چهل اتود برای کمانچه‌نوازان

آثاری از

علینقی وزیری، روح‌الله خالقی، مهدی مفتاح، محمود ذوالفنون
احمد فروتن‌راد، نصرالله زرین‌پنجه

تدوین و تنظیم

احسان ذبیحی‌فر

اجرای کمانچه

هدیه مشایخ

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور
تهران ۱۴۰۱

فهرست

۱. مقدمه ۷

۲. کمانچه‌ی ایرانی و ویلن ایرانی ۷

۱.۲. کمانچه و ویلن؛ دو ساز مستقل ۷

۲.۲. ویلن‌نوازان و کمانچه‌نوازان ۸

۳.۲. کارگان متأثر و کارگان مستقل ۸

۴.۲. مسئله‌ی ارتقای سطح نوازندگی در ویلن ۹

۵.۲. اتود و اهمیت آن‌ها ۹

۶.۲. به‌سوی کارگانِ آموزشی کمانچه ۱۰

۳. محتوای این کتاب ۱۰

۴. نکاتی در مورد تنظیم اتودها و نت‌نگاری ۱۱

۵. نکاتی در مورد مخاطب کتاب و چیدمان اتودها ۱۲

۶. توصیه‌هایی برای تمرین و اجرای اتودها ۱۳

۷. خاتمه ۱۴

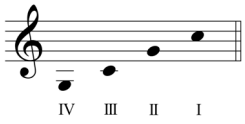
فهرست نشانه‌های به‌کار رفته در نت‌نگاری‌های کتاب ۱۶

CD-1

اتود یک در مایه‌ی ماهور ..... 01:28 ..... ۱۸

اتود دو در مایه‌ی ماهور ..... 01:41 ..... ۲۰

اتود سه در مایه‌ی ماهور ..... 00:57 ..... ۲۱



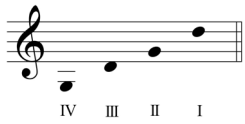
اتود چهار در مایه‌ی ماهور ..... 02:13 ..... ۲۲

اتود پنج در مایه‌ی ماهور ..... 03:20 ..... ۲۴

اتود شش در مایه‌ی ماهور ..... 03:06 ..... ۲۶

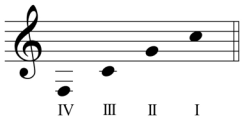
اتود هفت در مایه‌ی ماهور ..... 02:24 ..... ۲۸

اتود هشت در مایه‌ی ماهور ..... 03:15 ..... ۳۰



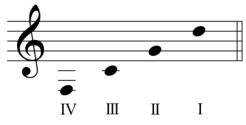
اتود نُه در مایه‌ی ماهور ..... 03:13 ..... ۳۳

اتود دَه در مایه‌ی ماهور ..... 01:04 ..... ۳۴

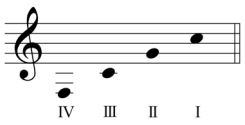


اتود یازده در مایه‌ی ماهور ..... 01:19 ..... ۳۵

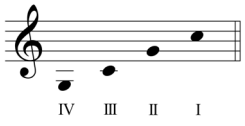
اتود دوازده در مایه‌ی ماهور ..... 01:43 ..... ۳۶



اتود سیزده در مایه‌ی ماهور ..... 01:19 ..... ۳۷



اتود چهارده در مایه‌ی شور ..... 02:08 ..... ۳۸
اتود پانزده در مایه‌ی شور ..... 02:54 ..... ۴۰
اتود شانزده در مایه‌ی شور ..... 02:51 ..... ۴۲

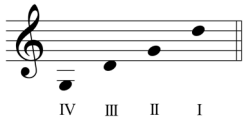


اتود هفده در مایه‌ی چهارگاه ..... 01:30 ..... ۴۴
اتود هجده در مایه‌ی چهارگاه ..... 03:43 ..... ۴۶

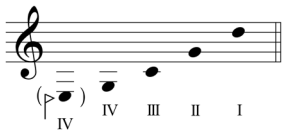
اتود نوزده در مایه‌ی چهارگاه ..... 01:43 ..... ۴۸
اتود بیست در مایه‌ی شور ..... 01:49 ..... ۵۰
اتود بیست‌ویک در مایه‌ی شور ..... 02:24 ..... ۵۲
اتود بیست‌ودو در مایه‌ی دشتی ..... 02:07 ..... ۵۴
اتود بیست‌وسه در مایه‌ی شور ..... 01:45 ..... ۵۶

CD-2

اتود بیست‌وچهار در مایه‌ی شور ..... 02:27 ..... ۵۸
اتود بیست‌وپنج در مایه‌ی شور ..... 02:30 ..... ۶۰
اتود بیست‌وشش در مایه‌ی شور ..... 03:06 ..... ۶۴
اتود بیست‌وهفت در مایه‌ی شور ..... 02:35 ..... ۶۶
اتود بیست‌وهشت در مایه‌ی شور ..... 02:21 ..... ۶۸



اتود بیست‌ونُه در مایه‌ی شور ..... 04:42 ..... ۷۰
اتود سی در مایه‌ی شور ..... 02:50 ..... ۷۲
اتود سی‌ویک در مایه‌ی شور ..... 04:55 ..... ۷۵
اتود سی‌ودو در مایه‌ی نوا ..... 02:29 ..... ۷۸
اتود سی‌وسه در مایه‌ی اصفهان ..... 02:07 ..... ۸۰
اتود سی‌وچهار در مایه‌ی اصفهان ..... 03:43 ..... ۸۲
اتود سی‌وپنج در مایه‌ی اصفهان ..... 02:47 ..... ۸۶
اتود سی‌وشش در مایه‌ی اصفهان ..... 03:13 ..... ۸۸
اتود سی‌وهفت در مایه‌ی همایون ..... 01:29 ..... ۹۰
اتود سی‌وهشت در مایه‌ی همایون ..... 03:01 ..... ۹۲



اتود سی‌ونه در مایه‌ی سه‌گاه ..... 04:51 ..... ۹۴
اتود چهل در مایه‌ی سه‌گاه ..... 03:21 ..... ۹۷

منابع ۱۰۰
جدول کار و تمرین ۱۰۱

۱. مقدمه

کمانچه در کنار سایر سازهای موسیقی کلاسیک ایرانی سال‌هاست که در مراکز آموزشی همچون هنرستان‌ها، دانشگاه‌ها و آموزشگاه‌های آزاد موسیقی تدریس می‌شود. رویکرد تدریس سازهای ایرانی در مراکزی که به‌اصطلاح، آکادمیک نامیده می‌شوند عمدتاً متفاوت با رویکرد سنتی یا شفاهی و به‌اصطلاح سینه‌به‌سینه است که پیش از دوره‌ی پهلوی به عنوان روش غالب در آموزش سازها رواج داشته است. اما رویکرد جدید، تحت تأثیر نگرش‌های آموزشی به‌اصطلاح متجدد اروپایی و متأثر از شرایط و ویژگی‌های دنیای معاصر و زندگی جدید، با ایده‌پردازی‌های موسیقی‌دانانِ پیشرو در این زمینه هم‌چون علینقی وزیری[1] و شاگردان ایشان و با تأسیس هنرستان موسیقی اعلام حیات کرده است و در مراکز مختلف، با ساختارهایی نسبتاً مشابه در بنیان‌ها و گاهی متفاوت در عملکردها جریان داشته است. اما وضعیت آموزش کمانچه در این مراکز، همواره متفاوت از سایر سازهای ایرانی نظیر تار یا سنتور بوده‌است. شاید مهم‌ترین دلیل این تفاوت را بتوان در وابستگیِ عمومیِ کمانچه به کارگانِ[2] آموزشیِ ویلن به شیوه‌ی ایرانی دانست. داستان این وابستگی و سایر تفاوت‌های موجود در ساختار آموزش کمانچه نسبت به سایر سازها شرح مفصلی دارد که به بخشی از آن در ادامه‌ی این نوشتار اشاره خواهد شد. اما آن‌چه در این‌خصوص بیش‌از هر چیز اهمیت دارد درک این «واقعیت» است که در غیاب تاریخیِ کارگانِ آموزشیِ مختصِ کمانچه، وابستگی این ساز به کارگانِ آموزشیِ ویلن، فارغ از تمام مزایا و معایبش، باید به‌عنوان یک تجربه‌ی عملی و قابل ارجاع، مورد بررسیِ دقیق قرار گرفته و ویژگی‌های مثبت و مقبولِ آن در مسیر جدیدِ آموزش تخصصیِ کمانچه به‌کار گرفته شود. به‌طور مشخص یکی از ویژگی‌های قابل توجهِ کارگان آموزشی ویلن برای کمانچه، طی این سال‌ها، تأثیری است که بهره‌گیری از اتودها و تمرین‌های موجود در این کارگان بر کمانچه‌نوازان با شیوه‌های مختلف نوازندگی گذاشته که نشانه‌های آن در تمایل عملیِ نوازندگانِ مختلف برای ارتقای سطح مهارت‌های نوازندگی و استفاده‌ی بیش‌تر از امکانات ساز به‌روشنی قابل مشاهده است. حال اگر این موضوع در کنار اهمیتِ ذاتیِ اتودها برای ارتقای سطح نوازندگی در هر ساز درک شود، اصلِ ضرورتِ پرداختن به طراحی و تدوین اتودهایی با اهداف معین در کمانچه روشن خواهد بود. این کتاب نیز بر اساس همین ضرورت و احساسِ نیاز شکل گرفته است و به‌عنوان گام اول برای یک هدف‌گذاریِ دورتر، تقریباً تمام اتودهایی که بر اساس منابع مختلف، در کارگان ویلن (به‌شیوه‌ی ایرانی) دست‌کم به‌شکل رسمی منتشر شده و پیش‌از این برای کمانچه‌نوازان به‌نوعی (با تغییرات یا بدون تغییرات) قابل نواختن یا استفاده بوده در این‌جا گردآوری شده و برای کمانچه تنظیم و تدوین شده‌اند.

۲. کمانچه‌ی ایرانی و ویلن ایرانی

در مورد پیشینه‌ی کمانچه و ویلن و یا تأثیر این دوساز بر یکدیگر و حتی «ارجحیت» یکی بر دیگری، در جامعه‌ی موسیقیِ ایران روایات مختلفی ثبت و ضبط شده که بسیاری از آن‌ها به‌دلایلی، صرفاً با نگاهی نه‌چندان جامع و گاهی احساسی همراه با قضاوت‌های جانب‌دارانه مطرح شده‌اند. به‌همین دلیل در این قسمت تلاش خواهد شد ارتباط و هم‌زیستیِ این دو ساز در دوره‌ی معاصر، با نگاهی تا حد امکان واقع‌بینانه و خالی از تعصباتِ تقریباً رایج به‌شکلی بسیار مختصر، مرتبط با موضوع و محتوای کتاب بیان شود.

۱.۲. کمانچه و ویلن؛ دو ساز مستقل

بنا به استنادات تاریخی، کمانچه و کمانچه‌نوازی در فرهنگ موسیقایی ایران، پیشینه‌ای دیرینه دارد و حیات و سنتِ نوازندگی‌اش از دیرباز تا کنون در گستره‌ی ایرانِ فرهنگی هم‌چنان قابل لمس و مشاهده است. ویلن نیز اصالتاً سازی اروپایی است که در فرهنگ موسیقاییِ خود پیشینه و روند تکامل قابل توجهی دارد اما به‌واسطه‌ی قابلیت‌ها و امکانات و کیفیتِ صوتی و ساختاری ویژه‌اش توانسته است بیرون ازمرزهای فرهنگی و موسیقایی‌اش در جهان گسترش یابد. به‌طوری‌که می‌توان گفت میهمان هر فرهنگ یا قومی که شده به‌سرعت مِهرش به دل‌ها نشسته و محبوب موسیقی‌دانانِ میزبان شده و توانسته هم‌راه و هم‌صدا با

۱. در این متن برای روان‌تر شدن و اختصار مطالب، ممکن است گاهی لقب استاد، کنار نام بزرگان موسیقی به کار برده نشود که مسلماً این از منزلت استادان موسیقی ما نمی‌کاهد.
۲. ریرتوار

خواسته‌های فرهنگی‌ـموسیقایی آن قوم یا جغرافیا جای خود را در آن‌جا باز کند. ویلن در ایرانِ دوره‌ی ناصری وارد فرهنگِ موسیقی ایران شد و به‌دلایل پیش‌گفته به‌سرعت محبوب شد و حتی آن‌چنان که خالقی نقل می‌کند «جای کمانچه را گرفت» و به‌مرور جایگاهی ویژه در موسیقی ایرانی برای خود باز کرد. در آن‌زمان، این ساز با زحمات و مداومت استادانی هم‌چون علینقی وزیری، روح‌الله خالقی، ابوالحسن صبا، مهدی مفتاح و بسیاری استادان دیگر به بالندگی رسید و به همت همین افراد تقریباً از همان سال‌های آغازین، کتاب‌های آموزشی برای تعلیمِ نوازندگیِ ویلن به‌شیوه‌ی ایرانی تألیف و تدوین شد. در این مسیر نوازندگان زیادی پرورش یافتند و در سطوح بالاتر، برخی از آن‌ها صاحب شیوه شدند و خود شاگردان زیادی تربیت کردند که این روند با فراز و فرودهایی تا کنون نیز ادامه داشته است. تقریباً هم‌زمان با این شرایط و پس‌از طیِ سال‌های نخستین و به‌اصطلاح، پس‌از طی‌شدنِ دوران گذارِ ورود ویلن و سایر مسائل پیرامونی و فرهنگیِ آن، کمانچه نیز (هرچند با روندی بسیار کندتر از ویلن) حیات خویش را باز یافت و استادان و نوازندگان علاقه‌مند، به اجرای موسیقی ایرانی با این ساز پرداختند و کمانچه، به همت و تلاش آنان طی سال‌ها تا امروز رونقی روزافزون داشته و سال‌هاست جایگاهِ پیشینِ خود را بازیافته است. امروز با مشاهده‌ی روند فراز و فرودهای این دو ساز طی یک‌صد سال گذشته می‌توان گفت، جدای از جهت‌گیری‌های اجتماعی و گاهی تنگ‌نظری‌های برخی اهالی موسیقی که در دوره‌های مختلف نسبت به هر یک از این دو ساز وجود داشته در نهایت به نظر می‌رسد نه ویلن جای کمانچه را گرفته و نه کمانچه جای ویلن را! چه‌بسا قرار نبوده چنین شود؛ اگرچه برخی هنوز هم بر این باورند که در هر دوره‌ای یکی جای دیگری را گرفته و عرصه را بر آن‌یکی تنگ کرده است!

۲.۲. ویلن‌نوازان و کمانچه‌نوازان

این مختصری که در مورد ماجرای ورود ویلن به ایران و به‌تبعِ آن فراز و فرودهای کمانچه بیان شد یک واقعیت تاریخی است، اما واقعیت مهم دیگری در همین‌زمینه که به موضوع این کتاب بیش‌تر ارتباط پیدا می‌کند این است که کمانچه و ویلن به‌دلایل مختلفی ازجمله وجود تشابهاتی در ساختار فیزیکی، نوازندگان مشترکی داشته و دارند. این دسته از نوازندگان، یا هر دو ساز را به‌عنوان ساز تخصصی خود می‌دانند یا یکی را به اصطلاح ساز اول و دیگری را ساز دوم خود معرفی می‌کنند. به تبع آن همواره، همین نوازندگان، بخش عمده‌ای از مدرسان کمانچه در مراکز آموزشی را تشکیل می‌داده‌اند؛ به بیان دیگر بسیاریَ از مدرسانِ کمانچه، هم‌زمان مدرس ویلن و کمانچه بوده و هستند و در مواردی نیز ویلن‌نوازانی بوده و هستند که با کمانچه نیز آشنایی داشته‌اند. همین موضوع به‌روشنی یکی‌از مهم‌ترین دلایلِ تجویزِ منابعِ آموزشیِ ویلن برای کمانچه در کلاس‌های آموزشی را روشن می‌کند؛ به‌بیانِ دیگر به سبب وجود نوازندگانِ مشترک بین این دو ساز و قرابتِ همواره مفروض در ساختار این دو ساز، از آن‌جا که پیش‌تر برای ویلن، منابعِ آموزشیِ مکتوب تهیه شده بوده، برای هنرجویان کمانچه نیز همان منابع، مناسب و قابل تعلیم دانسته شده و چه‌بسا استمرار این موضوع تا این‌زمان موجب شده تا چندان نیازی به تفکیکِ کارگانِ آموزشیِ این دو ساز (دست‌کم در مراکز آکادمیک) احساس نشود.

۳.۲. کارگان متأثر و کارگان مستقل

دو واقعیتی که پیرامون نسبت‌های این دو ساز بیان شد پیامدهای موسیقایی و غیر موسیقایی متعددی داشته که لازم است در جای خود از زوایای مختلف بررسی شوند. اما آن‌چه این‌جا قابل اشاره است وجودِ نوعی خویشاوندی موسیقایی میان این دو ساز است؛ شرایط آموزشیِ موجود در تدریس و تعلیم کمانچه بر اساس منابع آموزشیِ ویلن، در کنار تعلیم کمانچه توسط مدرسانی که کم و بیش مسلط به هر دوساز و کارگان موسیقایی آن‌ها بوده‌اند موجب شده تا به‌طور طبیعی میان کمانچه و ویلن اشتراکات موسیقاییِ بیش‌تری پدید آید. امروز حتی نگاهی گذرا به کارگانِ موجودِ موسیقایی و آموزشیِ کمانچه و ویلن وجود اشتراکات در ادبیات تخصصی و موسیقاییِ این دو ساز را به‌روشنی نشان می‌دهد. اما می‌توان گفت این خویشاوندی، برای آن‌ها وابستگی ایجاد نکرده و موجب نشده تا هر ساز، کارگانِ مستقل از دیگری نداشته باشد؛

به‌هرحال این دو ساز علی‌رغم تشابهات ساختاری، تفاوت‌های غیرقابل انکارِ زیادی نیز دارند که موجب شده تا امروز روندی طبیعی و مستقل از یکدیگر نیز را طی کنند. به‌ویژه آن‌که کمانچه به سبب پیشینه‌ی دیرینه‌اش در موسیقی ایرانی، پیش‌از ویلن نیز به‌عنوان یکی از سازهای مهم در موسیقی ایرانی، سنت نوازندگی و کارگان مختص خود را داشته است. بنابراین باید ویلن و کمانچه را دو ساز مستقل با کارگان مختص خود دانست که هر یک نوازندگان و شیوه‌های نوازندگی مختص خود را دارند؛ حتی اگر نوازندگان، کمانچه‌نوازانی باشند که ویلن هم می‌نوازند و یا بالعکس.

۴.۲. مسئله‌ی ارتقای سطح نوازندگی در ویلن

همان طور که پیش‌تر بیان شد عمده‌ی کمانچه‌نوازان به دلایلی که از نظر گذشت، از کارگان آموزشیِ ویلن استفاده می‌کرده‌اند اما استفاده از این کارگان ابعاد دیگری نیز داشته و آن شرایط و محتوایی‌است که فراگیری ویلن (به‌شیوه‌ی ایرانی) در زمان تدوین کتاب‌ها و پس‌از آن داشته است. هم‌چنان که پیش‌تر اشاره شد تلاش برای تدوین برنامه‌ی آموزشی و کتاب‌های مربوطه جهت تدریس سازهای ایرانی در مراکز آکادمیک و به‌طور مشخص هنرستان موسیقی، از ابتدای تأسیس تا سال‌ها بعد، جریان داشته و برای ویلن به شیوه‌ی ایرانی (در غیاب کمانچه در آن‌زمان)، ابتدا علینقی وزیری و بعد شاگردان ایشان اقدام به نگارش کتاب‌ها و منابعی در این‌زمینه کردند. اما به‌نظر می‌رسد از آن‌سال‌ها تا کنون رویه‌ی فراگیران ویلن و نوازندگان علاقه‌مند را از منظر استفاده از این منابع می‌توان دست‌کم در دو دسته دنبال کرد؛ دسته‌ای که فراگیری ویلن را صرفاً از طریق کتاب‌های ایرانی پیگیری می‌کنند و دسته‌ای که این منابع را کافی ندانسته و از کتاب‌ها و منابع مربوط به ویلن اروپایی نیز استفاده می‌کنند. این روندِ تقریباً دوگانه به‌تبَعِ ویلن در نوازندگان کمانچه نیز رواج داشته است.

در این‌جا بیان تجربه‌ی مهدی مفتاح در ویلن، به‌وضوح، آن‌چه بیان شد را توصیف می‌کند؛ مفتاح که خود بهره‌مند از تعالیم وزیری و صبا بوده، هم‌زمان با تحصیل در هنرستان موسیقی (حدود سال ۱۳۱۰ شمسی) از مدرسین ویلن اروپایی نیز بهره می‌برده است. آن‌چنان‌که خود نقل می‌کند در آن زمان به هنرجویان، علاوه بر موسیقی ایرانی، متدهای اروپاییِ ویلن نظیر «کرتزر»، «مازاس» و «گام نادو» تدریس می‌شده و وی به‌واسطه‌ی علاقه به «کرتزر» و احساس نیاز به نواختن منابع اروپایی برای تقویت دست چپ و راست در نوازندگی، تمام تلاش خود را در فراگیریِ آن‌ها به‌کار بسته است ولی سایر هنرجویان چندان علاقه‌ای به این‌کار نداشته و بیشتر وقت‌شان را صرف موسیقی ایرانی می‌کرده‌اند. وی از همان زمان برای ایجاد رغبت بیش‌تر در هنرجویان، در اندیشه‌ی ساختنِ اتودهایی به شیوه‌ی «کرتزر» اما در مایه‌های ایرانی بوده که سال‌ها بعد از آن موفق می‌شود این ایده را عملی کند (مفتاح ۱۳۷۳). امروز بخش زیادی از اتودهایی که در منابع ویلن در دسترس‌اند از ساخته‌های این استاد موسیقی ایرانی است که تعدادی از آن‌ها ابتدا در کتاب‌های هنرستان به‌چاپ رسیده و پس‌از سال‌ها همه‌ی آن‌ها در کتاب مستقلی، به‌کوشش دکتر مطلوبی به‌چاپ رسیده است.

در آن‌چه از مفتاح نقل شد تأثیر منابع اروپایی در تدوین برخی منابع برای ویلن به شیوه‌ی ایرانی به‌روشنی قابل دریافت است. چه‌بسا در آن‌زمان این تنها راه و مطمئن‌ترین راه برای دستیابی به سطح بالاتری از نوازندگیِ ویلن بوده است؛ هم‌چنان‌که به نظرمی‌رسد تنها راه و مطمئن‌ترین راه برای آن دسته از کمانچه‌نوازانی که برای افزایش سطح مهارت و توانایی‌های اجرایی به نواختن اتود و قطعات تمرینی اهمیت می‌داده‌اند نواختن اتودهایی بوده است که در کارگان ویلن وجود دارد.

۵.۲. اتود و اهمیت آن‌ها

امروزه افزایشِ سطحِ مهارت و نوازندگیِ سازهای مختلف در گروِ تمرین‌ها و آموزش‌هایی است که در کارگان آموزشی آن‌ها پیش‌بینی شده است. یکی از راه‌های تقویت مهارت‌های فیزیکی، ذهنی و موسیقایی در نوازندگی، وابسته به وجود قطعات تمرینی یا اصطلاحاً اتودهایی است که قاعدتاً هر یک متناسب با اهداف مهارتی و آموزشیِ خاصی نگاشته می‌شوند. رحمت‌الله بدیعی در حاشیه‌ی ویرایشی که از کتاب ویلن هنرستان ارائه کرده، اتود را قطعاتی تمرینی توصیف می‌کند که با هدف رفع

مشکل خاصی ـ از نظر تکنیکی و مکانیکی ـ برای هر ساز نوشته می‌شوند. سپس به مواردی مانند تقویت انگشتان، اجرای اُکتاوها، نرمش دست راست در کمان‌کشی و دستیابی به سرعت بیشتر اشاره می‌کند که می‌توانند از اهداف اتودها باشند (خالقی ۱۳۹۱). بنابراین هنرجویان و نوازندگان در طی دوره‌های آموزشی، بسته به سطح و میزان توانایی خود از سوی مدرس مربوطه، به اجرای اتودهایی با هدفِ تقویتِ مهارتی خاص، هدایت و ترغیب می‌شوند. چه‌بسا نوازندگانی در سطوح بالاتر نیز بسته به آگاهی از نقاط قوت و ضعف خود با هدف ارتقای توانایی‌ها و مهارت‌های خود اقدام به نواختن و اجرای اتودها می‌کنند. البته باید دانست با توجه به لزوم بازدهی و کارآمدیِ اتودها مرتبط با اهداف مهارتی‌شان نمی‌توان انتظار داشت آن‌ها لزوماً جذابیت‌های موسیقایی قابل قبولی نیز داشته باشند. بنابراین انگیزه‌ی اصلیِ هر نوازنده در تمرین و نواختن اتودها، مبتنی بر احساس نیاز وی به حل مسائل تکنیکی و ارتقای سطح مهارت‌هایش در نوازندگی و نتیجه‌ای است که وی پس‌از حصول و تأمین اهدافش خواهد دید؛ انگیزه‌ای که لازم است به هرشکل ممکن در طول دوره‌های مختلف نوازندگی زنده نگه داشته شود.

بدیعی از نقطه‌نظرِ فرم نیز اتود را چنین وصف می‌کند؛ «از نقطه‌نظر فرم، اتودها بر مبنای یک موتیف یا جمله موسیقی (خواه ملودیک یا هارمونیک) که به تدریج بازتر شده و توسعه می‌یابند ساخته می‌شوند؛ به طوری که موتیف یا جمله‌ی مزبور دائماً حول محور مشکلات تکنیکی خاصی چهره عوض کرده و تغییر شکل می‌یابد. به‌جُز مقاصد بالا (که به هر حال هیچ اتودی خالی از آن‌ها نیست) اتودهایی که در آنها بیان احساسات موسیقایی، حالت‌های دراماتیک و گسترش قابلیت‌های اجرایی با ظرافت تمام تلفیق شده و آثاری استثنایی را به وجود آورده‌اند، نیز یافت می‌شوند که به عنوان نمونه می‌توان از اتودهای استفان هِلِر، شوپن، لیست، آلکان و دبوسی نام برد» (خالقی ۱۳۹۱).

۶.۲. به‌سوی کارگانِ آموزشی کمانچه

در جمع‌بندی مطالب این بخش به‌نظر می‌رسد که باید پذیرفت کمانچه و ویلن در تمام سال‌های هم‌زیستی با یکدیگر به‌دلیل خویشاوندی‌های ساختاری و موسیقایی، بهره‌های متقابلی برای یکدیگر داشته‌اند. اما علی‌رغم وجود این نسبت‌ها و بهره‌ها دو ساز متفاوت با ویژگی‌های متفاوتند؛ بنابراین در غیابِ منابعِ آموزشیِ مختص کمانچه، تجربه‌ی بهره‌مندیِ کمانچه‌نوازان از منابعِ آموزشیِ ویلن در این‌سال‌ها را نباید نادیده انگاشت. همین موضوع یکی از مهم‌ترین اهداف نگارش این کتاب بوده که با گردآوریِ تمام اتودها و تجربه‌های پیشینِ موجود و مورد استفاده‌ی کمانچه‌نوازان در این‌زمینه و تنظیم و برگردانِ آن‌ها برای کمانچه در یک مجموعه ضمن بهره‌مندیِ عملی از این قطعات، بتوان یک پیشینه‌ی مطالعاتیِ مناسب برای نوازندگان و مدرسانِ باتجربه و دغدغه‌مند فراهم کرد تا در مسیر گسترش کارگان آموزشیِ مختصِ کمانچه گامی بردارند و نسبت به نگاشتن اتودهایی متناسب با نیازهای کمانچه‌نوازی همت بگمارند. به بیانِ دیگر برای پایه‌ریزی و طراحیِ اتودهایی با اهداف معین و مناسب و کاربردی برای کمانچه یکی از راه ها این است که با استفاده و بهره‌گیریِ لازم از تجربه‌ی پیشین و با تکیه بر نقاط قوتِ آن، بتوان به‌سوی تدوین کارگانی منحصراً برای کمانچه گام‌هایی کم‌خطاتر و مؤثرتر برداشت؛ کارگانی با تمرکز بر شیوه‌ها و اصول نوازندگیِ کمانچه مبتنی بر نیازهای عملیِ نوازندگیِ امروز؛ هدفی که دست یافتن به‌آن تلاش مضاعفِ کمانچه‌نوازانِ دغدغه‌مند را می‌طلبد. با این فرآیند، نوازندگان و هنرجویان کمانچه در مسیر مطمئن‌تری از آموزشِ این ساز قرار خواهند گرفت و ضمن دسترسی به این کارگان، بر غنای نوازندگی و مهارت‌های مرتبط با آن نزد خود خواهند افزود.

۳. محتوای این کتاب

کتاب پیشِ رو، شامل اتودهایی از ساخته‌های استادان موسیقی ایرانی علینقی وزیری، روح‌الله خالقی، مهدی مفتاح، محمود ذوالفنون، احمد فروتن‌راد و نصرالله زرین‌پنجه، به‌علاوه‌ی سه اتود از سعید رستم‌اف (از استادان موسیقی آذربایجان) است که در این‌جا در قالب چهل اتود گردآوری و برای کمانچه تنظیم شده‌اند. این کتاب به‌نوعی شامل تمام اتودهای موسیقی ایرانی است که پیش‌از این در رایج‌ترین منابع مکتوب ویلن (ایرانی) نوشته شده و عمده‌ی نوازندگان کمانچه که در دوره‌های

آموزشیِ خود با این منابع سروکار داشته‌اند کم‌وبیش با این اتودها نیز آشنایی داشته‌اند. کتاب‌های *دستور ویلن* نوشته‌ی علی‌نقی وزیری (در دو جلد)، کتاب‌های *ویلن مطابق برنامه‌ی هنرستان موسیقی ملی* نوشته‌ی روح‌الله خالقی با همکاری مدرسین وقت هنرستان موسیقی (در چهار جلد)، همان کتاب‌های ویلن هنرستان با ویرایش رحمت‌الله بدیعی (در شش جلد)، کتاب *اتودهای ایرانی برای ویلن* ساخته‌ی مهدی مفتاح (و به کوشش ر–مطلوبی)، نُت‌نوشته‌های پراکنده‌ای که در مجله‌ی چنگ و منابع دیگر وجود داشته و به‌علاوه‌ی این‌ها کتاب آذربایجانیِ *گام‌ها و اتودها برای کمانچه* نوشته‌ی حافظ کریم‌اف، منابعی بوده‌اند که برای گردآوری اتودها در این کتاب مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

مهم‌ترین ویژگیِ این کتاب را شاید بتوان برگردان و بازنویسی اتودها برای کمانچه بر اساس کوک‌های معمول و مطابقِ نغمه‌ی مبناهای رایج در موسیقیِ ایرانی دانست. به‌عبارت دیگر اتودها بر اساس کوک‌ها و نغمه‌های مبنای رایج که برای اجرای موسیقیِ دستگاهی و مقام‌های موسیقیِ ایرانی (در مجموعه‌ی هفت دستگاه و پنج آواز) در سنتِ نوازندگی کمانچه رایج بوده‌اند بازنویسی و تنظیم شده‌اند تا بسته به محتوای آموزشی–مهارتیِ هر اتود، در مسیر ارتقای سطح و مهارت‌های نوازندگان کمانچه با سودمندی و کارآمدیِ بیش‌تری مورد استفاده قرار گیرند. بر همین اساس علاوه بر اتودهای استادان موسیقی ایرانی، سه اتود نیز از موسیقیدان آذربایجانی، سعید رستم‌اف با توجه به همگون بودن با مایه‌های موسیقی ایرانی (چهارگاه و ماهور) با تغییراتی در کوک و محتوا در این کتاب گنجانده شده است.

۴. نکاتی در مورد تنظیم اتودها و نت‌نگاری

عمده‌ی اتودهای این کتاب در نسخه‌های اصلی، مطابق روش‌های آموزشیِ معمول در ویلن ایرانی، بر مبنای کوک ویلن در موسیقی اروپایی[۳] نگاشته شده‌اند. از آن‌جا که این کوک، در مقایسه با کوک‌های دیگر، برای اجرای موسیقیِ دستگاهی در کمانچه کاربرد محدودتری دارد، این دسته از اتودها به‌جز یک مورد،[۴] بر مبنای کوک‌های رایج در کمانچه بازنویسی و تنظیم شده‌اند. در این بازنویسی و تنظیم، چه در مواردی که کوک‌ها به دلیلِ پیش‌گفته تغییر کرده‌اند و چه در مواردی که نیازی به تغییر کوک نبوده، تلاش شده محتوای موسیقایی، آموزشی و جنبه‌های تکنیکی و مهارتیِ هر اتود تا حدِ امکان، محفوظ بماند. به همین منظور، نگارش آن‌ها عمدتاً بدون تغییر در نغمه‌ی مبنا[۵] با هدف وفاداریِ حداکثری به اصلِ اثر و با کم‌ترین تغییر در انگشت‌گذاری‌ها و پوزیسیون‌ها انجام شده است و تغییراتِ مقتضی نیز بیش‌تر ناگزیر از تغییر کوک‌ها و البته متناسب با شرایط نوازندگیِ کمانچه بوده است. در مجموع، از محتوای اتودها چیزی کاسته نشده و در مواردی نیز در صورت لزوم، میزان یا میزان‌هایی در جهت بهبود روند نغماتْ در پیش‌بُردِ هدفِ تکنیکیِ مورد نظر یا منطق حرکت ملودی، افزوده شده است. بیش‌ترین تغییرات در محتوای اتود شماره‌ی نوزده از سعید رستم‌اف انجام شده که نسخه‌ی اصلیِ آن در مایه‌ی چهارگاه نبوده اما به دلیل ویژگی‌هایی که در شکل حرکت نغمات و تغییر سیم‌ها نسبت به چهارگاه و قابلیتی که برای تبدیل‌شدن به اتودی در مایه‌ی چهارگاه چپ‌کوک داشته، در این‌جا با تغییرات قابل توجهی بازنویسی و تنظیم شده است تا به‌نوعی کمبود اتود چهارگاه در اتودهای کتاب را هم مرتفع کند.

نکته‌ی قابل توجه دیگر در تنظیم اتودهای ویلن برای کمانچه تعبیر مسئله‌ی «آسانی» و «دشواری» در این دو ساز است؛ این‌که برخی تکنیک‌های اجرایی یا استفاده از برخی امکانات ساز در ویلن «آسان‌تر» و در کمانچه «دشوارتر» است و یا بالعکس، الزاماً می‌تواند گزاره‌ی صحیحی نباشد؛ چرا که آسانی و دشواری در شرایط مختلف بر روی این دو ساز و با نوازندگان مختلف، در سطوح مختلف و حتی بسته به نوع کارگان، متفاوت است. بنابراین نمی‌توان حکمی واحد و کلی برای آسانی و دشواریِ تکنیک‌ها و امکانات اجراییِ این دو ساز برای مقایسه‌ی آن‌ها صادر کرد. بنابراین برای تنظیم اتودها در این کتاب، هرجا نیاز بوده (یا ناگزیر بوده) که تغییراتی نسبت به نسخه‌ی ویلن انجام شود این تغییرات در جهتِ «آسان‌تر» کردن برای کمانچه و یا

---

۳. GDAE

۴. اتود شماره‌ی سیزده از علینقی وزیری که باید با همان کوک اجرا شود.

۵. اصطلاحاً تُنالیته

«دشوارتر کردن» برای کمانچه نبوده؛ بلکه همواره، در تنظیم و بازنویسیِ هر اتود، «متناسب کردن» اتود بر اساسِ احساس نیاز به ارتقای مهارت‌های مورد نظر در نسخه‌ی اصلی (برای ویلن) در نسبت به همان چالش(ها) برای کمانچه، با توجه به شرایط این‌ساز و به عنوان یک اصل مهم مورد توجه بوده است. حال همین تغییرات می‌تواند در مواردی به‌نظر دشوارتر به‌نظر برسد یا آسان‌تر!

در فهرست نشانه‌ها، هر نشانه با عنوان و مفهوم آن در کتاب، پیش‌از شروع اتودها توضیح داده شده که لازم است قبل‌از نواختن، مورد توجه قرار گیرد. در مجموع، نشانه‌ی جدیدی به نشانه‌های رایج در موسیقی ایرانی و کمانچه‌نوازی افزوده نشده اما لازم است در مورد نشانه‌ی مربوط به تکنیک اجراییِ «تکیه» توضیحی داده شود؛ نشانه‌ای که امروز در سازهای ایرانیِ دیگر به‌عنوان تکیه رایج شده، دقیقاً مشابهِ علامت «فلاژوله» در سازهای زهی است و چون وجود این شباهت، می‌تواند موجب بُروز اشکالاتی در خوانش و اجرا شود، در این‌جا همان نشانه‌ای که در سال‌های آغازینِ نت‌نگاری‌های موسیقیِ ایرانی، برای این تکنیکِ اجرایی توسط علینقی وزیری پیشنهاد شده بود مورد استفاده قرار گرفته‌است.[۶]

شماره‌گذاری انگشتان با توجه به کوکِ هر قطعه، در بالا یا پایینِ نغمه‌های مربوطه، نگارش شده و همانند رویه‌ی رایج در نت‌نگاری‌ها شماره‌ی انگشتی که برای هر نغمه معین شده تا زمانی معتبر است که شماره‌ی انگشت جدیدی نگاشته نشده باشد. در مورد انگشت‌گذاری روی سیم‌های مختلف نیز در مواردی که نیاز به تأکید بوده سیمِ مربوطه نشانه‌گذاری شده و برای مواردی که انگشت‌گذاری روی سیم‌های مجاور و پوزیسیون‌ها در حال حرکتند از خط‌چینِ استفاده شده است.

کمان‌گذاری‌ها و استفاده از نشانه‌های پیوستگیِ کمان‌ها تا حد امکان بر اساس منابع مربوطه انجام شده و ایجاد تغییرات مقتضی با توجه به شرایط و امکانات کمانچه بوده و نگارش آن‌ها نیز مطابق رویه‌ی رایج در نت‌نگاری‌ها انجام شده است. در انتهای اتودهایی که لازم است با کمان‌گذاری‌های دیگری نیز تمرین شوند، توضیحات مربوطه نگاشته شده است. کوک و تمپوی هر اتود ابتدای هر قطعه نوشته شده است. نت‌نگاری و چیدمان صفحات کتاب نیز به‌گونه‌ای تنظیم‌شده که تا حد امکان، نوازنده در هنگام نواختن کمتر نیاز به ورق زدن داشته باشد.

در پایانِ این قسمت، ارائه‌ی توضیحی درباره‌ی نام‌گذاری سیم‌های کمانچه در نت‌نگاریِ این کتاب لازم است؛ تقریباً تمام نوازندگانِ حالِ حاضرِ کمانچه در طول دوره‌ی نوازندگیِ خود در مواجهه با نت‌نگاری‌های موجود شرایط منحصربه‌فردی را به نسبت نوازندگان سایر سازها تجربه کرده و می‌کنند که چه‌بسا می‌توان آن را مشقتی مشترک نیز دانست؛ عمده‌ی نوازندگان، در طولِ دوره‌ی آموزشی، کمانچه را بر اساس نت‌نگاری‌های منتشرشده برای ویلن، آموخته و از ابتدا نام سیم‌ها را همانند ویلن در ذهن ثبت کرده‌اند و پس از این دوره در مواردی هم‌چون همنوازی با سایر سازهای ایرانی، یا اجرای برخی ردیف‌های موسیقی ایرانی و یا اجرای قطعاتی از دیگر سازهای ایرانی، ناچار شده‌اند به‌مرور نت‌ها را به‌شکل اصطلاحاً «انتقالی» ببینند، بشنوند و یا در استودیو با دیدخوانیِ[۷] یک‌باره اجرا کنند. به بیان دیگر، نوازندگانِ کمانچه باید دست‌کم بر دو نوع نام‌گذاری سیم‌ها و نغمه‌ها روی ساز مسلط باشند؛ آن‌چه در کتاب‌های ویلن آموخته‌اند و آن‌چه در دیگر سازهای ایرانی رایج است. بنابراین به‌ناچار باید این توانایی را داشته باشند که نغمه‌ها را با اختلافِ عمدتاً یک پرده‌ای ببینند و به آن‌چه احتمالاً پیش‌تر در ذهن ثبت کرده‌اند ترجمه کنند و در عمل، نغمه‌ها را اصطلاحاً «انتقال» دهند و قاعدتاً بدون خطا و حتی گاهی با افزودن تزئینات لازم، اجرا کنند. با توجه به این مشقتِ تاریخی و ادامه‌دارِ کمانچه‌نوازان (که البته دلایل خود را دارد) و با هدفِ رفعِ مشکلِ پیش‌گفته و در جهت هم‌سان‌سازیِ کمانچه با سایر سازهای ایرانی، اصطلاحاً «قرارداد»ی که برای نام‌گذاریِ سیم‌ها در کمانچه می‌توان متصور بود در نت‌نگاریِ این کتاب بر اساسِ کوک رایج و صدادهیِ مشترک با سایر سازهای ایرانی انجام شده است.

۵. نکاتی در مورد مخاطب کتاب و چیدمان اتودها

این کتاب برای هنرجویانی که آموختن و نواختنِ کمانچه را به‌تازگی آغاز کرده و در حال گذراندن دوره‌ی ابتدایی‌اند مورد استفاده نخواهد بود. مخاطب این کتاب شامل طیفی است از کمانچه‌نوازانی که در مسیر آموزشی یا سطح نوازندگی، بین دوره‌ی

۶. البته باید توجه داشت که مفهوم و شیوه‌ی اجرای «تکیه» در سازهای ایرانی با یکدیگر متفاوت است و این موضوع در کمانچه‌نوازی اهمیت ویژه‌ای دارد.
۷. دشیفر

متوسطه تا دوره‌ی عالی قرار دارند و می‌توانند از این اتودها در کنار سایر منابع، برای تکمیل توانمندی‌ها یا ارتقای مهارت‌های خود استفاده کنند. بر همین اساس این کتاب را نمی‌توان به‌عنوان مجموعه‌ای از اتودها که برای یک دوره‌ی مشخص آموزشی قابل استفاده باشد در نظر گرفت چرا که قطعات موجود در این مجموعه، ساخته‌ی موسیقی‌دانانِ مختلفی است که در منابع مختلف به‌چاپ رسیده بودند. بنابراین نباید از این مجموعه، پیوستگیِ آموزشی و چیدمان آسان به سخت در یک سطح آموزشی انتظار داشت. چیدمان اتودها در این کتاب بر اساس کوک قطعات انجام شده و البته تلاش شده در توالیِ قطعاتِ هر کوک، هم توالیِ مایه‌های مشابه و هم به نوعی، روند آسان به سخت تا حد امکان مورد توجه قرار گیرد. اما به‌هیچ‌وجه این ترتیب برای نوازندگان الزام‌آور نیست و بهتر است هر نوازنده متناسب با نیازهایی که برای ارتقای سطح مهارت‌های خود احساس می‌کند یا متناسب با آموزش‌هایی که تحت نظر مُدرسِ خود پیگیری می‌کند، از این اتودها به نحو و ترتیب مقتضی استفاده کند.

۶. توصیه‌هایی برای تمرین و اجرای اتودها

در کمانچه‌نوازی برای تمرین و اجرای هر قطعه‌ی موسیقی، همواره چالش‌های مربوط به صحتِ ریتم، فواصل، انگشت‌گذاری، تعویض سیم‌ها و تعویض پوزیسیون‌ها به ترتیب در اولویت قرار دارند که البته به‌طور هم‌زمان، باید کنترل شرایط و وضعیت پاسچر[۸] نیز مورد توجه باشد. پس از حصول اطمینان از تأمین این موارد، می‌توان بر روی کمان‌گذاری‌ها و تنوع آن‌ها، سرعت قطعه و ماندگاری آن در حین اجرا[۹] متمرکز شد و در ادامه، سایر موارد از جمله شدت و ضعف صدا[۱۰]، صدادهندگی[۱۱] و اجرای موسیقایی[۱۲] که همگی از مؤلفه‌های مهمِ کیفیت اجرا در نوازندگی هستند پس‌از موارد بنیادی‌تری که بیان شد مورد توجه قرار می‌گیرند.

حصول بهترین نتیجه از تمرین و اجرای اتودها در گروِ رعایت تمام این موارد البته با دقت و تأمل بیشتر و با تمرکز بر مبانی و ارتقای مهارت های نوازندگی خواهد بود، ضمن آن‌که هر اتود، قاعدتاً با هدف یا اهدافی مشخص در جهت ارتقای مهارت یا مهارت‌هایی در نوازندگی ساخته و ارائه می‌شود و لازم است یک اتود تا تسلط کامل و تأمین هدف(ها) به شکل مطلوب، از برنامه‌ی تمرین‌های نوازنده خارج نشود. به بیان دیگر لازم است در تمرینِ هر اتود، نوازنده از هدف(های) مهارتیِ اتود آگاه باشد و در حینِ تمرین، تمرکزش بر دستیابی به مهارت‌های مورد نظرِ آن اتود باشد تا از تمرین و نواختنِ آن بهره‌ی لازم برده شود. بنابراین توصیه می‌شود در تمام اتودها به این موضوع توجه شود و به تناسبْ برنامه‌های کوتاه‌مدت و بلندمدت برای نواختن اتودها پیش‌بینی شود.

توصیه می‌شود پیش‌از نواختن هر اتود یا قطعه‌ای ابتدا تمرین‌های گرم‌کردن دست و انگشتان انجام شود. پس‌از آن و پیش‌از نواختن قطعه همواره تمرین‌های گام‌نوازی در کوک و مایه‌ای که قطعه‌ی مورد نظر در آن نوشته شده است انجام شود تا قالب‌های انگشت‌گذاری در مایه‌ی مورد نظر تثبیت و انگشتان برای نواختنِ قطعه آماده شوند. برای آغاز تمرین و نواختنِ اتودها لازم است ابتدا به فهرست نشانه‌های مورد استفاده در کتاب و کوک‌های تعیین‌شده برای اتودها توجه شود. تُندای[۱۳] نوشته‌شده در بالای هر اتود، بر اساس تُندای پیشنهادیِ صاحبان آثار به‌عنوان اجرا در شرایط مطلوب است؛ اما بهتر است هر اتود ابتدا با سرعت‌های کم‌تر تمرین شود و پس‌از تسلطِ اولیه و در شرایطی‌که از ابتدا تا انتهای اتود بدون توقف قابل اجرا باشد، می‌توان به‌مرور سرعت را افزایش داد و به سرعت نگاشته‌شده رسید و چه‌بسا در صورت لزوم و خواستِ نوازنده، به اجرایی سریع‌تر از سرعتِ مشخص‌شده نیز دست یافت. بنابراین آن‌چه در تمرین و اجرای اتودها اهمیت دارد اختصاص زمان کافی برای هر تمرین، چه در هر جلسه و چه در طول زمان (یک‌هفته، دو هفته یا بیش‌تر) برای رسیدن به اجرای مطلوب و تأمین اهدافِ هر اتود و در نتیجه، ارتقای مهارت‌های مورد نظر در نوازندگیِ کمانچه است.

در ابتدای تمرینِ هر اتود با سرعت کم‌تر می‌توان کمان‌گذاری‌ها را در نظر نگرفت و پس‌از تسلط نسبی بر موارد پیش‌گفته،

---

۸. Posture
۹. مترونومیک
۱۰. دینامیک
۱۱. سونوریته
۱۲. موزیکالیته
۱۳. تمپو

کمان‌گذاری‌ها اعمال شوند. پس از اجرای هر اتود، کمان‌گذاری‌های دیگری که در انتهای اتودها آمده نیز با دقت و توجه به آرتیکولاسیون‌های مربوطه تمرین شوند.

کوک اتودها در فهرست مشخص شده است اما نوازندگان همواره این امکان را خواهند داشت تا بسته به تمایل یا اهداف مهارتی یا موسیقایی خود از کوک‌های دیگری نیز برای نواختن و اجرای آن‌ها استفاده کنند. هم‌چنین در اتودهایی که با الگوهای ریتمیک ثابت نوشته شده‌اند همواره این امکان وجود دارد تا نوازنده، الگو یا الگوهای ریتمیک جایگزین دیگری، متناسب با نیاز یا خواسته‌های مهارتی‌اش انتخاب کند و از اتودهای موجود بهره‌ی بیش‌تری ببرد.

تمام اتودها توسط هدیه مشایخ، نوازنده‌ی جوان و خوش‌آتیه‌ی کمانچه بر اساس نت‌های کتاب، به‌خوبی نواخته شده و در سی‌دی صوتی همراه کتاب در دسترس است. توصیه می‌شود نسخه‌ی صوتی پیش و پس‌از نواختن شنیده شود تا شاید معیاری برای اجرا به‌دست دهد و چه‌بسا موجب شود به‌واسطه‌ی آشناییِ گوش، تمرین و اجرا به کیفیت موسیقاییِ بهتری بیانجامد. حتی ممکن است برای برخی از نوازندگان، تمرین به‌همراه نسخه‌ی صوتی در کسب نتیجه‌ی بهتر مؤثر باشد. برای درک بهتر و امکان تمرین هم‌زمان با نمونه‌ی صوتی، در ابتدای هر اتود، بر مبنای سرعت و میزان‌نمای قطعه، یک یا دو میزان مترونوم شنیده می‌شود. مبنای کوک برای اجرا دیاپازون است و کوک سیم‌ها و انگشت‌گذاری‌ها و آرتیکولاسیون‌ها نیز بر اساسِ نت‌نگاریِ کتاب انجام شده است؛ البته نوازندگان در صورت تمایل می‌توانند اتودها را با سرعت‌های دیگر، کوک‌های دیگر و انگشت‌گذاری‌های دیگر نیز (بسته به هدفی که در نظر دارند) تمرین کنند.

از آن‌جا که لازم نیست اتودهای کتاب به ترتیبِ چیدمان شده در کتاب تمرین شوند، ثبت گزارشی از تمرین هر اتود و جزئیات آن می‌تواند در برنامه‌ی تمرینی و پیش‌بُرد تمرین‌ها مؤثر باشد. به‌همین منظور در انتهای کتاب، جدولی با عنوان «جدول کار و تمرین» ارائه شده که اکیداً توصیه می‌شود پس از مراحل تمرین هر قطعه به دقت تکمیل شود. در این جدول می‌توان برای هر دوره از تمرین‌ها زمان و سرعت نهایی در هر اتود و هم‌چنین کمان‌گذاری‌های تمرین شده را ثبت کرد. با تکمیل این جداول، همواره گزارشی فردی، از اتودها و کیفیت و جزئیاتِ تمرینِ آن‌ها به شکلِ ثبت شده در دسترس خواهد بود تا در بهره‌برداری لازم و کافی از محتوای کتاب به کار آید.

۷. خاتمه

کمانچه‌نوازیِ امروز همواره مرهون همت بلند و تلاش‌های بی‌شائبه‌ی استادان کمانچه‌نوازی است که هر کدام نقشی قابل توجه در استمرار فرهنگِ نوازندگیِ این سازِ ریشه‌دار داشته و دارند و من به سهم خود در این‌جا مراتب احترام و قدردانی خود را نسبت به زحماتشان ابراز می‌کنم. اما در کنار زحمات این استادان، بی‌شک کمانچه‌نوازی، وام‌دار تلاش‌ها و زحمات استادانِ ویلن‌نواز برجسته‌ی موسیقیِ ایران نیز هست؛ استادانی که همت و تلاش آن‌ها در تدوین بنیان‌های کارگان آموزشی و تخصصی ویلن به‌شیوه‌ی ایرانی، منشأ تحولاتی در مبانی و آموزه‌های مورد استفاده درکلاس‌های کمانچه شده و این به‌نوعی هم‌زیستی، خویشاوندی و تأثیر متقابل میان کمانچه و ویلن منجر شده است. بنابراین باید مراتب سپاس و قدرشناسی خود را از استادانی که قطعات کتاب حاضر بر اساس آثار آنان تدوین و تنظیم شده ابراز کنم؛ استادان علینقی وزیری، روح‌الله خالقی، مهدی مفتاح، محمود ذوالفنون، احمد فروتن راد و نصرالله زرین‌پنجه.[۱۴] هم‌چنین باید از زحمات ارزشمند استاد رحمت‌الله بدیعی یاد کنم که طی چندسال گذشته ویرایش‌های باکیفیتی از منابع مهم ویلن تهیه و منتشر کرده‌اند و در بازنویسی برخی اتودهای کتابِ حاضر از نسخه‌های ایشان نیز استفاده کرده‌ام؛ برای ایشان آرزوی تندرستی و بهروزی دارم.

در نهایت باید از تمام دوستانم که هر کدام همراهی‌های ارزشمندی در تهیه و نشر این کتاب داشته‌اند صمیمانه تشکر کنم: ــ هدیه مشایخ، نوازنده‌ی جوان، توانمند و خوش‌قریحه‌ای که برای تهیه‌ی نسخه‌ی شنیداری، با تلاشی تحسین‌برانگیز اتودها را بر اساس نت‌نگاری‌های کتاب، به‌خوبی نواخته است.

---

۱۴. البته نصرالله زرین‌پنجه استاد تارنواز بوده و از آن‌جا که یکی از اتودهایش در منابع، برای ویلن تنظیم شده بوده در این کتاب استفاده شده و در این‌جا نام‌شان کنار ویلن‌نوازان آمده است.

ــ احسان امامی که علاوه بر نگارشِ رایانه‌ایِ نت‌های کتاب، در ویرایش و تصحیح نسخه‌ی نهایی نیز دقتی کم‌نظیر داشته است؛ بی‌شک بدون همراهی‌اش این کتاب شکل نمی‌گرفت.
ــ افشین جم که صفحه‌آرایی و تهیه‌ی نسخه‌ی اولیه‌ی کتاب (پیش‌از سپردن به ناشر) را بر عهده داشت.
ــ حسن خدایی‌نیا، که مهربانانه ضبط و تهیه‌ی نسخه‌ی شنیداری اتودها را به‌انجام رسانده است.
ــ و در پایان، امید عمومی و نیلوفر کریمیان که در مقاطعی از تهیه‌ی کتاب همراهی‌های ارزشمندی داشته‌اند.

احسان ذبیحی‌فر
بهمن سال ۱۴۰۰ خورشیدی