

全国音乐院系教学总谱系列

Edition Eulenburg

No.210

DEBUSSY

QUARTET

for 2 Violins, Viola and Violoncello

Op.10

德彪西 弦乐四重奏

Op.10



Eulenburg
湖南文艺出版社

原版引进

全国音乐院系教学总谱系列

CLAUDE DEBUSSY

QUARTET

for 2 Violins, Viola and Violoncello

Op.10

Edited by/Herausgegeben von
Irene Alberti

德彪西
弦乐四重奏

Op.10

伊琳·阿尔贝蒂 编订



Eulenburg

湖南文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

德彪西《弦乐四重奏》: Op. 10/(法) 德彪西著.
长沙: 湖南文艺出版社, 2008. 9
(全国音乐院系教学总谱系列)
ISBN 978-7-5404-4209-5

I. 德… II. 德… III. 弦乐—四重奏曲—总谱—法国—
近代 IV. J657. 647

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 145169 号

© with permission of SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz, Germany

明特音乐出版有限责任公司

Chinese language edition:

© 湖南文艺出版社

版权所有, 翻印必究。

著作权合同图字: 18-2008-138

德彪西 弦乐四重奏 Op. 10

责任编辑: 孙 佳

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市雨花区东二环一段 508 号 邮编: 410014)

网址: www.hnwy.net/music

湖南省新华书店经销

湖南新华印刷集团有限责任公司(邵阳)印刷

*

2008 年 10 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 850×1168mm 1/32 印张: 1.875

印数: 1—2,500

ISBN 978-7-5404-4209-5

定价: 17.00 元

本社邮购电话: 0731-5983102

若有质量问题, 请直接与本社出版科联系调换。

PREFACE/VORWORT

Debussy was thirty when he composed his string quartet and he hopefully labelled it "I^{er}". Completed in February 1893, it was first performed on 29 December of that year in Paris by the Ysaye Quartet, to whom it was dedicated. The following March Debussy was said to have written part of a second quartet, but nothing came of it, and he never wrote again in this form. He gave the completed quartet, alone of his works, the respectability of an opus number – Op. 10.

The composer's models are easier to identify than usual. As a young man he had been employed in Russia and elsewhere as tutor to Madame von Meck's children, and he is known to have played Tchaikovsky's Fourth Symphony with her as a piano duet. (The symphony was dedicated to Madame von Meck.) Edward Lockspeiser has suggested that the pizzicato scherzo in Debussy's quartet owed something to the pizzicato scherzo in Tchaikovsky's symphony.¹ The same writer stresses the influence of Chausson at the time when the quartet was being written. Chausson had been a pupil of César Franck, and he believed in cyclic form. Debussy accepted cyclic form, but not Franck's thick style of writing, and he transformed his motto theme in the Lisztian way that Franck, in his string quartet, had for the most part avoided. Perhaps that is why Chausson was critical of Debussy's quartet; indeed his criticism caused a breach between the two composers that was never healed.

Debussy komponierte sein Streichquartett, dem er noch hoffnungsvoll die Überschrift „I^{er}“ gab, im Alter von 30 Jahren. Nach der Fertigstellung im Februar 1893 fand am 29. Dezember desselben Jahres die Uraufführung durch das Ysaye-Quartett statt, dem es auch gewidmet ist. Im März darauf soll Debussy einen Teil eines zweiten Streichquartettes niedergeschrieben haben, das jedoch nicht vollendet wurde, und Debussy hat kein weiteres Werk dieser Gattung geschrieben. Als einzigem seiner Werke gab er dem vollendeten Quartett die Auszeichnung einer Opuszahl: op. 10.

Die Vorbilder des Komponisten sind einfacher als sonst auszumachen. Als junger Mann war Debussy, unter anderem in Rußland, als Lehrer ihrer Kinder im Dienst der Frau von Meck; bekanntlich spielten sie vierhändig Tschaikowskys 4. Sinfonie, deren Widmungsträger Frau von Meck ist. Edward Lockspeiser äußert die Meinung, daß das pizzicato-Scherzo aus Tschaikowskys 4. Sinfonie für Debussys Scherzo Pate gestanden habe! Derselbe Autor betont den Einfluß, den Chausson zur Entstehungszeit des g-Moll-Quartetts auf Debussy ausgeübt habe. Als Schüler César Francks war Chausson ein Vertreter der zyklischen Form. Debussy übernahm mit ihr aber nicht auch die „dicke“ Setzweise Francks, sondern formte sein „Motto“-Thema in Lisztscher Manier um, was Franck in seinem Streichquartett weitgehend vermieden hatte. Vielleicht war das der Grund für Chaussons ablehnende Haltung gegenüber Debussys Streichquartett. Seine Kritik war Anlaß für einen Bruch zwischen den beiden Komponisten, der nie geheilt ist.

¹Edward Lockspeiser: *Debussy: his Life and Mind*, (Cambridge, 1962), Vol. I, p. 50-1

¹Edward Lockspeiser: *Debussy: his Life and Mind*, Cambridge 1962, Bd. I, S. 50 f.

The kernel of Debussy's quartet can be found in the very first phrase. It recurs in every movement except the slow one, though often in the more chromatic form first heard on the cello at bar 61. In the second movement this theme is played in diminution at bar 3, in augmentation at bar 56, and miraculously transformed at bar 148. Further transformations occur in the last movement at bars 3, 125, 252, etc. The opening theme of Franck's string quartet had also returned in the scherzo and the finale, but always in the original tempo and mood.

Gerald Abraham seems to have been the first to notice that Debussy was influenced not so much by Franck's quartet as by Grieg's, even though Grieg was a composer he affected to despise.² Debussy chose the same key, G minor, and adopted the same kind of Lisztian theme transformation as he found in Grieg's quartet. Indeed the motto themes of the two works have similarities; here is Grieg's:



The phrase becomes even more like Debussy's when, in his first movement coda, Grieg states it both in diminution and with a chromatic alteration:



Towards the end of his finale Grieg has this theme in augmentation. We may also note that the main allegro subject in his first

²Gerald Abraham: *Grieg: a Symposium* (London, 1948), p. 8

Die Keimzelle von Debussys Komposition liegt in der allerersten Phrase. Sie kehrt mit Ausnahme des langsamen dritten in allen übrigen Sätzen wieder, auch in einer mehr chromatischen Version, die erstmals in T. 61 des I. Satzes vom Violoncello zu hören ist. Dieses Thema erscheint im II. Satz in Takt 3 diminuiert, in Takt 56 augmentiert und in Takt 148 kunstvoll umgeformt. Die Takte 3, 125 und 252 des letzten Satzes bringen weitere Umformungen. In Francks Streichquartett wurde das Eröffnungsthema ebenfalls in Scherzo und Finale zitiert, aber jeweils in Bewegung und Stimmung eng angelehnt an die ursprüngliche Form.

Gerald Abraham hat wohl als erster festgestellt, daß Debussys Streichquartett eher von Griegs Quartett als von dem Francks beeinflusst ist, obwohl Debussy Grieg nicht schätzte.² Debussy wählte mit g-Moll dieselbe Tonart wie Grieg und adaptierte auch dessen Technik Lisztscher Thementransformation. Das „Motto“-Thema beider Werke weist darüberhinaus Ähnlichkeiten auf:

In der Coda des I. Satzes rückt die Phrase noch weiter in die Nähe Debussys, wenn Grieg sie in Diminution und chromatisch alteriert bringt:

Gegen Ende des Finales wird Griegs Thema augmentiert. Weiterhin kann man feststellen, daß das Hauptthema des ersten

²Gerald Abraham: *Grieg: a Symposium*, London 1948, S. 8

movement has affinities with the one in Debussy's finale at bar 31; also that both works have an inordinate amount of double-stopping, though Debussy's is much less "orchestral" than Grieg's and much more effective. Debussy, it need hardly be said, completely transcends his model.

The metronome mark near the end of Debussy's first movement (*Très animé*) cannot be right; yet crotchet equals 138 seems too slow. The one in the slow movement is normally disregarded by modern ensembles; the usual tempo is not much more than half the one that the composer indicated.

Roger Fiske

Allegros demjenigen in Debussys Finalsatz ab Takt 31 ähnelt. Übereinstimmend weisen beide Quartette einen ungewöhnlich hohen Anteil an Doppelgriffen auf. Dennoch wirkt Debussys Werk weniger orchestral und doch wirkungsvoller. Debussy, fast überflüssig zu sagen, überhöht das Modell.

Die Metronomangabe gegen Ende des I. Satzes (*Très animé*) kann nicht korrekt sein, selbst ♩ = 138 scheint zu langsam. Die Angabe im langsamen Satz scheint von den Ensembles unserer Zeit außer acht gelassen zu werden; das übliche Tempo ist nur etwas mehr als halb so schnell wie vom Komponisten vorgeschrieben.

Roger Fiske
Übersetzung Norbert Henning

前言

德彪西写出这首弦乐四重奏时还只有 30 岁,因此他满怀希望地将它命名为“第一弦乐四重奏”。这首作品完成于 1893 年 2 月,同年 12 月 29 日由伊萨伊四重奏团在巴黎首演——这首作品题献给了这个四重奏团。据说德彪西第二年 3 月写出了第二弦乐四重奏的一部分,结果却不了了之,而他此后再也没有写过弦乐四重奏。他在完成这首弦乐四重奏后(尽管是他惟一的弦乐四重奏)很崇敬地给了它一个作品编号——Op.10。

德彪西这首弦乐四重奏所模仿的对象比较容易确定。他年轻时曾在梅克夫人^①家给她的孩子们当过家教,与他们一起在俄国和其他地方生活过,而且还与她一起弹奏过柴科夫斯基第四交响曲的钢琴四手联弹改编谱(柴科夫斯基的这部交响曲就题献给了梅克夫人)。爱德华·洛克斯皮瑟^②认为德彪西弦乐四重奏中的拨奏谐谑曲与柴科夫斯基第四交响曲中的拨奏谐谑曲乐章之间有一定的联系^③。他还强调了这首弦乐四重奏在写作过程中受到的来自肖松^④的影响。肖松曾是塞札尔·弗朗克^⑤的学生,因而坚信“套曲形式”。德彪西接受“套曲形式”,但不接受弗朗克凝重的作品风格。他以李斯特式的做法来改变自己的前导主题,而这正是弗朗克在其弦乐四重奏中竭力避免的。也许这就是肖松批评德彪西这首弦乐四重奏的原因,而他的批评使这两位作曲家失和,至死也没能和解。

①梅克夫人(1831—1894):柴科夫斯基的俄国女赞助人。——译者注

②爱德华·洛克斯皮瑟(1905—1973):英国评论家、音乐学家,研究德彪西的权威,有论著数种。——译者注

③爱德华·洛克斯皮瑟《德彪西,其生平与心灵》,剑桥,1962,第1卷,第50—51页。——原注

④肖松(1855—1899):法国作曲家,写过交响曲、三部歌剧,最著名的作品为小提琴和乐队的《音诗》。——译者注

⑤塞札尔·弗朗克(1822—1890):比利时作曲家,写有交响曲、歌剧、室内乐等作品。——译者注

我们在德彪西这首弦乐四重奏的第一个乐句中就能看到其核心。这个乐句出现在了除慢乐章外的所有乐章中，只是常常以最早在第 61 小节中听到的大提琴的半音形式出现。这个主题在第二乐章中的第 3 小节以减值方式出现，在第 56 小节以增值方式出现，并且在第 148 小节奇迹般的发生了变化。其他变化形式出现在最后乐章的第 3、125、252 等小节。虽然弗朗克弦乐四重奏的开始主题也出现在了谐谑曲和终乐章中，但它出现时总是采用原来的速度和情绪。

吉拉德·亚伯拉罕姆^⑥似乎第一个注意到对德彪西弦乐四重奏产生更大影响的不是弗朗克的四重奏，而是格里格的四重奏，尽管德彪西对格里格的作曲技巧不屑一顾^⑦。德彪西同样选择了 g 小调，同样采用了格里格的弦乐四重奏中显而易见的李斯特式的变化。的确，这两首作品的前导主题有着许多相似之处。下面是格里格的弦乐四重奏：



当格里格在第一乐章的结尾处借用减值和一个半音变化再现时，这个乐句变得更像德彪西的作品：



格里格在终乐章结尾处让这个主题以增值方式出现。我们还能注意到格里格弦乐四重奏第一乐章的快板主题与德彪西弦乐四重奏终乐章

⑥吉拉德·亚伯拉罕姆(1904-1992):美国音乐评论家和学者,研究俄罗斯音乐的权威,曾担任英国广播公司音乐评论员,是《简明牛津音乐史》的作者。——译者注

⑦吉拉德·亚伯拉罕姆《格里格专题论文集》,伦敦,1948,第8页。——原注

第 31 小节处的主题有着亲缘关系,而且这两首作品均含有大量双音,只是德彪西的四重奏不像格里格的四重奏那样“交响化”,但效果却更好。毋庸置疑,德彪西完全超越了他的模仿对象。

德彪西这首弦乐四重奏第一乐章结尾处的速度记号(很活跃的)肯定是错的,可每分钟 138 个四分音符似乎太慢了。当代的四重奏团在演奏时通常不去理会慢乐章中的速度记号,他们经常采用的速度大约只相当于作曲家所标速度的一半。

罗杰·费斯克
(路旦俊 译)

I. Animé et très décidé ·····	1
II. Assez vif et bien rythmé ·····	16
III. Andantino, doucement expressif ·····	27
IV. Très modéré ·····	33

QUARTET

Claude Debussy
(1862-1918)
op. 10

I. Animé et très décidé ♩ = 63

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

5

dim.

dim.

dim.

dim.

10

plus dim.

p

p

p

p

pp

pp

pp

pp

p expressif et soutenu

14

System 14-16: This system contains measures 14, 15, and 16. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a complex, fast-moving accompaniment in the left hand. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

17

pp

System 17-19: This system contains measures 17, 18, and 19. The piano introduction continues with the same melodic and accompanimental patterns. The dynamics are marked *pp* (pianissimo).

p *expressif et soutenu*

20

System 20-22: This system contains measures 20, 21, and 22. The piano introduction continues with the same melodic and accompanimental patterns. The dynamics are marked *p* (piano).

23

System 23-25: This system contains measures 23, 24, and 25. The piano introduction continues with the same melodic and accompanimental patterns. The dynamics are marked *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

28

pp

3

3

pp

pp

pp

pp

This image shows measures 28 through 31 of the musical score for 'The Swan' from 'The Nutcracker'. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. Measure 28 begins with a piano (pp) dynamic. Measures 29 and 30 contain triplets, indicated by a '3' over the notes. Measure 31 ends with a repeat sign. The dynamics are consistently piano (pp) throughout the measures shown.

[illegible]

36

Measures 36-39 of the musical score for 'The Swan' from 'The Nutcracker'. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The dynamics are marked 'dim.' (diminuendo) and 'p' (piano). The Violin I part features a melodic line with a triplet in measure 39. The Violin II part has a melodic line with a triplet in measure 39. The Viola part has a melodic line with a triplet in measure 39. The Cello/Double Bass part has a melodic line with a triplet in measure 39.

dim. p

dim. p

dim. p

dim. p

p

pp

pp

pp

en augmentant peu à peu

p en augmentant peu à peu

p en augmentant peu à peu

p en augmentant peu à peu

52

53

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on four staves (two for the upper part and two for the lower part) in G major (one sharp) and 3/4 time. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems, numbered 52 and 53. The first system (52) contains the first two measures of the piece. The second system (53) contains the next two measures. The melody is written on the top staff of each system, and the accompaniment is written on the bottom staff. The melody features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

55

augmentez toujours

augmentez toujours

augmentez toujours

augmentez toujours

f

f

f

ff

58

ff *dim.* *p*

ff *dim.* *p*

ff *p*

p un peu en dehors

62 **Un peu retenu** ♩ = 52
doux et expressif

66 Rit. 1^{er} Mouvt Un peu retenu

dim. *p* *p doux*

71 En serrant le Mouvt

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.*

75 1^{er} Mouvt

ff *ff* *ff* *ff*

79

p *cresc.* *cresc.* *cresc.*

82

f *sf*

85

dim. *plus dim.* *dim.* *plus dim.* *dim.* *plus dim.* *f* *dim.* *plus dim.*

88

p espr. *mf* *p* *mf* *p* *mf*

91

p cresc. *mf* *p cresc.* *mf* *p cresc.* *mf*