

گفت و گوی اختصاصی  
گزارش موسیقی با  
پری برکشلی

# ابتدا باید نقش موسیقی در جامعه عوض شود

سلام ریاضی

• **خانم برکشلی به نظر شما، از چه نظر ساز پیانو را یک ساز مادر می‌دانند؟**

به دلایل مختلف. مهمترین آنها اینکه پیانو یک ساز پلی‌فونیک است و می‌توان چند صدا را با هم و در یک زمان با آن نواخت. البته پیانو امتیازات گوناگون دیگری هم دارد؛ یک امتیازش وسعت صوتی آن است، یعنی وسعت صوتی پیانو به اندازه وسعت صوتی یک ارکستر سمفونیک است، دوم این که موضوع تمبر یا طنینی که با پیانو می‌توان ایجاد کرد که مسئله مهمی است. یعنی با پیانو می‌توان جمله بندی و بلن را تقلید کرد، می‌توان مانند یک ساز کوبه‌ای صدا تولید کرد، می‌توان طنین یک ساز بادی مسی و یا دیگر سازها را تقلید کرد. در دوره باروک، کلاوسن و ارگ بود و پیانو هنوز وجود نداشت. زمان یوهان سباستیان باخ، پیانو به وجود آمد ولی خود باخ برای پیانو اثری ننوشت و تمام آثارش برای

کلاوسن و ارگ است. پسران وی برای پیانو قطعاتی نوشته اند. اگر بخواهیم وجه تمایزی بین کلاوسن و پیانو و از طرف دیگر ارگ و پیانو، قائل شویم، باید بگویم در مکانیسم کلاوسن، از آن جایی که سیم کشیده شده و صدا با زخمه ایجاد می‌شود، چگونگی فشاری که نوازنده روی کلاویه وارد می‌آورد اثری در نحوه ایجاد صدا ندارد. درست است که با یک سیستم مکانیکی می‌شود طنین‌های مختلفی به وجود آورد، ولی نوازنده به آن صورت نمی‌تواند نحوه نواختن و صدایی که تولید می‌کند را عوض کند، و حال این که روی پیانو این گونه نیست. در مکانیسم پیانو، چکش که روی سیم ضربه می‌زند و چگونگی این ضربه، در اختیار نوازنده است. به همین خاطر است که با پیانو می‌توان جمله بندی یک ملودی آوازی بسیار دلنشین را ایجاد کرد، یا می‌توان یک قطعه ریتمیک کوبه‌ای را مثل سازهای ضربه‌ای نواخت. در ضمن باید اشاره کنم وسعت صوتی پیانو خیلی گسترده‌تر از کلاوسن است. اختلاف پیانو با ارگ هم به همین صورت است. ارگ مکانیسم پیچیده‌ای دارد و صدا طی سلسله مراحل بوجود می‌آید،

ولی باز هم از نظر نوانس و چگونگی ایجاد صدا، مکانیسمی است که نوازنده نمی‌تواند در آن نقشی داشته باشد. چگونگی تحول ساز پیانو از بدو ایجاد آن تا به امروز چنین بوده که سازندگان پیانو، مرحله به مرحله در رابطه با گسترش زبان موسیقایی آهنگ سازان، مکانیسم‌های جدیدی برای این ساز اختراع کردند و این طور شد که در قرن نوزدهم پیانو به اوج ساختمانی خود رسید و از نظر تکنیکی و ویرتوزیته قطعات قرن نوزدهم اوج موسیقی پیانویی هستند. البته در قرن بیستم نیز قطعات بسیار مشکل و با تکنیک‌های گسترده خلق شده است ولی می‌توان گفت از اواخر قرن نوزدهم به بعد، تحول جدیدی در ساختمان پیانو ایجاد نشد. آهنگ سازانی مثل امپرسیونیست‌های فرانسوی پیانو را به نوع خاصی به کار گرفتند و آهنگ سازانی مثل "بارتوک" یا "پروکوفیف" به نوع دیگری. این‌ها همه به خاطر قابلیت‌هایی‌ست که پیانو دارد.

• **موضوع باخ را مطرح کردید؛ قطعاتی برای کلاوسن نوشته شده است که امروزه علاوه بر کلاوسن با پیانو هم اجرا می‌شود و رپرتوار اجرایی این قطعات بیشتر برای پیانوست، البته با دو برداشت مختلف؛ برداشت اول با رعایت دینامیک‌ها، که با گرفتن و برداشتن پدال بوده و دیگری همان برداشتی که روی کلاوسن اجرا می‌شود. شما کدام از این دو برداشت را بیشتر صحیح می‌دانید؟**

حرف شما کاملاً صحیح است؛ دو دید مختلف در این زمینه وجود دارد و هر کدام از این روش‌ها برای خود دلیل‌هایی دارند که قابل احترام است. من به شخصه استفاده از تمامی امکانات پیانویی را برای اجرای آثار دوره باروک و به خصوص باخ، ترجیح می‌دهم. برای این نظرم هم دلایلی دارم. اول اینکه باید ببینیم برای چه باخ را روی پیانو اجرا می‌کنیم. اگر قرار است به خاطر وفاداری به باخ هنگام نواختن آثارش روی پیانو تمام سعی مان تقلید از صدا و طنین کلاوسن باشد، بهترین نوع

**مقدمه** | گفت‌وگو با "پری برکشلی" از هفته‌های نخست انتشار "گزارش موسیقی" در سر داشتیم. سال‌هاست که نام او در عرصه‌ی موسیقی آکادمیک ایران بر سر زبان است. هم چنین وی، دیدگاه خود را درباره‌ی تفاوت "موسیقی دستگاهی ایرانی" و "موسیقی جهانی" به بوته‌ی نقد سپرد. آن چه در پی می‌آید؛ حاصل دیداریست که به تاریخ ۲۴ اکتبر ۲۰۰۹ در منزل شخصی ایشان صورت گرفت. از تجربیات وی در آموزش، اجرا، پرورش و همین طور حضور و عدم حضورش صحبت کردیم.

در اینجا از سرورش ریاضی، سردبیر عزیز که در طرح سوالات اینجانب را یاری کردند و پیگیر فرآیند تکمیلی گفت‌وگو بودند، تشکر می‌کنم.

وفاداری اینست که باخ را فقط با کلاوسن اجرا کنیم. اگر از پیانو استفاده می‌کنیم طبیعتاً باید از تمامی امکاناتش هم بهره‌گیریم. دوم اینکه ترانسکریپسیون یا بازنگاری یک قطعه برای سازی دیگر، در دوره باروک بسیار معمول بوده و خود باخ آثار متعددی از آهنگ سازان دیگر را برای سازهای مختلف تنظیم کرده که برای نمونه از کنسرتوهای کلاوسن او می‌توان گفت که بعضی، ترانسکریپسیون کنسرتو ویلن و یووالدی اند. جالب اینجاست که امروزه ترانسکریپسیون‌ها از اورجینال‌ها مشهورترند و به مراتب بیشتر اجرا می‌شوند. منظور اینکه اجرای آثار کلاوسنی باخ با پیانو، بخصوص با توجه به نقطه نظر آهنگ ساز، نباید خیانت فرض شود. سوم اینکه معتقدم یک اثر موسیقی برای خودش یک زندگی درونی دارد که در طول زمان متحول می‌شود. توضیح می‌دهم. برداشت کلی‌ای که امروز از آثار باخ، و یووالدی

یا بتهوون و امثالهم داریم، از وقتی که این آثار به وجود آمدند تا حال، با مرور زمان، فرق کرده است، و محدود کردن اجرای باخ فقط با کلاوسن نمی‌تواند مؤید وفاداری کامل به او باشد چرا که چگونگی اجرا یا برخورد، دید و دریافت مان از این آثار، چه با کلاوسن و چه با پیانو، امروزه در مقایسه با زمان باخ، فرق کرده است.

**• شاهد آثار پیانویی هستیم که نسخه اصلی آن ارکستری بوده؛ به طور مثال فرانتس لیست بسیاری از آثار ارکستری دیگر آهنگ سازان را برای پیانو تنظیم کرده و این سنت در بسیاری از آهنگ سازان همچنان وجود دارد. فایده این عمل چیست؟**

اطلاع دارید پدر و مادر "ریختر" هر دو پیانیست بودند و تدریس می‌کردند که البته ریختر با کاراکتر یاغی‌گری که داشت حاضر نشد از ایشان درس بگیرد و خودش بصورت خود جوش پیانو کار کرد. من یک مصاحبه از ریختر خواندم که می‌گفت: «من با سمفونی‌های موتزارت، بتهوون، ها

یدن و بسیاری دیگر از آهنگ سازان از طریق ترانسکریپسیون‌هایی که در منزل داشتیم آشنا شدم»، یعنی او می‌رفته این سمفونی‌ها را روی پیانو اجرا می‌کرده است. این موضوع بسیار مهمی است که بتوان آثار سمفونیک را، برای تجزیه و تحلیل یا فقط آشنایی از نزدیک، روی یک ساز نواخت و پیانو این قابلیت را دارد.

**• یک اثر پیانویی از چه مشخصه‌هایی باید برخوردار باشد تا بگوییم پیانویی ست؟**

برای اینکه یک قطعه از نظر اجرایی موفق باشد باید سازنده آن به زیر و بم و امکانات صوتی آن ساز کاملاً آگاه باشد. در مورد پیانو باید بگوییم از آنجا که

اکثر آهنگ سازان بزرگ به نحوی پیانیست هم بوده‌اند (حتی اگر شوپن و لیست را که خود پیانیست حرفه‌ای بودند به حساب نیاوریم) می‌توان گفت که آثار پیانویی، اکثراً پیانیستیک هم هستند. با گفتن این مطلب، فکر کنم شاید جالب باشد تعدادی از مشهورترین این آهنگ سازان پیانیست را به خاطر آوریم. از باخ صحبت کردیم که کلاوسینیست و ارگانیکست بسیار موفق بود و در دوره حیاتش او را بیشتر به عنوان یک نوازنده ماهر می‌شناختند تا آهنگ ساز. پسران آهنگ سازش به هم چنین. جلوتر بیاییم؛ موتسارت، بتهوون، شوبرت، شومان، مندلسون، برامس، راخمانینف و همین‌طور تا دبوسی، راول، بارتوک و... همگی پیانیست‌های ماهری بودند. بی دلیل نیست که رپرتوار پیانو اینقدر گسترده و غنی است.

**• به نظر شما، چه معیارهایی برای انتخاب قطعات رپرتوار در کنسرت مهم است؟**

اینکه سعی نکنیم که فقط خوشایند جمع شنونده باشد. نوازنده برای این که بتواند کار

خوبی ارائه دهد اول از همه باید خودش به قطعاتی که اجرا می‌کند اعتقاد داشته باشد، یعنی آنها را چنان هضم و جذب کرده باشد که گویی از زبان خود بازگو می‌کند. با انتخاب قطعاتی که مُد روزند و فقط مردم پسندند، خیلی موافق نیستیم.

**• تشخیص این که چه قطعاتی را در چه موقعیتی اجرا کنید به چه صورت است؟ آیا رپرتوارتان را متناسب با نیاز حضار تنظیم می‌کنید یا تعهد خودتان می‌بینید که سطح شنیداری و رُشد فکری شنوندگان را بالاتر ببرید؟**

بالا بردن سطح شنیداری و رُشد فکری شنوندگان مبحث گسترده‌ای است. اول از همه باید قبول کنیم که سالن کنسرت کلاس درس نیست و نباید هم باشد؛ مردم برای آموزش به کنسرت نمی‌روند. اما نوازنده در قبال خود و شنوندگانش تعهد دارد. شنونده‌ای را که به کنسرت آمده

نباید دست کم گرفت. رپرتواری باید ارائه کرد که برای نوازنده ارضاء کننده باشد تا از این طریق بتواند شنونده را تحت تأثیر قرار دهد که شما اسمش را «بالا بردن رُشد فکر» می‌گذارید و به نظر من این یک نوع لذت دادن در سطح بالاست.

**• چه عناصری برای تمایز اجرای خوب و بد وجود دارد؟**

دو - سه چیز؛ اول از همه باید به قطعه و آهنگ ساز وفادار بود، یعنی آن چه نوشته شده سندیت دارد. دوم این که قطعه آن چنان درونی شده باشد که موقع بازگو کردنش به نوعی از صافی نوازنده بگذرد، آنچنان که گویی نوازنده در آن موقع حرف خودش را می‌زند (در حالی که در واقع حرف آهنگ ساز را بازگو می‌کند). بدین معنی که نوازنده با قطعه مدت زیادی سر و کله زند و برای این کار وقت بگذارد. تنها نواختن نت‌هایی که نوشته شده کافی نیست و باید به جنبه‌های مختلف اثر فکر کرد، از نظر تاریخی، فلسفی و طبیعتاً تجزیه و تحلیل موسیقایی. خلاصه بگوییم نوازندگی کار ساده‌ای نیست. به همین

خاطر است که معتقدم نوازنده‌های بزرگ، همه به قسمت اول صحبت من وفادارند. اما در توجیه قسمت دوم پاسخیم، می‌بینید که اجرای یک نوازنده با نوازنده دیگر خیلی فرق می‌کند. طبیعتاً، شنونده اجرایی را که به شخصیت و درک خودش بیشتر نزدیک است انتخاب می‌کند.

### • با توجه به علاقه‌تان به موسیقی مدرن و معاصر، در رپرتوارهای خودتان چه معیاری برای انتخاب این دسته آثار دارید؟

معیارهای من شخصی‌ست. باید از قطعه‌ای خوشم بیاید تا روی آن کار کنم. فکر می‌کنم برای این که قطعه‌ای خوب نواخته شود، نوازنده باید آن قطعه را دوست داشته باشد تا بتواند برای آن وقت و انرژی بگذارد و همچنین قطعه را بفهمد. وگرنه اجرا، یک اجرای مکانیکی می‌شود.

### • می‌توانید قطعاتی از این قبیل را نام ببرید که روی آنها متمرکز بوده اید؟

در زمینه موسیقی معاصر، به عنوان نمونه، از "البان برگ"<sup>۱</sup> یا "لوچیانو بریو"<sup>۲</sup> بسیار خوشم می‌آید ولی تا کنون هیچ قطعه‌ای از آنها را در قالب کنسرت نواخته‌ام، البته کار کرده‌ام. از "مسیان"<sup>۳</sup> اجراهای متعددی داشته‌ام و بیشتر دلیلش این است که من زمان تحصیل شاگرد همسر مسیان بودم و مسیان قطعاًش را با ما کار می‌کرد و برای شرکت در کنکور مسیان، قطعاًش را با خود ایشان آماده کرده‌ام. از بین آهنگ سازان ایرانی فقط از آثار "علی رضا مشایخی" نواخته‌ام.

### • در مورد آهنگ سازان بعد از انقلاب چطور، آیا شناختی دارید؟

متأسفانه نه. تنها با چند تن از آهنگ سازانی که مقیم خارج اند تماس گاه به گاهی دارم. متأسفانه از آنان که در ایران هستند شناختی ندارم.

### • عدم ارتباط از جانب شما بوده یا از

### جانب آنان؟

لأبَد هر دو. (می‌خندند)  
برای این که وقتی کسی در اروپا زندگی می‌کند مشغول کار و گرفتاری‌های زندگی بوده که البته در ایران هم همینطور است. ضمن این که به دلایلی که برای خود دارم یا شاید درست‌تر باشد بگویم به خاطر تعهد و عقاید شخصی‌ام، از زمانی که تهران را ترک کردم تا حال، یعنی طی این بیست و هفت - هشت سال گذشته، سفری به ایران نکرده‌ام. تنها یک بار به ایران رفتم، آن هم برای مدتی بسیار کوتاه و به خاطر درگذشت پدرم.

### • جا دارد یادی از برکشلی بزرگ داشته باشم و از شما بپرسم که کتب و آثار ایشان

### چه گونه قابل دسترسی‌ست؟ و آیا سازمانی مسئولیت چاپ و نشر آنها را به عهده گرفته بوده است؟

تا آنجا که اطلاع دارم و در کمال تأسف، هیچ سازمان فرهنگی یا علمی یا هر نوع دیگری مسئولیت تجدید چاپ کتب پدرم را عهده‌دار نیست. اضافه کنم، با تمام کوششی که یکی از برادرانم و خود من انجام دادیم، موفق به چاپ و انتشار «موسیقی کبیر» نوشته فارابی و ترجمه دکتر برکشلی، نشدیم. این ترجمه، آخرین کار پدرم بود که به صورت دست نویس باقی مانده است. قابل توجه است بدانید موسیقی کبیر فارابی که به زبان عربی است، به خیلی از زبان‌های دیگر ترجمه شده جز به فارسی.

### • به غیر از آثار بیانوی علی رضا مشایخی، با دیگر آثار آهنگ سازان روبرو شده بودید؟

بلی. "هرمز فرهت"، "شاهین فرهت"، "احمد پژمان" و "مرتضی خانانه"، ولی هیچ وقت اثری از ایشان اجرا نکرده‌ام.

### • اساتید موسیقی سنتی ایران در قدیم با تغییر کوک پیانو به فواصل ایرانی سعی بر انطباق این ساز با موسیقی ایرانی داشتند و ادامه این سنت تا کنون نیز وجود دارد. آیا موافق استفاده پیانو در حوزه موسیقی سنتی و دستگاهی ایران هستید؟

خیر. مسئله موسیقی سنتی، استفاده یا عدم استفاده از سازی مثل پیانو نیست. اول ببینیم چرا می‌خواهیم برای اجرای ردیف از پیانو استفاده کنیم که برای این کار، مجبور شویم کوکش را تغییر دهیم. آیا اجرای موسیقی سنتی احتیاج به وسعت صوتی پیانو دارد؟ قبول می‌کنید که خیر. آیا به پلی‌فونیک بودن پیانو محتاج است؟ طبیعتاً خیر. چرا که موسیقی سنتی حتی وقتی به صورت ارکستری اجرا می‌شود، تک صدایی‌ست. آیا به هر دلیلی احتیاج به تکنیک‌های نوازندگی پیانو دارد؟ که باز هم خیر. بنابراین، به عقیده من، این کار بیهوده‌ست و حتی از نظر استتیک یا زیبایی شناسی هم آن را جالب نمی‌دانم. حال اگر موسیقی سنتی ما به نحوی متحول شده بود که سازهای سنتی نمی‌توانستند جوابگوی آن باشند، قضیه فرق می‌کرد؛ یا سازهای سنتی تغییراتی پیدا می‌کردند یا استفاده از سازهای غربی به شکل مستدل تری مطرح می‌شد و یا هر دو. اضافه کنم در بین آهنگ سازان معاصر، برخی خواسته‌اند سازها را به نوعی خاص به صدا در آورند و حتی اصوات غیر موسیقایی تولید کنند. تغییر کوک سازها در این چارچوب، که مربوط به مکتب‌های آهنگ سازی قرن بیستم است، مطرح می‌شود. به عنوان نمونه از قطعه «ما هرگز باغ‌های نیشابور را نخواهیم دید»، ساخته مشایخی می‌گویم که برای دو پیانو (یک پیانیست) و ارکستر نوشته شده است. من این قطعه را در اوایل سال‌های ۷۰ میلادی در تهران با رهبری "ابوؤ ملک"<sup>۴</sup> اجرا کردم که اکنون به صورت سی دی در دسترس است. در این قطعه، یکی از دو پیانو با کوک معمولی و دیگری با کوک خاصی، که ربطی به فواصل موسیقی سنتی ندارد، به کار گرفته شده است. نمونه دیگری که در این

زمینه می‌توانم بیاورم تحولی‌ست که زمان باخ برای کلاوسن به وجود آمد و نیم پرده‌های «متعادل شده» یا به عبارتی نیم پرده‌های مساوی ایجاد شد. این تغییر به خاطر امکان پذیر کردن مدولاسیون (از تونالیتته‌ای به تونالیتته دیگر رفتن در فن آهنگ سازی) ایجاد شد. اشاره می‌کنم به «کلاوسن تعدیل شده» یا پرلود و فوگ‌های باخ در دو جلد. این فن مدولاسیون، در نهایت، پس از اینکه دور خود را تکمیل کرد، در نیمه اول قرن بیستم، منجر شد به موسیقی اتونال یا بی تونالیتته (در اینجا اشاره‌ام به آثار بارتوک است) که آن نیز راه را برای موسیقی «دودکافونیک» (دوازده تنی) شوئنبرگ، ورن و دیگران باز کرد. منظورم از همه‌ی این صحبت‌ها این است که هر نوع تغییری، چه در زمینه کوک ساز و چه به طور کلی تر، در زمینه‌های هنری، اجتماعی، سیاسی و غیره باید جوابگوی احتیاجات واقعی زمانه باشد تا سرانجامی پیدا کند و خود باعث حرکتی جدید گردد.

تنها موسیقی سنتی نیست. همان طور که موسیقی محلی هم ایرانی است، موسیقی‌ای که آهنگ سازان، با بهره‌گیری از علوم آهنگ سازی غربی به آن دست یافته‌اند، آن هم موسیقی ایرانی است. حال که در مورد موسیقی سنتی ایران صحبت می‌کنیم، این را اضافه کنم که به نظر من نفس موسیقی سنتی یا علامت مشخصه اش، «سنتی» بودن آن است که آن را در چارچوب بسته‌ای قرار می‌دهد و همین باعث می‌شود که این موسیقی نتواند از درون متحول یا دگرگون گردد. این موسیقی می‌تواند الهام بخش باشد، یعنی برای کسانی که در زمینه آهنگ سازی با فنون جهانی کار می‌کنند، به عنوان ماتریال یا ماده اولیه، مورد استفاده قرار گیرد، همانند موسیقی محلی.

• شما نقدهایی به موسیقی ایرانی داشته‌اید. با توجه به این که شرایط فرهنگی جهان به سمت خُرده فرهنگ‌ها و سنت‌های بومی می‌رود و اعتبار و ارزشی برای هریک از سنت‌ها و فرهنگ‌های بومی مناطق جهان قائلند، نقد شما چه روندی را دنبال می‌کند؟ آیا نقد شما در جهت حذف این موضوع بوده و مخالف تقویت بخشیدن به جایگاه موسیقی ایرانی در سطح جهانی‌ست؟

این موضوع، دو مسئله جدا از یکدیگر است. در اینکه موسیقی‌های محلی و بومی ارزشمندند و جایگاه خودشان را دارند بحثی نیست و اینکه موسیقی سنتی و محلی ما باید در جایگاه والایی در سطح جهانی قرار گیرد، در این هم شکی نیست. اما این که لفظ «ایرانی»، این صفت ایرانی را، فقط و فقط در اشاره به موسیقی سنتی مجاز بدانیم، این برداشت را اشتباه می‌دانم و قبول ندارم. موسیقی ایرانی

• منبع الهام بخش موسیقی سنتی چه چیزهایی می‌تواند باشد؛ قسمتی از تم‌های ردیف، یا ریتم، و یا موارد دیگر؟

همه‌ی این موارد می‌تواند باشد.

• آیا الزاماً باید عناصری از هویت ایرانی در یک اثر باشد تا بگوئیم ایرانی است؟

اگر اجازه بدهید، اول ببینیم «هویت ایرانی» چیست. آیا هویت ایرانی در موسیقی، فاصله دوم افزوده یا وزن رنگ و تصنیف است یا مجموعه خم و چم فرهنگی در زمینه‌های مختلف که «ایرانیت» یک آهنگ ساز ایرانی را می‌سازد؟ مبحث گسترده‌ای است. به نظر من، هویت ایرانی عمیق‌تر از آنست که بتوان با نشانه‌های سطحی، آن را ظاهر کرد. در موسیقی، فرمول «ایرانی» وجود ندارد؛ همانطور که فرمول آلمانی، روسی، فرانسوی یا... هم وجود ندارد. اثر یک آهنگ ساز،





خواهی نخواهی در فرهنگ بومی اش ریشه دارد. حال، میزان شناخت و تأثر از این فرهنگ (و فرهنگ‌های دیگر)، به چگونگی خلاقیت آهنگ‌ساز شکل می‌دهد. مثال می‌زنم: آیا موسیقی واگنر را آلمانی می‌دانیم تنها به این خاطر که زبان و میتولوژی آلمانی را در اپراهایش به کار گرفته است؟ بی شک، این استدلال در مورد آلمانی بودن موسیقی واگنر، گرچه درست است ولی کافی نیست. نکته‌های دیگری از خصوصیات فرهنگ آلمانی به معنی عام کلمه، در لابلای موسیقی او و به طرق پوشیده‌تری نهفته است که آن را «آلمانی» جلوه می‌دهد. وقتی می‌گوییم موسیقی بتهوون آلمانی صدا می‌دهد، معنی اش این است که کاراکترهایی از فرهنگ آلمانی می‌شناسیم که در موسیقی او حس می‌کنیم. به نظر می‌رسد استرالیونسکی از موسیقی‌های محلی روسیه استفاده کرده و به این دلیل موسیقی اش را روس می‌دانیم و حال اینکه تم‌هایی که استرالیونسکی به کار برده، در واقع، شبه موسیقی محلی است و همه ساخته خود اوست. بارتوک، به عکس، موسیقی‌های محلی نه فقط مجارستان، بلکه نقاط مختلف اروپای شرقی (رومانی، بلغارستان...) و شمال آفریقا را ضبط و جمع آوری کرد و آنها را عیناً در آثارش به کار گرفت اما ما او را آهنگ‌سازی مجار می‌شناسیم. بنابراین باید قبول کرد هویت یک موسیقی پیچیده‌تر از آنست که بتوان در فرمولی ساده و سطحی خلاصه کرد.

### • اشاره داشتید موسیقی سنتی ایرانی دارای چارچوب بسته‌ای ست، پس چه انتظاری می‌توان داشت تحولی صورت گیرد؟

به قول معروف می‌گویند خدا را چه دیدید! شاید منظورم را به درستی منتقل نکردم. وقتی می‌گویم که تحولی از دل این موسیقی بسته در نمی‌آید منظورم این است که تا زمانی که یک موسیقی‌دان سنتی، با دانستن ردیف و نوازندگی و بداهه سرائی در چارچوب آن، خود را کامل می‌داند، اتفاق تازه‌ای نخواهد افتاد و چیزی عوض نخواهد شد. برای اینکه تغییری رخ دهد، باید احتیاج تازه‌ای حس شود. برای اینکه این حس به وجود آید، باید فکر و دید شخص باز و گسترده‌تر گردد و این جز با آشنائی، نزدیکی و مطالعه فرهنگ‌های خود و

دیگران امکان پذیر نیست. برای اینکه بدانیم موسیقی سنتی به چه میزان محدود است، کفایت آثار آهنگ‌سازان بزرگ غرب را گوش کنیم، کمی آنها را مطالعه و آنالیز کنیم و نظر کوتاهی هم به تاریخ آن بیاندازیم.

### • ساختار پلی‌فونیک موضوع با اهمیتی است که در موسیقی غربی به آن پرداخته شده و آن را از موسیقی‌های دیگر متمایز کرده است. آیا موسیقی ایرانی از این قابلیت برخوردار است؟

فکر می‌کنم هر نوع موسیقی این قابلیت را داشته باشد منتهی باید دید آیا احتیاج به آن هم وجود دارد یا نه؟ اگر به تاریخ موسیقی غرب نگاه کنید می‌بینید که موسیقی و سازها به دنبال هم تحول یافته‌اند، مثلاً در اوایل دوره قرون وسطی موسیقی تک صدائی بود و سازها ابتدائی. به تدریج، موسیقی متحول شد و به همراه آن، سازها تکامل یافتند. اما باید توجه کرد که گرچه عاملان آن، موسیقی‌دانان بودند ولی نقش اجتماعی موسیقی بود که ضرورت این تحولات را ایجاد کرد. موسیقی یک صدائی تبدیل شد به دو صدا، سپس به سه و چهار صدا و به همین منوال تا دوره رنسانس که تعداد صداها به بیش از چهار هم رسید. از آنجا که این چند صدائی به حدی رسیده بود که دیگر قابل فهم نبود به ناچار متعادل شد و قوانین کنترپوان (که امروز آن را به عنوان یک فن آهنگ‌سازی می‌شناسیم) از دل آن درآمد. زبان موسیقایی باخ، زبان کنترپوانی ست. در دوره بعد، قواعد هارمونی ریخته شد که آن هم چند صدائی است ولی به شکلی دیگر؛ اگر کنترپوان را چند صدائی افقی فرض کنیم که هر صدا استقلال خودش را دارد و همراه دیگر صداها پیش می‌رود، هارمونی چند صدایی عمودی ست که در آن یک صدا از مقامی خاص برخوردار است و دیگر صداها آن را همراهی می‌کنند. من در اینجا نمی‌خواهم وارد بحث تکنیکی شوم. فقط می‌خواهم توجه‌تان را به این مطلب جلب کنم که تحول زبان موسیقی در اروپا تا چه اندازه به دگرگونی‌های جوامع آن بستگی دارد. به عبارت دیگر، اگر بخواهیم مقطع‌های تحول موسیقی را به دوره‌های تاریخ کلی اروپا ربط دهیم، باید بگوییم که کنترپوان به دوره ملوک الطوائفی، هارمونی به دوره سلطنت و شاید بتوان گفت دودکافونیسیم (دوازده تنی)، کم

و بیش، به دوره دموکراسی در اروپا مربوط می‌شود. حال اگر از نظر تاریخی به موسیقی سنتی ایران نگاه کنیم باید برگردیم به دوره ساسانی و، بدون اینکه مدرک نوشته‌ای از موسیقی آن زمان داشته باشیم، بگوییم از آنجا که نوازندگان متبحر و قوی دست، در دربار خسرو پرویز، از مقام و مرتبه‌ای والا برخوردار بودند، در نتیجه، موسیقی در آن دوره امر مهمی بوده و نقش اجتماعی داشته. خوب، بعد از آن چه شد؟ آیا این موسیقی در طول تاریخ و همراه با دیگر هنرها تحولی پیدا کرد؟ آیا می‌توانیم بگوییم خصوصیات این موسیقی در دوره سامانی این چنین و در دوره غزنوی یا صفویه یا قاجار آن چنان است؟ چه پدیده‌ای سد تحول و رشد موسیقی در ایران شد؟ فکر می‌کنم این بحث را باید در زمانی مطرح کنیم. نظر من این است که انزوا و گسستگی موسیقی از اجتماع این پدیده را به وجود آورده است. دلیل این جدایی را هم در تحریم‌ها و زیر سوال بردن‌های موسیقی از جانب اسلام و حکومت‌های اسلامی می‌دانم که تنها نقش اجتماعی که برای موسیقی قائل شدند، روضه خوانی و تعزیه بود. این موسیقی برای ترویج، ثبت، ماندگاری یا هر چیز دیگری، حتی به نوشته در نیامد یعنی هیچوقت احتیاج به اختراع و استفاده از خط موسیقی پیش نیامد که حالا از خود پرسیم چرا چند صدائی نشد. متأسفانه، وقتی صحبت از موسیقی سنتی ایران می‌کنیم با چیزی مواجه هستیم که متعلق به دوران گذشته است، یعنی قرن‌ها گذشته و هیچ اتفاقی برای این موسیقی نیافتاده است، و تا موقعی که این عوامل ادامه یابند، موسیقی و موسیقی سنتی ایرانی هیچ تحولی نخواهد یافت.

### • و تحول بایستی در سازهای مان نیز به وجود آید.

بلی، ولی سیر طبیعی آن، جوابگوئی به احتیاجاتی ست که یک موسیقی متحول و متحرک ایجاد می‌کند. این توضیح واضح است که مثلاً سه تار برای نواخته شدن در جمع محدودی ساخته شده و اگر قرار شود با این ساز جمعیت‌های چند هزار نفری را تحت تأثیر قرار داد حتماً باید تغییری در آن به وجود آورد. مگر اینکه با آمپلی فایر و تکنولوژی‌های جدید، صدای آن را تقویت کنیم که آن وقت دیگر طنین سه تار نخواهد بود.

• با توجه به مکاتب متعدد و متنوع نوازندگی، شما از کدام یک پیروی می‌کنید؟

پیانو را با خانم «کیتی خسروی»<sup>۵۰</sup> در تهران شروع کردم که ایشان اهل روسیه، فارغ التحصیل کنسرواتوار مسکو و هم دوره «اویستراخ» بودند. بنابراین، من هم با مکتب روس شروع کردم و سپس با عزیمت به فرانسه با تکنیک‌های دیگری آشنا شدم. در حال حاضر، تکنیک من مجموعه‌ای از همه این‌هاست.

• آیا شما تعلق خاطری به یکی از این مکاتب دارید؟

خیر.

• آیا مکاتب جدیدی طی سال‌های اخیر باب شده است؟

نه به آن صورت، فقط آموزش پیانو حداقل در فرانسه خیلی تغییر کرده است. درست است که مکتب روس خیلی عالی است، اما در عین حال، روش آموزشی نسبتاً خشک و خشنی دارد که راه پیشرفت را تنها برای هنرآموزانی که استعداد فوق العاده‌ای دارند باز می‌کند.

• الگوی شما در نوازندگی کدامیک از نوازندگان مطرح می‌باشند؟

به عنوان الگو، هیچیک، ولی می‌توانم بگویم کدام یک را بیشتر دوست دارم و کدام یک، بیشتر مرا تحت تاثیر قرار داده اند: «دینو لیپاتی»<sup>۶۰</sup>، «کلاراها سکیل»<sup>۷۰</sup> از قدیمی‌ها و از جدیدترها «مارتا آرگریش»<sup>۸۰</sup>، «آلفرد برنلد»<sup>۹۰</sup>، «نلسون فر»<sup>۱۰۰</sup>... اضافه کنم در سال‌های اخیر، تعداد پیانیست‌های جوان و فوق العاده که هر روز وارد بازار هنری و کنسرت می‌شوند، آن قدر زیاد شده که انتخاب از بین‌شان مشکل گشته است.

• بیان شخصی در نوازندگی بسیار مهم است. آیا نوازندگان ایرانی از جمله خود شما به این قابلیت دست پیدا کرده‌اید؟

فکر می‌کنم در یکی از سوال‌های قبلی در این مقوله صحبت کردیم. نوازنده به محض این که از لحاظ تکنیکی به قطعه مسلط شد به بیان شخصی اش می‌پردازد. اگر ما کمبودهای تکنیکی در نوازندگی را به حساب «بیان

شخصی» نگذاریم، که درست هم نیست، بعد از آن خواهی نخواهی هر نوازنده شخصیت خود را نشان می‌دهد. مشکل این جاست که نوازندگی را باید از سنین خیلی پائین شروع کرد و نقش خانواده در این خصوص بسیار مهم است.

• آیا به نظر تان، شما به بیان شخصی خودتان رسیده‌اید؟

در محدوده خودم بلی. بدون اینکه بخواهم خود را با بزرگان مقایسه کنم.

• اگر علاقه مندانی که در سنین جوانی خارج از بستر موسیقی کلاسیک رُشد کرده اند بخواهند وارد این رشته شوند، برای ایشان چه پیشنهادی دارید؟

از نظر نوازندگی حرفه ای، به خصوص نوازندگی سازهایی مثل پیانو، ویلن یا ویلنسل، دیر است. ولی می‌توانند در زمینه‌های آهنگ سازی و آموزش فنون جنبی آن و یا موزیکولوژی کار کنند که البته برای اینها هم، مقداری آشنائی با نوازندگی پیانو لازم است. در ایران، مهم‌ترین مسئله، ایجاد مراکز آموزش موسیقی در سطح کشور و به صورت همگانی ست تا به تدریج جوانان و نوجوانان مستعد بتوانند آموزش جدی ببینند.

• در این صورت برای این مراکز نیازمند مدرسان با صلاحیت هستیم. ما ابتدا باید به تربیت مربی و مدرس اقدام کنیم. در این خصوص به نظر شما، آیا بایستی اساتیدی از خارج از کشور دعوت شوند و یا بر عکس دانشجویان به خارج از کشور بروند؟

به عقیده من بهتر این است که دانشجویان از ایران به خارج بروند و پس از تحصیل و بازگشت، آموزه‌های خود را در اختیار جوانان و نوجوانان بگذارند. به عبارتی، این نوع سرمایه گذاری را برای مردم سودمندتر می‌دانم ولی ما در شرایطی هستیم که انجام هر کاری بهتر از این است که کاری انجام نشود.

• هم اکنون در ایران مراکز آموزش موسیقی زیادی وجود دارد ولی به لحاظ کیفی خروجی فارغ التحصیل‌هایی که دارند، مناسب نیستند و مدرسینی که

صلاحیت آموزش آکادمیک داشته باشند خیلی کم هستند، به طوری که عدم اطلاع این مدرسین از اتفاقات روز موسیقی در دنیا می‌تواند آسیب‌های بسیاری به دانشجویان و هنرجویان وارد کند.

وقایع دهه‌های اخیر ایران باعث شده که از شمار کوچک موسیقی‌دانانی که داشتیم، بسیاری از خیر ایران بگذرند و به خارج روند و تعداد آن‌هایی که در ایران مانده اند از کم هم کمتر شده و در نتیجه این هرج و مرج اتفاق افتاده است. در زمینه موسیقی کمبودها خیلی زیاد است. زمان شاه که می‌گفتند داریم کاری می‌کنیم، تازه خیلی سطحی بود و کار اساسی انجام نمی‌شد، حالا حتی در حد سطحی هم کاری صورت نمی‌گیرد.

• تفاوت آموزش در نظام کنسرواتوار و آکادمی چیست؟

کاربرد این اسامی بستگی به کشورهای مختلف دارد. مثلاً در فرانسه، آموزش نوازندگی، آهنگ سازی و غیره در کنسرواتوار انجام می‌گیرد و موزیکولوژی و اتنوموزیکولوژی در دانشگاه. و حال اینکه در امریکا، حتی نوازندگی و آهنگ سازی هم اکثراً حالت دانشگاهی دارد ولی ضمناً، یکی از بهترین مراکز آموزشی نیویورک، مدرسه جولیارد است که دانشگاه نیست. اگر بخواهیم حتماً بین این دو فرقی قائل شویم، باید بگویم در دانشگاه، روی جنبه تئوریک موسیقی تکیه می‌شود و در کنسرواتوار، روی جنبه پراتیک آن. ضمناً اشاره کنم که بعضی از آکادمی‌های اروپا، در نحوه آموزش، کوچکترین فرقی با کنسرواتوار ندارند.

• با توجه به اینکه خود شما در سیستم کنسرواتوار تحصیل کرده‌اید و در حال حاضر مشغول تدریس هستید، شیوه انتقال مفاهیمی مثل موزیکالیتته، به هنرجویانتان به چه صورت است؟ توضیح این موضوع خیلی سخت است. موزیکالیتته به معنی حس غریزی موسیقی است که فرد یا دارد یا ندارد. مفهوم پیچیده‌ای است. موزیکالیتته هم غریزی ست و هم شاید آموختنی، به این معنی که غوطه خوردن در موسیقی می‌تواند این حس را پرورش دهد. کودکی که در محیط موسیقائی رُشد می‌کند،



این حس ناخودآگاه را کم و بیش به دست می‌آورد. حالا این حس چگونه به وجود می‌آید، شاید به دلیل شنیدن مکرر موسیقی و با آن اُخت شدن است. در سنین بالاتر هم همین طور. موزیکالیت به یک حس غیرقابل توضیح موسیقایی است.

### • شما برای این موضوع از چه ابزاری استفاده می‌کنید؟

به شاگردانم توصیه می‌کنم زیاد به کنسرت بروند و آثار زیادی را از طریق صفحه و سی دی گوش دهند.

### • آیا اجرای مرجع را توصیه می‌کنید یا اجراهای مختلف؟

خوب است به اجراهای مختلف گوش دهند. شاید به این وسیله بتوانند متوجه مفاهیم مختلفی شوند و قضاوت درست‌تری پیدا کنند.

### • آیا شما فراگیری تکنیک در حین تمرین قطعه را ترجیح می‌دهید یا بطور مستقل تکنیک‌ها را تمرین کنند؟

اگر تمرین تکنیک به صورت مستقل صورت گیرد هیچ اثر مثبتی ندارد. اولاً تکنیک باید در خدمت موزیکالیت باشد. یعنی باید تصویری از اجرای ایده آل قطعه داشت و برای دستیابی به آن، کار تکنیکی کرد. با روزی دو سه ساعت تمرین گام و تکنیک، نمی‌توان ادعای اجرای عالی یک سونات بتهوون، یا هر اثر دیگر، را داشت.

### • بنابراین اعتقادی به شیوه «هانون» یا «اشمیت» ندارید؟ خیر، اصلاً به آن‌ها معتقد نیستیم.

### • در حال حاضر در فرانسه چه متدهایی برای نوازندگی پیانو مطرح است، آیا معتقد به قطعه نوازی برای شروع هستید یا مانند کتاب‌های «بیر» که در ایران مرسوم است، به شکل گام به گام؟

متدهای آموزشی بسیاری اکنون وجود دارد و انتخاب زیاد است. من به همراه چند تن از دوستان همکارم، یک متد آموزشی در ۲ جلد، به نام «پیانلود<sup>۱۱</sup>»، برای کودکان نوشتیم که

انتشارات فرانسوی «وان دو ولد<sup>۱۲</sup>» آن را چاپ کرده است. در این متد، ما جنبه‌های مختلف آموزش پیانو را زیر ذره بین گذاشتیم و پس از بیش از چهار سال مطالعه، به نتایجی رسیدیم که فکر می‌کنم جالب باشد به خصوص در موارد زیر:

گسترش حس تجسم و تصور موسیقایی و ایجاد انگیزه خلاقیت در هنرآموز جوان. آشنا کردن او به زبان خاص و نت نویسی‌های جدید آهنگ سازان معاصر با پیشنهاد قطعات ساده و در حد امکان نوازندگی یک مبتدی. توجه به اجراهای دسته جمعی با پیشنهاد قطعاتی برای ۴، ۶ و یا حتی ۸ دست.

آموزش تکنیک پیانو همراه با ایجاد علاقه و کنجکاوای کودک نسبت به ساز پیانو و غیره. در دنباله چاپ این دو جلد متد «پیانلود»، جلد سومی هم اخیراً زیر عنوان «الفاستیل<sup>۱۳</sup>» به چاپ رساندیم که مجموعه‌ای از قطعات آهنگ سازان معاصر فرانسوی است به اضافه قطعه‌ای از علیرضا مشایخی و ۲ قطعه از من. قطعات متنوع این مجموعه، سبک‌های مختلف و گونه‌گون آهنگ سازان معاصر و زنده را نشان می‌دهد و از نظر اجرایی (مشکل بودن قطعات)، در حدی است که بتواند در دنباله جلد دوم پیانلود تدریس شود.

### • آیا تمرین اجرای یک دست و خواندن دست مقابل را تأیید می‌کنید؟

بلی، صد در صد. حتی در قطعات پلی فونیک مانند فوگ‌های باخ، اینکه یک صدا را بنوازند و صدای دیگر را بخوانند و یا در فوگ‌های چهار صدایی، تمرین تک تک صداها، بعد دو صدا توأم با هم، بعد سه صدا و غیره. من کلاً این نوع تمرین را بسیار مفید می‌دانم.

### • در خصوص جایگاه حافظه در نوازندگی چه توصیه‌هایی دارید؟

پیانو، شاید به خاطر پلی فونیک بودنش، تنها سازیست که رسم شده در کنسرت، از بر بنوازند. این موضوع، از قرن نوزدهم که ویرتووزهای پیانو در اوج بودند، رایج شد. ریختر در خاطراتش می‌گوید: «اگر می‌دانستم می‌توانم به این راحتی از روی نت نواخت، هرگز وقتم را برای از بر کردن هد نمی‌دادم». وقتی نوازنده‌ای قطعه‌ای را در کنسرت اجرا می‌کند حتی اگر نت هم جلوی رویش باشد، به نحوی باز هم از بر می‌نوازد و این نت به



او فقط اطمینان خاطر می‌دهد. مهم، کیفیت نوازندگی است. از بر یا بُت نواختن آنقدر مهم نیست. اما توصیه من برای تقویت حافظه، با توجه به تجربه شخصی ام: قطعه‌ای را که فکر می‌کنیم از حفظیم (از حفظ می‌نوازیم)، در ذهن، بدون ساز و نُت، مرور کنیم. فوراً متوجه ضعف‌های حافظه مان خواهیم شد و خواهیم دید کجاها روند قطعه در ذهن مان قطع می‌شود. این به این معنی است که گاهی انگشتان فقط به صورت مکانیکی می‌نوازند و مغز نقش خود را انجام نمی‌دهد. بنابراین، این راه حل خوبی است برای پیدا کردن اشکالات.

**• آیا موردی که اشاره داشتید بر اثر تداوم تمرین اتفاق می‌افتد؟**  
 بلی، تداوم تمرین یک جنبه یعنی تنها تکیه بر حافظه انگشتی. در نوازندگی پیانو، سه نوع حافظه داریم: حافظه انگشتی، حافظه بصری و حافظه مغزی که باید روی این هر سه، توأماً کار کرد. ضمن اینکه باید آنالیزی از قطعه، در زمینه مدولاسیون‌ها، کداها و به طور کلی، ساختمان و فورم قطعه داشت. آنالیز هارمونیک هم کمک زیادی به از بر کردن قطعه می‌کند.

**• آیا برای هنرجوی پیانو ضروری می‌دانید که با ساز دیگر همراهی کند؟**

اگر منظور تان موسیقی مجلسی است، برای نوازندگان پیانیست، بسیار مهم و لازم است. پیانو ساز تک نوازی است. اما همنازی، با ساز یا سازهای دیگر، مکمل آن است. موسیقی مجلسی، از جنبه‌های مختلف، مهم است: اولاً در تقویت گوش، چون نوازنده باید هم زمان به ساز دیگر گوش کند و دائماً خود را با نوازنده دیگر تطبیق دهد و در اجرای نکات ظریف قطعه، نوازنده دیگر را فراموش نکند. ثانیاً، در همنازی یا موسیقی مجلسی لذتی نهفته که در رستیتال سُلُو به آن نمی‌رسیم و آن، تبادل و گفتگوی موسیقایی است بین نوازندگان که کشش و گیرائی فوق العاده‌ای دارد.

**• به نظر شما برای آغاز تمرین یک قطعه جدید چه مراحل باید گذراند؟**  
 طبیعتاً تمرین یک قطعه با روخوانی<sup>۱۴</sup> آن آغاز

می‌شود. سپس، آنالیز قطعه و بالاخره، تمرین و حل مسائل تکنیکی آن. البته تفکیک این مراحل، در عمل، معنی ندارد و کم بیش، توأماً انجام می‌پذیرد و همه به تفکر و انتخاب نحوه اجرای شخصی<sup>۱۵</sup>، می‌انجامد.

**• با توجه به این که شما سال‌ها در فرانسه ساکن هستید، آیا تاکنون به اجرا و ضبط آثار موسیقی دانان معاصر پرداختید؟**

بلی، آثار آهنگ سازان معاصر را در خیلی از کنسرت‌هایم اجرا کرده‌ام و ضبط هم شده است ولی متأسفانه کیفیت ضبط‌ها خوب نبوده یعنی کیفیت، برای انتشار آن به صورت سی دی، کافی نبوده است. برای انجام این کارها لازم است یک کمپانی پیگیر شود. من شخصاً نه فرصت آن را دارم و نه حوصله این کار را.

**• آیا به خاطر این نیست که دغدغه شما بیشتر آموزش و تدریس در کنسرواتوار است؟**

بلی، دغدغه من نوازندگی، آموزش و تحقیق است.

**• این که به دنبال آثار آهنگ سازان جدید باشید، دغدغه‌ای دارید؟**  
 بلی، دنبال این موضوع هستم ولی دنبال ضبط کردن اجراها و انتشار آن‌ها نیستم.

**• چنانچه آهنگ سازان جوان ایرانی که آثار خوبی برای پیانو نوشته‌اند، آثارشان را با شما مطرح کنند، اجرا می‌کنید؟**  
 اگر خوشم بیاید البته.

**• چه عواملی باید وجود داشته باشد تا شما برای اجرا بپذیرید؟**

پاسخ این سوال پیچیده است؛ باید موردی در قطعه باشد که برای من گیرایی داشته باشد، مثلاً می‌تواند رنگ آمیزی قطعه باشد، یا از نظر ریتمیک، حالت خاصی داشته باشد. به هر حال باید موضوعی مرا جلب کند. از پیش نمی‌توانم بگویم که چه چیزی است. در واقع باید با آن روبرو شوم تا بتوانم آن را مشخص کنم. قطعاً هستند که برخی دانشجویان فرانسوی داده‌اند و دیدم که قطعات جالبی اند

و کار کرده‌ام و حتی به شاگردانم هم داده‌ام تا کار کنند، عکس این قضیه هم وجود داشته است.

**• آیا قطعاتی وجود دارد که بعد از گذشت چندین سال مایل باشید بنوازید؟**

بلی، بسیار زیاد است ولی برخی از آنها مثل کنسرتوها، امکانات اجرایی‌شان در حال حاضر کم است.

**• در پایان چه توصیه‌هایی برای دانشجویان ایرانی دارید؟**

هر چه بیشتر موسیقی گوش دهند و به تجزیه و تحلیل قطعات بپردازند تا به یک قضاوت مستدل برسند. این مهم نیست که دیگران نظر ما را نپسندند. به عکس، باید بتوان با دیگران به بحث فرهنگی نشست. به نظر من، مطالعه و کارهای جنبی، گاهی اوقات، مهم‌تر از صرفاً تمرین نوازندگی است.

**• با تشکر از شما.**

فهرست قطعات اجرایی پری بر کشرلی در سی دی

- 1-Liebeslieder op.52
- 2-5 Dances Hongarian  
Johannes Brahms
- 3-Fantasia op.103  
Franz Schubert
- 4-Three Moreceaux op.11  
Barcarolle  
Russian Theme  
Slava  
Sergie Rachmaninov

پانوشت:

- 1-ALBAN BERG
- 2-LUCIANO BERIO
- 3-MESSIAEN
- 4-YVO MALEC
- 5-Kiti
- 6-DINO LIPATTI
- 7-CLARA HASKIL
- 8-MARTHA ARGERICH
- 9-ALFRED BRENDEL
- 10-NELSON FREIRE
- 11-pianolude
- 12-Van de Velde
- 13-AlphaStyles
- 14-déchiffrage
- 15-interprétation