四川师范大学学位论文独创性声明

本人声明：所呈交学位论文勃　勃拉姆斯 Op.10《四首钢琴叙事曲》五种演奏版本的研究　，是本人在导师 吕维　指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品或成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律结果由本人承担。

本人承诺：已提交的学位论文电子版与论文纸本的内容一致。如因不符而引起的学术声誉上的损失由本人自负。

学位论文作者：马子杰　签字日期：2015年 6月 1日

四川师范大学学位论文版权使用授权书

本人同意所撰写学位论文的使用授权遵照学校的管理规定：

学校作为申请学位的条件之一，学位论文著作权拥有者须授权所在大学拥有学位论文的部分使用权，即：1）已获学位的研究生必须按学校规定提交印刷版和电子版学位论文，可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库供检索；2）为教学、科研和学术交流目的，学校可以将公开的学位论文或解密后的学位论文作为资料在图书馆、资料室等场所或在有关网络上供阅读、浏览。

本人授权万方数据电子出版社将本学位论文收录到《中国学位论文全文数据库》，并通过网络向社会公众提供信息服务。同意按相关规定享受相关权益。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：马子杰　　导师签名：

签字日期：2015 年 6月 1 日　　签字日期：2015年 6月 1 日

万方数据

勃拉姆斯 Op. 10《四首钢琴叙事曲》五种演奏版本的研究

Y2780738

音乐与舞蹈学 专业

研究生 马子杰　　指导教师 吕维（副教授）

摘要 本文作为一项专题研究，目的是通过对勃拉姆斯叙事曲（op. 10）五种演奏版本在力度、速度、情感处理等方面的综合分析，较为充分的探究了五种风格迥异的演奏版本在不同时代、不同环境，运用不同技巧而呈现出来的多元艺术效果，为本人在研究和演奏浪漫主义音乐以及五位钢琴家的演奏技巧等方面给予了有力的支持。此外，本人也希望通过本研究为正在或着手准备研究、学习该作品的学习者提供一点素材。

本研究依据演奏家的不同地域、不同演奏特点，系统的甄选出五个演奏版本，它们分别是：米凯兰杰利版本、古尔德版本、鲁宾斯坦版本、卡钦版本、吉列尔斯版本。通过文献研究、实证研究、定性研究等研究方法，对该作品的五种演奏版本进行了全面且细致、严谨且灵活的分析与综合，并以研究量表的形式呈现出来。

本人根据研究的序列和内容结构从整体上概括为以下三个部分：第一部分为本文的第一章，主要从创作背景与音乐分析两方面阐述了勃拉姆斯叙事曲（Op. 10）。第二部分为本文的第二章，简要说明演奏版本的选择依据，针对力度、速度的变化进行了分析比较，并对五位演奏家五种演奏版本情感处理上进行了简要分析。第三部分为本文的第三章，总结了之前分析的结果，并重点分析了速度变化与力度变化间的关系、装饰音的处理、触键的运用，最后阐述由版本比较所带来的演奏启示。

关键词：勃拉姆斯　叙事曲　演奏版本　力度　速度　比较

万方数据

万方数据

Brahms OP.10 " Four pieces of Ballade"
The research for five different played versions

Music and Dance Specialty

Graduate zijie Ma Instructor wei Lv

Abstract: In this paper,as a case study aimed at by Brahms Ballade (op.10) a comprehensive analysis of five versions in terms of playing strength, speed, emotional processing, and more fully explore five different styles of play versions at different times, in different environments, using different techniques and presentation of diverse artistic effevt, as I study and playing romantic music and five pianists playing skills, etc. To give strong support. In addition, I also hope that through this research is being or preparing research, learners learn a little footage of the work provided.

In this study, based on the selection of performers in different regions, different performance characteristice, the system of the five performance version, they are:Michelangeli version,Gould version,Rubinstein version, Caccin version,Guillermo Adams version. Through literature research, empirical research, qualitative research methods, the five versions of the works played a comprehensiveand meticulous, rigorous and flexible analysis and synthesis, and presented in the form of research scale.

I summmarize the structure and content of the study according to the sequence as a whole for the following three parts: The first part of the firet chapter of this article, following the composed background and music analysis to elaborate the ballade of Brahms.The second part explains this chosen version, focusing on the basis of dynamics, speed and the music analysis of emotion processing for those five performers.Third part, the author concludes the analysis results which he had stated above, then he makes the major points on the speed, dynamics variation. Also he illustrates the bring forward to the played revelation through the compared with those versions.

万方数据

Key words: Brahms Ballade played version dynamics speed comparison

万方数据

目 次

摘要 I
Abstract III
1 绪论 1
1.1 选题缘起 1
1.2 研究现状 1
1.2.1 关于勃拉姆斯叙事曲的研究 1
1.2.2 关于勃拉姆斯叙事曲（Op.10）演奏版本的研究 1
1.3 研究意义 2
2 勃拉姆斯叙事曲（Op.10）创作背景与音乐分析 3
2.1 创作背景 3
2.1.1 叙事曲的起源与特征 3
2.1.2 勃拉姆斯叙事曲（Op.10）创作背景 3
2.2 音乐分析 4
2.2.1 勃拉姆斯创作风格特征 4
2.2.2 勃拉姆斯叙事曲（Op.10）音乐分析 5
3 勃拉姆斯叙事曲（Op.10）演奏版本 10
3.1 演奏版本的选择 10
3.2 《d小调第一叙事曲》五种演奏版本 11
3.2.1 五种演奏版本力度比较 11
3.2.2 五种演奏版本速度比较 15
3.2.3 五种演奏版本情感分析 21
3.3 《D大调第二叙事曲》五种演奏版本 21
3.3.1 五种演奏版本力度比较 21
3.3.2 五种演奏版本速度比较 25
3.3.3 五种演奏版本情感处理分析 29
3.4 《b小调第三叙事曲》五种演奏版本 30

万方数据

3.4.1 五种演奏版本力度比较 30
3.4.2 五种演奏版本速度比较 32
3.4.3 五种演奏版本情感处理分析 33
3.5 《B 大调第四叙事曲》五种演奏版本 33
3.5.1 五种演奏版本力度比较 33
3.5.2 五种演奏版本速度比较 36
3.5.3 五种演奏版本情感处理分析 38
4 五种演奏版本比较结果的分析与研究 39
4.1 速度变化与力度变化的关系 39
4.2 速度、力度变化与音乐结构的关系 40
4.3 装饰音处理 41
4.4 触键的研究 41
4.5 由版本比较带来的演奏启示 44
结语 47
参考文献 49
致谢 51
研究生期间科研成果 53

万方数据

1 绪论

1.1 选题缘起

叙事曲——作为勃拉姆斯创作早期最先尝试的浪漫主义音乐风格的作品。它在结构上和风格上都有着自己鲜明的特点。首先题材明确，叙事性强，用第一人称直接叙事；其次篇幅短小，每首作品均在 100 小节左右；再次，作者运用特殊音型作为新材料，使作品在节奏上和情绪上与前后形成鲜明对比。本文从一个演奏者的角度搜集了几种演奏版本，通过对其无数次的聆听，去感受其音乐内部深厚情感。不同演奏者演奏同一部作品都会有其不同的理解方式。勃拉姆斯的这部叙事曲作品很少有人去研究，若有也是大部分针对其第一首叙事曲进行演奏技巧及创作风格的研究，更不用说对其演奏版本的研究。本文选取了米凯兰杰利、吉列尔斯、卡钦、古尔德、鲁宾斯坦五位演奏家的音响影像资料作为研究对象。这其中每位演奏家的演奏速度与力度都有着极其明显的不同。

通过对勃拉姆斯 Op.10《四首钢琴叙事曲》演奏版本的研究，可以更好地让钢琴演奏者把握作品的风格，加深对作品的理解，提供一定的演奏支持。

1.2 研究现状

1.2.1 关于勃拉姆斯叙事曲的研究

众多学者往往都是根据自己不同的喜好去针对其中的某一首叙事曲做研究。可大致分为以下三类：

创作特点与演奏特点：如《勃拉姆斯“d 小调叙事曲”的创作手法与演奏分析》

叙事特点：如《音乐的叙事性陈述——勃拉姆斯钢琴叙事曲 Op.10 No.1》

叙事曲比较：如《浅析肖邦叙事曲与勃拉姆斯叙事曲的区别》，《论肖邦叙事曲和勃拉姆斯钢琴叙事曲音乐创作风格之异同》

1.2.2 关于勃拉姆斯叙事曲（Op.10）演奏版本的研究

对演奏版本的研究，只是近些年才在论文、期刊文献中活跃起来，早前国内对于钢琴作品演奏版本的研究十分有限。但随着全球一体化的发展，国外出版社的不断引进，网络的开放，涌现出了大量演奏版本提供给国内的钢琴演奏者，同时也大大提升了我们对不同版本演奏间差异的研究。

目前检索到国内相关硕士论文 17 篇，期刊文章 23 篇。检索的相关文献当中并没有研究过勃拉姆斯《叙事曲》（Op.10）这部作品。但其他相关论文和期刊文章中的研究内容和研究方向、研究方法对笔者研究勃拉姆斯这部作品也提供了宝贵的经验。如：李征《肖邦第三叙事曲演奏版本之比较研究》，刘祖育《论肖邦三首前奏曲的四个演奏版本》。

万方数据

1.3 研究意义

本人通过对现有文献的研究发现，国内目前对于演奏版本的研究不够重视。在往常弹奏的过程中也不会主张去聆听，一方面是为了培养演奏者自身独立思考的能力，另一方面也是为了避免演奏者刻意去模仿已有版本的演奏方式。在本科、研究生 7 年的学习生涯里，本人通过各种讲座、音乐会及大师班的学习，激发了对该领域的研究。通过比较不同演奏者演奏同一部作品的异同点，发现这其中所带了的微妙情感。本人从演奏版本的比较分析角度，论述勃拉姆斯四首叙事曲的五种不同演奏版本的演奏差异与个性理解。对于勃拉姆斯的这部作品到目前为止还没有发现有对其整部作品从演奏版本上进行比较分析。本人将通过自己 7 年所学的理论与演奏知识，经过大量的比对、分析、研究工作，对其进行论证。

万方数据

2 勃拉姆斯叙事曲（Op. 10）创作背景与音乐分析

2.1 创作背景

2.1.1 叙事曲的起源与特征

叙事曲（Ballade)源自普罗旺斯的 ballada,它的根源是 balar，最早是指具有歌颂性质的舞蹈音乐。[1]从 14 世纪开始，只歌不舞，在法国、意大利等国成为独唱或复调叙事歌曲的通称。顾名思义叙事曲一样具有叙事性，曲调有极强的语言表现力。像讲故事一样，内容多取材于民间的史诗、古老传说以及文学作品。

从时间上来说，叙事曲的演变也可分为以下几个时期：（1）14 世纪以前，专指跳舞。即载歌载舞之意。（2）14 世纪至浪漫主义时期，指源于中世纪定型诗歌曲。随着时间的推进，歌词也渐渐变为民谣或是民间传说，因此曲调也随之具有叙事性，成为音乐性和文学性的结合体。在这时歌舞已经分开，不在专门指跳舞。（3）浪漫主义中后期，在这个时期叙事曲一般指的是器乐作品。在浪漫主义文学的影响下，之前的歌词渐渐被淘汰，歌曲中歌词和旋律也渐渐分开，这时一般不在指代歌词，反而是指音乐的本身。叙事曲一般为单乐章，在曲式上并没有严格的规定。叙事曲多采用三部曲式——A-B-A 结构，有时甚至为混合曲式。

2.1.2 勃拉姆斯叙事曲（Op. 10）创作背景

勃拉姆斯叙事曲（Op. 10）创作于 1854 年，也是勃拉姆斯早期创作的作品。此阶段，勃拉姆斯跟随马克森学习钢琴和作曲，同时也受到巴赫、贝多芬等音乐家音乐创作风格的深刻影响。因而创作了奏鸣曲、变奏曲等多种体裁的作品。而后，浪漫主义风格也逐渐渗透于其中，使得勃拉姆斯开始尝试叙事曲这一体裁，并受益于他后期的创作。

勃拉姆斯的叙事曲共有四首，由于源自作曲家坎坷的感情经历，整套作品充满着忧郁之情。1853 年，勃拉姆斯对克拉拉一见钟情，而克拉拉则为他的老师——舒曼的妻子，此时已为几个孩子的母亲。直到 1856 年舒曼去世，承受着煎熬的、年轻的勃拉姆斯都一直在克拉拉的身边照顾着几个孩子。也就在同年勃拉姆斯带着永远埋在心里的感情选择了离开，终身未婚。此事却成了牵绊着他一生的创作灵感。而这套叙事曲恰好创作于作曲家感情最为纠结的时期，一方面他深爱着克拉拉，另一方面束缚自己的感情不能表达。叙事曲（Op. 10）既是描述了悲情的叙事诗《爱德华》，同时也透露出他忧郁的情感和封闭的性格。　　诗文节选如下：

“你的剑为什么染红了血？爱德华！爱德华！
你干嘛悲伤地在哪儿走着？啊！”

[1]钱亦平，王丹丹.西方音乐体裁及形式的演进【M】.上海：上海音乐学院出版社，2003.357

万方数据

“我杀死了我的兀鹰，妈妈，妈妈！
它老是在我的身旁，啊！”

“你的兀鹰的血不会那么红，爱德华，爱德华！
我的儿，老实告诉我吧，啊！”
“我杀死了我的红马，妈妈，妈妈！
它那么傲岸而耿直，啊！”

“那么你的妻子和儿女怎么办？爱德华，爱德华，
如果你去海上的话？啊！”
“世界大得很，让它们去乞讨吧，妈妈，妈妈！
我永远看不到他们了，呵呵”

“那么你的妈妈怎么办？爱德华，爱德华，
我的儿，我的儿，对我说呀！啊！啊！”
“让地狱的灾殃降临到你身上，妈妈！妈妈！
因为是你促使我这样干的啊！”[2]

2.2 音乐分析

2.2.1 勃拉姆斯创作风格特征

（1）鲜明的民族特色

少年时勃拉姆斯的经历，使他直接接触到了德国的民间音乐，这也使得勃拉姆斯在创作中经常用到民间音乐元素和音乐片段，并在原有基础上进一步创造出和德国民间音乐相近的主题性旋律。勃拉姆斯创作的音乐素材与某些音乐片段是以德国音乐为基础，同时又融入多种民族调式的维也纳音乐。因此，勃拉姆斯的音乐无论是吸收借鉴、二度创作都取自于民间德国音乐，其风格质朴、浓厚、耐人寻味。

（2）古典与浪漫相交融

勃拉姆斯本质上更偏向于古典音乐，不会一味的跟随汉斯立克的“纯音乐”主张，以及新浪漫派的创作手法。反而是回到过去，将早期的浪漫主义和维也纳古典乐派相结合，走出自身特色的音乐类型。即：用传统音乐结构表述浪漫主义内容。正是因为如此，勃拉姆斯作品的表达方式更严谨，结构、内涵、情感三者的处理更均衡。

[2]钱亦平，王丹丹.西方音乐体裁及形式的演进【M】.上海：上海音乐学院出版社，2003.361-362

万方数据

2.2.2 勃拉姆斯叙事曲（Op.10）音乐分析

勃拉姆斯共创作有五首钢琴叙事曲。《叙事曲》（Op.10）创作于 1854 年，发表于 1856 年,共四首。第五首创作于 1892 年，被收录在六首小品中（Op.118 No.3）。常被世人所演奏的便是 OP.10，同时这部作品也是最有勃拉姆斯味道的一部作品。本文主要分析 Op.10 中的四首：

表 1 勃拉姆斯叙事曲（Op.10）创作技法一览表

	第一叙事曲	第二叙事曲	第三叙事曲	第四叙事曲
节拍	4/4	4/4、4/6	6/8	3/4、4/4、6/4
小节数	71	149	124	148
速度	Andante（行板）	Andante(行板)	Allegro（快板）	Andante(行板)
旋律	旋律与叙事诗在内容行紧密联系	旋律多采用同音反复和多声部线条	旋律较其他叙事曲轻快，犹如间奏曲一样。	中段用了“senzatro Ppomarcare”，来克制音乐情绪的表现。
调式调性	d 小调	D 大调	b 小调	B 大调
织体	本曲大量的应用勃拉姆斯的经典音型“三连音”	本曲大量应用切分与紧凑密集的节奏音型	本曲应用大量的十六分音符快速跑动	本曲多运用了“三对二”的节奏
曲式结构	复三部曲式	复三部曲式	单三部曲式	变奏重复的单二部曲式

《d 小调第一叙事曲》是根据黑尔达的苏格兰叙事诗《爱德华》所创作并常以《爱德华叙事曲》命名。本首叙事曲为复三部曲式，本曲虽然有标题，但主要还是在于表现《爱德华》叙事诗的精神。本曲曲式分析图示及说明：

表 2 《d 小调第一叙事曲》分析图示表

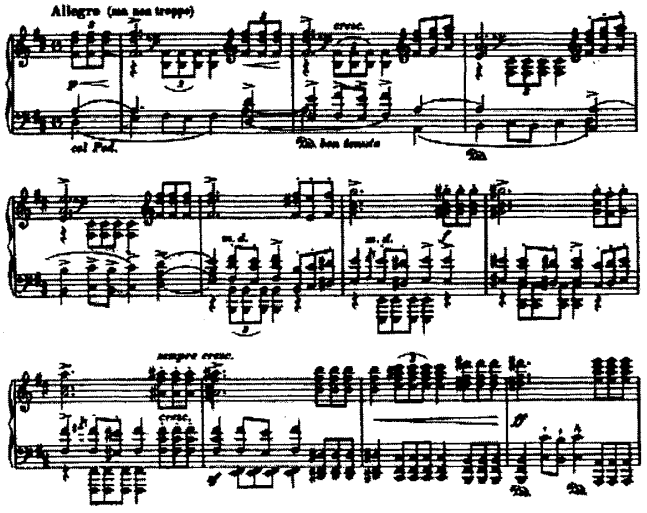
一级曲式结构	第一部分	中部	再现部
二级曲式结构	A—B—A^1—B^1	C—链接	B—A

万方数据

起止小节数	1-8、9-13、14-21、22-26	27-35、36—43	44-59、60-71
调式调性	d：g：c：d：	D：e：#f：B：	g：c：降E：c：d：

第一部分（1-26小节），行板（Andante),主调d小调，A主题旋律在模仿母亲的话语，钢琴持续厚重的和声，充满了慈祥的母爱。B主题旋律在模仿其儿子的声音，调式调性g小调经c小调转回d小调，转调时的不稳定色彩凸显着爱德华谎话过后的不安。14-26小节为A、B主题的重复再现。

中部（27-43小节），Allegro(ma non tropo)从容的快板，调式调性为D大调，本部分为整首曲目戏剧性最强的段落。以连续的三连音（见谱例1），伴随着力度的递增，把音乐推向高潮。

谱例1

再现部（44-71小节），本部分为不完全再现，B主题与A主题依次出现，再现部运用了三连音的织体，描写了爱德华事后的懊悔之心。

《D大调第二叙事曲》，复三部曲式，这首作品描绘的是少女般的憧憬，是一首具有浪漫色彩的乐曲。本曲曲式分析图示及说明：

表3 《D大调第二叙事曲》分析图示表

一级曲式结构	第一部分	中部	再现部
二级曲式结构	A	B—C—B	A
起止小节数	1-22	23-50 、 51-79 、 80-117	118-149

万方数据

调式调性	D:	b: B: b:	B: D:

第一部分（1-22 小节），Andante (espressivo e dolce)柔和且具有表情的快板，调式调性为 D 大调，前两小节是引子部分，左手的切分节奏与右手的旋律配合在一起，奏出了一幅乡村田园的温馨场景。

中部（23-117 小节），带再现的单三部曲式，第一段（23-50 小节），b 小调，Allegro non troppo（从容的快板），用紧凑密集的节奏音型表现出本曲快速的开始。多用同音反复、节奏重音、柱式和弦（见谱例 2）来表现压迫环境下人民的顽强抵抗。第二段（51-79 小节），调式调性由 b 小调变为 B 大调，节拍也由四四拍换成四六拍，两部分每一小节的时值未变，但听觉上速度较之前有所加快。第三段（79-117 小节），b 小调，四四拍，第三段是中部第一段的变化再现，运用模进来增强音乐的动力和表现力。

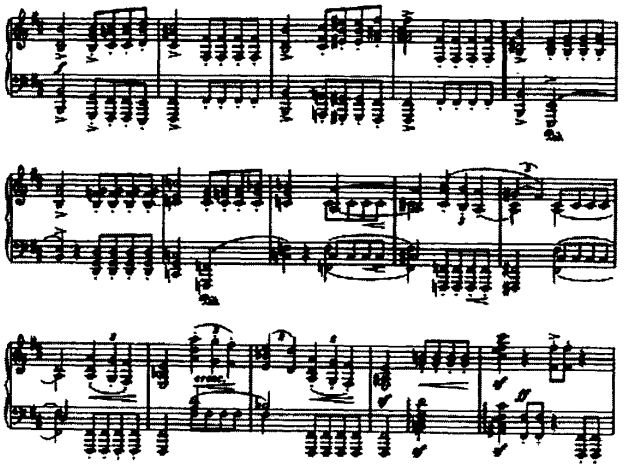
谱例 2

《b 小调第三叙事曲》，单三部曲式，作品被冠有间奏曲的标题。舒曼认为这首乐曲是具有“魔性的”[3]。这首作品独特的灰暗性也造就了其典型的北国风格。本曲曲式分析图示及说明：

表 4 《b 小调第三叙事曲》分析图示表

一级曲式结构	引子	A	B	A	尾声
起止小节数	1-2	3-42	43-92	93-118	119-124
调式调性	b:		# d	b:	B:

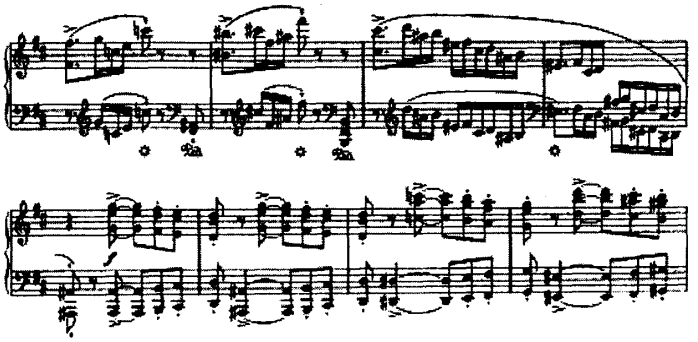
本曲有“间奏曲”作为标题，单三部曲式，b 小调。

[3]林逸聪. 音乐圣经[M]. 北京：华夏出版社，1999. 289

万方数据

引子（1-2 小节）

A 段（3-42 小节），Allegro（快板），b 小调，在本段中作曲家使用了大量的十六分音符、八度音程的加厚（见谱例 3）、音区的变化及强力度的出现，都让此段旋律有了局促、慌乱之感。左手乐句开始的低音区弱拍使用了顿音弹奏方式，让此处的音乐更具有不稳定性。

谱例 3

B 段（43-92 小节），本段节奏虽保持一致，但调性上变为 # d 小调。音符时值也变为了以附点四分音符和四分音符为主。音的走向也有前面的跳进变为以极进或小跳的平稳进行。

A 段（93-118 小节），本段为第一部分的再现，调性也回到了 b 小调。

尾声（119-124 小节），尾声的调性由 b 小调变为 B 大调，为第四首叙事曲做调性准备。本首乐曲的跑动性也是四首叙事曲中最强的一首。第一段和第三段的快速跑动，与第二段反差明显。

《B 大调第四叙事曲》，本首乐曲为双重二部性曲式结构，B 大调，四三拍，Andante con moto（稍快的行板）。中段采用了“senzatroppomarcare”（不太突出），通过对内声部的控制来表达此首乐曲的情感。本曲曲式分析图示及说明：

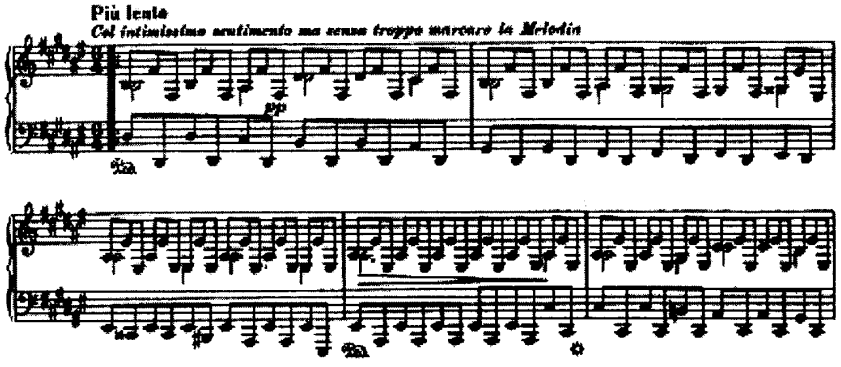
表 5　《B 大调第四叙事曲》分析图示表

一级曲式结构	A	B	A’	B’
起止小节数	1-46	47-72	73-134	135-148
调式调性	B:	# F:	B:	b: B:

A 段（1-46 小节），B 大调，稍快的行板，本段有很明显的民歌风格。高声部主旋律分句明显，中声部为分解和弦，低声部为和弦低音。

B 段（47-72 小节），四六拍，Piu lento，# F 大调，aba 三段体的曲式结构。伴奏织体上出现了勃拉姆斯标志性的三对二节奏（见谱例 4）。勃拉姆斯深沉、严肃的个性在本段也被表现的淋漓尽致。

万方数据

谱例 4

A'段（73-134 小节），四三拍，B 大调，本段回到了 A 段的速度（Tempo Ⅰ），分为两部分，第一部分为单段体，第二部分为带再现的单三部。

B'段（135-148 小节），调式调性由 b 小调转为 B 大调，速度为 Piu Lento，三对二节奏在此段中大量出现，演奏上的双手交替让本段的音乐增添了更多色彩。

万方数据

3 勃拉姆斯叙事曲（Op. 10）演奏版本

3.1 演奏版本的选择

目前笔者已收集到的版本包括：米凯兰杰利版、布伦德尔版、罗杰版、吉列尔斯版、卡钦版、阿图尔·鲁宾斯坦版、索科洛夫版、阿劳版、古尔德版、斯蒂芬·霍夫版。在众多的版本中，笔者选出米凯兰杰利（1920—1995）、古尔德（1932—1982）、卡钦（1926—1969）、吉列尔斯（1916—1985）、阿图尔·鲁宾斯坦（1887—1982）五个版本作为比较对象。

古尔德，加拿大二十世纪最具有精神魅力的钢琴演奏家之一。作为一名优秀的钢琴演奏家，音质透明、手指技巧灵活、力度控制恰到好处的把握，使古尔德能够赋予音乐一种充满生气的节奏张力。他的演奏方式一反常规，坐的很低，琴凳同样也是一个破旧不堪的木椅。古尔德在演奏时那独特的行为举止常常吸引众多的观众。古尔德是目前为止唯一一个只发行唱片却不开音乐会的演奏家。他的音乐也成为 20 世纪人们生活中不可缺少的一部分。他那特立独行的行为举止与成就一并构成了其闻名世人的“古尔德风格”。

（1）CD 版本

专辑名称：精选集

发行时间：1993 年

发行公司与编号：索尼

朱利叶斯·卡钦，1926 年生于美国新泽西，卡钦在钢琴上的启蒙老师是其祖母，随后又跟随萨佩顿继续钻研。在 11 岁时，卡钦便在全美的广播中公开演出并与当时非常知名的纽约爱乐乐团等合作演出协奏曲。当时，为了更好让其在哈佛大学学习哲学与英国文学，父母直至 1945 年才允许卡钦公开演出。卡钦一生中录制了勃拉姆斯所有的钢琴作品，同时也可看出他录制了大量的唱片，几乎弹奏了各个时期的钢琴作品。卡钦高超的弹奏技巧与优秀的艺术天赋也奠定了其在二十世纪钢琴家中的地位。卡钦曾在世界各大音乐名城公开演奏过勃拉姆斯的作品，这也无不让人联想到其与勃拉姆斯的音乐最般配。在五位演奏家中卡钦是享誉世界的勃拉姆斯作品演奏家，同时也是一位学者型钢琴家，有着极其深厚的文学修养。擅长勃拉姆斯的作品。他所录制的勃拉姆斯作品也被公认为是最符合作曲家气质的。

（1）CD 版本

专辑名称：勃拉姆斯钢琴作品选（卡钦）

发行时间：1987 年

发行公司与编号：DECCA

万方数据

米凯兰杰利，出生于意大利的巴雷西亚。父亲是一位有很高音乐素养的律师，在米凯兰杰利3岁时父亲便教授其钢琴。由于米凯兰杰利出众的领悟能力，4岁时便被温都里音乐学校破格录取。在学校学习期间，米凯兰杰利不仅学习钢琴，同时还一并学习了小提琴和管风琴。这些深深地影响着其后来的演奏风格。米凯兰杰利高超的技巧以及出色的控制能力，使他的演奏既有古典乐派的身影同时也有浪漫乐派的去情怀。他对曲目非常挑剔，对其自身的演奏更是几近完美。因此，只要是他出版的唱片都是极品中的极品。

（1）视频网址

http://v.youku.com/v_show/id_XNTc5MzEwMjg=.html

（米凯兰杰利 1981年 瑞士现场）

埃米尔·吉列尔斯，原苏联钢琴家；1916年10月19日出生于乌克兰的奥德萨；6岁开始学习钢琴，13岁举行钢琴独奏会；1933年获苏联音乐比赛一等奖；1935年，在涅高兹的指导下攻读于莫斯科音乐学院硕士学位；1985年10月14日在莫斯科逝世，他是俄罗斯钢琴学派的杰出代表。吉列尔斯在涅高兹首下学习钢琴演奏三年，深得其本人真传。无论磅礴大器、辉煌华丽的柴可夫斯基还是气势恢宏的贝多芬都无不打上了鲜明的“俄式”烙印，但是他激情中不失理性、忠实原著的演奏，不仅彰显了其个人风格，同时也令人对他的演奏所折服，这就是吉列尔斯最令人着迷的地方。勃拉姆斯的作品也是吉列尔斯的拿手绝活。

（1）CD版本

专辑名称：勃拉姆斯作品选

发行时间：1976年

发行公司与编号：Polydor

阿图尔·鲁宾斯坦，1887年生于波兰罗兹，美籍波兰钢琴家。11岁在柏林由约阿奇姆指挥演奏莫扎特的钢琴协奏曲。鲁宾斯坦对勃拉姆斯音乐的终身奉献可圈可点。鲁宾斯坦用音乐为自己写下自传，在他演奏中的每一句话都是那么的清晰优美，而勃拉姆斯的作品更是其音乐会上的必弹曲目。

（1）CD版本

专辑名称：勃拉姆斯钢琴奏鸣曲、间奏曲、叙事曲

录音时间：1959-1970年

发行公司与编号：BMG

3.2 《d小调第一叙事曲》五种演奏版本

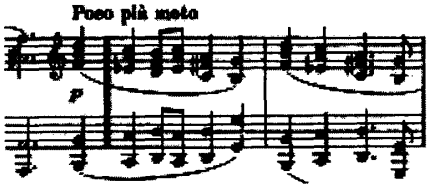
3.2.1 五种演奏版本力度比较

万方数据

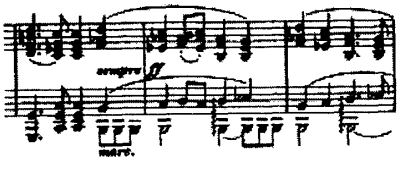
力度作为音乐的基本属性之一，同时也是音乐语言的重要组成部分。[4]

（1）米凯兰杰利

米凯兰杰利演奏的勃拉姆斯《d 小调第一叙事曲》第一部分音色明亮，每个音下键都非常干脆，情绪抒发到位。在演奏第一部分时，米凯兰杰利演奏的力度变化就异常频繁。在乐句的结束上，米凯兰杰利都把它们处理为突弱。这种演奏的处理能够让听众强烈的感受到母子对话时的复杂情感和爱德华自己纠结的内心。乐谱的第 4、10、11、23、24 小节（见谱例 5-1、5-2）都没有力度的标记，由于在此处都是一个乐句的末尾或开头，米凯兰杰利在演奏时都进行了力度的变化，使得乐曲的力度更加丰富并具有层次感。

谱例 5-1

谱例 5-2

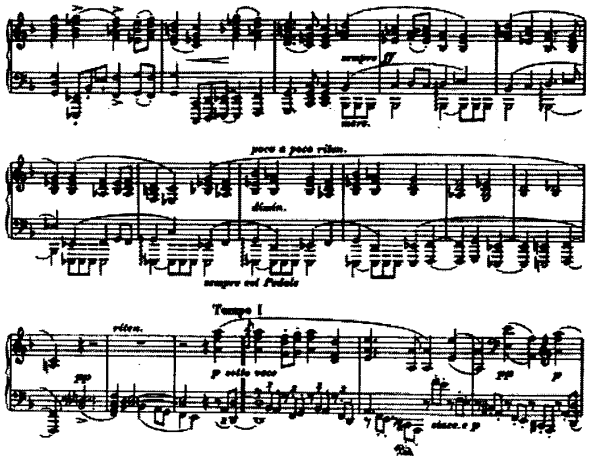
在米凯兰杰利演奏的中段部分中，演奏力度逐渐增强，充满爆发力的触键将此事的音乐推向高潮。在本段中，力度的变化幅度较小。其铿锵有力的演奏风格，只需在力度增强处稍加力度处理，变能够让听众感受到爱德华抑制不住自己背心一触而发的情感。在米凯兰杰利演奏的再现段中，后半部分与第一部分的力度相似，与中段形成了强烈的发差，最后乐曲结束在一段寂静的旋律当中。48 小节第三排的力度上，米凯兰杰利处理为突弱。（见谱例 6）57 小节的力度上，米凯兰杰利处理为强力度。由此看出，米凯兰杰利都未完全按照乐谱标记的力度进行演绎。

谱例 6

[4]李重光.《音乐理论基础虎》.人民音乐出版社

万方数据

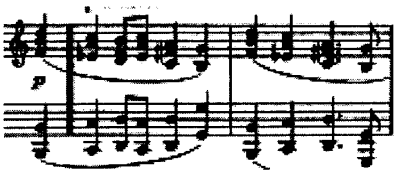
（2）吉列尔斯

吉列尔斯演奏的第一部分几乎完全是按照乐谱上的标记来演绎的。谱例上只要是出现到的标记符号，在吉列尔斯的演奏中都做了出来。整体力度较米凯兰杰利的版本较弱，整体力度过于平稳，没有突强和突弱。在乐句的结束上，吉列尔斯都按照乐谱上的标记，处理为渐弱。在中段中，力度是一个长线条“渐强”的过程（27-43 小节）。吉列尔斯把这一段看成是一个整体。力度变化过程：ppp-pp-p-f-ff。从 27 小节一直持续到 43 小节。让听众感觉此处情绪情感的酝酿、积累和爆发的过程。再现部中，44-55 小节（见谱例 7）的右手旋律未按照乐谱上的标记来演绎，而是将每小节的每一个和弦音都弹成强力度（即重音）。触键很干脆，声音饱满。48 小节，力度处理为强。后半部分力度比第一部分略弱，像是在咆哮后的沉静中结束本首乐曲。

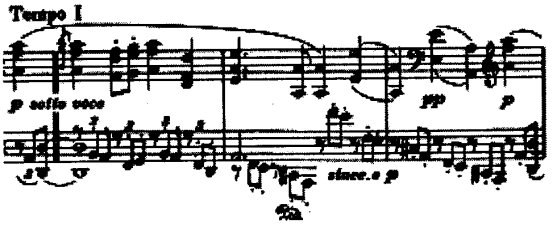
谱例 7

（3）古尔德

古尔德演奏的勃拉姆斯《d 小调第一叙事曲》，第一部分（1-26 小节）。第 1 小节，古尔德的弹奏方式就很明显的却别于其他几位演奏家，他将装饰音缓慢且清晰的弹奏到下一拍主和弦上去。这也是古尔德的一种独特的演奏方式，这样的弹奏方法使乐曲的一开始很平稳的进入。第 1-4 小节，用“f”的力度去演奏，每个音符的颗粒性很强，并没有按照乐谱标记的“p”来演奏。第 5-8 小结，从第 5 小节开始古尔德就将旋律开始减慢，较米凯兰杰利和吉列尔斯的版本都要早。第 10 小节的第 3 拍（见谱例 8），这里古尔德用到了和米凯兰杰利的一样的处理方式。从第 3 拍开始旋律渐弱并渐慢。第一部分的 A^1 乐段与 A 乐段一样，并没有按照乐谱标记的力度来演奏。第 19-20 小节，这两个小节古尔德做了渐慢和渐弱的处理，与其他几位演奏家的处理方式截然不同。

万方数据

谱例 8

中部（27-43 小节），第 27 小节的第一拍，古尔德弹奏的版本时值上要停留的久一些。在中段部分中，古尔德的左手与右手力度近乎一样。双手旋律同时进行，互不干扰且遥相呼应。重点强调了“三对二”的节奏。

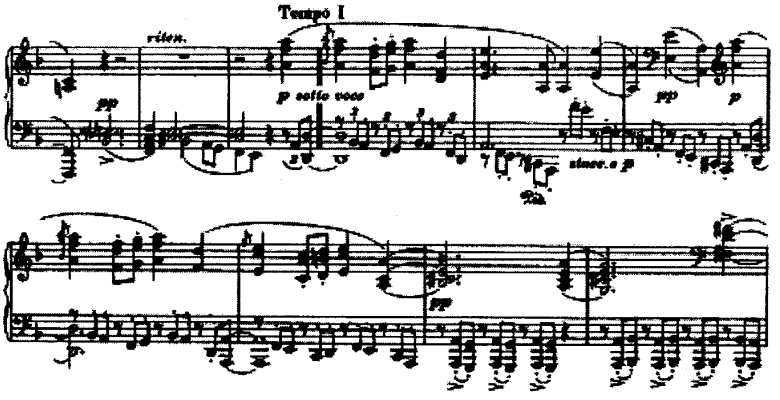
再现部（44-71 小节），第 44-53 小节，古尔德与吉列尔斯的处理极为相似，都是将每一个和弦“重音化”，着重强调了它们。第 51-54 小节，左手低声部部分，古尔德在这也对左手的旋律线条做了“f”的处理，而米凯兰杰利的版本在这里则是对左手的旋律线条进行了弱化处理。第 59 小节的左手最后一个音，古尔德对它做了延长。第 60-61 小节（见谱例 9），左手的三连音部分，古尔德把这部分旋律当作主旋律来演奏，让其与右手的主旋律相互呼应。在 65、66 两个小节中，古尔德把左手旋律处理成断音弹奏这与其他几位演奏家的处理截然不同。

谱例 9

（4）鲁宾斯坦

鲁宾斯坦演奏的《d 小调第一叙事曲》，第一部分（1-26 小节）第 9 小节开始，速度变突然加快，力度却并没有按照乐谱上标记的“p”来演奏。力度没有明显的变化，基本遵循乐谱标记来演奏。中部（27-43 小节），在第 30 小节处，鲁宾斯坦给了一个短暂的“弱停顿”，这样的处理方法能够更好的区分乐句，这也是鲁宾斯坦自己针对本乐曲所加的处理。在本段中，右手的三连音并没有像古尔德弹奏的“f”力度，反而鲁宾斯坦把三连音的乐句感表现了出来，让人感觉每一个三连音都像加了一条“连线”。再现部（44-71 小节），一开始的 44-54 小节都没有渐慢的倾向，而是保持与中部相同的快板速度。力度也没有太大的变化。第 59-66 小节（见谱例 10）恢复本首乐曲的主题后，左手三连音部分没有弹奏成断音或跳音，反而将其加了“连线”处理。在本文众多的演奏版本中又多了一种处理方法。从 65 小节开始，力度也没有像乐谱标记的“pp”来演奏，反而是延续了

万方数据

前面的“f”的力度，直到69小节力度上开始渐弱。

谱例10

（5）卡钦

卡钦演奏的勃拉姆斯《d小调第一叙事曲》，第一部分你（1-26小节），卡钦在本段的演奏描绘了出了一幅在黑暗中爱德华与母亲的对话场景。第2小节的第一拍，卡钦在力度处理上给了一个“f”，紧接着后面的八分音符与第三拍在力度上处理为“p”.第2小节结束与第3小节处，力度上则出现了明显的“dim”.第5小节第四拍起直至第6小节，力度上用了一个长线条的“dim”，而在乐谱标记上此处为两个“渐弱”处理，不难看出在这里卡钦加入了自己对乐曲的理解。第10小节最后两拍卡钦的演奏方式与米凯兰杰利极为相似，都用到了“dim”、“rit”，再次也增强了乐句的终止感和戏剧性。第13小节第一拍，力度处理上出现了“pp”和“dim”，乐谱上的力度标记有所出入。14-20小节的力度处理与1-8小节基本相同。

中部（27-43小节），在本段的力度处理上，卡钦与其他演奏家爱的处理几乎一样。基本按照乐谱标记的力度来演奏。在本段重音与顿音的处理上较米凯兰杰利的版本力度上要稍弱些。第27小节第四拍开始力度上出现了明显的渐强。比其他演奏家在力度上都要提前进入渐强。

再现部（44-71小节），在本段的44-48小节，力度一直维持在“f”。第55小节开始，力度上出现了渐弱。在本段最后的主题再现上，卡钦把力度控制的特别弱“pp”。较其他演奏家的演绎版本来言，卡钦的力度处理是最弱的。

3.2.2 五种演奏版本速度比较

速度——“即音乐进行的快慢程度。”音乐进行的快慢程度也会直接影响到乐曲的处理和情感表达。由对五位演奏家所演奏的五个版本研究发现：米凯兰杰利演奏的总时长为4分45秒，吉列尔斯演奏的总时长为4分30秒。而古尔德则

万方数据

用了 6 分 35 秒，古尔德的演奏速度比乐谱标记的“Andante”还要慢些。尤其在中部的处理上尤为明显。每一位钢琴演奏家演奏的时长都不一样，这也反映出每一个人对这首叙事曲的感受和处理都不一样。鲁宾斯坦的演奏版本中，第一部分按照乐句的划分，针对每一乐句都有相应的速度变化。1-8 小节为乐曲的原速“Andante”行板，而 9-13 小节速度则突然加快，14-20 小节又恢复到了原速“Tempo Ⅰ”，21-26 小节同 9-13 小节一样，速度明显加快。这几个乐句的速度变化也正好是乐谱标记的速度变化。因此，在这不难看出鲁宾斯坦是一个比较忠实于原谱的演奏家。卡钦演奏的本首乐曲，速度上较乐谱标记的“Andante”的速度还要略慢。比米凯兰杰利、吉列尔斯的版本速度上都要慢许多。在本首乐曲中，卡钦也融入了很多自己对乐曲的理解。在乐曲乐句的结尾处，尝尝会用到“rit”。

（1）整体速度差异　见表：

表 6 《d 小调第一叙事曲》整体速度分布表

演奏家	结构	开始	结束	时长	总时长
米凯兰杰利	第一部分（1-26 小节）	00 分 01 秒	02 分 04 秒	124 秒	4 分 44 秒
	中段（27-43 小节）	02 分 05 秒	02 分 47 秒	43 秒	
	再现段（44-71 小节）	02 分 48 秒	04 分 44 秒	117 秒	
吉列尔斯	第一部分（1-26 小节）	00 分 01 秒	01 分 50 秒	110 秒	4 分 30 秒
	中部（27-43 小节）	01 分 51 秒	02 分 39 秒	49 秒	
	再现段（44-71 小节）	02 分 40 秒	04 分 30 秒	110 秒	
卡钦	第一部分（1-26 小节）	00 分 01 秒	02 分 14 秒	134 秒	04 分 57 秒
	中部（27-43 小节）	02 分 15 秒	02 分 52 秒	37 秒	
	再现段（44-71 小节）	02 分 53 秒	04 分 57 秒	124 秒	
	第一部分（1-26 小节）	00 分 01 秒	01 分 34 秒	94 秒	

万方数据

鲁宾斯坦	中部（27-43 小节）	01 分 35 秒	02 分 15 秒	40 秒	4 分 00 秒
	再现段（44-71 小节）	02 分 16 秒	04 分 00 秒	104 秒	
古尔德	第一部分）1-26 小节）	00 分 01 秒	02 分 40 秒	160 秒	6 分 35 秒
	中部（27-43 小节）	02 分 41 秒	03 分 43 秒	61 秒	
	再现部（44-71 小节）	03 分 44 秒	06 分 35 秒	172 秒	

（2）局部速度差异

①第一部分速度差异

五位钢琴演奏家在演奏第一部分时的起始速度就不一样，首先鲁宾斯坦的版本最快，古尔德的版本最慢。但在速度变化点五位演奏家上却是一致的，都在乐句的结尾或者乐段的结束在速度上做了渐慢处理。具体见表：

表 7　第一部分演奏时间分布表

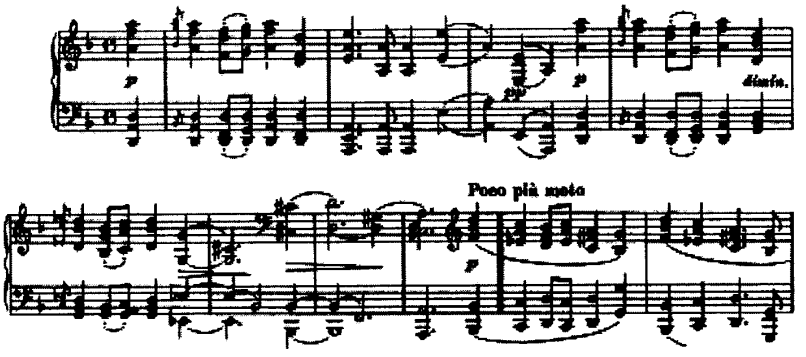
演奏家	结构	开始	结束	时长	总时
米凯兰杰利	A 主题（1-8 小节）	00 分 01 秒	00 分 39 秒	39 秒	2 分 04 秒
	B 主题（9-13 小节）	00 分 40 秒	01 分 02 秒	23 秒	
	A^1 主题（14-21 小节）	01 分 03 秒	01 分 39 秒	37 秒	
	B^1 主题（22-26 小节	01 分 40 秒	02 分 04 秒	25 秒	
吉列尔斯	A 主题（1-8 小节）	00 分 01 秒	00 分 34 秒	34 秒	1 分 49 秒
	B 主题（9-13 小节）	00 分 35 秒	00 分 55 秒	20 秒	
	A^1 主题（14-21 小节）	00 分 56 秒	01 分 29 秒	34 秒	
	B^1 主题（22-26 小节）	01 分 30 秒	01 分 50 秒	21 秒	

万方数据

古尔德	A 主题（1-8 小节）	00 分 91 秒	00 分 46 秒	46 秒	2 分 40 秒
	B 主题（9-13 小节）	00 分 47 秒	01 分 20 秒	33 秒	
	A^1 主题（14-21 小节）	01 分 21 秒	02 分 12 秒	51 秒	
	B^1 主题（22-26 小节）	02 分 13 秒	02 分 40 秒	27 秒	
鲁宾斯坦	A 主题（1-8 小节）	00 分 01 秒	00 分 28 秒	28 秒	1 分 34 秒
	B 主题（9-13 小节）	00 分 29 秒	00 分 46 秒	17 秒	
	A^1 主题（14-21 小节）	00 分 47 秒	01 分 15 秒	28 秒	
	B^1 主题（22-26 小节）	01 分 16 秒	01 分 32 秒	16 秒	
卡钦	A 主题（1-8 小节）	00 分 01 秒	00 分 42 秒	42 秒	2 分 14 秒
	B 主题（9-13 小节）	00 分 43 秒	01 分 08 秒	25 秒	
	A^1 主题（14-21 小节）	01 分 09 秒	01 分 49 秒	40 秒	
	B^1 主题（22-26 小节）	01 分 50 秒	02 分 14 秒	24 秒	

以 1-8 小节为例（见谱例 11）：五位演奏家在旋律音乐进入尾声处均在速度上渐慢：米凯兰杰利和卡钦从第 6 小节开始渐慢，古尔德从第 5 小节便开始渐慢，鲁宾斯坦的版本则从第 7 小节开始渐慢，吉列尔斯的版本在第 2 小节便有一个渐慢出现，接而在第 7 小节再一次出现渐慢。鲁宾斯坦的演奏时长在这五个版本中是最短的，仅为 28 秒。古尔德的演奏时长为 46 秒，是五位演奏家当中用时最长的。

谱例 11

万方数据

②中部速度差异

在演奏中段时，五位演奏家当中米凯兰杰利、吉列尔斯、鲁宾斯坦的基本速度相似，古尔德的演奏则明显要慢许多。五位演奏家中段的速度变化特征有以下几点：（1）米凯兰杰利、古尔德、鲁宾斯坦、卡钦都是从乐段开始逐渐加快，在句尾处减慢。（2）吉列尔斯的版本在本段中没有出现速度上的变化，保持原速演奏完整个中部。 具体见表 8：

表 8、中部（27-43 小节）演奏时间分布表

演奏家	结构	开始	结束	时长
米凯兰杰利	中部	02 分 05 秒	02 分 47 秒	43 秒
吉列尔斯	中部	01 分 51 秒	02 分 39 秒	49 秒
古尔德	中部	02 分 41 秒	03 分 43 秒	61 秒
鲁宾斯坦	中部	01 分 33 秒	02 分 15 秒	42 秒
卡钦	中部	02 分 15 秒	02 分 52 秒	37 秒

③再现部速度差异

在本段的演奏速度上五位演奏家有极其明显的不同：古尔德用时最长，为 172 秒。而鲁宾斯坦的版本用时最短，为 103 秒。米凯兰杰利、吉列尔斯、鲁宾斯坦、卡钦演奏 B^2 的时长要多于 A^2；反而古尔德演奏 B^2 的时长和 A^2 是同步的。51-59 小节为过渡乐句，五位演奏家在这里的处理都极其相似，将前一乐句的速度延长到此乐句，并且在 59 小节处渐慢。（见谱例 12）

谱例 12

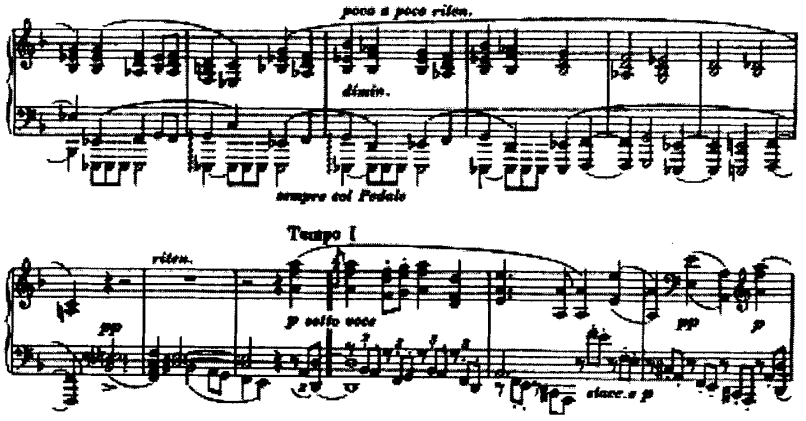
万方数据

具体见表 9：

表 9、再现部演奏时间分布表

演奏家	结构	开始	结束	时长	总时
米凯兰杰利	B^2 主题（44-59 小节）	02 分 48 秒	03 分 39 秒	51 秒	
	A^2 主题（60-71 小节）	03 分 40 秒	04 分 44 秒	64 秒	116 秒
吉利尔斯	B^2 主题（44-59 小节）	02 分 40 秒	03 分 31 秒	51 秒	
	A^2 主题（60-71 小节）	03 分 32 秒	04 分 30 秒	59 秒	110 秒
古尔德	B^2 主题（44-59 小节）	03 分 42 秒	05 分 08 秒	86 秒	
	A^2 主题（60-71 小节）	05 分 09 秒	06 分 35 秒	86 秒	172 秒
鲁宾斯坦	B^2 主题（44-59 小节）	02 分 16 秒	03 分 01 秒	45 秒	
	A^2 主题（60-71 小节）	03 分 02 秒	04 分 00 秒	58 秒	103 秒
卡钦	B^2 主题（44-59 小节）	02 分 53 秒	03 分 47 秒	54 秒	
	A^2 主题（60-71 小节）	03 分 48 秒	04 分 57 秒	69 秒	123 秒

本首乐曲的再现部，五位钢琴家都对其进行了细腻的处理。以 B^2 主题（44-59

万方数据

小节）为例，卡钦、鲁宾斯坦、吉列尔斯、米凯兰杰利的演奏时长相差无几，反而古尔德在本部分的演奏用时达到86秒，这部分古尔德在每一个小乐句的结尾处都给了渐慢的处理，而且比其他四位演奏家提前渐慢，因此古尔德演奏的的 B^2 主题用时是五位演奏家中最长的，更有意思的是与再现部 A^2 主题的演奏时长相同，同为86秒。这种情况也是非常罕见地。

3.2.3 五种演奏版本情感分析

吉尔列斯在演奏本首乐曲具有很鲜明的“俄式”烙印，音乐的旋律线条几乎让人感觉一气呵成。他忠实原著而又不失灵性的演奏，彰显其本人独特的个人风格。

米凯兰杰利在演奏本首乐曲时处理的细腻程度让人叹服。每一个音的强弱处理都做得很到位。放佛这首乐曲就像是他自己写的一样。完全吃透了本首乐曲。

古尔德在对本首乐曲的演奏中加入了大量自己对乐曲的理解与处理，完全把这首乐曲弹出了属于自己的味道。

鲁宾斯坦的版本相较于其他几位演奏家的演奏来说少了些许自由上的情感表达，比较忠实于作品的原汁原味。

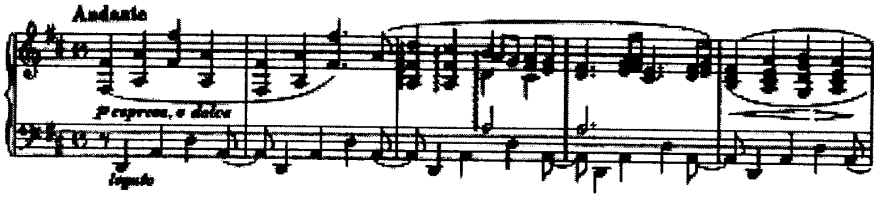
3.3 《D大调第二叙事曲》五种演奏版本

3.3.1 五种演奏版本力度比较

（1）米凯兰杰利

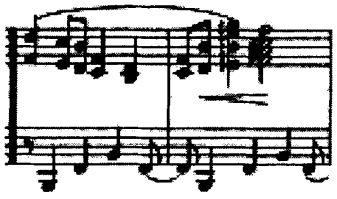
米凯兰杰利演奏的勃拉姆斯《D大调第二叙事曲》第一部分时，手指的下键力度非常深，运用大臂带动手指缓慢下键的弹奏方法。第 1-2 小节为本首乐曲的引子，米凯兰杰利在弹奏此处时，将第 2 小节做渐慢与渐弱处理并且在第 3 拍上做了停顿（见谱例 13），为进入本首乐曲的音乐主题做了极好的铺垫。第一部分右手上声部的主题旋律线条，让米凯兰杰利弹奏的十分明显。在第 11 小节结尾处（见谱例 14），米凯兰杰利做了延长处理，加深了本乐句的终止感。相同的 13 小节也做了同样的处理。第一部分米凯兰杰利的演绎让人感觉像是爱德华和妈妈在讲述、诉说，给人一种想仔细听听到底讲的是什么。

谱例 13

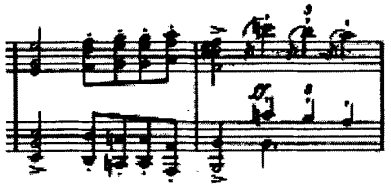


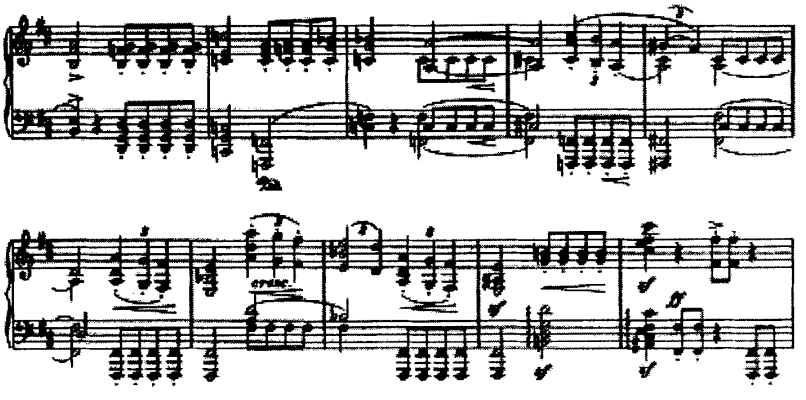
谱例 14

万方数据



在中段的部分，米凯兰杰利基本上是按照乐谱标记来对对本首乐曲进行演绎的。在第 42 小节处，米凯兰杰利并没有做“f”处理，而是很平稳的过渡过去。在第 45 小节（见谱例 15）的后两拍四个八分音符处，米凯兰杰利对这四个音符都进行了着重强调“›”处理，这里更好的将音乐的流动性延伸下去。第 49-50 小节出，做了渐慢且渐弱的处理。当调式调性有 b 小调转为 B 大调时（即 51 小节开始），右手每一小节的第一个音，米凯兰杰利都做了“sf”突强的处理，为这一段音乐增添了许多戏剧性效果。在本段中，大量的出现了”三对二”、“三对四”的节奏（见谱例 16），米凯兰杰利在弹奏时旋律所在的那只手力度一定要强且突出。本首乐曲的呈现部，第 117-118 小节引子部分同第一部分一样做了渐慢和停顿处理来引出后面的音乐主题。127、129 小节第一拍都做了“f”处理，强调乐句感。139-147 小节，双手将中声部的旋律线条完美的弹奏出来，低声部控制的恰到好处。

谱例 15

谱例 16

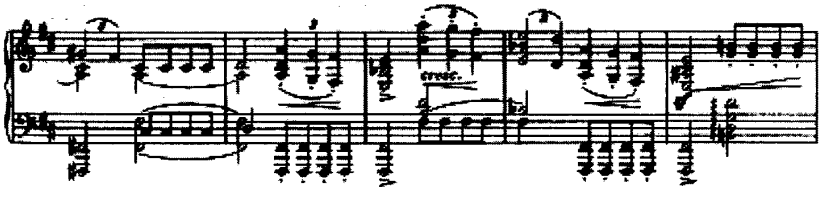


（2）吉列尔斯

万方数据

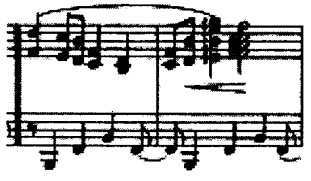
吉列尔斯演奏的勃拉姆斯《D 大调第二叙事曲》整体力度上较米凯兰杰利的版本稍弱，没有米凯兰杰利的恢宏、大气之感，反而有一种抒情、柔美之感。第一部分，第 2 小节的第 3 拍做了停顿处理。第 5-6 两个小节的最后一拍都做了“p”处理。在 19-23 小节出，右手旋律部分做了渐弱处理，提前给听众一种终止结束感。第 37 小节第一拍做了“sf”的处理，39、40 小节亦如此。在 50 小节最后两拍处做了渐慢和渐弱处理。中段部分，在第 53 小节处做了停顿处理，有很明显的乐句感，这是与米凯兰杰利版本很明显处理不同的地方。第 68、69 小节出，旋律先渐请强再渐弱，让这短短的四个音符的旋律性展现的淋漓尽致。第 90 小节后两拍，四个八分音符都做了渐强处理，为后面音乐的出现做了铺垫。第 96、97、98 小节的第一拍（见谱例 17），吉列尔斯都将它们着重强调（即重音），增添了音乐的戏剧性。再现部，引子部分吉列尔斯做了细微的处理，由弱到强的出现，让音乐慢慢走进听众的心里。再现部跟本首乐曲的第一部分处理近乎相同，基本按照乐谱标记来演奏。

谱例 17



（3）古尔德

古尔德演奏的《D 大调第二叙事曲》，在第一部分中，相较于其他几位演奏家来说，他的颗粒性很强。第 11 小节第二拍的琶音（见谱例 18）并不想其他演奏家在一拍之内将其快速弹完，而是把琶音当中的每个音符当作八分音符来弹奏。在这一拍上刚好对其旋律做了渐慢处理，紧接着第四拍马上回到了原速。第 15 小节处，古尔德对其旋律做了渐慢和渐弱处理，17 小节亦是如此。

谱例 18

在中部中，第 23-25 小节做了”p”处理，反而没有按照乐谱标记的“mf”来弹奏。突出了乐曲的强弱对比，增强了本首乐曲的戏剧性效果。在本段中，“三对四”的节奏，也让古尔德着重强调了出来，仿佛是想让每一位他的听众都能听

万方数据

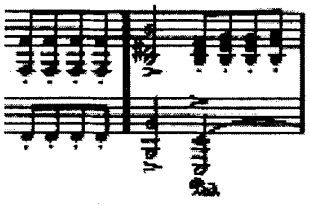
出勃拉姆斯这典型的节奏一样。在第 50 小节出，古尔德没有像米凯兰杰利和吉列尔斯那样对旋律做渐慢处理，在这里古尔德以原速弹奏。69、70 小节，古尔德同其他演奏家一样都做了先渐强在渐弱的处理。从 108 小节开始，古尔德将开始对旋律进行渐慢，提前于其他几位演奏家。

在再现部中，118-119 两小节为引子，古尔德对其进行了细腻的处理。每个音的强弱都做的极其到位。

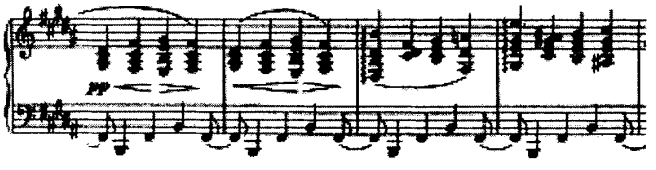
（4）鲁宾斯坦

鲁宾斯坦演奏的《B 大调第二叙事曲》，第一部分（1-23 小节），在这一部分中，鲁宾斯坦对每一个乐句都有一个渐强、渐弱的处理。这样做也是为了能够让音乐的主题流动起来。在最后的琶音处理上也没有像古尔德那样做渐慢处理。第 8 小节有明显的渐强迹象，14、16 小节也是如此。从 21 小节开始做渐慢处理。

中部(24-117 小节），第 32 小节的第一拍（见谱例 19），鲁宾斯坦在这里做了一个突弱的处理，与乐谱标记的“重音记号”恰好相反。在 36、38、39 小节的三连音也没有增强力度。到第 42 小节，鲁宾斯坦才将力度完全的释放出来。第 50 小节的最后两拍，鲁宾斯坦才做了渐慢和渐弱的处理。70-71 小节，鲁宾斯坦将乐谱中的二声部、三声部、四声部都弱化，重点强调右手上声部的主旋律。

谱例 19

再现部（118-149 小节），第 124、125 小节第一拍的琶音（见谱例 20），鲁宾斯坦与古尔德处理的很相似，都是将琶音做渐慢处理，以突出上声部的高音。第 130 小节最后两拍由一个渐慢出现。132 小节第一拍的“f”和第三拍“p”，与吉列尔斯处理的方式一样。139-147 小节双手的中声部旋律突出明显，力度主要集中在中声部。

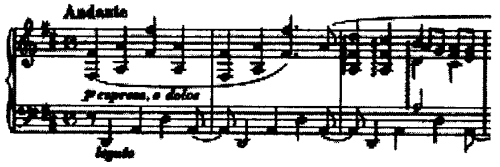
谱例 20

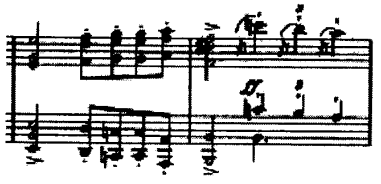


（5）卡钦

万方数据

卡钦演奏的勃拉姆斯《B 大调第二叙事曲》，第一部分（1-23 小节），主题旋律一开始的第 3 小节（见谱例 21），卡钦在这里并没有把琶音弹奏出来，反而是将其处理为柱式和弦。第 10-11 小节和 12-13 小节，这两个乐句，有一个明显的力度变化。前一乐句力度为“p”，后一乐句力度为“pp”.第 13 小节的第二拍，卡钦便把力度收弱直至本小节结束。这与米凯兰杰利、吉列尔斯、古尔德的处理方式都不一样。这几位演奏家是在本小节的最后一拍行力度才收弱。第 14-15 小节与 17-17 小节，两个乐句的力度很平稳，没有很强的波动。反而米凯兰杰利将这两个乐句处理为先渐强在渐弱。第 18-21 小节，力度在 21 小节被收弱，而古尔德则是将这 4 小节做了一个“dim”的处理。

谱例 21

中部（24-117 小节），第 32 小节，在本小节的第一拍做了突弱的处理。这里的力度一直延续前面音乐的“f”，没有像鲁宾斯坦处理的一样。第 45 小节的四个跳音（见谱例 22），卡钦将其处理为断音并且没有特殊的强调。而米凯兰杰利在这里则是做了“重音和顿音”处理，并且着重强调了这四个音符。在 51-67 小节中，力度基本与乐谱标记一致。重点突出了“重音”。第 71 小节结束处做了渐慢处理。第 80-95 小节中，卡钦重点强调了每一小节中的二分音符，并且都对其进行了“重音”处理。

谱例 22

再现部（118-149 小节），第 128 小节的第二拍并没有像米凯兰杰利的版本力度上做“f”处理。在 135-138 小节力度上出现了“crese”。第 139-147 小节中间旋律没有米凯兰杰利版本的突出，突出了右手琶音与中间声部的同向进行。

3.3.2 五种演奏版本速度比较

五位演奏家的演奏版本，在基本速度上卡钦与鲁宾斯坦相似，都用时在 5 分 50 秒左右。米凯兰杰利与吉列尔斯相似，用时在 7 分 00 秒左右。古尔德所演奏的基本速度比前几位演奏家慢许多，用时为 8 分 30 秒。第一部分的演奏时长卡钦用时最短，仅用 77 秒。在中部，吉列尔斯的演奏时长最长，为 168 秒。再现部中，

万方数据

古尔德用时 225 秒，为五位演奏家中用时最长者。古尔德演奏的本首乐曲较其他演奏家来说相对自由，乐曲中用到了大量的“rit”渐慢处理，其中有一大部分是古尔德本身自己对乐曲的理解与诠释。鲁宾斯坦的演奏版本，引子一开始，速度上较吉列尔斯、米凯兰杰利、古尔德的速度都要快许多。中部的速度趋向于“行板”，而并非乐谱标记上的“快板”。卡钦演奏的这一版本，从乐曲引子部分开始就能明显的感觉出较其他几位的演奏版本速度都要快。

（1）整体速度差异，见表：

表 10　《D 大调第二叙事曲》整体速度分布表

演奏家	结构	开始	结束	时长	总时长
米凯兰杰利	第一部分	00 分 01 秒	01 分 50 秒	110 秒	7 分 11 秒
	中部	01 分 51 秒	04 分 14 秒	145 秒	
	再现部	04 分 15 秒	07 分 11 秒	176 秒	
吉列尔斯	第一部分	00 分 01 秒	01 分 39 秒	99 秒	6 分 59 秒
	中部	01 分 40 秒	04 分 28 秒	168 秒	
	再现部	04 分 29 秒	06 分 59 秒	150 秒	
卡钦	第一部分	00 分 01 秒	01 分 17 秒	77 秒	5 分 49 秒
	中部	01 分 18 秒	03 分 37 秒	139 秒	
	再现部	03 分 38 秒	05 分 49 秒	131 秒	
鲁宾斯坦	第一部分	00 分 01 秒	01 分 19 秒	79 秒	5 分 50 秒
	中部	01 分 20 秒	03 分 46 秒	146 秒	
	再现部	03 分 47 秒	05 分 50 秒	123 秒	
古尔德	第一部分	00 分 01 秒	01 分 59 秒	119 秒	8 分 30 秒
	中部	02 分 00 秒	04 分 44 秒	164 秒	
	再现部	04 分 45 秒	08 分 30 秒	225 秒	

（2）局部速度差异

①第一部分速度差异

本首乐曲的第一部分可分为 A 乐段（1-9 小节）和 B 乐段（10-23 小节）两部分。这两部分中五位演奏家的演奏时长有相同之处也有不同之处。以 A 乐段为例，米凯兰杰利、吉列尔斯、古尔德三人的演奏时长几乎一样，均在 40-45 秒左右。而鲁宾斯坦与卡钦用时则明显少于其他三位演奏家，分别为 31 秒和 30 秒。卡钦在 A 乐段的演奏从第一小节引子部分开始明显的感觉出整首乐曲整体速度要比其他演奏家快许多，在第 7-9 小节没有在速度上做任何处理，直接进入到 B 乐段。鲁宾斯坦在 A 乐段的处理与卡钦几乎一样。具体见表 11

万方数据

表 11　第一部分（1-23 小节）演奏时间分布表

演奏家	结构	开始	结束	时长	总时
米凯兰杰利	A 乐段（1-9 小节）	00 分 01 秒	00 分 42 秒	42 秒	110 秒
	B 乐段（10-23 小节）	00 分 43 秒	01 分 50 秒	68 秒	
吉列尔斯	A 乐段（1-9 小节）	00 分 01 秒	00 分 41 秒	41 秒	99 秒
	B 乐段（10-23 小节）	00 分 42 秒	01 分 39 秒	58 秒	
古尔德	A 乐段（1-9 小节）	00 分 01 秒	00 分 45 秒	45 秒	119 秒
	B 乐段（10-23 小节）	00 分 46 秒	01 分 59 秒	74 秒	
鲁宾斯坦	A 乐段（1-9 小节）	00 分 01 秒	00 分 31 秒	31 秒	79 秒
	B 乐段（10-23 小节）	00 分 32 秒	01 分 19 秒	48 秒	
卡钦	A 乐段（1-9 小节）	00 分 01 秒	00 分 30 秒	30 秒	77 秒
	B 乐段（10-23 小节）	00 分 31 秒	01 分 17 秒	47 秒	

②中部速度差异

勃拉姆斯本首叙事曲的中部可分为 C、D、C^1 三个乐段。以 C 乐段为例，在演奏的时长上，五位演奏家的差别就显现出来了，吉列尔斯用时最长，为 45 秒。而卡钦用时最短，仅 35 秒。两者之间相差 10 秒，其他三位演奏家用时均在 40 秒左右。吉列尔斯演奏的 C 乐段整体速度上要慢于其他四位演奏家，这是其主要原因，并且在本段的乐句结尾处出现了速度上的渐慢。具体见表 12

表 12　中部（24-117 小节）演奏时间分布表

演奏家	结构	开始	结束	时长	总时
米凯兰杰利	C 乐段（24-50 小节）	01 分 51 秒	02 分 30 秒	39 秒	145 秒

万方数据

	D 乐段（51-79 小节）	02 分 31 秒	03 分 13 秒	44 秒	
	C^1 乐段（80-117 小节）	03 分 14 秒	04 分 14 秒	62 秒	
吉列尔斯	C 乐段（24-50 小节）	01 分 40 秒	02 分 25 秒	45 秒	
	D 乐段（51-79 小节）	02 分 26 秒	03 分 17 秒	52 秒	168 秒
	C^1 乐段（80-117 小节）	03 分 18 秒	04 分 28 秒	71 秒	
古尔德	C 乐段（24-50 小节）	02 分 00 秒	02 分 38 秒	38 秒	
	D 乐段（51-79 小节）	02 分 39 秒	03 分 31 秒	53 秒	164 秒
	C^1 乐段（80-117 小节）	03 分 32 秒	04 分 44 秒	73 秒	
鲁宾斯坦	C 乐段（24-50 小节）	01 分 20 秒	02 分 00 秒	40 秒	
	D 乐段（51-79 小节）	02 分 01 秒	02 分 47 秒	47 秒	146 秒
	C^1 乐段（80-117 小节）	02 分 48 秒	03 分 46 秒	59 秒	
卡钦	C 乐段（24-50 小节）	01 分 18 秒	01 分 53 秒	35 秒	
	D 乐段（51-79 小节）	01 分 54 秒	02 分 36 秒	43 秒	139 秒
	C^1 乐段（80-117 小节）	02 分 37 秒	03 分 37 秒	61 秒	

③再现部（118-149 小节）速度差异

五位演奏家在演奏再现部时，演奏时长上也是有很大差异的。在 A^1 乐段中，五位演奏家的演奏用时均有很大差异，以用时从短到长进行排列，依次为：卡钦（28 秒）、鲁宾斯坦（31 秒）、吉列尔斯（39 秒）、米凯兰杰利（42 秒）、古尔德（52 秒）。短短的 9 个小节，古尔德用时则达到 52 秒，反而卡钦用时仅为

万方数据

28 秒。从 A¹ 乐段的演奏时长上可以看出，古尔德、卡钦的演奏比较倾向于自我本身的演奏诠释，而米凯兰杰利、吉列尔斯、鲁宾斯坦三位演奏家比较倾向于作品本身。具体见表 13

表 13　再现部（118-149 小节）演奏时间分布表

演奏家	结构	开始	结束	时长	总时
米凯兰杰利	A¹ 乐段(118-126 小节)	04 分 15 秒	04 分 57 秒	42 秒	176 秒
	B¹ 乐段(127-149 小节)	04 分 58 秒	07 分 11 秒	134 秒	
吉列尔斯	A¹ 乐段(118-126 小节)	04 分 29 秒	05 分 08 秒	39 秒	150 秒
	B¹ 乐段(127-149 小节)	05 分 09 秒	06 分 59 秒	111 秒	
古尔德	A¹ 乐段(118-126 小节)	04 分 45 秒	05 分 37 秒	52 秒	225 秒
	B¹ 乐段(127-149 小节)	05 分 38 秒	08 分 30 秒	173 秒	
鲁宾斯坦	A¹ 乐段(118-126 小节)	03 分 47 秒	04 分 18 秒	31 秒	123 秒
	B¹ 乐段(127-149 小节)	04 分 19 秒	05 分 50 秒	92 秒	
卡钦	A¹ 乐段(118-126 小节)	03 分 38 秒	04 分 06 秒	28 秒	131 秒
	B¹ 乐段(127-149 小节)	04 分 07 秒	05 分 49 秒	103 秒	

3.3.3 五种演奏版本情感处理分析

吉列尔斯演奏的勃拉姆斯《D 大调第二叙事曲》乐句里的流动性演绎的很明显。在短小的一个乐句中，速度：慢—快—慢，力度：弱—强—弱。这样的演奏方法更能让听众体会到作曲家的写作意图，更贴近于原作。米凯兰杰利演奏的勃拉姆斯《D 大调第二叙事曲》增加了很多演奏家自己对这首乐曲的理解。如：第 2 小节的渐慢、第 3 拍的停顿，第 11 小节结尾的延长都是演奏家本身自己对乐曲的处理和理解。在本首乐曲中，琶音的弹奏是古尔德最独特的地方。第一部分的 22 小节，古尔德将琶音当作四分音符来演奏，增强了本乐段的终止感。因为古尔德“琶音”的独特弹方式，在本首乐曲中的渐慢处理古尔德将其都放在小节或乐句的开头而

万方数据

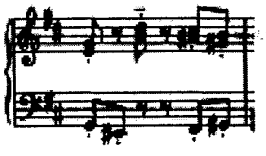
不是结尾。鲁宾斯坦的版本比较忠实于作品原谱，力度、速度上都与乐谱标记近乎一致。

3.4 《b 小调第三叙事曲》五种演奏版本

3.4.1 五种演奏版本力度比较

（1）米凯兰杰利

米凯兰杰利演奏的勃拉姆斯《b 小调第三叙事曲》，A 段（1-42 小节），这一部分演奏家基本是按照乐谱标记来演奏的，这一部分的“重音记号”米凯兰杰利都把它演绎了出来。第 31 小节的“dolce”，柔和的力度，米凯兰杰利也控制的很好。B 段（43-92 小节），第 48、49 小节右手中声部的旋律，力度上做了突出处理。57、58 小节也是如此。第 66 小节也做了渐弱、渐慢的处理。第 71 小节，米凯兰杰利并没有按照乐谱标记的“pp”来演奏，而是将这一部分的整体力度稍微增强。A^1 段（93-124 小节），本段同 A 段，基本按照乐谱标记来演奏。99-102 四个小节中的保持音（见谱例 23），米凯兰杰利在自己的版本中把它们处理成重音，以增强本首乐曲的表现力。

谱例 23

（2）吉列尔斯

吉列尔斯演奏的勃拉姆斯《b 小调第三叙事曲》，A 段（1-42 小节），本段中吉列尔斯的弹奏干净，声音清脆，强弱对比明显。第 31 小节开始，吉列尔斯把力度再次收弱，与前面相同旋律部分形成了鲜明的对比，增强了该首乐曲的戏剧性和表现力。19-22 小节的力度较 15-18 小节又弱了一个等级。B 段（43-92 小节），基本按照乐谱标记上来演奏。相同旋律下，71 小节的主题与 43 小节的主题，力度上做出了对比。71 小节力度较之前收弱，与前面的主题行成了鲜明的对比。A^1 段（93-124 小节），力度整体上控制在“pp”，这一部分与米凯兰杰利的版本比起来，力度要弱的多。这样的演奏方式也能给听众一种神秘感。

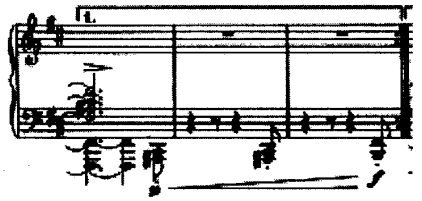
（3）古尔德

古尔德演奏的《b 小调第三叙事曲》，本段的力度基本与乐谱标记一致，有极个别的地方，古尔德将自己的理解融入到了乐曲里面。在 A 段中，从引子部分开始，左手每个小节的低音，古尔德都给的及其用力。第 19-22 小节处，古尔德做了渐弱处理。中间反复过后的引子部分，古尔德没有用之前“ff”的力度去弹奏左手的低音和弦（见谱例 24），而是用“mf”近乎“p”的力度去演奏，在这引子

万方数据

部分起到了一个过渡的作用。反复过后的第 15 小节，反而用“f”的力度去演奏与乐谱标记的“p”恰好相反。

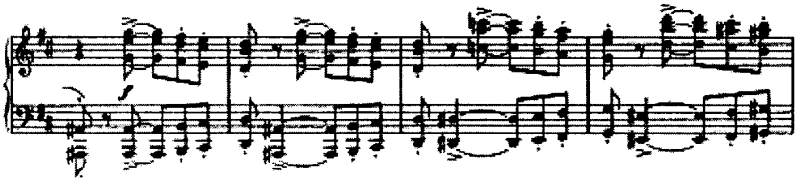
谱例 24



在 B 段中，48 小节处有一个突弱的处理。整体力度与乐谱标记一致。没做太大的改动，主要弹奏音乐的本身。在 A^1 段中，力度没有 A 段强，古尔德像是在“收着弹”。本首乐曲，古尔德把力度的对比做到了极致。“ppp”---“fff”，每一个力度标记，古尔德都做的十分到位，在这里也不难看出古尔德扎实的演奏功底。

（4）鲁宾斯坦

鲁宾斯坦演奏的《b 小调第三叙事曲》，A 段（1-42 小节），在本段中整体力度较吉列尔斯的版本要强很多。每一乐句都弹奏的很干脆。每一乐句后的八分音符也都让鲁宾斯坦很明显的表现出来。第 9-12 小节（见谱例 25），有一个很明显的渐快的过程。第 14 小节突然渐慢，力度也随着收弱。第 15 小节的弱处理与前面主题强的力度形成鲜明的对比。第 25-28 小节同样也有一个明显渐快的过程。第 30 小节开始渐慢和渐弱。B 段（43-92 小节），在本段一开始并没有像乐谱标记上的那样用“pp”的力度开始。第 80 小节开始力度上出现渐弱，但这里并没有紧跟着出现渐慢。反而是到 89 小节才开始渐慢。A^1 段（93-124 小节），鲁宾斯坦始终把力度控制在“p”上。第 99-103 小节有明显的渐快迹象。109 小节力度上突然收弱，110 小节力度又突然释放、111 小节力度再一次突弱，112 小节力度再次突强。在这四小节之内的力度变化，让本首乐曲的戏剧性得以增强。最后 112-113 小节结束部分，力度主要控制在右手的上声部。

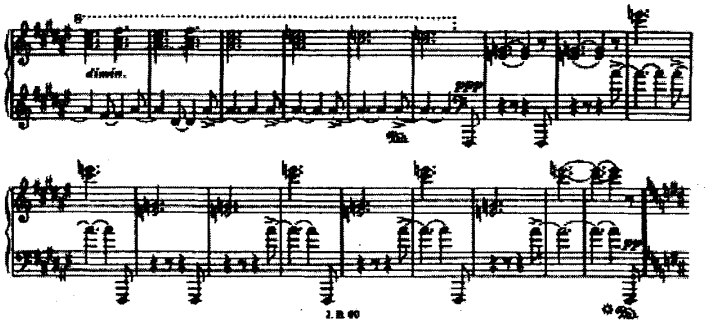
谱例 25

（5）卡钦

卡钦演奏的勃拉姆斯《b 小调第三叙事曲》，A 段（1-42 小节），第 15-18 小节与 19-22 小节有明显的力度变化，前一乐句力度为“p”，后一乐句力度则变为

万方数据

“pp”。在第 25-28 小节，力度上也出现了明显的渐强。31-34 小节，力度上收弱，与吉利尔斯对本乐句的处理一致。B 段（43-92 小节），本段音乐一出，力度就很好的控制在“pp”，相应的速度上并没有放缓。第 76-92 小节（见谱例 26），卡钦把乐谱左手标记“重音”处着重强调。这也与其他演奏家对本乐曲的处理方式截然不同，这一部分也并没有做速度上的渐慢。A^1 段（93-124 小节），第 99-102 小节，右手第一拍的保持音，卡钦将其处理成“跳音”，力度上也没有米凯兰杰利处理的“f”。本段是 A 段的变化重复再现，力度基本上按照乐谱标记来弹奏。

谱例 26



3.4.2 五种演奏版本速度比较

五位演奏家的演奏版本，在基本速度上卡钦与鲁宾斯坦相似，都用时在 04 分 00 秒左右。古尔德与吉列尔斯相似。米凯兰杰利所演奏的基本速度比前几位演奏家慢许多，用时为 5 分 22 秒。以 A 段来说，米凯兰杰利的演奏时长多达 168 秒，反而其他四位演奏家的演奏时长平均在 115 秒左右。米凯兰杰利对整首乐曲速度上的把握明显要慢于其他四位演奏家。基本偏向于“行板”的速度，而并非乐曲本身的“快板”速度。反而在 A^1 段的演奏用时上，五位演奏家惊人的一致，基本控制在 50-55 之间。古尔德演奏的本首乐曲较其他演奏家来说相对自由，其中大部分是古尔德本身自己对乐曲的理解与诠释。鲁宾斯坦的演奏版本中，整体速度基于乐谱标记。但在乐曲中出现了明显的速度变化。第 99-104 小节、第 25-28 小节、第 9-12 小节，这几个乐句速度上的变化才是区别于其他演奏家演奏版本的关键。卡钦对本首乐曲的演奏，在整体速度行要比米凯兰杰利的版本慢。在乐曲的第 9 小节处也没有像鲁宾斯坦版做“accel”处理。

整体速度差异，见表：

表 14　《b 小调第三叙事曲》整体速度分布表

演奏家	结构	开始	结束	时长	总时长
米凯兰杰利	A 段	00 分 01 秒	02 分 48 秒	168 秒	5 分 22 秒
	B 段	02 分 49 秒	04 分 28 秒	99 秒	
	A^1 段	04 分 29 秒	05 分 23 秒	55 秒	

万方数据

吉列尔斯	A 段	00 分 01 秒	02 分 00 秒	120 秒	4 分 18 秒
	B 段	02 分 01 秒	03 分 24 秒	84 秒	
	A^1 段	03 分 24 秒	04 分 18 秒	54 秒	
卡钦	A 段	00 分 01 秒	01 分 46 秒	106 秒	3 分 49 秒
	B 段	01 分 47 秒	02 分 52 秒	65 秒	
	A^1 段	02 分 53 秒	03 分 49 秒	56 秒	
鲁宾斯坦	A 段	00 分 01 秒	01 分 52 秒	112 秒	4 分 00 秒
	B 段	01 分 53 秒	03 分 07 秒	74 秒	
	A^1 段	03 分 08 秒	04 分 00 秒	52 秒	
古尔德	A 段	00 分 01 秒	01 分 58 秒	118 秒	4 分 33 秒
	B 段	01 分 59 秒	03 分 30 秒	89 秒	
	A^1 段	03 分 31 秒	04 分 33 秒	62 秒	

3.4.3 五种演奏版本情感处理分析

踏板，是勃拉姆斯《b 小调第三叙事曲》几个版本中区别很大的地方。米凯兰杰利演奏的版本中，踏板从头用到结束，没有按照乐谱标记的来演奏。如本乐曲的第 3 小节，米凯兰杰利就很好的运用踏板，把旋律连了起来。而吉列尔斯则是中规中矩的按照乐谱标记的来演奏，没有踩踏板，用手去连旋律，声音听起来很干净、清脆。古尔德演奏的本首乐曲较吉利尔斯的版本更加干净利落，像是一点杂质都没有。加入了更多自己对本首乐曲的理解，使这首乐曲完全弹出了古尔德的味道。鲁宾斯坦通过对本首乐曲速度上的巧妙变化来增强情感上的表现，让听众能够快速的感受到不同情感的抒发。卡钦演奏的本首乐曲，有几处地方的处理是有别于其他几种演奏版本的。如：第 99-102 小节右手的保持音，卡钦将其处理成“跳音”，增强了音乐的戏剧性，丰富了乐曲本身的色彩。

3.5 《B 大调第四叙事曲》五种演奏版本

3.5.1 五种演奏版本力度比较

（1）米凯兰杰利

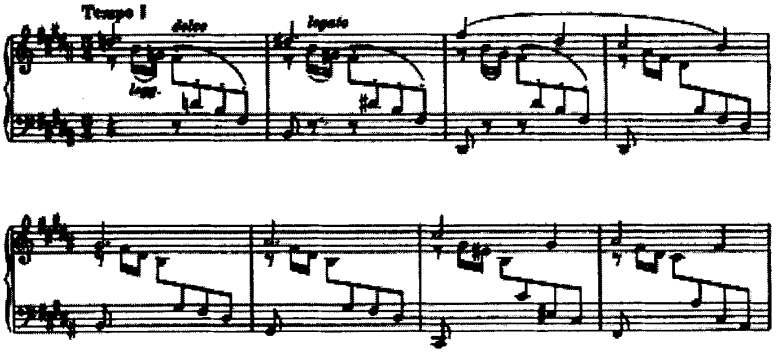
米凯兰杰利演奏的勃拉姆斯《B 大调第四叙事曲》，A 段（1-46 小节），米凯兰杰利演奏的本首乐曲整体的力度偏强，本段右手上声部的旋律线条，米凯兰杰利做了突出化的处理。力度接近于“f”.第 16 小节处，米凯兰杰利做了渐慢和渐弱的处理，同时也增加了乐句的结束感。从第 1 小节到第 16 小节，每一乐句的第一个音，演奏家都用其自身手指的触键能力做了突出强调，这样能够让听众很容易辩听出每一乐句。在第 25 小节出，米凯兰杰利做了渐慢、渐弱处理。紧接着 26 小节又回到了原速。B 段（47-72 小节），本部分出现了大量的“三对二”节奏，

万方数据

米凯兰杰利很好的掌控了其力度的变化。第 54 小节的渐慢、渐弱处理，是为重复过后结尾处的一个处理，引出后面旋律的走向和发展。本部分也给听众一种内心焦虑的情感表达。A^1 段（73-134 小节），本段一开始米凯兰杰利变将速度回到了起初的原速，右手上声部的旋律线条在米凯兰杰利的手中一气呵成。同时也基本上是按照乐谱标记来演奏的。118、129 小节的第一排和弦，米凯兰杰利做了强调，力度在这里突出。130 小节处，米凯兰杰利将其处理为弱出，与前面的力度行成对比。B^1 段（135-148 小节），此段是 B 段的变化再现。力度上没有多加修饰，只是在 139 小节最后一拍，米凯兰杰利给了一个“f”拍出现。

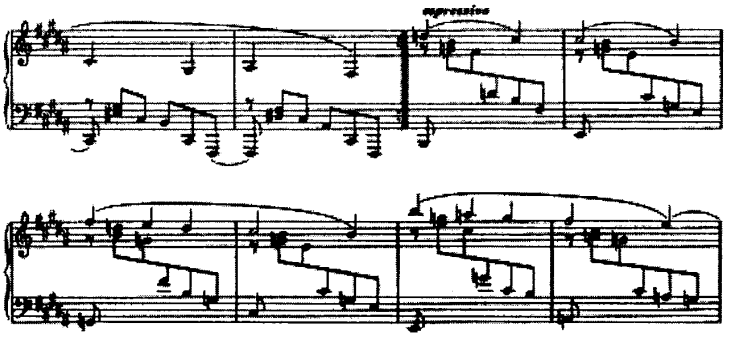
（2）吉列尔斯

吉列尔斯演奏的勃拉姆斯《B 大调第四叙事曲》，A 段（1-46 小节），从 13 小节到 16 小节有一个渐弱、渐慢的过程，在此也象征这次乐段的结束与终止。B 段（47-73 小节），整体力度较米凯兰杰利的版本偏弱。第 55-60 小节，有渐强、渐弱出现。此处理完全是演奏家吉列尔斯自己对本首乐曲的理解与诠释。A^1 段（73-134 小节），此部分的左手伴奏，吉列尔斯将其弹成轻跳音（见谱例 27），这是与米凯兰杰利版本不同的地方。在 130 小节处，吉列尔斯与米凯兰杰利一样都对其做了。“p”的处理。B^1 段（135-148 小节），此段的力度较 B 段更轻，此处也是为了突出右手上声部的旋律线条。

谱例 27

（3）古尔德

古尔德演奏的《B 大调第四叙事曲》，A 段的左手部分，古尔德自己加入了“渐强”和“渐快”的处理，这里对乐曲的处理也增强了音乐的流动性。第 17 小节开始，力度由“p”变为“f”，每一乐句的第一个音都给出了”f”的力度。（见谱例 28）

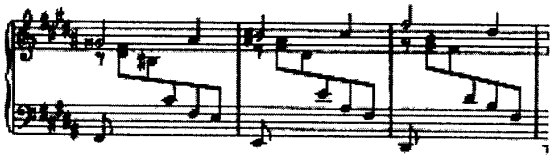
谱例 28

万方数据

在乐曲的 B 段中，古尔德在本段的弹奏上始终给人一种“往前流动的”的感觉。右手三连音的旋律线条也很好的表现了出来。而米凯兰杰利在这一部分的弹奏上更像是一气呵成，中间没有太多古尔德版本中的“渐慢”处理。在乐曲的 A^1 段中，古尔德的弹奏将左手伴奏部分也很好的突出了出来，与本段第二部分的抒情形成了鲜明的对比。第 115 小节开始，速度放缓，力度也随之收弱。古尔德将 B^1 段一整段作为乐曲的结束段，随着音乐一开始，力度变渐渐收弱，速度也开始减慢，直至乐曲结束。

（4）鲁宾斯坦

鲁宾斯坦演奏的《B 大调第四叙事曲》，A 段（1-46 小节），整体力度符合乐谱标记。在本段中，右手主旋律非常突出。中声部被弱化与古尔德的版本处理截然不同。在第 26 小节有明显的“rit”、“dim”的处理。第 27-29 小节（见谱例 29）有一个明显拉长的渐强出现，像一个小高潮快速出现又急速消失。第 45 小节力度上出现明显的渐慢。

谱例 29



B 段（47-72 小节），本段的力度控制在“pp”，主要突出右手隐藏的主旋律。左手弱化，在这里“三对二”的节奏很难听边出来。其后反复的第二遍，力度上有明显的渐强和渐弱，区别于第一遍。

A^1 段（73-134 小节），本段 73-75 小节，左手中声部与古尔德等演奏家的处理极为相似，音符更加跳跃，有一种活泼的感觉，而米凯兰杰利将这部分处理为“连弹”。在第 130 小节，力度上给出了一个“p”。

B^1 段（135-148 小节），B^1 段是 B 段的变化再现，一开始 135 小节就以“pp”

万方数据

的力度出现，后面紧接着出现一个坚强。

（5）卡钦

卡钦演奏的勃拉姆斯《B大调第四叙事曲》，A段（1-46小节），本段的右手旋律部分卡钦演奏的十分突出，中声部的伴奏为其主旋律做铺垫。与鲁宾斯坦的处理方式很相似，但与古尔德的处理方式截然相反。本段的整体力度基本乐谱标记一致，在整个A段中卡钦主要是想突出其右手的旋律。

B段（47-72小节），本段的整体力度为“pp”，与乐谱标记一致。突出了右手夹藏在中间的主旋律，“三对二”的节奏一直在烘托着主旋律向前流动。第55-60小节有明显力度上的渐强。61-64小节也与55-60小节有一样的力度表现，这样能够增强其音乐的表现力。

A^1段（73-134小节），本段开始，每一小节左手的最后两拍，卡钦都将其处理为“跳音”，与古尔德、鲁宾斯坦的处理方式一样。第91-93小节有一个速度上的渐快、渐慢过程。伴随着随度上的变化，力度上有出现了渐强与渐弱。第96-98小节亦是如此。

B^1段（135-148小节），本段135-140小节出现了渐强的力度变化。从147小节开始乐曲才开始渐慢。

3.5.2 五种演奏版本速度比较

勃拉姆斯的《B大调第四叙事曲》，乐谱一开始给出的是Andante con motob(稍快的行板）。米凯兰杰利的版本较规定的速度稍慢，而吉列尔斯的版本基本是按照乐谱标记的来演奏的。古尔德演奏的这一版本，自身加入了许多速度上的变化，这些基本上都是古尔德自己对乐曲的理解。让本首乐曲在色彩上更加丰富，情感抒发更加到位。卡钦的演奏版本是五种版本中用时最短的，与其他几位演奏家的版本差差距很明显。比较符合乐谱标记的“Andante con moto”，同时也增强了音乐本身的流动性。第105-114小节有一个明显的加速过程。以A段为例，本段的演奏时长在本首乐曲中是相差最大的，演奏用时最长的是米凯兰杰利，多达130秒。反观，卡钦在本段的用时，仅为70秒。就本首乐曲整体的演奏时长而言，米凯兰杰利长达10分钟的演奏为五位演奏家之首。卡钦则用时5分35秒。从这也不难看出，A段演奏时长上的巨大差异。本首乐曲本身给出的整体速度是“稍快的行板”，而米凯兰杰利和卡钦都走到了一个极端。一个是最快，一个是最慢。米凯兰杰利是想把作品娓娓道来，从这里也不难看出演奏家之间演奏风格上的巨大差异。

整体速度差异　见表：

表15　《B大调第四叙事曲》整体速度分布表

演奏家	结构	开始	结束	时长	总时长

万方数据

米凯兰杰利	A 段（1-46 小节）	00 分 01 秒	02 分 10 秒	130 秒	10 分 04 秒
	B 段（47-72 小节）	02 分 11 秒	05 分 30 秒	200 秒	
	A^1 段 73-134 小节）	05 分 31 秒	07 分 57 秒	146 秒	
	B^1 段（135-148 小节）	07 分 58 秒	10 分 04 秒	124 秒	
吉列尔斯	A 段（1-46 小节）	00 分 01 秒	01 分 47 秒	107 秒	8 分 47 秒
	B 段（47-72 小节）	01 分 48 秒	04 分 46 秒	178 秒	
	A^1 段 73-134 小节）	04 分 47 秒	07 分 25 秒	158 秒	
	B^1 段（135-148 小节）	07 分 26 秒	08 分 47 秒	81 秒	
卡钦	A 段（1-46 小节）	00 分 01 秒	01 分 10 秒	70 秒	5 分 35 秒
	B 段（47-72 小节）	01 分 11 秒	03 分 06 秒	115 秒	
	A^1 段 73-134 小节）	03 分 07 秒	04 分 24 秒	76 秒	
	B^1 段（135-148 小节）	04 分 25 秒	05 分 35 秒	70 秒	
鲁宾斯坦	A 段（1-46 小节）	00 分 01 秒	01 分 38 秒	98 秒	07 分 24 秒
	B 段（47-72 小节）	01 分 39 秒	03 分 59 秒	140 秒	
	A^1 段 73-134 小节）	04 分 00 秒	06 分 12 秒	132 秒	
	B^1 段（135-148 小节）	06 分 13 秒	07 分 24 秒	71 秒	
	A 段（1-46 小	00 分 01 秒	02 分 02	121 秒	

万方数据

	节）		秒		
古尔德	B 段（47-72 小节）	02 分 03 秒	05 分 11 秒	188 秒	09 分 40 秒
	A^1 段 73-134 小节）	05 分 12 秒	08 分 06 秒	174 秒	
	B^1 段（135-148 小节）	08 分 07 秒	09 分 40 秒	93 秒	

3.5.3 五种演奏版本情感处理分析

五位演奏家在演奏勃拉姆斯《B 大调第四叙事曲》是，速度上的差异是非常明显的。最长的是米凯兰杰利的版本 10 分 04 秒。乐曲中间每一位演奏家的处理也是不尽相同的。如：A^1 段的左手，吉列尔斯把它弹奏成了轻跳音，颗粒性很强。但米凯兰杰利版本曲式将其弹成断音。鲁宾斯坦演奏的此版本，会让听众到非常的冷静与沉着，没有突强、突弱等明显的力度变化。本首乐曲卡钦与其他几位演奏家不同之处就在于他在本曲中极强的突出了右手的主旋律，其余部分在力度上都将其弱处理，甚至于听不清每一个音符。这其实是卡钦的一种独特的乐曲处理方式，能够让听众瞬间抓住本首乐曲的中心所在。

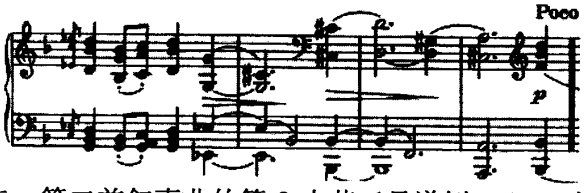
万方数据

4 五种演奏版本比较结果的分析与研究

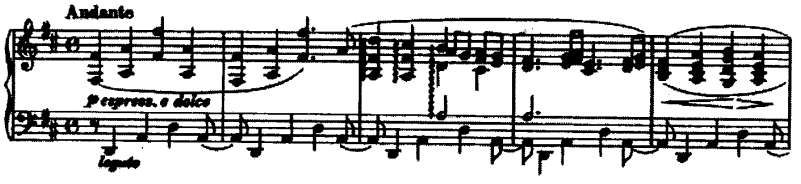
4.1 速度变化与力度变化的关系

在乐曲的演奏当中速度的变化常常伴随着力度的变化，两者是相辅相成的。当乐曲速度出现“accel”时，力度上也会随着出现“crese”。当乐曲速度出现“rit”时，力度上也会伴随出现“dim”。本部作品五位演奏家的版本中都出现多次这样的处理方式。

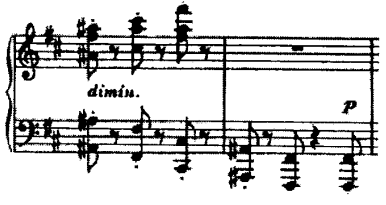
（1）渐慢中渐弱；例一：第一首叙事曲中第 5-8 小节（见谱例 30），古尔德在这里将其处理为先渐慢随之力度上在开始渐弱。

谱例 30

例二：第二首叙事曲的第 2 小节（见谱例 31），米凯兰杰利也将其处理为先渐慢紧接着渐弱的方式。例三：第 50 小节处，米凯兰杰利、吉列尔斯、鲁宾斯坦都是这种先渐弱在渐慢的处理方式。

谱例 31



（2）渐弱中渐慢：例一：第一首叙事曲的第 10 小节第 3 拍，古尔德在这里对旋律的处理就是先渐弱在渐慢，与米凯兰杰利和卡钦同为一种处理方式。例二：第二首叙事曲中，第 15 小节，古尔德也将其处理为这种形式。例三：第三首叙事曲第 14 小节（见谱例 32），鲁宾斯坦也是将其音乐旋律做先渐弱后渐慢的处理。

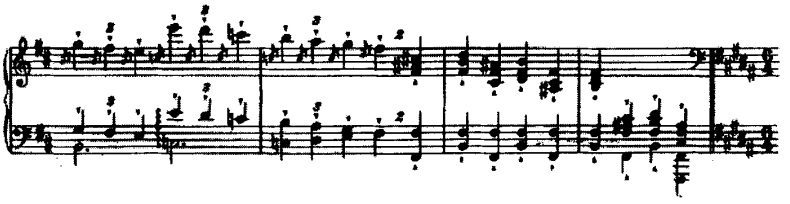
谱例 32

（3）渐快中渐强：例一：在第三首叙事曲的第 9-12 小节，这里鲁宾斯坦做

万方数据

了一个非常的明显的渐快并渐强的处理。

4.2 速度、力度变化与音乐结构的关系

速度、力度的变化与音乐结构上存在着密切的联系，在一个乐段或乐句的结束处，演奏家经常会用速度与力度上的变化，有时渐弱中渐慢，有时是渐慢中渐弱。第一首叙事曲的第 6-8 小节主题的结束处，五位演奏家通过此处渐慢且渐弱的处理，加强了此处乐句的终止感，提早给下一乐句的出现做准备。在乐曲的每一部分的结尾也会有相同的处理。如第二首叙事曲的 B 段结束处第 50 小节（见谱例 33），这里的演奏家们也将其处理为渐慢且渐弱。

谱例 33

音乐结构在这一方面起到了主导作用，音乐结构的划分很大一部分影响着其力度与速度的变化。它们之间是相辅相成、互相弥补的关系。力度与速度既可以单独出现，也可以相机继续随着出现。就像是左右手，既可以独立，但也要相互合作与扶持才能去更好的展现与完成一件事物。

在力度表现上，吉列尔斯、鲁宾斯坦与卡钦弹奏所呈示的版本很大一部分都是遵循作品的本来的标记，但不同的演奏家思维方式的差异性又让他们之间的演奏有明显的不同。在力度表现上基本一致，但收放的幅度略有不同。吉列尔斯弹奏时，在力量表现上更多的是让人感觉细腻温暖，如波涛汹涌的海水，虽然不可阻挡，但是终究是柔软的水滴组成。鲁宾斯坦的演奏版本，力度变化就非常的明显。如果吉列尔斯的演奏是波涛汹涌中柔软的海水，那么鲁宾斯坦的演奏就是巍峨的高山，每一个音与和弦都是一块块坚硬的石头堆砌而成，其音响效果不仅丰富，而且作品的叙述性更是直观的展现出来。米凯兰杰利的版本，就像诗人一样，其演奏承载的是狂风暴雨的宣泄，又有着浪漫主义的情怀，在整体作品力度保持较强的同时更加倾向于作品细节的处理，其演奏的作品有浪漫主义手法的夸张，又有古典主义的细腻，其内容表现的更加丰富。而古尔德，常被人称之为“怪杰”，从遵循原作的演奏上来说他演奏版本跟原作是大相径庭的，他演绎的版本中充满着神秘和夸张。

在速度上，五位演奏家演奏整部作品的总时长分别为：卡钦（20 分 10 秒）、鲁宾斯坦（21 分 14 秒）、吉列尔斯（24 分 34 秒）、米凯兰杰利（27 分 10 秒）、古尔德（28 分 18 秒），以上按照总时长用时长短依次排序。在这里不难看出卡钦

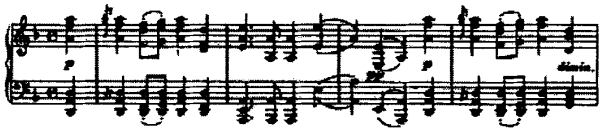
万方数据

的演奏速度是五位演奏家中最快的。古尔德的演奏版本是最慢的，总时长达到了28分18秒。比卡钦整整多出8分钟，与作曲家标记的速度有很大的不同。但是古尔德这另类的诠释也很好的体现了作品中的悲剧色彩与情感的抒发。

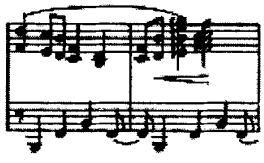
4.3 装饰音处理

勃拉姆斯《d小调第一叙事曲》中第1小节第一拍的前倚音（见谱例34），五位演奏家在演奏时都有自己不同的处理方式。如米凯兰杰利、鲁宾斯坦、卡钦演奏的前倚音就如我们所学到的一样，倚音越短促越好，不要去占用太长的时间。这几位演奏家的演奏都是将前倚音以弱力度轻轻地带过到主音上去。而古尔德与吉列尔斯的处理确并非如此，他们反而没有把前倚音当作十六分音符去弹奏，而是将其当作八分音符弹奏，将前倚音与其后的主音同等对待，非常清晰的奏出。较米凯兰杰利、鲁宾斯坦、卡钦的演奏少了些许紧张感，给人内心一种平静与轻声细语的诉说。

谱例34



勃拉姆斯《D大调第二叙事曲》第3小节中的琶音（见谱例35），一串和弦音在一定的节拍内由低到高依次弹奏。这里卡钦、米凯兰杰利、鲁宾斯坦、基里尔斯都是将琶音在四分音符一拍内奏出，反而古尔德在这里的处理方式不同。在琶音这里，古尔德做了渐慢处理，把琶音内的每一个音都弹的非常清楚，会让听众产生一种错觉，感觉好像好像是四个八分音符。古尔德的这种演奏方法无意中增加了乐句的终止感，给听众一种意犹未尽之感。

谱例35

4.4 触键的研究

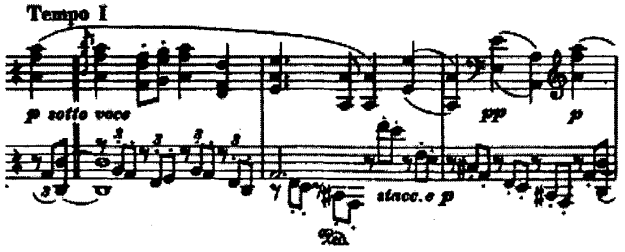
中国琵琶演奏家刘德海曾说过这样一句话：“每一位音乐家在奏乐前，皆须从三个方面进行构思——首先是用什么样的情感去宣扬什么样的理念；其次是用什么样的音响去抒发什么样的情感；再次就是用什么样的技法制造什么样的音响

万方数据

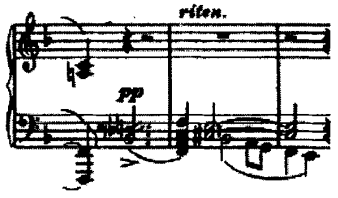
效果。”5 对于勃拉姆斯的这部叙事曲作品而言，想要更好的表达其内容与情感，就必须要通过以下几种触键方法来演奏。

（1）指尖触键

指尖触键一般是指手掌在架好的情况下，指尖一关节勾弹。（见谱例 36，《d 小调第一叙事曲》）左手部分是带跳音的三连音，力度也有 p 过渡到 pp。在这里我们就应该用到指尖触键的方法演奏，这样的跳音演奏也更符合本部作品所表达的情感。

谱例 36：

（2）指肚触键

谱例 37：



在谱例 37，《d 小调第一叙事曲》中可看出，短短的三小节，力度上不仅要 pp，速度上也要随之渐慢。在这种情况下，我们就应该要采用指肚触键的方法来演奏。手指下键缓慢且须贴键弹，手腕稍带往下压，让指肚放佛将琴键触至最深处，以使厚重的音乐充分体现。

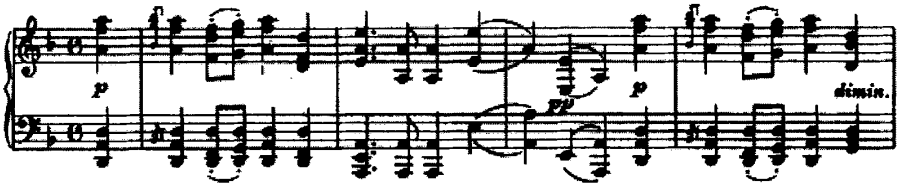
（3）小臂带动指尖触键

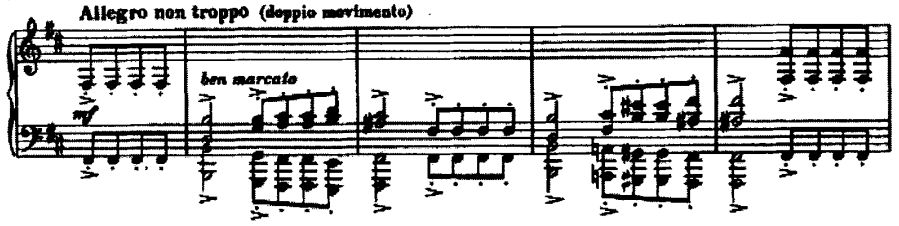
在勃拉姆斯整部叙事曲作品中，除了要用到指尖触键与指肚触键外，还必须要用到小臂带动指尖触键。小臂触键多用于弹奏和弦与音程，而勃拉姆斯这四首叙事曲中都大量的出现和弦与音程的旋律。 如果说指尖的运用是作曲家细致巧妙的诉说与倾诉，指肚的发挥则是平稳、深沉的表达。那么小臂则是通往情感最深处的索桥，它与大臂是情感高潮共同的组成体。如果说大臂的运用是情感表达的极限，小臂则是通往极限的短暂休憩。通过小臂与大臂的相互交融，组成了乐曲高潮处的跌宕起伏。（见谱例 38《d 小调第一叙事曲》、谱例 39

[5] 亓亚囡.《钢琴演奏中触键与音色的关系》[D]. 山东师范大学. 2007 年

万方数据

《D 大调第二叙事曲》）

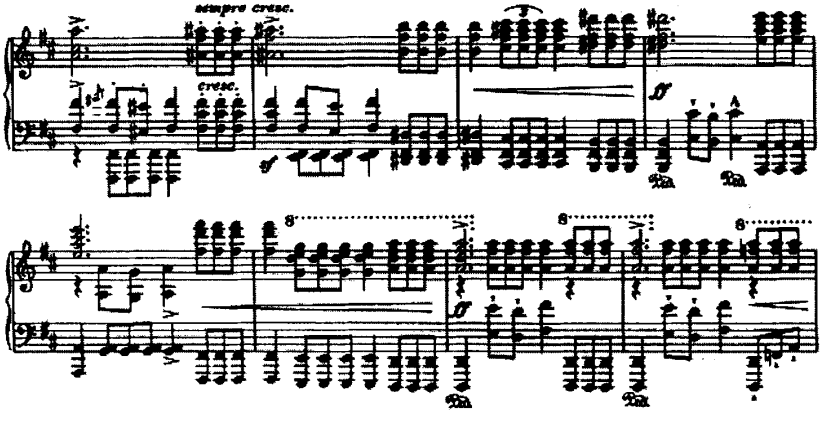
谱例 38：

谱例 39：



（4）大臂带动指尖触键

大臂带动指尖触键则是结合指肚与小臂，力量与情感的完全释放。弹奏时，要将全身的力量传输到手指上。运用整个身体，结合乐曲的呼吸，完整均衡的去弹奏和弦。（见谱例 40，《d 小调第一叙事曲》）此处旋律出现大量的和弦，随着情绪的升华，三连音的不断递进，由小臂到大臂弹奏方式以及力度的逐渐转变，将三组三连音分成三个力度层次来表述：第一组三连音运用指肚和手腕的结合，仿佛作者情感的积累即将爆发；第二组三连音运用小臂将情绪带动到最终爆发的突破开辟；第三组三连音则是调动全身的力量将情绪完全释放。此处，逐渐饱满的音色与力量如狂风骤雨般表达出爱德华对母亲逼迫自己杀父的愤恨与悲痛。

谱例 40：



万方数据

4.5 由版本比较带来的演奏启示

演奏版本的比较来源于反复的聆听[6]，那么聆听后的结构分析也是为了揭示某一演奏现象背后的原因。由此可看出演奏版本的比较对实践是有指导意义的。音乐是有多解性的，就拿勃拉姆斯的这部叙事曲作品来说，每个人听后都会有自己的理解与认知。同样，演奏家演奏同一部作品也会有自己不同的诠释。

乐谱的记录并不能完全地呈现曲作者所要表达的真实想法，但正是因为这样让演奏者们有了二度创作的机会。谱面上速度、力度的标记只能表明曲作者对作品整体的或者某一段所要表现的做必要强调，即使是标记了，也会因人的理解演奏时会有所差异性，更别说那些细微的没有标记的地方。乐谱中信息的缺失给予演奏家发挥主观能动性去解释。在演奏中，不同演奏家都共同遵循乐谱中的音高、节奏以及所标记的力度和速度符号，从而表现出作品的共性。而后他们以自身的思维出发去诠释乐谱中“缺失”的部分。这是个性的发挥，也是多样性音乐的展示。演奏家自身的生活经历也会对作品的诠释产生很多的影响。不同的环境、不同的时期，不同的社会，造就不同的思维方式。上述五位演奏家的演奏，与其自身的经历和性格都有这密切的关联。

在米凯兰杰利的演奏中可以看出，他善于把握音色与多声部层次见的控制，演奏的音色清澈。他的演奏中将古典乐派与浪漫乐派恰到好处的融合在一起。

吉列尔斯，典型的俄罗斯钢琴学派演奏家，精湛的技巧与浓烈的情感色彩是俄罗斯学派的两大特点。他很好的将这两点融入到了自己的演奏中，不仅突出了其本人的个人风格，也使听众对他的演奏所折服。

鲁宾斯坦对勃拉姆斯音乐的终身奉献可圈可点，在其 10 岁时，勃拉姆斯才去世。鲁宾斯坦一致认为他与勃拉姆斯是生活在同一时代的人。因此他演奏的勃拉姆斯作品也一直在尝试演奏出他印象中的勃拉姆斯的本质。

卡钦，作为一名学者型演奏家，同时也是一位能将音乐与情感无障碍交流沟通的演奏家 。他对于作品的大胆的尝试和不悖离古典式的自在浪漫是他音乐的最大特点。卡钦演奏的本部作品中充满着了他对勃拉姆斯的思考与探索。

古尔德的演奏风格中带有些许的叛逆色彩，这与其年少时接受到的钢琴学习方法有关。古尔德演奏的本部作品很少忠于乐曲本身，他大量的加入了自己对乐曲的理解，没有严格的去按照勃拉姆斯对其本部作品的处理与诠释。不管是从速度、力度及情感处理上都极少按照乐曲本身规定的来演奏与诠释。

由此可见，演奏者的性格、经历等因素造成了演奏版本的多样性。但是这些演奏版本并不存在着高低之分。通过对这部作品演奏版本的比较能够让我们更好

[6]音响分析的基础来源于三个方面——《钢琴力度形态及其风格》

万方数据

的了解勃拉姆斯本人及这部叙事曲作品，同时也能够从演奏家身上学习到很多对本部作品的处理及情感表达。本人通过这次研究生毕业论文的写作也更加详细的了解了钢琴叙事曲这一体裁及其勃拉姆斯的这部叙事曲作品，同时也大大的提高了自己的演奏水平，写作水平，为以后更高层次的学习奠定了扎实的基础。

万方数据

万方数据

结语

本文通过对勃拉姆斯叙事曲（Op.10）这部作品的研究可以为年轻的钢琴演奏者们作理论上指导，在理论上推动这部作品的研究及对勃拉姆斯本人的研究；同时也可以解决实际演奏中的实践性问题。为了对这部作品有一个更加深入的理解，加强对这部作品演奏上的认识，本文选取了五位著名钢琴家的演奏版本进行研究，深度探索他们对于这部叙事曲作品的理解与诠释。我们应学会将创作风格、体裁与音乐内容相结合，为今后更高层次的演奏奠定扎实的理论与实践基础。

勃拉姆斯一生只写了这一部钢琴叙事曲作品，因此它的地位是不容忽视的。目前，国内学术界对勃拉姆斯钢琴叙事曲的研究很多。例如：毕克的“勃拉姆斯《d小调叙事曲》的创作特征与演奏特点”等等，但都是以勃拉姆斯的生平、一首乐曲的创作背景、演奏特点等内容来展开论述的。而对于这部作品的演奏版本研究，相对较少。同时对于整部作品的演奏版本的比较研究更是少之又少。

本文从演奏版本出发，以米凯兰杰利、吉列尔斯、古尔德、卡钦、鲁宾斯坦为对象，对其勃拉姆斯Op.10《四首钢琴叙事曲》进行了分析、比较，从而进一步了解勃拉姆斯其本人以及本部作品。由于受时间限制、个人能力等因素的限制，文中有很多地方研究的不够，有待进一步的思考与研究，如有瑕疵的地方，恳请各位专家评委提出宝贵意见，本人将在以后的学习中继续完善。

万方数据

万方数据

参考文献

专著

[1]斯·A·诺伊齐奇，王庆余，胡玉澶.罗沃尔特音乐家传记丛书：勃拉姆斯[M].北京：人民音乐出版社，2008.

[2]勃拉姆斯.大音乐家钢琴曲库：勃拉姆斯[M].上海：上海音乐出版社，2004.

[3]周炜娟.改革者勃拉姆斯[M].上海：上海音乐学院出版社，2010.

[4]沈旋，谷文娴，陶辛.西方音乐史简编[M].上海：上海音乐出版社，1999.

[5][波]约·霍夫曼.论钢琴演奏[M].北京：人民音乐出版社出版社，2000.

[6]张式谷，潘一飞.西方钢琴音乐概论[M].北京：人民音乐出版社，2006.

[7]李虻.音乐作品曲式分析[M].重庆：西南师范大学出版社，2007.

[8]李虻.音乐作品谱例与分析[M].重庆：西南师范大学出版社，2007.

[9]黄亚蒙.勃拉姆斯钢琴曲选[M].北京：人民音乐出版社，2010.

[10]钱亦平.王丹丹.西方音乐体裁及形式的演进[M].上海：上海音乐学院出版社.2003.

期刊

[1]丰竞. 舒曼《C 大调幻想曲》三个演奏版本之比较——以肯普夫、阿劳、李赫特的演奏为例[J]. 南昌教育学院学报,2012,(10).

[2]罗曼. 德彪西《意象集》两个演奏版本的比较——以米凯兰杰利与季泽金的演奏为例[J]. 交响（西安音乐学院学报）,2011,(1).

[3]杨程程. 肖邦《b 小调第三钢琴奏鸣曲》演奏版本中速度及力度的比较研究[J]. 黄河之声,2011,(5).

[4]傅红. 舒曼《大卫同盟舞曲》演奏版本比较[J]. 音乐艺术(上海音乐学院学报),2011,(2).

[5]朱晓敏. 肖邦降 A 大调练习曲三个演奏版本之比较[J]. 宿州学院学报,2012,(3).

[6]杜烜. 拉威尔钢琴曲《水的嬉戏》的演奏版本的比较[J]. 科教文汇(上旬刊),2012,(7).

[7]柯晓东. 李斯特《梅菲斯托圆舞曲》两种演奏版本之比较研究[J]. 大众文艺,2010,(10).

[8]刘锋. “悲怆”情怀 缤纷呈现——《悲怆》钢琴奏鸣曲演奏版本之比较[J]. 广西教育学院学报,2008,(3).

[9]张丛丛,. 勃拉姆斯《d 小调叙事曲》的创作手法与演奏分析[J]. 北方文学(下半月),2011,(11).

[10]毕克. 勃拉姆斯《d 小调叙事曲》的创作特征与演奏特点[D]. : 辽宁师范大学,2013.

[11]丰竞. 舒曼《C 大调幻想曲》三个演奏版本之比较——以肯普夫、阿劳、李赫特的演

万方数据

奏为例[J]. 南昌教育学院学报,2012,(10).

[12]黄勃. 肖邦《叙事曲》(作品 23)演奏版本比较研究[J]. 钢琴艺术,2012,(10).

[13]林嘉旋. 巴赫《哥德堡变奏曲》的创作特点及演奏版本比较[J]. 乐府新声(沈阳音乐学院学报),2011,(1).

[14]罗曼. 德彪西《意象集》两个演奏版本的比较——以米凯兰杰利与季泽金的演奏为例[J]. 交响(西安音乐学院学报),2011,(1).

[15]杨程程. 肖邦《b 小调第三钢琴奏鸣曲》演奏版本中速度及力度的比较研究[J]. 黄河之声,2011,(5).

[16]赖菁菁. 门德尔松《e 小调小提琴协奏曲》的创作特征与演奏版本比较[J]. 艺术探索,2011,(3).

[17]王莹. 音乐的叙事性陈述——勃拉姆斯钢琴叙事曲 Op. 10No. 1[J]. 音乐时空(理论版),2012,(5).

[18]陈光泉. 论肖邦和勃拉姆斯钢琴叙事曲音乐创作风格之异同[J]. 音乐探索. 四川音乐学院学报,2001,(1).

[19]赵赟韵. 三首浪漫时期钢琴叙事曲的比较分析[D]. : 上海师范大学,2004.

[20]张昕. 试论肖邦《g 小调第一钢琴叙事曲》的创作特点及背景[J]. 黄河之声,2013,(19).

[21]毕竟. 格里格 g 小调钢琴叙事曲文本分析及技术初探[D]. : 西安音乐学院,2013.

硕士学位论文

[1]李征. 肖邦《第三叙事曲》演奏版本之比较研究[D]. 西南大学,2013.

[2]张圆. 肖邦《e 小调第一钢琴协奏曲》演奏版本比较[D]. 福建师范大学,2013.

[3]张敏. 拉尔松《小协奏曲》的演奏技法剖析与演奏版本比较[D]. 武汉音乐学院,2013.

[4]王鹏. 肖斯塔科维奇《第二钢琴协奏曲》音响版本比对研究[D]. 中国音乐学院,2013.

[5]孙雪. 李斯特《匈牙利狂想曲》第十一首演奏版本的比较研究[D]. 河北师范大学,2012.

[6]阮媛媛. 拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》音响版本比较研究[D]. 福建师范大学,2012.

[7]高艳冰. 莫扎特《G 大调第一长笛协奏曲》演奏版本比较研究[D]. 吉林艺术学院,2012.

[8]陈婷. 山东筝派《高山流水》演奏版本比较研究[D]. 吉林艺术学院,2012.

[9]李傲翼. 勃拉姆斯《d 小调叙事曲》演奏版本的力度、速度比较研究——以钢琴家巴克豪斯、米凯兰杰利、古尔德为例[D]. 武汉音乐学院，2014.

[10]罗芳. 勃拉姆斯《叙事曲》Op. 10 探究[D]. 上海师范大学，2014.

万方数据

致谢

在四川师范大学攻读硕士学位的学习生涯即将结束，在硕士论文完成之际，颇有感触，但最想表达的还是感谢！

首先要感谢我的导师——吕维副教授，七年的光阴短暂而又漫长，从08年刚进校的毛头小子，到如今的自己。在您的谆谆教导下，让我学会了许多，成长了许多。往日的记忆历历在目，感谢这七年来您对我的教导。在整篇论文选题到写作过程中给我宏观的指导和细致的把握，从初稿到成文历经了七次修改。在导师耐心的指导下让我发现自己还有很多没有深入理解的知识，这对我今后学习和研究受益匪浅！

还要感谢四川师范大学音乐学院钢琴专业的汪黎明教授、杨文教授、唐伟教授、秦琴教授、万爽教授等老师，从开题到答辩这过程中每一位教授对本人论文提出的宝贵意见。同时他们严谨的作风、丰富的知识给我留下的深刻的记忆，由衷地对这些老师说一声感谢！感谢四川师范大学七年来对我的培养，在这里有我太多太多美好的回忆，人生中最重要的七年，留在了川师。是你见证了我一步步的成长，时至今日感觉这里像自己的第二个家，离别时有千次万次的不舍。

最后感谢我的家人，在这七年的学习中对我学业的大力支持，是他们的默默、无私地奉献，给我提供良好的学习空间和成长条件。

万方数据

万方数据

研究生期间科研成果

本人在研究生期间以编委身份出版专著一本、论文一篇。

[1]大学生艺术素质课程普及教材：《合唱训练简明教程》，王敬主编，杨硕、马子杰、宋皎编委。北京：高等教育出版社，2014 年 9 月。ISBN 978-7-04-041082-2 中国版本图书馆 CIP 数据核字（2014）第 204705 号

[2]《黄虎威钢琴作品初探》发表于《北方音乐》2015.1

本篇论文系四川师范大学 2014 年校级教改课题阶段性成果。笔者为课题小组成员之一，课题承接人为本人导师吕维副教授。

[3]2012-2013 学年，担任四川师范大学音乐学院研究生会主席一职，并于次年荣获“四川师范大学研究生优秀干部”称号。

万方数据