

Camille Saint-Saëns

(geb. Paris, 9. Oktober 1835 — gest. Algier, 16. Dezember 1921)

### Marche Héroïque op. 34

Der Marche Héroïque (Heldenmarsch) entstand im Zuge der Woge des Patriotismus, die während des Französisch-Preussischen Krieges im belagerten Paris aufkam. Saint-Saëns war zwar heldenhaft genug, zeitweise in der Nationalgarde zu dienen und feindliches Feuer zu erleben, doch er war auch vernünftig genug, im März 1871 nach London zu fliehen, um die Unruhen in der Kommune Paris infolge der französischen Verteidigung zu vermeiden. Dort schlug er sich, da er anfangs mittellos war, mit Gelegenheits-Arbeiten und Konzerten durch und machte außerdem innige Bekanntschaft mit den Partituren Händels, ein Umstand, der ihm später bei der Komposition seines Oratoriums *Le Déluge* noch zustatten kommen sollte. Der Biograph Brian Rees beschreibt die Entstehungsumstände des Heldenmarsches so:

»Angestellte der Opéra wurden entlassen und ohne Unterstützung ihrem Schicksal überlassen. Für sie wurden Benefiz-Konzerte eingerichtet. Im November [1870] schrieb Saint-Saëns dafür die Kantate *Chants de Guerre* für Soli, Chor und Orchester, doch Operndirektor Perrin lehnte das Werk ab. Der Komponist verwendete Material daraus für den Marche Héroïque, der in seiner ersten Gestalt anlässlich eines Benefiz-Konzertes im Grand Hotel von Saint-Saëns und Albert Lavignac an zwei Klavieren gespielt wurde; beide Musiker waren dabei in Uniform.« 1871 beendete Saint-Saëns seine erste sinfonische Dichtung *Rouet d'Omphale* und orchestrierte den Marche, der im Dezember gleichen Jahres in Paris uraufgeführt wurde. Die Partitur trägt eine Widmung an den Maler Henri Regnault, der in einer der letzten Kriegshandlungen gegen die Preußen von einer tödlichen Kugel getroffen worden war. Saint-Saëns hatte Regnault noch daheim besucht und sich gerade von ihm verabschiedet, als dieser zur Front gerufen wurde. Der Komponist soll untröstlich gewesen und sich drei Tage in seiner Wohnung eingeschlossen haben, nachdem er vom Tod seines Freundes gehört hatte.

Auf heutige Ohren mag der Marsch allzu wiederholungsselig und gestreng in der Struktur erschienen, doch seine Defizite werden mehr als ausgeglichen, durch hinreissende musikalische Ideen, interessante Harmonik, ein wunderschönes Trio – ein Andantino im 3/4-Takt – sowie gut eingearbeitete Übergänge. Das Hauptthema besteht aus vier acht-schlägigen Phrasen, deren erste und letzte Motive für das Meiste des Werkes liefern:

Hauptthema: Erstes Segment (A) Hauptthema: Letztes Segment (B)

Die punktierten Rhythmen des ersten Segments liefern quasi den Adrenalinstoß, der den Soldaten in Aktion versetzt. Harmonische Instabilität fördert die rastlose Stimmung: Das Hauptthema zeichnet zunächst Bestandteile des Dominantseptakkords (B-Dur) nach. Wenn dann die gesamten 32 Schläge eine Quarte höher in der Tonika Es-Dur wiederholt werden, trägt ein Des in der Transposition nicht gerade zur Stabilisierung der Tonalität bei. Diese Instabilität wird noch intensiviert durch ein zweites Brückenthema, bestehend aus einer Reihe arpeggierter Akkorde, die in der letzten Hälfte des achten Taktes auf Seite 3 beginnen. Dieses zweite Thema, von Rees ein »männlicher Rache-Entschluss« genannt, beginnt zunächst damit, einen Es-Dur-Tonika-Akkord nachzuzeichnen, steigt dann aber unerwartet über Des und Ces (einer sogenannten »andalusischen Kadenz«) zur Dominante B-Dur herab, und endet mit einer Transposition der Noten, die die letzten acht Schläge des Hauptthemas ausmachen. Die Repetition des zweiten Themas wird sogleich abgeschnitten durch eine Transitions Passage, die an eine erinnert, die Brahms eine Dekade früher im ersten Satz seiner ersten Serenade verwendet hatte. Die erste Hälfte dieser Transition wurde früher als achttaktige Introduction zum Marsch verwendet, während die zweite Hälfte, in Staccato-Achteln, zu einer Repetition der Exposition führt. Die Codetta zu dieser Wiederholung (Buchstabe D, S. 14) verwendet die Komponenten B und A des Hauptthemas (siehe die Illustration oben), um ein Cajkovskij-

artiges Herabschrauben in die kontrastierende Mittelsektion in As zu erzeugen. Anders als die nervöse, quadratische Musik, die ihm vorausgeht, ist das Andantino (Buchstabe E, S. 17) reflektiv und flüssig. Eine lange Melodie wird der Trombone zugewiesen, begleitet durch Fetzen des Hauptthemas, erkennbar als die absteigenden Schritte des Motivs A, umpunktiert in die Achtel des Motivs B. Arpeggios in der Harfe legen die himmlische Endhaltestelle für Heldenseelen nahe, und die Melodie wird in den hohen Streichern und Holzbläsern wiederholt, um die Sektion zu beschließen. Bei Buchstabe G (S. 23) folgt eine 38 Takte lange Miniatur-Durchführung des Hauptthemas sowie Phrasen des Andantinos, die in eine dramatische Rekapitulation (S. 29) der gesamten Exposition gefolgt von einer kurzen Coda führen. Da das Triothema nicht in der Tonika Es-Dur wiederkehrt, kann man nicht behaupten, der Marsch folge einer Sonatenform, aber die ausführlichen Transitionen und die Durchführung legen sicherlich eine solche Praktik nahe.

Der *Marche Héroïque* war seinerzeit populär und wurde noch 1919 von D. C. Parker in seinem *Musical Quarterly*-Artikel ›Camille Saint-Saëns: A Critical Estimate‹ zu den größten Werken des Komponisten gerechnet. Er wurde bei beiden Trauerfeiern für Saint-Saëns in Algier und Paris gespielt. Doch heute siecht das Stück dahin, ebenso wie auch die Reputation seines Schöpfers, den man in verschiedenen Schriften immer wieder als den »größten jener Komponisten ohne wahres Genie« herabgewürdigt hat. Doch sowohl Saint-Saëns' *Marche Héroïque* wie auch der ebenfalls beinahe vergessene *Krieg*, der ihn inspirierte, verdienen Aufmerksamkeit. Die Musik ist attraktiv, kunstfertig und bewundernswert gut konstruiert. Sie ist aber auch ein Symptom des aufflackernden Nationalstolzes, der nicht nur zum Französisch-Preussischen Krieg, sondern auch zu so vielen weiteren tödlichen, fallenden Dominosteinen führte, von denen der erste Weltkrieg nur der erste war. Der eigentliche Kriegsanlaß, der unbesetzte Spanische Thron, war kein Grund für den Tod Tausender. Wir ignorieren mithin nicht nur die Kunst eines Saint-Saëns, sondern auch die menschliche Natur, die immer wieder zu Kriegen zu unserem eigenen Verderben führt.

Übersetzung: Benjamin Cohrs

Aufführungsmaterial ist von Durand, Paris zu beziehen.

ber 1835 – d. Algiers, 16 December 1921

*Marche Héroïque*, Op. 34

*Marche Héroïque* was written in the flush of patriotism accompanying the siege of Paris during the Franco-Prussian war. Saint-Saëns, although heroic enough to serve in the National Guard for a time and experience enemy fire, was also sensible: he fled to London in March 1871 to avoid the insurgencies of the Paris Commune in the wake of the French defeat. There, initially penniless, he supported himself with odd jobs and concerts, and made acquaintance with the scores of Handel, a happenstance that was to serve him well in his future oratorio *Le Deluge*.

Biographer Brian Rees describes the circumstances of the composition: “Employees of the Opéra were dismissed and had no visible means of support. Concerts were arranged on their behalf. In November [1870] Saint-Saëns wrote a cantata, *Chants de Guerre*, for soloists, chorus and orchestra, but Perrin [Director of the Opéra] refused it. The material was used by the composer for his *Marche Héroïque*, which in its first form was played on two pianos at a charity concert in the Grand Hotel by Saint-Saëns and Albert Lavignac, both in their uniforms.”

During 1871, Saint-Saëns completed his first symphonic poem, *Rouet d’Omphale*, and orchestrated the *Marche*, which received its first performance in Paris in December of that year. The orchestral score bore a dedication to the painter Henri Regnault, who had been hit in one

of the last actions against the Prussians. Saint-Saëns had bid adieu in Regnault's apartment just before the artist left for the front, and was reported to have been inconsolable at the news of his death, locking himself in his apartment for three days.

To 21st-century ears, the Marche may seem repetitive and overly rigid in structure, but its defects are mitigated by stirring musical ideas, interesting harmonic progressions, a beautiful Trio section—an Andantino in 3/4 time, and well-integrated transition sections. The main theme consists of four 8-beat phrases, the first and last of which provide motives for much of the composition:

Main Theme: First 8 beats      Main Theme: Last 8 beats

The dotted rhythms of the first segment provide an appropriate, heart-racing stir to action for the soldier. Harmonic instability furthers the unsettling mood. The main theme begins by outlining elements of the dominant 7th chord, B flat. When the entire 32 beats are repeated a fourth higher on the tonic E flat, the D-flat note in the transposition does not solidify the tonality. The instability is intensified by a second, 'bridge' theme consisting of a series of arpeggiated chords beginning in the last half of the eighth bar on p. 3. This second theme, dubbed by Rees as a 'virile resolution of revenge', begins first outlining a tonic E-flat chord, but then unexpectedly descends via D-flat and C-flat chords (an Andalusian cadence) to the dominant B flat, and finishes with a transposition of the notes making up the last 8 beats of the main theme. The repeat of the second theme is immediately cut off by a transition passage reminiscent of one used by Brahms in the first movement of Serenade No. 1 of a decade earlier. The first half of the transition is used earlier as an 8-bar introduction to the Marche, while the second half, in staccato quavers, leads to a repetition of the exposition. The codetta to the repeat (Letter D, p. 14) utilizes components B and A of the main theme (see illustration above) to generate a Tchaikovsky-like winding down into the contrasting middle section in A flat.

Unlike the nervous four-square music preceding it, the Andantino (Letter E, p. 17) is reflective and fluid. A long melody is given to the trombone, accompanied by whiffs of the main theme, recognizable as the descending steps of motive A de-dotted into the quavers of motive B. Arpeggios in the harp suggest the heavenward destination for heroic souls, and the melody is repeated in the high strings and woodwinds to conclude the section. At letter G (p. 23) a 38-bar, miniature development section on the main theme and phrases from the Andantino ensues, leading to a dramatic recapitulation (p. 29) of the entire exposition followed by a short coda. As the Trio theme does not return in the home key of E flat, the Marche cannot be said to be in sonata form, but the extended transitions and development section certainly are suggestive of that practice.

Marche Héroïque was popular in its day, and listed among Saint-Saëns's greatest pieces by D. C. Parker in his 1919 Musical Quarterly article 'Camille Saint-Saëns: A Critical Estimate'. It was performed both in Algiers and in Paris during Saint-Saëns's memorial services. Today, however, the piece languishes along with the reputation of its creator, who has been backhandedly deprecated in print as '... the greatest composer who was not a genius.'

Both Saint-Saëns's Marche Héroïque and the nearly forgotten war that inspired it deserve attention. The music is attractive, skillful and admirably well constructed. But it also is a symptom of the flash-fire of national pride, excesses of which led to the Franco-Prussian war and to so many subsequent deadly dominoes of which World War I was but the first. The ostensible cause for the war, a vacant Spanish throne, was no reason for the deaths of thousands. We ignore the art of Saint-Saëns and the human psychology leading to wars at our peril.

Jeff Dunn, 19 October 2008

For performance material please contact the publisher Durand, Paris.

