

**Elle fut dédiée au prince Lobkowitz, l'un de ces principaux protecteurs.**

La première audition eut lieu chez le Prince, courant août 1804 avec un orchestre de vingt-huit musiciens.

La première exécution publique, le 7 avril 1805 au Theater an der Vien, à Vienne.

Richard Wagner a aussi longuement étudié la Symphonie n°3, dont il semble avoir donné la véritable signification : *« D'abord, l'expression "héroïque" doit être prise au sens le plus large du mot et non pas seulement comme s'appliquant à un héros militaire. Nous comprenons surtout sous le nom de "héros" l'Homme tout entier, complet, auquel tous les sentiments purement humains, - d'amour, de douleur et de force, - appartiennent en propre dans toute leur plénitude et force. Nous saisissons l'objet exact que l'artiste dans la musique compréhensive de son œuvre nous fait percevoir. L'étendue artistique toute entière de cette œuvre est remplie de tous les sentiments puissamment pénétrants d'une individualité forte et complète, à laquelle rien de ce qui est humain n'est étranger, mais qui contient en soi toute l'humanité véritable, et l'exprime de telle manière que, par la manifestation la plus directe, elle arrive à une conclusion qui allie à la douceur la plus sentimentale la force la plus énergique de cette nature. La marche vers cette conclusion est la direction héroïque de cette œuvre d'art ».*

Très tôt, le jeune Beethoven avait rejeté le « langage cavalier » de la musique, injustifiable à «notre époque démocratique » et incompatible avec son art. Pourtant, il existe un monde de différences entre la *Première Symphonie* de 1800 et la *Troisième* publiée six plus tard. Plus que toute autre composition de son temps, cette grande profession de foi exprime la volonté d'une nouvelle qualité, une qualité tranchant avec l'esthétique et la présentation des formes traditionnelles. L'accueil du public fut d'abord réservé - cela va de soi. Après la première à Vienne, le correspondant d'un journal de Leipzig devait écrire: *« Une fantaisie sauvage, audacieuse et amplement exécutée qui paraît souvent se perdre dans le désordre ».* Après la première de Munich en 1814, les commentaires ne furent guère plus élogieux, qui assimilaient la symphonie à un «caprice étrange ». On note que les représentations de cette *Héroïque* furent, à l'évidence, peu nombreuses du vivant de leur compositeur. Ses contemporains avaient beaucoup de mal avec l'écriture des nouvelles symphonies du maître. Le langage orchestral est inédit et la structure formelle inusitée totalement.

Ce qui, dans l'*Héroïque*, s'oppose à toutes les traditions, c'est surtout la conception du premier mouvement, *l'allegro con brio*. Pour la première fois, le développement prend une valeur inaccoutumée. Surpassant l'exposition, il introduit un thème nouveau. Ensuite, une imposante coda marque l'apothéose du mouvement.

La dimension de ce développement ne laissera pas de déconcerter l'auditoire. Romain Rolland motive ainsi son opinion : « *Chez Mozart, le développement ne dépasse jamais en longueur les deux tiers de la première partie ; et souvent, elle se limite à un tiers. Jusqu'alors Beethoven avait suivi cet exemple. Soudain, avec l'Héroïque, il brise les traditions. Et il l'étale sur une longueur qui dépasse les deux tiers. Il est bien évident que le génie de Beethoven n'a pas mesuré ces proportions au cordeau ! C'est son instinct qui les a établies dans la nuit. Et c'est là justement ce qui cause notre admiration* ».

Si l'on revient sur l'exégèse de l'œuvre, au printemps de l'année 1804, la mise au net de l'*Eroïca* est achevée. Se pose la question de savoir qui aurait inspiré l'idée puis l'écriture de la symphonie. On raconte qu'un certain général Bernadotte, à ce moment-là ambassadeur de la jeune République Française auprès de la Cour impériale, lui suggéra de composer une symphonie sur Bonaparte, alors simple Premier Consul. Or, Beethoven est un démocrate convaincu. Ces phrases soulignées dans un de ses livres en témoignent :

« Ne faisant jamais rien,

Ne disant jamais rien pour abuser du peuple,

Comme c'est la façon des rois de sang divin qui persécutent l'un

Et favorisent l'autre. » *Odyssée - IV*

Le porteur des espoirs des plus grands esprits du temps est donc pour lui tout à fait l'homme destiné à exporter les idées de la Révolution dans le monde entier.

Mais on lui porte la nouvelle que Bonaparte s'est proclamé empereur. Il s'écrie alors : « *Ce n'est donc rien qu'un homme ordinaire ! Maintenant il va fouler aux pieds tous les droits des hommes ; il ne songera plus qu'à son ambition ; il voudra s'élever au-dessus de tous les autres et deviendra un tyran !* ». Il va raturer rageusement la dédicace et mettre un nouveau titre.

Les deux généreux accords initiaux de mi bémol majeur n'ouvrent pas seulement une symphonie, mais une façon nouvelle, inconnue jusque-là de sentir la musique. Puis, après avoir à cet instant atteint le point culminant de son art dans ce premier mouvement, après ces combats dont le seul héros victorieux est lui-même, Beethoven compose une grandiose *Marcia funebre - adagio assai*, mouvement sans précédent dans l'histoire de la symphonie par sa densité et par ses proportions. *La marche funèbre est le mouvement le plus long, non seulement de la Troisième, mais aussi de toutes les symphonies de Beethoven, si l'on excepte le finale de la Neuvième.* Page très célèbre, musique de deuil à l'éloquence pathétique, elle se rattache aux marches funèbres très en vogue à la fin du XVIIIe, mais évidemment avec une structure beaucoup plus compliquée.

Un premier thème est exposé pianissimo par les premiers violons accompagnés des autres cordes, et repris immédiatement par le hautbois accompagné discrètement par la clarinette, le cor, la trompette et le basson, le quatuor faisant entendre sourdement quatre notes, comme un roulement voilé de tambour...

« *Ce qui donne à la marche de l'Héroïque son incomparable grandeur, c'est d'abord la beauté de l'idée mélodique elle-même. C'est aussi une particularité de rythme : à la première moitié de chaque mesure, c'est l'arrêt, la défaillance qui coupe, de stations et comme de chutes douloureuses, la route menant à l'illustre tombeau. En dépit de quelques traits descriptifs, roulements de tambours ou décharges de mousqueterie, ici encore l'inspiration de Beethoven est avant morale. A cet appareil de deuil, à "ces tristes représentations", comme dit Bossuet, il mêle ce qu'y mêlait aussi le grand orateur : la pensée de notre néant et celle de notre éternité. La délicieuse phrase en majeur, cette phrase de consolation, avec son accompagnement perlé, ses pures sonorités de flûte, ouvre le ciel à l'âme du héros. Plus loin, que sort-il de la fugue éclatante, de la mêlée où retentit un dernier écho de combats, une voix plaintive, quelques notes désolées seulement, pour nous rappeler que rien ne manque dans tous ces honneurs, que celui à qui on les rend. Puis une immense*

*acclamation s'élève, qui semble vouloir porter jusqu'au ciel le magnifique témoignage de notre néant, mais elle retombe aussitôt. Alors toute cette superbe douleur s'humilie, et le thème revient brisé, trébuchant à chaque note et comme à chaque pierre du lugubre chemin. Quelle fin qu'une pareille fin !... »*

(C. Bellaigue. Revue des Deux-Mondes. 15 novembre 1892).

Après la tension émotionnelle des deux premiers mouvements, une détente est plus que jamais nécessaire avant le finale. C'est un *scherzo - allegro vivace*. Cela commence comme un murmure précipité des cordes, *sempre pianissimo e staccato*, sorte de prélude d'où émerge le chant vif, léger, plein de verve du hautbois. Viendra la reprise *fortissimo* par le tutti orchestral qui verra s'affirmer enfin la tonalité de la *Troisième*. Le scherzo « *est étincelles de flammes, de matière sonore nouvelle palpitante qui fuse, qui se déploie et se déploie à nouveau dans le temps par gerbes entières* ». (André Boucourechliev - musicologue). Beethoven le reprend même presque textuellement une deuxième fois.

Le *finale-allegro molto* demeure dans le climat haletant de l'œuvre. Le jeu rapide des instruments à cordes prélude à la grandiose scène. Celle-ci débute par un motif simple exécuté en jeu pincé par les contrebasses, point de départ de treize variations ou assimilées. « Et l'orchestre se fait impétueux, impérial, triomphant et martelant des successions d'accord arrachées au futur avec pleins de flammes dans le ventre ».

Andante, le motif inspiré du fameux thème de Prométhée sonne à l'harmonie, piano, puis au quatuor, les instruments aigus le varient, paraissent se jouer légèrement autour de ce thème, mais bientôt les cuivres surgissent et de leur voix puissante le répètent avec une ampleur majestueuse ; il triomphe, plane sur tout l'orchestre. Le tumulte déchaîné s'apaise. On n'entend plus que quelques notes des flûtes, des bassons et des cordes, sous un murmure continu des violoncelles. Decrescendo, l'andante se termine et fait place à un presto subit, fortissimo. Cors et bassons, puis instruments plus aigus de l'harmonie font une dernière fois entendre le début du thème avec un nouveau rythme, et l'orchestre dans toute sa force et sa plénitude termine par une coda étourdissante.

« *Dans une symphonie la tristesse, les luttes, les batailles, même spectaculaires, seront toujours épisodiques ; car l'élément tragique n'a point ici la même puissance*

*rédemptrice que dans la tragédie des poètes. Le “tragique musical”, loin d’avoir la vertu de sortir l’homme de lui-même, l’enferme en lui-même, comme dans une prison. Ce n’est pas par hasard que la “Marche funèbre” de l’Héroïque est non pas le dernier mouvement mais le second. La suprême qualité de la tragédie est d’être libératrice, rédemptrice. Or, dans la musique, ce n’est pas le tragique qui libère, mais son contraire : la joie. C’est que la musique, en son tréfonds, est toujours dionysienne, et celle de Beethoven le prouve de façon la plus éclatante. »*

Le sens du contraste fécond par Wilhelm Furtwaengler, chef d’orchestre.

