اُصول عالی آرشه‌کشی

لوسیَن کَپِه

ترجمه و توضیحات

محسن کاظمیان

کارگاه موسیقی

تهران ۱۴۰۳

پیشگفتار
اول اوت ۱۹۹۳م.

در ابتدا مایلم اهمیت این کتاب را برای تمامی نوازندگان سازهای زهی در جهان بیان کنم. دستاوردهای این کتاب، تاریخ نوازندگی سازهای زهی را در قرن بیستم تحت تأثیر قرار داده است. آشنایی من با لوسین کپه در بروکسل[۱] از سال ۱۹۲۸م. آغاز شد؛ زمانی که به تماشای کنسرتی با اجرای کوارتت زهی کپه رفته بودم. آن برنامه عالی‌ترین کنسرت کوارتت زهی‌ای بود که در زندگی‌ام شنیده‌ام. کل آن شامل قطعات بتهوون بود: شماره‌ی ۱، اپوس ۱۸؛ شماره‌ی ۲، اپوس ۵۹؛ و اپوس ۱۳۱. آن اتفاق در تمام این سال‌ها دیگر هرگز تکرار نشد.

آن کنسرت چنان تأثیری بر من گذاشت که هر قطعه‌اش در حافظه و قلبم حک شده است. به‌طوری که روزی نمی‌گذرد که آن صدا و اجرای فوق‌العاده‌ی تکنیک‌ها با آن مهارت نوازندگی در بالاترین درجات در گوش و مقابل چشمان من نباشد؛ به‌خصوص، اگر در حال نواختن یا تدریس این سه شاهکار بزرگ باشم. به‌طور ویژه هنگامی که کپه تریوی اسکرتسو از شماره‌ی ۱، اپوس ۲۱۸ را اجرا کرد، برای اولین بار متوجه تکنیک فوق‌العاده‌ی آرشه‌ی او شدم. تعویض سیم‌ها چنان صدایی می‌داد که گویی گروهی سازهای بادی می‌نواختند. به نظر می‌رسید که او در موومان آرام[۳] از شماره‌ی ۲، اپوس ۵۹، در حال اجرای ویبراسیون بود، تا اینکه یکی از شاگردانش، که خود زمانی هنرجوی ایزایی[۴] بود، برایم توضیح داد که او با تاب‌دادن آرشه و از طریق دست راستش ویبراتو تولید می‌کرده است.

همچنین، می‌خواهم بگویم من این شانس را داشته‌ام که سال‌ها با گروهی از صاحبان آرشیو همراه باشم. یکی از آن دوستانم اجرای ضبط‌شده‌ای از کوارتت کپه را پیدا کرده بود و قصد داشت آن را پخش کند، اما من از او خواهش کردم که این کار را نکند. می‌بینید خوانندگان عزیز! یک نفر می‌خواهد با خاطرات زیبایش زندگی کند و من نمی‌خواستم که آن تجربه‌ی فوق‌العاده را فراموش کنم. بعد از ۳۵ سال نزدیک بود به آن اثر ضبط‌شده گوش بدهم، آن هم زمانی‌که احتمالاً سلیقه‌ی شخصی‌ام تغییر کرده بود. قائدتاً مراحل ضبط در مقایسه با گذشته پیشرفت زیادی کرده و من هنوز می‌خواهم آن عصر سال ۱۹۲۸ در بروکسل را به یاد بیاورم.

من متأسف هستم که کتاب *اصول عالی آرشه‌کشی* سال‌ها به زبان انگلیسی ترجمه نشد. این دستاورد از نظر هنر نوازندگی ویلُن و با این حجم قابل توجه ــ که برای من تقریباً یک کتاب مقدس هنری از حرفه‌ی شریف ماست ــ در بالاترین جایگاه‌ها قرار می‌گیرد. صمیمانه تبریک می‌گویم و این تبریک به‌صورت غیررسمی از جانب همه‌ی همکاران من در دنیای سازهای زهی است. ترجمه و نیز جای‌گذاری تصاویر واضح گرافیکی به‌جای طراحی‌های غیرجذاب، این کتاب را به یک ضرورت برای همه‌ی معلمین تبدیل کرده است که آن را مطالعه کنند و بیاموزند. معلمان و همین‌طور هنرجویان ایده‌های هوشمندانه‌ای برای اجرایشان پیدا خواهند کرد و شما می‌توانید با آگاهی و قدرشناسی، از این اثر بزرگ و توانمند استفاده کنید و از آن لذت ببرید.

با آرزوی بهترین‌ها
پروفسور جوزِف گینگولد (۱۹۹۵–۱۹۰۹م.)
دانشگاه ایندیانا[۵]

---

۱. Brussels
۲. Scherzo Trio Op. 18, no. 1
۳. Slow movement
۴. Eugène Ysaÿe (1858-1931)
۵. Distinguished Professor Emeritus, Indiana University

مقدمه‌ی ویراستار نسخه‌ی انگلیسی

انگیزه‌ی ترجمه‌ی این کتاب به اولین سال‌های آموزش من بازمی‌گردد. دو معلم اصلی‌ام در دوران جوانی، یعنی جوزف گینگولد و ایوان گالامیان، هر دو از سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۹م. با لوسین کپه معاشرت داشتند. تأثیر او بر آن دو در تمام طول فعالیت حرفه‌ای‌شان و نیز نسل نوازندگان ویلُن (و همچنین، به‌طور عام، نوازندگان تمام سازهای زهی) پس از آن‌ها، تا انتهای قرن به‌جا ماند.

به‌عنوان یک هنرجوی جوان، مسحور داستان‌های معلم اصلی خودم، جوزف گینگولد، درباره‌ی حضورش در کنسرت کوارتت کپه در یک عصرِ اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰م. می‌شدم؛ عصری که زندگی او را تغییر داد. او کتاب *اصول عالی آرشه‌کشی* را به من معرفی کرد و افسوس می‌خورد که چرا چنین کتابی هنوز به زبان انگلیسی ترجمه نشده است. سال‌ها بعد، زمزمه‌هایی مبنی بر یک ترجمه برای استفاده‌ی شخصی یک معلم به گوش من رسید. بالأخره کپی‌رایت نسخه‌ی اصلی به پایان رسید و اکنون آرزوی گینگولد به حقیقت پیوسته است. گینگولد قبل از مرگش مقدمه‌ای بر این ترجمه از احساسات و اندیشه‌های خود درباره‌ی شنیدن نوازندگی این هنرمند بزرگ نوشت. امیدوارم که این ترجمه با بازکردن درهایی به‌سوی جهان‌هایی جدید از کنترل و هنرمندی بر آرشه، به معلمان و نوازندگان انگلیسی‌زبان در سراسر جهان کمک کند.

استفان شیپس،[۱]
پروفسور ویلُن،
دانشگاه میشیگان،[۲]
مدرسه‌ی موسیقی میدومانت[۳]

مقدمه‌ی مترجم نسخه‌ی انگلیسی

در این اثر، لوسین کپه درباره‌ی مسائلی فراتر از اطلاعات تکنیکی در نوازندگی ویلُن صحبت کرده است. همچنین، نظریات فلسفی خود را درباره‌ی نحوه‌ی اثرگذاری نیروی عظیم موسیقی بر نوازنده و شنونده را نیز بیان می‌کند. به‌رغم ارزش والای نظریات وی، کپه نویسنده‌ی خیلی دقیقی نبود. برخی از عبارات وی، چالش‌هایی را در ترجمه به وجود آورد. ما این کتاب را طوری آماده کرده‌ایم که مناسب مطالعه‌ی نسل امروز باشد. بااین‌حال، تلاش کرده‌ایم کمی از حال‌وهوای سبک نگارش کپه را، که گاهی متکلف و فاقد انسجام نیز هست، حفظ کنیم.

گوستاو روسلز،[۴] پروفسور ویلُن دانشگاه میشیگان در سال‌های ۱۹۵۷ تا ۱۹۷۹م.، و یکی از متخصصان برجسته در نواختن ویلُن و موسیقی مجلسی، و نیز یکی از مشاورین گالامیان بر کتاب *اصول نوازندگی و تدریس ویولُن* ایشان، خالصانه‌ترین قدردانی‌های ما را به خود اختصاص داده است. آقای روسلز به‌طور داوطلبانه ساعات زیادی را برای مشاوره درباره‌ی مفاهیم متن اصلی به زبان فرانسه در اختیار ما قرار داد.

تا قبل از شروع این کتاب از لوسین کپه شناخت اندکی داشتم. اکنون نظریات او به نوازندگی و تدریس خود من غَنا بخشیده است. امیدوارم که برای شما هم این‌گونه باشد.

مارگارِت اشمیت،[۵]
پروفسور آموزش موسیقی،
دانشگاه ایالت آریزونا[۶]

---

۱. Stephen Shipps
۲. University of Michigan
۳. Meadowmount School of Music
۴. Gustave Rossels
۵. Margaret Schmidt
۶. Arizona State University

لوسین کَپه

لوئیس لوسین کپه در ۸ ژانویه‌ی ۱۸۷۳م. در پاریس به دنیا آمد. دوران پر از غم و سختی کودکی و نوجوانی‌اش، به او تحمل رنج را آموخت که روزی در مقام معلمی بزرگ، که روح‌ها و قلب‌ها را آبدیده می‌گرداند، آن را بستاید. آموزش اولیه‌ی او را آقای ژوماس،[۱] نوازنده‌ی ویلُن، برعهده گرفت و به او اصول اولیه‌ی موسیقی و ویلُن را آموخت.

در پانزده‌سالگی برای حضور در کلاس ژان پیِر موران[۲] به کنسرواتوری پاریس رفت. موران، هنرجوی گِرین، بایو، آبونِک،[۳] سبک اصیل فرانسوی ویلُن که تخصصی، هنری و بسیار مورد پسند بود را ادامه می‌داد. او همچنین به‌عنوان پروفسور و نوازنده‌ای تمام‌عیار نیز شناخته می‌شد. او به تقلید از استاد بزرگ خود، بایو، اهمیت زیادی برای کوارتت‌های زهی قائل بود و به همین دلیل گروه مشهور «انجمن آخرین کوارتت‌های بتهوون»[۴] را پایه‌گذاری کرد. به‌این‌ترتیب، استعدادهای ذاتی کپه به‌سرعت خود را شناسانده و به رشد رسیدند.

موران آرشه‌کشی فوق‌العاده کامل و منعطفی داشت. کپه نیز از همان ابتدا، آن را به‌سرعت فراگرفت؛ او از طریق نوازندگی موران با نیروهای زندگی درونی، که از طریق آرشه خود را نشان می‌دهند، آشنا شد. از آن پس، دیگر ویلُن نه صرفاً ساز هنری او، بلکه همدم روح غمگین و آرمان‌گرای او بود.

در همین حال، شارل لامورو،[۵] که کپه را دیده بود و نخبگی او را درک کرده بود، پدرانه مجذوبش شد و به آن هنرجوی جوان، به‌عنوان ویلُن دوم جایگاهی در ارکستر خود اختصاص داد. پس از آن، موفقیت‌های تحصیلی‌اش در کنسرواتوری به سمتش سرازیر شدند: رتبه‌ی دوم با اجرای کنسرتوی شماره‌ی ۲ از ویوتان[۶] (۱۸۸۹م.)، رتبه‌ی اول با کنسرتوی شماره‌ی ۱ پاگانینی (۱۸۹۰م.)، جایزه‌ی نفر دوم با اجرای موومان اول از کنسرتوی شماره‌ی ۵ از ویوتان (۱۸۹۲م.)، و در نهایت، جایزه‌ی نفر اول با اجرای کنسرتوی شماره‌ی ۲۸ ویوتی[۷] در لامینور (۱۸۹۳م.) به اتفاق آرا (جایزه‌ی نفر دوم در آن سال به کارل فِلِش[۸] رسید).

بنابراین، کپه بعد از ترک کنسرواتوری، موسیقی مجلسی را برگزید و به‌سرعت یک کوارتت تشکیل داد؛ کوارتتی که با قرارگرفتن نام‌هایی چون کپه، ژیرُن،[۹] کاسادُسو[۱۰] و فورِ[۱۱] (که به‌سرعت جایش را به کارکانا[۱۲] داد) در کنار هم، تا ۱۸۹۹م. برقرار بود. سپس در ۱۸۹۴م. در شهر بلوآ[۱۳] در سی‌ویکمین پیاده‌نظام به خدمت سربازی رفت.

در ۱۸۹۶م. لامورو کپه را به‌عنوان سولیست ویلُن برای کنسرت‌هایش انتخاب کرد ــ فکر لامورو نتیجه داد. کپه در پاریس و ایالت خود شناخته شد و مردم نبوغ بی‌عیب و نقص آن هنرمند جوان، صدای مخملی و فریبنده‌ی سازش، سبک خیره‌کننده و خصوصیات والای شخصی و منحصربه‌فرد او را تحسین می‌کردند.

کپه در ۱۸۹۸م. مدتی را در بلوآ اقامت گزید (جایی‌که خدمت سربازی‌اش را گذرانده بود) و در همانجا با خانمی فرهیخته به نام کامی لاکوست ازدواج کرد؛ زنی که نهایت امنیت و خوشبختی را برایش به ارمغان آورد. او در مسیر تبدیل‌شدن به

---

۱. M. Jumas
۲. Jean-Pierre Maurin
۳. Guerin, Bailot, Habeneck
۴. The society of the last quartets of Beethoven
۵. Charles Lamoureux
۶. Vieuxtemps
۷. Viotti
۸. Carl Flesch
۹. Giron
۱۰. H. Casadesus
۱۱. Furet
۱۲. Carcanade
۱۳. Blois

مرجعی هنری پیش می‌رود. روح بزرگش که با زیبایی احاطه شده است قصد دارد تا آیینش را با نشر شاهکارهای هنری ترویج کند. او آرزو دارد مکتب زیبایی موسیقایی را در ناب‌ترین شکل خود، نه‌تنها در فرانسه که فراتر از آن، منتشر کند.

همچنین در ۱۸۹۹م. بعد از اجرای کنسرت در بوردو،[۱۴] از او به‌عنوان پروفسور در کنسرواتوری ژیروندیست[۱۵] در سَنت سِسیل[۱۶] دعوت به عمل آمد.

او سه سال در آنجا ماند و همین امر سبب ناامیدی و یأس دوستانش شده بود، زیرا نمی‌توانستند این فداکاری صبورانه‌اش را درک کنند. این اقامت بی‌شک تسلیم‌شدن در برابر فکری به‌غایت متعالی بود، اما به‌هرحال کپه را از جایگاه برجسته‌ای که باید در پاریس می‌داشت، محروم کرده بود.[۱۷]

او مسافرت کردن، اجراکردن در مراکز منتخب، کنسرت‌های عمومی، جلسات مهم یکشنبه‌های لامورو و هرجا که می‌توانست بیان باشکوه نوازندگی‌اش را به‌عنوان سولیست به نمایش بگذارد را هرگز به‌طور کامل ترک نکرد.

در ۱۹۰۱م. او در برلین دیده شد؛ جایی که از سخت‌گیرترین منتقدان، پرشورترین ستایش‌ها را دریافت کرد. تازه آنجا قلمرو یوآخیم[۱۸] بود.

سال بعد به پایتخت پروس[۱۹] بازگشت و این در حالی بود که موفقیت‌هایش بیشتر نمایان می‌شد. مطمئناً ویولونیست‌ها در آلمان بسیار محترم بوده‌اند، اما او را به‌طور ویژه در جایگاه بهترین‌ها قرار داده بودند، زیرا نه‌تنها تکنیک او حیرت‌آور و صدای سازش زیبا بود، بلکه شخصیت شریف و جذابش که حقیقتاً روح سَبکش بود، بر این احترام می‌افزود.

سال ۱۹۰۳م. تاریخ مهمی برای کپه بود. پس از یک تور در هلند، در ابتدای سال، در ماه فوریه، صدای سازش در انجمن کنسرت‌های کنسرواتوری[۲۰] شنیده شد؛ موفقیتی که به‌ندرت نصیب کسی می‌شد! در پایان همان ماه، قطعاتی از باخ برای تک‌نوازی ویلُن، سونات برای ویلُن و پیانو از فوره[۲۱] با همراهی آهنگساز اثر، کوارتت شومان[۲۲] در لامینور و شانزدهمین کوارتت بتهوون (با همراهی توش، نادو، کرُس سَن آنژ[۲۳]) را در سالن اِرار[۲۴] اجرا کرد. در ماه مارس نیز در سالن پلیِل،[۲۵] در سه سانس، مجموعه‌ی کامل ده سونات بتهوون برای پیانو و ویلُن با همراهی آرتور دو گرِف[۲۶] اجرا شد.

بعد از آن، کپه بوردو را ترک کرد و در پاریس مستقر شد؛ جایی که موقعیت شغلی بی‌نظیری برایش فراهم شده بود.

از ۱۹۰۳م. کوارتت جدید کپه با همراهی توره،[۲۷] هاش. کاسادُسو (و سپس بایی[۲۸]) و لویی آسولمَنس[۲۹] برقرار شد. آن‌ها بعد از چند ماه آماده‌سازی، در ۱۹۰۴م. با اجرای کامل هفده کوارتت بتهوون در سالن کنسرت کنسرواتوری کنار هم نشستند. هیچ‌کس هرگز این اجراها را در آن سالن بی‌نظیر فراموش نمی‌کند؛ محلی که با هدایت رهبر روحانی‌اش گویی به پرستشگاه بتهوون تبدیل شده بود و در آنجا بالاترین و مقدس‌ترین رازهای هنر به تجلی رسیدند.

سه سال بعد، موسیقی‌دان‌های برجسته‌ی این کوارتت، کلیسای کوچکی در خیابان آتن تأسیس کردند. شیفتگان آن‌ها که هر روز تعدادشان بیشتر می‌شد، در آنجا گرد هم جمع می‌شدند و احساسات والای موسیقی را تحت رهبری غیرقابل‌وصف

---

۱۴. Bordeaux
۱۵. Girondist
۱۶. Sainte-Cécile: جنوب‌غربی فرانسه و دور از پاریس
۱۷. دوستان کپه دلیل ماندن او در آن شهر کوچک ــ که احتمالاً به‌خاطر همسرش بوده است ــ را درک نمی‌کردند.
۱۸. (1831-1907) József Joachim: ویلنیست مشهور قرن نوزدهم
۱۹. Prussia: آلمان امروزی
۲۰. The Society of Concerts of the Conservatory
۲۱. (1845-1924) Gabriel Fauré: موسیقی‌دان فرانسوی
۲۲. Schumann
۲۳. Touche, Nadaud, Cross-Saint-Ange
۲۴. Salle Érard
۲۵. Salle Pleyel
۲۶. Arthur de Greef
۲۷. Tourret
۲۸. Bailly
۲۹. Louis Hasselmans

کپه دریافت می‌کردند. به‌سرعت مردم استان‌های فرانسه، انگلیس، آلمان و ایتالیا پذیرا و تمجیدگوی این کوارتت ستودنی شدند.

در ۱۶ مارس ۱۹۰۷، کنسرواتوری پاریس درهای خود را به سوی کپه گشود و به او کلاسی را در موسیقی مجلسی اختصاص داد. این برای کسی که در کنسرت‌های متعدد به‌عنوان نابغه و موسیقی‌دان کوارتت، با آن درخشش فراوان در نوازندگی، شناخته شده بود، به معنای تأیید رسمی تسلطش بر تدریس بود. این همانند تاج‌گذاری در زندگی پیامبری بود که خود و هر لحظه‌ی زندگی‌اش را وقف هدفش کرده است.

او در همین دوره، که آهنگسازی پرکار شده بود، با شارل تورنِمیر[۳۰] آشنا شد و تصمیم گرفت با همراهی او درجه‌ی هنری همه‌ی ساخته‌هایش را بررسی کند. او برای خودش بسیار سخت‌گیر بود. هیچ‌یک از آن صفحات متعدد نوشته‌شده از نقد بی‌رحمانه‌ی خودش پنهان نماندند ــ او همه‌ی آن‌ها را سوزاند! پس از آن، با توان بی‌نظیر و اراده‌ی تسخیرناپذیرش دوباره کار را آغاز کرد و با راهنمایی‌های تورنمیر به تکمیل دانش خود پرداخت: تمرین‌های هارمونی، کونترپوان، فوگ، آهنگسازی و ارکستراسیون؛ اگرچه به‌دلیل مشکلات و هزاران نگرانی از تورهای کنسرت‌های پی‌درپی این کار شش سال طول کشید.

نتیجه‌ی این تلاش، ظهور آثاری به‌صورت شخصی و مستقل، بدون ذره‌ای سبکی در کار، با جلوه‌ی نبوغ و با حالتی ملایم و درعین‌حال خشک، شده بود. آن‌ها در حقیقت بازتاب عرفان متعالی کپه و نشانه‌ی وجود روحانی و شاعرانه‌ی او بودند. در میان آثار منتشرشده می‌توان به این‌ها اشاره کرد: یک کوارتت زهی؛ دوان لامِر،[۳۱] شعر برای خواننده به‌همراه ارکستر؛ آریا[۳۲] برای ویلُن، ویولا و پیانو، و یک سونات برای ویلُن و پیانو. از نظر تکنیکی باید به شش اتود روزانه برای ویلُن[۳۳] اشاره کرد. در میان آثار منتشرنشده نیز از این‌ها مطلع هستیم: لُپسوم۲۳ برای تک‌نوازها،[۳۴] کُر و اُرکستر؛ سمفونی منظوم لُروئه؛[۳۵] یک کوارتت زهی دوم؛ یک پرِلود مذهبی[۳۶] برای اُرکستر.

در ۱۹۱۰م. انجمن نوازندگان معروف کوارتت به کار خود پایان داد. پس از آن، کپه گروه جدیدی را به‌همراه اِویت، هانری کاسادُسو و مارسل کاسادُسو (که در اوج جوانی و استعداد در اُکتبر ۱۹۱۴ در میدان جنگ کشته شد) بنیان گذارد.

مهم‌تر از همه اینکه کوارتت جدید تقریباً به مدت یک سال تحت هدایت استاد، به کامل‌ترین و متعالی‌ترین نظم و قواعد موجود خود را محدود کرد. هر روز از ساعت ۴ تا ۷ به کار شدید و به بررسی عمیق و کامل شاهکارهای این فرم موسیقی، یعنی کوارتت زهی، پرداخته می‌شد. هیچ‌چیز نمی‌تواند آن فکر مطالعه‌ی مشتاقانه‌ی آثار بتهوون، آن همدلی و همفکری، و آن دگرگونی روحانی این چهار هنرمند ستودنی و وارسته در قُدس‌الاَقداس[۳۷] هنر را توصیف کند؛ هیچ‌چیز نمی‌تواند خود، مفهوم کنسرت را تعریف کند تا وقتی که کوارتت کپه حضور دارد.

پس از سیصد جلسه تمرین از آغاز کار، نوبت به حضوری همیشه‌ماندگار بر روی صحنه رسید. تورهای بین‌المللی‌شان به‌طور جدی شروع شد. در ۱۹۱۱م. کوارتت کپه در فستیوال بتهوون در شهر بُن، هنر فرانسوی‌ها را با شکوه هرچه‌تمام به رخ کشید و در تمام اروپا این حرکت سراسری شد. همه اجرای این موسیقی‌دان‌های حیرت‌آور را با آثار بتهوون، موتزارت، هایدن، شومان، برامس، فرانک،[۳۸] فوره و دبوسی[۳۹] می‌خواستند؛ کسانی که به‌درستی می‌دانستند چگونه تمام حالات زیبایی موسیقایی را به عالی‌ترین شکل خود زنده و مجسم کنند.

در ۱۹۱۲م. سفر آن‌ها به روسیه به‌همراه گابریل فوره، شور و هیجان زیادی برانگیخت. تا جنگ جهانی اول، حضور در آلمان، انگلیس، بلژیک، هلند، ایتالیا، روسیه، سوئیس و ایالات دیگر نشان از موفقیت‌های بی‌پایان آن‌ها بود.

---

۳۰. Charles Tournemire (1870-1939): آهنگساز فرانسوی
۳۱. Devant la mer
۳۲. Aria
۳۳. Six Daily Etudes for Violin
۳۴. Le Psaume XXIII
۳۵. Le Rouet
۳۶. Prelude religieux
۳۷. Holy of Holies
۳۸. Franck
۳۹. Debussy

هم‌اکنون لوسین کپه تمام خود را وقف تدریس کرده است. بسیاری از شاگردان و هوادارانش مشتاقانه گردش جمع می‌شوند. در کنسرواتوری علاوه‌بر برگزاری کلاس‌هایی برای گروه‌های زهی، از ۱۹۱۴م. به‌بعد جانشین موقت هانری بِرتُلیه[۴۰] در یک کلاس پیشرفته‌ی ویلُن شده است. او همچنین به‌عنوان یکی از مؤسسان فعال انتشارات نسخه‌ی ملی،[۴۱] با ارائه‌ی مطالب ارزشمند آموزشی خود در آن مشارکت دارد.

و حال تکنیک‌های آرشه‌کشی او در مقابل شماست. این اثر در طول سال‌ها کامل و اصلاح شده است؛ مجموعه‌ای از دانش عظیم، تجربه‌ی آموزشی عمیق، هنر فریبا و در آخر، طبع ظریف، اصیل و غرورآفرین او.

آنچه هدف این کتاب است بالابردن امکانات تکنیکی به‌منظور استفاده‌ی عملی از آن‌ها در حد بسیار مطلوب است که همواره در حال رشد نیز باشند. این اثر با استفاده از نشانه‌گذاری‌ها، صحبت‌های عملی، تصاویر برگزیده، و نیز گماردن اتودهای فراوان به‌منظور رشد این امکانات در انتهای کتاب، نوشته شده است.

ما در جاهای مختلف به نظریات فیلسوفانه‌ی کپه اشاره کرده‌ایم، زیرا آن‌ها ستون اصلی زندگی و کار وی و نیز پایه و اساس فعالیت‌های هنری‌اش هستند. البته کسی نمی‌تواند بفهمد چگونه باید از آن‌ها استفاده کند، بدون آنکه بداند چگونه اعضای این مجموعه یک پیکره‌ی واحد را تشکیل می‌دهند.

برای آن روزی که این صفحات عرفانی پرحرارت، افکار متافیزیکی برجسته و این گل‌های روحانی از شعر و اخلاق والا در اختیار ما قرار خواهند گرفت، دو بخش کوتاه تقدیم می‌کنیم که بهتر از هر جمله‌ی دیگری این شرح مختصر را به پایان می‌رسانند؛ جایی که ما می‌خواستیم تاریخ‌ها و حقایقی اساسی را بیان کنیم که وقایع مهم زندگی یک هنرمند بزرگ هستند.

> ... زندگی درونی من از میان رؤیاها عبور می‌کند که هرکدام مرموزتر از دیگری‌اند. تمام خطوط قوانین رِقت‌انگیز انسانی جای خود را به قوانین نورانی الهی داده‌اند. من در تلاشم تا با اجرای سالانه‌ی آثار عمیق و غیرقابل‌توصیف بتهوون بزرگ رنج را به شادی تبدیل کنم...[۴۲]
>
> من هیچ‌کس را ملاقات نمی‌کنم. من کاملاً تنها زندگی می‌کنم. من تلاش می‌کنم تا با هنر خالص خودمان بتوانم خوبی، مهربانی، عشق به صلح و آرامش و همه‌ی آن چیزهایی که می‌توانند به تکامل وجودی ما کمک کنند را ارائه کنم. این بستگی به ما دارد تا این کار را به‌درستی انجام دهیم. این کاری است که خدا به ما واگذار کرده است و ما باید بتوانیم آن را کامل کنیم، تمام احساسات غرورمان را در خودمان نابود کنیم، متواضعانه در کنار کوچک‌ترها زندگی کنیم و تن خود را در میان گزندهای مسیر رها کنیم... (برگرفته از یک نامه)
>
> ما باید راه را بشناسیم و بدانیم که چرا سرنوشت برای ما این‌گونه شکل گرفته است. زندگی چیزی است به تمام معنی قابل ستایش و این تأسف‌آور است که کوچک‌ترین جزئیات را درک نکنیم؛ زمانی که از مصیبتی حرف می‌زنیم، خدا بسیار بخشنده است و به ما این امکان را می‌دهد که نور والای درون آن مصیبت را نیز دریابیم. سپس خود را با کمک این روشنی اسرارآمیز که مسیر را مشخص می‌کند به پیش ببریم. آنگاه آگاه می‌شویم از آنچه که هستیم، و خودمان را دوست خواهیم داشت در ابتدا و سپس دیگران را، ابتدا خودمان و بعد از آن دیگران را، و با این حقیقت عروج تا آن تقدیر متعالی کامل می‌شود... و خدا همیشه آن نور را به ما نشان می‌دهد.

هانری اِکسپِرت،[۴۳] مه‌ی ۱۹۱۶

---

۴۰. Henri Berthelier (1856-1918)

۴۱. édition nationale

۴۲. جناب کپه اعتقاد دارد که با اجرای آثار بتهوون به‌جای تبعیت از خصوصیات انسانی مانند غرور، از قوانین الهی مثل تواضع و نیکی‌کردن پیروی می‌شود. او موسیقی و به‌ویژه کوارتت‌های بتهوون را هدیه‌های نورانی خدا در برابر رنج‌ها (کشمکش‌های درونی انسان‌ها) می‌داند.

۴۳. Henry Expert

اعضای کوارتِت کپه موسیقی‌دان‌هایی بزرگ بودند که من می‌توانستم از آن‌ها بسیار بیاموزم.
یهودی منوهین (۱۹۹۹-۱۹۱۶م.)

بیان کپه بین خشکی کلاسیک و شیرینی حرکت می‌کند. من قاطعانه ظرافت و آراستگی در آرشه‌کشی او را تحسین می‌کنم.
کارل فِلش (۱۹۴۴-۱۸۷۳م.)

... من کتاب بزرگ *اصول عالی آرشه‌کشی* آقای کپه را خریدم و مباحث تئوری و تمرین‌های عملی آن را تحلیل کردم... اعتقاد او بر این بود: «دست چپ، بدن و آرشه روح هنر ویلُن‌نوازی است». با این تفکر، او تمام زندگی خود را وقف استادی بر تکنیک آرشه کرد.
بوریس شوارتز (۱۹۸۳-۱۹۰۶م.)

آقای کپه یک نوازنده‌ی بزرگ ویلُن با تکنیکی شگفت‌آور و بیانی قدرتمند و گرم است.
آلبِرتو بَکمَن (۱۹۶۳-۱۸۷۵م.)

مقدمه‌ی مترجم

اثر حاضر ترجمه‌ی کتاب *La technique supérieure de l'archet* به زبان فارسی است. این کتاب به‌عنوان رساله‌ای جامع بر همه‌ی جنبه‌های تکنیک‌های آرشه‌کشی برای تمامی سازهای زِهی- آرشه‌ای در سال ۱۹۱۶م. توسط پروفسور لوسیَن کَپه به زبان فرانسوی نوشته شد؛ و تا به‌امروز، نسخه‌های آلمانی (۱۹۲۷م.)، انگلیسی[۱] (۲۰۰۷م.) و اسپانیایی (۲۰۱۵م.) آن، به‌ترتیب توسط رودُلف هیگِت‌شُوایلِر،[۲] پروفسور مارگارِت اِشمیت[۳] (استاد دانشگاه آریزونای آمریکا)،[۴] و لئوناردو پینِدا[۵] ترجمه و منتشر شده‌اند.

لوسیَن کپه نوازنده‌ی ویلُن، فیلسوف، آهنگساز و آموزگار شهیر فرانسوی در ۱۸۷۳م. ــ هنگامی‌که یوهانس برامس[۶] چهل‌ساله بود ــ متولد شد. او در ۱۹۰۷م. به‌عنوان پروفسور موسیقی مجلسی[۷] و کمی بعد، با عنوان پروفسور ویلُن در کنسرواتوری پاریس معرفی شد. از شناخته‌ترین شاگردان وی می‌توان به ایوان گالامیان[۸] و یاشا برادسکی[۹] اشاره کرد. همچنین همکاری او با ژوزِف آرتور وین‌یورُن[۱۰] به تولید آرشه‌ای با سطح مقطع مثلثی مُدَور[۱۱] با مُهر لوسین کپه انجامید؛ در این آرشه، توزیع وزن در پاشنه‌ی آن تغییر می‌کند و به‌دلیل داشتن مرکز ثِقل پایین‌تر، پایداری آرشه بیشتر می‌شود. علاوه‌بر موضوع اصلی این کتاب، که به تکنیک‌های دست راست پرداخته است، نکته‌ی بسیار مهم، انگشت‌گذاری‌های دست چپ نوشته‌شده در تمرین‌هاست که پیروی از آن‌ها می‌تواند در نوازندگی گام‌ها، آرپژها و قطعات برای نوازندگان بسیار راه‌گشا باشد. این کتاب، به نوازنده و معلم ویلُن، افقی بی‌نهایت از تفکر و تکنیک را نشان می‌دهد که رسیدن به انتهای آن هرگز ممکن نخواهد بود. این کتاب برآمده از برهه‌ای از تاریخ جهان است که یوهانس برامس، لئوپولد آوْئر،[۱۲] و مُستراس[۱۳] در آن می‌نواختند. مطمئناً حجم بسیار زیاد فلسفه و تکنیک‌های موجود در آن، نوازندگی و تدریس هر خواننده را متأثر می‌سازد.

---

۱. Superior Bowing Technique
۲. Rudolf Hegetschweiler
۳. Margaret Schmidt: نسخه‌ی انگلیسی را ایشان در سال ۱۹۹۲م. آماده کرده بود.
۴. Arizona State University
۵. Leonardo José Pineda
۶. Johannes Brahms (1833-1897)
۷. Chamber music
۸. Ivan Galamian (1281-1360 SH)
۹. Jascha Brodsky (1907-1997)
۱۰. Joseph Arthur Vigneron (1851-1905)
۱۱. Rounded triangular: مثلث متساوی‌الاضلاع با محیط دایره‌ای
۱۲. Leopold Auer (1845-1930)
۱۳. Konstantin (Georgiyevich) Mostras (1886-1965)

برگردان این کتاب از نسخه‌ی فرانسوی به انگلیسی را پروفسور مارگارِت اشمیت با همکاری پروفسور گوستاو روسِلز، که از نزدیک با جناب کپه مناسباتی داشتند، انجام داده است. در تهیه‌ی نسخه‌ی فارسی از متون نسخه‌های انگلیسی، آلمانی و فرانسوی به‌طور هم‌زمان استفاده شد تا رساترین مفاهیم از درون جملات پیچیده و چالش‌برانگیز آقای کپه، به خواننده‌ی فارسی‌زبان منتقل شوند. به‌منظور حفظ امانت سبک نگارش ایشان، بنده نیز همانند مترجمان نسخه‌های به زبان‌های دیگر، تا آنجا که به فهم مطلب آسیب نرسد، این پیچیدگی در نگارش را حفظ کرده‌ام. همچنین به‌منظور تحلیل برخی مفاهیم فلسفی کتاب از پروفسور مارگارِت اشمیت مشورت گرفته شد که از ایشان تشکر می‌کنم. گفتنی است که تمامی پاورقی‌های کتاب ــ به‌جز مواردی که با علامت * متمایز شده‌اند ــ را اینجانب به کتاب افزوده‌ام.

صمیمانه‌ترین قدردانی‌های بنده به استاد بزرگوارم، جناب آقای ابراهیم لطفی، تعلق دارد. ایشان زمانی را برای مطالعه‌ی نسخه‌ی نهایی این ترجمه و مشاوره در مفاهیم آن اختصاص دادند.

از جناب آقای موسوی، مدیر محترم انتشارات ماهور، و همه‌ی همکاران ایشان در این مجموعه، به‌سبب همکاری و سعی در انجام بهینه‌ی این کتاب سپاسگزاری می‌کنم. اطمینان دارم که این کتاب برای خوانندگان بسیار مفید است.

با آرزوی توفیق
محسن کاظمیان ــ ۱۴۰۳

کوارتت کپه (۱۹۱۱م.)
از چپ به راست: هانری کاسادُسو،[۱۴] لوسیَن کپه،[۱۵] مارسِل کاسادُسو،[۱۶] موریس اِویت[۱۷]

۱۴. Henri Cassadesus (1879-1947)
۱۵. Lucien Capet (1873-1928)
۱۶. Marcel Cassadesus (1882-1914)
۱۷. Maurice Hewitt (1884-1971)

فهرست طبقه‌بندی‌شده براساس تکنیک‌های آرشه‌کشی

۱ـ تعاریف اولیه

قسمت تئوری:

۱. در دست نگه‌داشتن آرشه (پاراگراف‌های ۱–۲) ۱۹
۲. نقش انگشتان بر روی چوب آرشه (پاراگراف‌های ۳–۱۵) ۱۹
۳. مسیر حرکت و تقسیم‌بندی آرشه (پاراگراف‌های ۱۶–۲۳) ۲۲
۴. تقسیم‌بندی آرشه ۲۳
الف) تعاریف (پاراگراف‌های ۲۴–۴۳) ۲۳
ب) تقسیم‌بندی آرشه با تُنِ آوازی (پاراگراف‌های ۴۴–۴۸) ۲۹
ج) تقسیم‌بندی براساس الگوهای آرشه‌کشی (پاراگراف‌های ۴۹–۵۴) ۳۲
۵. آماده‌سازی ـ باریولاژ (پاراگراف‌های ۵۵–۵۷) ۳۵

قسمت عملی:

۳. مسیر حرکت و تقسیم‌بندی آرشه ۸۶
برای گام‌ها در دو اُکتاو (مثال‌های ۱–۳) ۸۶
۴. تقسیم‌بندی آرشه (مثال‌های ۴–۸) ۸۷
الف) برای نت‌های طولانی (مثال‌های ۹–۱۰) ۸۷
ب) برای نت‌های کوتاه (مثال ۱۱) ۸۸
ج) برای نت‌های نابرابر (مثال‌های ۱۲–۱۳) ۸۹
۵. آماده‌سازی ـ باریولاژ (مثال‌های ۱۴–۵۴) ۹۰

۲ـ کیفیت صدا

۱. فشار آرشه
قوانین عمومی (پاراگراف ۵۸) ۳۷
۲. آرشه‌ی رواله
الف) آماده‌سازی (پاراگراف‌های ۵۹–۷۲) ۳۷
ب) حرکت عمودی (پاراگراف‌های ۸–۱۱) ۲۰
ج) حرکت عمودی (پاراگراف‌های ۷۳–۷۷) ۴۲
د) حرکت افقی (پاراگراف‌های ۶ و ۹–۱۱) ۲۰
ه) حرکت افقی (پاراگراف‌های ۷۸–۸۶) ۴۴
۳. توازن آرشه در نت‌های دوبل (پاراگراف‌های ۸۷–۹۳) ۴۶

۲. آرشه‌ی رواله
تمرین‌های آماده‌سازی
اول بر نت‌های تک (مثال‌های ۵۵–۵۷) ۹۵
دوم بر نت‌های دوبل (مثال‌های ۵۸–۸۳) ۹۶
سوم بر سه سیم
آرشه‌ی لگاتوی عمودی (مثال‌های ۸۴–۸۶) ۱۰۱
آرشه‌ی دتاشه‌ی عمودی (مثال‌های ۹۷–۱۱۵) ۱۰۴
چهارم بر چهار سیم
تمرین‌هایی برای حرکت افقی (مثال‌های ۱۱۵–۱۲۲) ۱۰۷
۳. توازن آرشه در نت‌های دوبل‌نت‌ها (مثال‌های ۱۲۳–۱۳۶ب) ۱۰۸
۴. سُن‌فیله
اول بر نت‌های تک (مثال‌های ۱۳۷–۱۴۲) ۱۱۴
دوم با نت‌های همراه (مثال‌های ۱۴۳–۱۴۴) ۱۱۶
سوم سُن‌فیله‌ی بی‌صدا (مثال‌های ۱۴۹–۱۵۴) ۱۱۷
۵. پرورش قدرت صدا ـ لگاتو را ببینید (مثال ۱۱۱) ۱۰۴

۳. لگاتو (خط اتصال)

قسمت تئوری:

۱. لگاتو (پاراگراف‌های ۱۰۷ و ۱۱۲–۱۱۴) ۵۶، ۵۹

۲. برابری صدا در تعویض سیم‌ها
الف) آماده‌سازی بر تعویض سیم ۳۵
(پاراگراف‌های ۵۵–۵۷)
ب) قسمت دوم (مثال‌های ۱۴–۵۴) ۹۰

۳. مسیر حرکت و تقسیم‌بندی آرشه ۲۲
(پاراگراف‌های ۱۶–۲۳)
همچنین ببینید:
(پاراگراف‌های ۶–۱۱) ۲۰
(پاراگراف‌های ۷۸–۸۲) ۴۴
(پاراگراف ۱۱۲) ۵۹

قسمت عملی:

۱. تمرین‌های آماده‌سازی ـ گام‌ها در دو اکتاو ۱۳۸
(مثال‌های ۲۳۱–۲۴۷)
۲. برابری صدا در تعویض سیم‌ها
الف) بر نت‌های برابر ۱۴۰، ۱۴۲
(مثال‌های ۲۴۸–۲۵۷ و ۲۶۱–۲۷۱)
ب) بر نت‌های نابرابر ۱۴۲، ۱۴۴
(مثال‌های ۲۵۸–۲۶۰ و ۲۷۲–۲۸۳)
ج) برای کنترل بر آرشه (مثال‌های ۲۸۴–۲۸۶) ۱۴۶
د) بر سه سیم (مثال‌های ۲۹۹–۳۱۱) ۱۴۹
ه) بر چهار سیم (مثال‌های ۳۱۳–۳۲۵) ۱۵۱
۳. نت‌های دوبل مقارن
الف) بر سه سیم (مثال‌های ۳۲۶–۳۳۷) ۱۵۳
ب) بر چهار سیم (مثال‌های ۳۳۸–۳۵۰) ۱۵۴
۴. لگاتوها بر گام‌ها در سه و چهار اکتاو ۱۵۵
(مثال‌های ۳۵۱–۳۵۲)
۵. بر دو و سه سیم (مثال‌های ۳۵۳–۳۸۲) ۱۵۹
۶. بر گام‌هایی با نت‌های دوبل مختلف
الف) مقارن (مثال‌های ۳۹۷–۴۰۴ و ۴۲۲) ۱۷۱، ۱۷۹
ب) متناوب (مثال‌های ۴۰۵–۴۰۹) ۱۷۴
۷. گام‌ها در سوم‌های دوبل به‌منظور ارتقای قدرت تُن
الف) مقارن (مثال‌های ۴۱۰–۴۱۵) ۱۷۷
ب) متناوب (مثال‌های ۴۱۶–۴۲۱) ۱۷۸
ج) فواصل ترکیبی (مثال‌های ۴۲۲–۴۲۳) ۱۷۹

۴. تغییر فشار و آکسان در نت‌های دتاشه

قسمت تئوری:

۱. دتاشه‌ی منعطف و دتاشه‌ی آکسان‌دار ۵۱
(پاراگراف ۹۴)

قسمت عملی:

۱. تمرین‌ها ـ ابتدا تمرین بدون تغییر فشار و سپس
با یک تغییر فشار بر چوب برای هر آرشه
الف) بر گام‌های ساده در دو و سه اکتاو ۱۱۹
(مثال‌های ۱۵۵–۱۵۹)
ب) بر آرپژهای در دو اکتاو (مثال ۱۶۰) ۱۲۰
ج) بر گام‌های در نت‌های دوبل ۱۲۰
(مثال‌های ۱۶۱–۱۶۲)
د) با ریتم‌های مختلف (مثال‌های ۱۶۳–۱۶۵) ۱۲۱
ه) بر دوبل‌نت‌های متناوب (مثال ۱۶۶) ۱۲۲
و) بر دو، سه و چهار سیم ۱۲۲
(مثال‌های ۱۶۷–۱۹۳ب)

قسمت تئوری:

۲. علائم برای تمرین (پاراگراف‌های ۹۵–۱۰۸) ۵۱
همچنین قسمت اول را ببینید. ۴۴
(پاراگراف ۸۱)
همچنین نتیجه‌گیری را ببینید. ۱۳۷

۳. آرشه‌ی مواج
(پاراگراف‌های ۱۰۸–۱۱۱) ۵۷
(پاراگراف‌های ۱۳۶–۱۵۶) ۶۹، ۷۷

قسمت عملی:

۲. تغییر فشارهای مختلف در یک آرشه
الف) بر دو سیم (۱۹۴–۲۰۰) ۱۳۰
ب) بر سه سیم (مثال‌های ۲۰۱–۲۱۰) ۱۳۲
ج) بر چهار سیم (مثال‌های ۲۱۱–۲۱۶) ۱۳۴
۳. آرشه‌ی مواج
(مثال‌های ۲۱۷–۲۳۰) ۱۳۵
(مثال‌های ۵۳۹–۵۵۴) ۲۰۰

۵. مارتله

۱. مارتله (پاراگراف‌های ۱۱۵–۱۱۸) ۶۰

۱. مارتله
الف) قسمت اول ـ تمرین اولیه برای آکسان‌ها (پاراگراف‌های ۱۱۵–۱۳۳) ۶۰
ب) قسمت دوم (مثال‌های ۴۲۴–۴۳۳) ۱۸۰

۲. آرشه‌ی لانسه ۸۳
(پاراگراف‌های ۱۶۶–۱۶۷)

۲. لانسه
تمرین‌های اولیه (مثال‌های ۴۳۴–۴۳۶) ۱۸۲
۳. ترکیب لانسه و مارتله (مثال‌های ۴۳۷–۴۴۳) ۱۸۳
۴. ترکیب مارتله و خطوط اتصال
بر گام‌هایی در دو اکتاو (مثال‌های ۴۴۴–۴۶۲) ۱۸۴

۶. استاکاتو

۱. استاکاتوی بدون آکسان

۱. استاکاتوی بدون آکسان
پاراگراف‌های ۱۵۰–۱۵۳ ۷۵
پاراگراف ۱۵۶ ۷۷

الف) تمرین‌های اولیه (مثال‌های ۵۳۹–۵۴۱) ۲۰۰
ب) ترکیب با خط اتصال (مثال‌های ۵۴۲–۵۴۸) ۲۰۱
ج) بر گام‌هایی در سه اکتاو (پاراگراف‌های ۵۴۹–۵۵۱) ۲۰۲
د) بر نت‌های دوبل متناوب (مثال‌های ۵۵۱–۵۵۴) ۲۰۲

۲. استاکاتوی گزنده
پاراگراف‌های ۱۵۴–۱۵۵ ۷۶

۲. استاکاتوی گزنده
الف) قسمت اول (پاراگراف‌های ۱۵۷–۱۶۰) ۷۹
ب) قسمت دوم ـ شبیه استاکاتوی بدون آکسان (مثال‌های ۵۳۹–۵۵۴) ۲۰۰

۳. استاکاتوی پروازی
پاراگراف‌های ۱۴۴–۱۴۷ ۷۲

۳. استاکاتوی پروازی
آرشه‌های سبک را ببینید (قسمت هفتم، مثال‌های ۵۲۹–۵۳۸) ۱۹۹

۴. استاکاتوی مواج
پاراگراف‌های ۱۰۸–۱۱۱ ۵۷
پاراگراف ۱۵۶ ۷۷

۴. استاکاتوی مواج
آرشه‌ی مواج را ببینید. ۱۳۵

۷. آرشه‌های سبک

قسمت تئوری:

۱. اسپیکاتو ـ سوتیه‌ی گزنده
پاراگراف ۱۴۰ ۷۱

۲. ژُته
پاراگراف‌های ۱۴۴ و ۱۴۵ ۷۲

۳. استاکاتوی پروازی
پاراگراف‌های ۱۴۶ و ۱۴۷ ۷۳

۴. سوتیه ـ جهشی
پاراگراف‌های ۱۳۵–۱۳۹ ۶۸

۵. سوتیه ـ بر روی سیم
الف) پاراگراف‌های ۱۳۶–۱۳۸ ۶۹
ب) قسمت دوم (پاراگراف ۱۴۳) ۱۹۰

۶. ریکوشه
پاراگراف‌های ۱۶۱–۱۶۵ ۸۱

قسمت عملی:

۱. اسپیکاتو ـ سوتیه‌ی گزنده
الف) قسمت اول
تمرین اولیه برای آکسان‌ها (پاراگراف‌های ۱۱۹–۱۳۳) ۶۳
ب) قسمت دوم
(مثال‌های ۴۲۴–۴۳۳) ۱۸۰
(مثال‌های ۴۴۴–۴۶۲) ۱۸۴
(مثال‌های ۴۸۵–۵۱۱) ۱۹۲

۲. ژُته (مثال‌های ۵۱۲–۵۱۸) ۱۹۵
الف) ترکیب آرشه‌ی راست و چپ در ژُته (مثال‌های ۵۱۹–۵۲۳) ۱۹۷
ب) ترکیب با لگاتو (مثال‌های ۵۲۴–۵۲۸) ۱۹۸

۳. استاکاتوی پروازی
الف) قسمت اول
تمرین‌های اولیه (پاراگراف‌های ۱۴۸–۱۴۹) ۷۵
ب) قسمت دوم
مثال‌های ۵۱۲–۵۱۸ ۱۹۵
مثال‌های ۵۲۹–۵۳۸ ۱۹۹

۴. سوتیه ـ جهشی
الف) مثال‌های ۴۶۳–۴۸۴ ۱۸۷
ب) ترکیب با لگاتو (مثال‌های ۴۹۳–۵۱۰) ۱۹۳

۵. سوتیه بر روی سیم
الف) مثال‌های ۴۶۳–۴۷۹ ۱۸۷
ب) ترکیب با لگاتو (مثال‌های ۴۹۳–۵۱۰) ۱۹۳

۶. ریکوشه
تمرین‌های اولیه (مثال‌های ۵۵۵–۵۷۵) ۲۰۳

۸. جمع‌بندی

سبک و تفسیر
(پاراگراف‌های ۱۳۴–۱۶۷) ۶۸

تمرین‌های پیشرفته با آرشه‌های متنوع
(مثال‌های ۵۷۶–۶۰۰) ۲۰۶

علائم و اختصارات

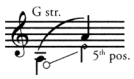
دست راست:

- ⊓ آرشه‌ی راست (به سمت پایین‌بردن)
- V آرشه‌ی چپ (به سمت بالابردن)
- (F) پاشنه‌ی آرشه
- (M) وسط آرشه
- (T) بالای آرشه
- ▬ اِعمال فشار عمیق آرشه در ابتدای هر نت
- ❜ قرارگرفتن آرشه کمی بالاتر از سیم
- + ایستادن آرشه بدون بلندشدن از روی سیم
- ○ کشیدن مجدد آرشه [از همان قسمت قبل خود]
- ▭ آمادگی آرشه برای اجرای آکسان
- A تمام آرشه
- B نصف آرشه
- C یک‌چهارم آرشه
- D یک‌هشتم آرشه
- E یک‌سوم آرشه

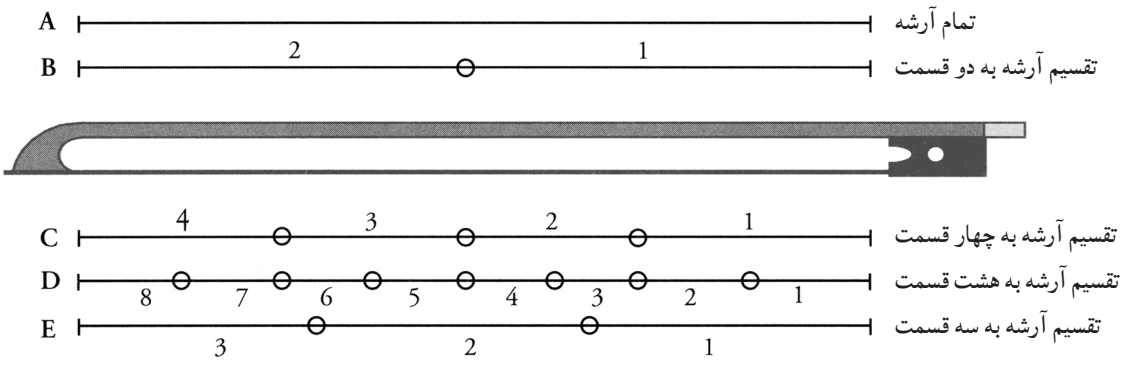
دست چپ:

1st , 2nd, 3rd, 4th, 5th, 6th, 7th پوزیسیون‌ها

- IV G سیم "سل" یا سیم چهارم
- III D سیم "ر" یا سیم سوم
- II A سیم "لا" یا سیم دوم
- I E سیم "می" یا سیم اول
- ○— تعویض پوزیسیون از طریق مرحله‌ی واسطِ قرار گرفتن یک انگشت بر روی سیم. [قرار گرفتن انگشت کمکی (که نواخته نمی‌شود) برسیم، قبل از اجرای نت بعدی]

مثال

- ⟶ سُرش بااحساس و رسا از یک پوزیسیون به پوزیسیون دیگر بدون تعویض انگشتان.
- ▽▽ ویبراتوی بسیار بااحساس و رسا
- ~ انعطاف‌پذیری معمول در دست چپ که منجر به کاهش خشکی در بیان می‌شود.
- ○ بدون ویبراتو

طرح تقسیم‌بندی آرشه:



یادداشت نویسنده

این کتاب را تقدیم می‌کنم به همسر عزیزم: کامی لاکوست[۱] و به دو فرزندم: ژان ژاک[۲] و اِتین[۳]
لوسین کپه ـ ۱۹۲۳م.

گسترش توانایی‌های دست راست برای کسب بالاترین تنوع ممکن در بیان ضروری است؛ چراکه **شخصیت والای یک اثر هنری در ویلُن، نه بر تکنیک دست چپ، بلکه بر آرشه استوار است.**

حتی بالاترین توانایی تکنیکی در دست چپ، همواره نوعی کاستی هنری را در خود دارد. درحالی‌که مهارت در آرشه، به‌دلیل توانایی‌های فراوان آن، امکان ادای ظریف‌ترین و عمیق‌ترین مفاهیم در یک اثر هنری را به هر فرد می‌دهد.

برای ملموس‌نشان‌دادن جاودانگی شاهکارهای بزرگ موسیقیِ سازی، لازم است که مفسر به‌طور دائم با استفاده از نحوه‌های متنوع بیان و تفسیر، آن آثار را به‌روز کند. دستیابی به این آرمان به تلاش شخص بستگی دارد و به همین دلیل است که برای تداوم روبه‌رشد در این مسیر، وجود بیشترین تنوع از نظر تکنیک‌های آرشه‌کشی ضروری است؛ مسیری که در ذات خود بی‌انتهاست. در این راه لذت واقعی برای اشخاصی است که درک صحیحی از هنر دارند.

من در اینجا نمی‌خواهم فلسفه بگویم یا سخنرانی کنم، بلکه در حقیقت می‌خواهم نیاز ضروری به این مفاهیم آموزشی را بشناسانم و با بینش یک هدف والا همه‌ی اشخاصی را که انرژی و حوصله‌ی مطالعه‌ی دقیق این کتاب را دارند، به پیمودن ادامه‌ی این مسیر ترغیب نمایم.

اکنون که تمام عناصر تکنیکی‌ای که از طریق تجربه‌ی شخصی طی سال‌ها و به‌دشواری به دست آمده و در اختیار ما هستند را در خدمت آرمان قرار داده‌ایم، شاید قسمت ما شده باشد که در کمال افتخار این پیکار عالی و باشکوه روح در مقابل جسم را برعهده بگیریم.

لوسین کپه

---

۱. née Camille Lacoste
۲. Jean-Jacques
۳. Etienne