بسم الله الرحمن الرحيم

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکده موسیقی

اثر پایانی (پایان نامه) جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته آهنگسازی

موضوع عملی

موومان سمفونیک

موضوع نظری

بررسی ساختار هارمونی، فرم و ارکستراسیون قطعه امپرسیون اثر احمد پژمان

استاد راهنمای بخش عملی

آقای محمد رضا تفضلی

استاد راهنمای بخش نظری

دکتر امین هنرمند

استاد مشاور بخش نظری و عملی

آقای تقی ضرابی

نگارش و تحقیق

سید مصطفی موسوی

ماه و سال

بهمن ماه ۱۳۹۲

تعهد نامه

اینجانب ..... اعلام می دارم که تمام فصل‌های این پایان نامه و اجزاء مربوط به آن برای اولین بار (توسط اینجانب) انجام شده است. برداشت از نوشته‌ها، کتب، پایان‌نامه‌ها ، اسناد، مدارک و تصاویر پژوهشگران حقیقی یا حقوقی (فارسی و غیرفارسی) با ذکر مآخذ کامل و به شیوه تحقیق علمی صورت گرفته است.

بدیهی است در صورتی که خلاف موارد فوق اثبات شود مسوؤلیت آن مستقیماً به عهده اینجانب خواهد بود.

امضاء تاریخ

تقدیم به استاد عزیزم احمد پژمان

که آثارش یکی از مهمترین دلایل گرایش من به آهنگسازی بود.

یاد و سپاس

اگرچه کلمات، جملات و حتی کتاب ها قادر به جبران زحمات و الطاف خانواده و صبر و حوصله و دلسوزی و آموزش های کلیدی اساتید در طول دو سال اخیر نیستند اما به رسم ادب و به یمن شروع این پایان نامه بر خود لازم دانسته، نامی از آنها برده و از آنها کمال سپاسگزاری را ابراز نمایم.

با سپاس فراوان از خانواده ی عزیزم به ویژه پدر و مادرم که با دل سوزی و صبر همیشه مرا یاری کرده اند.

با سپاس ویژه از همسر مهربانم که اگر هم فکری و محبت های بی دریغ او نبود این کار به سر انجام نمی رسید.

با سپاس فراوان از اساتید عزیزم:

آقای احمد پژمان

آقای شریف لطفی

آقای تقی ضرابی

آقای اتابک الیاسی

سپاس ویژه از استاد عزیزم آقای امیرحسین اسلامی که با وجود اینکه استاد راهنمای بنده نبودند، دلسوزانه مرا یاری رساندند و جناب آقای حمید رضا دیبازر که بسیار لطف کردند و پارتیتور نایاب این کار را در اختیار بنده قرار داده و برای هرچه بهتر شدن کار، بسیار مرا راهنمایی نمودند.

و در پایان با سپاس فراوان از اساتید راهنمایم آقایان محمد رضا تفضلی و دکتر امین هنرمند که با زحمات بیدریغ و دلسوزانه شان مرا یاری رساندند.

دانشگاه هنر تهران
دانشکده موسیقی

چکیده پایان‌نامه کارشناسی ارشد تحت عنوان:

بررسی ساختار هارمونی، فرم و ارکستراسیون قطعه امپرسیون اثر احمد پژمان

ارائه شده توسط: سید مصطفی موسوی **شماره دانشجویی:** ۸۹۱۵۳۷۲۲۱۸ **گرایش:** آهنگسازی
استاد راهنما: دکتر امین هنرمند **تاریخ تحویل:** زمستان ۹۲

قطعه امپرسیون یکی از آثار شاخص احمد پژمان است که در زمینه آثار ارکسترال، نمونه ی خوبی برای بررسی می باشد.
بررسی ساختاری تکنیک های ارائه شده در این اثر باعث نمایان شدن نوعی تفکر از دوره آهنگسازی نوپای ایرانی در قالب موسیقی کلاسیک می شود که می تواند در شیوه آهنگسازی موسیقی ایران تاثیر به سزایی بگذارد لذا با تحقیق و مشاوره ایی که با اساتید داشتم بر آن شدم تا به علت کمبود آنالیز در رپرتوآر موسیقی ایران بویژه قطعات ارکسترال، قطعه امپرسیون را بررسی کنم. این بررسی شامل مواردی است که در ذیل به آن اشاره شده است:
رویکرد آهنگساز نسبت به هارمونی در این اثر چگونه بوده است و از چه هارمونی هایی بیشتر استفاده شده است؟
آیا تفکر مُدال در این اثر حاکم است یا تنال؟
رابطه موسیقی ایرانی با هارمونی در این اثر چگونه است؟
استفاده از نت های پدال در این اثر چگونه بوده است؟
تفکر آهنگساز در چیدمان و سازبندی چگونه بوده است و چه تکنیک های ارکستراسیونی در اثر استفاده شده است؟
آیا آهنگساز از فرم های رایج کلاسیک در این اثر استفاده کرده است؟
استفاده از ایمیتاسیون در این اثر چگونه و از چه نوعی بوده است؟

کلمات کلیدی : هارمونی، فرم، ارکستراسیون

فهرست مطالب

مقدمه ۱

فصل ۱ مختصری درباره‌ی آهنگساز و قطعه امپرسیون

بیوگرافی ۲

مختصری درباره ی اثر ۳

فصل۲ فرم

۲-۱- آنالیز فرم قطعه ۴

۲- ۲- انواع ایمیتاسیون و نمونه های اضافه شده در قطعه ۱۰

فصل۳هارمونی ۱۵

۳-۱- آکرد های تیرس ۱۵

۳- ۲- آکردهای کوارتال ۱۸

۳- ۳- آکردهای با نت اضافه شده ۱۹

۳-۴- شناسایی نت های پدال در این اثر ۲۱

- جدول شماره ی۱ ..... ۲۲

۳-۵- چگونگی استفاده از مُدها در این اثر ۲۳

- جدول شماره ی ۲ ..... ۲۴

فصل۴ارکستراسیون ۲۶

۴-۱- دوبله های ارکستری ۲۷

۴-۲- نقش تعدادی از سازها ۲۹

۴- ۳- اُستیناتو و نمونه های استفاده شده درقطعه ۳۰

فصل ۵

نتیجه گیری ۳۳

آنالیزقطعه .....

فهرست منابع و مأخذ ۳۴

مقدمه

همواره بررسی و تفحص باعث رشد و شکوفایی می شود و می تواند پایه و اساس مهمی برای آیندگان محسوب شود. نتایج به دست آمده از کارهای پژوهشی نه تنها موجب شناخت بیشتر در آن زمینه ی به خصوص می گردد، بلکه زمینه را برای تأثیر پذیری در فعالیت های آینده فراهم می سازد.

دیر زمانی نیست که علم آهنگسازی به صورت آکادمیک وارد کشورمان شده است و علوم مرتبط با آن تدریس و به تبع آن آهنگسازانی پرورش یافته اند. دانشجویانی هم با تحصیل در کشورهای صاحب سبک در موسیقی و بازگشت به کشور، باعث شده اند که دانش روز آهنگسازی به کشور منتقل شود. اما یکی از مواردی که باعث عدم رشد قابل توجه رشته ی آهنگسازی در ایران شده است، کمبود منابع تحلیلی و پژوهشی در این زمینه است.

به همین دلیل، بر آن شدم تا قطعه امپرسیون " احمد پژمان" را بررسی کنم. او یکی از معدود آهنگسازانی است که گامی بزرگ در پیدا کردن روش و تکنیک های آهنگسازی نوین در موسیقی ایرانی برداشته و در اکثر آثارش عناصر ایرانی مانند استفاده از مُدهای ایرانی از جمله چهارگاه و ...، هارمونی و همچنین استفاده از تم های اصیل و فولکولریک به وفور دیده می شود. قطعه امپرسیون یکی از همین قطعات است که سعی شده در حد بضاعت بررسی شود تا شاید بتواند راه گشایی هر چند بسیار اندک، برای نوعی آهنگسازی جدید ایرانی باشد.

"فصل اول"

مختصری درباره ی احمد پژمان

یادمان باشد هرجا که هستیم و مشغول هر کاری، هویت ایرانی فراموشمان نشود " احمد پژمان"

بیوگرافی

احمد پژمان در ۱۸ تیر ۱۳۱۴ در شهرستان لار در استان فارس بدنیا آمد. در دوران دبیرستان ویولن را نزد حشمت سنجری و تئوری موسیقی را نزد حسین ناصحی فرا گرفت و بعنوان نوازنده ویولن در ارکسترسمفونیک تهران - در دوران رهبری حشمت سنجری و هایمو تویبر- در ارکستر حضور داشت. در سال ۱۳۴۳ بعد از اتمام تحصیلات دانشگاهی در رشته ی زبان و ادبیات انگلیسی در دانشسرای عالی با اخذ بورسیه راهی اتریش شد و در آکادمی موسیقی وین نزد اساتیدی چون توماس کریستن داوید و آلفرد اوهل و... به تحصیل آهنگسازی پرداخت. بعد از پایان تحصیلات به ایران بازگشت و بعنوان آهنگساز تالار رودکی و استاد موسیقی دانشگاه مشغول به کار شد. از آثاراو در این دوره می توان به *اُپرای جشن دهقان*، *اُپرای دلاور سهند* و *اُپرای سمندر* اشاره کرد که قبل از انقلاب در تالاروحدت اجرا شد. در سال ۱۳۵۴ برای ادامه تحصیلات در مقطع دکترای آهنگسازی راهی دانشگاه کلمبیا (نیویورک) شد. استادان او در این دوره می توان به ولادیمیر اوساچوکسی، جک بیزن اشاره کرد.

از آثار پژمان می توان به:

کنسرتو برای ۹ ساز، راپسودی برای ارکستر سمفونیک، سونات برای پیانو، اورتور پارسیان، اپرای تک پرده‌ای جشن دهقان، باله روشنایی، قطعه خرمشهر، تکسوار عشق، هفت خوان رستم، اوراتوریوم برای اشعار شاعران بزرگ ایران، موسیقی همه شهر ایران، اپرای سمندر، دلاور سهند و حماسه در هفت قسمت برای ارکستر سمفونیک اشاره کرد. دو اثر اخیر بوسیله ارکستر ملی لندن به رهبری خود ایشان اجرا گردید.

موسیقی فیلمهای: *دلیران تنگستان، سمعک عیار، شازده احتجاب، سایه های بلند باد و ....*

مختصری درباره اثر

در حدود سالهای ۱۳۵۳- ۱۳۵۴ سفارش ساخت موسیقی برای باله توسط مجید کاشف (طراح باله) به احمد پژمان داده می شود. احمد پژمان که تحصیلات خود را در اتریش به پایان رسانیده بود و تحت تاثیر موسیقی آن دوران و موسیقی محلی و ردیفی ایران دغدغه ی کسب تجربیاتی در پیدا کردن هارمونی، نحوه ی سازبندی، ملودی نویسی ایرانی بود، این کار را قبول می کند.

به گفته ی آهنگساز،" طراح باله (آقای کاشف) به دنبال حالات و طراحی های مدرن با استفاده از عناصر موسیقی ایرانی بوده است". به همین علت سعی می شود از عناصر موسیقی ایرانی در این اثراستفاده شود. به عنوان مثال تم هایی که در این اثر وجود دارد متأثر از موسیقی دستگاهی ایران است. به عنوان مثال تم ابتدایی درمینور هارمونیک (نزدیک به مد اصفهان) توسط بخش زهی ها نواخته می شود و تم دوم در فریژین (نزدیک به مد دشتی) نوشته شده و توسط بادی چوبی ها نواخته می شود. همینطور استفاده از دانگ های چهارگاه دلالت بر این موضوع دارد.

این اثر بر اساس تفکر مُدال ساخته شده و لایه های صوتی به صورت خطوط پلی فونیک که از ویژگی های موسیقی ایرانی است، روی هم قرار گرفته اند. همانطور که در موسیقی ایرانی درجات مهمی همچون نت شاهد، نت ایست وجود دارد و تاکیدات برروی این درجات است، در این قطعه نیز با در نظر گرفتن این نت ها، به درجات تنیک و نمایان نیز اهمیت داده شده است. به عنوان مثال، بیشتر از تنیک و نمایان به عنوان نت هایِ پدال استفاده شده است.

فرم در این اثر از نوع فرم های شناخته شده در موسیقی کلاسیک نیست بلکه دارای فرمی آزاد است. بطور کلی نحوه ی آهنگسازی در این اثر بر اساس تکنیک بسط و گسترش است به این معنی که موتیف انتخاب شده، با استفاده از تکنیک های بسط و گسترش، ادامه پیدا کرده است.

آهنگساز در مورد هارمونی های استفاده شده در این قطعه، اینطور بیان می کند: "برای اینکه به یک هارمونی متفاوت و نزدیک به موسیقی ایرانی برسم، بیشتر از تیرس ها با اضافه شدن نتهای افزایشی و یا ترکیب دو تریاد با فاصله ی دوم (کوچک و بزرگ) و یا از ترایتون ها استفاده نموده ام".

پس از اجرای این باله موسیقی آن به صورت اثری مستقل در می آید. به گفته ی آهنگساز" تمام موسیقی باله را به عنوان اثر مستقل در نیاوردم، بلکه هرجایی از موسیقی را که به گوشم زیبا می آمد جدا کرده و به صورت سوئیتی در آوردم".

موسیقی باله امپرسیون توسط ارکسترسمفونیک روسیه ضبط شده است.

"فصل دوم"

فرم

بخش A

بسط و گسترش + واریاسیون + تم A

بخش B

B + بسط + واریاسیون دوم + Ḃ + واریاسیون اول + تم B+ مقدمه B

بخش C

بسط و گسترش + واریاسیون + تم C

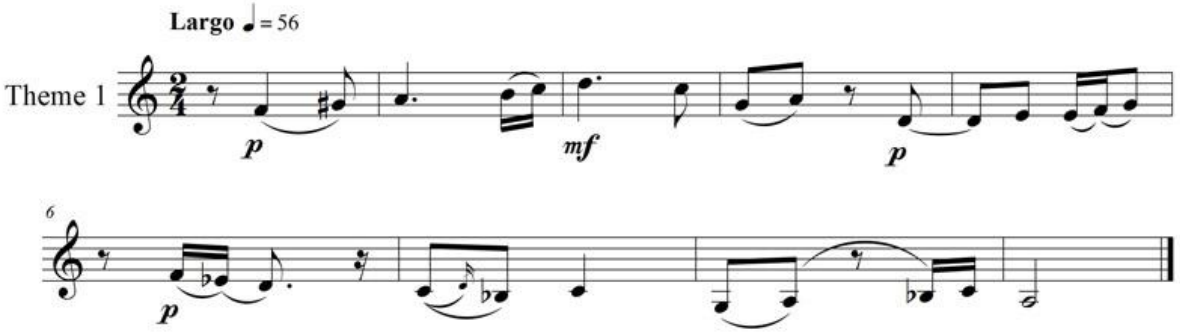
برگشت تم A

بسط و گسترش+ واریاسیون + برگشت تم A + رابط

کُدا + واریاسیون B

۲-۱- آنالیز فرم قطعه

بخش A

تم A: تم بخش A از میزان ۱ شروع شده تا میزان ۹ ادامه دارد و با کاراکتری آوازی توسط بخش زهی ها و خطوط پلی فونیک بادی چوبی ها در تنالیته لا مینور هارمونیک شروع و در ادامه به فریژین رِ می رود. یعنی تن مرکزی تغییر می کند و پایان کامل آن نیز بروی نت لا، یعنی درجه پنجم فریژین است.

- **واریاسیون اول:**

در این بخش کاراکتر آوازی همچنان حفظ شده اما تغییراتی در فواصل و ریتم اعمال شده است. تکنیک های پلی فونیک مانند کنترپوآن های دوبخشی و هارمونیک و همچنین ایمیتاسیون، واریاسیون اول را همراهی می کند و ازمیزان ۲۴ مدولاسیون به دُ مینور تئوریک و در ادامه از میزان ۴۰ به دُ مینور هارمونیک اتفاق می افتد.

- **بسط و گسترش تماتیک:**

از میزان ۴۳ واریاسیونی برروی دانگ هایی از مُد چهارگاه مشاهده می شود که به صورت زیر است:

الف: چهارگاه سُل
دانگی به صورت پایین رونده برروی پدال زیر نمایان با نت اضافه شده ی رِ

ب: چهارگاه رِ

دانگی به صورت پایین رونده برروی پدالی که از قبل مانده و در ادامه از میزان ۵۸ با استفاده از دانگ چهارگاه (سی بمل، دُ دیز، رِ، می بمل)

ج: چهارگاه سی بمل

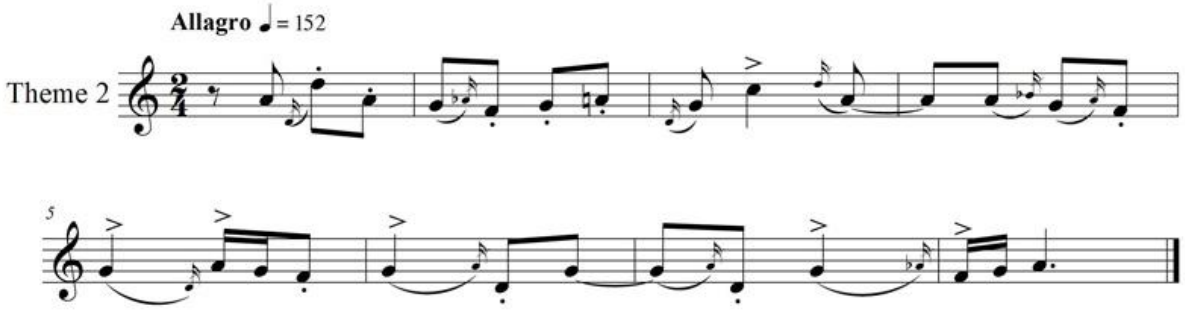
حرکت هایی به صورت پاساژوار و بروی اُستیناتوی هورن و هارپ و پدالی برروی تنیک (سی بمل و رِ) که در ادامه به صورت آکرد می بمل افزوده می شود (می بمل، سُل بمل، سی بمل).

از میزان ۷۴ همین پدال در ساز کنترباس به صورت آکردی و در ساز ویولا و ویلنسل به صورت آرپژ با حرکت ایمیتاسیونی، واریاسیون های این مُد را همراهی می کنند.

رابط: از میزان ۱۰۲ شروع می شود و تا ۱۰۸ ادامه می یابد.

بخش B

مقدمه بخش B: مقدمه ی تم دوم از میزان ۱۰۹ در مُد فریژین لا شروع می شود که توسط فلوت ها نواخته می شود.

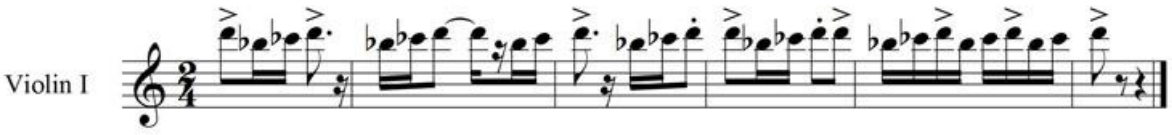
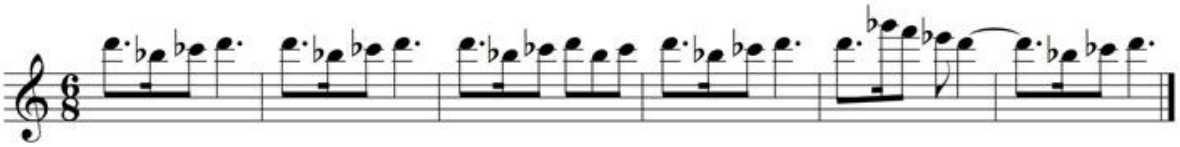
تم B: تم بخش B از میزان ۱۱۴ شروع و تا میزان ۱۲۱ ادامه دارد. کاراکتری چابک و سر زنده دارد و تمپوی آن تند (آلگرو) و در مُد فیریژین لا است.

واریاسیون اول:

از ضرب دوم میزان ۱۲۲ واریاسیون اول تم بخش B با ورود به فریژین رِ آغاز می شود که بیشتر برگرفته از ریتم تم بخش B است و مانند آن کاراکتری چابک و سرزنده دارد و خطوط کنترپوآنی آن را حمایت می کنند.

B́: از میزان ۱۲۹ شاهد تم B را با تغییرات اندکی در هارمونی و تغییر مُد (فریژین رِ)، مجدداً در فلوت ها هستیم.

واریاسیون دوم:

از میزان ۱۴۴ با تغییرات ریتمیک و تغییر کردن اُستیناتو و پدال، واریاسیون دیگری شروع می شود که برگرفته از ملودی‌های تغییریافته بخش B́ است. این واریاسیون در مُد فریژین رِ است اما از میزان ۱۴۹به فریژین دُ و در ادامه از میزان ۱۵۳ به می بمل مینور هارمونیک مدولاسیون می کند. تغییر متر از ترکیبی به ساده، قرار گرفتن سکوت، تغییر کشش ها و تغییر روند ملودیک، باعث شده است که شنونده نتواند به راحتی این استفاده تماتیک از موسیقی مطربی را تشخیص دهد.

نکته: از میزان ۱۵۵ تا ۱۶۲ به صورت هوشمندانه تمی از موسیقی مُطربی در اثر قرار گرفته که توسط زهی ها زده می شود.

ملودی اصلی که تم بالا از آن اخذ شده است:

بسط و گسترش تماتیک

از میزان ۱۶۴ استیناتویی توسط کلارینت و باسون شروع می‌شود و مانند میزان ۴۳ دانگهایی از چهارگاه سی بمل بر روی آن به صورت موتیو هایی کوچک قرار می‌گیرد.

B̈: از میزان ۲۱۰ شاهد تکرار تم بخش B اما با تغییراتی در ریتم و فواصل و مد آن هستیم. این تم در فریژین سی است و توسط بخش زهی و بادی چوبی‌ها شروع می‌شود. از میزان ۲۲۷ نیز همین ملودی توسط ابوآ با انتقال به فاصله چهارم درست بالاتر اجرا می‌شود.

واریاسیون

واریاسیونی برگرفته از تم بخش B با آمدن ضد ضربها در پیکولو و تغییراتی ملودیک که توسط فلوت زده می شود. این واریاسیون در مد دُ مینور هارمونیک است و توسط ویلن و ویلنسل همراهی می‌شود.

رابط: از میزان ۲۷۷ رابطی بر روی دانگی از چهارگاه ر شروع شده و تا میزان ۲۸۲ ادامه می‌یابد.

برگشت تم A: از میزان ۲۸۲ برگشت تم بخش A را داریم که توسط گروه زهی ها اجرا می‌شود و در مد سی مینور هارمونیک که در ادامه از میزان ۲۸۷ به می مینور مدولاسیون می‌کند، پیش می رود.

واریاسیون

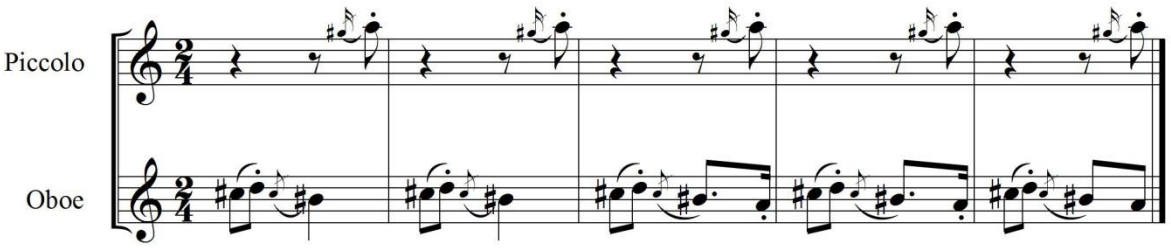
از میزان ۲۹۰ شاهد واریاسیون هایی از تم B در بخش زهی ها هستیم و خطوط کنترپوآنتیک توسط بادی چوبی‌ها و پدالی توسط زهی های بم آن را حمایت می‌کنند.

بسط و گسترش تماتیک

از میزان ۳۰۰ موتیفی توسط ویلن Π و ویولا برگرفته از برگشت تم بخش A که در مد سی مینور است اجرا می‌شود که از میزان ۳۰۶ به مد فادیز مینور، مدولاسیون می‌کند.

بخش c

تم c: از میزان۳۲۰ با تغییر تمپو و عوض شدن فضای هارمونی و مدولاسیون به چهارگاه دُ دیز وارد بخش c می شویم. تم این بخش نیز چابک و سرزنده است و با استفاده از دانگ چهارگاه (لا، سی دیز، دُدیز، رِ) به عنوان فواصل اصلی، به فضای موسیقی ایرانی نزدیکی بیشتری پیدا کرده است.



واریاسیون اول

از میزان ۳۳۳ شاهد واریاسیون از تم بخش c در مد فریژین فا هستیم که توسط ویولاو همراهی ویلن و باسون انجام می شود و تا میزان ۳۵۰ ادامه می یابد. از میزان ۳۵۰ نیز همان واریاسیون توسط باسون و کلارینت با همراهی بخش زهی و گلیساندوهای هارپ با تغییر مد به فا مینور باعث پیشروی ملودی می شود.

واریاسیون

از میزان ۳۷۵ با ورود به مد دورین فا شاهد واریاسیونی دیگری از داخل واریاسیون اول تم بخش c هستیم که شروع آن توسط دوبله فلوت وأبوا و همراهی ترومپت می باشد و تا میزان ۴۱۷ ادامه پیدا می کند.

بسط و گسترش تماتیک

از میزان ۴۱۷ با تغییر مد به چهارگاه رِ شاهد بسط و گسترش تماتیک بخش c هستیم که هر چه جلوتر می رویم اجزای بخشB را مشاهده می کنیم.

واریاسیون هایی بر گرفته از تم بخش B

از میزان ۴۴۲ با ورود به چهارگاه لا، شاهد واریاسیون های برگرفته از ریتم بخش B هستیم

از میزان ۴۸۰ با مدولاسیون به گام لا مینور باز هم شاهد واریاسیون هایی برگرفته از ریتم بخش B هستیم، با این تفاوت که ملودی ها افزایش ریتمیک پیدا کرده اند و تا میزان ۵۱۵ ادامه پیدا می کنند.

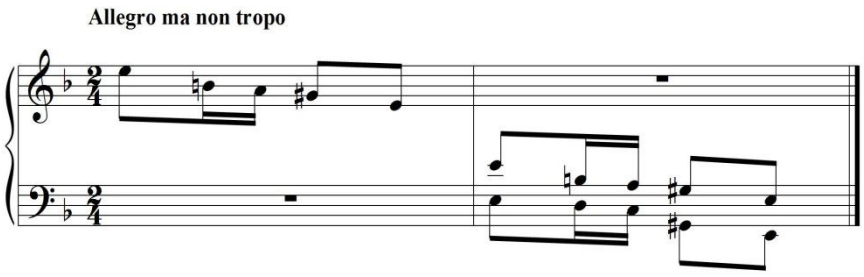
از میزان ۵۱۶ شاهد حضور دو گام، هم زمان در بخش زهی ها هستیم. به این صورت که ویلنسل در گام لا مینور هارمونیک و کنترباس درگام می مینور قرار دارد و نقش همراهی برای واریاسیونی برگرفته از تم بخش B را به عهده دارند. در ادامه از میزان ۵۳۲ باز شاهد رجعت به تم تغییر یافته مطربی هستیم.

بخش کُدا

از میزان ۵۴۵ بخش بادی برنجی با حرکتی بالا رونده (به صورت حرکت هایی درقالب ترياد) در مد سی مینور هارمونیک وارد قسمت کدا می شود. قسمت کدا در مد چهارگاه فا دیز است و کل ارکستر با دینامیک ff به سوی پایانی در اوج به پیشروی خود ادامه میدهد و در نهایت در میزان ۵۵۴ قطعه با ترياد درجه I مد چهارگاه فا دیز یعنی فا دیز ماژور به پایان می رسد.

۲ –۲– انواع ایمیتاسیون و نمونه های استفاده شده در قطعه

تکرار یک ملودی (که پیشتر مستقیماً در بخش دیگر آمده است)، توسط بخش دیگر، ایمیتاسیون نامیده می شود (اسپاسبین. ۱۳۸۸. ۲۸۱).

مثال: بتهُون، سمفونی ششم، قسمت اول

ایمیتاسیون در هر فاصله ای، به بالا یا پایین، صورت می گیرد و بنابر تغییرات ایجاد شده در آن به انواع مختلفی تقسیم می شود:

۱. ایمیتاسیون رئال

۲. ایمیتاسیون تنال

۳. ایمیتاسیون در معکوس

۴. ایمیتاسیون در افزایش

۵. ایمیتاسیون در کاهش

۶. ایمیتاسیون ترکیبی

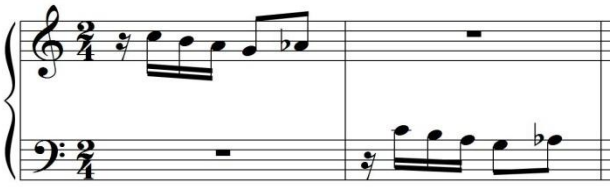
۷. ایمیتاسیون آزاد

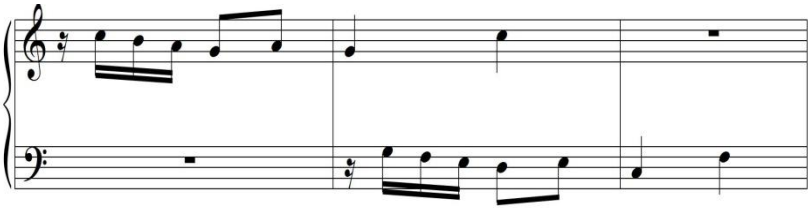
۸. ایمیتاسیون ریتمیک

۹. ایمیتاسیون پس رونده (خرچنگ وار)

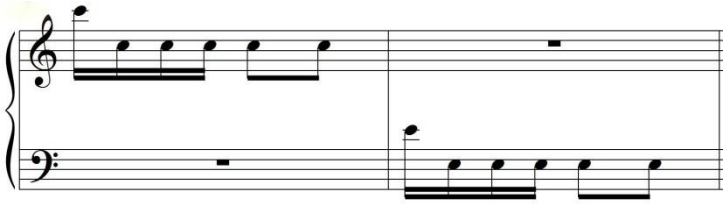
۱۰. انتقال ضرب های قوی روی ضرب های ضعیف و به عکس

انواع ایمیتاسیون هایی که در این اثر استفاده شده است:

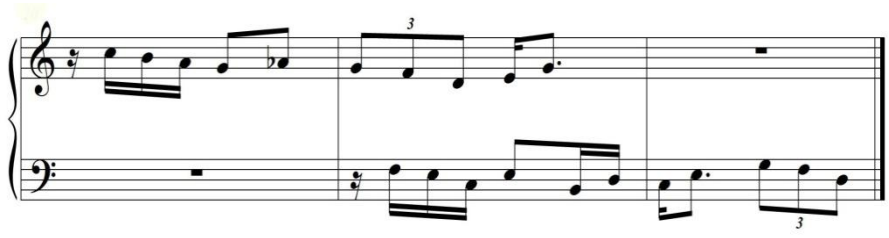
۱. ایمیتاسیون رئال: اگر تم با انتقال دقیق و بدون تغییرات ملودیک به فواصل دیگر برود ایمیتاسیون رئال نامیده می شود.

۲. ایمیتاسیون تنال: اگر تم با پاره ایی تغییرات مشخص (مربوط به ساختار ملودیک تم) تقلید شود، ایمیتاسیون تنال نامیده می شود.



۳. ایمیتاسیون ریتمیک: ایمیتاسیونی که در آن فقط ریتمهای ارائه شده تقلید می شود.



۴. ایمیتاسیون آزاد: ایمیتاسیونی که در آن شاهد تغییرات فواصل ملودیک و گاهی ریتم هستیم.



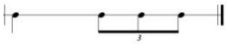
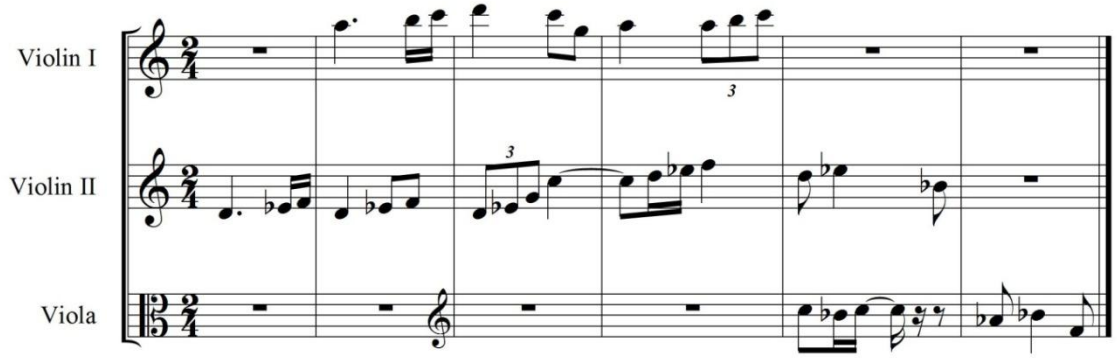
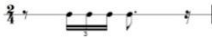
نحوه استفاده از ایمیتاسیون در این اثر:

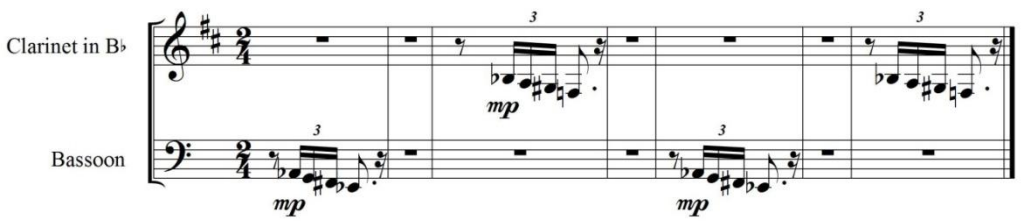
الف) برای بسط و گسترش تماتیک: مثال شماره ی ۲

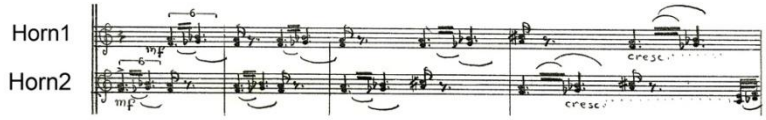
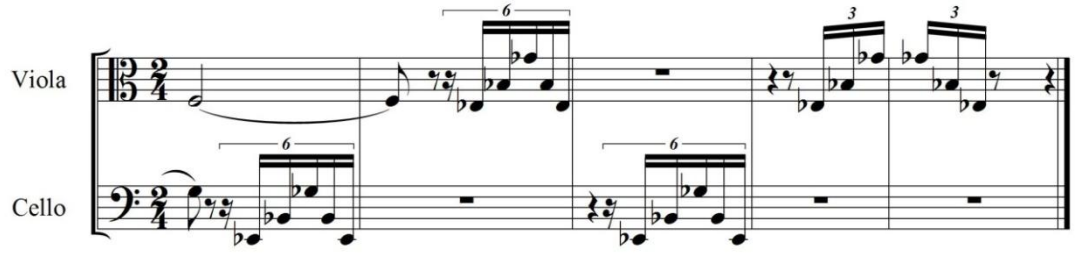
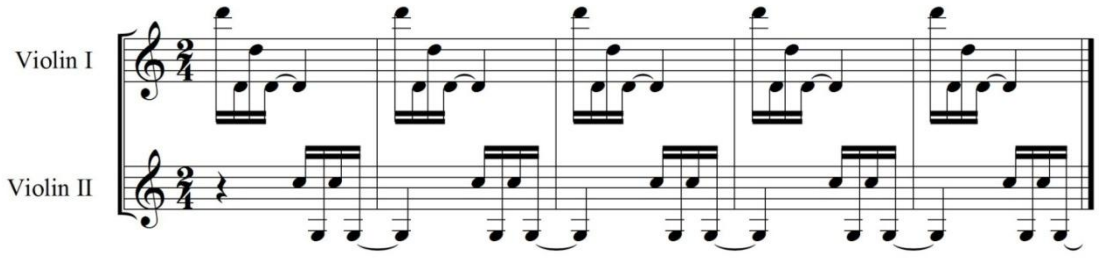
ب) برای تقویت فضای هارمونی: مثال شماره ی ۳ و ۴

ج) به صورت واریاسیونی: مثال شماره ۱

د) به صورت خطوط پلی فونی برای واریاسیونی از تم: مثال شماره ی ۶

۱) در میزان ۱۹ ایمیتاسیونی بین ویلن I و II اتفاق می افتد که از نوع آزاد است که در آن هم عنصر ریتم و هم فواصل تغییر پیدا کرده اند. به عنوان مثال، در میزان سوم ویلن II الگوی را اجرا می کند، اما تکرار آن در بخش ویلن I به صورت معکوس شده  است همچنین در بخش فواصل دائماً تغییراتی مشاهده می شود.

۲) ایمیتاسیونی توسط بادی های چوبی از میزان ۴۶، دانگی از چهارگاه سُل را تکرار می کنند. این ایمیتاسیون از نوع رئال می باشد، زیرا تمامی فواصل، یعنی دانگی ازچهارگاه و الگوی ریتمیک آن دقیقاً در بخش دیگر آمده است. 



۳) ایمیتاسیونی توسط هورن I و II از میزان ۶۴ شروع می شود و از نوع رئال می باشد. از میزان ۶۴ شاهد ترمولوهای هورن ها می باشیم که هم در بخش فواصل و هم الگوهای ریتمیک، تقلیدی دقیق بینشان اتفاق افتاده است.

۴) ایمیتاسیونی بین ویولا و ویلنسل از میزان ۷۴ شروع می شود و از نوع رئال می باشد زیرا تمامی فواصل (می بمل، سی بمل، سُل بمل) و الگوی ریتمیک آن یعنی سیکستوله، دقیقاً در بخش های دیگر تقلید شده است.

۵) ایمیتاسیونی بین ویلن I و IIاز میزان ۱۴۴ شروع می شود و از نوع ریتمیک می باشد. در اینجا شاهد تکرار الگوی ریتمیک هستیم که بیشتر از اینکه فواصل آن مهم باشد، الگوی ریتمیک آن شاخص است.

SS