, la phrase qui commence à la mesure 284 (suite de l'exemple 15) émule suffisamment les caractéristiques d'un thème pour semer le doute quant à sa nature. De prime abord, on serait tenté d'identifier une structure hybride d'idée de base augmentée suivie d'un conséquent. Considérées sous cet angle, les deux premières mesures correspondraient à une idée de base, suivies d'une idée contrastante sur la prolongation de l'accord de tonique (m. 286-287). Le début du conséquent serait marqué comme il se doit par le retour de l'idée de base (m. 288). C'est

en arrivant au retour de l'idée contrastante et à la cadence finale que le doute s'imisce (m. 290). Que l'idée contrastante du conséquent diffère de celle de l'idée de base augmentée est tout à fait admissible et ne contribue pas à la remise en question de cette approche. Il s'agit plutôt de la façon précise dont celle-ci est modifiée pour éviter une conclusion cadentielle forte et pour mener plutôt vers une modulation à *la* mineur. L'harmonie entièrement statique devient rétrospectivement un handicap à l'établissement d'un statut thématique achevé.

La reprise exacte en *la* mineur de la structure décrite ci-haut achève de confirmer le traitement modèle/séquence de l'ensemble et son appartenance à un nouveau cœur de développement⁴⁷. Seule la fin de l'idée contrastante est de nouveau modifiée, cette fois pour atteindre *do* majeur.

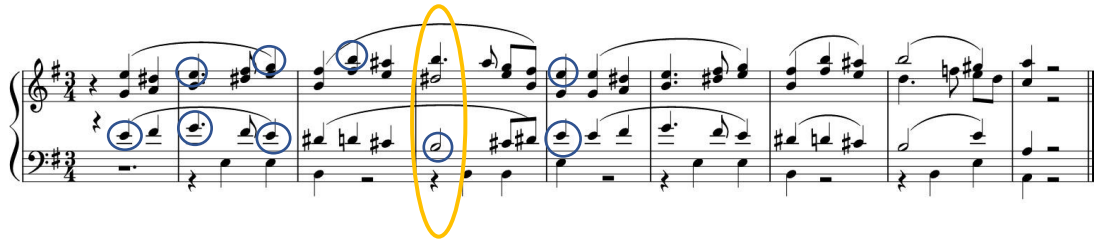
Au terme de cette argumentation, il nous est impossible de souscrire à l'analyse énoncée par Scott Burnham comme quoi il s'agirait non seulement d'un nouveau thème introduit dans le développement, mais de plus, de l'unique thème du mouvement. Selon lui, aucun des thèmes énoncés dans l'exposition ne présente les caractéristiques mélodiques et harmoniques d'un thème à un degré aussi affirmé. Il continue en soutenant que « ce nouveau thème porte en quelque sorte l'essentiel de l'entière conception du mouvement⁴⁸. »

Burnham choisit de plus d'insister sur la nouveauté de ce passage, au détriment du degré étroit de parenté relevé par plusieurs analystes entre celui-ci et le thème principal, d'August Halm (1929) à Raymond Knapp (2004)⁴⁹. Cette parenté est perceptible dans la ligne de violoncelle, qui, comme le souligne Knapp, deviendra ultimement l'unique ligne conservée lorsque les voix supérieures, ici attribuées aux hautbois, seront abandonnées à la mesure 326.

⁴⁷ C'est le point de vue défendu par François de Médicis dans son article « 'Heavenly Lengths' in Schubert's Instrumental Music » dans Steven Vande Moortele, Julie Pedneault-Deslauriers, Nathan John Martin, éd. *Formal Functions in Perspective: Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*, Rochester, Boydell & Brewer, 2015, p. 220.

⁴⁸ « [...] the new theme somehow bears the brunt of the entire conception of the movement. » Burnham, *Beethoven Hero*, p. 9.

⁴⁹ Voir August Halm, « Der Fremdkörper im ersten Satz der Eroika », dans *Die Musik*, avril 1929 et Raymond Knapp, *On the Inner Dimension*, p. 41-89.



Ex. 16. Allusion à la tête du thème principal dans le contrepoint en miroir (m. 284-292).

August Halm a été le premier, en 1929, à repérer la charpente des deux premières mesures de la tête du thème principal dans les contours du nouveau matériau. Schenker complète ces observations en constatant que la partie de premier hautbois camoufle elle aussi une allusion à l'arpège ascendant qui suit (troisième et quatrième mesures du thème principal), nonobstant la différence de mode. Plutôt que d'être juxtaposés, les deux segments composant la tête de thème sont entendus simultanément, de façon superposée.

Schenker remarque que les voix en contrepoint à l'octave s'ouvrent toutes deux vers la quinte de l'accord au même moment. Cette concurrence des climaxes, provoquant un écart de deux octaves à cet endroit, explique selon lui pourquoi Beethoven a choisi de maintenir l'ordre des voix du contrepoint, bien qu'il aurait été possible de les inverser. Pour Knapp, ces climaxes concurrents sont une conséquence du mouvement contraire général que suivent les deux lignes, créant un effet miroir entre les deux. Le passage de la mesure 300 à la mesure 321 soumet la tête du thème principal, ressortie de l'ombre du contrepoint en miroir, à différents traitements. Les quatre premières mesures sont dévouées à une version complète, quoiqu'aux articulations modifiées, en *do* majeur (les doubles-croches d'accompagnement du début sont maintenant appliquées directement à la mélodie). Un nouveau groupe de quatre mesures est créé par une reprise de l'arpège ascendant, prolongé d'une octave supplémentaire, ensuite de quoi un arpège de dominante en croche fait redescendre le mouvement jusqu'à son point de départ. La formule est reprise en mineur. Ensuite, l'arpège mineur fragmenté à deux mesures devient le modèle d'une brève séquence en secondes ascendantes, ayant pour résultat de ramener la tonalité principale de *mi* bémol. La formule de quatre mesures est appliquée dans cette tonalité, puis fragmentée

pour ne garder que les deux premières mesures du motif, avec l'arpège ascendant, revenu au mode mineur.

Le contrepoint en miroir est maintenant repris dans la tonalité principale, quoiqu'en mode mineur. Les quatre premières mesures, soit l'équivalent de l'antécédent, sont simplement reprises intégralement, mais des modifications sont insérées à partir du conséquent. Tout d'abord, les voix supérieures sont abandonnées et remplacées par une doublure de la voix du bas. La reprise du contrepoint en *sol* bémol - en mode majeur - laisse tomber les syncopes : pour Knapp, le changement de texture et le mode majeur servent à mettre en évidence le lien avec la tête du thème principal⁵⁰.

La fragmentation en unités de deux mesures incite la répétition du début du contrepoint, sur l'accord de dominante de *sol* bémol. Le retour du motif mélodique dans le registre grave coïncide avec le retour des syncopes.

Knapp fait remarquer qu'à partir du processus de fragmentation débutant à la mesure 300, les tonalités tonicisées sont toutes en rapport de tierces l'une à l'autre, exploitant les changements de modes pour passer à la tonalité relative ou parallèle, selon le cas : *do* majeur / *do* mineur / *mi* bémol majeur / *mi* bémol mineur / *sol* bémol majeur / retour à *mi* bémol mineur. L'arrivée sur la dominante (m. 338) laisse prévoir une dernière station sur la dominante et la fin du développement.

Pavant le chemin à la réexposition, il n'est pas rare que la dernière station sur la dominante du développement fasse usage du matériau du thème principal, anticipant le retour de celui-ci dans la tonalité principale. Effectivement, dans le cas présent, on trouve la tête du thème principal distribuée en entrées canoniques aux bois, tandis qu'un autre rappel évoque dans les cordes graves les hémioles du premier thème de transition, qui fait ici sa première réapparition. L'ensemble est regroupé en cellules de quatre mesures, d'abord sur l'accord de dominante, puis une deuxième cellule sur l'accord de tonique en second renversement. En quittant la pédale, la basse établit un modèle qui est ensuite séquencé en une ligne ascendante chromatique (*do-ré* bémol-*ré* bémol-*mi* bémol) qui fait pendant à, et inverse,

⁵⁰ Knapp, « On the Inner Dimension », p. 62.

la ligne descendante de la longue procession harmonique au sein du deuxième cœur de développement (voir ex. 15, m. 248-275).

Ayant atteint *mi* bémol mineur, le motif redescend subitement au sixième degré mineur, soit *do* bémol majeur, pour une dernière manifestation qui échappe au modèle initial principalement par l'ajout d'un arpège descendant en croches à la dernière mesure, un emprunt au passage de la fin du deuxième cœur du développement (m. 306 par exemple). La nuance, l'ajout du roulement de timbale et les accords soutenus chez les vents remplaçant les entrées décalées sur la tête du thème principal compensent pour l'interruption de la ligne ascendante et font de cette itération le climax du passage, malgré le changement de direction.

Tandis que l'ascension chromatique reprend pour retourner à *mi* bémol et ultimement rétablir la pédale de dominante, le climax minutieusement élaboré fait place à un processus de liquidation et de fragmentation, employant un matériau musical de plus en plus parcimonieux. Même la dimension rythmique est estompée avec les *tremolos* aux seuls violons I et II.

La liquidation s'est étirée sur 28 mesures (m. 366 à 393), mais quatre mesures suffisent pour insuffler une nouvelle énergie à la seconde dénudée restant aux violons *pianissisimo*, la faisant s'ouvrir à un *tutti fortissimo* entraînant la réexposition. L'élément essentiel de ce nouveau départ se trouve bien sûr dans l'entrée de cor sur la tête de thème dans la tonalité principale, maintes fois discutée. L'aspect frappant de cette entrée ne se situe pas tant dans le retour supposément prématuré du thème, que dans la superposition des harmonies de dominante et de tonique, le cor anticipant la résolution que doit apporter la réexposition.

Schenker n'en fait pas grand cas, n'y voyant qu'une prolongation de la dominante par des notes de passage. Les analyses programmatiques recensées par Burnham, par contre, déploient des élans de poésie pour décrire le rôle de cet appel :

« [...] la majorité des critiques programmatiques interprète ce fameux appel de cor comme un rappel éclatant, un retour aux obligations, une *Ohrfeige* à l'intention du héros épuisé. Pour Schering, cette sonnerie de cor ramène Hector à la réalité comme si elle criait son nom. Dans les mots de Bekker, "Puis, comme une exhortation spectrale remplie de promesse, le motif résonne aux cors, guidant le héros loin de ses ruminations sombres pour le ramener vers le monde vivant de l'action." Commentant le déplacement temporel apparent de l'appel de cor, Marx caractérise le passage comme provenant comme si flottant

à partir d'une distance perdue, étrange, un appel n'appartenant pas du tout au présent, mais qui augure et annonce ceux qui suivent – notamment, le retour du thème héroïque après que la bataille ait semblée achevée⁵¹. »

Plus prosaïquement, Knapp considère qu'il sert à réajuster les points de référence des dimensions intérieure et extérieure dont il a été question en lien avec l'introduction du mouvement.

Le *tutti* orchestral sur l'accord de septième de dominante soutenu pendant deux mesures (m. 396-397) fait écho aux accords plaqués de la brève introduction au mouvement, quoiqu'avec une agogique différente : là où les accords initiaux tombaient sur les deux premiers temps d'une hyper-mesure à quatre temps, ceux-ci forment plutôt la deuxième moitié d'une hyper-mesure entamée par l'appel du cor, plaçant du coup le début de la réexposition sur une mesure forte⁵². Un parallèle peut aussi être tiré avec les mesures consacrées aux sixtes françaises introduisant la plupart des stations sur la dominante, aussi formées d'une suite de deux accords soutenus étalée sur deux mesures (m. 43-44; 218-219).

III. Réexposition

La fonction principale de la réexposition étant de fournir une résolution tonale et thématique aux pérégrinations du développement, elle reprend généralement la structure de l'exposition en y apportant les ajustements nécessaires afin de rester dans la tonalité principale. La réexposition à l'étude ici répond dans l'ensemble à ces attentes, mais introduit cependant des déviations substantielles dans la structure du thème principal, qui

⁵¹ « [...] *most of the programmatic critics interpret the famous horn call as a bold reminder, a recalling to duty, an Ohrfeige for the exhausted hero. For Schering, the horn call brings Hector back to his senses as if calling him by name. In the words of Bekker, "Then, like a spectral exhortation full of promise, the horn motive sounds, leading the hero away from his dusky brooding back into the living world of the deed". Commenting on the horn call's apparent temporal displacement, Marx characterizes the passage as "drifting entirely out of a lost distance, strange, a summons not at all belonging to the present moment but which augurs and heralds those to follow – namely, the return of the heroic theme after the struggle seemed extinct."* » Burnham, *Beethoven Hero*, p. 13.

⁵² Knapp, *On the Inner Dimension*, p. 62.

prend de l'expansion jusqu'à inclure un modèle séquencé et une brève station sur la dominante.

Notons par ailleurs qu'il est courant que du matériau lié au thème principal soit coupé de la réexposition, puisqu'il a déjà présenté dans la tonalité principale. Les trois énonciations de la tête de thème dans la tonalité principale, qui correspondaient dans l'exposition au thème et au début de chaque partie de transition, sont pourtant conservées.

FONCTION	MESURES	PARTICULARITÉS/ CADENCE
1. Groupe thème principal 1.1 Thème principal modifié 1.2 Mini-cœur de développement - Modèle/séquence - Station sur la dominante	m. 398-408 m. 408-423 m. 424-430	Modulant, CAP en <i>fa</i> majeur Séquence à la tierce inférieure; Arrivée sur la dominante (avec septième) de <i>mi</i> bémol majeur
2. Transition - Pédale de tonique - Reprise de la tête de thème et séquence - Station sur la dominante	m. 430-439 m. 440-447 m. 447-460	TP : CAP

Tableau 6. Modifications structurelles des sections du thème principal et de la transition dans la réexposition.

À son début, la réexposition reproduit exactement le début de l'exposition, mais il s'avère rapidement que seule la présentation du thème principal reste identique à la version d'origine. La première divergence est introduite par l'ajout d'un *mi* bécarré, transformant l'accord bâti au-dessus du *do* dièse en accord de septième diminué en *ré* mineur. Pourtant, la ligne de basse ne remonte pas au *ré*, comme cela avait été le cas dans l'exposition, mais surprend en poursuivant sa descente vers un *do* bécarré harmonisé en tant que dominante, initiant une formule cadentielle se concluant par une cadence parfaite en *fa* majeur (m. 408). Les mesures 404 à 408 présentent justement un exemple du type de prolongation de

la dominante par des notes de passage auquel Schenker faisait référence pour expliquer l'appel de cor douze mesures plus tôt.

Le passage de la mesure 408 à la mesure 429 est constitué d'un modèle de huit mesures, débutant par une reprise de la tête du thème principal jouée par le premier cor. Il est séquencé à *ré* bémol majeur, la tierce inférieure. La dernière mesure de la séquence modifie l'harmonie du modèle en abaissant à *do* bémol, permettant de glisser par un mouvement de demi-ton, comme si souvent déjà dans ce mouvement, au *si* bémol. Les voix supérieures ne complètent cependant pas l'harmonie de sixte française qui, à d'autres moments, a accompagné ce mouvement phrygien.

La station sur la dominante de six mesures qui suit est accompagnée d'un crescendo orchestral menant à un *forte* lors de la résolution sur la tonique et de la reprise de la tête de thème dans la tonalité principale, la deuxième des trois itérations dans cette tonalité.

Tout comme dans l'exposition, cette reprise de la tête du thème principal entame la transition (m. 430). Il n'est bien sûr plus nécessaire pour celle-ci de moduler à la dominante. Beethoven semble vouloir tout de même garder l'apparence d'une transition en deux parties au sein d'une transition non-modulante unique, ou à tout le moins cherche-t-il à reproduire le rapport de stabilité vs. mobilité harmonique qui existait entre les deux parties : la stabilité de la section non-modulante d'origine est incarnée cette fois par une pédale de tonique, atténuant l'effet de la séquence se déployant au-dessus (m. 430-439). L'ajout de fragmentation contribue à l'intensification du passage, soutenue par une augmentation de la nuance.

Ce processus d'intensification est couronné par une dernière reprise de la tête du thème dans la tonalité principale, *fortissimo*. La basse abandonne la pédale pour participer à la nouvelle séquence et continuer vers une demi-cadence, à laquelle elle accède pour la première fois par un mouvement ascendant. Le deuxième thème de transition est alors repris sur une station sur la dominante dans la tonalité principale, conformément à l'organisation proposée dans l'exposition.

Tout le reste de la réexposition, incluant la section conclusive finale, suit le modèle de l'exposition, en tenant compte des réajustements nécessaires pour conserver les rapports

harmoniques. Suit alors une coda de grande proportion, qui fait l'objet des prochains paragraphes.

IV. Coda

Il n'existe pas de canevas établi pour le déroulement d'une coda, d'autant plus que celle-ci est optionnelle dans la forme sonate. Schoenberg explique sa présence un peu légèrement par la simple justification que le compositeur voulait encore dire quelque chose⁵³. De fait, c'est justement la flexibilité de sa forme qui permet d'y reprendre des processus écartés ou laissés incomplets dans le développement.

La coda du premier mouvement de la Symphonie *Eroica* est souvent citée en tant qu'exemple des vastes proportions que peut atteindre cette section ajoutée⁵⁴. Caplin la mentionne aussi dans son manuel en tant que démonstration d'un grand crescendo orchestral servant à établir une nouvelle courbe dynamique pour la fin du mouvement⁵⁵, une des fonctions compensatoires suggérées d'une coda. Nous allons voir que cette coda sert aussi à ramener des idées présentées dans le développement qui n'ont pu être incluses dans la réexposition.

La première question à résoudre est l'emplacement exact du début de la coda. La règle générale établie par Caplin affirme que la coda débute au point exact où la récapitulation cesse de correspondre au matériel de l'exposition⁵⁶, ce qui, admet-il, ne correspond pas toujours à une démarcation structurelle perceptible. Il n'est pas rare que la première fonction initiale n'apparaisse que plus loin, alors que la coda est déjà entamée.

Dans le cas présent, les mesures 551 et 552 imitent la retransition qui débute à l'endroit parallèle de l'exposition (voir ex. X). L'entrée des bois répétant la tête du thème principal (m. 553) apporte le premier changement par rapport au modèle de l'exposition : c'est donc

⁵³ Arnold Schoenberg, *Musical Composition*, p. 185, cité dans Caplin, *Analyzing Classical Form*, p. 519.

⁵⁴ Voir, par exemple, Mark de Voto, « Coda » dans *Encyclopedia Britannica*, consulté en ligne le 11 décembre 2018.

⁵⁵ Caplin, *Analyzing Classical Form*, p. 541.

⁵⁶ Caplin, *Analyzing Classical Form*, p. 520.

à cet endroit que débute la coda. Le tableau 7 détaille les grandes sections de l'organisation de la coda à partir de ce point.

FONCTION	MESURES	PARTICULARITÉS
1. Modèle/séquence	m. 553-580	CAP en <i>fa</i> mineur
2. Contrepoint en miroir	m. 581-602	Arrivée sur la dominante
3. Station sur la dominante (Thème de transition 1)	m. 603-631	CAP
4. Intensification et variations	m. 631-673	4 variations; CAP
5. Section conclusive (Thème subordonné 1)	m. 673-696	CAP; accords finaux

Tableau 7. Découpage de la coda.

La coda débute par un modèle de quatre mesures, séparé en deux groupes aisément identifiables de deux mesures : d'abord la tête du thème principal, puis une seule note suspendue, dans une nuance douce, chez les cordes. La séquence qui suit surprend en reprenant le modèle une seconde majeure plus bas, en *ré* bémol, soit un septième degré abaissé par rapport à *mi* bémol (m. 557). De nouveau séquencé quatre mesures plus loin (m. 561), le modèle est repris en *do* majeur, des notes répétées remplaçant les valeurs longues précédentes dans un processus d'intensification.

CODA

Mi \flat maj. Ré \flat maj. Do maj.

Ex. 17. Début de la coda (m. 551-564).

Le contraste entre cette intensification et la prolongation de la note suspendue à la mesure 565 contribue à accentuer le sentiment de perplexité suscité par cette prolongation, jusqu'à ce que les deuxièmes violons réinitient le mouvement en faisant entendre une nouvelle fois la tête du thème principal. C'est ce point que l'auditeur est susceptible de ressentir comme étant le début de la coda.

Les huit prochaines mesures reprennent la version énoncé/réponse de ce motif entendue dans le développement (m. 186-193, par exemple), cette fois avec une ligne de basse ajoutée et des motifs ornementaux ajoutés aux premiers violons et au hautbois (issus de la cellule rythmique croche-deux doubles déjà exploitée). Soumis à un processus de fragmentation, le motif de la tête de thème est adapté pour créer une ligne composite ascendante, tandis que la basse descend en mouvement contraire. Un pont de quatre mesures aux violons complète la modulation à *fa* mineur à la mesure 581.

Introduit pour la première fois dans le développement, le contrepoint en miroir n'avait pas pu être repris dans la réexposition : la coda est l'occasion de rappeler cet élément marquant. Hormis quelques ajouts instrumentaux, il est repris de façon intégrale. Les dernières mesures préparent cette fois une séquence à la seconde majeure inférieure, le ramenant

donc en mi bémol mineur, le ton homonyme de la tonalité principale, comme cela avait été le cas à sa deuxième occurrence dans le développement.

La séquence est interrompue après le retour de l'idée de base pour bifurquer vers une suite d'accords ornementée d'une version de la cellule rythmique avec les deux doubles-croches. Le tout glisse inexorablement jusqu'à une arrivée sur la dominante, atteinte par le biais d'un mouvement en demi-tons descendants, comme presque toujours dans ce mouvement.

Cette arrivée sur la dominante initie une station sur la dominante, constituée, à l'image de celle de la mesure 338 dans le développement, des sauts d'arpège en hémioles provenant du premier thème de transition. Dans le cas présent, après avoir été présentée dans un format énoncé/réponse comme dans le développement, l'idée de base de quatre mesures est rapidement fragmentée. Pendant quatre mesures, le fragment restant semble pris sur un saut de septième, qui réussit finalement à s'étendre à l'octave, puis à quitter la pédale en mouvement chromatique ascendant. Une réelle progression cadentielle s'installe à partir du sixième degré de la mesure 623, trouvant sa résolution avec une cadence parfaite à la mesure 631.

Ce qui suit est un long processus d'intensification réparti sur quatre variations du même groupe de huit mesures. Ces huit mesures sont similaires au format énoncé/réponse des mesures 186 à 192 dans le développement, quoiqu'incorporant l'addition d'une ligne de basse empruntée au contrepoint en miroir, une façon indirecte de souligner la parenté harmonique et structurelle entre celui-ci et la tête du thème principal.

Dans le premier groupe (ex. Z), la tête de thème est assignée au premier cor, tandis que les premiers violons montent et descendent la gamme de *mi* bémol sur une version légèrement modifiée de la cellule rythmique croche-deux doubles. Un écho de l'arpège ascendant est ajouté à la dernière mesure de chaque fragment.

Ex. 18. Coda (m. 631-639).

Dans le deuxième groupe de huit mesures, cet écho est transformé en entrées canoniques à une mesure d'intervalle, tandis que l'ajout d'instruments contribue à faire croître la tension.

Au troisième groupe, la tête de thème revient aux cordes graves, un registre qu'elle a occupé souvent depuis le début du mouvement. Le motif d'accompagnement est simplifié en chaînes de croches, ne conservant qu'un seul geste en doubles-croches au début de l'ascension et de la descente respectivement. Les appels en triolets des trompettes et timbales provoquent une autre hausse de tension, soutenue par un crescendo dans tout l'orchestre.

Au dernier groupe, tous les éléments - les rythmes décomposés de la tête de thème, le retour des doubles-croches dans un motif plus frénétique, le roulement de timbale et les tremolos des violons - se combinent pour créer un paroxysme d'intensité qui nécessitera une progression cadentielle de dix mesures supplémentaires et un processus de liquidation pour se résoudre sur une cadence parfaite.

Cette cadence parfaite est suivie d'une section conclusive constituée de la seule réutilisation du premier thème subordonné en-dehors de son emplacement attitré dans l'exposition et la réexposition. La façon dont ses premières mesures prolongent la tonique en diffusant la tension le rend apte à jouer le rôle de section conclusive, sans avoir à

introduire de nouveau matériau. La répétition variée de l'idée de base en croches initie une dernière intensification et une prolongation de la dominante, permettant au mouvement de clore dans une explosion finale d'énergie héroïque. Les deux accords de tonique martelés par tout l'orchestre évoquent ceux de l'introduction, fermant la boucle sur ce mouvement d'envergure.

Conclusion

L'application de l'analyse caplinienne a permis de déceler dans ce premier mouvement imposant certaines excentricités structurelles, tel le poids important accordé à la transition de l'exposition et aux stations sur la dominante qui en constituent les deux sections. Par ailleurs, les remarques d'analystes précédents concernant les liens étroits entre le matériau musical de différentes sections – dont le contrepoint en miroir inséré dans le développement, qui suit la courbe mélodique de la tête du thème principal – ont été incluses dans ce rapport analytique puisqu'elles contribuent à renforcer l'impression d'unité qui se dégage de l'ensemble du mouvement. Le prochain chapitre revient sur certains des points soulevés pour en proposer une interprétation franc-maçonnique.

Chapitre 2. Exégèse maçonnique

L'approche analytique caplinienne du chapitre précédent a permis d'observer la facture du premier mouvement de la Symphonie *Eroica*, la façon dont les sections s'enchaînent et s'imbriquent ensemble, ainsi que le degré d'unité de l'ensemble. Dans ce deuxième chapitre, nous allons resserrer notre point de vue en nous penchant sur des paramètres spécifiques et le rôle qu'ils peuvent jouer dans la lecture proposée, pour ensuite reculer vers une vision plus englobante et inclure dans nos observations certains passages tirés des autres mouvements de l'œuvre, toujours en suivant le fil conducteur de la symbolique franc-maçonnique. Avant d'entreprendre ces observations, cependant, attardons-nous un moment sur cette symbolique, particulièrement sur l'importance du chiffre trois.

La symbolique numérique joue un grand rôle dans l'imagerie maçonnique, au sein de laquelle le chiffre trois occupe une place de choix. La raison en est plutôt ésotérique et s'articule autour du fait que ce chiffre est la somme de l'unité divine représentée par le chiffre un et de la dualité humaine représentée par le chiffre deux. Il ne s'agit cependant pas pour notre propos de juger de la pertinence de cette symbolique, mais uniquement de saisir l'omniprésence de celle-ci dans la pensée et dans les rituels maçonniques.

Le *Dictionnaire des symboles maçonniques* de Jean Ferré énumère de nombreux exemples de la façon dont se traduit la symbolique du chiffre trois dans la franc-maçonnerie : trois grades d'avancement au sein du mouvement, trois étapes au rite initiatique, la triple accolade maçonnique, les trois colonnes ornant la loge, etc⁵⁷. Comme on le voit, ce symbole est fondamental à l'organisation rituelle de la société maçonnique. En plus d'être associé à la franc-maçonnerie dans son ensemble, le chiffre trois fait aussi référence au premier grade accordé à l'initié, soit celui d'apprenti, les deux autres grades étant ceux de compagnon et de maître⁵⁸.

Katharine Thomson révèle différentes façons dont cette symbolique est intégrée dans la musique utilisée lors des activités des loges : chants généralement harmonisés à trois voix, métrique ternaire, répétitions par trois et abondance de triades majeures. L'emploi de

⁵⁷ Jean Ferré, *Dictionnaire des symboles maçonniques*, Éditions du Rocher, 1997.

⁵⁸ Inutile dans notre contexte de s'attarder aux trente-trois degrés contenus dans le Rite écossais, puisque ce n'est pas à cette branche de la franc-maçonnerie qu'aura été exposé Beethoven ni à Bonn, ni à Vienne.

tierces et de sixtes parallèles évoque l'harmonie dans les relations. La symbolique représentée ne se limite pas à celle du chiffre trois : le rythme deux doubles-une croche représente soit le candidat cognant à la porte de la loge pour y être initié, soit la poignée de main secrète échangée entre frères maçons. Finalement, des suites de retards et de notes liées représente les liens de la confrérie⁵⁹.

Dans l'introduction de ce travail, j'ai fait référence à une série de paramètres présentant des récurrences du chiffre trois dans la Symphonie *Eroica* : la métrique, la tonalité, la mise en valeur de la triade majeure, l'insistance sur la tête du thème dans la tonalité principale et la présence d'un troisième cor dans l'orchestration. Quelques-uns de ces éléments se retrouvent textuellement parmi ceux cités par Thomson. Bien sûr, cela ne confirme pas automatiquement leur dimension maçonnique : c'est en plaçant chaque élément dans un contexte plus large, ce que s'attardent à faire les prochains paragraphes, que nous pourrions en évaluer la plausibilité.

L'emploi de la métrique en $\frac{3}{4}$ pour le premier mouvement d'une symphonie constitue l'un des éléments les moins remarquables de cette liste, puisque son utilisation est relativement fréquente. Mozart n'emploie que trois indications métriques différentes pour la section rapide de ses premiers mouvements symphoniques⁶⁰ : même si la majorité (24 sur 41 numérotées) est en $\frac{4}{4}$, on en compte dix dans une métrique ternaire et seulement trois en $\frac{2}{2}$. Parmi les douze Symphonies de Londres de Haydn, composées entre 1791 et 1795, un quart d'entre elles comporte un premier mouvement en $\frac{3}{4}$ (les n^{os} 93, 96 et 97). Un deuxième quart est en $\frac{4}{4}$, un troisième quart en $\frac{2}{2}$, et le dernier quart compte deux mouvements en $\frac{6}{8}$ et un seul en $\frac{2}{4}$. Chez Beethoven, seule la Huitième symphonie commence aussi par un mouvement en $\frac{3}{4}$. Les Deuxième, Quatrième et Septième sont en $\frac{4}{4}$, les Cinquième, Sixième et Neuvième en $\frac{2}{4}$, et la Première en $\frac{2}{2}$.

Cependant, Jan Swafford fait remarquer qu'il s'agit d'un choix étonnant pour le premier mouvement de l'*Eroica* si l'on prend en considération l'intention de rendre hommage à Napoléon, un général à la carrière militaire brillante. Il aurait semblé logique d'écrire un mouvement dans le style d'une marche militaire en $\frac{2}{4}$ pour évoquer cet aspect. Pour

⁵⁹ Thomson, *The Masonic Thread*, p. 43-44.

⁶⁰ Les introductions lentes ne sont pas prises en considération dans ce décompte.

Swafford, « le premier mouvement de la symphonie prend donc la forme d'une espèce d'abstraction du concept d'héroïsme à travers le mètre et le caractère d'une danse : une danse de destruction et de création en 3/4⁶¹. » L'explication est peut-être moins métaphysique que ne le pense Swafford, en étant reliée à la symbolique des chiffres plutôt qu'au contenu expressif associé au mouvement dansant de la mesure ternaire.

Quant à la tonalité de *mi* bémol majeur, elle suscite bien entendu un rapprochement avec l'utilisation symbolique de cette tonalité dans l'opéra *Die Zauberflöte*, que Swafford dit être le préféré de Beethoven parmi les opéras de Mozart, « à cause de ses idéaux humanistes autant qu'à cause de sa musique⁶² ». Chailley, dans son analyse maçonnique de *Die Zauberflöte*, dit de cette tonalité qu'elle « réunit à la fois le Trois de la perfection, le majeur de la sérénité et les bémols de la gravité⁶³. » Il est notable que tous les mouvements de la Symphonie *Eroica* conservent cette armure en trois bémols. En effet, le deuxième mouvement, le seul à ne pas être dans la tonalité principale conformément à la convention, est en *do* mineur, la tonalité relative de *mi* bémol. Il s'agit incidemment du premier mouvement symphonique par Beethoven dans une tonalité mineure, et d'un de seulement deux mouvements lyriques⁶⁴ dans ce mode dans l'ensemble de ses symphonies. Le second est l'*Allegretto* de la Septième symphonie (également souvent considéré comme une marche funèbre, à l'image du mouvement lent de l'*Eroica*), mais le rapport entre la tonalité de l'œuvre entière et celle du deuxième mouvement est différent dans les deux cas : plutôt qu'au ton relatif, la Septième symphonie passe de *la* majeur à la tonalité homonyme de *la* mineur. Dans le cas des deux symphonies dans des tonalités mineures, soit la Cinquième et la Neuvième, le mouvement lent adopte soit la tonalité du sixième degré (*la* bémol majeur vs. la tonalité principale de *do* mineur), soit la tonalité du quatrième degré (*si* bémol majeur dans la Neuvième symphonie en *ré* mineur). L'*Eroica* reste donc la seule symphonie à conserver la même armure pour l'ensemble de ses quatre mouvements.

⁶¹ « *The symphony's first movement is to be a kind of abstraction of heroism in the meter and rhythm of dance: a dance of destruction and creation in 3/4 time.* » Swafford, *Anguish and Triumph*, p. 338.

⁶² Swafford, *Anguish and Triumph*, p. 71.

⁶³ Chailley, *La Flûte enchantée*, p. 171.

⁶⁴ J'emploie le descriptif « mouvement lyrique » pour tenir compte de l'inversion du *Scherzo* et du mouvement lent dans la Neuvième symphonie ainsi que du fait que l'*Allegretto* de la Septième symphonie n'est pas à proprement parler un mouvement lent.

Il ne s'agit pas ici de laisser entendre que l'usage de la tonalité de *mi* bémol majeur, ou de l'armure à trois bémols, constitue automatiquement une référence à la franc-maçonnerie et que toutes les œuvres dans cette tonalité sont forcément d'allégeance maçonnique. Le choix de cette armure et sa constance à travers les quatre mouvements de l'œuvre constituent cependant un indice de plus venant appuyer la pertinence d'une lecture maçonnique, s'ajoutant aux éléments supplémentaires détaillés dans les lignes qui suivent.

La triade qui forme la tête du thème principal du premier mouvement a suscité bien des débats, mais pas en lien avec une possible symbolique franc-maçonnique : plusieurs commentateurs, dont les premiers ont été Edward Holmes (1845) et Otto Jahn (1856-1859), ont en effet soulevé la ressemblance frappante entre celle-ci et l'ouverture du *Singspiel Bastien et Bastienne* de Mozart, composé en 1768 (ex. 19).

Ex. 19. Mozart, *Bastien et Bastienne*, Intrada, m. 38-49.

La citation était-elle intentionnelle de la part de Beethoven? Le débat a longtemps fait du surplace, les recherches ne réussissant pas à fournir de démonstration conclusive dans un sens ou dans l'autre. Les probabilités étaient minces que Beethoven ait même connu le *Singspiel* de Mozart, puisque celui-ci n'a été publié qu'après la mort des deux compositeurs. Il restait cependant la possibilité que Beethoven l'ait entendu lors d'une représentation privée non répertoriée. Selon le rapport qu'en fait J. Peter Burkholder dans

son article « Musical Borrowing or Curious Coincidence?: Testing the Evidence⁶⁵ », les travaux qu'ont menés Alexander Ringer (1961) et Lewis Lockwood (1981) sur la genèse du thème principal de l'*Eroica* ont apporté de nouveaux arguments contre une citation volontaire. Ces recherches menées sur les esquisses pour la symphonie démontrent que Beethoven aurait d'abord déterminé le thème du quatrième mouvement, pour ensuite en dériver, au terme de quelques essais, le motif qui lui servirait de tête de thème principal dans le premier mouvement. Afin de ne pas alourdir la discussion actuelle, cette parenté reviendra à l'étude plus loin, lorsque nos observations se tourneront vers le quatrième mouvement de l'*Eroica*. Pour le moment, il suffit de noter que ce processus rend presque nulle la probabilité que Beethoven ait sciemment cherché à citer le thème de Mozart.

Nous ne sommes cependant pas au bout de nos remarques au sujet de ce motif triadique : comme il a été souligné dans la section analytique, le début de l'exposition présente la tête du thème principal trois fois dans la tonalité principale. Il ne semble pas y avoir de raison formelle pour cette expansion de l'exposition. On retrouve la même structure dans la réexposition, malgré les objectifs formels et harmoniques distincts de cette section, et même si la présence déjà abondante de cette tête de thème dans toutes les sections de la symphonie exclut la nécessité d'un rappel emphatique. La justification à la base de cette triple itération n'en est donc pas une qui soit influencée par le cours musical du mouvement.

Après la métrique, l'armure et la tonalité, l'orchestration compte également parmi les paramètres musicaux affectés par cette volonté apparente d'accumuler les références au chiffre trois : l'inclusion d'un troisième cor, une première historique au sein du répertoire symphonique, constitue un élément remarquable dans une orchestration par ailleurs tout à fait conventionnelle. Les trois cors sont mis de l'avant de façon spectaculaire dans le trio du *Scherzo*, sur lequel nous reviendrons plus loin.

Un élément extra-musical s'ajoute aux éléments de preuve indiquant un lien entre l'*Eroica* et la franc-maçonnerie : des dessins de la main de Beethoven en marge de ses esquisses de travail sur la symphonie ont été identifiés par Lewis Lockwood comme des symboles franc-maçons (Figure 1). Ces équerres et triangles ornés de points représentent dans l'ordre

⁶⁵ J. Peter Burkholder, « Musical Borrowing or Curious Coincidence », dans *Journal of Musicology*, Vol. 35 no 2, Printemps 2018, p. 223-266.

chacun des trois grades de la franc-maçonnerie, soit apprenti, compagnon et maître, selon le nombre croissant de points.

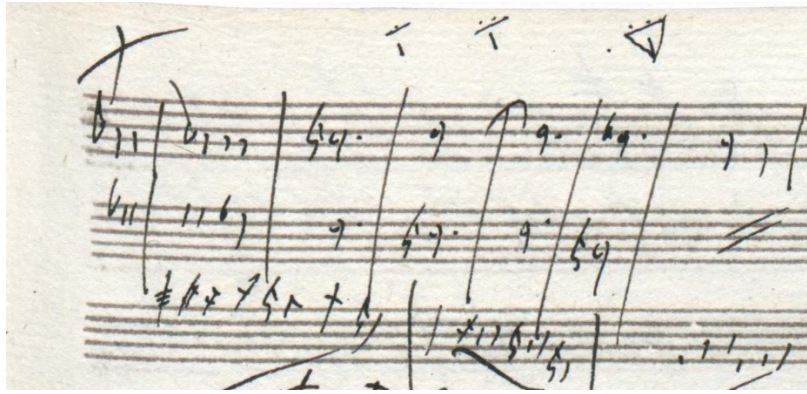


Fig. 1. Illustrations maçonniques tirées du cahier contenant les esquisses pour l'*Eroica*,
Notierungsbuch E 90, Mus. ms. autogr. Landsberg 6, p. 17.
Reproduit avec l'autorisation de la Biblioteka Jagiellońska, Cracovie.

Lockwood interprète leur présence dans le cahier d'esquisses comme une représentation du progrès que Beethoven ressent avoir accompli de sa première à sa troisième symphonie, démontrant qu'avec l'*Eroica*, il a l'impression d'être passé maître dans l'art de la composition symphonique. Cette explication me semble un peu détournée et ténue. Leur présence en cet endroit est peut-être plus directement indicatrice d'un lien entre le matériau travaillé par Beethoven dans ces pages et les grades maçonniques représentés par ces triangles.

Mort, enterrement, résurrection

Avant d'entreprendre l'ascension des trois grades au sein d'une loge maçonnique, le postulant doit se soumettre à une initiation hautement ritualisée également constituée, comme nous l'avons mentionné plus tôt, de trois étapes symboliques : mort, enterrement et résurrection.

La mort représente l'abandon de la personne que le candidat a été jusqu'à présent dans le monde profane. La phase suivante, l'enterrement, correspond à une période de réflexion au cours de laquelle le postulant est introduit dans une pièce assombrie nommée le cabinet de réflexion. Au cours de cette phase, il doit rédiger son testament spirituel et formuler les engagements qu'il prend envers ses frères maçons et envers la société. Cette période de réflexion est comparée à la mise en terre d'une graine, qui devra passer par un processus de décomposition avant de ressurgir sous la forme d'une nouvelle pousse. La métaphore se poursuit alors que la sortie du cabinet de réflexion ramène le candidat subitement vers la lumière, une simulation de la « résurrection » à une vie guidée par les lumières de l'enseignement maçonnique.

Il est intéressant de noter que Solomon définit l'héroïsme de la musique beethovénienne à l'aide précisément de ces mêmes concepts :

L'héroïsme de Beethoven se définit dans le conflit avec la mortalité, et la mortalité à son tour est sublimée par la vie renouvelée et transfigurée. Ainsi, les composantes du concept beethovénien de l'héroïsme sont plus étendues qu'il n'apparaît à première vue, comprenant toute l'étendue de l'expérience humaine – naissance, adversité, mort et résurrection – et ces thèmes universels sont exprimés à travers une fusion de visions comique et tragique de la vie⁶⁶.

Burnham, faisant un survol d'analyses programmatiques du premier mouvement de la symphonie *Eroica*, soulève la fréquence avec laquelle celles-ci font référence à la mort. Le passage s'étendant de la mesure 248 à la mesure 283 évoque chez ces commentateurs la représentation d'un conflit ou d'un combat :

[...] une impasse catastrophique, soit un duel entre deux combattants ou deux armées (ou deux états d'esprit), menant à la mort (ou à la paralysie mentale), ou à un état extrême de frustration et de désespoir enragé prométhéen. [...] un point ultime au-delà duquel rien ne se trouve rien et dont il n'y a aucun retour possible⁶⁷.

⁶⁶ « *Beethoven's heroism defines itself in conflict with mortality, and mortality is in turn superseded by renewed and transfigured life. Thus, the components of Beethoven's concept of heroism are more extensive than appears at first glance, encompassing the full range of human experience – birth, struggle, death, and resurrection – and these universals are expressed through a fusion of comic and tragic visions of life.* » Solomon, *Beethoven*, p. 253.

⁶⁷ « [...] *a catastrophic impasse, either a standoff between two fighters or two armies (or two states of mind), resulting in death (or mental paralysis), or an extreme state of Promethean frustration and enraged despair. [...] an ultimate point beyond which lies nothing and from which there can be no turning back* » Burnham, *Beethoven Hero*, p. 12.

Ayant élaboré un récit mettant en scène Napoléon et ses troupes en bataille, A.B. Marx fait intervenir dans le contrepoint en miroir une entité extérieure se situant au-delà de l'action. Schleuning imagine dans ce passage dramatique Prométhée se préparant à détruire ses deux créatures humaines, une voix supérieure représentée par le contrepoint en miroir l'exhortant *in extremis* à les conserver. Pour Wilhelm von Lenz, le héros a bel et bien perdu la vie dans un combat épique, le nouveau thème représentant l'au-delà auquel il accède. Schering, associant des récits de l'Iliade à l'ensemble de l'*Eroica*, voit ici le combat entre Hector et Patroklos, auquel il introduit une modification anachronique en attribuant à Hector un sentiment de réticence chrétienne à tuer Patroklos, réticence exprimée par le nouveau thème⁶⁸.

Au-delà des spécificités de chaque interprétation, leurs auteurs ont tous perçu dans ce passage clé un conflit culminant en un dénouement dramatique, ce qui provoque un nouveau départ ou un revirement de situation. La lecture que je propose reconnaît dans ce passage la représentation de la première étape du rite initiatique maçonnique, c'est-à-dire la mort symbolique du candidat se dépouillant de son ancienne vie pour se soumettre aux enseignements du cercle d'initiés dont il fait dorénavant partie.

La parenté entre la charpente du contrepoint en miroir et la tête du thème principal a déjà été soulignée, de même que la préférence accordée par Burnham au caractère nouveau de ce passage, allant jusqu'à le considérer comme le seul vrai thème du mouvement. Il établit une dichotomie entre les analyses accentuant la nouveauté et celles mettant plutôt de l'avant les éléments le rapprochant de la tête du thème principal. Il y revient en conclusion, affirmant :

Les méthodologies analytiques tentant de démontrer la présence d'une toile de relations thématiques émanant d'une énonciation thématique initiale vont forcément négliger l'altérité du nouveau thème par un élan de zèle, esthétiquement motivé, de l'assimiler au sein d'un tout organique plus large. La critique programmatique, d'un autre côté, ne cherche pas à expliquer ce nouveau thème en démontrant des connections organiques secrètes avec le premier thème, mais tente plutôt de comprendre l'effet de cette disjonction importante et ce qui l'a suscité, en décrivant tout le procès de façon métaphorique. En interprétant le nouveau thème comme un point tournant important dans un processus psychologique ou dramatique, les programmes métaphoriques suggèrent une signification

⁶⁸ Résumé formulé à partir de la présentation de Burnham, *Beethoven Hero*, p. 10.

à la fois plus profonde et plus immédiate qu'une connexion basée uniquement sur des relations motiviques cachées⁶⁹.

Plutôt que de trancher entre les deux points de vue de cette dichotomie, l'éclairage maçonnique que je propose permet de les réunir et de donner un sens autant à la référence à la tête du thème principal qu'à la nouveauté du motif. À travers l'enseignement maçonnique, représenté par la triade majeure de la tête du thème principal, le candidat devient progressivement une nouvelle personne, incarnée par le nouveau motif. La rupture entre les deux sections devient emblématique de celle que doit accepter le nouvel apprenti entre son ancienne et sa nouvelle vie. Cette conception s'accorde avec la vision de Burnham et celle des analyses à tendance programmatique qu'il endosse, quand ils interprètent l'introduction du contrepoint en miroir comme indicatrice d'un point tournant majeur dans un processus psychologique. Elle tient tout aussi bien compte des analyses accordant préséance aux éléments communs, ce moment crucial indiquant la première confrontation personnelle du candidat avec les lumières de la franc-maçonnerie qu'incarne la tête du thème principal en *mi* bémol majeur.

Si l'on accepte la prémisse que Beethoven a volontairement choisi la tonalité de *mi* bémol majeur à cause de son association avec la franc-maçonnerie, le choix singulier de *mi* mineur pour ce passage clé au sein du développement doit lui aussi être le fruit d'une décision réfléchie et significative.

Il est évident que *mi* mineur se trouve à plusieurs degrés d'éloignement de la tonalité principale sur le cycle des quintes, mais que les deux toniques ne sont décalées que d'un demi-ton. Ce glissement harmonique, combiné à la vision proposée dans la section précédente, peut indiquer que le candidat n'a pas encore complété son transfert dans le monde franc-maçon, venant à peine de se dépouiller de sa *persona* profane et de s'ouvrir à

⁶⁹ « *Analytic methodologies that attempt to demonstrate the presence of a web of thematic relationships emanating from some initial thematic utterance will perforce neglect the otherness of the new theme in an aesthetically motivated zeal to assimilate it into a larger organic whole. Programmatic criticism, on the other hand, does not seek to explain the new theme by showing secret organic connections to the first theme but rather attempts to understand the effect of this important disjunction and how it arises, by describing the entire process metaphorically. By interpreting the new theme as an important turning point in a psychological or dramatic process, metaphorical programs suggest a significance at once deeper and more immediate than one based solely on hidden motivic relationships.* » Burnham, *Beethoven Hero*, p. 13.

cet univers secret. Après l'introduction initiale du contrepoint en miroir, le motif maçonnique revient à l'avant-plan et traverse quelques transformations harmoniques, au terme desquelles le contrepoint en miroir revient dans le ton principal. Beethoven a ainsi réussi à mettre en musique un des principes cardinaux de la philosophie maçonnique voulant que l'initiation soit comprise comme un premier pas sur un parcours de découverte et de croissance personnelle devant le mener à la maîtrise d'une vie en accord avec les valeurs maçonniques. Si, à la première itération du contrepoint en miroir, ces enseignements sont encore étrangers au nouvel apprenti, les leçons répétées, représentées par le traitement de la tête du thème principal dans différentes tonalités, le rapprochent de la pensée et des valeurs de la confrérie. Son intégration de ces valeurs est confirmée par le retour du contrepoint en miroir dans la tonalité principale, la différence de mode indiquant cependant qu'il reste encore du cheminement à faire.

On peut considérer que dans le premier mouvement, Beethoven a étendu le concept jusqu'à utiliser les tonalités du côté des bémols lorsqu'il est question du monde maçonnique, et, *a contrario*, les tonalités du côté des dièses pour le monde profane. Tout le « passage de la mort », préparant l'abandon du monde profane, reste dans des tonalités en dièses. La même motivation pourrait justifier la présence du *do* dièse perturbateur dans le thème principal – le monde profane qu'habite encore le postulant empêche le motif maçonnique de s'installer solidement – ainsi que le traitement différent qui lui est réservé dans la réexposition : le tournant vers le côté des bémols indique que l'apprenti a maintenant laissé le monde profane entièrement derrière lui et est prêt à cheminer avec ses frères maçons.

Ces considérations au sujet des régions tonales nous ont brièvement éloignés de notre propos, qui était d'identifier la représentation des trois étapes du rite initiatique maçonnique dans la symphonie. Ayant distingué un passage possédant une forte association avec la mort dans le premier mouvement, il reste à repérer des représentations des étapes d'enterrement et de résurrection pour compléter la trilogie.

Il n'est pas nécessaire de chercher loin pour associer la représentation de l'enterrement avec la marche funèbre du deuxième mouvement, alors même que les récits programmatiques élaborés autour de la symphonie peinent à expliquer la présence d'une *Marcia funebre* à cet emplacement : certaines hypothèses s'orientent autour de héros

mythiques ou de concepts abstraits, tandis que d'autres tentent de la relier au décès d'un personnage historique. Toutes doivent forcément tenir compte de la présence de deux mouvements supplémentaires après la scène d'enterrement. Le tableau de la page suivante, élaboré à partir d'informations contenues dans l'article « Who Died? The Funeral March in Beethoven's Eroica Symphony⁷⁰ » de Rita Steblin, présente quelques-unes des théories les plus marquantes.

Approcher ce mouvement sous l'angle d'une interprétation maçonnique, spécifiquement y attribuer la représentation de la deuxième étape du rite initiatique, ne crée pas les problèmes de continuité auxquels doivent se confronter les interprétations centrées autour d'un récit héroïque. Loin d'être problématique, le choix d'une marche funèbre pour représenter l'étape de l'enterrement acquiert alors un sens limpide.

J'ai mentionné plus haut que selon la symbolique du rite initiatique, l'étape de l'enterrement inclut une phase de décomposition devant permettre l'initiation du processus de renouvellement, ou de résurrection, à l'image d'une graine se décomposant en terre avant de donner naissance à une nouvelle pousse.

Cette image s'accorde étonnamment bien avec la conclusion de la *Marcia funebre*, à partir de la mesure 238. La dimension mélodique elle-même menace d'abord de s'évanouir au début de ce passage, alors que la résolution de la cadence parfaite concluant la phrase précédente est confiée à la timbale, sur un *do* à peine perceptible. Suit alors une reprise de la mélodie de la marche funèbre entrecoupée de silences qui la privent de son élan vital, suscitant l'impression que la mélodie s'effiloche progressivement et se décompose (ex. 20).

⁷⁰ Rita Steblin, « Who Died? The Funeral March in Beethoven's Eroica Symphony », p. 62-79.

QUI/QUOI	THÉORIE PRÉSENTÉE PAR
Napoléon	Wegeler et Ries dans <i>Biographische Notizen</i> (1838), corroborée par Anton Schindler en 1840 (qui ajoute que la suggestion provient du Général Bernadotte)
Lord Abercrombie	Czerny à Otto Jahn (relayée par Dr. Bertolini)
Lord Nelson	Czerny à Robert Cocks dans les années 1840. Les premiers rapports de la Bataille d'Aboukir (1799) auraient erronément annoncé la mort de Lord Nelson.
Soldat inconnu	Tradition du XX ^e siècle, anachronique à l'époque de Beethoven
Pallas (<i>Énéide</i> de Virgile)	En 1837, Berlioz fait un rapprochement entre le déroulement de la <i>Marcia funebre</i> et la procession funéraire pour Pallas dans l' <i>Énéide</i> de Virgile.
Beethoven	Wagner, tout en ne niant pas que la symphonie ait pu être inspirée par Napoléon, maintient qu'elle ne constitue pas un récit biographique musical et implique que Beethoven lui-même en est le héros.
Hector	Arnold Schering (1933) associe des extraits de l' <i>Iliade</i> de Homère à toute la symphonie : la <i>Marcia funebre</i> représente les Troyens en deuil de Hector.
Prométhée (= Napoléon)	Constantin Floros tire des parallèles avec le programme du ballet <i>Die Geschöpfe des Prometheus</i> , où Prométhée représenterait Napoléon; la <i>Marcia funebre</i> correspondrait à la scène de la fausse mort de Prométhée.
Jean-Paul Marat assassiné par Charlotte Corday	Peter Schleuning (1989) (Sipe réfute cette théorie sur des bases idéologiques, Beethoven n'étant pas jacobin).
Propre mort de Beethoven, deuil de son ouïe	Romain Rolland
Naissance/mort/résurrection du héros	Maynard Solomon (Sipe : caractère du héros dans toutes ses manifestations, incluant peine et résignation devant une perte = rapprochement avec Wagner)
Maximilian Franz, archevêque-Électeur de Cologne	Rita Steblin. Selon une lettre de juin 1801 adressée à l'éditeur Hoffmeister, Beethoven aurait eu l'intention de dédier sa Première symphonie à l'Électeur de Cologne Maximilian Franz, mais celui-ci est décédé avant la publication de l'œuvre. Rita Steblin soutient que le compositeur aurait souhaité honorer la mémoire de son ancien protecteur par l'inclusion d'une marche funèbre dans une symphonie subséquente.

Tableau 8. Interprétations de la marche funèbre.

Ex. 20. Fin du deuxième mouvement (m. 238-247).

Après avoir identifié un passage évoquant la mort dans le premier mouvement et la représentation de l'enterrement par l'emploi d'une marche funèbre comme deuxième mouvement, il reste à démontrer la traduction du concept de résurrection dans le troisième mouvement pour confirmer la justesse de l'interprétation maçonnique proposée. Il est cependant plus difficile de déterminer avec certitude quels éléments d'un *Scherzo a priori* énergique ont été choisis volontairement pour évoquer cette résurrection.

Ex. 21. Trio du *Scherzo* (m. 167 à 182).

Je reviendrai plus loin sur la partie principale du *Scherzo* en lien avec un autre aspect; pour le moment, je propose de concentrer l'exploration du concept de résurrection sur le trio du

mouvement, qui met à l'avant-plan les trois cors français dans une fanfare exubérante (ex. 21). Que les trois cors, en soi une nouveauté, soient mis en valeur de telle façon dans une section nommée trio doit forcément attirer notre attention.

Au début du XIX^e siècle, le troisième mouvement d'une symphonie demeure de construction moins ambitieuse que les autres mouvements. De plus, le trio fournit traditionnellement un contraste à la section précédente (qu'il s'agisse d'un menuet ou d'un *scherzo*) par l'usage d'une tonalité mineure et d'un tempo légèrement plus posé. Ici, le trio poursuit dans la même tonalité que le *Scherzo*, une occasion supplémentaire d'affirmer l'importance de la tonalité de *mi* bémol majeur et de ce qu'elle représente, alors que le trio célèbre l'aboutissement du processus initiatique dans une danse bruyante et enjouée.

Pour l'interprète soucieux de construire une ligne de tension tout au long de la symphonie, cette importance amplifiée du *Scherzo*, au-delà de son rôle habituel au sein de la symphonie, et celle du trio comme climax du mouvement, représente possiblement le plus grand défi d'interprétation posé par cette lecture maçonnique, puisque le trio doit être traité comme un point culminant du processus initiatique entamé dès le premier mouvement.

Nous avons ainsi complété l'exploration d'une trilogie mort-enterrement-résurrection répartie dans les trois premiers mouvements de la Symphonie *Eroica*. Cette lecture laisse cependant de côté le quatrième mouvement, dont nous avons déjà mentionné le rôle essentiel pour l'élaboration du premier mouvement : impossible donc de l'ignorer dans nos considérations. C'est pourquoi nous aborderons maintenant une deuxième trilogie, superposée partiellement à la première, et basée sur les termes Liberté, Égalité, Fraternité.

Liberté, Égalité, Fraternité

L'intérêt de Beethoven pour la musique révolutionnaire française, plus particulièrement pour les opéras et pour l'école de virtuosité pour les instruments à cordes⁷¹, était déjà connu de ses contemporains. Il s'inscrivait par là en fait dans un mouvement général, que Lewis Lockwood commente ainsi :

⁷¹ Lockwood, *The Music and the Life*, p. 151.

Il est devenu clair qu'un compositeur cherchant à représenter l'esprit de ce nouvel âge et à être une voix importante dans cette représentation devait produire de la musique pouvant rejoindre de larges publics, et le faire à grands coups qui résonneraient bien au-delà des confins immédiats des espaces musicaux. La musique, de toute évidence, devra posséder suffisamment de force et de pouvoir de persuasion pour s'adresser non seulement aux auditeurs immédiats, mais aussi au monde au-delà. Et de tous les compositeurs actifs autour de 1800, Beethoven était celui le plus capable d'exprimer cet élan, avec sa nouvelle esthétique de pouvoir et de complexité. La connexion latente dans son style – plus tard nommé le style « héroïque » - avec la musique française et avec les musiques nationale et militaire était subtilement apparente aux musiciens et commentateurs érudits de l'époque. Des œuvres comme l'*Eroica* et la Cinquième symphonie, qui incarnent ce style dans sa forme la plus puissante, ont mené l'esthétique héroïque jusqu'à des hauteurs dont aucun contemporain, français ou autre, ne pouvait rêver⁷².

Selon Solomon, la contribution unique apportée par Beethoven, celle qui a mené à une révolution dans l'histoire de la musique, a été la façon dont il a réussi à fusionner aux principes de la forme sonate le style héroïque émergent, né en réaction aux bouleversements découlant de la Révolution française et des guerres napoléoniennes⁷³.

Beethoven n'était pas le seul à se laisser inspirer par le slogan tripartite, puisque Lockwood affirme que les « chants de propagande et les hymnes chorals dédiés aux concepts de liberté, égalité et fraternité étaient au goût du jour⁷⁴. » Les prochaines pages s'attarderont à démontrer comment les trois derniers mouvements de la Symphonie *Eroica* peuvent être associés à chacun des termes de ce slogan, provoquant un chevauchement partiel avec la première trilogie de signification proposée précédemment (tableau 9).

⁷² « It became clear that a composer seeking to represent the spirit of this new age and be a major voice in that representation had to produce music that reached large audiences, and do so in bold strokes that would ring out far beyond the immediate confines of music-making spaces. The music, of course, would need to have enough force and cogency to address not just immediate listeners but the world beyond. And of all composers active around 1800, Beethoven was the one most capable of expressing this élan, with its new aesthetic of power and complexity. The latent connection to French music and to national and military music in his style – later called the “heroic” style – was subtly apparent to knowledgeable musicians and commentators of the time. At the same time, works such as the *Eroica* and *Fifth Symphony*, which manifest this style in its strongest form, carried the heroic aesthetic to heights of which no French or other contemporary could dream. » Lockwood, *The Music and the Life*, p. 156.

⁷³ Solomon, *Beethoven*, p. 251.

⁷⁴ « propaganda songs, choral hymns dedicated to liberty, equality, and fraternity [...] were the order of the day. » Lockwood, *The Music and the Life*, p. 152.

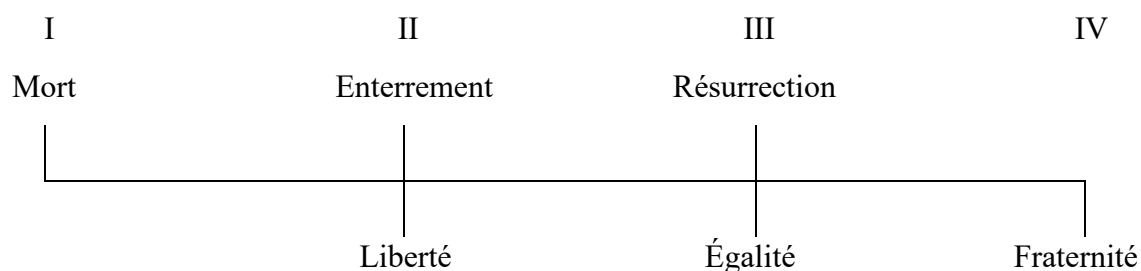


Tableau 9. Répartition des deux niveaux de lecture tripartites selon les mouvements.

Claude Palisca s'est penché plus spécifiquement sur les influences de musique révolutionnaire perceptibles dans la *Marcia funebre*. La section A, soit la marche funèbre elle-même, suscite des rapprochements avec les marches funèbres de la Révolution française à la fois par l'emprunt de divers idiomes et par des évocations directes. La sonorité étouffée des caisses voilées caractéristique, entre autres, de la *Marche lugubre* de Gossec (un franc-maçon, tout comme Cherubini et Méhul), est imitée par les triolets de triples croches aux cordes. Le contour mélodique et harmonique des mesures 19 à 23 évoque de nouveau cette même marche, rappelant un passage similaire dans la pièce de Gossec (m. 30 à 36). Les deux compositeurs emploient des unissons orchestraux, une formule « cliché[e] empruntée aux hymnes chorals révolutionnaires, où ils ne manquent jamais de créer une forte impression⁷⁵. » Dernier élément mentionné par Palisca, les finales dont la mélodie se termine sur un temps faible après la résolution harmonique, caractéristique représentative de plusieurs chants français, se retrouvent aussi en conclusion des deux segments du thème de la marche.

Le *Maggiore* central, quant à lui, trouverait son inspiration plutôt dans les hymnes chorals qui servaient à enflammer les ardeurs républicaines. Cette section fait alterner une ligne mélodique épelant un accord de *do* majeur, motif courant chez les compositeurs d'hymnes révolutionnaires, avec des imitations de fanfare, dans ce qui serait possiblement un nouvel emprunt à Gossec, et conclut par de nouveaux unissons.

⁷⁵ « a cliché borrowed from the choral revolutionary hymns, where they never fail to make a strong impression. » Palisca, *French Revolutionary Models*, p. 203.

Palisca attribue ces emprunts et évocations au désir de Beethoven d'attirer l'attention de Napoléon :

Ces allusions ont dû être introduites en partie pour flatter Napoléon, et pour raviver ses souvenirs des nombreux festivals civiques auxquels il avait dû assister et de la musique qu'il avait dû y entendre. Elles établissaient un lien entre la musique à laquelle était associé Napoléon (et avec laquelle il était présumément familier) et l'idiome étranger de cette symphonie, rendue cette œuvre ardue plus digestible⁷⁶.

Il n'explique pas pourquoi ces allusions se retrouveraient entièrement concentrées dans le deuxième mouvement, ou du moins ne fait-il pas mention de la présence d'éléments semblables dans les autres mouvements.

Insérés dans le cadre d'une lecture idéologique de l'*Eroica*, les parallèles relevés par Palisca avec les marches funèbres et hymnes révolutionnaires n'auraient pas comme but spécifique de flatter Napoléon, quoique certainement d'éveiller son intérêt. Comme les marches funèbres de Gossec et autres compositeurs français dont elle reprend les idiomes, la *Marcie funebre* de Beethoven serait un hommage aux révolutionnaires tombés pour la lutte contre l'oppression, l'associant au terme de Liberté.

L'énumération se poursuit dans le troisième mouvement avec une évocation musicale du principe d'égalité. Celle-ci repose sur une exploitation subtile des normes structurelles et harmoniques des formes classiques, révélée par une analyse caplinienne du *Scherzo*.

⁷⁶ « *These allusions must have been introduced in part to flatter Napoleon, and to stir his memories of the many civic festivals that he must have witnessed and the music he would have heard there. They established a link between the music with which Napoleon was associated (and presumably familiar) and the unfamiliar idiom of this symphony, thus making this difficult work more palatable.* » Palisca, *French Revolutionary Models*, p. 198-199.

PRÉS. CONT. => TRANS. TS

i.b. i.b.

Allegro vivace. $\text{♩} = 116$

pp *sempre pianissimo e stacc.*

Mi bémol: I prol. V+ I VII^o VII^o de V=I prol.

9 CAD.

I⁶ V⁶ VII^o II IV⁶ VII^o I V VI II⁶ II V⁷ I

Ex. 22. Début du *Scherzo* (m. 1-14).

La partie A du menuet est tissée si serré qu'elle ne semble remplir qu'une seule fonction structurelle, mais une analyse soignée révèle que plusieurs fonctions y sont compressées : après une présentation régulière fondée sur une pédale de tonique, la continuation du thème principal est fusionnée avec la transition, pour mener directement au thème subordonné dans la tonalité de la dominante. Le thème subordonné, l'unique thème complet de cette section, débute par sept *si* bémols répétés et est formé essentiellement d'une gamme descendante, concluant par une cadence parfaite dans la tonalité subordonnée. Plutôt que d'être indiquée par des points de reprises conventionnels, la reprise est écrite au long afin de permettre un léger changement harmonique : les contrebasses, absentes depuis le début, insèrent sous la pédale de tonique initiale un *si* bémol grave provoquant un renversement d'accord.

La partie A¹, ou réexposition, présente une modification substantielle : une fois que la combinaison thème principal/thème subordonné a été reprise intégralement une première fois, un simple pont en mouvement conjoint ascendant installe la répétition dans la tonalité principale de *mi* bémol majeur (ex. 23). Le compositeur permet ainsi au thème subordonné, traité depuis le début comme matériau principal, de revêtir les attributs correspondant à son rôle prédominant et d'usurper entièrement la place du thème principal. L'importance du

passage est soulignée par le fait qu'il s'agisse du premier *tutti* orchestral du mouvement, du premier *fortissimo*, et que le climax est de plus amplifié par un traitement en canon entre voix aiguës et voix graves.

76 81 86

Bois,
Cuivres

Cordes

p

pp

Si \flat ,maj.

88 91 96

Bois,
Cuivres

Cordes

cresc.

ff

f

Mi \flat ,maj.

Ex. 23. *Scherzo*, Passage du thème subordonné à la tonalité principale (m. 76-100).

On peut lire dans cette transformation du thème subordonné une illustration du principe d'égalité d'accès, accompli par une exploitation subtile des contraintes structurelles et harmoniques de la forme sonate : le thème étiqueté « subordonné » possède en réalité plus de potentiel, par sa mélodie aux contours marqués, que le matériau limité et répétitif occupant la place principale, et, ayant exploré ce potentiel dans les transformations du développement, en vient à adopter les attributs confirmant son statut de premier niveau. On sait que Beethoven aimait se plaindre du peu de reconnaissance et, surtout, de récompense qu'il recevait pour ses accomplissements, se considérant l'égal des élites du temps par la force de son talent et la rigueur de sa discipline de travail. Dans le *Scherzo* de la Symphonie

Eroica, au moins, il a représenté une situation où le fruit de sa création, par ses soins, a changé l'ordre établi et atteint un statut supérieur.

C'est à la recherche d'une représentation musicale du concept d'égalité qu'on passe finalement au quatrième mouvement de la symphonie. On sait que le thème de ce mouvement a été employé à quelques reprises par Beethoven dans des œuvres de la même période, soit les *Variations Eroica* op. 35 pour piano, ainsi que le *finale* du ballet *Die Geschöpfe des Prometheus*, op. 43. Ce recouplement a poussé Peter Schleuning, par exemple, à élaborer pour l'ensemble de la symphonie un programme narratif axé autour du mythe de Prométhée.

La lecture que je propose se fonde sur la nature même de ce thème, dans lequel Sarah Bennett Reichart reconnaît les caractéristiques d'une contredanse à l'anglaise, *die Englische*, qui sont la levée de croche, le rythme de noire pointée-croche, les notes répétées et les fins de phrase sur un temps faible (ex. 24).



Ex. 24. Thème de contredanse à l'anglaise du 4^e mouvement (version simplifiée à deux voix).

Ce type spécifique de contredanse était très prisé des adeptes de l'*Aufklärung*, qui l'avaient adoptée à cause de son aspect démocratique. En effet, de grands nombres de personnes

pouvaient danser *die Englische* en même temps, et il n'était pas rare que maîtres et serviteurs dansent ensemble. Cette contredanse incarnait ainsi les valeurs idéologiques du mouvement, et constituait un choix parfait pour symboliser la fraternité entre les classes sociales.

Cet engouement pour l'*Englische* pourrait d'ailleurs expliquer pourquoi Beethoven a employé ce thème aussi fréquemment à cette époque. Le ballet *Die Geschöpfe des Prometheus*, du moins, contient certainement une charge idéologique et allégorique en ligne avec les valeurs de l'*Aufklärung* : l'homme et la femme créés par Prométhée à partir de statues de pierre doivent, pour devenir entièrement humain, élever leur esprit et leur âme par l'apprentissage de la musique, du théâtre et de la danse. Le thème de la contredanse à l'anglaise est employé pour les danses festives du *finale*, alors que les deux humains et les dieux dansent pour célébrer la résurrection de Prométhée (car tué par la Muse de la tragédie, Prométhée a été ramené à la vie par la Muse de la comédie).

Swafford croit que c'est « grâce à son travail sur ce ballet que [Beethoven] a commencé à saisir comment il pouvait exprimer dans son art les idéaux sociaux, éthiques, moraux et spirituels de son temps⁷⁷. »

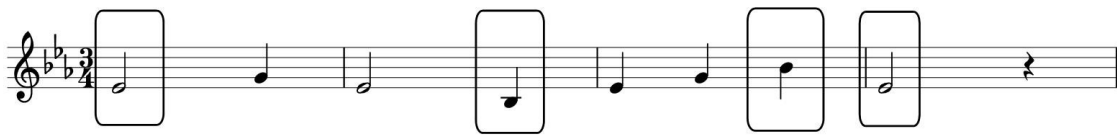
Dans la discussion ci-haut, il est bien sûr question de la version complète du thème, telle qu'elle est présentée par tout l'orchestre à partir de la mesure 76. On se souviendra que le mouvement commence par le seul *Tema di basso* (appellation empruntée aux Variations pour piano, op. 35, que Beethoven n'a pas reproduite dans la partition de la symphonie), dépouillé de sa mélodie. Par lui-même, le *Tema di basso* ne répond pas aux critères capliniens dont il a déjà été fait mention dans la section d'analyse, c'est-à-dire qu'un thème doit être une unité formelle complète possédant un contenu mélodique et motivique ainsi qu'une texture d'accompagnement distinctifs, et qu'il doit être soutenu par des progressions harmoniques. Ces critères sont cependant spécifiques à la méthode de Caplin et n'empêchent pas Elaine Sisman⁷⁸ de considérer la structure du quatrième mouvement comme un double ensemble de variations au cours duquel deux thèmes – le *tema di basso*,

⁷⁷ « By means of this ballet, he began to understand how he could join his art to the social, ethical, moral, and spiritual ideals of his age. » Swafford, *Anguish and Triumph*, p. 268.

⁷⁸ Voir Elaine Sisman, « Beethoven and the Transformation of the Classical Variation », *Haydn and the Classical Variation*.

nommé thème A, et la contredanse, nommée thème B – cherchent chacun à prendre le dessus.

J'ai mentionné plus tôt, en abordant la ressemblance frappante entre le début de l'*Eroica* et l'Intrada de *Bastien et Bastienne* de Mozart, que les travaux d'Alexander Ringer et de Lewis Lockwood ont démontré que Beethoven a élaboré la tête du thème principal du premier mouvement à partir du thème qu'il avait déjà choisi pour le quatrième mouvement (ex. 25).



Ex. 25. Lien entre motif maçonnique et *tema di basso*.

Tout le discours du quatrième mouvement serait donc basé sur une mélodie caractéristique d'une danse emblématique de l'*Aufklärung*, déployée au-dessus d'une ligne de basse rappelant un thème que nous avons lié dans le premier mouvement à une représentation générale de la franc-maçonnerie. Cela signifie-t-il que Beethoven cherchait à affirmer que la franc-maçonnerie était le fondement sur lequel s'étaient développées les valeurs de l'*Aufklärung*? Comme nous l'avons vu dans l'introduction, la proximité idéologique entre les deux courants ne fait pas de doute, et Solomon démontre une perméabilité entre les deux cercles, indiquant que si les adhérents aux principes de l'*Aufklärung* n'étaient pas nécessairement francs-maçons, les francs-maçons initiés, eux, comptaient certainement parmi les adeptes de l'*Aufklärung*.

Ce serait en tous les cas une belle façon de boucler la boucle de cette grande symphonie qui, si elle amène ses auditeurs dans les tréfonds de la mort, s'empresse de les ressusciter à la vie, pour leur parler de liberté, d'égalité et de fraternité, à travers le langage musical révolutionnaire de Beethoven.

Conclusion

Spécialistes et mélomanes ont toujours pressenti dans la Symphonie *Eroica* le récit d'obstacles rencontrés et surmontés, élevant le protagoniste au-dessus de sa condition de départ. Jusqu'à présent, la littérature s'est cristallisée autour du concept de héros, influencée en cela par le sous-titre donné à l'œuvre lors de sa publication.

L'approche proposée dans ces pages ne rompt pas avec cette tradition, mais la précise. Elle s'appuie sur des indices à la fois musicaux, dont les multiples occurrences d'éléments musicaux faisant référence au chiffre trois, et extra-musicaux, comme les symboles maçonniques dessinés par Beethoven dans son manuscrit, et les rassemble dans une lecture cohérente qui tient compte des particularités de l'œuvre et des circonstances biographiques et culturelles de sa composition.

Le contexte culturel viennois est justement au cœur du livre *Beethoven and the Construction of Genius*⁷⁹, dans lequel Tia DeNora démonte le mythe voulant que Beethoven ait été le compositeur du peuple. Elle y analyse soigneusement les différentes façons dont l'appui de mécènes et d'admirateurs membres de l'aristocratie viennoise a été indispensable au développement de sa carrière. À l'exception d'une discussion de la *Gesellschaft der Associierten Cavaliere* fondée par le Baron von Swieten, DeNora ne s'intéresse pas à de possibles liens avec les loges maçonniques viennoises. Cependant, un recoupement avec les recherches de Solomon détaillées dans les chapitres « The Masonic Thread » et « The Masonic Imagination » (*Late Beethoven*) démontre que les mécènes, protecteurs, hôtes de salon et autres personnes d'influence ayant contribué à l'avancement de la carrière de Beethoven entretenaient souvent des liens plus ou moins avoués avec les cercles francs-maçons. Rappelons que Solomon, pour sa part, en venait à la conclusion que Beethoven avait été soutenu à son arrivée à Vienne par un réseau non officiel de personnes appartenant aux sociétés maçonniques ou des Illuminati⁸⁰.

⁷⁹ Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius*, 1995.

⁸⁰ Les conclusions de Solomon à ce sujet ont été détaillées à la page 12 de ce travail.

Toujours dans son ouvrage *Late Beethoven*, Solomon fait état de différentes lettres de Ferdinand Ries révélant qu'à l'époque où il travaillait sur la composition de l'*Eroica*, Beethoven formulait sérieusement des plans pour se relocaliser à Paris. Solomon propose même que la composition de la symphonie devait lui servir de carte de visite et démontrer ses talents. À la lumière des pages précédentes, je voudrais avancer que cette démonstration possède un niveau de lecture dissimulé s'adressant à un auditoire ciblé, celui des frères maçons parisiens. Beethoven devait espérer ainsi se faire ouvrir les portes des cercles maçonniques français, lui amenant le succès dans la capitale française par des voies similaires à celles qui avaient favorisé son ascension à Vienne.

Vu sous cet angle, même la dédicace prévue puis retirée à Napoléon trouve une explication plausible, intégrée dans cette vision de l'œuvre : il est établi que Joseph, le frère de Napoléon, était franc-maçon, et la rumeur voulait que le consul lui-même appartienne à une loge⁸¹. En supposant que Beethoven considérait Napoléon comme un frère maçon, cela contribuerait à expliquer le choix de lui adresser cette symphonie au sous-texte idéologique, tout comme cela explique la violence de la colère et de la déception qu'il a éprouvées en apprenant que le général corse n'était « qu'un homme comme les autres⁸² » et qu'il avait trahi les idéaux maçonniques en se plaçant au-dessus des autres hommes. La découverte de ce revirement de situation correspond chronologiquement avec l'abandon des projets de déménagement qu'entretenait Beethoven.

Testament d'Heiligenstadt

Nous n'avons pas encore mentionné un document d'une importance capitale dans la vie personnelle de Beethoven et dont l'écriture précède immédiatement le travail sur la Symphonie *Eroica* : le Testament d'Heiligenstadt. Ce document mystérieux, daté des 6 et 10 octobre 1802, semble révéler dans un langage empreint de pathos les pensées suicidaires d'un Beethoven aux prises avec l'évolution dévastatrice de sa surdité. Solomon estime pourtant que cette lettre n'a pas l'allure d'un document rédigé de façon spontanée dans une fièvre de désespoir. Elle porte en effet des traces de corrections et pourrait avoir été

⁸¹ Voir François Collaveri, *Napoléon franc-maçon?*, Paris, Tallandier, 2003.

⁸² Wegeler-Ries, *Biographische Notizen*, p. 78.

recopiée à partir de brouillons précédents. Pour Solomon, l'inégalité du ton variant entre authentiques élans de passion et formules ampoulées est un signe supplémentaire de relectures et de modifications⁸³. Le texte bascule entre des exhortations à tous les humains et aux deux frères de Beethoven.

Dans son contenu, le texte comporte de fortes ressemblances avec le testament spirituel dans lequel le candidat maçonnique énonce ses engagements envers lui-même, envers sa famille et envers l'humanité. Pourtant, il est à peu près certain selon Solomon que Beethoven ne s'est jamais soumis au rituel d'initiation, et même s'il s'y était soumis, un tel document aurait été détruit au cours de la cérémonie qui suit.

Étant donné la personnalité de Beethoven, qui rechignait à se comporter en accord avec la hiérarchie sociale de l'époque et qui faisait peu d'efforts de toilette, il est difficile de l'imaginer en apprenti maçonnique arborant un tablier brodé et participant patiemment à un rituel scripté d'avance sous l'autorité du Grand Maître. Tel que déjà mentionné, suffisamment de preuves démontrent cependant non seulement qu'il était familier avec la symbolique maçonnique, mais également qu'il se sentait interpellé par la dimension de recherche spirituelle inhérente au mouvement.

Est-il envisageable que, au courant de cette étape du déroulement de la cérémonie initiatique, et cherchant peut-être une façon de faire face aux sentiments qui l'assaillaient en lien avec sa surdité naissante, Beethoven ait été attiré par le concept et l'ait tenté par lui-même, en-dehors d'un rituel établi? Cela restera toujours du domaine de la spéculation, mais c'est une théorie qui réconcilie bien le contenu du document et la façon dont il est rédigé avec ce qu'on sait de la personnalité et des intérêts du compositeur. La question méritera d'être approfondie dans une étude plus étoffée.

Nonobstant toutes les références maçonniques relevés dans la symphonie au cours de cette recherche, il est nécessaire d'en mentionner une qui brille par son absence. Étant donné les origines supposées de la confrérie des francs-maçons dans les guildes médiévales d'authentiques maçons, il semblait raisonnable de supposer que des références à l'organisation architecturale des loges seraient intégrées à la structure des mouvements ou

⁸³ Solomon, *Beethoven*, p. 154.

que des moments musicaux marquants correspondraient à des proportions spécifiques. Je ne peux rapporter à ce jour aucune trouvaille de cet ordre. Aucun indice dans les cahiers d'esquisses ou dans les écrits n'indique que Beethoven l'ait même envisagée.

Cela peut d'une part découler de sa difficulté à maîtriser les opérations mathématiques autres que les simples additions⁸⁴. D'autre part, cela peut démontrer une connaissance un peu superficielle des secrets maçonniques, celle qu'aurait justement pu posséder une personne fréquentant régulièrement des maçons initiés, mais qui n'aurait pas assisté elle-même aux cérémonies se déroulant derrière les portes closes des loges.

Quatorze ans après la composition de la Troisième symphonie, en réponse à la question du poète Christoph Kuffner qui souhaitait savoir laquelle de ses symphonies était sa préférée, Beethoven aurait répondu : « *L'Eroica!* »⁸⁵. À la lumière des recherches exposées dans ces pages, il apparaît que Beethoven s'était donné un défi encore plus grand qu'on pouvait l'imaginer, en intégrant à cette œuvre des références maçonniques. Sa satisfaction face à son œuvre était peut-être nourrie par le sentiment d'avoir relevé le défi, tout en ayant produit au passage un chef-d'œuvre qui allait non seulement marquer l'introduction d'un nouveau style dans sa production personnelle, mais également inaugurer une nouvelle période de l'histoire de la musique en ouvrant la porte au romantisme.

⁸⁴ Solomon, *Beethoven*, p. 26.

⁸⁵ Lockwood, *Beethoven's Symphonies: An Artistic Vision*, p. 76.

Bibliographie

Alt, Peter-André, *Aufklärung. Lehrbuch Germanistik*, Stuttgart, Verlag J.B. Metzler, 2007.

Ambelain, Robert, *Cérémonies et rituels de la maçonnerie symbolique*, Paris, Robert Laffont, 1978.

Basso, Alberto, « Maçonnerie, ésotérisme et lieux secrets de la musique du XVI^e au XIX^e siècle », dans Jean-Jacques Nattiez, éd., *Musiques, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 4, *Histoire des musiques européennes*, Arles, Actes Sud / Cité de la musique, p. 662-680.

Bayard, Jean-Pierre, *Le Symbolisme maçonnique traditionnel*, tome 1 *Les Loges bleues*, Paris, Éditions Dangles, 1978.

Burkholder, J. Peter, « Musical Borrowing or Curious Coincidence?: Testing the Evidence », dans *Journal of Musicology*, Vol. 35, no 2, Printemps 2018, p. 223-266.

Burnham, Scott, *Beethoven Hero*, Princeton, Princeton University Press, 1995.

Caplin, William E., *Analyzing Classical Form. An Approach for the Classroom*, New York, Oxford University Press, 2013.

-----, « Structural Expansion in Beethoven's Symphonic Forms », dans William Kinderman, éd., *Beethoven's Compositional Process*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1991, p. 27-54.

Chailley, Jacques, *La Flûte enchantée, opéra maçonnique. Essai d'explication du livret et de la musique*, Paris, Robert Laffont, 1968.

Collaveri, François, *Napoléon franc-maçon?*, Paris, Tallandier, 2003.

Cooper, Barry, éd., *The Beethoven Compendium. A Guide to Beethoven's Life and Music*, London, Thames and Hudson, 1996.

De Médicis, François, « 'Heavenly Lengths' in Schubert's Instrumental Music », dans Steven Vande Moortele, Julie Pedneault-Deslauriers, Nathan John Martin, éd. *Formal Functions in Perspective: Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*, Rochester, Boydell & Brewer, 2015.

DeNora, Tia, *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, Berkeley, University of California Press, 1995.

Durchhardt, Heinz et Claus Scharf, éd., *Interdisziplinarität und Internationalität. Wege und Formen der Rezeption der französischen und der britischen Aufklärung in Deutschland und Russland im 18. Jahrhundert*, Mainz, Verlag Philip von Zabern, 2004.

Ferré, Jean, *Dictionnaire des symboles maçonniques*, Éditions du Rocher, 1997.

Floros, Constantin, *Beethoven's Eroica. Thematic Studies* (trad. de Ernest Bernhardt-Kabisch), Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2008.

Ferrone, Vincenzo, *The Enlightenment: History of an Idea* (trad. d'Elisabetta Tarantino), Princeton, Princeton University Press, 2015.

Gilli, Marita, *Pensée et Pratique révolutionnaires à la fin du XVIII^e siècle en Allemagne*. Coll. du Bicentenaire de la Révolution française, Paris, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1983.

Gosman, Alan et Lewis Lockwood, *Beethoven's Eroica Sketchbook. A Critical Edition*, vol. 1 *Commentary and Transcription*, University of Illinois Press, 2013.

Jacob, Margaret C., *Les Lumières au quotidien. Franc-maçonnerie et politique au siècle des Lumières* (trad. par Henri Médioni), Paris, Éditions À l'Orient, 2004.

Knapp, Raymond, « On the Inner Dimension of Heroic Struggle in Beethoven's *Eroica*: A Mahlerian Perspective (And What That Might Tell Us) », dans *Beethoven Forum*, vol. 11 n° 1, 2004, p. 41-89.

Knopper, Françoise et Jean Mondot, éd., *L'Allemagne face au modèle français de 1789 à 1815*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008.

Lartillot, Françoise et Reiner Marcowitz, éd., *Révolution française et monde germanique*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Lockwood, Lewis, *Beethoven: The Music and the Life*, New York, Norton, 2003.

-----, *Beethoven's Symphonies: An Artistic Vision*, New York, Norton, 2015.

Palisca, Claude V., « French Revolutionary Models for Beethoven's *Eroica* Funeral March », dans Anne Dhu McLucas, éd., *Music and Context: Essays for John W. Ward*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.

Pinkard, Terry, *German Philosophy 1760-1860. The Legacy of Idealism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Reichart, Sarah Bennett, *The Influence of Eighteenth-Century Social Dance on the Viennese Classical Style*, thèse de doctorat, City University of New York, 1984.

Ries, Ferdinand et Franz Gerhard Wegeler, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Bädeler, Coblenz, 1838.

Rosen, Charles, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, Norton and Company, 1972.

Rumph, Stephen, *Mozart and the Enlightenment Semiotics*, Berkeley, University of California Press, 2012.

Schenker, Heinrich, « Beethoven's Third Symphony: Its True Contents Described for the First Time » (trad. de Derrick Puffett et Alfred Clayton), dans *The Masterwork in Music. A Yearbook*, vol. III (1930), Cambridge University Press, 1997.

Schmalfeldt, Janet, *In the Process of Becoming. Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, New York, Oxford University Press, 2011.

Schneiders, Werner, éd. *Les Lumières en Europe. Unité et Diversité*, coll. Concepts et symboles du dix-huitième siècle européen, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2003.

Sipe, Thomas, *Beethoven: Eroica Symphony*, Cambridge University Press, 1998.

Sisman, Elaine R., *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

Solomon, Maynard, *Beethoven*, New York, Schirmer Books, 1977.

-----, *Late Beethoven: Thought. Music. Imagination*, Berkeley, University of California Press, 2003.

Steblin, Rita, « Who Died? The Funeral March in Beethoven's *Eroica* Symphony », dans *The Musical Quarterly*, vol. 89, n° 1, Printemps 2006, p. 62-79.

Swafford, Jan, *Beethoven: Anguish and Triumph. A Biography*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2014.

Terrasson, René, *Le Testament philosophique de Mozart*, Paris, Éditions Dervy, 1996.

Thomson, Katharine, *The Masonic Thread in Mozart*, London, Lawrence and Wishart, 1977.

Trescases, Jacques, *La symbolique de la mort ou herméneutique de la résurrection*, Paris, Éditions Dervy, 2015 (6^e édition).

Umbach, Maiken, *Federalism and Enlightenment in Germany 1740-1806*. London, The Hambledon Press, 2000.

PARTITIONS

Beethoven, Ludwig van, *Symphonie Nr. 3 in Es, Symphony No. 3 in E-flat major, "Eroica", op. 55, Partitur / Score*, Jonathan del Mar, éd. Kassel, Bärenreiter, 1997.

Beethoven, Ludwig van, *Symphonies 1, 2, 3 and 4 in Full Score*, New York, Dover Publications, 1989.

MANUSCRITS

Beethoven, Ludwig van, *Notierungsbuch E 90*, Mus. ms. autogr. Landsberg 6, Section Collection de musique, Biblioteka Jagiellonska, Cracovie. Disponible en ligne <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/285/edition/265/content>