

DEBUSSY

Syrinx
pour flûte seule

Urtext

Édité par / Edited by / Herausgegeben von
Douglas Woodfull-Harris



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 8733

INTRODUCTION

"Come tomorrow, if you can, after lunch ... There is not much to show, but it is quite good."¹ With these words Claude Debussy (1862–1918) informed his friend, the poet Gabriel Mourey (1865–1943), that the incidental music for his play *Psyché* was nearly finished.

Syrinx (*La Flûte de Pan*), the work referred to above, is the first major composition for the solo flute in the twentieth century. Its musical freedom, ambient sound, and sensuousness led countless composers to write solo works for the instrument. One could even say that one of the other masterpieces of the time, *Density 21.5*, composed in 1936 by Edgard Varèse (1883–1965), would be unthinkable without Debussy's *Syrinx* as pioneer.

Little has come down to us regarding the relationship between Debussy and Mourey except for references in a handful of letters from the composer to the poet. These letters, however, reveal only momentary glimpses along the long journey to the final composition. Both men were aficionados of Greek tragedy, and even though the first correspondence between the two dates from 1902, and the first mention of the composer writing incidental music for Mourey's play from 1909, their friendship harkened back to at least 1891.² In a letter dated 20 February 1909, Debussy writes as though he is taking part in an ongoing conversation: "Your idea is very good, I had expected it from you; you place however too much emphasis on the music ... [W]e have no need for a singer to take part in the drama ..."³

The further correspondence, however, reflects Debussy's insecurities at even being able to write *La Flûte de Pan*. This frustration is clearly evident in his letter of 25 March 1913, where he responded to Mourey's question as to who might be able to perform the flute part: "I only know flautists that play in orchestras and they are busy with the ongoing season. ... [P]lease forgive me if *La Flûte de Pan* does not materialize, I can't give you just anything [...]"⁴ As the scheduled premiere approached he pleaded to postpone the premiere until December.⁵

On 17 November, less than two weeks before the premiere, which took place at the home of M. Louis Mors on 1 December with further performances on 3 and 4 December, Debussy again voiced his frustration that his many attempts to create the right mood for the play had come as yet to nothing.⁶ This is an important letter, not only because he vents his frustration, but because he describes the nature of the flute part: "... [T]he line or melodic pattern cannot rely on any interruption of color. Would you please tell me, very precisely, after what lines the music starts? After several attempts I think that one has to stick to the Pan flute alone without any accompaniment. This is more difficult but more natural."⁷ (see Sources)

In a short letter of 24 November the composer admitted not having finished the work yet: "... all that's left to do is finish it, which is just difficult to do." Debussy then asked whether Mourey had found a flute player.⁸

The situation took a positive turn with the first letter cited above from 26 November 1913. Given that Debussy left for Russia on 30 November, the composition must have been completed some time between 27 and 29 November 1913.

The performer at the premiere of *Psyché* was Louis Fleury (1878–1926), a student of Paul Taffanel (1844–1908). Taffanel was an enthusiastic supporter of the Boehm flute in Paris and also the teacher of Georges Barrère (1876–1944), the flutist at the premiere of *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Debussy's knowledge of the Boehm flute was clearly shown by his prominent use of the instrument in *Prélude à l'après-midi d'un faune*,⁹ a work performed repeatedly and with enormous success during the composer's lifetime.

SOURCES

- [A] Autograph referred to in the letter of 26 November 1913; presumed lost
- LF Manuscript copy with the title *La Flûte de Pan* (Collection Madame Hollanders de Ouderaen, Brussels), previously owned by Louis Fleury and presumably used at the premiere
- Fe First edition issued with the title *Syrinx* by Jobert in 1927 (plate number J.J. 344)

Importance of the sources

LF was not the engraver's copy for Fe, it bears no traces of engraver markings and does not contain the alterations found in Fe. For these reasons Fe is the primary source for the present edition. The importance of LF, however, is undeniable as it reflects the initial performance tradition and corroborates the vast majority of readings found in Fe.

It is not known whether Louis Fleury accompanied Mourey when visiting the composer on the afternoon of 27 November nor whether the composer knew Fleury at all as no correspondence exists between them. Further, given Debussy's comments in his letters of 25 March and 24 November, it can be assumed that the idea of selecting Fleury to play the work stemmed from Mourey.

It is possible that Debussy either gave the autograph of the work to Mourey on 27 November or asked him to have a copy made of the work to give to the performer, then returning the autograph to the composer. The source LF contains two text lines that were spoken directly before the flute entry. These text lines are doubtless those asked for in the composer's letter of 17 November. It is not unlikely that Debussy entered the text passages in his autograph [A] and that the copyist of LF also copied these from the autograph.

The minor discrepancies between LF and Fe show that Fe was not heavily edited before publication. The only caveat is the number of breath signs ♪ found in Fe, which Debussy would presumably not have viewed as mandatory, leaving them to

9 The flute solo in Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune* was written specifically to exploit the tone and subtlety of the flute as taught by Paul Taffanel. The work received its first performance on 22 December 1894 with Georges Barrère performing the solo on a Boehm flute. (*Density 21.5* by Edgard Varèse was written for and premiered by Barrère.) Nancy Toff, *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers* (New York: Oxford University Press, 1996), p. 260.

1 Letter of 26 November 1913: Claude Debussy, *Correspondance (1872–1918)*, ed. François Lesure and Denis Herlin (Paris: Éditions Gallimard, 2005), p. 1704.

2 François Lesure, Claude Debussy, *Biographie critique* (Paris: Fayard 2003), p. 123.

3 Debussy, *Correspondance*, p. 1155.

4 Debussy, *Correspondance*, p. 1591.

5 Letter 30 October, 1913: Debussy, *Correspondance*, pp. 1678–79.

6 Debussy, *Correspondance*, p. 1696.

7 Debussy, *Correspondance*, p. 1696.

8 Debussy, *Correspondance*, p. 1702.

the discretion of the performer. Only regarding this point is **LF** the source most likely to reflect Debussy's autograph, and for this reason only the breath marks from **LF** are found in the present edition. (A tie has been added from **LF** in m. 31 from nn. 1–2 due to the deletion of a breath-mark found only in **Fe**.) All additional breath marks from **Fe** (those not found in **LF**) are noted in the Critical Commentary.

The ownership and whereabouts of the autograph remain a mystery. Two individuals, however, could be singled out as plausible owners of the manuscript: Mourey and Emma Debussy. Equally important are the questions of why *Syrinx* was published after Fleury's death and why Jobert was the choice of publisher.

Debussy had a strained relationship with the Paris publisher Fromont, which was taken over in 1921 by Jobert. He ceased relations with Fromont in 1905, having his new exclusive publisher Durand purchase the rights to his opera *Pelléas et Mélisande* from Fromont. Debussy remained exclusively with the publisher Durand until his death in 1918. In view of this, it seems unlikely that Emma Debussy, who would have been aware of past problems with Fromont, would have turned to any other publisher than Durand if she herself instigated publication of the work. She may, however, have turned to Jobert because giving the work to Durand, with whom Debussy had sizeable debts that remained unpaid at his death, would have meant she would receive no income for the publication.

To complicate matters further, Debussy had a contract with Durand whereby he received a monthly retainer of 500 francs, which obliged him to provide Durand with a minimum of four

works a year. To fulfill this agreement Debussy even made use of an unpublished work from 1901;¹⁰ so his not making use of a potentially sellable work is a glaring contradiction between his own assessment of the quality of *La Flûte de Pan* on 26 November and his contract to provide Durand with new works. Either Debussy offered the work to Durand and the publisher rejected it (no documentation whatsoever exists to support this thesis) or Debussy gave the short work to Mourey, granting him exclusive rights to the work, and Mourey approached Jobert with the autograph after Fleury's death.

Until the autograph, which presumably served as the engraver's copy, is found, no answer to these questions can be forthcoming.

There is no justifiable reason to question the readings in **Fe** or to assume that Jobert consciously altered the work and changed the title from *La Flûte de Pan* to *Syrinx*. Since the autograph is missing, there is no way of knowing whether Debussy himself altered the title in **[A]**. Moreover, given that no personal connection between Debussy and Fleury can be documented, it may be assumed that someone other than the composer added the dedication to Fleury that is found in the first edition.

Douglas Woodfull-Harris
Kassel, January 2011

10 Marianne Whelldon, *Debussy's Late Style* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2009), pp. 5–6.

INTRODUCTION

« Venez demain si vous le pouvez, après déjeuner ... Il n'y en a pas beaucoup mais c'est d'assez bonne qualité¹. » C'est par ces mots que Claude Debussy (1862–1918) informait son ami le poète Gabriel Mourey (1865–1943) qu'il avait presque achevé la musique de scène pour *Psyché*, la pièce de ce dernier.

Syrinx (*La Flûte de Pan*), l'œuvre à laquelle se réfère la citation ci-dessus, est la première composition importante pour flûte seule du XX^e siècle. La liberté musicale, l'ambiance sonore, la sensualité qui la caractérisent ont amené d'innombrables compositeurs à écrire des pièces solistes pour cet instrument. On pourrait même avancer qu'un autre des chefs-d'œuvre de la période, *Density 21.5*, composé en 1936 par Edgard Varèse (1883–1965), serait impensable si le *Syrinx* de Debussy ne lui avait pas ouvert la voie.

Peu d'éléments d'information nous sont parvenus sur les relations entre Debussy et Mourey, à part les références qu'on trouve dans le petit groupe de lettres adressées par le compositeur au poète. Ces lettres n'offrent cependant que quelques lumières éparses sur le long trajet qui a abouti à la composition. Les deux hommes se passionnaient pour la tragédie grecque et même si leur premier échange épistolaire date de 1902 et la première allusion au fait que le compositeur écrivait une musique de scène pour la pièce de Mourey de 1909, leur amitié remontait à 1891

au moins². Dans une lettre datée du 20 février 1909 Debussy écrit comme s'il prenait part à une conversation en train de se dérouler : « Votre idée est très bonne, je la sentais d'ailleurs en vous ; seulement voilà que vous faites la part trop belle à la musique ... il ne faut pas de chanteurs prenant directement part à l'action³, ... »

Le restant de la correspondance reflète toutefois les incertitudes de Debussy quant à sa capacité même de composer *La Flûte de Pan* et cette frustration se manifeste clairement dans sa lettre du 25 mars 1913, où il répond à la question de Mourey sur l'identité du flûtiste qui puisse exécuter la partie de flûte : « Je ne connais de flûtiste qu'à l'état de musicien d'orchestre et c'est la saison pour ces messieurs. La journée [...] ne m'a vraiment pas été favorable et sans vouloir vous inquiéter je ne suis pas vraiment très content ... Excusez-moi si la Flûte de Pan allait vous manquer, je ne puis pourtant pas vous donner n'importe quoi⁴. [...] » À l'approche de la date prévue pour la création il le supplie de retarder cette dernière jusqu'en décembre⁵.

Le 17 novembre, moins de deux semaines avant la création, qui eut lieu à la résidence de M. Louis Mors le 1^{er} décembre, suivie d'autres exécutions les 3 et 4 décembre, Debussy donne libre cours une fois encore à sa frustration quant au fait que ses

1 Lettre du 26 novembre 1913, Claude Debussy, *Correspondance* (1872–1918), éd. François Lesure et Denis Herlin (Paris, Éditions Gallimard, 2005), p. 1704.

2 François Lesure, *Claude Debussy, Biographie critique* (Paris, Fayard 2003), p. 123.

3 Debussy, *Correspondance*, p. 1155.

4 Debussy, *Correspondance*, p. 1191.

5 Lettre du 30 octobre 1913 ; Debussy, *Correspondance*, p. 1678–79.

maintentes tentatives de créer pour la pièce l'atmosphère n'ont toujours rien donné⁶. Cette lettre est capitale, non seulement en raison de la frustration qui s'y exprime, mais parce que Debussy décrit la nature de la partie de flûte : « ... la ligne du dessin mélodique ne pouvant compter sur aucune intervention de couleur, secourable. Dites-moi, je vous en prie, très exactement, les vers après lesquels la musique intervient ? Après de nombreux essais, je crois qu'il faut s'en tenir à la seule flûte de Pan, sans accompagnement. C'est plus difficile, mais plus dans la nature⁷. » (voir Sources)

Dans un billet du 24 novembre, le compositeur avoue qu'il n'a pas encore achevé l'œuvre : « ... mais je n'ai pas encore fini et en vérité il ne s'agit que de finir, ce qui, comme chacun sait, est le diable ! » Après quoi Debussy demande à Mourey s'il a trouvé un flûtiste⁸.

La situation ne prit un tour positif qu'avec la première lettre que nous avons citée, du 26 novembre 1913. Étant donné que Debussy partit pour un voyage en Russie le 30 novembre, il faut supposer que la composition a été terminée à un moment ou à un autre entre le 27 et le 29 novembre 1913.

L'interprète qui a joué l'œuvre à la création de *Psyché* était Louis Fleury (1878–1926), un élève de Paul Taffanel (1844–1908). Taffanel était un ardent partisan de la flûte de Boehm à Paris et avait également été le professeur de Georges Barrère (1876–1944), le flûtiste à la création du *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

La connaissance qu'avait Debussy de la flûte de Boehm s'était déjà manifestée dans l'utilisation abondante faite de l'instrument dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune*⁹, œuvre exécutée fréquemment et avec un très grand succès du vivant du compositeur.

SOURCES

- [A] Manuscrit autographe impliqué par la lettre du 26 novembre 1913 ; supposé perdu
- LF Copie manuscrite portant le titre *La Flûte de Pan* (Collection Madame Hollanders de Ouderaen, Bruxelles) précédemment en possession de Louis Fleury et ayant vraisemblablement servi lors de la création
- Fe Édition originale publiée sous le titre *Syrinx* par Jobert en 1927 (cotage J.J. 344)

Importance des sources

LF n'est pas le manuscrit ayant servi à la gravure de Fe, car il ne contient aucune trace d'annotations du graveur et ne comporte pas les révisions qu'on trouve dans Fe. Pour ces raisons Fe est la source première de la présente édition. LF est toutefois d'une importance indéniable en ce qu'il reflète la toute première tradition d'interprétation et corrobore la plupart des leçons qu'on trouve dans Fe.

On ignore si Louis Fleury accompagnait Mourey lors de la visite de ce dernier au compositeur le 27 novembre dans l'après-midi ni si le compositeur connaissait même Fleury, vu qu'il n'existe aucun échange de lettres entre eux. De plus, étant donné les commentaires de Debussy dans ses lettres du 25 mars et

du 24 novembre, on peut supposer que c'est probablement de Mourey qu'est venue l'idée de choisir Fleury pour interpréter l'œuvre.

Il se peut que Debussy ou bien ait donné le manuscrit de l'œuvre à Mourey le 27 novembre ou bien lui ait demandé d'en faire faire une copie pour la remettre à l'interprète, le manuscrit autographe étant ensuite restitué au compositeur. La source LF contient deux lignes de texte dit immédiatement avant l'intervention de la flûte. On peut supposer que ces lignes de texte sont celles demandées dans la lettre du compositeur datée du 17 novembre. Il n'est pas invraisemblable que Debussy ait recopié ces passages de texte dans son manuscrit [A] et que le copiste de LF les ait à son tour recopiés à partir du manuscrit.

Les petites différences que l'on constate entre LF et Fe révèlent que Fe n'a pas subi de révision majeure avant la publication. Le seul point qui mérite d'être signalé est le nombre d'indications de respiration ' qu'on trouve dans Fe, et que Debussy n'aurait probablement pas considérées comme obligatoires, les laissant à la discrétion de l'interprète. C'est seulement sur ce point que la source LF est le reflet le plus probable du manuscrit de Debussy et pour cette raison on ne trouvera dans la présente édition que les indications de respiration de LF. (Une liaison provenant de LF a été ajoutée entre les n. 1 et 2 de la mes. 31 en raison de la suppression d'une indication de respiration qui ne se trouve que dans Fe.) Toutes les autres indications de respiration de Fe (absentes donc de LF) sont relevées dans le Critical Commentary.

Le possesseur et la localisation du manuscrit demeurent un mystère. On peut toutefois nommer deux personnes qui ont probablement pu en être en possession : Mourey ou Emma Debussy. Deux questions qui ne sont pas moins importantes sont pourquoi *Syrinx* n'a été publié qu'après la mort de Fleury et pourquoi Jobert a été choisi comme éditeur.

Debussy avait des relations tendues avec l'éditeur parisien Fromont, racheté par Jobert en 1921. Il avait mis un terme à ses relations avec Fromont en 1905 en faisant racheter à Fromont par son éditeur exclusif, Durand, les droits de son opéra *Pelléas et Mélisande*. Debussy est demeuré exclusivement chez l'éditeur Durand jusqu'à sa mort en 1918. Vu cet état de choses, il semble peu probable qu'Emma Debussy, qui aurait été au fait des difficultés passées avec Fromont, se fût adressée à tout éditeur autre que Durand si elle avait été l'instigatrice de la publication de l'œuvre. Il se peut toutefois qu'elle se soit tournée vers Jobert parce que si elle avait donné l'ouvrage à Durand, envers qui Debussy était considérablement endetté au moment de sa mort, la publication ne lui aurait rapporté aucun revenu.

Pour ajouter à la complication du problème, Debussy avait avec Durand un contrat aux termes duquel il recevait une mensualité de 500 francs et était dans l'obligation de remettre à Durand un minimum de quatre ouvrages par an. Pour honorer cet accord Debussy a même eu recours à une œuvre inédite datant de 1901¹⁰ ; qu'il n'ait pas utilisé un ouvrage assuré d'une vente potentielle est en contradiction flagrante avec l'opinion qu'il exprimait lui-même le 26 novembre sur la valeur de *La Flûte de Pan* aussi bien qu'avec son engagement à offrir à Durand des œuvres nouvelles. Ou bien Debussy a offert l'œuvre à Durand et l'éditeur l'a rejetée (thèse qui n'est appuyée par aucun document existant) ou bien Debussy a offert cette courte pièce à Mourey en lui allouant des droits exclusifs sur elle et c'est Mourey qui a pris contact avec Jobert après la mort de Fleury en lui apportant le manuscrit.

10 Marianne Wheldon, *Debussy's Late Style* (Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2009), pp. 5–6.

6 Debussy, *Correspondance*, p. 1696.

7 Debussy, *Correspondance*, p. 1696.

8 Debussy, *Correspondance*, p. 1702.

9 La partie de flûte solo dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy a été écrite spécifiquement pour mettre en valeur la coloration subtile de la flûte telle que l'enseignait Paul Taffanel. L'œuvre a été créé le 22 décembre 1894 avec Georges Barrère en soliste sur une flûte de Boehm. (*Density 21.5* d'Edgard Varèse a été composé pour et créé par Barrère.) Nancy Toff, *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers* (New York, Oxford University Press, 1996), p. 260.

Tant que le manuscrit autographe, qui a probablement servi à la gravure, n'aura pas été retrouvé, il restera impossible de trancher ces questions.

Rien ne justifie de mettre en cause les leçons qu'on trouve dans **Fe** ou de supposer que Jobert ait délibérément modifié l'œuvre et en ait changé le titre de *La Flûte de Pan* en *Syrinx*. Puisque le manuscrit nous fait défaut, il est impossible de savoir

si c'est Debussy qui a lui-même modifié le titre dans [A]. Et comme on n'a trace d'aucun rapport personnel entre Debussy et Fleury, il faut supposer que c'est quelqu'un d'autre que le compositeur qui a ajouté la dédicace à Fleury qu'on trouve dans l'édition originale.

Douglas Woodfull-Harris
(Cassel, janvier 2011)
(traduction française: Vincent Giroud)

EINFÜHRUNG

„Kommen Sie morgen, wenn Sie können, nach dem Mittagessen ... Es gibt nicht viel, aber das ist von ziemlich guter Qualität.“¹ Mit diesen Worten informierte Claude Debussy (1861–1918) seinen Freund, den Dichter Gabriel Mourey (1865–1943), dass die Bühnenmusik zu dessen Theaterstück *Psyché* fast fertiggestellt sei.

Syrinx (*La Flûte de Pan*), das Werk, auf das sich obiges Zitat bezieht, ist die erste bedeutende Komposition für Soloflöte des 20. Jahrhunderts. Die musikalische Freiheit, klangliche Atmosphäre sowie die Sinnlichkeit des Werks inspirierten unzählige Komponisten, Solostücke für das Instrument zu schreiben. Es ließe sich sogar sagen, dass ein weiteres Meisterwerk dieser Zeit, *Density 21.5*, von Edgard Varèse (1883–1965) im Jahr 1936 komponiert, undenkbar gewesen wäre, wenn Debussys *Syrinx* ihm nicht den Weg bereitet hätte.

Zur Beziehung zwischen Debussy und Mourey ist nur wenig überliefert, abgesehen von Hinweisen, die sich in einer Handvoll Briefe des Komponisten an den Dichter finden lassen. Diese Briefe gewähren allerdings nur einen bruchstückhaften Einblick in den langwierigen Entstehungsprozess der Komposition. Beide Männer begeisterten sich für die griechische Tragödie, und auch wenn ihr erster brieflicher Kontakt auf 1902 und die erste Erwähnung des Komponisten, eine Bühnenmusik für Moureys Theaterstück zu schreiben, auf 1909 datieren, geht ihre Freundschaft auf mindestens 1891 zurück.²

In einem Brief vom 20. Februar 1909 schrieb Debussy, als ob er an einer laufenden Unterhaltung teilnehme: „Ihre Idee ist sehr gut, ich vermutete sie bereits in Ihnen; allerdings geben Sie der Musik zu sehr den Vorrang ... wir brauchen keine Sänger, die sich direkt an der Handlung beteiligen [...]“³

Die weiteren Briefe zeigen jedoch Debussys Verunsicherung darüber, ob er überhaupt imstande sei, *La Flûte de Pan* zu schreiben. Seine Enttäuschung kommt in dem Brief vom 25. März 1913 deutlich zum Ausdruck, in dem er auf Moureys Frage nach einem Interpreten, der den Flötenpart spielen könnte, antwortete: „Ich kenne nur Flötisten, die als Orchestermusiker tätig sind und für diese Herren ist Saison. Der Tag [...] war mir wirklich nicht geneigt und ohne Sie beunruhigen zu wollen, bin ich nicht wirklich sehr glücklich ... Verzeihen Sie, falls Ihnen *La Flûte de Pan* fehlen sollte, ich kann Ihnen jedoch nicht irgendetwas geben.“⁴ Als sich der geplante Termin der Urauf-

führung näherte, bat er dringend darum, die Premiere auf Dezember zu verschieben.⁵

Am 17. November, weniger als zwei Wochen vor der Uraufführung, die am 1. Dezember im Haus von Louis Mors stattfand und auf die weitere Aufführungen am 3. und 4. Dezember folgten, brachte Debussy abermals seine Unzufriedenheit darüber zum Ausdruck, dass seine vielen Versuche, die dem Theaterstück angemessene Stimmung zu treffen, bislang gescheitert seien.⁶ Dieser Brief ist von großer Bedeutung, nicht nur, weil er Debussys Unzufriedenheit offenlegt, sondern weil er auch den Charakter des Flötenparts beschreibt: „[...] die Kontur des melodischen Bildes [kann] nicht auf die Unterstützung von Farbe bauen [...]. Nennen Sie mir bitte sehr genau die Verse, nach denen die Musik eintritt? Nach zahlreichen Versuchen glaube ich, dass man sich bloß an die Panflöte halten soll, ohne weitere Begleitung. Das ist schwieriger, aber natürlicher.“⁷ (vgl. Quellen)

In einem kurzen Brief vom 24. November gestand der Komponist ein, die Komposition noch nicht beendet zu haben: „[...] ich bin noch nicht fertig und es handelt sich wirklich nur noch darum, das Stück abzuschließen, was bekanntlich schwierig ist!“ Im Anschluss daran erkundigte sich Debussy, ob Mourey einen Flötisten finden konnte.⁸

Die Situation nahm mit dem anfangs zitierten Brief vom 26. November 1913 eine gute Wendung. Da Debussy am 30. November zu einer Reise nach Russland aufbrach, muss angenommen werden, dass die Komposition zwischen dem 27. und dem 29. November 1913 vollendet worden ist.

Beim Interpretieren der Uraufführung von *Psyché* handelte es sich um Louis Fleury (1878–1926), einen Schüler von Paul Taffanel (1844–1908). Taffanel war in Paris ein begeisterter Anhänger der Böhmflöte und unterrichtete ebenfalls Georges Barrère (1876–1944), den Flötisten der Premiere von *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

Debussy hatte seine Kenntnisse der Böhmflöte bereits durch den herausragenden Einsatz des Instruments in *Prélude à l'après-midi d'un faune* demonstriert,⁹ einem Werk, das häufig und mit großem Erfolg zu Lebzeiten des Komponisten aufgeführt worden ist.

5 Brief vom 30. Oktober 1913, in: Debussy, *Correspondance*, S. 1678f.

6 Debussy, *Correspondance*, S. 1696.

7 Debussy, *Correspondance*, S. 1696.

8 Debussy, *Correspondance*, S. 1702.

9 Der Part der Soloflöte in Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* war eigens dafür geschrieben worden, die zarte Farbgebung auszuschöpfen, wie sie von Paul Taffanel gelehrt wurde. Das Werk wurde am 22. Dezember 1894 mit Georges Barrère als Solisten mit einer Böhmflöte erstaufgeführt. (*Density 21.5* von Edgard Varèse wurde für Barrère komponiert und von diesem auch uraufgeführt.) Nancy Toff, *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*, New York, Oxford University Press, 1996, S. 260.

1 Brief vom 26. November 1913, in: Claude Debussy, *Correspondance* (1872–1918), hrsg. von François Lesure und Denis Herlin, Paris, Éditions Gallimard, 2005, S. 1704.

2 François Lesure, *Claude Debussy. Biographie critique*, Paris, Fayard, 2003, S. 123.

3 Debussy, *Correspondance*, S. 1155.

4 Debussy, *Correspondance*, S. 1591.

QUELLEN

- [A] Autograph, auf das im Brief vom 26. November 1913 verwiesen wird; mutmaßlich verschollen
- LF Abschrift mit dem Titel *La Flûte de Pan* (Sammlung Madame Hollanders de Ouderaen, Brüssel), aus dem ehemaligen Besitz von Louis Fleury und vermutlich bei der Uraufführung verwendet
- Fe Erstdruck, von Jobert 1927 mit dem Titel *Syrinx* veröffentlicht (Plattenummer J.J. 344)

Zur Bedeutung der Quellen

LF diente nicht als Stichvorlage für Fe, denn das Manuskript enthält weder Spuren von Stecher-Eintragungen noch die in Fe vorzufindenden Änderungen. Aus diesen Gründen ist Fe die Hauptquelle der vorliegenden Edition. Dennoch ist LF von unbestreitbarem Wert, da es die Praxis der ersten Aufführungen widerspiegelt und die große Mehrheit der Lesarten in Fe bestätigt.

Da keine Korrespondenz zwischen Debussy und Fleury existiert, ist weder bekannt, ob Mourey bei seinem Besuch beim Komponisten am 27. November von Louis Fleury begleitet wurde, noch ob sich der Komponist und Fleury überhaupt kannten. Debussys Aussagen in den Briefen vom 25. März sowie vom 24. November legen zudem nahe, dass die Idee, Fleury als Interpreten zu wählen, vermutlich von Mourey stammte.

Es ist möglich, dass Debussy entweder das Autograph des Werks am 27. November an Mourey übergab oder dass er ihn darum bat, eine Kopie davon für den Interpreten anfertigen zu lassen, und dass das Autograph danach wieder an den Komponisten zurückging. Die Quelle LF enthält zwei Textzeilen, die direkt vor dem Einsatz der Flöte gesprochen wurden. Vermutlich handelt es sich hierbei um die Textzeilen, um die der Komponist in seinem Brief vom 17. November gebeten hat. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Debussy die Textstellen in sein Autograph [A] eintrug und dass der Kopist von LF diese beim Abschreiben aus dem Autograph übernahm.

Die geringe Anzahl an Unterschieden zwischen LF und Fe zeigt, dass Fe vor der Drucklegung keine gravierende Überarbeitung erfahren hat. Eine Ausnahme stellen die zahlreichen Atemzeichen ' in Fe dar, die Debussy vermutlich als nicht verbindlich angesehen und die Entscheidung über die Ausführung den Interpreten überlassen hätte. Was ausschließlich diesen Aspekt anbelangt, ist LF die Quelle, die höchstwahrscheinlich den Text von Debussys Autograph wiedergibt. Aus diesem Grund wurden in der vorliegenden Ausgabe lediglich die Atemzeichen aus LF übernommen. (Zwischen der 1. und 2. Note in T. 31 wurde ein Haltebogen aus LF hinzugefügt, bedingt durch die Tilgung eines Atemzeichens, das lediglich in Fe zu finden war.) Alle zusätzlichen Atemzeichen in Fe, das heißt solche, die in LF nicht vorzufinden sind, sind im Critical Commentary verzeichnet.

Sowohl der Besitzer als auch der Verbleib des Autographs bleiben ein Rätsel. Zwei Personen kommen jedoch als mögliche ehemalige Besitzer des Manuskriptes in Frage: Mourey und Emma Debussy. Ebenso wichtige Fragen sind, warum *Syrinx* erst nach Fleurys Tod veröffentlicht wurde und warum die Wahl dabei auf Jobert als Verleger fiel.

Die Beziehung zwischen Debussy und dem Pariser Verlag Fromont, der 1921 von Jobert übernommen wurde, war angespannt. Debussy beendete den Kontakt 1905, als er seinen neuen Exklusiv-Verleger Durand die Rechte an seiner Oper *Pelléas et Mélisande* von Fromont abkaufen ließ. Bis zu seinem Tod im Jahr 1918 blieb Debussy exklusiv beim Verlagshaus Durand. Angesichts dieser Umstände scheint es unwahrscheinlich, dass Emma Debussy, die vermutlich über die vergangenen Probleme mit Fromont Bescheid wusste, sich an einen anderen Verleger als Durand gewandt hätte, falls sie selbst die Veröffentlichung des Werks angeregt haben sollte. Für eine Kontaktaufnahme mit Jobert spräche jedoch die Tatsache, dass Debussy bei Durand beträchtliche Schulden hatte, die auch nach seinem Tod unbeglichen blieben, so dass Emma Debussy dort für die Publikation wohl kein Geld bekommen hätte.

Hinzuzufügen ist außerdem, dass Debussy mit Durand einen Vertrag hatte, der ihm eine monatliche Zahlung von 500 Francs zusicherte und ihn dazu verpflichtete, mindestens vier Werke pro Jahr an Durand abzuliefern. Um diese Vereinbarung zu erfüllen, machte Debussy sogar von einem unveröffentlichten Werk aus dem Jahr 1901 Gebrauch.¹⁰ Dass Debussy ein potentiell verkaufbares Werk nicht nutzte, zeigt also einen deutlichen Widerspruch zwischen seiner eigenen Feststellung vom 26. November über die Qualität von *La Flûte de Pan* und seinem Vertrag, neue Werke an Durand zu liefern. Entweder bot Debussy das Werk Durand an und dieser lehnte es ab (diese These kann durch keine Quelle bestätigt werden) oder aber Debussy gab das kurze Werk einschließlich der Exklusivrechte an Mourey und dieser nahm nach Fleurys Tod mit Jobert Kontakt auf und übergab ihm das Autograph.

Solange das Autograph, das vermutlich als Stichvorlage diente, nicht aufgefunden wird, können diese Fragen nicht geklärt werden.

Es gibt keinen berechtigten Grund, die Lesarten in Fe anzuzweifeln oder anzunehmen, dass Jobert absichtlich in die Werkgestalt eingriff sowie den Titel von *La Flûte de Pan* zu *Syrinx* abänderte. Da das Autograph verschollen ist, gibt es keine Möglichkeit herauszufinden, ob Debussy selbst den Titel in [A] geändert hatte. Da keine persönliche Verbindung zwischen Debussy und Fleury dokumentiert ist, muss ferner angenommen werden, dass jemand anderes als der Komponist die Widmung an Fleury im Erstdruck einfügte.

Douglas Woodfull-Harris

Kassel, Januar 2011

(Übersetzung: Christine Baur)

10 Marianne Wheldon, *Debussy's Late Style*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2009, S. 5f.

CRITICAL COMMENTARY

Readings from LF are rendered in square brackets or broken lines (for slurs, ties, and hairpins)			
1	no <i>mf</i> to n. 1 in LF	23	breath-mark between nn. 1–2 in Fe
	no slur on nn. 7–10 in LF	24	no slur on nn. 1–3 in LF, presumably copyist's oversight
6	<i>mf</i> to n. 1 in LF	25	breath-mark between nn. 1–2 in Fe
8	breath-mark at end of bar in Fe; LF, however, has an empty bar with a fermata sign marked between mm. 8 and 9, reflecting a pause	26	breath-mark at end of bar in Fe
		28	breath-mark at end of bar in Fe
9	tenuto dash to n. 4 taken from LF	28–9	in LF slur from n. 4 in m. 28 to n. 10 in m. 29
	redundant \flat to n. 10 in FL and Fe	29	breath-mark at end of bar in Fe
10–11	slur from n. 7 to n. 4 in m. 11 in Fe; this could be an editorial change as it is not found in LF and presumably not in [A]	30	slur on nn. 1–9 in LF
		31	breath-mark between nn. 1–2, causing the deletion of a tie on nn. 1–2 in Fe, and no slur on nn. 2–4 in LF; no \rhd in FE, presumably copyist's oversight
15	no slurs on nn. 1–3, 4–6, 7–9 in LF; <i>p</i> to n. 1 in LF	32	no slur on nn. 2–4 in LF
16	breath-mark at end of bar in Fe	33	breath-mark between nn. 1–2 in Fe
17	<i>p</i> to n. 1 in LF	34	\rhd at n. 1 in LF; the present edition does not interpret <i>marqué</i> in conjunction with the dynamic <i>P</i> in m. 33, but rather understands it as a final subtle punctuation before the music descends and fades away with the marking <i>perdendosi</i>
18	no slur on nn. 1–7 in LF		no slur on nn. 2–6 in LF
20	breath-mark between nn. 6–7 in Fe		
21	additional legato slurs on nn. 2–4 and nn. 5–8 in LF		
22	breath-mark between nn. 1–2 in Fe		

CONTENTS / TABLE / INHALT

Introduction	IV
Introduction	V
Einführung	VII
Critical Commentary	IX