فیلیپ گلاس
هنر تکرار

ترجمهٔ طلایه سقط‌چیان

فیلیپ گلاس، ملقب به «پاپ‌موسیقی مدرن آمریکا»، یکی از مطرح‌ترین موسیقیدانان دنیاست که همچنان مشغول فعالیت است.

اغلب او را به عنوان یکی از پدران مینی مالیسم می‌شناسند ولی بدنیست بدانید که شهرت وی همچنین مدیون همکاری با هنرمندان بزرگی چون برایمان انو[1]، راوی شانکار[2]، ساموئل بکت و...است.

در سال‌های اخیر، خلق موسیقی فیلم‌هایی چون شوی ترومن[3]، کُندون[4] و مامور مخفی[5] او را به چهره مردمی‌تری بدل کرده است. آن چه می‌خوانید، مصاحبه یی است که توسط مجلهٔ لوموند دو لاموزیک[6] در پاریس انجام گرفته است:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فیلیپ، تاکنون چه سازهایی را نواخته‌اید؟

ابتدا از ویولون شروع کردم، ولی این ساز چندان جذابیتی برای من نداشت؛ چون آن زمان ۶ سال داشتم! بعد فلوت یاد گرفتم و فلوت‌ساز تخصصی من شد. در خانوادهٔ ما هر فرزندی به موسیقی می‌پرداخت. خواهر و برادرم پیانو را انتخاب کردند، من هم که مثلاً فلوت می‌زدم! استادی هم برای یاددادن درس‌های موسیقی به منزل ما می‌آمد، به محض این که منزل ما را ترک می‌کرد، من به سوی پیانو هجوم می‌بردم درس آن روز را می‌نواختم، به این ترتیب پیانو زدن را یاد گرفتم! برادرم فکر می‌کرد درس‌هایش را از او می‌دزدم و همیشه سر این قضیه جنگ و دعوا بود! بعدها که بزرگتر شدیم، هر کسی در اتاق خودش تمرین می‌کرد، بنابراین مشاجره‌ها خاتمه یافت. وقتی شروع به آهنگسازی کردم، به کلی نواختن فلوت را کنار گذاشتم. پیانو ساز اصلی من شد، تا آن‌جا که تقریباً طی دو سال برای کنسرت دادن آماده بودم.

آیا در دههٔ شصت، به موسیقی راک یا کانتری هم گوش می‌دادید؟

راستش را بخواهید، به سبک خاصی علاقه نداشتم، مهم نوازندگان خوب بودند. در نیویورک چند نفری بودیم که به دلایل متفاوت کنسرت‌هایی را ترتیب می‌دادیم، از این طریق امکان همکاری با چند تن از موزیسین‌هایی که به این کنسرت‌ها دعوت می‌کردیم، پیش آمد. به طور مثال، پتی اسمیت و گروپش[7] را به خاطر می‌آورم. یادم می‌آید که برای او یک آهنگ هم نوشتم در عین حال با موزیسین‌های سنتی هندی و آفریقایی برنامه اجرا می‌کردم. هنوز هم اشتیاق همکاری با افرادی را که تفاوت‌های بنیادین با من دارند، در خود حفظ کرده‌ام. از قرار دادن خود در موقعیت‌های دشوار لذت می‌برم، زیرا مجبور به کشف مجدد همه چیز می‌شوم. شاید اعتقادات نوین و متفاوت، مهم‌ترین دستمایهٔ فکری آهنگسازان امروزی باشد.

گاهی اوقات، معضلات دنیای موسیقی در چهارچوب همکاری با سایر موزیسین‌ها، نویسندگان یا هنرمندان عرصهٔ تئاتر و سینما به راحتی قابل حل و فصل است.

تئاتر از دیرباز و برحسب سنت، مکانی مناسب برای کشف تکنیک‌های جدید موزیکال بوده است. درام، موزیسین را در موقعیتی از پیش تعریف شده قرار می‌دهد. به عنوان نمونه، «انیشتین در ساحل» را در نظر بگیرید: از نظر روانی تحت فشار بودم تا پندم را در مکانی غیر از سالن کنسرت به اجرا در آوردم. به دلیل فضایی کاملاً متفاوت، از سالن کنسرت به سالن تئاتر روی آوردم. قبل از آن هیچ گاه برای برنامه‌یی که می‌بایست ۵ ساعت طول بکشد، آهنگ نساخته بودم. بنابراین باید می‌گرفتم که زمان را برای آن فضا تنظیم کنم. در حقیقت، اغلب پروژه‌های موزیکال من در موقعیت‌هایی شکل گرفته‌اند که مجبور بودم سنت‌های خود را بشکنم. در مدرسهٔ جولیارد[9] نیویورک، استادان شما میو[10] و پرسیشتی[11] بودند، بعدها در پاریس شاگرد نادیا بولانژه[12] شدید، چه چیزهایی را از وی آموختید؟

به هنگام ترک نیویورک، بیست‌وشش ساله بودم و تقریباً چیزهای لازم را آموخته بودم. با این حال دو سالی را که در پاریس گذراندم، سال‌های بسیار پرباری بودند. به خاطر دارم در زمستان به پاریس رسیدم. تصویری در ذهنم حک شده است: پاریس به طرز وحشتناکی نسبت به نیویورک تاریک بود. همه چیز برای من در تاریکی آغاز می‌شد. صبح‌ها وقتی بیدار می‌شدم، مجبور بودم حتماً چراغ را روشن و بخاری را گرم کنم.

مهم‌ترین راهنمایی نادیا بولانژه این بود که به من آموخت تا ریشه‌های سبک فردی‌ام را خود جست‌وجو کنم. به نصایح او گوش کردم و تمام تلاشم را برای پیدا کردن صدای خودم به کار بستم و به همین خاطر همیشه خود را مدیون او می‌دانم. در ۱۹۷۰، برای دادن کنسرتی به یک شبکهٔ رادیویی آمریکا دعوت شدم. مجری برنامه یکی از اولین قطعاتی را که ساخته بودم ـ Music in Similar Motion[13] ـ را پخش کرد. آهنگساز جوانی که تقریباً همسن و سال خودم بود در آن‌جا حضور داشت. او مؤدبانه عذاب شنیدن اثر مرا تحمل کرد، حتی ظاهراً علاقه‌مند هم شده بود؛ ولی در پایان برنامه به من گفت: «خیلی جالب بود، ولی هیچ‌گاه به ذهن‌تان خطور نکرده است که در یک مدرسهٔ موسیقی به تحصیلات آکادمیک بپردازید؟ چنین رفتاری در دههٔ ۶۰ و ۷۰ بسیار رایج بود. موزیسین‌های به اصطلاح «آوانگارد» به من به چشم یک «میمون وحشی» نگاه می‌کردند.

زندگی در پاریس چگونه بود؟

من زیاد به تئاتر می‌رفتم، به خصوص برای تماشای نمایشنامه‌های ژان ژنه[14] و ساموئل بکت. همچنین شاهد پدید آمدن نمایشنامهٔ پاراوان‌ها[15] بودم و در اولین اجرای نمایشنامهٔ Oh happy days نوشتهٔ بکت همکاری نزدیکی با مادلین رنو[16] داشتم. همچنین برای یک کمپانی تئاتر کار می‌کردم و ده‌ها قطعهٔ موزیک صحنه برای نمایشنامه‌های بکت ساختم. خود بکت با استفاده از موسیقی در اجرای آثارش موافق نبود. با بی میلی استفاده از موسیقی را در آثارش می‌پذیرفت. راستش را بخواهید، برای کار من خیلی ارزش قائل نبود، ولی ترجیح می‌داد که بی‌تفاوت باقی بماند.

در ت.ان.پ[17] می‌توانستم شاهد اجرای نمایشنامه‌های

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که تکنیک‌های تجربی تئاتر امروز را به قوانین موسیقی کنونی نزدیک کنم. دلیل اصلی بهت‌آور بودن «انیشتین در ساحل دریا» این بود که دنیای اپرا به هیچ وجه آمادگی پذیرش چنین نوع نمایشی را نداشت.

این اثر به لحاظ فرهنگی، ارزش کمی دارد. این امر هر چند اسفناک است، اما در خود حقیقتی نهفته دارد. دست اندرکاران دنیای اپرا اساساً محافظه‌کارند و به ندرت از ایده‌های نوین استقبال می‌کنند.

با این حال، شما بعد از «انیشتین در ساحل دریا»، «مسافرت»[36] را تصنیف کردید.

این کار سفارشی است که مناسبت آن پانصدمین سال کشف آمریکا توسط کریستف کلمب است. به طور همزمان، یک موسیقی تئاتر برای باب ویلسون ساختم، این کار بر اساس اثری از «لوئیزاکوستا گومز»[37] به نام «کلاغ‌سفید» بود. (اولین نمایش عمومی آن، ۲۶ سپتامبر ۱۹۸۸ در تئاتر کاموئنز[38] در لیسبون بود.) به دنبال صداهای تازه برای اپرا بودم و به همین دلیل برخی الگوهای سنتی را کنار گذاشته بودم. ولی در همین دور، به همکاری‌ام با باب برای ترویج و بسط تئاتر بدون کلام[39] ادامه دادم و می‌بایستی از بسیاری جهات الفبای تئاتری خود را گسترش می‌دادم. به همین دلیل بعد از «مسافرت» روی سه اپرای فرانسوی - یک تریلوژی در ستایش ژان کوکتو - کار کردم: اورفه[40]، دیو و دلبر[41] و بچه‌های وحشت[42]. خوانندگان اپرا باید برای اجرای «مسافرت» بسیار تمرین می‌کردند. شاید حتی بیشتر از یک اپرای استاندارد. خود من از برخورد آن‌ها با اثرم چیزهای زیادی آموختم. توانستم که نحوهٔ برخورد آن‌ها را هنگام اجرای یک رپرتوار سنتی نیز تجربه کنم، همچنین توانستم مسیر خود را درک کنم و احتمالاً خوانندگان اپرا را نیز با خود ببرم.

چنین تصور می‌کنم که برای یک آمریکایی، استفاده از زبان انگلیسی در اپرا بسیار مشکل‌تر از فرانسه است! در انگلیسی ما کلمات را روی حرف بی‌صدا، کوتاه یا قطع می‌کنیم؛ به عنوان مثال، اگر من بگویم ray ممکن است منظورم کلمهٔ ray باشد، ولی اگر آن را rai...n تلفظ کنم، مفهوم دیگری خواهد داشت. در فرانسه، حس کلمات در اول آن‌ها نهفته است. در حالی که در انگلیسی آخر کلمه قرار دارد بنابراین خوانندگان آمریکایی، صدادهی و طنین‌دادن به کلمات بی‌صدا را باید بیاموزند. سفارش «مسافرت» امکان دستیابی به آگاهی شخصی نسبت به اپرا را برای من فراهم آورد. همزمان کارهای تغزلی تصنیف کردم که با یکدیگر تفاوتی بسیار داشتند که در هر کدام از آن‌ها، زبان‌های متفاوتی به کار می‌رفت: سانسکریت برای Satyagraha[43]؛ مصری شبانی و عبری برای اخناتون[44]، فرانسه برای تریلوژی کوکتو؛ لاتین، ایتالیایی وانگلیسی برای جنگ‌های استقلال[45]، شعرهای آوازگونه - محاوره‌یی آلن گینسبرگ[46] برای Hydrogen Juke box[47] و باز انگلیسی دوریس لسینگ[48]، برای The Making of the representative for Planet 8 The Marriage beatween Zones three, four & five. برای هر کدام از این آثار، تلاش کردم تکنیک‌ها، وضعیت‌ها و روش هایم را بسط دهم... در حال حاضر روی سه پروژهٔ جدید کار می‌کنم. اپرایی بر اساس داستان «گروه محکومین» فرانتس کافکاست، که قرار است ابتدا در سیاتل، سپس در سان‌فرانسیسکو و نیویورک به نمایش درآید. این اپرا برای دو خواننده و دو بازیگر نوشته شده است.

چرا تا این اندازه مجذوب دنیای ژان کوکتو شدید؟

من فیلم‌های وی را در اواخر دههٔ ۵۰ دیدم و خاطرات شگفتی از آن‌ها در ذهنم مانده است. سه اپرای نخستین من: انیشتین در ساحل دریا، Satyagraha و اخناتون دربارهٔ مسائل اجتماعی هستند. «انیشتین» پیرامون علم، «اخناتون» راجع به عقاید مذهبی و Satyagraha در مورد سیاست است. بعد از آن آثار، احساس کردم که به موضوع «تحولات شخصی» تمایل بیشتری دارم. در اورفه یافتم که کوکتو چگونه یک زندگی روزانه و معمولی را به یک دنیای جادویی تبدیل می‌کند. از سوی دیگر، این تریلوژی، آن سه اپرای «اجتماعی» را تعدیل می‌کند و نوعی حرکت از تغییرات اجتماعی به تحولات درونی و فردی به حساب می‌آید. این موضوع در «دیو و دلبر» به خوبی مشهود است. آن جایی که دگردیسی «دیو» به واسطهٔ جادو، دری را به سوی دنیای برتر می‌گشاید و در یک لحظه «دیو» را می‌بینیم که به «دلبر» می‌گوید: «دلبر، آن شاخهٔ گل سرخی که وظیفهٔ خود را انجام داد، آینهٔ من، کلید طلایی‌ام، طلسم و دستکش‌هایم، پنج راز قدرت من هستند.»

من کشف کرده‌ام که کوکتو تمام تکنیک‌های بدیع را در این فیلم به کار برده است: اسب سمبل استقامت و پایداری است، کلید سمبل علم و فن به شمار می‌رود، آینه گذرگاهی از واقعیت به مکانی دیگر و گل سرخ نشان مسافرت، زیبایی و... هستند. دستکش‌ها مدت زیادی ذهنم را مشغول کرده بودند. در آخر، درک کردم که آن‌ها دال بر نجابت هستند. نجابت واقعی روح، که هدف اصلی آفرینش بوده است.

از لحاظ تکنیکی، برای هر کدام از سه اپرا، شیوه‌های متفاوت برگزیدم. در ابتدا، سینما را انتخاب کردم در اورفه با استفاده از سناریو، تمرکز اصلی خود را روی به نمایش در آوردن آن قرار دادم، نه روی به تصویر کشیدن آن. و به مدت زمان آن اضافه کردم. در دیو و دلبر به متن بسیار وفادار بودم و ضمن دنبال کردن دکوپاژ اصلی فیلم، تغییراتی را به خاطر صدای خوانندگان اعمال کردم. «دیو و دلبر» چنان محبوبیتی در آمریکا و اروپا کسب کرد که اضطراب تکرار آن را در «بچه‌های وحشت» داشتم و می‌خواستم همان کار را

برشت باشم، که به خاطر مشکلات ترجمه به زبان انگلیسی، در آمریکا به نمایش در نمی‌آمد. البته علل سیاسی نیز در این امر دخیل بود. برعکس بکت یا حتی ژنه، برشت همواره با درک و شناخت فرهنگ آمریکایی مشکل داشت. در آن زمان، تنها تئاتر زنده[18] کارهایی نظیر کارهای جرزی گروتوفسکی[19] و پیتر بروک[20] بودند. هم نسلان من، باب ویلسون[21]، ریچارد فورمن[22]، مردیت مانک[23] و لوری اندرسون[24]، بیشتر به گروتوفسکی و بدوک تمایل داشتند تا تنسی ویلیامز و آرتور میلر (نوع نگرش ناتورالیستی این نمایشنامه نویس‌ها، حسی را در ما به وجود نمی‌آورد.) بنابراین، زندگی کردن در پاریس دههٔ شصت، برای آهنگساز جوانی مثل من بسیار اهمیت داشت. آنچه در مورد تئاتر می‌دانم، فقط و فقط در آنجا کسب کردم. البته نباید سینما را فراموش کرد، به خصوص سینمای موج نوی آن‌زمان که ژان لوک گدار نمایندهٔ آن بود. یکی دیگر از ملاقات‌های سرنوشت‌ساز من، دیدار با راوی شانکار بود که تا حدودی به طور اتفاقی روی داد. قرار بود در ساختن موسیقی فیلم Chappaqua[25]، دستیار او باشم. او به من کمک کرد تا سنت عظیم شبه قارهٔ هند را کشف کنم. سی سال بعد، ما مجدداً یکدیگر را ملاقات کردیم. این ملاقات در یک استودیو صورت پذیرفت و این همکاری پرثمر منجر به خلق آلبوم Passages شد. اگر چه او هرگز استاد من به شمار نرفته است، ولی به راستی نقش یکی از آن‌ها را ایفا کرده است. هنوز هم گاه‌گاهی یکدیگر را ملاقات می‌کنیم و امیدوارم روزی افتخار همکاری مجدد با او را داشته باشم.

اجازه دهید مجدداً به نادیا بولانژه اشاره کنم، او مرا تشویق کرد تا صدای غریزی درونم را پیدا کنم؛ ضمن این که به من یاد داد تا چگونه برفراز و نشیب‌ها غلبه کنم، به من توان انتقادپذیری را نیز آموخت. او می‌توانست به راحتی از سبکی به سبک دیگر حرکت کند. همیشه با اشتیاق فراوان دربارهٔ باخ، موتسارت، بتهوون و آهنگسازان رنسانس صحبت می‌کرد. ولی کتاب مقدس او باخ بود. همه روزه مرا وادار می‌کرد به روی یکی از کرال‌های باخ کار کنم.

به این ترتیب، شاید بتوان Music in 12 Parts[26] را به نوعی فوگ شخصی شما به حساب آورد.

اگر از این دید به آن نگاه کنیم، پاسخ مثبت است. البته من جرأت مقایسهٔ خود را با باخ ندارم، ولی این امر نیز به نوعی صحت دارد که Music in 12 Parts گزیده‌یی است از تمام قطعاتی که تاکنون ساخته‌ام. شاید می‌خواستم بگویم: «ببینید، من همهٔ این کارها را انجام دادم، اما دیگر تمام شد!» و این کار بهترین روش برای خاتمه بخشیدن به فصلی از زندگی من بود. بعد از آن بود که شروع به کار کردن روی «انیشتین در ساحل» کردم و کم‌کم به سوی تئاتر و صحنه روی آوردم.

وقتی در ۱۹۶۷ به نیویورک بازگشتید، جامعه هنری نیویورک را چگونه یافتید؟

از یک سو، لامونت یانگ[27] و تری رایلی[28] بودند که از کالیفرنیا آمده بودند، درست مثل استیوریچ[29] که او هم در آن زمان در نیویورک مستقر شده بود. از سوی دیگر، شخصیت‌های به مراتب خاص‌تری نیز بودند، مثلاً موندوگ[30]، که من او را خیلی خوب می‌شناختم، آلوین لوسیه[31]، مردیت مانک و رابرت اشلی. کلیهٔ این هنرمندان در بحبوحهٔ سریالیسم به سر می‌بردند و نه قصد انقلابی در موزیک را داشتند و نه می‌خواستند تاریخ را عوض کنند. آن‌ها فقط روز به روز از اهمیت بیشتری برخوردار شدند تا این که به خاطر فشارهای بیرونی، ایده‌هایی را که نپذیرفته بودند متحول ساختند و نسلی را تحت تأثیر اساسی قرار دادند.

می‌توانیم این جریان را به دری عظیم، بلند و سنگین تشبیه کنیم که تمام این شخصیت‌ها آن را هل دادند تا این که به یک باره باز شد.

در آن زمان، فعالیت‌های هنری رو به پیشرفت بود، در ابتدا بازار گالری‌های هنری پررونق بود. به مدت ۱۰ سال، حتی نتوانستم به یک سالن کنسرت وارد شوم. ما را نمی‌پذیرفتند! استیوریچ هم با همین مشکل روبه‌رو بود. به موازات آن، شغل‌های دیگری مانند سرب‌سازی و رانندگی تاکسی را تجربه کردم. البته باید اشاره کرد این گونه شغل‌ها هیچ چیز خارق‌العاده‌یی به شمار نمی‌روند. در اروپا شاید نوعی رمانتیسم در انتخاب چنین روشی برای زندگی باشد، ولی به شما اطمینان می‌دهم که این گونه زندگی بسیار پیش پا افتاده و معمولی است.

به «انیشتین در ساحل» بازگردیم، آیا شما و رابرت ویلسون می‌دانستید که آغازگر یک فرم جدید اپرایی خواهید بود؟

هر دوی ما، نه به تئاتر سنتی، بلکه به دنیای تئاتر تجربی تعلق داشتیم. جان کیج[33]، مرس کانیگهام[34] تئاتر زنده، گروه توفسکی و ژنه الگوهای ما بودند.

اندیشهٔ ایجاد زمانه‌یی متفاوت ـ زمانه‌یی که قابلیت امتداد یافتن در طول زمان را داشته باشد ـ بیشتر از بکت گرفته شده بود تا راگا[35]ی هندی، که باب نسبت به آن‌ها شناختی نداشت. همچنین نباید تأثیر جان‌کیج را در «انیشتین در ساحل دریا» دست کم بگیریم. او حکم مشاور موسیقی برای تئاتر زنده را داشت و تأکید زیادی روی امتداد یافتن مفهوم ذهنی فضا می‌کرد و ما را تشویق به گسترش این فرم دراماتیک کرد. فرمی که در آن بسیاری از سکانس‌ها، پایان‌های از پیش تعیین شده مانند ساختارهای رایج نداشتند.

غالباً، شمار قابل توجهی از دست‌اندرکاران اپرا، جامعهٔ تئاتری را نادیده می‌انگارند. آن‌ها هیچ چیز دربارهٔ تاریخ تئاتر نمی‌دانند، چه برسد به تاریخ معاصر آن! در عین حال این فاصله آن‌قدر زیاد نیست، کافیست

انجام دهم... بنابراین، ضمن در نظر گرفتن سه خواننده برای هر شخصیت، از گروه رقص سوزان مارشال[49] هم کمک خواستم. چهار خواننده و هشت بالرین همیشه در صحنه حاضر هستند، اما گاهی اوقات ناپدید می‌شوند تا بعضی تصاویر روی صحنه نمایش داده شوند. البته دریافت همان نتیجهٔ مثبت آسان نبود. ایده‌آل من این بود که صحنه‌هایی تغییر شکل یافته از فیلم را به آن اضافه کنم. در Monsters of Grace[50] که باز هم با همکاری باب ویلسون ساخته شده، تا حدی تلاش کردم تا به این فضای آرمانی نزدیک شویم. به همین خاطر از تصاویر سه بعدی استفاده کردم. متن، تصویر و موسیقی با هماهنگی کامل هم‌جوار شدند، نه این که مانند آثار کلاژیکی بر دیگری غلبه کند.

من این ایده را در پارتیسیون جدیدی که برای کوارتت کرونوس[51] نوشتن، دنبال کردم. این قطعه از دیالوگ فیلم «دراکولا» ساخت تاد براونینگ با بازی «بلا لاگوسی» الهام گرفته شده است. به هنگام دیدن مجدد فیلم، هنرپیشه‌ها مرا به یاد کارهای باب‌ویلسون انداختند. احساس کردم که یکی از نمایشنامه‌های باب را تماشا می‌کنم و تصور کردم که دراکولا یک ملودارم نیمه تمام است و من باید با موسیقی آن را تکمیل کنم.

در سال‌های ۶۰، در مقابل سبک آتونال موضع گرفتید، اکنون چه نظری دارید؟

بالاخره نیاز به کمی تغییر داشتم! مانند دیگران به Pulsation در موسیقی اعتقاد داشتم، بنابراین سبک تونال را برای آهنگسازی انتخاب کردم. امروزه به سمت نوعی پلی تونالیته گرایش دارم که در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ توسط موسیقیدانان فرانسوی مانند «میو» (استادم) و آرتور هونگر[52] توسعه یافته بود. البته خود آن‌ها به عنوان مرجع به پلی فونیست‌های قرون وسطی رجوع می‌کردند. مثلاً در اخناتون، با تضاد موجود بین گام‌های ماژور و مینور بازی کردم. همچنین در یکی از کوارتت‌هایم، تلاش کردم تا از یک ساخت جدید پلی تونال استفاده کنم.

تکرار چه کاربردی برای شما دارد؟

برخلاف تصوری که اغلب مردم دارند، اگر فکر کنیم تکرار تأثیری مانند «مانترا»[53] دارد، اشتباه است. من چنین اعتقادی ندارم. مانترا، روی صدا تکیه دارد، اما تکرار روی احساس متمرکز است. برای گرترود اشتاین، نه طبیعت صدا، بلکه کشف طبیعت زبان کافی بود. مانترا چیز دیگری است. به همین دلیل، مقایسه مانترا با تکرار را نمی‌پذیرم.

از In again out again[54] برای دو پیانو New, So long after that time همیشه تصنیفاتی برای پیانو داشته‌اید.

این کار به این خاطر است که همواره رسیتال‌های پیانو اجرا کرده‌ام. دست کم دویست کنسرت در عرض سی سال. از این طریق، امکان تماس مستقیم با شنونده برایم فراهم بوده است که هر بار عکس‌العمل آن‌ها نیز متفاوت بوده. اگر چه کمی خودخواهانه به نظر می‌رسد، اما باید بگویم این رسیتال‌ها را به همه چیز ترجیح می‌دهم: خودم، پیانو و جمعیت. لحظه‌یی ناب است که در آن آهنگساز و موسیقی‌اش از یکدیگر جدا نمی‌شوند حتی اگر بداهه‌نوازی نکنم، آهنگساز درون من، باید قطعه را دوباره بیافریند.

پانوشت‌ها:

۱. Brian Eno (متولد ۱۹۴۸) ـ آهنگساز انگلیسی

۲. Ravi Shankar (متولد ۱۹۲۰) ـ یکی از تأثیرگذارترین آهنگسازان و نوازندگان هندی در سه دههٔ اخیر.

۳. The Truman Show (1998) ـ به کارگردانی پیتروویر، با بازی جیم کری ـ لازم به ذکر است که موسیقی این فیلم که فیلیپ گلاس در ساختن آن همکاری داشته است، برندهٔ جایزهٔ گلدن گلوب برای بهترین موسیقی فیلم شده است.

۴. Kundun (1997) ـ فیلمی بر اساس زندگی دالایی لاما، ساختهٔ مارتین اسکورسیزی

۵. The Secrt agent (1996) فیلمی بر اساس رمان معروف جوزف کنراد با بازی باب هاسکینز و پاتریشیا آرکت، به کارگردانی کریستوفر هامپتون

۶. Le monde de la musique- n.235 - 8ep. 1999

۷. Patti Smith Group ـ شکل گرفته در سال ۱۹۷۴، به سرپرستی Patti Smith (متولد ۱۹۴۶ آمریکا)، یکی از گروه‌های راک دههٔ هشتاد.

۸. Einstein on the beach ـ اپرایی از فیلیپ گلاس که با همکاری باب‌ویلسون در سال ۱۹۷۶ ساخته شده است.

۹. Juilliard School ـ یکی از دانشگاه‌های معتبر هنر واقع در نیویورک ـ تأسیس ۱۹۲۴

۱۰. Darius Milhoud ـ (متولد ۱۸۹۲ ـ فوت ۱۹۷۴) ـ آهنگساز و پیانیست فرانسوی.

۱۱. Vincent Persichetti (متولد ۱۹۱۵ ـ فوت ۱۹۸۷) ـ آهنگساز و رهبر ارکستر آمریکایی

۱۲. Nadia Boulanger (متولد ۱۸۸۷ ـ فوت ۱۹۷۹) ـ آهنگساز و رهبر ارکستر فرانسوی ـ یکی از معروف‌ترین استادان موسیقی قرن بیستم، آهنگسازان بزرگی چون کوپلند و کارتر شاگرد او بوده‌اند.

۱۳. تصنیف شده بین سال‌های (۱۹۸۱ـ۱۹۶۹)

۱۴. Jean Genet (متولد ۱۹۱۰؟) نویسنده، نمایشنامه‌نویس وشاعر فرانسوی

۱۵. Les Paravents

۱۶. Modelein Renaud

۱۷. Théâtre national Populaire (تئاتر ملی ـ مردمی) تأسیس ۱۹۲۰ در پاریس

۱۸. Living Theatre ـ یک اصطلاح تخصصی تئاتر است که متأسفانه ترجمهٔ مناسبی در فارسی برای آن پیدا نشد.

۱۹. Jerzy Grotowski ـ کارگردان تئاتر لهستانی

۲۰. Peter Brook ـ (متولد ۱۹۲۵) کارگردان تئاتر انگلیسی

۲۱. Bob Wilson ـ (متولد ۱۹۴۱) کارگردان، نمایشنامه‌نویس و طراح آمریکایی

۲۲. Richard Foreman

۲۳. Meredith Mouk ـ (متولد ۱۹۴۲) ـ طراح رقص، آهنگساز و کارگردان آمریکایی

۲۴. Laurie Anderson ـ موسیقیدان آمریکایی

۲۵. به کارگردانی کنراد کوک ـ ساخته شده در ۱۹۶۶

۲۶. ساخته شده در سال‌های (۱۹۷۴ـ۱۹۷۱)

۲۷. La Mont young ـ (متولد ۱۹۳۵.) ـ از بنیانگذاران مینی‌مالیسم در آمریکا

۲۸. Terry Riley ـ (متولد ۱۹۳۵) ـ آهنگساز و ساکسیفونیست آمریکایی

۲۹. Steve Riech ـ (متولد ۱۹۳۶) ـ آهنگساز آمریکایی

۳۰. Moondog

۳۱. Alvin Lucier

۳۲. Robert Ashley

۳۳. John Cage ـ (متولد ۱۹۲۱ـ فوت ۱۹۹۲) آهنگساز، پیانیست و نویسندهٔ آمریکایی

۳۴. Merce Canningham ـ طراح رقص آمریکایی

۳۵. Raga

۳۶. The Vayage تصنیف شده در سال ۱۹۹۲

۳۷. Luisa Costa Gomez

۳۸. Théatre Camoens

۳۹. Spectacle nou narrallf

۴۰. Orphée

۴۱. La Belle et la Bête

۴۲. Les enfants terribles

۴۳. ساخته شده در سال ۱۹۸۰

۴۴. Akhnaten ـ تکمیل شده در سال ۱۹۸۳

۴۵. Civil Wars ـ ساخته شده در سال ۱۹۹۴

۴۶. Allen Ginsberg

۴۷. ساخته شده در سال ۱۹۹۰

۴۸. Doris Lessing

۴۹. ساخته شده در سال‌های (۸۸ـ۱۹۸۵)

۵۰. ساخته شده در سال ۱۹۹۷

۵۱. susan Marshall

۵۲. ساخته شده در سال ۱۹۹۷

۵۳. Kronos Quartet ـ کوارتت زهی مشهور آمریکایی که اکثراً کارهای موسیقی کلاسیک مدرن اجرا می‌کنند. از میان آن‌ها می‌توان به کارهای کارتر بریج، فلدمان و گوبیدولینا اشاره کرد.

۵۴. Arthur Honegger (متولد ۱۸۹۲ ـ فوت ۱۹۵۵) آهنگساز سوئیسی.

۵۵. Mantra. تکرار بی‌وقفه یک کلمه در ذهن، که حالتی مانند مدیتیشن ایجاد می‌کند.

۵۶. ساخته شده در سال ۱۹۶۳