



SYRINX: LA DRAMÁTICA OBRA DE DEBUSSY PARA FLAUTA SOLA

Por Francisco Javier López R.

Aquella encantadora tarde en la que el señor Corchea pasó a dar una vuelta por la casa de Claude Debussy y juntos entablaron una más que conspicua conversación sobre el arte musical, hubiera pasado desapercibida si no fuese por las opiniones expresadas por Paul Valéry, el señor Corchea.

Algunas observaciones cáusticas sobre el procedimiento wagneriano, la apreciación casi altiva del paralelismo cromático de los instrumentos musicales con las creaciones pictóricas coetáneas y el profundo aroma subjetivo de las palabras simbolistas, fueron la causa de que soltara de golpe y con la voz solemne del convencimiento: "Hay que buscar la disciplina en la libertad y no en las fórmulas de una filosofía caduca". Valéry, que se autoproclamaba *anti-dilettante* de profesión, se estaba refiriendo a su interlocutor y anunciaba cómo —sin dejar de ser una ficción literaria de sí mismo— el comienzo del siglo XX iba a estar absorto por un ideal de huida hacia lo fantástico.

Hoy sabemos que la pieza que conocemos por *Syrinx* no fue su nombre en un principio y entendemos cómo las circunstancias comerciales, han condicionado en el pasado y condicionan en el presente el mundo de la música. *La Flûte de Pan* (1913), nombre dado al fragmento por su creador, fue modificado por el editor Jean Jobert en el momento de la primera edición (1927). La causa estaba fundada en evitar una confusión con otra obra del mismo maestro y publicada asimismo por Jobert, *Chansons de Bilitis* (1897-1898), en la que uno de sus movimientos se denominaba del mismo modo, "La Flûte de Pan". La copia que se utilizó para esta edición fue aportada por Louis Fleury (1878-1926), que apareciendo como único poseedor de la partitura había



sido el destinatario tanto de la dedicatoria como del encargo para interpretarla durante el estreno, habiéndola popularizado posteriormente a través de sus numerosos recitales de flauta. La obra se convertiría en la primera pieza significativa del repertorio para flauta sola del siglo XX y fuente de inspiración para otros compositores como Richard Rodney Bennett (1936), que escribió cinco obras para diferentes instrumentos tomando la pieza de Debussy como referencia, siendo su *sonata after Syrinx* (1984) para flauta, viola y arpa la más destacada. Sin embargo este autor es más conocido por sus composiciones de bandas sonoras (*Cuatro bodas y un funeral*, 1994).

Por lo demás, no solo esta circunstancia ha permanecido al socaire durante años, sino que otras revelaciones más o menos recientes han dado un vuelco al origen, al contenido musical y fundamentalmente al concepto dramático de la pieza.

Ernst y Green¹, sostienen que el origen de *Syrinx* estuvo en una pieza "relativamente sin importancia" que Debussy escribió sin un destino concreto. Esta opinión, derivada de una declaración de Marcel Moyse, concluye que si bien se tocó durante la

obra de Gabriel Mourey, *Psyché*, no fue ésta su inspiración.

J. P. Rampal en una entrevista concedida en 1991 a la revista *Flute Talk*, destacaba la similitud que *Syrinx* mantenía con *L'après-midi d'un faune* en relación con un cuadro impresionista, si bien para él, la obra de Mourey habría sido, sin duda, el origen de la composición. No obstante, Rampal no debía conocer el manuscrito de *La Flûte de Pan* porque en esta misma entrevista, asumía que el disminuyendo del compás 34 era un acento que correctamente interpretado representaría "el último suspiro de Pan", lo que valorado positivamente, no deja de ser un excelente ejemplo de "interpretación subjetiva" del gran maestro de la flauta.

El resultado de crear un cierto paralelismo entre *L'après-midi*, escrita entre 1892 y 1894 y *Syrinx*, compuesta diecinueve años más tarde, nos hubiera hecho tener la presunción de que Moyse pudiera estar en lo cierto. Sin embargo la opinión de Ernst y Green acerca de la ubicación de la música de flauta sobre el texto es muy acertada: nunca al final del poema.

Las aportaciones de A. Ljungar-Chapelon y M. Stegemann, recuperando el manuscrito original que se encontraba perdido² y de Astrid Ewell³ con un formidable trabajo de síntesis entre el sentido dramático del poema de Mourey y la música de Debussy, se mantienen hoy día como las de mayor verosimilitud. Esta versión editada por la Wiener Urtext Edition en 1996, es "nueva" en cuanto que nos ofrece un cúmulo de diferencias respecto a las ediciones publicadas hasta esa fecha.

Comparando el manuscrito de Madame Hollanders de Ouderaen con el manuscrito de Jobert podemos apreciar las siguientes diferen-

cias. En primer lugar el título, denominándose *La Flûte de Pan* en vez de *Syrinx* y la inscripción, al comienzo, que indica Acto III, escena primera. En segundo lugar, la copia de Bruselas incluye sobre la música del comienzo el siguiente texto: “Mais voici que Pan de sa flûte recommence à jouer...” y más adelante, sobre el compás 9: “Tais-toi, contiens ta joie, écoute.”

También existen diferencias en cuanto a las marcas de respiración, que en este caso adquieren una considerable importancia porque están muy unidas al recitado del poema. La edición de Jobert contiene tres más que la de Hollanders: compases 5, 12 y 31. En la edición Jobert aparece un acento sobre la primera nota Si natural del compás 34 cuando en la otra versión este signo es un regulador dinámico *decrescendo*.

Sobre el compás 22 de la edición de Bruselas se puede leer *en animant peu a peu*. Existe una ligadura en el compás 31 que conecta el Re del primero y segundo tiempo.

Y por último, en los compases 1 y 6 de la edición Jobert, no se indica el matiz *mf*.

Claude Achille Debussy (1862-1918) se mantuvo muy próximo al círculo de los poetas de su tiempo, unos denominados simbolistas como Stéphane Mallarmé, Gabriel Mourey y Paul Valéry -a quien en un artículo de 1901 lo llamaba Sr. Corchea- y otros decadentistas como Paul Verlaine. Con Gabriel Mourey, escri-

tor dramático conocido entre otras obras por la traducción de *Notas sobre algernon charles swinburne*⁴, Cl. Debussy mantuvo una relación profesional durante varios años. En julio de 1907 le presentó un libreto para una ópera en cuatro actos titulada *Le Roman de Tristan*. Debussy comenzó a trabajar en ella hasta que un conflicto por los derechos de representación le hizo abandonar. Más tarde Mourey le ofreció tres nuevas iniciativas: *Houn de Bordeaux*, *Le Marchand de Rêves*, y *Le Chat Botté* que Debussy declinó.

El insistente poeta recurrió al maestro nuevamente en 1913, esta vez con una proposición que a Debussy se le hizo muy atractiva: una música incidental⁵ para un poema dramático en tres actos titulado *Psyché*. El encargo se refería expresamente a que una música para flauta se incluyera durante la primera escena del tercer acto, como así apareció reflejado en el programa de



Manuscrito de Bruselas

muerte” y ser interpretada desde el interior del escenario.

Para Laura Ronay (*Flute Talk*, marzo de 2008), la influencia de la situación socio-económica de Europa en ese momento pudo estar en el origen de la obra, pues afirma que los creadores, en general, se refugiaron en argumentos espirituales de personajes mágicos como las hadas y otros seres mitológicos. Esta observación había sido hecha anteriormente por P. Verlaine.

Aún así habría que considerar que durante las dos décadas previas al comienzo de siglo ya habían visto la luz numerosas obras de temática, formas y géneros muy próximas a la creación de Mourey y Debussy.

Durante el tiempo que transcurrió desde el momento del encargo hasta

mano del estreno. Para Astrid, citado más arriba, Mourey había declarado en un artículo del *Musical News and Herald*; “Memories of Claude Debussy” (junio de 1921) que la solicitud había sido hecha para expresar “la última melodía de Pan antes de su

Distribuidor exclusivo para España:
 DASI - FLAUTAS, Valencia
 www.dasi-flautas.com

MANCKE
 www.mancke-flutes.com



el primero de diciembre de 1914, día del estreno de *Psyché*, se produjo una correspondencia entre Mourey y Debussy en la que el músico solicitó al poeta abundante información sobre los lugares exactos del poema donde la música debía intervenir, además de sugerirle un aplazamiento del día del estreno para poder concluir la pieza con las máximas garantías y por “no hacer el ridículo”⁶, dado que por aquellas fechas hubo de dirigir un concierto en Lausanne y otros más en Rusia⁷.

El poema de Mourey alude el mito de Pan y la ninfa Syrinx (Siringe en español) entre los versos 687 y 711 del poema de Ovidio⁸, *Las Metamorfosis*⁹, en donde se introduce la muerte de Pan como modificación del argumento. Precisamente este concepto de metamorfosis, tomado en sentido amplio, determinará tanto el desarrollo del texto poético como el desenvolvimiento del discurso musical en sí mismo.

Numerosos indicios nos acercan a este planteamiento; la voz de Pan es la misma Syrinx en sentido sustantivo, que ha sido convertida a su vez en una flauta que representa un objeto. Pan es al tiempo un dios, un hombre y un animal horrible¹⁰ y las cañas cortadas por Pan en el río Ladón dejarán de ser simples cálamos para transformarse en una portentosa flauta.

Durante el acto III de *Psyché*, Mourey crea un universo poético en el que se delira sobre el paso del ámbito puramente físico hacia un mundo de ensueño, sugiriendo la muerte como el medio más sublime para dicho tránsito.

Cuando Pan empieza a tocar, la Náyade Syrinx (Ninfa de los ríos) es seducida por la canción y queda rendida a su música. La entrada de la flauta en la línea 53 del poema (“mais voici que Pan de sa flûte recommence a jouer”) divide la escena en dos secciones. La primera mitad, anterior a la intervención de la flauta, se des-

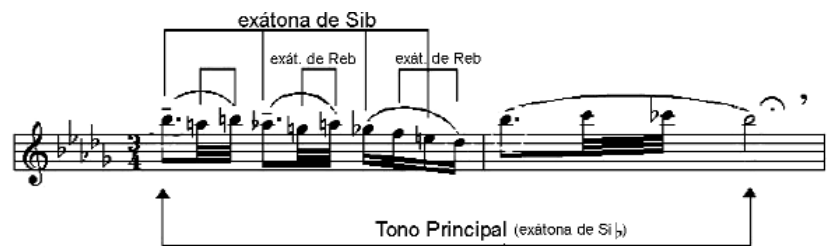
arrolla con un diálogo entre la Náyade y la Oréade (ninfa de los bosques) que concluye con la música de la flauta tocada entre bastidores. La frase “Mais voici que Pan de sa flûte...” representa una señal para los actores. La segunda mitad se compone de una extensa intervención de la Náyade, siempre con acompañamiento de flauta, sólo interrumpido por un comentario de la Oréade: “Tais-toi, contiens ta joie, écoute”, en donde se produce un silencio expectante (línea 65 del poema) que se indica sobre la partitura. La escena concluye con un largo monólogo de Syrinx.

Considerando este aspecto transformador que refleja el planteamiento íntimo de la obra poética, observamos como desde el principio, Debussy conecta y ajusta el texto recitado con la música de flauta, mutando, variando y alterando las diferentes dimensiones musicales, que utiliza como motivos generadores de la composición. Bien es verdad que el mismo acto de componer conlleva intrínsecamente una constante variación de elementos, aunque el modo de operar en esta ocasión es más que evidente.

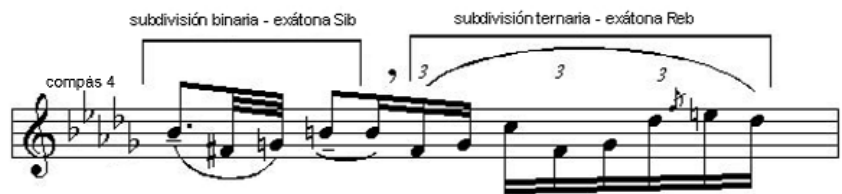
Debussy adopta una armadura “clásica” de cinco bemoles aunque las escalas que utiliza principalmente como matriz de la obra, son dos exátonas (por tonos enteros) que parten de Sib y de Reb:



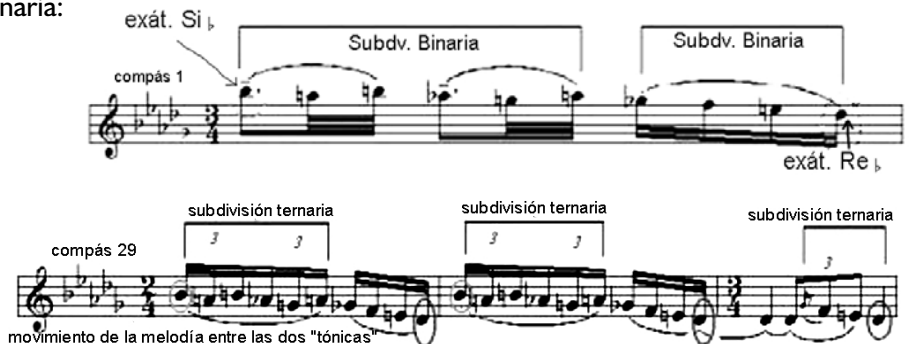
Podría decirse que nos encontramos ante una pieza con “doble tónica”. El juego de este doble tono lo podemos apreciar nada más iniciarse la pieza:



el ritmo oscila entre lo binario y ternario:



y si comparamos el compás 1 con el número 29, advertimos la “metamorfosis” que sufre el diseño al evolucionar desde una subdivisión binaria a otra ternaria:





Al analizar la dimensión melódica encontramos un claro predominio de la melodía sobre la armonía y ritmo implícitos, como si se tratase de una larga cadencia o improvisación rapsódica fundamentada en motivos que van asumiendo diferentes variaciones.

Motivos: a a b

Très modéré

Motivo c Motivo d

Motivo e

El desenvolvimiento de la melodía recurre a la repetición variada de los motivos a y b, pudiéndose denominar éstos como temas y las sucesivas apariciones como respuestas. Tema: Compás 1

Très modéré

Compás 1

Respuestas: Compás 2 Compás 4

Compás 10

Compás 27

Compás 29

La confluencia existente entre la música y la dimensión dramática, en cuanto al literal del texto y en relación con su trasfondo filosófico y psicológico está suficientemente contrastado con lo explicado anteriormente, sin

embargo un desarrollo de mayor calado podría abordarse en un próximo artículo.

Tras casi un siglo desde que se apareciese *Syrinx*, su expresión enigmática ha puesto a prueba a los mayores genios y temperamentos interpretativos de la flauta del siglo XX, que han considerado como única y válida partitura la que el editor Jobert pusiera en circulación. ¿Podríamos entonces hablar de una “doble” partitura; la que se ha interpretado en concierto (no en la representación de *Psyché*) desde que lo hiciera L. Fleury por vez primera, y la destinada a la escena con el nombre de *La Flûte de Pan*? Creo que sí. La función de la flauta como “solo”, sin la referencia explícita del poema, apunta a un sentido interpretativo abstracto que aunque no escapa de un más que evidente dramatismo, tampoco revela esa función subordinada de la música como catalizadora entre el mundo real y el de ensueño.

Detalle del regulador dinámico que descarta el acento (compás 34)

La afirmación que se ha venido repitiendo durante tanto tiempo sobre que la ejecución de *Syrinx* (*La Flûte de Pan*) en su estreno y demás representaciones, se hacía coincidir con el momento de la muerte de Pan, nos hace tener serias dudas, incluso después de conocer el artículo del propio Mourey en *Musical News and Herald*. Pudo haber cambiado de opinión tras entrevistarse con Debussy, ya que en esta escena no existe ninguna referencia que justifique la presencia de la música. Sin embargo en la escena primera del acto III, hay una explícita mención a los sonidos de la flauta: “Mais voici que Pan de sa flûte recommence a jouer” lo que debería hacernos adoptar, o al menos considerar, un nuevo planteamiento.

Notas

- (1) R. E. Ernst y D. Green, “interpreting Syrinx”, *The Instrumentalist*, Illinois (EEUU) February, 1991.
- (2) A. Ljungar-Chapelon, ed. *La Flute de Pan ou Syrinx pour flute seule 1913*, Malmö: Autographus Musicus, 1991. El manuscrito fue recuperado de la colección privada de Madame Hollanders de Ouderaen (Bruselas).
- (3) Astrid Ewell, Laurel, *A symbolist melodrama: the confluence of poem and music in Debussy’s La Flute de Pan*, Morgantown, 2004.



(4) *Notes sur Algernon Charles Swinburne, Prefacio a la antología Poèmes et Ballades*, por A. C. Swinburne, París, A. Savine, 1891.

(5) Aquella que, por definición, no es diegética: no proviene de fuentes naturales, sino abstractas, el espectador no puede reconocer su lugar de procedencia y los personajes no la escuchan. No tiene sentido realista, se ubica en lugares tan inconcretos como lo son el ambiente, la psicología o las emociones de los personajes, y su duración no responde a criterios de exactitud, sino que se prolonga en función de las necesidades de cada escena, pudiendo interrumpirse y reanudarse mucho tiempo después.

(6) Orledge, Robert, *Debussy and the theatre*, London, Cambridge University Press, 1982.

(7) *ibid.*

(8) Publio Ovidio Nasón (en latín Publius Ovidius Naso), Sulmona, 20 de marzo de 43 a. C.–Tomis, actual Constanza, 17 d.C., poeta romano. Fue famoso por sus obras *Ars amandi* y *Las metamorfosis*, obra en verso sobre la mitología de su época.

(9) Véase el texto completo en el apéndice I.

(10) El dios Pan tenía un aspecto mitad humano mitad animal del género caprino. Lo cubría una espesa mata de pelo, y sus piernas no eran piernas, sino robustas patas finalizadas en pezuñas hendidas. De su frente partían dos cuernos que daban un aire bestial a su rostro. Según la versión más difundida de entre las muchas existentes acerca de su origen, lo primero que Pan escuchó en su vida fueron los gritos de horror de su madre, la hija de Driope, al ver la criatura a la que acababa de dar a luz. Después de que ella saliese huyendo, Hermes, que era el padre del nuevo dios, lo envolvió en una piel de liebre y lo llevó al Monte Olimpo para que los demás dioses se

regocijaran con su visión. Sus risas burlonas lo rodearon durante los primeros momentos de existencia. Al hacerse adulto abandonó el Olimpo para instalarse en la Arcadia.

Apéndices

I.

Pan y Siringe (Ovidio)

Entonces el dios: «De la Arcadia en los helados montes», dice,

entre las hamadriadas muy célebre, las Nonacrinas, náyade una hubo; las ninfas Siringe la llamaban.

No una vez, no ya a los sátiros había burlado ella, que la seguían,

sino a cuantos dioses la sombreada espesura y el feraz campo hospeda; a la Ortigia en sus aficiones y con su propia virginidad

honraba, a la diosa; según el rito también ceñida de Diana,

engañaría y podría creérsela la Latonia, si no

de cuerno el arco de ésta, si no fuera áureo el de aquélla;

así también engañaba. Volviendo ella del collado Liceo,

Pan la ve, y de pino agudo ceñido en su cabeza

tales palabras refiere...». Restaba sus palabras referir,

y que despreciadas sus súplicas había huido por lo intransitable la ninfa,

hasta que del arenoso Ladón al plácido caudal

llegó: que aquí ella, su carrera al impedirle sus ondas,

que la mutaran a sus líquidas hermanas les había rogado,

y que Pan, cuando presa de él ya a Siringa creía,

en vez del cuerpo de la ninfa, cálamos sostenía lacustres,

y, mientras allí suspira, que movidos dentro de la caña



Partituras - libros
Instrumentos y Accesorios

Programa de Ayudas
Para la Compra de Instrumentos

C/. Ramón y Cajal, 124
41005 Sevilla
Frente al conservatorio
"Francisco Guerrero"

Teléfono 95.492 03 45
Fax 95.409 51 14

Partituras @Infonegocio.com
musicomaniatur@telefonica.net



La escena representa la gruta de Pan; por su amplia abertura se percibe una claridad en el corazón del tupido bosque. En la pradera, fluye un arroyo, formando un pequeño lago. Hay rocas blancas al frente. La luna baña el paisaje, mientras que la cueva se mantiene en las sombras. En la claridad, bailan las ninfas, van y vienen, todas vestidas de blanco, con armoniosas poses. Otras recogen flores, otras se extienden al borde del agua, admirándose entre sí. Por momentos todas se detienen asombradas, al escuchar la Siringa invisible de Pan, balanceadas por el canto

los vientos efectuaron un sonido tenue y semejante al de quien se lamenta; que por esa nueva arte y de su voz por la dulzura el dios cautivado:

«Este coloquio a mí contigo», había dicho, «me quedará», y que así, los desparejos cálamos con la trabazón de la cera entre sí unidos, el nombre retuvieron de la muchacha.

Traducción de Ana Pérez Vega

II.

Psyché, Acto III, escena I^a.

La scène représente la grotte de Pan; par sa large ouverture, on aperçoit une clairière au coeur de la forêt touffue. Dans la prairie, un ruisseau passe, formant un petit lac. Rocher blancs au font. La lune inonde le paysage, tandis que la grotte demeure dans l'ombre. Dans la clairière, des nymphes dansent, vont et viennent, toutes vêtues de blanc, avec des poses harmonieuses. D'autres cueillent des fleurs, d'autres, étendue au bord de l'eau, s'y mirent. Par moments elles s'arrêtent toutes, émerveillées, écoutant la syrinx de Pan invisible, émues par le chant qui s'échappe des roseaux creux.

que surge de las cañas huecas.

Traducción de F.J.L.

Scene I

A Oreade, a Naiade

L'Oreade-

Ainsi, tu ne l'avais encore jamais vu?

La Naiade-

Jamais. Jamais Pan n'est venu.

Dans le vallon où jusqu'à ce jour j'ai vécu

Seule, gardant l'humble source fleurie

Dont les brebis d'Hélios, après l'avoir tarie,

Ont desséché les bords et ravagé le lit

Et j'ai dû fuir

La-haut, sur ce rocher

Je le trouve effrayant et très beau, radieux

Et terrible, et bien tel qu'un dieu

Avec, autour de lui,

La splendeur de cette miraculeuse

Et chaude nuit

Qu'il enivre du son de sa flûte nombreuse!

L'Oreade-

C'est ici qu'il habite; entrons.

La Naiade-

Une autre fois...

J'ai peur, je te dis que j'ai peur; lâche-moi.

L'Oreade-

Peur de quoi?

La Naiade-
 Mais de lui. Puisqu'il est partout
 Et qu'il est tout,
 Qui sait si, dans cette caverne, en quelque coin,
 Tout en restant lâ-bas, il ne se blottit point,
 Parmi cette ténèbre bleue ou bien
 Dans ce rayon qui vient
 Si tendrement rôder sur mes épaules nues
 Et tiens, regarde, là, quelque chose remue...
 Tu ne peux dire non.

L'Oreade-
 C'est l'ombre de ces feuilles
 Que la brise du matin proche a caressées
 La Naiade-
 N'importe, ma soer, je défaille;
 L'air brûle et je me sens glacée;
 Pan m'épouvante et de penser
 Que tout á l'heure il me faudra peut-être
 Affronter ses regards...
 Non, non...avant qu'il soit trop tard,
 Où me cacher, où disparaître?

L'Oreade-
 Reste; dès que tu le verras
 De près, dès que tu entendas
 Sa voix grave et tendre,
 Je suis sûre que tu ne pourras te défendre
 De l'aimer, je suis sûre que tu l'aimeras.

La Naiade-
 Pan est méchant, cruel...Rappelle-toi le sort
 De Syrinx et d'Echo

L'Oreade-
 Je les envie!
 Syrinx surtout, oui. N'est-ce pas du bord
 Des roseaux creux où elle a répandu sa vie
 Que le souffle de Pan donne l'essor
 Aux sons ailés, aux rythmes d'or
 Qui font germer dans le coeur des hommes la joie?
 N'est-ce pas l'âme de Syrinx aui, d'un vol droit
 Et clair, par-delà les confins de l'éther bleu,
 Monte enchanter les astres et les dieux?

Mais voici que Pan de sa flûte recommence a jouer 53
(Lugar en donde comienza a tocar la flauta)

La Naiade-
 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'Oreade-



Tais-toi, contiens ta joie, écoute. 65

La Naiade-
 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 éparsse en cette nuit m'affole...
 Danser, oui je voudrais, comme tes soeurs,
 Danser...frapper de mes pieds nus le sol
 En cadence et, comme elles, sans effort,
 Avec d'harmonieuses poses,
 Eperdûment livrer mon corps
 A la force ondoyante et rythmique des choses!
 Celle-ci qui, dans sa grâce légère,
 Elève vers le ciel là-bas
 Ses beaux bras
 Ressemble, au bords des calmes eaux Ressembles,
 Où elle se reflète, un grand oiseau
 Impatient de la lumière...
 Et celle-là que des feuilles couronnent
 Et qui, si complaisamment, donne
 Aux 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...
 Et cette autre dont on ne voit plus que les yeux
 Enticeler, telles deux taches
 De soleil, dans la frondaison de ses 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!
(último compás de la pieza)