

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1989)
Heft:	20
Artikel:	Die "Marseillaise" : Versuch einer Analyse = La "Marseillaise" : tentative d'analyse
Autor:	Hirsbrunner, Theo
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927271

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die «Marseillaise» – Versuch einer Analyse

L a «Marseillaise» – Tentative d'analyse

D ie «Marseillaise» – Versuch einer Analyse

Die «Marseillaise», das berühmteste Lied der Französischen Revolution, 1792 entstanden und 1879 zur Nationalhymne Frankreichs erklärt, erscheint in vielen Werken als Zitat; darüber hinaus verkörpert sie mit ihrer Monumentalität und Lapidarität einen Typus Musik, der im 19. Jahrhundert trotz Restauration und Biedermeier Schule machte, in Symphonien Beethovens, Symphonischen Dichtungen Liszts, Musikdramen Wagners u.a. Der Rang dieser Werke ist unbestritten – aber kann man die «Marseillaise» selbst überhaupt analysieren? Der Autor des folgenden Aufsatzes zeigt, wie in Gossecs Harmonisierung des Liedes von Rouget de Lisle mit einfachsten Mitteln der Text verdeutlicht und die neue Epoche musikalisch gefeiert wird.

L a «Marseillaise» – Tentative d'analyse

Composée en 1792, déclarée hymne national en 1879, la «Marseillaise», chanson la plus célèbre de la Révolution, est citée dans plusieurs œuvres; son aspect à la fois monumental et lapidaire représente en outre un genre de musique qui, malgré la Restauration, informe entre autres les symphonies de Beethoven, les poèmes symphoniques de Liszt, les drames musicaux de Wagner. La valeur de ces œuvres est indiscutable – mais peut-on, enfin de compte, analyser la «Marseillaise» pour elle-même? L'article ci-contre montre comment l'harmonisation de Gossec précise, avec les moyens les plus simples, les intentions du chant de Rouget de Lisle et célèbre en musique l'aube de la nouvelle époque.

Von Theo Hirsbrunner

Die Strassen und Plätze europäischer Hauptstädte widerhallen von Namen der Orte, an denen ein Land über das andere in ferner oder näherer Vergangenheit Siege errungen hat, mögen diese Länder auch längst eine beständige Freundschaft geschlossen haben. Paris besitzt die Gare d'Austerlitz in Erinnerung an Napoleons Sieg über seine Feinde am 2. Dezember 1805 im mährischen Stavkov, London dagegen taufte einen seiner Bahnhöfe Waterloo Station, da im belgischen Waterloo Napoleon am 18. Juni 1815 seine endgültige Niederlage erlitt. Auf den Sieg der Franzosen über die Österreicher am 24. Juni 1859 in Solferino weisen in Paris sogar zwei Orte hin: eine Straße und eine Metrostation. Die Hochreliefs am Triumphbogen auf der Place de l'Etoile in Paris zeigen die vom Bildhauer François Rude gearbeiteten Kämpfergestalten, die einen besonders furchterregenden Anblick bieten: die Gestalt, die man «La Marseillaise» taufte (oder «Le Départ des volontaires de 1792»), reisst fanatisch wild die Augen und den Mund auf; mit hoch erhobenem linken Arm zieht sie alle, die ihr nachfolgen, in den Kampf.

Damit sind wir mitten drin in den Wirren der Französischen Revolution, die am 12. Juli 1789 mit Camille Desmoulin's Appell an die im Garten des Palais-Royal versammelten Massen begann und schon zwei Tage später zum Sturm auf die Bastille führte; sie wurde als Staatsgefängnis zum Symbol für die Willkür des Ancien Régime. 1880 wurde der 14. Juli zum staatlichen Feiertag erklärt. Heute ist uns das Pathos jener

Zeit ferner gerückt; über die Texte verschiedener Landeshymnen herrscht Verlegenheit, einzelne Strophen werden nicht mehr gesungen, oder es wird nach einem Lied mit unverbindlicherem Text gesucht. Wer kann heute noch mit vollem Ernst von sich behaupten, dass er im Krieg «den Felsen gleich» dastehen würde ... «froh noch im Todesstreich»? Die Massenvernichtungsmittel haben das Heldenhumor des einzelnen bedeutslos gemacht, mag er auch seine Heimat noch so sehr lieben.

Legenden über die Entstehung

Anders war es noch zu der Zeit, als die «Marseillaise», Frankreichs Nationalhymne seit 1879, entstand. Die näheren Umstände dieses Ereignisses sind auf verschiedene Arten beschrieben worden, was die Legendenbildung begünstigte; viele Punkte blieben unklar. Die einen behaupten, sie sei in der Nacht vom 24. auf den 25. April 1792 in Strasbourg entstanden, doch die Kriegserklärung der Frankreichs revolutionären Treiben feindlichen Fürsten traf erst am 25. April 1792 morgens um 2 Uhr beim Marschall Luckner ein. Wahrscheinlicher ist die Annahme, dass die Hymne in der Nacht vom 25. auf den 26. April entstand. Eine Abendgesellschaft von Offizieren beim Bürgermeister Dietrich soll sich nach dem Ende eines opulenten Essens gefragt haben, ob Frankreich wirklich ein Lied besitze, das die Herzen begeistern, die Menschen zu einer Nation zusammenkitten und vor der Nachwelt bestehen könne. Die Lieder «Ça ira» und die «Carmangne» schienen diesen Zweck nicht zu



Gustave Doré: Die «Marseillaise»

erfüllen. Rouget de Lisle, dessen musikalische und schriftstellerische Begabungen die Leute kannten, wurde aufgefordert, ein solches Lied zu schreiben. In sein Zimmer zurückgekehrt, griff Rouget zu seiner Geige, suchte Motive zusammen, die Melodie kam mit den Worten, die Worte mit der Melodie, wie in den Zeiten, wo der Sänger zugleich Dichter und der Dichter zugleich Komponist war. Diese an die Praxis Homers oder nordischer Barden anknüpfende Entstehung wird von andern bestritten: Ignace Pleyel habe die Musik erfunden, sich aber nicht allzusehr öffentlich exponieren wollen, da die Zeiten unsicher waren.

Am folgenden Abend schwieg sich Dietrich zuerst über die Neuigkeit aus und wartete bis zum Ende des Essens, um dann Rouget aufzufordern, sein Lied vorzutragen. So jedenfalls erzählen die einen den Vorgang; Rouget hätte demnach mit beispieloser Emphase seine (?) Komposition vorgetragen; die Szene wurde von Pils erst 1849 in einem Bild festgehalten. Eine andere Version des Vorganges lautet: Dietrich, der Bürgermeister, habe gesungen – seine Gattin qualifizierte ihn als «guten Tenor» –, während Rouget mit seinem Geigenspiel einer der Damen, die auf dem Cembalo begleitete, assistiert hätte.

Wie dem auch sei, das Lied verbreitete sich mit rasender Geschwindigkeit und wurde von den Verlegern gleichsam von der Strasse «geflückt». Die «Marseillaise» wurde Allgemeingut, sie wurde wie ein Volkslied zersungen und zerpielt; es gibt eine ganze Menge von Varianten nur schon für den ersten Vers; neue Texte wurden der stets flexiblen Melodie angepasst. Kein Wunder, dass eben gerade deshalb Rougets Autorschaft zum Teil angezweifelt wurde. Das Lied hieß übrigens zuerst nicht «Marseillaise», sondern «Chant de l'armée du Rhin»; andere Titel lauten: «Chant des Combats», «Hymne à la Liberté», «Le Cri des patriotes» oder «Offrande à la Liberté».

Als ich einer alten Bekannten mitteilte, ich wolle eine Analyse der «Marseillaise» schreiben, fragte sie erstaunt: Die «Marseillaise»? Kann man die überhaupt analysieren? Die Frage ist berechtigt mit Blick auf die vielen hier am Anfang erwähnten Landeshymnen, deren Qualität derart schlecht ist, dass man sie zwar analysieren könnte, beim Analysieren aber unverzüglich den Elan verlieren würde, angesichts von so viel Trivialität. Die «Marseillaise» nun ist aber von anderer Art, vor allem in der hier mit diesem Essay publizierten Form, die von François Joseph Gossec stammt, der einer der wichtigsten Komponisten der Französischen Revolution war; um dieser Revolution Schwung zu geben, brauchte es nämlich eine grosse Menge von Musik: Hymnen, Totenklagen, Oden an das Höchste Wesen usw. Die «Marseillaise» verkörpert aber einen Typus Musik, der im 19. Jahrhundert Schule machen sollte, denn trotz Restauration und Biedermeier setzte

sich unaufhaltsam das Monumentale und Lapidare durch, zum Beispiel in den Symphonien Beethovens, in den Symphonischen Dichtungen von Franz Liszt und Bedrich Smetana, in Wagners Musikdramen usw.; dieser Zug ins Grossartige und zugleich Einfache verliert erst nach dem Ersten Weltkrieg seine Kraft. Auf diese Verwandtschaften der «Marseillaise» mit später entstandenen Kompositionen sei im folgenden hingewiesen.

Auffällig ist sofort am Anfang die kunstlose Wiederholung des C-Dur-Akkordes, der gleichsam einer Menschenmasse in Aufruhr Ruhe gebieten will. Man erinnere sich hier an den Anfang von Smetanas «Libuse», wo auch unermüdlich der C-Dur-Akkord wiederholt wird, als Signal eines Anfanges, der grosse Dinge verspricht. Dann folgt dieser unvergleichliche, berühmte Ruf: «Allons, enfants», der dynamisch federnde Sprung von der Dominante auf die Tonika, wie ihn auch der erste Satz von Beethovens V. Symphonie unablässig abwandelt (zum Beispiel in T. 65-66, T. 69-70, oder als fallende Quinte in T. 59-60). Ausserordentlich viele Revolutionslieder beginnen mit dem Wort «Allons», einer Aufforderung an die Allgemeinheit, der sich auch der Fordernde nicht entzieht: «Allons, amis, armons nos bras», «Allons arracher la victoire», «Allons gai, roulez tambours» usw. Dieses alle elektrisierende Wort «Allons» provoziert die «lèvée en masse», die sich in Frankreich als Antwort auf die Bedrohung von aussen vollzog; niemand darf sich ihr entziehen, jeder wird in eigener Sache kämpfen und unter Umständen sterben. Fern sind schon die doch eben vergangenen Zeiten, wo Fürsten durch Heirat oder Tausch ganze Länder erwerben oder verlieren konnten, ohne die Untertanen vorerst um ihre Meinung zu fragen. Vor der Französischen Revolution war der Krieg oft – nicht immer! – eine mehr spielerische Angelegenheit; man nannte ihn «la guerre en dentelles»: mit dem Spitzenkragen auf der adretten Uniform



Napoleon begrüßt Rouget de Lisle (Szenenfoto aus dem Film von Abel Gance)

The musical score consists of six staves of music. The first staff is for the orchestra (reduction), featuring a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo marking of $\frac{2}{4}$. The second staff is for the voice, with a bass clef and a tempo marking of $\frac{2}{4}$. The lyrics in French are as follows:

Tenor part (T. 5-10):
 ORCHESTRE (Réduction)
 Allons, enfants de la Patrie Le jour de gloire est arrivé. Contre nous de la tyran.
 p
 express.

Tenor part (T. 10-15):
 - ni - e L'étendard sanglant est levé, L'étendard sanglant est levé. Entendez-
 vous dans les campagnes Mugir ces féroces soldats? Ils viennent jusque dans nos bras Egur-

Tenor part (T. 15-20):
 - ger vos fils, vos compagnes. Aux armes citoyens! Formez vos bataill-

Tenor part (T. 20-25):
 long! Mar - chons, mar - chons! Qu'un sang im - pur a - breu - ve nossil.

The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) at the end of the piece and performance instructions like "express." and "express."

ritt man in die Kampagnen dem Feind entgegen, vollzog einige Bewegungen im Carré, wie auf einem Schachbrett, und liess schliesslich vom Feind ab, ohne ihm allzuviel Schaden zugefügt zu haben. Fanfan-la-Tulipe hieß früher der Held von Soldatenliedern, die etwa auf folgende Weise beginnen konnten: *Longtemps soldat vaill que vaille*
Quoiqu'au devoir toujours soumis,
Une fois hors du champ de bataille,
J'n'ai jamais connu d'ennemis;
Des vaincus la touchante prière
M'fit toujours voler à leur secours.
 Die Strophe schliesst mit dem fröhlichen Refrain:
En avant, Fanfan-la-Tulipe ...
 Gossecs Harmonisation der «Marseillaise» ist weit weg von solcher Zierlichkeit, die Akkorde sind von grösster Schlichtheit; bis Takt 17 finden wir fast ausschliesslich Tonika und Dominante, einmal nur die Subdominante (in T. 10), aber durch die Synkope und das «espressivo» im Bass besonders hervorgehoben. Mit Takt 19-20 erscheinen die ersten Versetzungszeichen und damit

verbunden relativ harte Dissonanzen, die das im Text angesprochene Gebrüll der Soldaten andeuten sollen:
Entendez-vous dans les campagnes
Mugir ces féroces soldats?
 Soldaten wie Fanfan-la-Tulipe hätten nie ein solches Ochsengebrüll anstimmen können, sie hätten sich nur duelliert, mit eleganten Bewegungen den Degen führend und mit ironischem Lächeln auf den Gegner einredend, um ihn zu demoralisieren. Gerade wie wenn die relativ grosse harmonische Komplexität der Takte 19 und 20 nach Weiterungen verlangt hätte, folgt nun ab Takt 22 ein Lamento-Bass zum Text:
Ils viennent jusque dans nos bras
Egorger vos fils, vos compagnes.
 Chromatik verbunden mit Dissonanzenreichtum herrscht vor, doch nicht als noch nie gehörte Modernität, sondern als das Altvertraute, wie man es aus der Musik des Barocks kannte und sofort mit Wehklagen in Verbindung brachte. Vor allem durch Beethovens Spätwerk initiiert, werden solche Archaismen zum festen Bestandteil der romanti-

40

45

schen Musik des 19. Jahrhunderts werden, einer Musik, die hellwache Erinnerungen an ihre eigene Geschichte und Vergangenheit immer mit sich trägt; weder Brahms noch Wagner wollten auf den harmonischen Reichtum solcher Formeln verzichten, auf den Chaconne-Bass, die plagale Kadenz und Septimensequenzen, wie sie die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts kannte.

Mit dem 26. Takt sind wir aber zurück in der Diatonik:

Aux armes, citoyens!

Formez vos bataillons!

Fanfarenmelodik herrscht vor zum Aufruf an den Bürger, sich dem Volkssheer – und nicht einem Heer von geworbenen Söldnern! – anzuschliessen; der Krieg erfasst alle, und in ihrem eigenen Interesse kämpfen sie mit. Bange muss man sich fragen, wie eine so massive Fanfare bei ihrer Uraufführung in Strasbourg geklungen haben mag; die Demoiselle am Cembalo und Rouget mit seiner Geige werden kaum geahnt haben, welche Wucht der Klänge das 19. Jahrhundert aus ähnlichen Wendungen entwickeln wird: Man denke an die C-dur-Fanfare am Schluss des Trios der «Marcia funebre» aus Beethovens «Eroica» oder an den brutalen und zugleich leuchtenden Einsatz des Blechs in C-dur bei Takt 30 des zweiten Satzes der V. Symphonie. Direkt an die «Marseillaise» anzuspielen scheint Liszt in der «Héroïde funèbre» nach Buchstaben F mit der Spielanweisung «marziale solenne». Diese Fanfarenmelodik erreicht

ihren Höhepunkt und zugleich ihre Überwindung im Trauermarsch aus Wagners «Götterdämmerung»: plagale Wendungen in c-moll, die Fanfare von Siegfrieds Schwert in C-dur und das Heroen-Thema in Es-dur stecken melodisch-rhythmischem und in den Tonarten noch einmal den Rahmen ab, den die «Marseillaise» umschrieb (sie erschien während der Revolution nur in C-dur und Es-dur, bedingt durch den Bau der Blasinstrumente, und c-moll kommt während des Lamento-Basses zur Wirkung). Wagner aber nimmt nun diese Klangpracht am Schluss des Trauermarsches zurück, die Konturen der Musik werden unbestimmter und gehen über in diffuse Formen, die mit der nächsten Szene, am Rhein bei Mondlicht, die Angst und die Vorahnungen Gutrunes ausdrücken. Siegfried, dem Wagner diesen musikalischen Nachruf widmet, war ja auch ein gescheiterter Held, nicht zu vergleichen mit den Volksmassen, die während der Revolution ihre Heimat und ihre Freiheit als ihr teuerstes Gut – und nicht den Besitz eines Fürsten – verteidigten.

Relativierungen

Mahnend muss aber darauf hingewiesen werden, dass diese Freiheit, der Ruhm und das Vaterland wohl nur in der Kunst so ungebrochen leuchteten, während die Wirklichkeit um vieles nüchterner war. Einen Teil dieser herben Erfahrung wollte Wagner wohl in den melan-

cholischen Schluss des Trauermarsches einbringen, während Debussy in seinem Prélude mit dem Titel «Feu d’artifice» die Fanfare aus der «Marseillaise» nur noch ironisch zitiert. «De très loin» heisst dort die Spielanweisung, die zugleich das Bekenntnis enthält, dass um 1910 bis 1912, als dieses Stück entstand, das Pathos des 19. Jahrhunderts, das mit der Revolution begann, unglaublich geworden ist.

Velleicht wurde bis jetzt zu sehr betont, wie neu der revolutionäre Anspruch war, den die «Marseillaise» stellte und in ihrem Fortleben bei Beethoven, Liszt, Smetana und Wagner während eines Jahrhunderts aufrecht erhielt. Beizufügen wäre deshalb noch, dass dieser neue, pathetische Ton nicht erstmals mit der «Marseillaise» in der Kunst zu bemerkten war. Den responsorialen Aufbau von Musik, wie er hier bei Gossec zu beobachten ist, in dem der Anfang für einen Vorsänger, der Refrain für den Chor bestimmt ist –, diesen Aufbau kann man in sakraler Musik seit dem Anfang des Abendlandes beobachten. Neu war nun aber um 1789, dass die Sphäre des Vaterlandes und der Menschenrechte sakralisiert wurde. Doch auch hier zeigen sich gleitende Übergänge, da zum Beispiel schon vor dem Sturm auf die Bastille zum Teil aus eigenem Antrieb auf die vom König gewährten Privilegien verzichtet wurde; man nahm diese Vorrangrechte nicht mehr so ernst, da man insgeheim schon nicht mehr an das Gottesgnadentum des Königs und seiner Familie glaubte. Anderseits erschienen auch schon vor der Revolution Kunstwerke, die den Patriotismus und nicht die Loyalität zu einem Fürsten verherrlichten; man denke an Jacques Louis Davids Bild «Der Schwur der Horatier», das schon 1784 entstand und mit seinen strengen Symmetrien das Pathos der Revolution – und auch des Empire – vorausnahm. Dabei sah man in der Antike das alles beherrschende Vorbild; darauf spielt ein Text von Varon an, der auch mit der Melodie der «Marseillaise» gesungen wird:

*Siècles fameux que l'on renomme,
Brillez, revivez dans Paris!
D'Athènes, de Sparte et de Rome
Les fiers enfants sont réunis.*

Was blieb schliesslich von der Revolution und den wenigen Jahren der Republik übrig? Wohl nur das, was durch das Kaiserreich eine feste Dauer bekam: im Code civil, den Strassen und Bauten überall in Europa und in der politischen Neuordnung Europas, vor allem durch die Abschaffung des schon längst moribunden Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Doch weder um Desmoulin noch um Danton, weder um Saint-Just noch um Robespierre entwickelten sich dauerhafte politische Strukturen, während sich ein Intrigant wie Talleyrand durch all die Wirren und Neuorientierung hindurch vom Ancien Régime bis in die Restaurationszeit, an der Macht halten konnte. Das ist eine bittere Wahrheit, der selbst der Enthusiasmus der «Marseillaise» nicht gewachsen ist.

Theo Hirsbrunner