

## *Syrinx*

*Syrinx*, komponiert im Herbst 1913, wurde in drei halböffentlichen Vorstellungen am 1., 3. und 4. Dezember desselben Jahres uraufgeführt. Der Widmungsträger, der berühmte Flötist Louis Fleury, nahm es sofort in sein Kammermusikprogramm auf. Das kurze Stück wurde bald als die bedeutendste Ergänzung des Flötenrepertoires gelobt. Das letzte wichtige Werk für Soloflöte, Carl Philipp Emanuel Bachs Solosonate a-Moll Wq 132 aus dem Jahr 1763, war fast 150 Jahre zuvor entstanden. Die Partitur von *Syrinx* erschien 1927, nach dem Tod von Louis Fleury, bei Jean Jobert.

Das Werk ist auf zwei sehr unterschiedliche Arten ambitioniert: in seiner musikalischen Sprache und in Hinblick auf seine intendierte Rolle in einer Theateraufführung. Beide Aspekte lohnen separate und eingehende Betrachtung. Die Struktur der Komposition erscheint zunächst einfach; sie ist als erweiterte ternäre Form (A A' B A" Coda) entworfen.<sup>124</sup> Auch der tonale Bauplan erscheint zunächst schlicht, insofern er die beiden zur Tonartsignatur mit fünf  $\flat$ -Vorzeichen gehörenden Ankertöne *b* und *des* sehr deutlich hervorhebt. Das Stück beginnt mit einem prägnanten Motiv, dessen Kernstück in den nur 35 Takten siebenmal erklingt.

### *Syrinx*: Das Hauptmotiv



Das bestimmende Modul in diesem Motiv ist eine punktierte Note, der wie verzierend die beiden chromatischen Nachbartöne folgen. Da die 4/16-Figur auf dem dritten Taktschlag ebenfalls mit chromatischen Schritten beginnt, bezieht die Kontur ihre fallende Linie tatsächlich aus einem acht-tönigen Cluster: *h-b-a-as-g-ges-f-e*. Dieser Ausschnitt aus der chromatischen Skala wird in T. 2 ergänzt, wo die Rückkehr zum Ausgangston *b* durch einen zusätzlichen dreitönigen Abstieg *c-ces-b* umspielt wird. Der einzige Ton, der nicht halbtönig mit einem Nachbarn verbunden ist, ist der letzte der 4/16-Figur am Ende von T. 1, *des*. Mit einer fallenden übermäßigen Sekunde auf ganz unbetontem Takteil erreicht, kündigt er recht unauffällig seine Funktion als sekundärer Anker des Werkes an.

Die Merkmale, die das Hauptmotiv definieren, sind ausschlaggebend für vieles von dem, was in diesem Stück passiert. Die fallende übermäßige Sekunde *e-des* erklingt zehnmal (in T. 3, 4, 9, 16, 18, 26, 28, 29, 30 und 31),

<sup>124</sup>A = T. 1-8, A' = T. 9-14, B = T. 15-25, A" = T. 25-30, Coda = T. 31-35.

ergänzt durch weitere fallende übermäßige Sekunden. Die meisten, wie die Schritte *h-as* und *a-ges* im Motiv selbst und all ihre Wiederholungen, entstehen auf der imaginären Grenze zwischen dem melodischen Skelett und seiner ornamentalen Oberfläche.

Direkte chromatische Abstiege wie der in den ersten drei Sechzehnteln von T. 1<sub>3</sub> werden in verschiedenen Geschwindigkeiten und Längen wieder aufgegriffen: in direkter Folge mit vier 32teln dreimal in T. 13 und einmal in T. 22<sub>3</sub>, wo nach einem Absprungton der Krebsgang, ein Aufstieg zurück zu *b*, folgt, und in Achteltriolen, die in T. 14-15 eine Vorschlagsnote als vierten Ton in das wiederholte *ges-f-fes-es* einbeziehen. Schließlich dient die schon in T. 1 eingeführte, aus dem achttönigen chromatischen Skalensegment bezogene indirekte Linie als Modell für die gleichfalls indirekten chromatischen Skalenausschnitte in T. 4 und T. 16-19.

Hinter diesem dichten Netz aus Halbtönen und übermäßigen Sekunden verbirgt sich ein Skelett, das erstaunlich tonal ist. Es umkreist nur einige wenige Töne, die alle auf die beiden Ankertöne bezogen sind: *b* in T. 1-12 und 21-30 sowie *es* in T. 14-15 und 19-21. Während *b* auf starken Taktschlägen von tonleiter- und dreiklangseigenen Tönen umgeben ist, fällt *es* chromatisch durch *d* nach *des* und erreicht so bereits in T. 17 und 19 den sekundären Anker, lange bevor die Musik in T. 31-35 in ihn einschwenkt:

*Syrinx*: Das melodische Skelett

Die einzigen Abweichungen von diesem weitgehend diatonischen und rhythmisch schlichten Hintergrund eines intensiv chromatischen Stückes sind die Tritonusfolge in T. 13-14 (\*), die Hemiole in T. 19-22 (\*\*\*) und der Abstieg zum letzten Ankerton *des* durch alle Töne der Ganztonskala (\*\*\*).

Das bringt uns zum zweiten Aspekt dieses Stückes: seine Beziehung zu und ursprüngliche Integration in die melodramatische Passage eines Theaterstückes. In den Jahren 1907-1912 hatte Debussys langjähriger Freund Gabriel Mourey (1865-1943) dem Komponisten mehrere Projekte für eine mögliche Zusammenarbeit vorgeschlagen. So präsentierte er 1907 ein Libretto für eine Oper in vier Akten mit dem Titel *Le roman de Tristan*. Debussy begann sofort mit der Arbeit an einer Vertonung, aber ein Streit über die Exklusivrechte für eine Theateradaption verhinderte die Fertigstellung. Alles, was von Debussys Bemühungen übrig bleibt, ist in einem Brief an einen Verlag enthalten, der eines der Themen enthält.<sup>125</sup> Drei weitere von Mourey vorgeschlagene Projekte, *Houn de Bordeaux*, *Le marchand de rêves* und *Le chat botté* erweckten bei Debussy wenig Interesse. Seine Haltung änderte sich erst, als Mourey um ein einziges kurzes Solostück für Flöte bat, das als Bühnenmusik in sein dreiaktiges "poème dramatique" *Psyché* eingefügt werden sollte.

Das Originalmanuskript gilt laut Lesures Katalog der Werke Debussys als verschollen.<sup>126</sup> Die heutige Kenntnis des Kontextes, in dem Debussys Stück für Soloflöte in Moureys Drama gespielt wurde, ist ein Manuskript, das erst Ende des 20. Jahrhunderts in Brüssel als Teil der Privatsammlung von Madame Hollanders de Ouderaen entdeckt wurde. Dieses Manuskript, das unter dem letzten Notensystem das Datum und die Signatur "November 1913 / Claude Debussy" trägt, enthält Hinweise auf Moureys dramatischen Text. Laut Anders Ljungar-Chapelon, Autor und Kommentator der ersten wissenschaftlichen Ausgabe des neu entdeckten Manuskripts und zusammen mit Michael Stegemann Herausgeber der Wiener Urtextausgabe von 1996,<sup>127</sup> handelt es sich um eine Kopie, aus der der Flötist Louis Fleury in der Aufführung spielte. Dies legen die ins Manuskript eingefügten Auszüge aus dem Mourey-Text nahe, die den genauen Punkt angeben, an dem das Stück innerhalb der Szene gehört werden sollte. Im Anhang zur Wiener Urtext-Ausgabe bestätigt Stegemann Ljungar-Chapelons Annahme mit wesentlichen Details: "Trotz aller oberflächlichen Ähnlichkeiten mit Debussys Notenhandschrift gibt es bei näherer Untersuchung eine Vielzahl von Unterschieden, die auf einen anderen Schreiber des Manuskripts

<sup>125</sup>Mehr dazu in Robert Orledge, *Debussy and the Theatre*, S. 305-329.

<sup>126</sup>François Lesure, *Catalogue de l'Œuvre de Claude Debussy* (Genf: Minkoff, 1977), S. 138.

<sup>127</sup>Anders Ljungar-Chapelon (Hrsg.), *La Flûte de Pan ou Syrinx pour flûte seule 1913* (Malmö: Autographus Music, 1991), S. 2 und "Vorwort" in Claude Debussy, *Syrinx*, (Wiener Urtext Edition, 1996), n.p..

hinweisen.”<sup>128</sup> Eine vergleichende Studie zwischen dem “La flûte de Pan” betitelten Brüsseler Manuskript und einer gesicherten Handschrift, dem Autograph des zweiten Satzes von Debussys *Préludes* für Klavier, das 1912 und damit in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum Flötenstück notiert wurde, offenbart Unterschiede bei Notenschlüsseln, bei ♭-Vorzeichen, bei der Häufigkeit der Wiederholung der Tonartsignatur sowie bei einzelnen Buchstaben. “Die wohl entscheidende Abweichung betrifft allerdings die Unterschrift”, fährt Stegemann fort, “die – sollte sie tatsächlich von Debussy selbst stammen – kaum mit denen anderer Briefe oder Notenmanuskripte der Zeit in Einklang zu bringen ist.” Schließlich hat das Manuskriptpapier mehrere Längsknicke, “als sei es schmal genug zusammengefaltet worden, um im Flöten-Koffer Fleurys untergebracht und transportiert zu werden.”<sup>129</sup>

Laut Ljungar-Chapelon folgt Moureys Drama dem Mythos von Psyche und Amor, wie Lucius Apuleius ihn im 2. Jahrhundert n. Chr. in seinen *Metamorphosen* erzählt. Anlass ist Psyche, eine junge Prinzessin, die so schön ist, dass die Menschen die Verehrung der Venus vernachlässigen. In Akt I befiehlt Venus ihrem Sohn Amor, sich an dem Mädchen zu rächen, indem er sie veranlasst, sich in einen niederen und hässlichen Mann zu verlieben. Doch als er sie erblickt, verliebt Amor selbst sich in sie. Er umarmt sie allerdings nur in der Dunkelheit und verbietet ihr, jemals zu versuchen, ihn zu sehen. In einem Anflug von Zweifel missachtet sie dieses Gebot und leuchtet ihm im Schlaf mit einer Lampe ins Gesicht. Entsetzt über ihren Vertrauensbruch und verletzt durch einen Tropfen heißen Öls aus ihrer Lampe verlässt er sie. Nun führt Venus ihre Rache an Psyche aus, indem sie ihr unlösbare Aufgaben stellt. Zuletzt soll sie in die Unterwelt hinabsteigen, um von Proserpina, der Königin des Hades, eine Dosis ihrer Schönheit zu erbitten.

Damit endet Moureys erster Akt. Eine zeitgenössische Rezension der Uraufführung legt nahe, dass der zweite Akt als Ballett geplant war, in dem die junge Psyche, ausgestattet mit nichts als einer Blume, in der Unterwelt triumphiert.<sup>130</sup> In Akt 3 fügt Mourey sodann ein zweites Thema ein, das nicht Teil der *Metamorphosen* ist und in dessen Zentrum der Gott Pan steht. Den Übergang schafft der Dichter, indem er zu Beginn seines dritten Aktes eine Szene nachholt, die in Apuleius’ Geschichte viel früher

<sup>128</sup>Michael Stegemann, “Zu den Quellen” in Claude Debussy: *Syrinx*, S. 13.

<sup>129</sup>Ibid., S. 14.

<sup>130</sup>Nachzulesen in “Notes de théâtre”, verlinkt im Online-Archiv der Bibliothèque nationale de France ([gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr)).

passiert: Nachdem sie durch ihren Mangel an Vertrauen Amors Liebe verloren hat, ist Psyche verzweifelt und versucht, sich zu ertränken. Aber sie wird vom sanften Fluss gerettet und von Pan getröstet. Wie Apuleius es in Buch V ausdrückt:

Psyche, am Boden liegend, sah, so weit ihre Augen reichten, unter entsetzlichem Jammer und Händeringen dem Fluge ihres Gemahls nach. Als ihn aber endlich das Ruder der Flügel in unermesslicher Höhe ihrem Gesichte entführte, riss sie sich auf und stürzte sich in Verzweiflung von dem jähem Ufer in den nahen Fluss. Es scheute der milde Fluss den Gott, dessen Flamme auch selbst dem Gewässer furchtbar ist, und schonte der Unglücklichen. Sorgfältig trug er sie auf unschädlichen Wellen an das blumenreiche Gestade. Dort saß eben der Gott Pan. Er hielt seine geliebte Syrinx in dem Rohre umfasst, worin sie war verwandelt worden, und lehrte sie allerlei liebliche Töne angeben. Seine Ziegen schweiften um ihn her und hüpfen und weideten und kletterten am Rande des Ufers. Der geißfüßige Gott, von Psychens Unfall unterrichtet, ruft mitleidig sie zu sich und spricht ihrem herben Schmerz sanften Trost ein.<sup>131</sup>

In Mourey's Darstellung wird der Gott Pan zu Beginn von Akt III in einem ausführlichen Dialog zwischen einer Oreade (einer Bergnymphe) und einer Najade (einer Flussnymphe). Die Bergnymphe versucht, die Flussnymphe von Pans freundlicher Gesinnung zu überzeugen. Die Flussnymphe jedoch bleibt zunächst bei ihrer Angst vor dem lüsternen Gott.<sup>132</sup> Dann hören sie seine Flöte aus der Ferne spielen (im Theater: hinter der Bühne), und dies verführt selbst die Flussnymphe, ihm zu vertrauen und ihn anzubeten. Psyche tritt in dieser Szene nicht auf. (Später fügte Mourey anscheinend die Geschichte von Pans Tod hinzu, wie sie von Plutarch in "Über die erloschenen Orakel" überliefert ist.) Die Regieanweisung zu Beginn der ersten Szene von Akt III lautet:

Die Szene stellt die Höhle des Pan dar. Durch die weite Öffnung sieht man eine Lichtung im Herzen des dichten Waldes. Auf der Wiese fließt ein Bach vorbei und bildet einen kleinen See. Im Hintergrund weiße Felsen. Der Mond überflutet die Landschaft, während die Grotte im Schatten bleibt. Auf der Lichtung tanzen Nymphen, kommen und gehen, alle weiß gekleidet, mit harmoni-

<sup>131</sup> *Der goldene Esel: Metamorphosen*. Aus dem Lateinischen des Apuleius von Madaura übersetzt von August Rode (Berlin: Propyläen-Verlag, 1920/2016), S. 94.

<sup>132</sup> Der Text zu Beginn des III. Aktes, der zu Debussys Musik hinführte, ist im Vorwort der Wiener Urtext-Ausgabe abgedruckt.

schen Posen. Andere pflückten Blumen, wieder andere, die am Wasser lagern, spiegeln sich darin. Zuweilen halten sie alle erstaunt inne und lauschen der Syrinx des unsichtbaren Pan, ergriffen von dem Lied, das aus dem hohlen Schilf hervorklingt.

Der die Szene eröffnende Dialog zwischen den beiden Nymphen handelt nicht nur von Pans Charakter, sondern bezieht auch die Geschichte der Nymphe Syrinx ein. Wie schon im Zusammenhang mit Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* erwähnt, war Syrinx in der klassischen griechischen Mythologie eine keusche Nymphe, die vom liebestollen Pan verfolgt wurde. Als sie in einem Sumpf die Flussnymphen zu Hilfe rief, wurde sie in ein Schilfrohr verwandelt, das einen geheimnisvollen Klang von sich gab, als der Atem des Gottes darüber strich. Begeistert von dieser Musik schnitt Pan aus dem Schilfrohr einen ersten Satz Pfeifen, die fortan Syrinx genannt wurden. Der Verweis auf diese Nymphe mag den ersten Herausgeber der Partitur, Jobert, veranlasst haben, den Titel des Stückes für Soloflöte in Syrinx zu ändern, denn er war auch der Herausgeber von Debussys *Chansons de Bilitis*, deren erstes Lied "La flûte de Pan" ja identisch betitelt ist wie das Flötenstück im Original.

Der Dialog, der in Moureys *Psyché* der Musik von Pans Flöte vorausgeht, endet damit, dass die Flussnymphe ihre Angst vor Pan begründet, indem sie an das Schicksal von Syrinx erinnert. Darauf antwortet die Bergnymphe:

Ich beneide sie! Syrinx vor allem. Ist es nicht vom Rand der hohlen Schilfrohre, wo sie ihr Leben ausgegossen hat, dass Pans Atem geflügelte Klänge entwickelt, goldene Rhythmen, die die Freude im Herzen der Menschen wachsen lassen? Ist es nicht die Seele der Syrinx, die in einem direkten und klaren Flug über die Grenzen des blauen Äthers hinaus aufsteigt, um die Sterne und Götter zu verzaubern?

Aber hier beginnt Pan wieder auf seiner Flöte zu spielen.

Dieser letzte Satz war Fleurys Stichwort für seinen Einsatz mit den ersten zwei Takten aus Debussys Flötensolo. Die Flöte erklang zunächst allein, wurde jedoch in der Fermate durch eine Bemerkung der Flussnymphe unterbrochen: "Wunder! Es scheint, die Nacht hat ihren Gürtel

Syrinx: Musik und Monolog in Takt 1-2



gelöst und beim Abstreifen ihrer Schleier aus lauter Übermut alle Sterne auf die Erde fallen lassen ..."

Dann setzt die Flöte wieder ein und spielt als Hintergrund für die nächsten Worte der Nymphen.

*Syrinx*: Musik und Monolog in Takt 3-8

“Oh! wie sie in den feierlichen Feldern der Stille melodisch blühen!

Glaubst du, dass Eurydices Liebhaber die Saiten seiner Leier mit anrührenderen und erhabeneren Liedern zum Klingen brachte?

Nein, nicht wahr?

*mf* *p retenu* - - -

Nach der fallenden Quart in T. 8 hält die Musik wieder kurz inne. In das so entstehende Schweigen hinein spricht die Bergnymphe das nächste Stichwort, indem sie die Flussnymphe auffordert, “still zu sein und zu lauschen”. Doch wie die Partitur zeigt, verstummt die Flussnymphe nicht. Vielmehr sinnt sie über die Wirkung von Pans Flöte nach und gesteht, dass sie sich ermuntert fühlt zu tanzen, wie sie es bei den anderen Nymphen beobachtet. Entsprechend wirbelnd tönt die Flötenkontur.

*Syrinx*: Musik und Monolog in Takt 9-15

Flussnymphe: Wenn du wüsstest, wenn du wüsstest ... Ich kann die sinnliche Süße dieser Nacht verdreht mir den Kopf ...

welch seltsame Ekstase mich umfängt, mich ganz durchdringt!

Wenn du wüsstest ... Ich kann dir nicht sagen, was ich fühle.

Die sinnliche Süße dieser Nacht verdreht mir den Kopf ...

**9 Un peu mouvementé (mais très peu)**

Tanzen, ja, das würde ich gern, mit bloßen Füßen rhythmisch den Boden schlagen und wie deine Schwestern, tanzen, wie sie, in harmonischen Posen

**11**

meinen Körper der wogenden und rhythmischen Kraft der Dinge mühe- und rückhaltlos ausliefern! **Cédez**

**14**

Im Zentrum ihres langen Monologs beschreibt die Flussnymphe vier andere Nymphen, die sie tanzen sieht. Pans Flöte übersetzt ihre Gesten in Musik. (Interessanterweise greift die erste dieser Nymphen bereits auf den sekundären tonalen Anker *des* zu – vielleicht Debussys musikalisches Symbol für die Hingabe an diesen Gott? – den die Flussnymphe selbst erst in der Coda erreicht.)

*Syrinx*: Musik und Monolog in Takt 16-25

Diese hier, die in ihrer leichten Anmut ihre schönen Arme zum Himmel hebt, an den Rändern des ruhigen Wassers, in dem sie sich spiegelt, ähnelt einem großen Vogel, der sich nach Licht sehnt ...

16 **Rubato** (9)

Und die dort, gekrönt von Blättern, die den Lippen des Mondes so selbstgefällig ihre weißen Brüste zum Küssen gibt sowie die Urne ihrer Hüften ...

18 (9)

Und die hier vorn, die sich lüstern und arglos auf diesem Bett aus roten Hyacinten rollt ...

20 (9)

Und die andere dort, von der man nur die Augen funkeln sieht, wie zwei Sonnenflecken im Laub ihres Haares ...

23 (9)

(trille) (trille)

Daraufhin fasst die Flussnymphe ihre Eindrücke von den tanzenden Nymphen zusammen, fragt sich, wie es sich wohl anfühlen würde, wollte sie an diesem durch Pans Flöte angeregten Tanz teilnehmen, und schließt sich dann einer Variante von Pans anfänglichem Motiv an:

*Syrinx*: Musik und Monolog in Takt 25-28

Von ihrer aller Fleisch fließt ein göttliches Feuer, und alle sind entzündet mit der Liebe zu Pan

**au Mouvt (très modéré)**

25 (9)



Als Pans Flöte wieder in die untere berauschende Oktave absteigt, wird die kunstvoll punktierte Tongruppe erstmals zu Triolen gelockert und die Flussnymphe spürt, wie sich die Leidenschaft durch ihre Adern ausbreitet:

*Syrinx*: Musik und Monolog in Takt 29-31

29 Und ich, dieselbe Leidenschaft breitet sich durch meine Adern aus;

*p*

Die Flussnymphe endet mit einer ekstatischen Anrufung des Pan, dem sie sich nun ganz hingeben möchte. Wie als Ausdruck ihrer Verzauberung verliert Pans Motiv sowohl seinen charakteristischen punktierten Rhythmus zugunsten von unterbrochen taumelnden Triolen als auch seinen 3/4-Takt zugunsten von zwei Takten im 2/4-Metrum, bevor seine Musik feierlich auf ihrem letzten Anker *des* endet und mit einem Abstieg durch die sechs Töne der einzigen Ganztonleiter im Stück verklingt.

*Syrinx*: Musik und Monolog in Takt 31-35<sup>133</sup>

O Pan, die Klänge deiner Syrinx  
haben mich trunken gemacht wie  
ein allzu duftender und süßer Wein

O Pan,  
ich fürchte dich nicht mehr,  
ich bin dein!

31 **En retenant jusqu'à la fin** *p marqué* **Très retenu** *perdendosi*

<sup>133</sup>Zum Vergleich hier das Original des der Musik unterlegten französischen Textes:  
(La naïade) "Prodige! Il semble que la nuit ait dénoué / Sa ceinture et qu'en écartant ses voiles / Elle ait laissé, pour se jouer, / Sur la terre tomber toutes les étoiles ... // Oh! comme, dans les champs solennels du silence, / Mélodieusement elles s'épanouissent! / Crois-tu que l'amant d'Eurydice / Faisait vibrer de plus touchants / Et plus sublimes chants / Les cordes d'airain de sa lyre ? / Non, n'est-ce pas ?" // (L'oréade) "Tais-toi, contiens ta joie, écoute."  
// (La naïade) "Si tu savais quel étrange délire / M'enlace, me pénètre toute ! / Si tu savais ... je ne puis pas te dire / Ce que j'éprouve. La douceur / Voluptueuse éparse en cette nuit m'affole ... / Danser, oui je voudrais, comme tes sœurs, / Danser, frapper de mes pieds nus le sol / En cadence et, comme elles, sans effort, / Avec d'harmonieuses poses, / Éperdument livrer mon corps / À la force ondoyante et rythmique des choses ! / Celle-ci qui, dans sa grâce légère, / Élève vers le ciel là-bas / Ses beaux bras, / Ressemble, aux bords des calmes eaux / Où elle se reflète, un grand oiseau / Impatient de la lumière ... / Et celle-là que des feuilles couronnent / Et qui, si complaisamment, donne / Au lèvres de la lune à baiser ses seins blancs / Et l'urne close de ses flancs ... / Et cette autre tout près qui, lascive, sans feinte, / Se roule sur ce lit de rouges hyacinthes ... / (Forts. →)

Kurz nachdem die Musik verklungen ist, endet die Szene mit dem Ausruf der Flussnymphe: “Verlass mich nicht! ... Er kommt. Wenn er in der Nähe vorbeikommt, oh Götter, werde ich vor Wonne sterben!”<sup>134</sup>

Die amerikanische Flötistin Laurel Astrid Ewell interpretiert in ihrer Dissertation zu Debussys *Syrinx* die erste Szene aus Akt III von Moureys Drama *Psyché* als “ein poetisches Universum, das den Übergang vom physischen Reich in die Traumwelt imaginiert”. Dabei deutet sie den letzten Übergang vom primären zum sekundären tonalen Zentrum – von *b* nach *des* – in metaphorisch überzeugender Weise als eine Bewusstseinsverschiebung. Diese Beobachtung kann ausgedehnt werden auf die im oben (S. 236) gezeigten melodischen “Skelett” angedeutete Unterbrechung des tonalen Hintergrundes und der chromatischen Oberfläche zugunsten eines Abschlusses mit einem Ganztonabstieg:

Indem die Najade sagt: “Pan, ich fürchte dich nicht mehr, ich bin dein”, unterwirft sie sich einem neuen Meister und geht in einen anderen Seinszustand über. Bei gedämpften Bewusstseinsgrenzen steigt der Wille der unterbewussten Welt ans Licht. Am Ende von *La flûte de Pan* kehrt sich das Verhältnis innerhalb des Tonika-komplexes um, und das subsidiäre Tonzentrum wird zum primären Tonzentrum. Der Übergang der Najade in ein Reich unendlicher Proportionen fällt mit einem vollständigen Zitat der Ganztonleiter auf *des* zusammen.<sup>135</sup>

Nachdem die Flussnymphe die letzten Reste ihrer Angst verloren und ihre vollkommene Hingabe an Pan erklärt hat, fügt Mourey eine Szenenanweisung hinzu: “Cependant la musique enchanteresse s’est tue . . .” (Derweil ist die bezaubernde Musik verstummt). Damit bestätigt der Dichter, was bereits aus Fleurys Aufführungskopie hervorgeht: dass das Flötensolo während des Monologs gespielt werden sollte. Debussy muss diese Absicht gekannt und ihr zugestimmt haben, wie er es bereits bei zahlreichen Passagen im Mysterienspiel *Le martyr de saint Sébastien* tat.

<sup>133</sup> (Forts.) Et cette autre dont on ne voit plus que les yeux étinceler, telles deux taches / De soleil, dans la frondaison de ces cheveux / Qui l’enveloppent et la cachent ... // Par la chair d’elles toutes coule un feu divin / Et de l’amour de Pan toutes sont embrasées ... / Et moi, la même ardeur s’insinue en mes veines ; / O Pan, les sons de ta syrinx, ainsi qu’un vin / Trop odorant et trop doux, m’ont grisée ; // O Pan, je n’ai plus peur de toi, je t’appartiens !”

<sup>134</sup> “Ne m’abandonne pas ... Il vient. / Quand il passera près de moi, / O dieux, vais-je mourir de joie !”

<sup>135</sup> Übersetzt nach Laurel A. Ewell: *A Symbolist Melodrama. The Confluence of Poem and Music in Debussy’s La flûte de Pan* (West Virginia University, College of Creative Arts: DMA dissertation, 2004), S. 46.

Der Klang der Flöte durchzieht Debussys Werk als tönendes Zeugnis der mythischen Natur. Dies beginnt mit dem musikalischen Protagonisten in Stéphane Mallarmés *L'après-midi d'un faune* (1894), setzt sich fort in der Panflöte als dem die erotische Anziehungskraft auslösenden Instrument im ersten seiner *Chansons de Bilitis* nach Pierre Louÿs (1898) und endet mit den bewegenden Klangbildern seiner *Sonate für Flöte, Viola und Harfe* (1915). Das heute unter dem Titel *Syrinx* bewunderte Stück für Flöte solo gehört durch seine raffinierte Überlagerung von Chromatik und schlichter tonaler Grundlage, seine eindrucksvolle Ausnutzung der tiefen Lage des Instruments und sein gestisch stilisiertes Ausdrucksspektrum zwischen Locken und Taumeln, aber auch durch seinen mythischen Zauber zu den poetischsten Werken, die jemals für die Flöte komponiert worden sind. Debussy betrachtete den Flötenklang als Träger einer Ästhetik, die er als "la correspondance mystérieuse entre la Nature et l'imagination" beschrieb – die geheimnisvolle Korrespondenz zwischen der Natur und der Vorstellungskraft.<sup>136</sup>

<sup>136</sup>Mit Bezug auf seine Tonsprache in *Pelléas et Mélisande* hatte Debussy Anfang April 1902 auf Ersuchen von Georges Ricou, dem Generalsekretär der Opéra-Comique, den Aufsatz "Warum ich 'Pelléas' gewählt habe", geschrieben. Darin betont er u.a.: "Ich strebte für die Musik eine Freiheit an, die sie vielleicht mehr als jede andere Kunst in sich birgt, eine Freiheit, welche nicht mehr auf die mehr oder weniger getreue Wiedergabe der Natur eingeengt bleibt, sondern auf den geheimnisvollen Entsprechungen zwischen Natur und Phantasie beruhen sollte." Vgl. Debussy, *Sämtliche Schriften* ..., S. 66.

