

音乐表演体系中审美理念的传承

——以 20 世纪德奥两代演奏家为例

| 文◎陈舒华

一种音乐表演美学体系的形成,其演奏技巧、音乐风格等体系特征只是表象,深层因素则是演奏者演奏行为背后审美理念的建立与传承。演奏家们的技巧、声音、风格等要素无一不是其意识或无意识的审美理念的反映。审美理念的传承与演变是整个表演体系发展的核心骨架,而这种审美理念的形成又与孕育这个表演体系群体的主流美学思想乃至民族性格、文化特征等宏观因素是分不开的。

在面对本民族音乐的表演体系中,我们较容易形成自己的美学体系。而对于西方古典音乐,虽然也属于一种外来的文化,但由于它早已成为人类共同的文化遗产,对它的演绎同样也成为我们音乐文化的重要组成部分。当然,在不少国家、民族中也有以其为载体注入本民族特有音乐语汇,形成自己独有音乐文化的现象。从某种角度来说,来自不同民族、不同时代及文化背景的演奏家在演奏西方古典作品时,由于所属文化、美学观念的一些差异,也带来演绎上的差别,成为演绎上学派之分的一个重要因素。

西方音乐表演文化在中国真正意义上的生根发展已有近百年的时间,近年来更是获得空前繁荣。举钢琴表演为例,据不完全统计,中国目前学习钢琴的人数已逾三千万,也出现了朗朗、李云迪这样一些活跃于世界

乐坛的钢琴演奏家。几十年来对于建立中国自己的西方音乐表演体系(或学派)的呼声,或许在新世纪伊始就开始认真进行思索。笔者认为,建立有中国特色的音乐表演体系,虽然离不开若干具有凝聚力的音乐表演艺术大师的出现,但在理论研究的层面,对两个方面的关注与提升还是必须的:

其一,中国传统音乐表演美学如何运用在西方音乐表演领域是个重要的课题。

我国数千年的文明史给我们留下了不少关于音乐美学思想的宝贵财富,涉及音乐表演美学范畴的也不在少数。这些优秀传统文化的部分精华,已经作为民族文化与民族性格的一部分溶入到我们的血液中;另一些虽然已经在挖掘、整理、弘扬当中,但在音乐表演的学习者,特别是对西方音乐表演的学习者中,被了解、被接受的程度都还不高。

对此,许多学者已经展开相关的研究,并取得了一定的成就。例如,冯效刚《中西文化传统与音乐审美思维的异同》,在论及审美思维的异同中,对于音乐表演美学的中西融合同样深具启发性。张放也认为,如何把

秦琴《试论幼儿钢琴教学中的误区》,《中国音乐教育》2008年第12期,第19页。

载《东府新声》2001年第3期。 <http://www.China-Academic-Journal-Electronic-Publishing-House>

古代音乐表演艺术的美学思想、人文思想、自然思想、“天人合一”思想融入现代音乐表演艺术的框架之中,如何将西方音乐表演美学研究的成功经验和美学观念同中国古代音乐厚重的美学思想与观念结合并举,应用于实际的音乐表演活动中,同时拓展表演的视界和话语空间,充分发挥中国古代传统美学思想的现代意义,是一个有价值的课题。

其二 杨易禾先生认为,所谓“体系”指的是一个有机的整体,整体不等于局部相加,因而风格不是特点与特点的相加或堆砌,而是所有特点的相互融合、渗透、制约而结合成的一个整体。如果把整个文化特征、民族性格、音乐美学思想等作为形成一种表演艺术体系理论的宏观前提来看待,把基于演奏实际的个别技术理论研究、个人演奏风格研究等作为体系理论的微观层面来看待,我们就不难发现介于两者之间、存在于演奏实际背后演奏审美理念的中心性地位。杨易禾提到的这种相互融合、渗透、制约的结合点,或许可以理解成是一种演奏审美理念的建立与传承的关系。张前先生也认为,研究音乐表演艺术的美学思想、原则以及审美标准等问题,正是音乐表演之所以能获得艺术生命和价值的关键所在。

在我国音乐表演美学领域的研究中,上述张前、冯效刚、杨易禾等音乐学者无论在音乐表演美学原理、表演技能、学科建设等方面都做出了较为系统、完善的研究,在他们的学术成果中也早已涉及到以上两点,给予我们广阔的研究空间。本文在前人的基础上,拟再次把目光聚焦到后者——即对具体的直接隐藏于演奏实际背后的审美理念的研究之上,尝试以20世纪德奥钢琴学派两位代表性演奏家施纳贝尔与布伦德尔为例,归纳他们的演奏审美理念,理出其传承脉络,借此来强调表演体系中审美理念的关键价值。

德奥钢琴学派的两位重要代表

20世纪德奥钢琴学派审美理念的传承与演变,在钢琴家施纳贝尔与布伦德尔两人身上突出地表现出来,具有鲜明的代表性与典型性。根据张前先生对于西方现代音乐表演美学的划分方法,这两位演奏家都属于客观主义音乐表演的代表人物。如果根据美国音乐评论家C. 勋伯格把表演分为激情的与形式的这样对立的两派,他们又都明显属于后者,如果以民族或历史文化传统为依据进行划分,他们又都归于德奥文化的传统之中。施纳贝尔的演奏事业主要活跃于两次世界大战之间,那时正是德奥钢琴学派的

张放《音乐表演美学刍议》,《音乐探索》2003年第2期,第65页。

杨易禾《音乐表演艺术中的风格与流派》,《音乐与表演》2003年第1期,第84页。

张前《关于开展音乐表演学研究的刍议》,《音乐二度创作的美学思考——张前音乐文集》,上海音乐学院出版社2007年版。

阿图尔·施纳贝尔(Artur Schnabel,1882—1951),奥地利钢琴家、作曲家、教育家。八岁登台演出,后成为世界上最受尊敬和推崇的钢琴家之一。1900年定居柏林,1919年至1939年是他演奏生涯的高峰时期,其间曾任教于柏林音乐学院,录制、演出了贝多芬奏鸣曲全集,1939年定居美国,后又回到瑞士。他被认为是那个时代贝多芬、舒伯特作品的重要诠释者。还曾编订贝多芬奏鸣曲全集,并著有《音乐和我的一生》等著作。

阿尔弗雷德·布伦德尔(Alfred Brendel,1931-)奥地利钢琴家。1948年首次在格拉茨举办独奏音乐会,次年,在布索尼比赛获得第一名。2008年,结束公开演奏退出舞台,在各地举办讲学及教学活动。布伦德尔演奏曲目广泛,被公认为是莫扎特、贝多芬等古典乐派与舒伯特、李斯特等浪漫乐派作品的重要诠释者。他知识广博,善于深入分析作品内涵,擅长通过动机的连接关系来揭示乐谱后面的音乐含义,被誉为“钢琴哲学家”。

张前《现代音乐表演美学观念的演变》,《中央音乐学院学报》1992年第1期。

尚注

一个重要的繁荣期。布伦德尔活跃于二战之后的 20 世纪下半叶至 21 世纪初,是我们这代人可以感受到的西方表演艺术的另一个高峰。

施纳贝尔活跃于演奏舞台的年代,正是西方演奏美学摆脱浪漫主义影响,开创客观主义表演先河的时期,他正是这种运动的旗手与先驱之一。布伦德尔的演奏声望则是从上世纪 70 年代开始的,可说是当代德奥钢琴演奏的代表人物,是承载着新的艺术品位、学术精神和当代音乐表演理念的演奏家。除了从事演奏之外,两人都是博学多才的“学者型”艺术家,有着诸多相同之处,但由于处于不同的时代,他们也各自承载着不同时代的演奏审美理念。

由于布伦德尔刚刚退出舞台,人们对他的演奏风格还记忆犹新。他的演奏传承,无论从擅长演奏的曲目范围或是注重乐曲结构与内在张力的演奏风格,使人们很容易把他与施纳贝尔联系到一起。早在上世纪 70 年代,在诠释莫扎特与舒伯特作品领域,布伦德尔就确立了其继施纳贝尔之后的权威演奏家的地位。大多数人认为,布伦德尔与施纳贝尔在乐句细节、节奏与力度等方面的处理有着许多相似之处。虽然施纳贝尔是布伦德尔尊敬与推崇的演奏家,但布伦德尔仍表示出对于施纳贝尔的不同意见。在对于演奏家角色应该是忠实地传达作曲家及作品的想法这样的定位的认识上,布伦德尔则更加趋于学术化及严密性,在处理速度、力度及音色、表情上,他更多地注重挖掘音乐作品的本身。

音乐表演审美理念的传承与演变

(一) 对演奏家定位的理念

对于演奏家应该在表演活动中处于什么样的角色与地位,时代不同,认识角度存在相当差异。出生在浪漫派末期的施纳贝尔,在当

时大部分演奏家都过分认为自己是“音乐的再创造者”,对于作曲家的作品经常做出添加、删减或更改的潮流中,他却能坚持认为对乐谱、对作曲家的忠实演绎是演奏者无可置疑的先决条件。从这一意义上来说,他奠定了现代钢琴演奏美学的基础,是钢琴家忠于乐谱、忠于作曲家这一客观主义演奏美学的先驱者。^①我们可以看到,这一思想直到今天,在超过一个世纪的时间里仍始终影响着钢琴演奏领域的主流文化,为当今多数钢琴家所崇奉。

继施纳贝尔之后,虽然布伦德尔具有同样的审美理念,但在认识程度与理解方面却有着许多差异。这是因为在实际演奏中,施纳贝尔在他的时代虽已相当“进步”,但仍不可避免地受着 19 世纪浪漫主义遗风的影响。我们可以从施纳贝尔所编订的《贝多芬奏鸣曲集》以及他留下的录音中发现,其中仍有许多见解与贝多芬的原著存在较大差异甚至矛盾的地方,其中也能发现不少极端个人化的见解。但他仍然会为了演奏会上的效果以及听众的反应而在音乐上做出夸张的处理。

以速度的处理为例,比起 20 世纪后半叶布伦德尔这代的演奏家,施纳贝尔似乎更想寻求扩张速度的对比,在慢的段落弹得更缓慢,快的段落则演奏得更迅疾。很显然,在音乐会中,这将会给听众更多的惊喜,听

布伦德尔《我的估算——与马丁·迈耶谈话录》,卡尔·瑟出版社 2001 年版,第 275 页。(A lfred B rendel A usgerechnet ich Gespr?che mit M artin M eyer, Carl H anse Verlag, 2001 M ü nchen W ien)

① 迪尔克·加加洛普洛斯(D irk G argaropoulos)《钢琴家辞典》《哈仁贝格钢琴音乐指南》,梅耶尔百科全书出版社 2004 年版,第 941、129 页。[H arenberg K laviem usikf ü hrer, M eyersLexikonverlag M annheim -Leipzig, W ien, Z ü rich]

众总是在某种程度上带着自己对作品预设的期待去欣赏演奏,当演奏家给出一些令听众意想不到的效果时,往往能够让音乐会取得与众不同的效果。这正是19世纪浪漫主义“以演奏家为本”表演理念的一种具体体现。在那个时期演奏家们所留下的录音文献中我们可以发现,像科尔托或是布伦德尔的老师费雪尔,他们弹奏快速乐章或是快板作品的速度往往让现代人望而生畏,对于慢板音乐,例如科尔托就几乎从不演奏特别缓慢的乐曲,他在演奏上逃避广板的曲目,费雪尔则倾向于把慢乐章演奏得很流畅。稍晚一些的另一位德奥学派的代表人物肯普夫则较为不同,他尽量避免演奏中的极端处理,常采取中庸的态度,使演奏不慌不忙,不失去理性的控制,使欣赏者能够始终沉浸于一种唯美的欣赏状态。除了速度方面,我们也发现当时的演奏者在其他一些音乐的处理上同样会受到此思想影响,即更加注重听众的反应,这体现了那个时代的烙印。

正是在此方面,布伦德尔对于演奏家角色定位的认识上更加趋于理性,他不赞同上述施纳贝尔式的理念,但也不同于肯普夫。在音乐演绎的原则中,他没有刻意去避免一些极端化的处理。同时,他认为在处理速度、力度及音色、表情方面,演奏家应该更多地挖掘音乐作品本身,必须寻求整个音乐表现中的多样化,集中地关注极端必将意味着忽视了两端之间广阔的处理空间,而那些为了讨好听众的主观化观念会限制演奏家能力的发挥。布伦德尔认为,尽可能快或是慢地演奏乐曲将使音乐“几乎变成一种运动”。^⑫

另一方面,我们发现施纳贝尔与布伦德尔在演奏家如何更真实地传达作曲家意图的具体细节上存在一些不同。比如,相对于布伦德尔,在演奏莫扎特的作品时,施纳贝尔没有额外增添自己的内容,如装饰音、花腔走句

等;布伦德尔演绎的每一首莫扎特协奏曲,都是在经过详细的考证后才着手演奏、录音,他增加了一些不超越于作曲家之上、符合那个时代的花奏和装饰音。对此,他的理由是:“钢琴家必须给人这样一个感觉,他是严格按照作曲家所创作的来演奏,除非是需要的、被允许的、经过深思熟虑的增补。”^⑬我们可以看出,他们在忠于乐谱理念上的差别。布伦德尔活跃于20世纪下半叶,这是一个对乐谱的考证更具科学性、音乐学上的研究成果更丰硕的年代,人们对作曲家的作品有着更深入、更冷静地思考和对待。

(二) 关于钢琴定位的理念

钢琴这件乐器在整个表演中到底处在什么样的位置?该扮演什么样的角色?时代不同,各叙己见。

19世纪是钢琴音乐文化蓬勃发展的阶段,肖邦、李斯特等音乐家为挖掘钢琴乐器本身的潜力做出了不可磨灭的贡献,在当时刚刚兴起的钢琴演奏会形式中,大多数演奏者还是以钢琴作为炫耀演奏者自身的一件重要器具。在19世纪,人们可能还更多地关注挖掘钢琴乐器本身的演绎潜能。到了20世纪,演奏者的理念发生了些许变化,他们更多地想通过钢琴来挖掘音乐作品的潜能。具体到施纳贝尔的时代,难免还受到前者的影响。“在大量的钢琴作品中,我认为作曲家都希望自己的音乐听起来像钢琴音乐而非其它”^⑭。施纳贝尔的学生兼助手康纳德·沃尔夫指出,施纳贝尔这一钢琴演奏的审美理念应该代表了他对于钢琴这一乐器所应扮

^⑫ 同注 第252页。

^⑬ 布伦德尔《说出音乐》,皮佩尔出版社2004年版,第265页。(Alfred Brendel Musik beim Wort genommen, Piper München/Zürich)

^⑭ 同注^⑬第258页。

演的角色的一种想法。对此,布伦德尔明确表明他的不同看法:不仅聆听者应该从钢琴中想象出各种其他乐器的声音,钢琴家更应当首先想象并弹奏出这样的效果。^⑮从这点看来,我们可能也不难理解为什么布伦德尔成名之后就几乎不再演奏肖邦的钢琴作品,而演奏同为浪漫派代表人物的李斯特作品却取得了独到的成就。也许就是因为肖邦的音乐太过“钢琴化”了,李斯特却是一位始终想把钢琴与管弦乐队相媲美,来表现他构思的作曲家。

(三) 关于声音的审美理念

对于乐器音色的审美理念方面,虽然布伦德尔从未在音乐厅里欣赏过施纳贝尔的现场演奏,仅以欣赏录音来讲,他十分钦佩施纳贝尔演奏的声音,他认为这是施纳贝尔永远给他灵感的原因之一。^⑯我们可以感觉到,两位大师与其他优秀的德奥演奏家一样,他们演绎的声音能让人感受到深厚的音乐根基,充满张力却不刺耳——这是德奥演奏家的优秀传统。对此,施纳贝尔的贡献在于提出了不少对于声音处理的原则,为这一传统的传承立下了功劳。他开始较为理性及系统地来对待发音效果的问题。^⑰后来的布伦德尔则倾向于把音色的问题更多地看成综合因素导致的音乐理解问题,在认识上使声音控制的理性观念与感性认知得到更好的结合。布伦德尔认为,声音间的连接是导致音色变化最重要的因素,如果仅仅弹奏一个音符,虽然你的下键可以轻或重、快或慢、温柔或粗暴,加踏板或不加踏板,这似乎已赋予一个音符不少特点,但仍然会让人觉得每个音跟其他音很相似。假如声音间有某种内在的联系,情况就完全不同了,它需要手指的触觉,需要音乐的气质、需要思考,这些因素加在一起,才能制造值得欣赏的声音。其他诸如和声、踏板、清晰度等,其实也对改变音色起着重要作用。^⑱

对于声部间的音响平衡问题,我们也可以从录音的聆听中发现两人的一些差别。施纳贝尔似乎更注重外声部,体现出音响上强且厚重的结构性。这也许是第一、二次世界大战期间,德国文化中带有些许普鲁士精神的音乐文化在钢琴音色中的体现。布伦德尔却常被人评为“低音太单薄”,^⑲我们从其所演绎的音乐中能感受到这一点。除非有特别的需要,他的低音线条并不是那么重要,他对低音有很好的控制。这又让我们想起维也纳甚至意大利典雅、高贵的音乐风格,通常低音在有特别需要时才被强调出来。在这里我们可以发现,哪怕演奏得很轻,其实听众通过和声的功能都将或多或少地自然就能听出低音。布伦德尔认为,“在音乐作品中,将旋律与低音视为最重要的两个组成部分实际上是不太会成功的”。^⑳

在演奏实例中,我们可以从施纳贝尔与布伦德尔所演奏的录音中明显地发现这样的区别。以两位大师所演奏的贝多芬《C大调奏鸣曲》Op.53(或称“黎明”)的开头为例^㉑,连续的四声部和弦,施纳贝尔的演奏将高声部与低声部作为最重要的两个声部起着引导的作用,中间声部则像是极弱的背景。这

^⑮ 同注⑬。

^⑯ 同注⑬,第275页。

^⑰ 康纳德·沃尔夫《施纳贝尔的钢琴音乐诠释》,诺顿出版社1979年版,第154—170页。(Konrad Wolff, Schnabel's Interpretation of Piano Music, W. W. Norton & Company New York/London)

^⑱ 私人访谈,德国弗莱堡音乐学院A. Immer教授转述其师布伦德尔观点。2001年4月。

^⑲ 私人访谈,德国弗莱堡音乐学院教授H. M. ueller语。2003年1月。

^⑳ 同注⑬,第262页。

^㉑ 参见施纳贝尔录制的《贝多芬钢琴奏鸣曲全集》,唱片号EM 17 63765-2;布伦德尔1996录制的《贝多芬钢琴奏鸣曲全集》,唱片号PH IL IPSG 44446909-2。

是他处理和弦声部平衡的特点,这样的演奏让人感觉和弦非常清晰有力。而布伦德尔在这里的演奏则明显不同,他不突出外声部,而是内声部稍微强调一些,这样让人觉得非常轻且柔和,充满了深邃之感。从这里看来,布伦德尔给我们的经验是:如果钢琴家要演奏得富有诗意的话,就要更加注意中声部,而不是低声部或高声部,这样才能把柔和、温暖的特性表现出来。另一个相近的例子则可以发现对于突出高音部的问题,例如施纳贝尔在演奏八度时通常赋予主要声部更多的关注,布伦德尔则不然,他除了通常那些通过伴奏表现主旋律的声音会明显突出外,许多时候还会把八度的两个音当成同等地位来看待。

我们可以看出,施纳贝尔提出了很好的声音理念,布伦德尔对于声音的概念在规则的基础上,寻求在更加细腻、更加符合作品的客观要求上来探索。

(四) 对表演中理性与感性认识的理念

最后,我们来看看两代演奏家对于音乐表演中如何处理感性与理性的辩证关系。德奥的演奏家总让人产生非常理性的印象,他们或多或少都受到汉斯立克美学思想的影响,倾向于在完美的形式中升华情感,而不是更多地想把所谓的感性倾注于作品之中。“音乐可以激起形象的联想,形象却激发不出音乐”。^②这是施纳贝尔对处理标题音乐的一句名言。他牢牢抓住贝多芬的精神:“标题的作用,是表达感想,而不是塑造形象。”^③这应该就是他继承传统成为德奥学派钢琴大师的原因之一。同样,布伦德尔也表达了类似的想法,在论及舒曼《童年情景》的演奏时他说:“演奏家不能在实际上返回童年,也不能在舞台上赌运气,看看是否能正好感受到童年的感觉。钢琴家应该在演奏上深思熟虑,做好充分的思考与设计安排,发掘音乐中的可能性,然后才能很好地在演奏中表现出来。”^④这样的思

想,可以说德奥演奏家们是一脉相承的。

另外笔者也认为,德奥演奏家的感性常被人们忽略与误解。从施纳贝尔到布伦德尔,他们都相当重视音乐的感性认识。从施纳贝尔的教学理念中我们可以这样总结:理论分析显然还不是理解音乐的法宝,真正的分析还多着重于音乐的感受。在布伦德尔的论述中他提到:“虽然我喜欢思考,但是感情仍旧是音乐家们创作的灵魂,这是音乐的起点,也是音乐回归之处。”“如果和一首作品生活几年,应该可以明白其结构,以及在乐章内主旋律和动机是如何连接,并且也能进一步懂得如何将乐章与乐章间联系在一起,便能了解作品是作曲家高度智慧的结晶,必有理性贯穿其中,而理性又与感性紧密联结,可以说理性与感性相互作用方能成上乘之作。”^⑤也就是说,在演奏一首作品之前,他认为应该先做一些理性的考证、分析、研究工作,在作品诠释的观念将要形成之前,以直觉来进行演奏,然后再设法了解作品的创作过程、结构形式等,两者互为作用,可以一次次有新发现、新感受,从而尽力将音乐内涵做深入的表达。

结 语

综上所述,我们可以看出,在同为一种表演美学体系之中,施纳贝尔作为20世纪上半叶的演奏家,他的审美理念还无法完全摆脱19世纪浪漫主义势力的影响,但他已经成功地奠定了20世纪钢琴表演美学的基

^② 彭圣锦《钢琴演奏与风格》,台湾双木林出版有限公司1996年,第64页。

^③ 同注^②。

^④ A. B. Renzel, Testing the Ground-up Player: Schumann's Kinderszenen, Music Sounded Out, Farrar Straus Giroux, New York, 1991.

^⑤ 同注^③,第361页。

础,这样的审美理念,反映到他对于音乐表情的处理、音色的选择、认识作品的方法等各方面,从而形成他独有的演奏风格特征。布伦德尔则结合了20世纪下半叶的人文精神,由于科技与学术的更快速发展,在这个时代里,音乐审美理念加入了更加值得考究的学术境地,他让这样一种理性的风格发挥到了一个更加完美的状态,使看似冲突的各种美学思想更加得以平衡。

西方古典音乐已经成为人类共同的精神文化遗产,作为二度创作的音乐表演活动,同样在整个发展过程中是向世界人民开放的,它需要世界各民族、各国家、各个时代的人们来共同充实与构建。它的发展同样也需要各种不同的审美思想、艺术风格来融合。“在音乐文化的本原上,东西方艺术家和学者们都在思考着同一类的问题,其差别只是由于社会文化、艺术思维方式的不同而选取了不同的视角而已。作为人类的文化,需要全人类共同去充实。”^{②6}

我们从德奥乐派一些审美理念的传承与演变的研究中,或许可以受到某些启发,他们

一脉相承的审美理念直接作用于其演奏实际,并随着时代的变化而有所演变。建立我们自己的表演体系或学派,同样需要开始关注或是归纳与我们演奏实际密切相关的演奏审美理念。对于同是在一种文化传统与民族性格中成长的中国几代演奏家,除了他们的个性特点外,他们也被不同时代、来自不同潮流与意识的影响而产生很大不同。但是,是否他们已有一种连结“相互融合、相互渗透、相互制约而结合成的一个整体”的审美特点作为纽带呢?这些审美特点显然能作用于他们的演奏技巧、音色、表演风格等演奏实际。无论如何,随着当今中国音乐文化突飞猛进的发展,开始研究并且开始着手建立中国自己的音乐表演美学体系与表演美学思想,也许是我们这一代演奏者的历史使命。

作者单位:厦门大学艺术学院

^{②6} 冯效刚《中西文化传统与音乐审美思维的异同》,《乐府新声》2001年第3期。

外国音乐学术经典译著文库

由人民音乐出版社陆续推出的大型翻译出版系列丛书。

将以开放式的框架,翻译出版音乐领域相关学科中的重要著作。力图较全面地反映音乐界各学科的学术面貌,体现各学科在当今世界的研究水准和最新成果,对我国相应学科的理论研究、教学思想、教材建设、艺术实践等具有积极的借鉴和指导意义。

- 《钢琴音乐简史》【美】科尔比著,刘小龙、孙静、李霏霏译 定价:89.00元
- 《古今钢琴与乐队音乐史典》(上、下册)【美】约翰·哈里斯著,苏澜深译 定价:125.00元
- 《人的音乐性》【英】约翰·布莱金著,马英珺译 定价:28.00元
- 《协奏曲对话》【英】约瑟夫·克尔曼著,马英珺译 定价:33.00元(附CD1张)
- 《沉思音乐——挑战音乐学》【美】约瑟夫·克尔曼著,朱丹丹、汤亚汀译 定价:45.00元
- 《民族音乐学与现代音乐史》【美】布鲁姆、伯尔曼等编,汤亚汀等译 定价:60.00元
- 《从德沃夏克到埃灵顿公爵》【美】莫里斯·佩雷斯著,卜大炜译 定价:55.00元
- 《音乐人类学》【美】艾伦·帕·梅里亚姆著,穆谦译 定价:62.00元