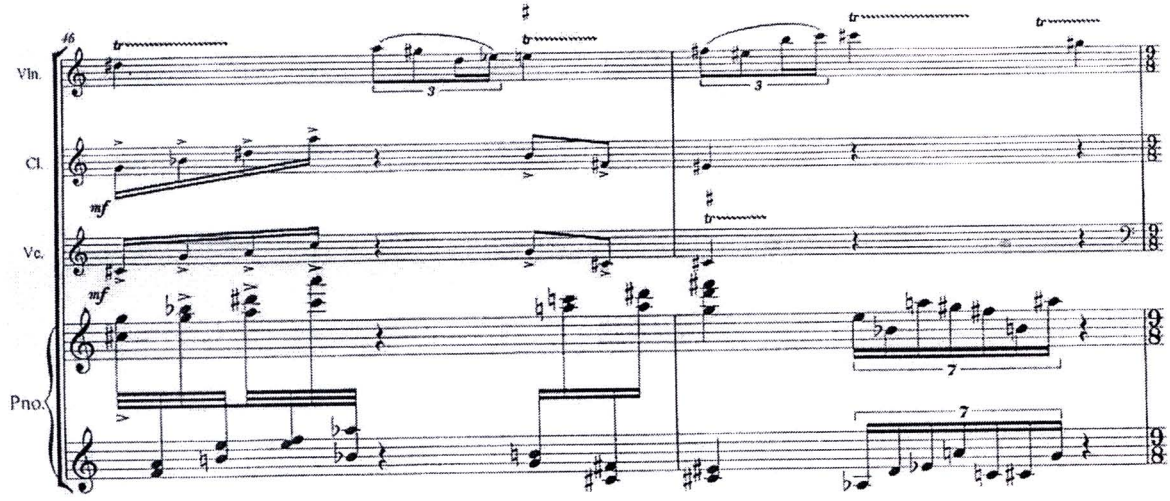
ตัวอย่างที่ 15 เนื้อดนตรีแบบเฮเตโรโฟนี (ห้องที่ 46-47, III)

4. สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

จาบัลย์เป็นบทเพลงที่ประกอบด้วย 3 กระบวน แต่ละกระบวนจะมีลีลาการบรรเลงที่ต่างกัน คือ กระบวนที่ 1 ช้า (Adagio) กระบวนที่ 2 เร็ว (Allegro) กระบวนที่ 3 ช้า (Adagio con moto) ดังจะได้อธิบายต่อไปนี้

กระบวนที่ 1

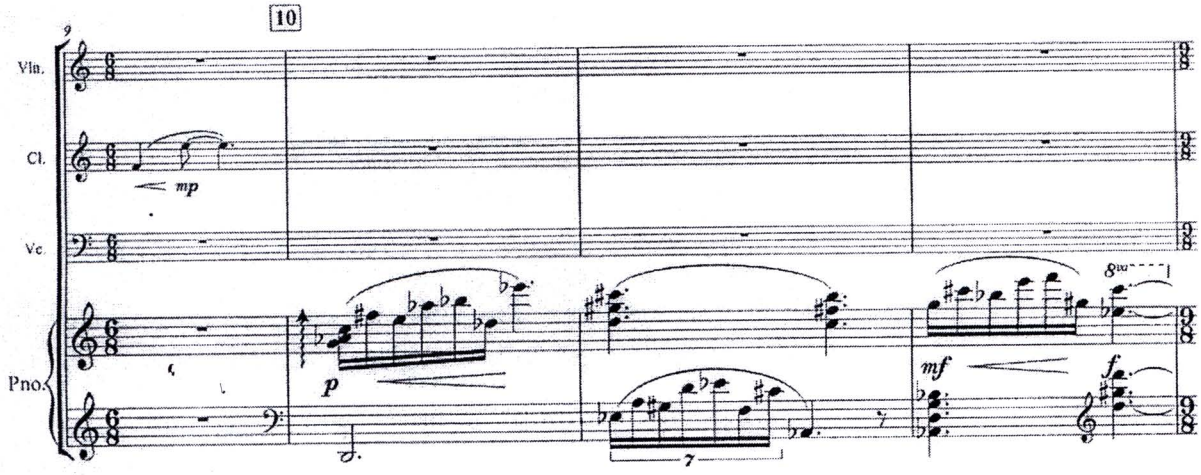
กระบวนที่ 1 มีความยาว 86 ห้อง ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 5 นาที สังคีตลักษณ์ของกระบวนนี้เป็นสังคีตลักษณ์อิสระ (Free form) ที่สามารถอธิบายได้ดังต่อไปนี้

ตอนที่ 1	ห้องที่ 1 – 21
ตอนที่ 2	ห้องที่ 21 – 61
ตอนที่ 3	ห้องที่ 62 – 77
ตอนจบ	ห้องที่ 78 – 86

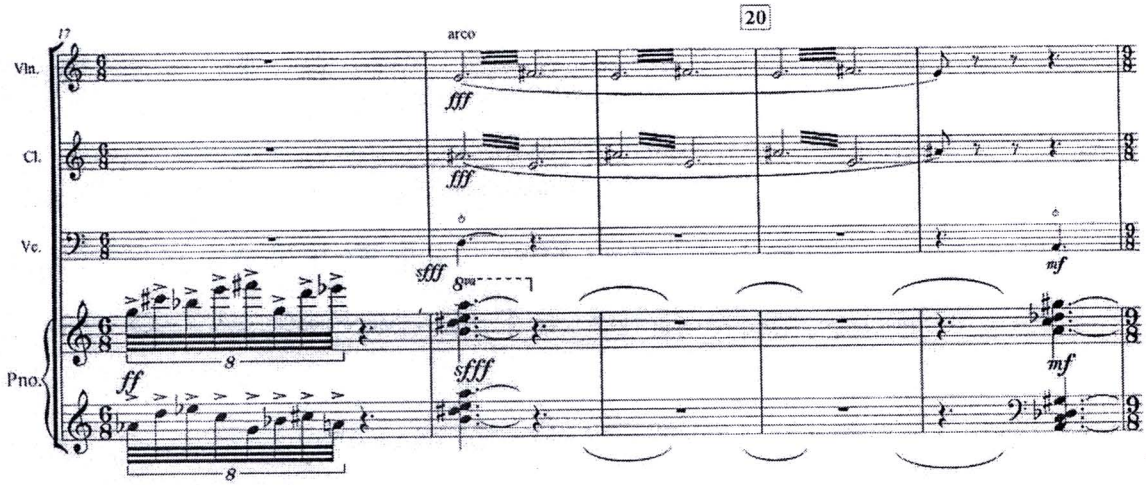
<u>ตอนที่ 1</u> ห้องที่ 1 – 21

บทเพลงเริ่มต้นด้วยเซต (0 1 4 5) โดยเปียโนอย่างแผ่วเบา จากนั้นคลาริเน็ตจะเข้ามาอย่างนุ่มนวลด้วยขั้นคู่เก้าไมเนอร์ จากนั้นในห้องที่ 3 เป็นการนำเสนอเซต (0 1 2 3 6) ด้วยเปียโนในลักษณะโน้ตประดับ บรรยากาศของบทเพลงในช่วงนี้จะโศกเศร้า เพื่อบรรยายถึงคนไทยที่ตกใจจากการสิ้นพระชนม์ของสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอฯ ในห้องที่ 5 เป็นการนำเสนอเซต (0 1 2 3 4 6 8 9 10) ด้วยการเล่นโน้ตแยก (Arpeggio) ในแนวเปียโน ขอให้สังเกตุคำว่า "espressivo" ใต้กลุ่มโน้ตนี้ เพื่อให้การบรรเลงเต็มไปด้วยความรู้สึก ส่วนห้องที่ 6 เป็นการขยายความต่อเนื่องจากห้องที่ 5 ห้องที่ 7-8 เซต (0 1 2 3 6) กลับมาอีกครั้งในแนวเปียโน

ห้องที่ 10 – 12 เป็นการซ้ำแนวความคิดเดิมจากห้องที่ 5 แต่ผู้ประพันธ์ได้ขยายแนวความคิด โดยใช้เทคนิคการเลียนแบบอิสระด้วย โดยได้นำเอาโมทีฟหลักไปใช้ในแนวมือซ้ายของเปียโน ดูตัวอย่างที่ 16

ตัวอย่างที่ 16 เทคนิคการเลียนแบบอิสระ (ห้องที่ 9-12, I)

ระหว่างห้องที่ 13-17 เป็นการซ้ำแนวความคิดจากห้องที่ 5 เช่นเดียวกัน แต่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ความเข้มของเสียงและการควบคุมลักษณะ (articulation) เพิ่มขึ้นในทุกๆ ครั้งของการซ้ำ โดยเริ่มจากการควบคุมลักษณะเสียงแบบไม่ต่อเนื่อง (Non-legato) ด้วยความเข้มเสียงดังมากจนถึงการควบคุมลักษณะเสียงแบบเน้น (Accent) ด้วยความเข้มเสียงแบบดังมากจนถึงดังมากที่สุดในห้องที่ 18-20 ซึ่งนับเป็นจุดยอดของตอนที่ 1 อนึ่งในห้องที่ 18 ผู้ประพันธ์กำหนดให้ เชลโล บรรเลงการใช้นิ้วดีดแบบบาร์ตอก (Bartok's pizzicato) ตัวอย่างที่ 17

ตัวอย่างที่ 17 จุดยอดของตอนที่ 1 (ห้องที่ 17-21, I)

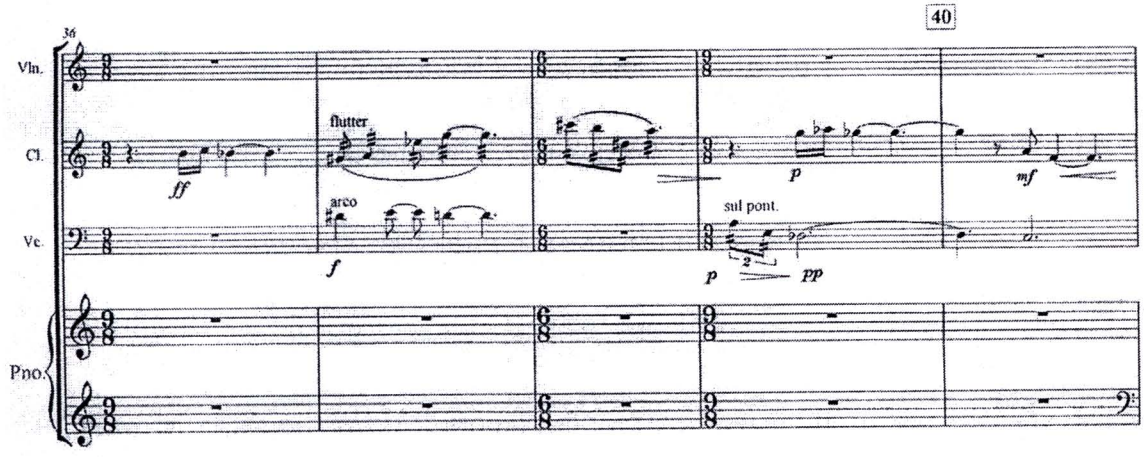


ตอนที่ 2 ห้องที่ 21-61

ตอนที่ 2 เป็นเสมือนการพัฒนา (Development) ของตอนที่ 1 เพราะแนวคิดสำคัญของตอนที่ 1 ได้ถูกนำเสนอพร้อมกับการดัดแปลงทั้งสิ้น ดังนั้นตอนที่ 2 จึงมีหน้าที่คล้ายคลึงกับตอนพัฒนาในสังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata form) อย่างไรก็ตามการพัฒนาไม่ได้เรียงตามลำดับของการนำเสนอเหมือนของตอนที่ 1 แต่ได้ดำเนินการพัฒนาในแบบอิสระ แต่บทเพลงก็ยังคงสัมพันธ์กันเหนียวแน่น

ตอนที่ 2 เริ่มต้นเซต (0 1 4 5) ในแนวเปียโนห้องที่ 21 ติดตามด้วยเซต (0 1 2 3 6) ส่วนเซต (0 1 2) ก็ได้นำเสนอเช่นเดียวกันในห้องที่ 23 ในแนวคลาริเน็ต โดยเป็นการเปลี่ยนระดับเสียงไปที่โน้ต $B^{\flat}$, A, B ส่วนแนวเปียโนในห้องที่ 24-25 ก็เป็นการพัฒนาเซต (0 2 3 4 6 8 9 10) จากนั้นแนวความคิดนี้ก็ได้เร่งขึ้น จากโน้ตกลุ่มเขบ็ตสองชั้น 6 ตัว เป็นกลุ่มโน้ตเขบ็ตสามชั้น 8 ตัว ห้องที่ 29-34 นับเป็นจุดยอดอีกจุดหนึ่งของตอนที่ 2 ซึ่งเซต (0 1 5 6) ยังคงเป็นเซตที่สำคัญที่สุดในช่วงนี้ ส่วนห้องที่ 35 เป็นการซ้ำของห้องที่ 28

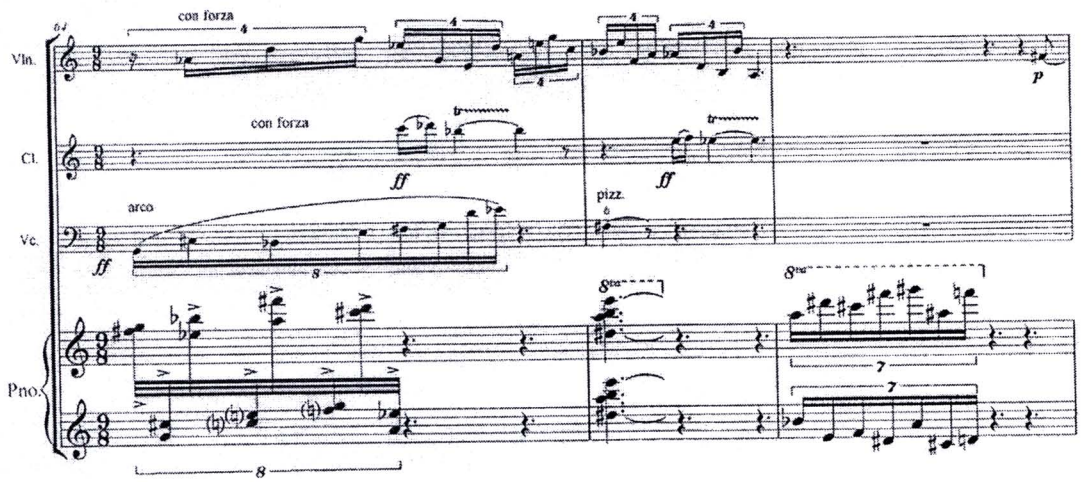
ห้องที่ 36-41 เป็นการเล่นโต้ตอบระหว่างคลาริเน็ตและเชลโลเพียง 2 เครื่อง เซต (0 1 2) ยังคงมีบทบาทโดดเด่นอยู่ ขอให้สังเกตุการใช้เทคนิคการเลียน โดยมีการแปรลักษณะจังหวะของเซตควบคู่ไปด้วย ดูตัวอย่างที่ 18

ตัวอย่างที่ 18 การใช้เซตแบบการเลียน (ห้องที่ 36-40, I)

จากตัวอย่างที่ 18 ผู้ประพันธ์ยังได้กำหนดให้คลาริเน็ตบรรเลงในแบบรัวลิ้น (Flutter) และเชลโลให้เล่นแบบสีใกล้หย่อง (Sul ponticello) ระหว่างห้องที่ 41-44 ได้มีการใช้เซต (0 1 2) ในแนวคลาริเน็ต ที่ประกอบด้วยโน้ต G, $A^{\flat}$, $G^{\flat}$ โน้ต A, $B^{\flat}$, $A^{\flat}$ ในห้องที่ 43 และโน้ต B, C, $B^{\flat}$ ในห้องที่ 44 ตามลำดับ ส่วนเปียโนและไวโอลินจะบรรเลงเป็นโน้ตสี่พยางค์แบบเขบ็ตสองชั้น ห้องที่ 45-46 คลาริเน็ตบรรเลงซ้ำกับห้องที่ 43-44 แต่มีการแปรลักษณะจังหวะ เซต (0 1 2 3 6) ได้นำกลับมาเสนออีกครั้งในห้องที่ 47 ในแนวเปียโน ส่วนห้องที่ 50 เปียโนนำเสนอกลุ่มโน้ตชุดเดียวกันกับห้องที่ 25

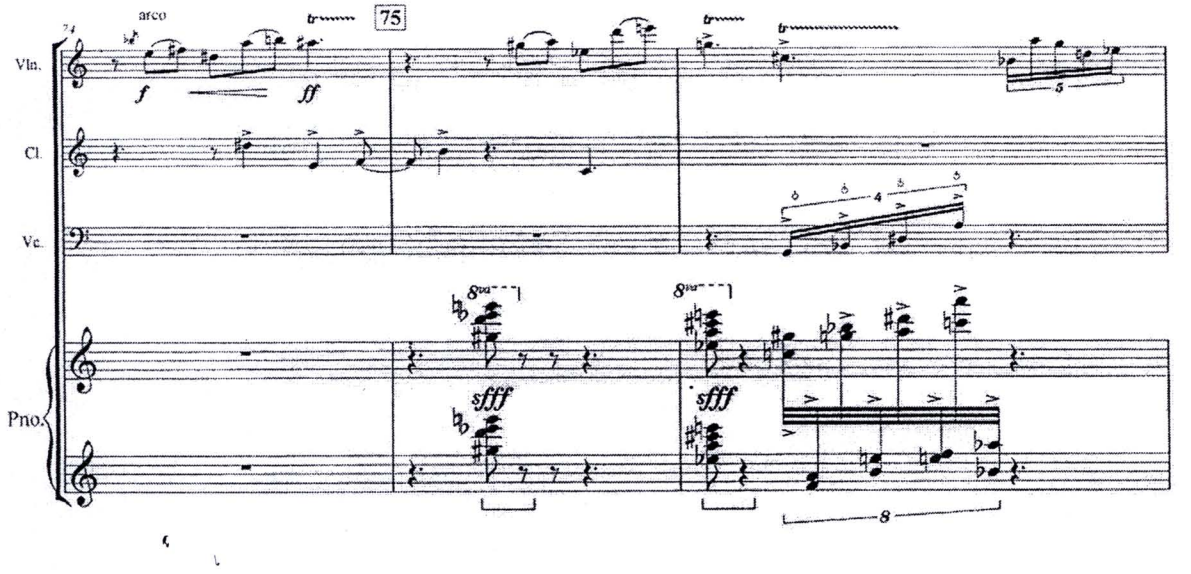
ในห้องที่ 52-53 เป็นการพัฒนาของกลุ่มโน้ตสี่พยางค์แบบเขบ็ตสองชั้น จากห้องที่ 41-42 เทคนิคการเลียนได้นำมาใช้อย่างโดดเด่นอีกครั้งระหว่างห้องที่ 54-57 โดยสังเกตุได้ในแนวไวโอลิน คลาริเน็ต และเชลโล อนึ่งเซตที่ใช้ในช่วงนี้ได้แก่ เซต (0 1 2) ที่เปลี่ยนระดับเสียง โดยเริ่มตั้งแต่โน้ต $C^{\#}$, D, C โน้ต A, $B^{\flat}$, $A^{\flat}$ โน้ต E, F, $E^{\flat}$ ในแนวไวโอลิน โน้ต $F^{\#}$, G, E ในแนวคลาริเน็ต และโน้ต G, $A^{\flat}$, $G^{\flat}$ ในแนวเชลโล ดูตัวอย่างที่ 5 ประกอบ

ตอนที่ 3 ห้องที่ 62-77

ตอนที่ 3 เริ่มต้นด้วยเปียโนคล้ายคลึงกับห้องแรกของบทเพลง แต่มีความเข้มเสียงที่ดังมาก ดังนั้นอาจจะเปรียบเทียบได้กับตอนย้อยความ (Recapitulation) ของสังคีตลักษณ์โซนาตา อย่างไรก็ตามกระบวนการพัฒนาของกลุ่มโน้ต ก็ยังมีอยู่อย่างต่อเนื่อง ระหว่างห้องที่ 63-66 เป็นการผสมผสานกลุ่มโน้ตที่หลากหลายอีกช่วงหนึ่ง กล่าวคือ กลุ่มโน้ตสี่พยางค์เขบ็ตสองชั้น กลุ่มโน้ตแปดพยางค์เขบ็ตสามชั้น และเซต (0 1 2) ในแนวคลาริเน็ต ดูตัวอย่างที่ 19

ตัวอย่างที่ 19 การผสมผสานกลุ่มโน้ต (ห้องที่ 64-66, I)

ส่วนเซต (0 1 2 3 6) นำเสนออีกครั้งในแนวเปียโน พร้อมๆ กับการเปลี่ยนระดับเสียงของเซต (0 1 2) ในแนวไวโอลิน ช่วงระหว่างห้องที่ 67-68 ดูตัวอย่างที่ 6 จากนั้นในห้องที่ 71-72 ก็เป็นอีกช่วงหนึ่งที่มีเนื้อดนตรีที่น่าสนใจ กล่าวคือเปียโนจะเล่นกลุ่มเสียงในแนวตั้งที่ดังมาก ขณะที่คลาริเน็ตและเชลโลเล่นโน้ตแบบรัวสั้นและสีไกล้หย่อง ตามลำดับ ติดตามด้วยการใช้เซต (0 1 2 3 6) แบบโน้ตแยก ในห้องที่ 73 ระหว่างห้องที่ 74-77 ก็เป็นการเปลี่ยนระดับเสียงของเซต (0 1 2) โดยตลอด ดูแนวไวโอลิน 1 ในตัวอย่างที่ 20

ตัวอย่างที่ 20 การใช้เซต (0 1 2) ในตอนจบของตอนที่ 3 (ห้องที่ 74-76)



ตอนจบ ห้องที่ 78-86

ตอนจบของกระบวนที่ 1 ค่อนข้างเงียบสงบ เปียโนได้ลดบทบาทลง เหลือเพียงเสนอเซต (0 1 2 3 6) เพียงแผ่วเบาในห้องที่ 81-83 เท่านั้น ขณะที่เซต (0 1 2) ก็ยังคงมีใช้ในห้องที่ 80 แนวไวโอลินกระบวนที่ 1 จบลงด้วยบรรยากาศที่สงบและวังเวงด้วยเซต (0 1 4 8) บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีทุกชิ้น

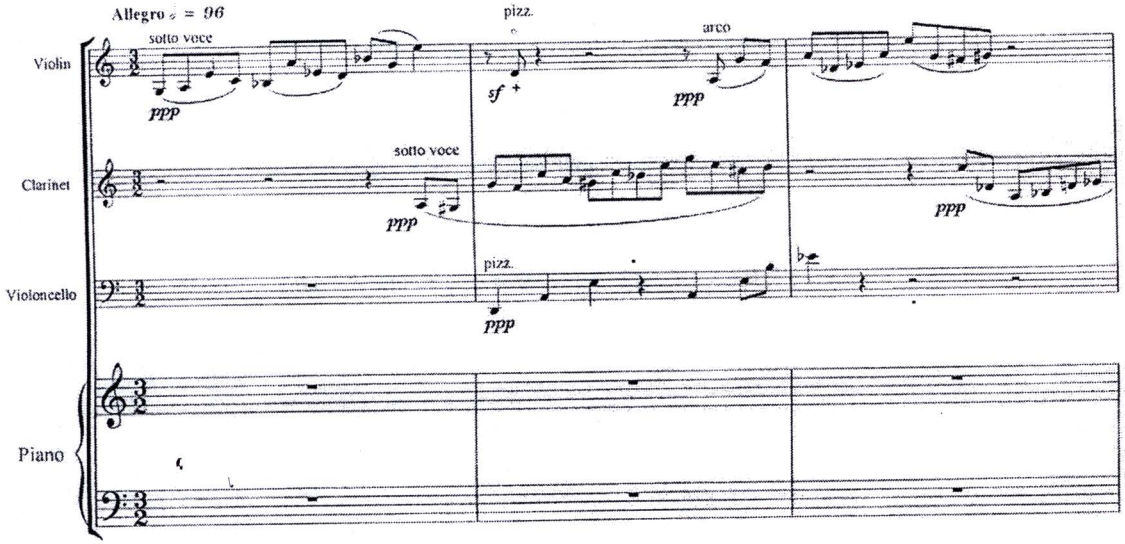
กระบวนที่ 2

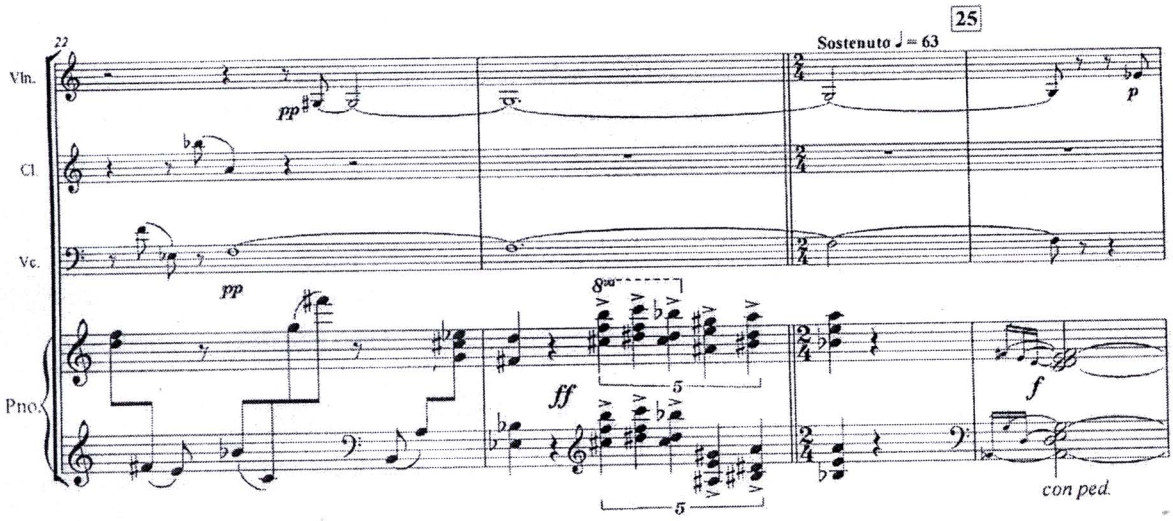
กระบวนที่ 2 มีความยาว 146 ห้อง ใช้เวลาในการบรรเลง ประมาณ 5 นาที สำหรับสังคีตลักษณ์ของกระบวนนี้คือ สังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary form) ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ตอนที่ 1	ห้องที่ 1-23
ตอนที่ 2	ห้องที่ 24-84
ตอนที่ 3	ห้องที่ 85-106
ตอนจบ	ห้องที่ 107-146

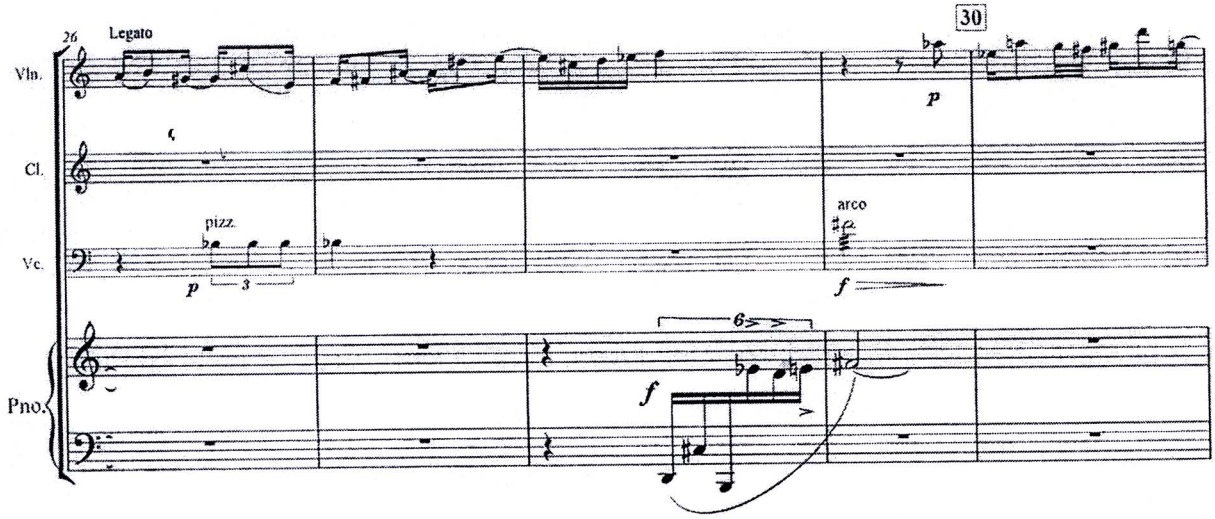
ตอนที่ 1 ห้องที่ 1-23

ตอนที่ 1 จะอยู่ในอัตราความเร็วที่เร็ว ระหว่างห้องที่ 1-12 จะเป็นการโต้ตอบกันระหว่างเครื่องดนตรี 2 เครื่องคือ ไวโอลินและคลาริเน็ต ด้วยคุณภาพเสียงกระซิบ (Sotto voce) ขณะที่เชลโลบรรเลงประกอบด้วยการดีด คอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อน (Quintal chord) ขอให้สังเกตุการดีดสายเปล่าด้วยการใช้มือซ้ายของไวโอลิน (เครื่องหมาย+) ดูตัวอย่างที่ 21

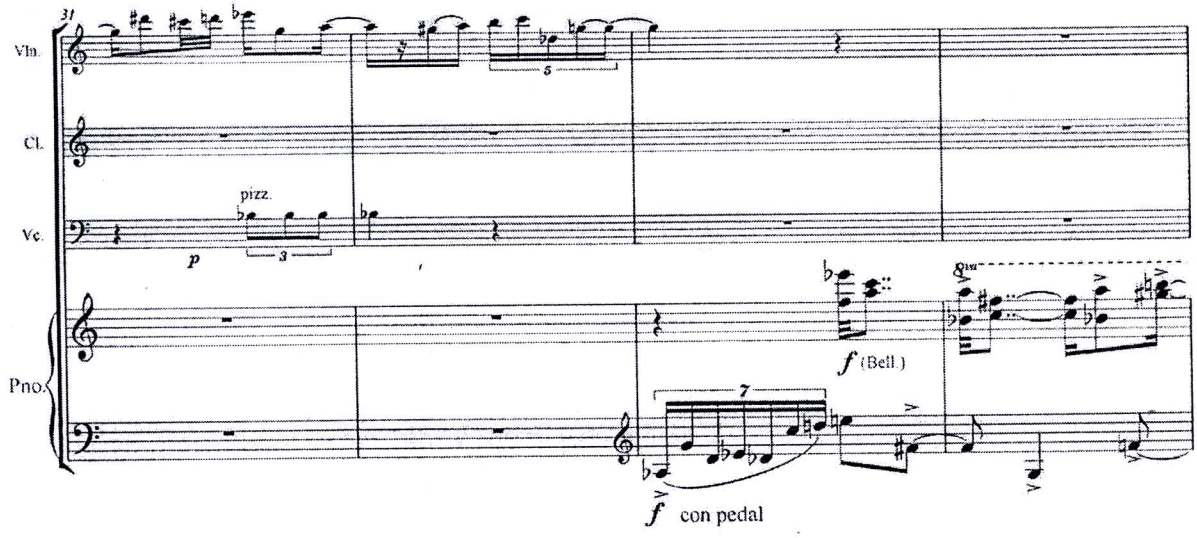
ตัวอย่างที่ 21 ตอนที่ 1 ของกระบวนที่ 2 (ห้องที่ 1-3, II)

เปียโนเริ่มเข้ามาสมทบในห้องที่ 13 จนถึงห้องที่ 23 ด้วยความเข้มเสียงที่ดัง อนึ่งเนื้อดนตรีในช่วงสามารถอธิบายได้ว่าเป็นโพลิโฟนี เพราะเป็นการผสมผสานทำนองหลายแนวเข้าด้วยกัน ระหว่างห้องที่ 19-21 เนื้อดนตรีได้แตกย่อยออกเป็นกลุ่มเล็กๆ จนได้คลี่คลายลงในห้องที่ 22 จนกระทั่งถึงห้องที่ 23 ที่เปียโนบรรเลง โน้ตห้าพยางค์แบบตัวดำในลักษณะแบบคอร์ด ขณะที่โน้ตตัวบนสุดแสดงให้เห็นถึงการใช้เซต (0 1 2) ที่ประกอบด้วยโน้ต B, C, B^{b} และ B^{b}, $G^{\#}$, A เพื่อเป็นการจบตอน ที่ 1 ของกระบวนที่ 2 ดูตัวอย่างที่ 22

ตัวอย่างที่ 22 ตอนจบของกระบวนที่ 1 และเซต (0 1 2) (ห้องที่ 22-25, II)

ตอนที่ 2 ห้องที่ 24-84

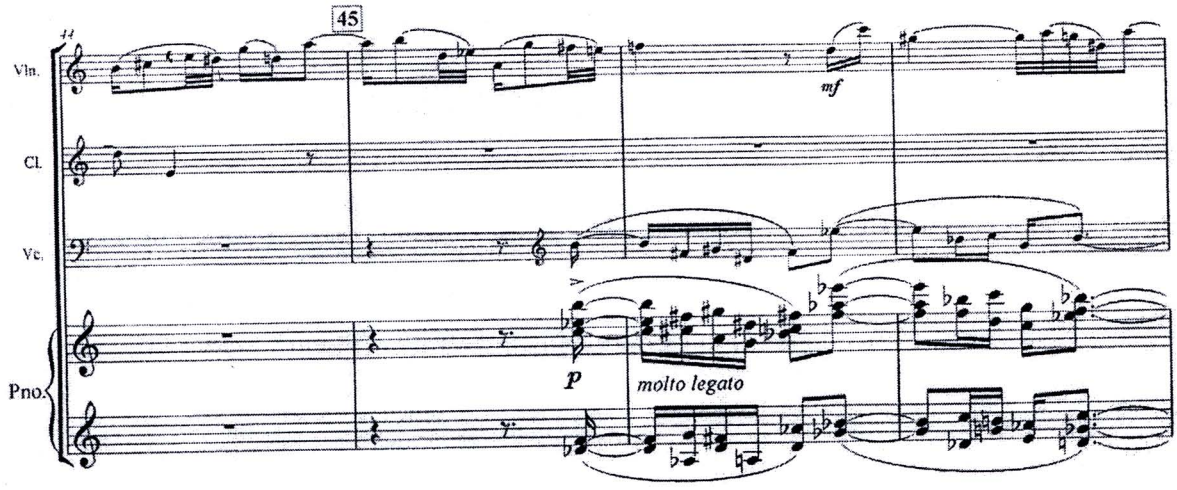
ตอนที่ 2 จะเทียบได้กับตอนกลางของสังคีตลักษณ์สามตอน ซึ่งมักจะมีเนื้อหาดนตรีที่แตกต่างกับตอนที่ 1 ตอนที่ 2 ของกระบวนที่ 2 อยู่ในอัตราจังหวะช้า เนื้อหาดนตรีที่ใช้ประกอบด้วย 1.) ทำนองในจังหวะขัด 2.) ทำนองขั้นคู่สาม ระหว่างห้องที่ 26-28 ทำนองในจังหวะขัดได้นำเสนอโดยไวโอลิน พร้อมกับการดีดสายโน้ตสามพยางค์ในแนวเชลโล และการบรรเลงประกอบด้วยโน้ตหกพยางค์ในแนวเปียโน ดูตัวอย่างที่ 23

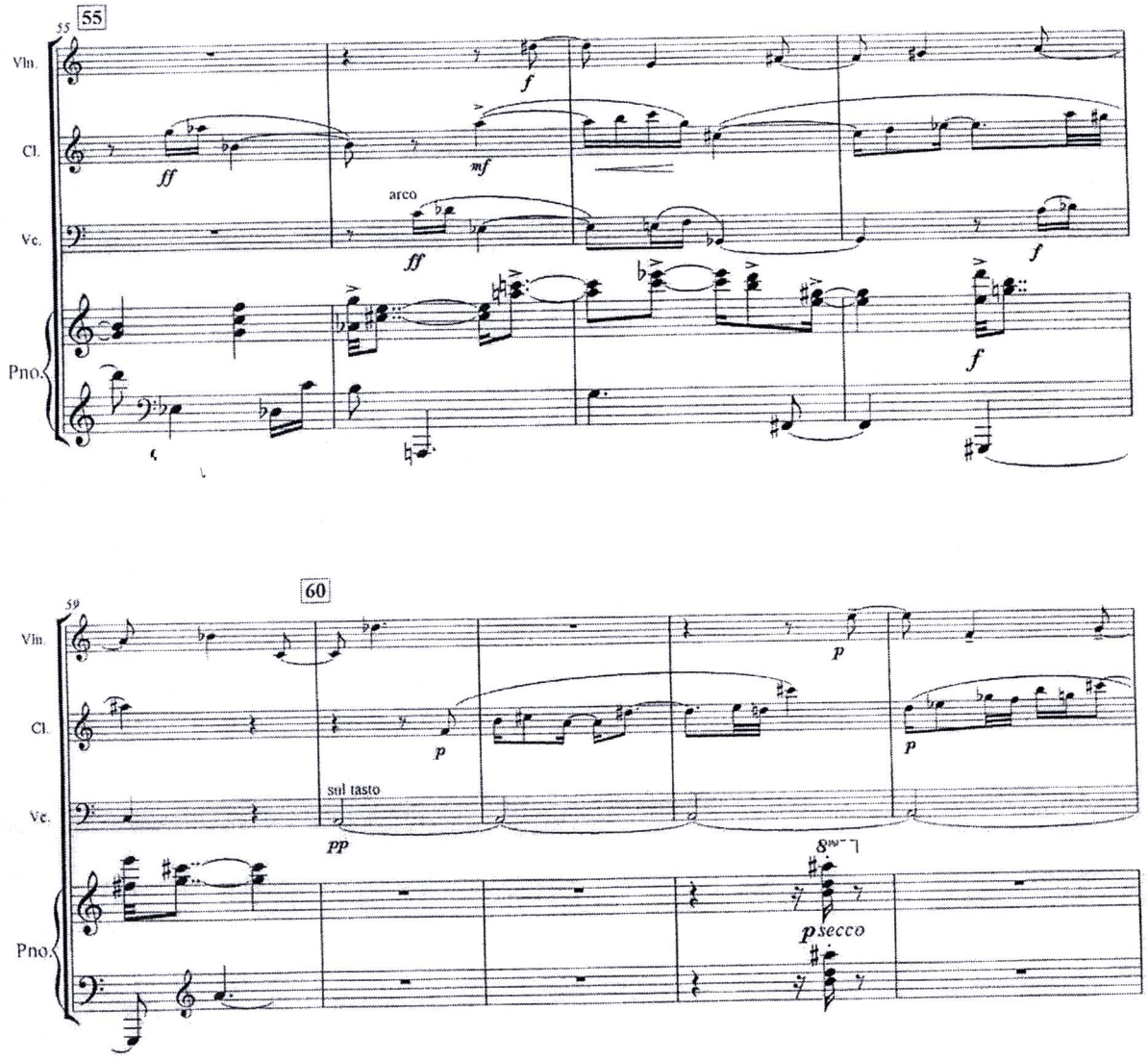
ตัวอย่างที่ 23 ทำนองในจังหวะขัด (ห้องที่ 26-30, II)

ทำนองขั้นคู่สามก็นับเป็นอีกเนื้อหาดนตรีที่ได้นำเสนอในตอนนี้ โดยเปียโน จะทำหน้าที่แนะนำทำนองนี้ในแนวมือขวา ด้วยการซ้ำแนวด้วยขั้นคู่เสียงต่างๆ ส่วนมือซ้ายของเปียโนก็จะดำเนินขัด เพื่อเป็นแนวประสานให้กับทำนองนี้ ดูตัวอย่างที่ 24

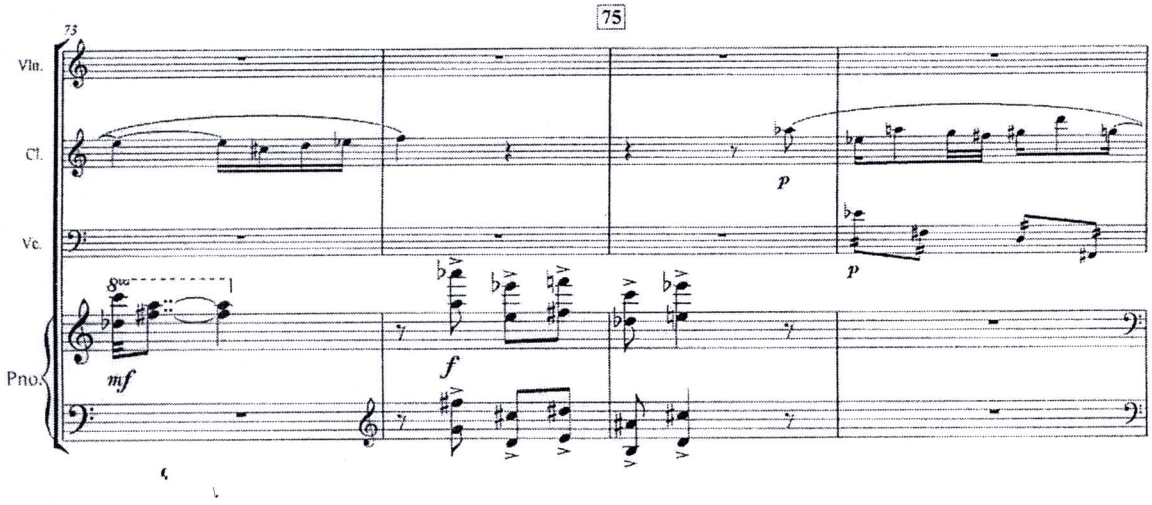
ตัวอย่างที่ 24 ทำนองขั้นคู่สาม (ห้องที่ 31-34, II)



เซต (0 1 2) ก็ยังคงมีบทบาทอยู่ในกระบวนที่ 2 เพราะผู้ประพันธ์ได้นำมาเสนอเป็นครั้งคราว เพื่อให้บทเพลงทั้ง 3 กระบวนมีเอกภาพ ระหว่างห้องที่ 38-40 เซต (0 1 2) ได้นำมาใช้ในแนวคลาริเน็ตและเชลโล โดยมีช่วงเสียงห่างกัน 1 คู่แปด โน้ตของเซต (0 1 2) ที่ใช้ในช่วงนี้ได้แก่ โน้ต G, $A^{\flat}$, $G^{\flat}$, และ $G^{\flat}$, F, E ตามลำดับ ส่วนเปียโนก็ดำเนินทำนองขั้นคู่สามเป็นแนวหลัก นอกจากนั้นเทคนิคซีเควนซ์ ซึ่งเป็นเทคนิคที่พบได้บ่อยในดนตรีอิงกุญแจเสียงก็ได้นำเสนอในช่วงนี้ด้วย คือในแนวเปียโนห้องที่ 45-48 จะเป็นซีเควนซ์ 2 ชุด ซึ่งชุดที่ 2 จะถูกทดเสียงให้สูงขึ้นกว่าซีเควนซ์ชุดที่ 1 เป็นขั้นคู่สามดิมินิชท์ ดูตัวอย่างที่ 25

ตัวอย่างที่ 25 ซีเควนซ์ (ห้องที่ 44-47, II)

ในห้องที่ 55-59 มีการเสนอเซตใหม่ที่มีลักษณะแตกต่างจากเดิม คือเซต (0 1 3) กล่าวคือเซตนี้จะประกอบไปด้วยขั้นคู่สามไมเนอร์ ดังนั้นเพื่อเปรียบเทียบกับเซต (0 1 2) แล้วจะมีความกระด้างน้อยกว่า เซต (0 1 3) ได้ปรากฏในแนวคลาริเน็ตที่ห้อง 55 เป็นเซต (0 1 3) ที่ประกอบด้วยโน้ต G, $A^{\flat}$,$B^{\flat}$ แนวเชลโลที่ห้องที่ 56 เป็นเซต (0 1 3) ที่ประกอบด้วยโน้ต C, $D^{\flat}$, $E^{\flat}$ แนวไวโอลินระหว่างห้องที่ 56-60 เป็นเซต (0 1 3) ที่ประกอบด้วยโน้ต $D^{\#}$, E, $F^{\#}$ โน้ต $F^{\#}$, $G^{\#}$, A โน้ต A, $B^{\flat}$, C และโน้ต $B^{\flat}$, C, $D^{\flat}$ ตามลำดับ อนึ่งการใช้เซต (0 1 3) เรียงต่อกันในลักษณะเช่นนี้ ทำให้แนวทำนองนี้มีเสียงเหมือนกับการใช้บันไดเสียงออกตาโทนิค (Octationic scale) ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่มีโน้ต 8 ตัว และเรียงสลับกันระหว่างครึ่งเสียงและเต็มเสียง ดูตัวอย่างที่ 26

ตัวอย่างที่ 26 เซต (0 1 3) (ห้องที่ 55-63, II)

เทคนิคซีเควนซ์ได้นำมาใช้อีกครั้งในระหว่างห้องที่ 65-68 ซึ่งสามารถเปรียบเทียบได้กับการใช้ซีเควนซ์ของห้องที่ 44-47 ส่วนช่วงระหว่างห้องที่ 67-73 จะเป็นเสมือนส่วนขยายและพัฒนากลุ่มโน้ตเจ็ดพยางค์จากห้องที่ 49 ที่แนวเปียโน และโน้ตเจ็ดพยางค์ได้นำไปเสนออีก 2 ครั้งในห้องที่ 77-78 ในห้องที่ 74-75 ผู้ประพันธ์ได้เสนอเซต (0 1 2 3) ในแนวตั้งทั้งหมด 5 ครั้ง ในแนวเปียโน เซต (0 1 2 3) มีความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดกับเซต (0 1 2) อาจกล่าวได้ว่า เซต (0 1 2) เป็นต่อกันเซต (Subset) ของเซต (0 1 2 3) หรือเซต (0 1 2 3) เป็นซุปเปอร์เซต (Superset) ของเซต (0 1 2) ดูตัวอย่างที่ 27

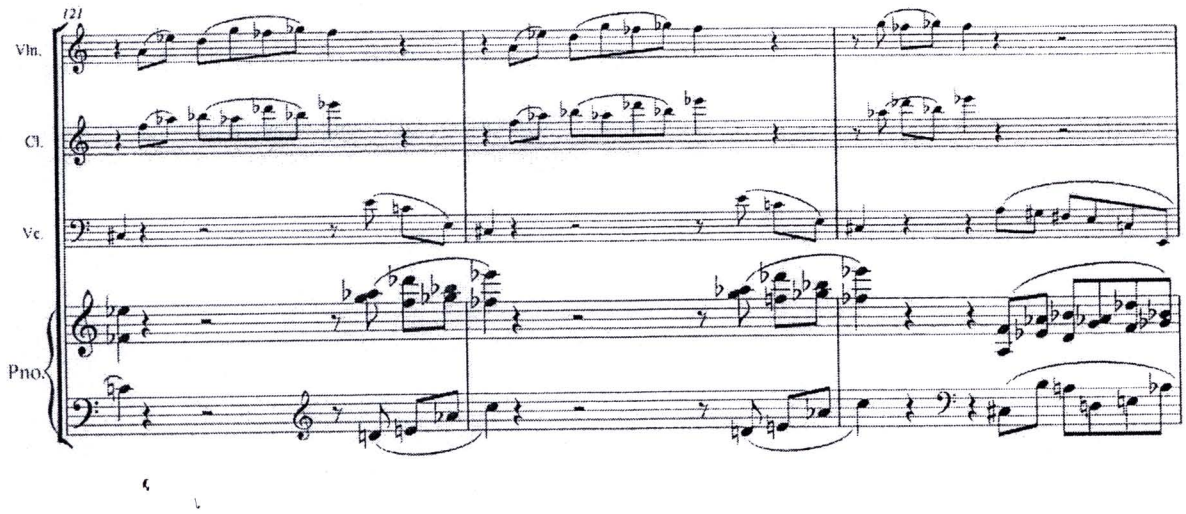
ตัวอย่างที่ 27 เซต (0 1 2 3) (ห้องที่ 73-76, II)

ผู้ประพันธ์ได้นำเซต (0 1 2) มาใช้ในลักษณะของทำนองอีกครั้งหนึ่งในช่วงท้ายของตอนที่ 2 ระหว่างห้องที่ 81-84 ในแนวคลาริเน็ตเพื่อเป็นเสมือนท่อนเชื่อมต่อไป ตอนที่ 3 ต่อไป

<u>ตอนที่ 3</u> ห้องที่ 85-106

ตอนที่ 3 เป็นการกลับมาของตอนที่ 1 โดยสามารถเทียบได้กับ ห้องที่ 1-22 แต่ห้องที่ 23 กระบวนที่ 1 จะถูกตัดไปในตอนที่ 3 เพื่อนำเข้าสู่โคดาต่อไป

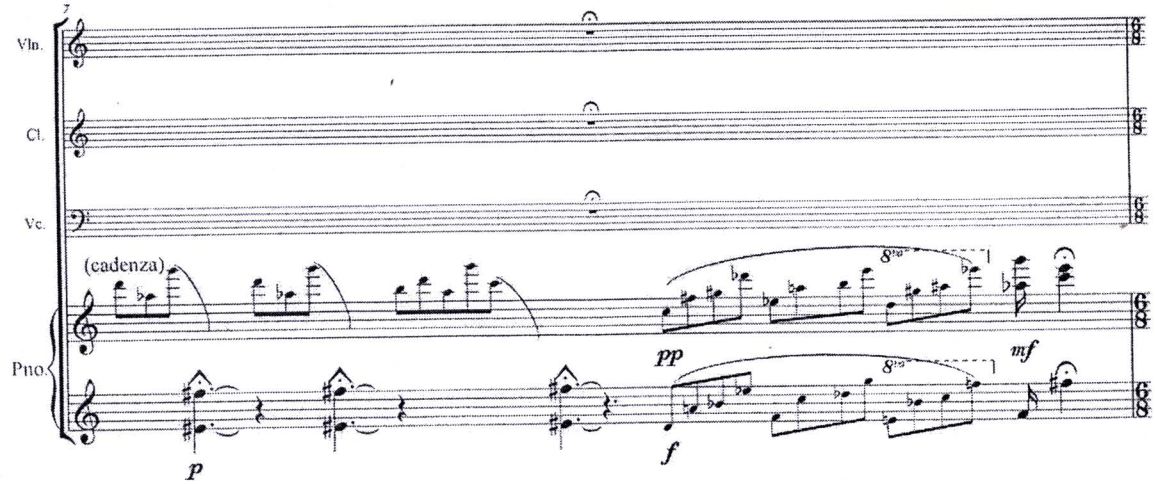
<u>โคดา</u> ห้องที่ 107-146

โคดาสามารถแบ่งออกเป็นประโยคย่อยได้ 3 ประโยค โดยประโยคที่ 1 จะเริ่มต้นจากห้องที่ 107 จนถึงห้องที่ 125 จากนั้นประโยคที่ 2 จะเป็นการซ้ำประโยคที่ 1 เหมือนเดิมจนถึงห้อง 138 จากนั้นเป็นประโยคที่ 3 ตั้งแต่ห้องที่ 139 จนจบถึงห้องที่ 146 เทคนิคโดดเด่นที่ใช้ในโคดาคือออสตินาโต ซึ่งสังเกตุได้ที่แนวเปียโน ออสตินาโตชุดนี้มีความยาวเท่ากับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 ตัว ดังนั้นออสตินาโตจึงดำเนินเป็นจังหวะขัดกันกับอัตราจังหวะหลักของบทเพลงที่จะดำเนินเป็นโน้ตตัวขาว 3 ตัว (อัตราจังหวะ 3/2) เซต (0 1 2) ยังคงนำเสนออย่างต่อเนื่องในแนวเชลโล ตั้งแต่ห้องที่ 110-113 จากนั้นจะเป็นการพัฒนาโมทีฟของเซต (0 1 2 3 6) จากกระบวนที่ 1 ที่เคยเสนอมาแล้วในห้องที่ 5 ในแนวเปียโน ขอให้สังเกตุลักษณะรูปของกลุ่มโน้ตว่าเป็นโน้ตที่มีทิศทางขึ้น อย่างไรก็ดี ในช่วงโคดาของกระบวนที่ 3 นี้ จะมีแนวโน้มของการจัดระดับเสียงให้อยู่ในระบบอิงกุญแจเสียงมากกว่ากระบวนที่ 1 ดังนั้นช่วงระหว่างห้องที่ 115-125 สามารถวิเคราะห์ว่าศูนย์กลางเสียงคือโน้ต $D^{\flat}$ ส่วนในช่วงห้องที่ 121-124 ได้มีการนำเอาโมทีฟนี้จากแนวเปียโนไปให้ไวโอลินและคลาริเน็ต ส่วนเชลโลจะดำเนินการเคลื่อนที่ของแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) กับเปียโน ดูตัวอย่างที่ 28

ตัวอย่างที่ 28 การพัฒนาโมทีฟจากกระบวนที่ 1 (ห้องที่ 121-123, II)

ในประโยคที่ 3 ของโคดา ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้เป็นการบรรเลงโต้ตอบกันระหว่างไวโอลิน คลาริเน็ต เชลโล ตอบโต้กับเปียโน โดยเครื่องดนตรี 3 ชิ้นแรก จะเล่นกันในลักษณะโน้ตชุดเดียวกันที่มีช่วงเสียงเป็นขั้นคู่หนึ่งและขั้นคู่แปด ส่วนเปียโนจะเสนอเซต (0 1 2) ที่โน้ตตัวบนสุดประกอบด้วยโน้ต D, E^{b}, Db, โน้ต C, D^{b}, B โน้ต A, B^{b}, A^{b} โน้ต $G^{\#}$, A, B โน้ต G, A^{b}, G^{b} ตามลำดับ

กระบวนที่ 3

กระบวนที่ 3 มีความยาว 64 ห้อง ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 4 นาที ในแง่ของสังคีตลักษณ์แล้วกระบวนที่ 3 จะมีความสัมพันธ์ที่แนบแน่นกับกระบวนที่ 1 โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้เซตและโมทีฟ อย่างไรก็ตามกระบวนที่ 3 ก็มีเนื้อหาดนตรีบางประการที่เป็นอิสระแตกต่างไปจากกระบวนที่ 1 ที่ควรกล่าวถึงคือการใช้คาเดนซา (Cadenza) ของเปียโนในห้องที่ 17 และห้องที่ 15 อย่างไรก็ดีเซต (01 2 3 6) ก็ยังคงเป็นเซตหลักคาเดนซา นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ยังคงเสนอเซตใหม่คือเซต (0 1 5 7) ในแบบโน้ตแยก ดูตัวอย่างที่ 29

ตัวอย่างที่ 29 เซต (0 1 2 3 6) ช่วงคาเดนซาในกระบวนที่ 3 (ห้องที่ 7 ,III)

ห้องที่ 1-6 ในกระบวนที่ 3 จะมีลักษณะเนื้อดนตรีคล้ายคลึงกับห้องที่ 1-4 ของกระบวนที่ 1 โดยผู้ประพันธ์ได้นำเอาเซต (0 1 2 3 6) มาขยายความต่อเนื่องออกไปเป็นคาเดนซา ดังที่ได้อธิบายไปแล้ว ส่วนห้องที่ 8-15 ก็เป็นการขยายความต่อเนื่องของห้องที่ 1 -6 ของกระบวนที่ 3 ดังนั้นช่วงระหว่างห้องที่ 1-15 จะมีบทบาทเป็นบทนำของกระบวนที่ 3 ได้เช่นกัน

เทคนิคออสตินาโตเป็นความคิดหลักของช่วงระหว่างห้องที่ 16-26 ออสตินาโตชุดนี้ประกอบด้วยกลุ่มโน้ตแปดพยางค์ จากห้องที่ 69 ของกระบวนที่ 1 ผู้ประพันธ์ได้นำโน้ตชุดนี้มายืดออกและกำหนดให้มีความยาวของออสตินาโตเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 8 ตัว ขณะเดียวกันนี้โมทีฟจากกระบวนที่ 1 ในห้องที่ 13 แนวเปียโนได้มาปรากฏในห้องที่ 22, 24 ในคลาริเน็ตและห้องที่ 25 ในเชลโล ตามลำดับ ส่วนห้องที่ 27 ก็ได้เป็นการสรุปย้ำ กลุ่มโน้ตเจ็ดพยางค์ จากนั้นออสตินาโตชุดเดิมได้กลับมาอีกในแนวเปียโน ระหว่างห้องที่ 28-29 จากนั้นในห้องที่ 30 ผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 9/8 เป็น 3/4 ดังนั้นออสตินาโตได้เปลี่ยนจากโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 8 ตัว ไปเป็นเขบ็ตสองชั้น 8 ตัว ดูตัวอย่างที่ 11 ประกอบ ส่วนแนวเชลโลและคลาริเน็ตก็ยังคงเสนอเซต (0 1 2) อย่างต่อเนื่องในห้องที่ 31-33 และ 34-36 ตามลำดับ

ส่วนช่วงระหว่างห้องที่ 38-39 เป็นการนำโน้ตสามพยางค์จากห้องที่ 139 จากกระบวนที่ 2 มาใช้ใหม่อีกครั้งในแนวไวโอลิน คลาริเน็ต และเชลโล ส่วนเซต (0 1 2) ก็ได้นำเสนออย่างต่อเนื่องในแนวไวโอลิน ตั้งแต่ห้องที่ 40-43 ขณะที่เปียโนเล่นคอร์ดสั้นๆ ด้วยความเข้มเสียงที่ดังมาก ส่วนเนื้อดนตรีแบบเฮเตโรโฟนีก็ยังคงนำกลับมาใช้เช่นเดียวกับกระบวนที่ 1 โดยจะดูได้จากความสัมพันธ์ของเชลโลและเปียโนในห้อง ที่ 44 และ 46

อัตราจังหวะ 9/8 กลับมาพร้อมกับออสตินาโต ในห้องที่ 48-51 ขณะที่คลาริเน็ต ไวโอลิน และ เชลโล ยังคงนำเสนอเซต (0 1 2) อย่างต่อเนื่องด้วยการใช้เทคนิคการเลียนแบบอิสระอย่างต่อเนื่อง ซึ่งจะทำให้ลักษณะจังหวะของบทเพลงในช่วงนี้มีลักษณะไม่สมมาตร (Asymetrical) จากนั้นผู้ประพันธ์ได้เพิ่มเครื่องหมายหยุดให้กับแนวเปียโนระหว่างห้องที่ 52-60 เพื่อทำให้ออสตินาโตค่อยๆ ดังเหมือนกับช้าลง อย่างไรก็ดีการเพิ่มเครื่องหมายหยุด ก็ทำได้อย่างอิสระ โดยเครื่องดนตรีอื่นๆ ก็ค่อยๆ ลดบทเพลง โดยจะทิ้งระยะห่างของการเลียนให้ห่างขึ้น ดังนั้นระหว่างห้องที่ 52-60 จะทำหน้าที่เป็นโคดาเพื่อฟังดูสงบในการจบบทเพลง ดูตัวอย่างที่ 30