

Trois Ballades de François Villon

François Villon wurde 1431 in Paris als François de Montcorbier oder François des Loges geboren. Zu Lebzeiten bekannt und berüchtigt als Dieb und Abenteurer, gilt er heute dank seiner beiden parodistischen Testamente und besonders der darin enthaltenen Balladen als bedeutendster Dichter im Frankreich des späten Mittelalters. Er wuchs in Armut auf, verlor noch als kleines Kind seinen Vater und kam daraufhin in die Obhut seines Onkels Guillaume de Villon, eines Rechtsgelehrten und Stiftsherrn des Klosters Saint-Benoît-le-Bétourné. Mit dem Namen dieses Ziehvaters, Wohltäters und Freundes, den der junge Mann liebte und achtete, aber dennoch immer wieder enttäuschte, zeichnete er all seine poetischen Werke.

Villon studierte an der Universität von Paris in der „Artistenfakultät“, der Vorläuferin der umfassenden neuzeitlichen Philosophischen Fakultät, wo er 1449 den Grad des Bakkalaureus, 1452 den des Magister Artium erlangte. Danach jedoch verschwindet sein Name erstmals aus allen Verzeichnissen. 1455 und erneut 1456 war er in Straßenkämpfe verwickelt. Beide Male behauptete er, eine junge Frau und sich selbst gegen hässliche Angriffe verteidigt zu haben. Beim ersten Anlass starb der angebliche Angreifer an seinen Verletzungen, und Villon musste fliehen; beim zweiten Mal wurde er selbst so sehr zusammengeschlagen, dass er Paris erneut verließ, um seinem Onkel die Schande zu ersparen. In den Folgejahren wurde er wegen Raubüberfalls als Mitglied oder sogar Anführer einer Studenten-Gang angeklagt und vorübergehend inhaftiert. 1461 kehrte er schließlich nach Paris zurück und lebte wieder im Kloster Saint-Benoît. Der englische Archäologe und Mediävist Aubrey Burl charakterisiert den jungen Villon folgendermaßen:

Sein Äußeres muss die Leute erschreckt haben. [...]. Fünf Jahre zuvor, Ende 1456, hatte er die Stadt als gesunder junger Mann verlassen, herausgeputzt, zuversichtlich lächelnd und angeblich auf der Suche nach einem Mäzen für seine Dichtung. Jetzt kehrte er zurück, verwahrlost, mit schütterem Haar, gebeugt, hustend, fast gebrochen. [...] Doch er war zurückgekommen, und im Verlauf weniger Monate schuf er sein Meisterwerk, das *Testament*.¹

¹Übersetzt nach Aubrey Burl, *Danse macabre. François Villon: Poetry & Murder in Medieval France* (Stroud: Sutton, 2000), S. 179.

Kaum hatte er das Manuskript beendet, wurde er erneut verhaftet. Obwohl es für die Anklage wegen Diebstahls keinerlei Beweise gab, wurde er verurteilt. Zwar konnte er das Gefängnis nach Entrichtung einer Kaution verlassen, doch geriet er, kaum wieder in Freiheit, erneut in eine Prügelei. Wieder wurde er festgenommen und in der Folge gefoltert und zum Tod am Galgen verurteilt, doch wurde die Strafe am 5. Januar 1463 abgemildert zugunsten der Verbannung. Mit diesem Datum verliert sich seine Spur endgültig. Es ist nicht bekannt, wo und wann er starb, ob eines natürlichen oder eines gewaltsamen Todes.

Angesichts dieses unruhigen Lebens erscheint es wie ein Wunder, dass Villons *Opus magnum*, „Le Testament“, als Manuskript erhalten ist. 1489 war dieser Text einer der ersten, der als Produkt der neuen öffentlichen Druckerpresse in Paris ein Publikum erreichte. Das Werk besteht aus 2023 Zeilen in 186 Strophen, die Villon in den zwölf Jahren zwischen 1452 und 1463 verfasst und nun geschickt zu einem nahtlos erscheinenden poetischen Ganzen verwoben hatte. Neben diesem Hauptwerk existiert ein sogenanntes „Kleines Testament“ wesentlich geringeren Umfangs.

Villon-Forscher sind uneinig, ob der Titel des Werkes ernsthafte Reue angesichts des nahenden Todes andeuten will oder vielmehr als Parodie zu verstehen ist. Unbestritten ist, dass Villon die zu seiner Zeit für solche Dokumente vorgeschriebene Abfolge der Themen genauestens einhält. Nach einer einleitenden Präambel hatte eine Erklärung zur geistigen und körperlichen Gesundheit des Testators zu folgen, ein Bericht über sein ‚sündiges Leben‘, ein feierlicher Schwur seines Glaubens sowie einige Ratschläge oder Ermahnungen an Freunde und Familienangehörige. Danach erwartete man, dass der zum Sterben Bereite seine Seele Gott befahl, seinen Körper der Erde und eventuelle irdische Güter entsprechenden Erben, und dass er mit Anweisungen für die Organisation des Begräbnisses schloss.

Villon hält sich strikt an die juristische Form und die religiöse Absicht der Gattung, ohne seinen ganz eigenen poetischen Stil aufzugeben. Die ersten 800 Zeilen enthalten Verweise auf die biblischen Bücher Ezechiel, Kohelet, Ijob, die Psalmen und das Lukas-Evangelium. Mit eingeflochtenen Literaturziten bringt er Gedanken zur Kürze des menschlichen Lebens, Bitterkeit über wiederholt erfahrenen Verrat und Bedauern seiner eigenen Schwäche zum Ausdruck. Nach der Präambel in Strophe 1-9 und Aussagen über seine Gesundheit und seine Sünden in Strophe 10-16 beginnt Villon in Strophe 17 mit dem Rückblick auf sein Leben. In der 132 Zeilen umfassenden Passage von Strophe 22-38 bedauert er, dass er seine Jugend dumm und erfolglos vertan hat, und gesteht, dass er sich durch das plötzliche Eintreten des Alters betrogen fühlt (Villon ist jetzt 31 Jahre alt!).

Das "große Testament" ist eine Reihung verschiedener Gedichtformen unterschiedlicher Länge und Strukturvorgabe. Das 'Gerüst' bilden 173 in römischen Ziffern durchnummerierte Achtzeiler, die jeder für sich im Balladenschema [a b a b c b c] gereimt sind und inhaltlich zwischen biografischen Erzählungen, philosophischen Meditationen, sarkastischen Beschimpfungen und vielem mehr variieren. Eingeflochten in dieses Gerüst sind fünf Gedichte, die als "Lay" oder "Rondeau" bezeichnet eine Refrainzeile aufweisen, aber ansonsten recht kurz sind, als "Regret" oder "Leçon" (Bedauern bzw. Lehre) dagegen vielstrophig lang sein können.

Das poetische Zentrum bilden sechzehn Balladen. Elf basieren auf der achtzeiligen Strophe, vier auf der zehnzeiligen, und eine "Doppelballade" besteht aus 6 x 8 Versen. Die von Debussy gewählten Balladen folgen auf die Abschnitte LXXIX ("Ballade geschrieben auf Bitten der Mutter"), LXXXIII ("Ballade an die Freundin") und CXXXIV ("Ballade von den Pariserinnen").

Die Ballade ist eine sehr alte Form; ihre spätmittelalterliche Ausbildung hat einen langen Entwicklungs- und Verfeinerungsprozess hinter sich. Zu Villons Lebenszeit unterschied man den Grundtyp mit Strophen aus achtzeiligen Achtsilbern und die sogenannte "grande ballade" mit Strophen aus zehnzeiligen Zehnsilbern. Allen Balladen gemeinsam ist der Aufbau:

- Jede Ballade umfasst drei ganze Strophen gefolgt von einer zusätzlichen zweiten Strophenhälfte, "Geleit" oder "Envoi" genannt.
- Alle Strophen sind metrisch gleich gebaut und "durchgereimt", d.h.
 - die Reime der ersten Halbstrophe kehren in der ersten Hälfte der zweiten und dritten Strophe wieder,
 - die Reime der zweiten Halbstrophe finden ihr Echo entsprechend in den zweiten Hälften der folgenden Strophen sowie im Geleit.
- Alle vier Strophen enden mit demselben einzeiligen Refrain.
- Das Reimschema für die achtzeilige Strophe ist [a b a b | b c b C] mit 3 Reimsilben (der Großbuchstabe markiert den Refrain), für die zehnzeilige Strophe gilt [a b a b | c c d c D] mit 4 Reimsilben. In beiden Typen ist also das Reimschema der zweiten Strophenhälfte eine strukturelle Spiegelung des Schemas in der ersten Strophenhälfte.
- Das "Geleit" beginnt typischerweise mit der Anrede "Prince", doch eventuell auch mit "Dame" oder, im Fall von Villons an die Jungfrau Maria gerichteter großer Ballade, mit "Himmelskönigin".

Debussy hat die drei von ihm gewählten Balladen quasi-musikalisch angeordnet, mit der ernsthaften "grande ballade" im Zentrum, flankiert von zwei spöttischen Texten normaler Balladenlänge.

I. Ballade de Villon à s'amyé

Faulse beaulté, qui tant me couste cher,
Rude en effect, hypocrite douceur ;
Amour dure, plus que fer, à mascher ;
Nommer que puis de ma deffaçon sœur,
Cherme felon, la mort d'ung povre cœur,
Orgueil mussé, qui gens met au mourir ;
Yeulx sans pitié ! ne veult droict de rigueur,
Sans empirer, ung povre secourir ?

Mieulx m'eust valu avoir esté crier
Ailleurs secours, c'eust esté mon bonheur :
Rien ne m'eust sceu de ce fait arracher ;
Trotter m'en fault en fuyte à deshonneur.
Haro, haro, le grand et le mineur !
Et qu'est cecy ? mourray, sans coup ferir,
 Ou pitié peult, selon ceste teneur,
 Sans empirer, ung povre secourir.²

Villons Ballade "an seine Freundin" ist ein sprachliches Kunstwerk in vier Dimensionen. Nicht nur erfüllt der Dichter die Vorgaben der Form, indem er die drei achtzeiligen Hauptstrophen mit dem vierzeiligen Geleit durch einen refrainartigen Schlussvers verbindet, die im ganzen Gedicht verwendeten Reimsilben auf drei beschränkt und nach dem Schema aus dreimaligem [a b a b b c b c], ergänzt durch ein erneutes [b c b c], anordnet. Darüber hinaus komponiert er Vers 1-14, die Hälfte der 28-zeiligen Ballade, so, dass die Anfangsbuchstaben in Strophe 1 den Namen FRANCOYS und in den ersten sechs Versen der Strophe 2 den Namen der Freundin, MARTHE, bilden.³ Schließlich wählt er für diese Reime drei Silben, die alle auf einem

²Ballade Villons an seine Freundin:

Falsch bist du, Schönheit, die so hoch im Preis, / **R**au ist dein Druck, und Trug dein süßer Schein; / **A**ch, Liebe, hart wie Eisen, kalt wie Eis, / **N**enne dich Schwester drum in all meiner Pein. / **C**harme ist nur Lug, bringt Tod dem Herzen mein. / **O** Maskenstolz, todbringend, unheilsam! / **I**hr strengen Augen! Könnt so hart ihr sein, / **S**olch Armen wegzuweisen ohne Scham?

An andrer Tür hätt' besser ich gepocht; / **O** ja, das hätte Ehre mir gebracht; / **M**ich drum zu bringen hatte nichts vermocht. / **S**o schleich' als Vagabund ich durch die Nacht. / **H**allo! Ihr beiden Strolche, habet Acht! / **W**as soll's? Verrecken wehrlos da im Schlamm, / **F**alls Mitleid es nicht sanfter fügt und macht: / **S**olch Armen wegzuweisen ohne Scham. (Forts. →)

³Die hier zitierte deutsche Übersetzung bildet die Wiedergabe des Vornamens in Strophe 1 nach, nicht jedoch die der Marthe in Strophe 2. Stattdessen liegen den Versen 1-2 + 4-7 der dritten Strophe akrostisch die Buchstaben des dichterischen Nachnamens zugrunde.

Ung temps viendra, qui fera desseicher,
 Jaulnir, flestrir, vostre espanie fleur :
 J'en risse lors, se tant peusse marcher,
 Mais las ! nenny : ce seroit donc foleur,
 Vieil je seray ; vous, laide et sans couleur.
 Or, beuvez fort, tant que ru peult courir.
 Ne donnez pas à tous ceste douleur,
 Sans empirer, ung povre secourir.

Prince amoureux, des amans le greigneur,
 Vostre mal gré ne voudroye encourir ;
 Mais tout franc cueur doit, par Nostre Seigneur,
 Sans empirer, ung povre secourir.⁴

“r” enden, so dass das Gedicht unter dem Beinamen “Ballade qui se finist toute par ‘R’ ” Berühmtheit erlangen konnte.⁵

Anders als der Titel vermuten lässt, ist dies kein Liebeslied. Villon beschuldigt seine “Freundin”, sie sei sein Ruin. Er bezichtigt sie falscher Schönheit, scheinheiliger Süße, perfiden Stolzes und mitleidloser Augen. Jede andere hätte ihm mehr geholfen, hätte sein Leben besser gemacht. Doch die Zeit, prophezeit er, werde auch sie zerstören.

In den drei Hauptstrophen überhäuft der Dichter seine Freundin derart mit Vorwürfen, dass sie trotz aller Bitterkeit schon wieder komisch wirken. Die Heftigkeit der ungeschönten Bilder löst Verwunderung darüber aus, warum der angeblich derart Leidende diese Beziehung nicht schon längst beendet hat. Doch vielleicht sind die polternden Anschuldigungen gar nicht so ernst gemeint, wie sie daherkommen. Auch die raffinierte poetische Sprache mildert den Effekt der Klage. Am Ende ist ohnehin der Fürst der Einzige, der wirklich helfen kann und um dessen Gunst jeder Dichter sich bemühen sollte.

⁴Vielleicht ist nicht die Zeit so fern, wo dir / Im Kelch die Blüte gilbt, verwelkt, verdorrt. / Ich möchte lachen, kam ein Kindlein hier ... / Lass, nein! Ich sage dir kein närrisch Wort. / Lern nur, hier werd' ich alt, du hässlich dort! / O ha! trinkt fort, bis dass das Bächlein klamm, / Nur tut nicht jedem diesen Schmerz und Tort, / Solch Armen wegzuweisen ohne Scham. // Verliebter Fürst, du aller Buhlen größter, / Sei gnädig denn, wenn ich die Freiheit nahm. / Kein Freier hält's für Recht, beim Herrn und Tröster, / Solch Armen wegzuweisen ohne Scham. (ML)

Der in der Geleitstrophe genannte verliebte Prinz kann König Charles VII. sein, der Villons Todesurteil in Verbannung umwandelte, oder König Louis XI., durch dessen Amnestie anlässlich seiner Thronbesteigung im Jahr 1461 Villon aus dem Gefängnis freikam.

⁵Zu Villons Zeit klang das -r in *crier*, *marcher* etc. am Versende reimend zu *cher* in Vers 1. Vgl. Pierre Fouché: *Phonétique historique du français* (Paris: Klincksieck, 1966), III/666.

Debussy entwirft eine Musik, die der poetischen Struktur auf interessante Weise zugleich entspricht und widerspricht. Dies zeigt sich am deutlichsten in seiner Vertonung des vierfachen Refrains,⁶ der erst allmählich zu melodischer und harmonischer Einfachheit findet. Während die Gesangskontur jeweils ähnlich aber nie gleich ist, zielt sie am Ende der ersten Balladenstrophe auf einen Ton im Dominantnonakkord des Klaviers, der sich erst im Anfangstakt der zweiten Strophe auflöst. Am Ende der zweiten Strophe betont zwar der Gesang mit dem Schlussston *fis* die Tonika, doch das Klavier unterlegt einen h-Moll-Quintsextakkord, in dessen Folge eine Auflösung in die Grundtonart bis zum vorletzten Vers der Strophe auf sich warten lässt. Die Variante des Refrains, mit der Strophe 3 schließt, zeigt ein ähnliches Muster. Auch sie endet im Gesang mit *fis*, und auch das ausladende H-Dur-Arpeggio mit seinem plötzlichen *f* als Dursubdominante und besonders der von einem E-Dur-Quintsextakkord gestützten, auf *fis* zielenden Diskantfigur scheint diesmal ein baldiges Erklingen der Tonika in Aussicht zu stellen. Doch wieder verzögert Debussy die Auflösung mit zwei

Trois ballades de François Villon I: Die Entwicklung des Refrains

⁶Der identische Text des Refrains, “sans empirer, ung povre secourir”, besagt wörtlich in etwa: “ohne zu verschlimmern einem Armen zu helfen”.

Binnenwiederholungen und einem übermäßigen Dreiklang bis zum vorletzten Vers der Strophe. Erst der Refrain der verkürzten Geleit-Strophe findet in allen Stimmen zur Auflösung in die (sogar durch die picardische Terz aufgehellte) Tonika, allerdings hier eingebettet in eine in *d* ankernde Parallelverschiebung und somit erneut nicht kadenzierend erreicht.

Andere musikalische Komponenten stellen unerwartete Beziehungen her, präsentieren eigenwillige Deutungen der poetischen Struktur oder geben durch Aspekte ihrer Charakterisierung der im Gedicht vorherrschenden Stimmung Ausdruck. Die häufigste Geste im Gesang ist der schon der "falschen Schönheit" zu Beginn des Gedichtes unterlegte Terzaufstieg mit Tonwiederholung: *cis-cis-e-e*. Er erklingt in vielen rhythmischen Varianten insgesamt 14mal.⁷

Die Kuriosität der akrostisch entworfenen Zeilenanfänge unterstreicht Debussy, indem er die erste Zeile *nach* den 14 die beiden Namen buchstabierenden Versen als Reprise anlegt: Die Musik zwischen der (mit Marthes *E* beginnenden) Frage "*Et qu'est cecy ?*" und dem zweiten Refrain ist eine Variante des Liedanfangs.⁸ Während in Strophe 1-2 mit ihrer harschen Anklage der doppeltpunktierte lombardische Rhythmus dominiert, in dem der in seiner Liebe Betrogene zu seufzen scheint, ist Strophe 3, in der Villon seiner Freundin prophezeit, auch ihre Anziehungskraft werde vergehen, im Klavier durch chromatische Linien und übermäßige Dreiklänge und im Gesang durch zahlreiche Tritonussprünge gekennzeichnet. Dem Diskant der Zeilen, in denen das lyrische Ich sich schadenfroh an der Aussicht auf die zukünftige Hässlichkeit der Frau ergötzt, fügt Debussy eine verspielte 32stellig hinzu, die er "ironisch und leicht" ausgeführt wissen will und bis in die wohl ebenfalls ironisch gemeinte Anrede des mit ausladenden Arpeggien verhöhnten "verliebten Fürsten, Größter aller Liebenden" hinein fortsetzt.⁹ Die 32stel-Figur scheint die in den lombardisch punktierten Seufzern ausgedrückte Verletztheit des Anklägers Lügen zu strafen. Doch treffen die beiden Komponenten nie zusammen; vielmehr markieren sie den emotionalen Rahmen der Ballade. Der angeblich Betrogene bedauert selbst inmitten des Verdrusses, zu dem er sich nach Nennung ihres Namens durchgerungen hat, immer wieder seufzend die Vergänglichkeit der einst so sehr bewunderten Schönheit (T. 39-40, 46-48).

⁷Mit kleiner Terz in T. 1-2, 3, 6-7, 9, 15, 39, 35, 40, 47-48; zurückgebogen in T. 7-8 und 17-18, mit großer Terz in T. 19 und 21-22, zurückgebogen nach großer Terz in T. 44-45.

⁸Vgl. T. 22 und T. 1: das Motiv mit dem doppeltpunktierten Abstieg unter *cis*, T. 23-24₁ mit T. 2-3₁ in allen Stimmen, sowie einen weiteren Takt in modifizierter Entsprechung.

⁹Vgl. neunmal insgesamt in T. 31-32, 37 und 42-44.

II. Ballade que Villon fait à la requeste de sa mère pour prier Nostre-Dame

Dame du ciel, regente terrienne,
Emperière des infernaulx palux,
Recevez-moy, vostre humble chrestienne,
Que comprinse soye entre vos esleuz,
Ce non obstant qu'oncques riens ne valuz.
Les biens de vous, ma dame et ma maistresse,
Sont trop plus grans que ne suys pecheresse,
Sans lesquelz bien ame ne peult
Merir n'avoir les cieulx,
Je n'en suis mentèresse.
En ceste foy je vueil vivre et mourir.

À vostre Filz dictes que je suys sienne ;
De luy soyent mes pechez aboluz :
Pardonnez-moy comme à l'Egyptienne,
Ou comme il feut au clerc Theophilus,
Lequel par vous fut quitte et absoluz,
Combien qu'il eust au diable faict promesse.
Preservez-moy que je n'accomplisse ce !
Vierge portant sans rompure encourir
Le sacrement qu'on celebre à la messe.
En ceste foy je vueil vivre et mourir.¹⁰

Die beiden Anfangsstrophen dieser *grande ballade* sind der Anrufung der Gottesmutter gewidmet. Bei aller Demut sind dies Worte von Frau zu Frau, von Mutter zu Mutter. Villon selbst ist erst im Geleit präsent, und auch dort nur akrostisch, während Marias Sohn schon zu Beginn der zweiten Strophe als Adressat eines durch seine Mutter vermittelten Vergebungsgesuchs erwähnt und im Geleit schließlich auch namentlich genannt wird.

¹⁰Ballade, die Villon auf Bitten seiner Mutter verfasste, um die Muttergottes anzuflehn:
O Herrin du des Himmels und der Erden, / Der Höllensumpf bleibt unter dir besiegt, / Lass mich zu einer Auserwählten werden, / Die demutsvoll vor dir auf Knien liegt, / Wenn auch ihr Leben hier nichts gilt und wiegt. / Ach, Deine Tugenden, oh Herrin lehre, / Sind größer noch als meiner Sünden Schwere. / Niemand kommt ohne sie ins Paradies, / Noch steigt er, wahrlich, in des Himmels Sphäre, / Im Leben und im Sterben glaub' ich dies.
Sag deinem Sohn, ich wäre ganz die seine. / Wie Magdalenen ihre Sündenschuld / Vergebe gütig er auch mir die meine, / Von dem Theophilus erfuhr Geduld, / Den du befreit und nahmst in deine Huld, / Der doch dem Teufel schon sein Wort gegeben. / Behüte mich, das möcht' ich nicht erleben! / O Jungfrau makellos und ohne Riss, / Du trugst als Mutter das hochheil'ge Leben, / Im Leben und im Sterben glaub' ich dies. (Forts. →)

Femme je suis povrette et ancienne,
 Qui riens ne sçay, oncques lettre ne leuz ;
 Au moustier voy dont suis paroissienne,
 Paradis painct où sont harpes et luz,
 Et ung enfer où damnez sont boulluz :
 L'ung me faict paour, l'aultre joye et liesse.
 La joye avoir fais moy, haulte Deesse,
 A qui pecheurs doibvent tous recourir,
 Comblez de foy, sans faincte ne paresse.
 En ceste foy je vueil vivre et mourir.

Vous portastes, digne Vierge, princesse,
Iesus regnant, qui n'a ne fin ne cesse.
Le Tout-Puissant, prenant nostre foiblesse,
Laissa les cieulx et nous vint secourir,
Offrit à la mort sa tres chiere jeunesse.
Nostre Seigneur tel est, tel le confesse,
 En ceste foy je vueil vivre et mourir.¹¹

Wichtig ist es der Flehenden, dass die mit den typischen Ehrentiteln Marias als Herrin, Regentin, Jungfrau, Mutter des Gottessohnes und Göttin Angerufene erkennt, dass dem Vergebungsgebet die Einsicht in die eigene Nichtigkeit und Sündenbefangenheit zugrunde liegt. Die Angst vor Hölle und Teufel ist groß, doch beispielhaft Gerettete geben Hoffnung. Der Refrain weist alles Gesagte als eine Art unbeholfenes Glaubensbekenntnis aus.

Im Geleit stellt sich die Frage, wer hier eigentlich spricht. Die eindeutig weibliche Sprechhaltung fehlt, und die Anrede wechselt von der Jungfrau und Fürstin schon im zweiten Vers zu Jesus, um ganz bei ihm, seiner Allmacht als Gottessohn und seinem Opfertod am Kreuz zu bleiben. Der in den Zeilenanfängen stumm genannte aber kaum verborgene Name lässt vermuten, dass das Gebet der Mutter dem Dichter erlaubt, ein eigenes Anliegen in eine gläubige Sprache zu kleiden, die ihm sonst weniger liegt.

¹¹ Ich bin ein Frauchen ältlich schon und kläglich, / Ich weiß ja gar nichts und las nie ein Wort. / Im Kloster der Pfarrei erblick' ich täglich / Den Himmel, und die Engel harfen dort, / Doch auch den siedenden Verdammungsort. / Die Bilder machen Freude mir und Schrecken. / Lass, Göttin, denn die Freude mir erwecken! / Kein Sünder, der nicht deine Hilfe pries, / Voll Glaubens alle, den sie nicht verstecken. / Im Leben und im Sterben glaub' ich dies.

Vieledle Jungfrau, Fürstin, einem Schoße / **J**esus entsprang, der Herr, der endlos Große; / **L**ieh so sich Menschenschwäche nackt' und bloße, / **L**ebendge Allmacht half vom Paradies, / **O**pfert sein Blut und lässt's wie Rosen brennen: / **N**ur er ist unser Herr, will ich bekennen. / Im Leben und im Sterben glaub' ich dies. (ML)

Bezeichnenderweise vertont Debussy nur die drei Hauptstrophen und lässt das Geleit ersatzlos fallen. Damit überlässt er der dritten Strophe die Rolle eines glaubhaften Abschlusses. Hier erlebt die auch durch täglichen Kirchenbesuch nicht wirklich getröstete alte Frau den Höhepunkt ihrer Angst vor Verdammnis, gegen die sie sich mit der Erinnerung an vor ihr gerettete andere Sünder zu wappnen versucht.

Debussy siedelt seine Musik für dieses dreistrophige Lied zwischen a-Moll und C-Dur an und entwirft eine Textur, die mit einstimmigen Linien (wie in T. 1), verdoppelter Zweistimmigkeit (wie in T. 2-4), ausgedehnten Passagen in mehroktaviger Quintparallele (wie in T. 13-14) und einer Art modalen Kadenzvorbereitung der Refrains alle Register eines Verweises auf vornezeitliche Erfahrung und Ästhetik zieht.

Unmittelbar zugänglich auch für erstmalige Hörer ist die Analogie der vom Vorspiel abgeleiteten Strophenanfänge. Das Klavier bereitet dafür den Boden mit einer viertaktigen Phrase, die in einer von *e''* ausgehenden einstimmigen Figur zu einem in der Quint *a/e* basierenden Takt führt und dann über zwei in *d/a* ankernde, aber von Dur nach Moll wechselnde Halbtakte zuletzt ins Unisono und das Ausgangs-*e* zurückkehrt, wobei die gesamte Zweistimmigkeit ab T. 2 in der linken Hand verdoppelt wird. Die Wiederholung dieser Phrase, die die Verse 1-3 begleitet, liegt eine Oktave tiefer, weicht jedoch erst ganz am Schluss mit einer homophonen Überleitung vom Vorspiel ab. Dazu schreibt Debussy dem Gesang eine in *a'* ankernde schlichte Linie, die Segmente des Klaviersdiskants imitiert bzw. verdoppelt:

Trois ballades de François Villon II: Vorspiel und Strophenanfang

1 *p* *doux et simple*

4 *più p*

4

7

Da-me du ciel, ré-gen-te ter-ri - en-ne, Em-pe-riè-re des in-fer-naulx pa-lux, Re-ce-vez-moy, hum-ble chres-ti-en - ne, vostre

Die Eröffnung der zweiten Strophe (T. 19-23) verläuft identisch; die der dritten (T. 32-36₁) ist modifiziert, basiert jedoch auf denselben Segmenten.¹² In der Ausgangsstrophe führt Debussy sodann zu Vers 4-5 die alternative Tonika C-Dur ein und komponiert darauf eine plagale Wechselbewegung, die er im Nachspiel des Liedes aufgreift. Eine Transposition dieses Zweitaktters nach E-Dur mit frei abgewandelter, rhythmisch ruhigerer Gesangskontur unterliegt Vers 6. Daran schließt sich zu Vers 7 ein in Gesang und Klavier ganz auf Quintenparallelen beschränkter, tonal von *gis* nach *cis* führender Takt an, der zu Vers 8 sequenziert wird, so dass er von *h* nach *fis* führt, dem Tritonus von C. Von hier aus erreicht Debussy die Zieltonart, in der alle Strophen schließen, nur durch abrupte Rückung. Der Abschluss der drei Strophen ist harmonisch als debussysche Variante einer plagalen Kadenz angelegt, die allerdings in Strophe 1 und 2 jeweils auf der unaufgelösten Subdominante hängen bleibt und die angestrebte Tonika erst am Schluss der dritten Strophe erreicht:

Trois ballades de François Villon II: Der dreifache Refrain

16 *à voix basse* *pieusement*
je n'en suis men-te-res - se. En ces-te foy je veuil vivre et mou-rir

29
Le sa-cre-ment ce-lebre à la mes-se En ces-te foy je veuil vivre et mou-rir
qu'on

45
En ces-te foy je veuil vivre et mou-rir

18
31
46

¹²Im Klavier ertönt die einstimmige Linie aus T. 1 rhythmisch augmentiert in T. 32-33; darüber der Gesang, der diesmal den a-Moll-Grundton erst in einem allmählichen Aufstieg erreicht. Beginnend mit T. 34 (im Gesang mit Auftakt) entspricht auch dieser Strophenbeginn den Vorbildern in T. 2-4₁ und 21-23₁.

III. Ballade des femmes de Paris

Quoy qu'on tient belles langagières
 Florentines, Veniciennes,
 Assez pour estre messaigières,
 Et mesmement les anciennes ;
 Mais, soient Lombardes, Romaines,
 Genevoises, à mes perils,
 Piemontoises, Savoysiennes,
 Il n'est bon bec que de Paris.

De beau parler tiennent chayeres,
 Ce dit-on Napolitaines,
 Et que sont bonnes cacquetières
 Allemandes et Bruciennes;
 Soient Grecques, Egyptiennes,
 De Hongrie ou d'aultre païs,
 Espaignolles ou Castellannes,
 Il n'est bon bec que de Paris.¹³

Diese Ballade ist das Scherzo des imaginären klassischen Dreiteilers, wenn auch in gesteigerter Potenz: höchst raffiniert gedichteter Unsinn. Die Aussage lässt sich in einem Satz zusammenfassen: In Paris tratschen die Frauen besser als in allen anderen Großstädten und Landschaften Italiens und Frankreichs, ja sie schlagen sogar die Frauen aus mehreren umliegenden Ländern. Was Villon dabei mit "bon" oder gut bzw. besser meint, bleibt unklar und ist wohl auch nicht entscheidend. Wesentlicher erscheint, dass er zwar in Vers 1 noch von menschlicher Artikulation mit Inhalt zu reden scheint (*langagier* = sprachlich), im Refrain mit seinem Lob der Schnäbel dagegen nur noch Schnattern hört. So werden die 25 durch ihre Herkunft unterschiedenen Frauengruppen unversehens zu 25 Arten von Enten oder Gänsen, deren Lautgebung sich ihm anscheinend vor allem durch Ausdauer und Volumen eingepägt hat.

¹³Ballade von den Frauen von Paris:

Geschwätzig, meint man, sei die Rede / der Damen in Florenz, Venedig, / zum Botendienst
 eigne sich jede, / Und immer schon, ob Frau, ob ledig. / Doch ob aus Rom, von Genuas
 Strande, / So schnattert keine, ganz gewiss, / Im Piemont, Savoyerlande / Als wie die
 Schnäbel von Paris.

Ein Muster schönen Redeschatzes / Mag man Neapels Frauen heißen; / Bekannt sind wegen
 ihres Schwatzes / Die deutschen auch und die in Preußen. / Nicht Griechinnen, Ägypterin-
 nen / noch Ungarinnen, merkt euch dies, / sie plappern so, noch Spanierinnen, / Als wie die
 Schnäbel von Paris. (Forts. →)

Brettes, Suysses, n'y sçavent guères,
 Ne Gasconnes et Tholouzaines;
 Du Petit Pont deux harangères
 Les concluront, et les Lorraines,
 Anglesches ou Callaisiennes,
 (Ay-je beaucoup de lieux compris?)
 Picardes, de Valenciennes ;
 Il n'est bon bec que de Paris.

Prince, aux dames parisiennes,
 De bien parler donnez le prix;
 Quoy qu'on die d'Italiennes,
 Il n'est bon bec que de Paris.¹⁴

Debussy scheint an diesem respektlosen Unsinnsgedicht seinen Spaß gehabt zu haben. Er setzt das freche Geplapper des vorgeblichen Frauenkenners Villon in eine quirlige Musik mit schnellen Tonwiederholungen und pulsierenden Akkorden um, wobei er immer wieder ohne erkennbaren Anlass zwischen dem Dur- und dem Molldreiklang auf derselben Tonstufe wechselt. So scheint der toccata-artig einleitende Viertakter im Klavier mit seinem (viertaktig verlängerten) Zielakkord in Gis-Dur zu stehen:

Trois ballades de François Villon III: Die toccata-artige Vorspielphrase



Dem widerspricht auch Vers 1 mit seiner Begleitung nicht, doch in Vers 2 und 3 beginnt der Gesang jeweils mit der Mollsext und fällt durch den gis-Moll-Dreiklang, bis er zuletzt doch wieder vom Gis-Dur-Dreiklang aufgefangen wird. Ähnlich ergeht es den Eröffnungen von Strophe 2 und 3, in denen das Vorspiel nach E transponiert ist. Im weiteren Verlauf ist es wie schon in den beiden vorausgehenden Balladen auch hier oft das

¹⁴Bretagne, Schweiz, was sie auch sagen, / Die aus Toulouse, Gascognerinnen, / Zwei Heringsweiber alle schlagen / Am Petit Pont. Lothringerinnen, / Die von Calais und Englands Töchter, / – Wo ich auch sonst auf Namen stieß, / Ja, die Pikardin auch spricht schlechter / Als wie die Schnäbel von Paris.

Mein Fürst, gib den Pariserinnen / Den ersten Preis. Das ist gewiss, / Nie plaudern Italienerinnen / Als wie die Schnäbel von Paris. (ML)

Klavier, das eine tonart-durchkreuzende Linie initiiert, der sich der Gesang, bei deren erstem Erklingen noch unabhängig, anlässlich der Sequenz plötzlich anschließt.¹⁵

Im Gegensatz zu der ruhig seufzenden Musik in der ersten Ballade und der ebenfalls in sehr mäßigem Tempo gehaltenen der zweiten, deren Achtelbewegung oft durch Synkopen in der Taktmitte wie meditativ unterbrochen ist, wünscht Debussy hier ein Tempo, das er als *alerte et gai* (flink und fröhlich) beschreibt. Mit den schon erwähnten Tonwiederholungen und Wechselschlägen komponiert er eine Musik aus durchgehenden 16teln, die oft dank Staccatomarkierung besonders spitz und spritzig klingen. Trotz des Themas und der rhythmisch wie tonal frechen Vertonung belässt Debussy allerdings weite Teile der Musik in seiner bevorzugten Dynamik um *p* und *pp*. Umso überraschender und im Eindruck drastischer ist das Crescendo zum siebten Vers jeder Strophe: Es mündet in einem den Refrain initiiierenden siebenstimmigen Klavierakkord, dessen plötzliches, durch Keile verstärktes *sfz* bzw. *sff* das eifrige Geplapper unterbricht. Auf diesen C-Dur-Akkord und die folgende chromatische Doppelschlagkette aus Durdreiklängen reagiert die Sängerin mit einer vom Vaudeville inspirierten Schlussgeste in neuerlichem *crescendo molto*, woraufhin das Klavier unmittelbar in die Transposition des Vorspiels übergeht und erst dort zum *piano* zurückfindet:

Trois ballades de François Villon III: Der triumphierende Refrain

¹⁵Vgl. T. 22-23: Klavier den chromatischen Bassgang *ais-h-c-cis* vom Cis-Dur-Septakkord zum querständigen A-Dur-Septakkord in T. 24; T. 26-27: sequenziert als *fis-g-gis-a*, jetzt mit Verdopplung im Gesang, dann querständig gerückt nach C-Dur. Ähnlich T. 49-52: Klavierschicht *d-c-d-e-a-e-f-e-d-e-d-c* (scheinbares C-Dur) über T. 49-50 Chromatik im Bass (*f-e-es-d-des-c-h-b-a*) und T. 51-52 volles 12-Ton-Aggregat in den unteren Stimmen; T. 53-56/57-60 sequenziert (2 Takte tongenau, 2 Takte modifiziert), im Gesang verdoppelt.

Die zweite Strophe unterscheidet sich nur im Detail. Dies ist besonders auffällig bei der Erwähnung der Neapolitanerinnen, wo die flinke Fröhlichkeit einem *rubato molto* weicht und den 16teln der linken Hand Achteltriolen der rechten gegenübergestellt werden, so dass zusammen mit den Achtelduolen des Gesanges und dem ohnehin nachgebend gewünschten Tempo ein Eindruck lasziver Gestik entsteht.

In der dritten Strophe wird vieles anders (ohne dass Villons Ballade dafür einen konkreten Anlass zu liefern scheint). Die erneut auf der letzten Refrainnote der Sängerin einsetzende Vorspielphrase beginnt zwar noch einmal in E-Dur, mündet jedoch diesmal mit der Wechselbewegung im Bass in den Tritonus *cis/g*. Der Viertakter zum ersten Vers ankert in Klavier und Gesang in diesem Intervall, der darauffolgende zu Vers 2 in dessen Transposition auf *fis/c*. Danach gibt Debussy sogar die vier Kreuzvorzeichen von E-Dur auf. In dem so angedeuteten, aber natürlich nicht schlicht verwirklichten C-Dur, das *expressif et moqueur* (ausdrucksvoll und spöttisch) klingen soll, imitiert der Klavierbass die Refrainkontur des Gesanges in Augmentation,¹⁶ während die (recht tief liegende) Melodiestimme der rechten Hand zusammen mit dem Gesang die chromatische Doppelschlagkette, die das Klavier in der Refrainzeile in Durdreiklängen nachgezeichnet hatte, aufgreift und modifizierend verlängert.¹⁷

Somit hat die Musik schon im vierten Vers ein Strophenende vorweggenommen, das im Text noch gar nicht erreicht ist. Doch damit nicht genug: Kurz darauf, im Anschluss an Vers 5, bricht die 16tel-Bewegung des Klaviers nach einem mächtigen Crescendo zum *forte* plötzlich ab. Während die Sängerin wie verschreckt schweigt, beginnt der Bass, offenbar nun ganz desorientiert, mit den ersten zwei Takten eines neuen Vorspiels, hier weder im ursprünglichen Gis noch im zuletzt gehörten E, sondern auf Es. Die Sängerin greift den Ton *es* auf und singt darauf die bei Villon in Klammern gesetzte Frage “*Ay-je beaucoup de lieux compris ?*” (habe ich viele Orte einbezogen?) Danach fällt das Klavier in den Rhythmus aus Tonwiederholungen und Wechselbewegungen zurück und mündet zusammen mit dem Gesang im Refrain, der diesmal jedoch nicht mit dem Eklat eines querständig erreichten siebenstimmigen Akkordes beginnt, auch auf die chromatisch gerückten Akkorde verzichtet und überhaupt eine ganz neue Begleitung erhält. Das einzige, was an die zwei vorangegangenen Refrains erinnert, ist das mächtige Crescendo zum *forte* in E-Dur.

¹⁶Vgl. den Refrain im Gesang von T. 28-32 und 61-65: *g ↗ c ↘ g ↗ c ↘ g ↗ c ↘ a ↗ e —* mit Bass T. 75-82: *fis-gis ↗ c ↘ fis ↗ c ↘ g ↗ c ↘ fis ↗ b*.

¹⁷Vgl. T. 76-81: *b-a-gis-a-b, d-c-h-b, b-a-gis-a-b*.

Die Geleitstrophe beginnt mit einem neuen Vorspiel, das wie die Vorspiele der Strophen 2 und 3 in das triumphierende *e''* einsetzt, mit dem die Sängerin den Refrain beschließt. In einem Viertakter, der von einer 16tel-Wechselbewegung um den indirekten Orgelpunkt *e* zentriert ist, steigt eine dreioktavige Parallele abwärts. Besonders die letzten Schritte, *H-A-H-Fis-A-E*, lassen die Linie als Variante der Bassführung einer plagalen Kadenz erkennen. Der Gesang tritt zum Zielton, dem tiefen *E*, mit der Anrede an den Fürsten hinzu und singt den zweiten Vers als vierte Oktavparallele des beschriebenen Abstiegs, der allerdings diesmal überraschend in einem cis-Moll-Dreiklang endet, als wollte der Komponist unterstreichen, dass trotz der zweifachen Kadenzformel das Ende noch nicht erreicht ist. Danach ändert sich die Musik in mancher Beziehung: Das Tempo wird schneller (*en animant*) und die unentwegten 16tel machen einer triolischen Melodie Platz, die an das neapolitanische Liebeslied aus Debussys etwa gleichzeitig komponiertem Klavier-*Prélude* "Les collines d'Anacapri" erinnert.¹⁸ (Zum zweiten Mal in diesem Lied sind es also die Neapolitanerinnen, die das Tempo bestimmen.) Im *Prélude* stellen die Begleitstimmen im Klavier selbst den Triolen Achtelduolen gegenüber; hier ist es der Gesang, der den dritten Vers der Strophe mit seinem erneuten Hinweis auf die Italienerinnen, denen offenbar schon damals manches nachgesagt wurde, in Achtelduolen kleidet.

Zum abschließenden und im Gesang diesmal augmentiert beginnenden Refrain des Liedes geht dann auch das Klavier in Duolen über. In bombastischen fünfstimmigen *forte*-Akkorden aus leeren Quinten und Quarten steigt es über zwei Oktaven abwärts, pausiert dann kurz und krönt zuletzt diesen Abschluss der Strophe, des Liedes und des ganzen Zyklus, die letzte Erwähnung des zumindest hinsichtlich seiner schnatternden Bewohnerinnen unschlagbaren Paris, mit einem fulminanten, über fünf Oktaven aufwärts crescendoierenden weiße-Tasten-Glissando zum *e'''*, das von der Sängerin und dem Klavierbass im *ff* verstärkt wird. Dieses Glissando, dem ein synkopisch gesetzter E-Dur-Dreiklang auf dem zweiten Taktschlag und ein trockener dreioktaviger *sff*-Schlag in der Mitte des letzten Taktes folgen, bescheinigt dem Lied – und damit vielleicht allen drei Balladen Debussys nach Texten von François Villon? – eine Eignung auch für die Cafés, in denen Debussy 25 Jahre zuvor so viele Erfahrungen in der Begleitung von Liedern aller möglichen Stile gesammelt hatte.

¹⁸Vgl. Debussy, *Préludes* I/5, T. 49-54; siehe dazu auch S. Bruhn, *Debussys Klaviermusik und ihre bildlichen Inspirationen* (Waldkirch: Gorz, 2017), S. 113.

Eine gutgelaunte Abfolge der Gefühle

Wie viele andere Werke Debussys folgen auch seine Suiten kleiner Klavierbilder und seine Liedzyklen dem über mehrere Epochen der Musikgeschichte bewährten Schema mit drei Sätzen. Hatte er in seinen früheren Klaviersuiten noch die von vielen Vorgängern bevorzugte Anordnung mit einem mäßig bewegten Eröffnungssatz, einem langsamen oder tänzerisch getragenen Mittelsatz und einem schnellen Finale mit eigenen Ideen gefüllt,¹⁹ so wählte er für seine Lieder zunächst entweder die umgekehrte Tempofolge mit bewegter Musik einzig für den Mittelsatz oder überhaupt bedächtiger Stimmungen.²⁰ Im zweiten Zyklus seiner *Fêtes galantes* zeigt er erstmals eine einlinige Entwicklung, die dort vom mäßig Bewegten über langsames Schreiten zur Traurigkeit führt.²¹

Bei der Vertonung dreier Texte des virtuosen spätmittelalterlichen Poeten und draufgängerischen Abenteurers François Villon scheint dem reifen und inzwischen erfolgreichen Debussy erstmals die Idee gekommen zu sein, jenseits des Kontrastes der drei Texte und Vertonungen mit der Abfolge der Stimmungen (und musikalischen Tempi) eine Aussage über das Lebensgefühl an sich zu machen. Er wählt drei Balladen, die das lyrische Ich zuerst verärgert polternd und schimpfend, dann demütig bittend und schließlich heiter und übermütig-spöttisch zeigen, wobei sich Tempo und Stimmung in gerader Linie beschleunigen und aufhellen.²²

Über den angeblich Betrogenen im ersten Gedicht macht Debussys Musik sich zudem spürbar lustig: Sein im vierfachen Refrain immer wieder anders eingeleiteter Vorwurf kommt harmonisch bis zuletzt nicht recht ans Ziel, und seine bitterböse Schadenfreude über die der Untreuen vorausgesagte Zukunft als hässliche Alte wird im Klavier heiter-verspielt konterkariert. In der als Gebet angelegten Ballade, deren Text Debussy durch Wegfall der abschließenden Halbstrophe vereinheitlicht und durch Unisoni

¹⁹Vgl. *Pour le Piano: Assez animé et très rythmé – Avec une élégance grave et lente – Vif* (Prelude, Sarabande, Toccata); *Estampes: Modérément animé – Mouvement de Habanera – Net et vif* (Pagodes, La soirée dans Grenade, Jardins sous la pluie); *Images I: Andantino molto – Lent et grave, dans le style d’une Sarabande mais sans rigueur – Animé* (Reflets dans l’eau, Hommage à Rameau, Mouvement)

²⁰Vgl. *Fêtes galantes I: Rêveusement lent – Allegretto scherzando – Très modéré* (“En sourdine”, “Fantoques”, “Clair de lune”) und *Chansons de Bilitis: Lent – Assez lent – Très lent* (“La flûte de Pan”, “La chevelure”, “Le tombeau des Naïades”).

²¹*Fêtes galantes II: Modéré – Andantino – Triste et lent* (Les ingénus, Le faune, Colloque sentimental).

²²*Trois ballades de François Villon: Triste et lent – Très modéré – Alerte et gai.*

und Parallelführungen in seiner Schlichtheit unterstreicht, enthält der in der Musik versteckte Kommentar auch eine leise subversive Botschaft. Die Demutsbezeugungen der Betenden und ihr Flehen, trotz aller Fehler gerettet zu werden, entwickeln ihre eigene Folgerichtigkeit, die Debussy harmonisch umsetzt. Doch erreichen sie ihr in der Refrainzeile artikuliertes Ziel, die vertrauensvolle Sicherheit, in diesem Glauben leben und sterben zu können, nur durch eine drastische Rückung, die den Kosmos der frommen Formeln hinter sich lässt. In der dritten Ballade kann Debussy schließlich seiner Lust an fröhlichem Unsinn freien Lauf lassen. Folgerichtig ist dieses Lied das einzige im Zyklus, das drastische dynamische Ausbrüche, freche Ketten chromatischer Parallelverschiebung und übermütige mehroktavige Glissandi enthält. Debussy mag sich nicht das Leben des oft glücklosen Abenteurers Villon gewünscht haben, doch an dessen Kombination aus dichterischer Begabung und ungezügelterm Spott hatte er spürbar große Freude.