



บทที่ 2

บทวิเคราะห์

กระแสธาร (Stream) เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงออร์เคสตราขนาดใหญ่ มีความยาวประมาณ 10 นาที แบ่งออกเป็น 5 ท่อน ซึ่งดำเนินต่อเนื่องกัน ในแต่ละท่อน นำเสนอแนวความคิดเกี่ยวกับการพัฒนาสีสันและพื้นผิวของเสียงเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา บทประพันธ์เพลงนี้ตั้งบนพื้นฐานของดนตรีที่ไม่มีศูนย์กลางเสียง ดังนั้นการถ่ายทอดดนตรีที่ไม่มีศูนย์กลางเสียงเป็นหลักออกมานั้น ผู้ประพันธ์จึงให้ความสำคัญแก่สีสัน พื้นผิว ทิศทางเสียง มิติความลึกและความเคลื่อนไหวของพื้นผิวในลักษณะต่าง ๆ เป็นอย่างมาก

แนวคิดเริ่มต้นในการแต่งบทประพันธ์เพลงนี้คือความงามของเสียงไม่จำเป็นต้องนำเสนอในแบบเสียงที่อยู่ภายในขอบเขตการใช้ศูนย์กลางเสียงและบันไดเสียงเท่านั้น ผู้ประพันธ์มีแนวความคิดว่า ความงามของเสียงเกิดขึ้นจากเสียงเครื่องดนตรีภายในตัวเอง โดยไม่จำเป็นต้องมีการประสานเสียงให้เกิดความไพเราะจากแบบแผนเสียงประสาน ผู้ประพันธ์มีมุมมองว่าเสียงเครื่องดนตรีไม่ว่าจะเล่นในลักษณะใดก็ตาม คุณลักษณะดังกล่าวก็ย่อมมีความงามในตัวเอง ไม่ว่าจะเป็เสียงที่ฟังดูสงบหรือซับซ้อนมาก แต่ทว่าองค์ประกอบที่ทำให้เกิดสุนทรียภาพขึ้นมาในบทประพันธ์เพลงจะขึ้นอยู่กับการจัดวางองค์ประกอบสีสันซึ่งสัมพันธ์กับที่ว่างบนเวลา สีสันนั้นสัมพันธ์กับมิติความลึกซึ่งสร้างขึ้นด้วยวิธีการต่าง ๆ เช่นการควบคุมทิศทางของความดังเบาเสียง ประกอบกับการกำหนดจำนวนเครื่องดนตรีไม่ว่าจะเพิ่ม ลด หรือ เปลี่ยน เพื่อให้เกิดพื้นผิวและมิติที่หลากหลายนำเสนอการจัดวางสีสันเครื่องดนตรีบนพื้นที่ว่างในเวลาเท่านั้น

ผู้ประพันธ์ได้แบ่งประเภทสีสันเครื่องดนตรีเป็น 4 กลุ่ม ดังนี้

1. เครื่องลมไม้

2. เครื่องลมทองเหลือง

2.1 ไล่ที่ลดเสียง (Mute)

2.2 ไม่ไล่ที่ลดเสียง

3. เครื่องตี

3.1 เครื่องตีประเภทเหล็กที่ไม่มีระดับเสียงที่แน่นอน เช่น ส่องและฉาบ รวมทั้งกระดิ่งราว (Metal wind chimes) ในกรณีนี้ รวมกระดิ่ง

ราวซึ่งทำจากแก้ว (Glass wind chimes) และมาราคาส (Maracas) อยู่ในกลุ่มนี้ด้วย เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่ไม่มีระดับเสียงแน่นอน และมีบทบาทที่สอดคล้องกับเครื่องดนตรีในกลุ่มเดียวกัน

3.2 เครื่องตีประเภทเหล็กที่มีระดับเสียงแน่นอนประเภทไวบราโฟน หรือ กล็อกเคนชpiel (Glockenspiel) เป็นต้น

3.3 เครื่องตีประเภทหนัง เช่น กลองทิมพานี (Timpani), กลองคองกา (Congas), กลองบองโก (Bongos) เป็นต้น

3.4 เครื่องดนตรีที่มีลิ้มนิ้ว คือ เปียโน, เซเลสตา (Celesta) ผู้ประพันธ์ได้จัดให้ทั้งสองเครื่องนี้อยู่ในกลุ่มเครื่องตี เนื่องจากคุณลักษณะของเสียงที่เกิดขึ้น เสียงซึ่งเกิดขึ้นแล้วจางหายไปทันทีภายในการเล่นหนึ่งครั้ง โดยไม่ลากยาวต่อเนื่องเช่น เครื่องสายหรือเครื่องเป่า อีกทั้งกลไกการทำงานของเครื่องดนตรีที่คล้ายคลึงกับเครื่องตี กล่าวคือ เสียงเปียโนเกิดจากการที่ลูกค้อนเคาะสาย ส่วนเสียงของเซเลสตาก็คือเช่นเดียวกันคือ เกิดจากลูกค้อนเคาะที่แผ่นเหล็กขนาดต่าง ๆ ภายในตัวเครื่อง

3.5 เครื่องดนตรีที่ใช้นิ้วดีดสายโดยตรงคือ ฮาร์พ การกำเนิดเสียงของฮาร์พ มีลักษณะคล้ายกับเครื่องตี

4. เครื่องสาย แบ่งสี่เส้นออกเป็น 3 ชนิด คือ

4.1 สีด้วยคันชัก (Arco)

4.2 ดีดด้วยนิ้ว (Pizzicato)

4.3 ดีดด้วยคันชักลงบนสาย โดยใช้บริเวณระหว่างหางม้ากับไม้คันชัก Col legno)

แนวความคิดหลัก

บทประพันธ์นี้ประพันธ์ขึ้นจากแนวความคิดหลัก 4 แนวความคิด ซึ่งใช้โดยการนำมาผสมผสานกันและพัฒนาในรูปแบบต่าง ๆ ในแต่ละท่อน โดยแต่ละแนวความคิดมีลักษณะดังนี้

แนวความคิดที่ 1 ประกอบด้วยแนวเสียงหลายแนวซ้อนกันเป็นแนวนอน บางครั้งเป็นเพียงการซ้อนกันของแนว รวมทั้งจังหวะด้วย แนวความคิดนี้หมายรวมถึงการใช้อัตราจังหวะซ้อนในลักษณะโน้ตยาวหรือโน้ตสั้นเป็นจุดของเสียงแบบพอยน์ติลิสต์

(Pointillist) ดังเช่นในห้องที่ 129 ในกลุ่มเครื่องตี ลักษณะแนวความคิดที่ 1 นี้นำเสนอเป็นครั้งแรกในแนวไวบราโฟนตั้งแต่ห้องที่ 1

แนวความคิดที่ 2 มีลักษณะเป็นโน้ตที่เคลื่อนที่ขึ้นลงอย่างรวดเร็วไปในทิศทางต่าง ๆ และมีการเปลี่ยนระดับความดังเบาเสียงค่อนข้างบ่อย แนวความคิดนี้นำเสนอเป็นครั้งแรกในแนวเซเลสตา และกลุ่มเครื่องลมไม้ตั้งแต่ห้องที่ 3, 4

แนวความคิดที่ 3 มีลักษณะเป็นเสียงลากยาว มีความเคลื่อนไหวของเสียงน้อย การใช้แนวความคิดนี้ส่วนใหญ่เพื่อเป็นการสร้างความลึกของชั้นเสียง และเสริมให้แนวความคิดอื่นแสดงออกมาได้อย่างโดดเด่นขึ้น เช่นในห้องที่ 21 ในแนวเครื่องสาย แนวความคิดนี้ทำให้เกิดชั้นเสียงซึ่งแบ่งออกได้เป็น 2 ชั้น อีกทั้งลักษณะโน้ตลากยาวยังส่งเสริมให้การใช้แนวความคิดที่ 2 ในกลุ่มเครื่องลมไม้โดดเด่นมากขึ้น เมื่อมองภาพรวมในช่วงนี้แล้ว เป็นวิธีการในการสร้างมิติความลึกของเสียงด้วยแนวความคิดที่มีลักษณะแตกต่างกัน แนวความคิดที่ 3 นำเสนอเป็นครั้งแรกในห้องที่ 14 ในแนวฮอร์น เพื่อทำให้เสียงที่เกิดขึ้นในกลุ่มเครื่องลมไม้มีมิติความลึกมากขึ้นเมื่อนำมาผสมรวมกับแนวเสียงที่อยู่นิ่งในแนวฮอร์น อีกทั้งเสียงของฮอร์นทั้ง 6 เครื่องยังมีความดังเพียงพอที่จะทำให้บทบาทของแนวความคิดที่ 3 แสดงออกมาได้อย่างโดดเด่น

แนวความคิดที่ 4 เป็นการซ้ำลักษณะจังหวะ เน้นพื้นผิวไฮโมโพนี เนื่องจากเป็นเสียงที่เกิดขึ้นจากการเล่นพร้อมกันของเครื่องดนตรี เป็นรูปแบบของจังหวะที่ดำเนินอย่างต่อเนื่อง การซ้ำลักษณะจังหวะที่มีพื้นผิวแบบไฮโมโพนีนี้ บางครั้งมีการเปลี่ยนแปลงซีพจรจังหวะทำให้เกิดจังหวะไม่สมมาตร หรือจังหวะไม่ปกติ เพื่อทำให้แนวความคิดนี้มีสีสันที่หลากหลายกว่าการซ้ำรูปแบบจังหวะอย่างต่อเนื่องโดยไม่เปลี่ยนซีพจรจังหวะ ในช่วงที่มีการใช้แนวความคิดนี้ บางครั้งมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะค่อนข้างบ่อย เช่นในห้องที่ 37-38 เปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 3/4 เป็น 7/12 ซึ่งเรียกว่าเป็นอัตราจังหวะใหม่ ตัวเลขตัวล่างแสดงถึงการแบ่งส่วนจากโน้ตตัวกลมเป็น 12 ส่วน คือโน้ตเซบิต 1 ชั้น 3 พยางค์เป็นพื้นฐาน ส่วนตัวเลข 7 บ่งบอกถึงจำนวนโน้ตดังกล่าวใน 1 ห้อง คือ 7 ตัว การเปลี่ยนจังหวะในลักษณะนี้ทำให้ซีพจรจังหวะเปลี่ยนไป แนวความคิดนี้นำเสนอเป็นครั้งแรกในท่อน B หรือห้องที่ 32 ในกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและเครื่องตี

วิเคราะห์บทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลงนี้มีสังคีตลักษณะแบบแบ่งท่อน (Sectional form) ประกอบด้วย 5 ท่อน คือ A, B, C, D, E โดยมีท่อนนำ 3 ห้องก่อนเข้าท่อนแรก ผู้ประพันธ์จะวิเคราะห์เรียงลำดับท่อน

ท่อนนำ (ห้องที่ 1-3)

แนวความคิดแรกนำเสนอโดยไวบราโฟน 3 ตัว เป็นทำนองในแนวนอนซ้อนกัน 3 แนว แต่กำหนดให้เล่นต่างเวลากัน เพื่อที่จะสร้างพื้นผิวแบบโพลีโฟนี ทำนองในแต่ละแนวมีลักษณะคล้ายกัน แต่จัดสัดส่วนความยาวไม่เท่ากัน ในห้องที่ 3 ส่วนโน้ตจะยืดออกมากขึ้น ขณะเดียวกันนั้นเซลล์และดับเบิลเบสก็ดำเนินแนวความคิดแรกนี้ต่อไป คือเป็นทำนองในแนวนอนซ้อนกัน คล้ายกับการเกิดจุดของเสียงหลายจุด ในแนวเซลล์และดับเบิลเบสมีความดังเบาเสียงไปในทิศทางเดียวกัน แต่เกิดขึ้นต่างเวลากันไม่มากนัก

การใช้ไวบราโฟน 3 ตัวในท่อนนำเพื่อเป็นการนำเสนอสีสันทันของเสียงของกลุ่มเครื่องตีที่เป็นเหล็กทั้ง 3 เครื่องจะเหยียบกระเดื่อง (Pedal) เพื่อให้เกิดเสียงก้องและซ้อนกันเป็นสีสันทันที่ฟังไม่ชัดเจน แต่มีเพียงทิศทางของความดังเบาเสียงที่เหมือนกันทั้ง 3 แนว ในห้องที่ 2 คือจาก p ไปสู่ f และความดังเบาเสียงเช่นนี้ จะถูกซ้ำอีกครั้งในแนวฉาบแขวน (Suspended Cymbal) โดยเล่นจาก p ไปสู่ mp ซึ่งมีทิศทางเดียวกัน ส่วนระดับเสียงในแต่ละแนว จะเป็นโน้ตที่ไล่ลงต่ำตั้งแต่ห้องแรกจนกระทั่งห้องที่ 3 ซึ่งเปลี่ยนแปลงด้วยการใช้เทคนิคการย้ายช่วงคู่แปด

บันไดเสียงที่ใช้ในผลงานชิ้นนี้ทั้งหมด เป็นบันไดเสียงสังเคราะห์ที่สร้างขึ้นจากขั้นคู่ต่าง ๆ ผสมกัน ไม่ว่าจะเป็นคู่ 2 เมเจอร์, คู่ 3 เมเจอร์และไมเนอร์, คู่ 4 เพอร์เฟคและออกเมนเต็ด, คู่ 5 เพอร์เฟคและออกเมนเต็ด, คู่ 6 เมเจอร์ สลับกับขั้นคู่ครึ่งเสียง การใช้ขั้นคู่ครึ่งเสียงเป็นขั้นคู่หลักสลับกับขั้นคู่อื่นนับเป็นจุดเด่นของบันไดเสียงสังเคราะห์นี้ ทำให้เสียงที่เกิดขึ้นหลากหลายตลอดเวลา อันเนื่องมาจากส่วนประกอบของขั้นคู่ที่หลากหลาย แต่ทั้งหมดต้องเล่นสลับด้วยขั้นคู่ครึ่งเสียง ไม่ว่าจะทุก ๆ โน้ต 1, 2, 3, 4 ตัว หรือมากกว่านั้น ในบางครั้งผู้ประพันธ์ตัดทอนขั้นคู่ครึ่งเสียงออกเพื่อเปลี่ยนสีสันทัน โดยสร้างบันไดเสียงจากเลือกขั้นคู่แบบสุ่ม ถึงแม้ว่าในบางช่วงจะไม่มีขั้นคู่ครึ่งเสียงเล่นสลับด้วยก็ตาม หรือบางครั้งผู้ประพันธ์ก็ใช้ขั้นคู่ครึ่งเสียงเรียงต่อกันเป็นบันไดเสียงโครมาติกสั้น ๆ อย่างไรก็ตามก็ต้องสลับด้วยขั้นคู่ที่ต่างกันบ้าง

วิธีการเลือกชิ้นคู่ที่ทำให้เกิดบันไดเสียงในบทประพันธ์นี้ ผู้ประพันธ์หลีกเลี่ยงการใช้ชิ้นคู่ซ้ำต่อเนื่องกันเป็นเวลานาน อาจจะมีการซ้ำชิ้นคู่ใดชิ้นคู่หนึ่งอย่างต่อเนื่องบ้าง แต่ต้องสลับด้วยชิ้นคู่อื่นทันที และจะต้องสลับชิ้นคู่ชนิดใดชนิดหนึ่งด้วยชิ้นคู่ที่แตกต่างออกไป

ท่อน A (ห้องที่ 4-31)

นำเสนอแนวความคิดที่ 2 ในแนวเซเลสตา มีลักษณะเป็นโน้ตที่เล่นไล่ลงอย่างรวดเร็ว กลุ่มโน้ตดังกล่าวเป็นบันไดเสียงสังเคราะห์ที่เกิดจากการผสมชิ้นคู่ 2, 3, 4 สลับกับชิ้นคู่ครึ่งเสียง ในท่อน A เป็นท่อนที่นำเสนอแนวความคิดนี้เป็นหลัก

แนวความคิดที่ 2 ประกอบด้วยการใช้บันไดเสียงสังเคราะห์ซึ่งมีโครงสร้างที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ความเปลี่ยนแปลงในลักษณะนี้ ผู้ประพันธ์แฝงนัยในเชิงสัญลักษณ์ไว้ว่า โครงสร้างของบันไดเสียงที่น่าจะเป็นองค์ประกอบที่มั่นคง ไม่ยืดหยุ่น ยังสามารถเปลี่ยนแปลงตลอดเวลาเช่นในบทประพันธ์เพลงนี้ เปรียบเสมือนอนัตตาในทางพระพุทธศาสนา กล่าวคือทุกสิ่งทุกอย่างไม่เที่ยงแท้ ด้วยเหตุนี้ ผู้ประพันธ์จึงมิได้เลือกใช้บันไดเสียงใดบันไดเสียงหนึ่ง ถ้าผู้ประพันธ์เลือกใช้เพียงบางบันไดเสียง โครงสร้างของบันไดเสียงนั้นจะไม่ยืดหยุ่นเท่ากับบันไดเสียงสังเคราะห์ เพราะว่ามีกำหนดกรอบชิ้นคู่ค่อนข้างตายตัว

แนวความคิดที่ 2 มีลักษณะเฉพาะในการนำเสนอ คือ เป็นโน้ตที่ไล่ขึ้นลงอย่างรวดเร็ว ส่วนใหญ่จะปรากฏเป็นโน้ตเซบัต 2 ชั้น ไม่ว่าจะ เป็น 5, 6, 7 พยางค์ หรือเซบัต 2 ชั้นปกติ ในบางครั้งมีการใช้เซบัต 3 ชั้นหรือ 1 ชั้น ในแนวความคิดนี้ นอกจากโน้ตที่ไล่ขึ้นลงเท่านั้นแล้ว ยังมีความดังเบาเสียงที่ค่อนข้างเคลื่อนไหวตลอดเวลาในทิศทางต่าง ๆ ไม่ว่าจะ เป็นไปในทิศทางเดียวกันระหว่างเครื่องดนตรีหลายเครื่อง หรือเป็นไปในทิศทางที่ตรงกันข้ามกัน หรืออาจจะเป็นในทิศทางเดียวกันแต่เกิดขึ้นต่างเวลา ทำให้เกิดมิติความดังเบาเสียงที่ไล่กันเป็นลักษณะคล้ายกับการเข้าของทำนองแต่ละแนวในสังคีตลักษณะแบบพิวัก แต่เปลี่ยนจากทำนองแต่ละทำนองในพิวักเป็นความดังเบาเสียงที่ไล่เข้ามาที่ละแนว สอดรับกับแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรี ตัวอย่างเช่นในห้องที่ 4 คลาริเน็ต 1 และ 2 จังหวะที่ 2 เล่นโน้ตในบันไดเสียงสังเคราะห์ไล่ลงมา โดยเล่นความดังเบาเสียงจากระดับ p ถึง f ต่อมาแนวความคิดนี้ได้ใช้เล่นอีกครั้งในจังหวะถัดไป เป็นการล้อเลียนความดังเบาเสียงของแต่ละกลุ่มในจังหวะที่ 3 โดยพิคโคโล 1 และบาสซูน 1, 2 ซึ่งมีลักษณะความดังเบาเสียงเป็นไปในทิศทางเดียวกับคลาริเน็ต คือตั้งแต่ mf ถึง f หลังจากนั้น ความดังเบาเสียงลักษณะนี้จะใช้ซ้ำในห้องถัดไปในกลุ่มเครื่องลมไม้ด้วยการเล่นต่างเวลากัน

ตั้งแต่ห้องที่ 5 มีการสอดประสานความดังเบาเสียงกันในกลุ่มเครื่องลมไม้ค่อนข้างซับซ้อน ความดังเบาเสียงส่วนใหญ่สัมพันธ์กับทิศทางเสียง เมื่อเล่นโน้ตสูงขึ้นส่วนใหญ่จะ

ดั่งขึ้น หรือเมื่อเล่นโน้ตต่ำลงจะมีเสียงดั่งขึ้น ทิศทางของความดั่งเบาเสียงและระดับเสียงมีการ สอดประสานกันทั้งในทิศทางเดียวกันหรือทิศทางต่างกัน นอกจากนี้ในบางแนวไม่เปลี่ยนทิศทาง

ในห้องที่ 9 กลุ่มเครื่องตีที่ประกอบด้วยเครื่องตีที่เป็นเหล็ก เล่นทำนองจากแนว ความคิดที่ 2 คือเป็นโน้ตที่ไล่ขึ้นอย่างรวดเร็ว โดยในแต่ละแนวเล่นความเร็วไม่เท่ากัน คือ แนวกล็อกเคนชปีล เล่นโน้ต 6 พยางค์ ในแนวไวบราโฟน 2 เล่นโน้ต 5 พยางค์ ส่วนแนว ไวบราโฟน 3 เล่นโน้ตเข้บ็ต 2 ชั้นธรรมดาพร้อมกัน ทำให้เกิดจังหวะซ้อน บริเวณนี้เป็นการเริ่มต้นของการใช้จุดพักประโยคเพลงด้วยการใช้แนวความคิดที่ 2 ทำให้เกิดมวลของเสียงที่หนาแน่นไปในทิศทางเดียวกัน โดยจุดพักประโยคเพลงในผลงานนี้ เป็นจุดรวมมวลของเสียงซึ่งเกิดขึ้นให้เป็นไปในทิศทางเดียวกันหรือตรงข้าม (ในทางระดับเสียง) เพื่อสร้างให้เกิดเสียง ช่วงความถี่ ความหนาแน่น รวมทั้งสีสันทันที่กว้างขึ้นและหนาแน่นขึ้น

จุดพักประโยคเพลงแรกในห้องที่ 9 เป็นจุดที่กลุ่มเครื่องลมไม้เล่นไปใน ทิศทางเดียวกัน เช่น คลาริเน็ต 3, 4 และ บาสซูน 1, 2 เล่นความดั่งเบาตั้งแต่ pp ถึง ff รวมทั้ง ปิคโคโล 1, 2 โอโบ 1, 3 คลาริเน็ต 1 และบาสซูน 4, 5 เล่นความดั่งเบาตั้งแต่ ffp ถึง fff โดยต่าง เวลาที่กลุ่มคลาริเน็ต 3, 4

ห้องที่ 10 ถึงห้องที่ 11 เป็นบริเวณที่สร้างความแตกต่างระหว่างช่วงก่อน หน้านั้นด้วยการเล่นโน้ต 5 พยางค์พร้อมกันทั้ง 5 เครื่อง อีกทั้งยังเล่นประสานกันเป็นยูนิซัน (unison) โดยมีได้มีจังหวะซับซ้อนมากขึ้น ในห้องที่ 12 และห้องที่ 15-16 มีการนำเสนอ จุดพักประโยคอีกครั้งในกลุ่มเครื่องตี เป็นแนวทำนองไล่สูงขึ้น และปล่อยให้เสียงจาง หายไปเองโดยผู้ประพันธ์บันทึกว่า *iv*. ซึ่งย่อมาจากคำว่า *laissez vibrer*

ห้องที่ 14 เริ่มต้นนำเสนอแนวความคิดที่ 3 ที่มีลักษณะเป็นโน้ตลากยาวในแนว ฮอรัน 1-6 เป็นจังหวะที่ดำเนินอย่างเป็นอิสระ เป็นการเสนอแนวคิดของการสร้างมิติความ ลึกของเสียง กล่าวคือในขณะที่แนวเสียงหนึ่งกำลังเคลื่อนที่ด้วยความเร็ว แต่ทว่าอีก แนวเสียงไม่เคลื่อนที่ ผู้ฟังสามารถรับรู้ถึงระยะเสียงที่แตกต่างกัน

ตั้งแต่เริ่มต้นท่อน A โดยเฉพาะตั้งแต่ห้องที่ 6 แนวเสียงที่ไล่ขึ้นลงอย่างรวดเร็วในกลุ่มเครื่องลมไม้สามารถแบ่งออกได้เป็น 3-4 ชั้นเสียง ตัวอย่างเช่น ช่วงท้ายห้องที่ 7 ประกอบด้วยแนวเสียง 3 แนวซ้อนกันและเคลื่อนที่ต่างทิศทางกัน โดยมีความดั่งเบาเสียงที่ เคลื่อนที่ต่างทิศทางกัน แนวเสียงทั้ง 3 แนวประกอบด้วยแนวแรกคือ ฟลูต 1,2 โอโบ 4 คลาริเน็ต 2 และบาสซูน 3 แนวต่อมาประกอบด้วยพิคโคโล 1,2 และโอโบ 1,3 คลาริเน็ต 1 และบาสซูน 4,5 และแนวสุดท้ายประกอบด้วย โอโบ 2 คลาริเน็ต 3,4 และ บาสซูน 1,2 แนวเสียงทั้ง 3 แนวดำเนิน ไปในทิศทางที่ไม่เหมือนกัน มีการกำหนดทิศทางความดั่งเบาเสียงที่ต่างกันในแต่ละแนว เช่น ห้องที่ 7 แนวฟลูต 1,2 (รวมทั้งเครื่องดนตรีอื่นที่เล่นในลักษณะเดียวกัน) มีความดั่งจาก ff

ในจังหวะที่ 4 ลดลงมาถึง p ในจังหวะที่ 3 ห้องที่ 8 ซึ่งในขณะเดียวกัน แนวบาซซูน 4, 5 (รวมทั้งเครื่องดนตรีอื่นที่เล่นในลักษณะเดียวกัน) จังหวะที่ 4 ห้องที่ 7 มีความดังตั้งแต่ mp จนถึง ff ในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 8 เป็นต้น ในขณะที่แนวแรกมีทิศทางความดังลดลง แต่ทิศทางความดังของอีก แนวหนึ่งเพิ่มขึ้นและลดลงหลังจากที่แนวแรกได้เริ่มลดความดังไปบ้างแล้ว (ห้องที่ 8 จังหวะที่ 2) ในตัวอย่างดังกล่าวเป็นบริเวณที่แสดงให้เห็นถึงการสร้างมิติความลึกของเสียงด้วยความดังเบาเสียง

เสียงที่เกิดขึ้นในท่อน A เป็นลักษณะเสียงที่เน้นความเคลื่อนไหวของแนวต่าง ๆ อย่างรวดเร็ว ผู้ประพันธ์เน้นการใช้พื้นผิวเป็นหลัก ตั้งแต่ห้องที่ 4 ถึง 15 จะไม่สามารถฟังแยกแต่ละแนวออกมาได้อย่างชัดเจน แต่สามารถรับรู้ได้ถึงความเคลื่อนไหวและทิศทางต่าง ๆ ของเสียง รวมทั้งการใช้สีสันเครื่องดนตรี แนวเสียงที่เกิดขึ้นจำนวนทั้ง 4 แนวตั้งแต่ห้องที่ 4, 5 ได้เคลื่อนไหว และลดลงมาเหลือเพียง 2 แนว ในห้องที่ 14 เพื่อสร้างความเป็นเอกภาพของกลุ่มเสียงมากขึ้น ในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 15 มีการซ้อนแนวเสียงด้วยการลากโน้ตตัวสุดท้ายค้างไว้ กล่าวคือ จังหวะสุดท้ายมีโน้ต C#, B, F#, G, C, F# แต่โน้ต C# เล่นค้างไว้โดยแนวบาซซูน 4,5 ส่วนเครื่องดนตรีอื่นเล่น C# และตามด้วย B แต่ในแนวโอโบ 1,2,4 เล่นโน้ตตัว B ค้างไว้และเครื่องต่อมาก็เล่นโน้ตตัว B แล้วตามด้วย F# ซึ่ง F# เป็นโน้ตสุดท้าย ในห้องนี้ของแนวคลาริเน็ต 2 และเครื่องดนตรีต่อมาก็ใช้วิธีการนี้ซ้อนแนวเสียงเป็นชั้นหนาขึ้นเรื่อย ๆ ภายในเวลา 1 จังหวะเพื่อสร้างจุดต่างจากช่วงก่อนหน้านี้ การซ้อนแนวเสียงนี้จะสอดคล้องกับกลุ่มเสียง ในกลุ่มเครื่องตีห้องที่ 14-15 ที่ไล่เป็นชั้นเสียงหนาซ้อนกันขึ้นไปเป็นจุดพักประโยคเพลง ในขณะเดียวกัน กลองทิมปานีตีเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 5 พยางค์ไปเรื่อย ๆ เป็นการสร้างจังหวะที่สอดคล้องกับโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น 5 พยางค์ในกลุ่มเครื่องลมไม้ แต่ว่าในห้องที่ 16 จะมีลักษณะเป็นจังหวะซ้อน (Polyrhythm) กับกลุ่มเครื่องลมไม้ และค่อย ๆ จางหายไปด้วยการตีรัว (Tremolo)

ในห้องที่ 16 แนวความคิดที่ 2 ได้คลี่คลายลงด้วยการทำให้พื้นผิวบางลง กล่าวคือ มีแนวเสียงแบ่งออกได้เพียง 2 แนว แนวแรกเป็นแนวเสียงที่เคลื่อนไหวต่อเนื่องมาจากห้องที่ 15 แต่ลดความเร็วลงเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 3 พยางค์ ซึ่งเล่นเป็นยูนิซันกัน อีกทั้งมีการใช้แนวความคิดที่ 3 ซึ่งเป็นเสียงลากยาวเข้ามามีบทบาทที่สำคัญมากขึ้น ในห้องที่ 18 กลุ่มเครื่องสายทำหน้าที่เป็นช่วงเชื่อมเข้าสู่การใช้แนวความคิดที่ 3 อย่างชัดเจนในห้องที่ 21 ในบริเวณช่วงเชื่อมมีจุดพักประโยคที่เล่นโดยกลุ่มเครื่องตีเข้ามา 2 ครั้ง โดยครั้งแรกปรากฏในห้องที่ 18 มีความยาว 2 จังหวะ ส่วนครั้งที่ 2 ปรากฏขึ้นมาในห้องที่ 20 เพื่อเชื่อมต่อเข้ากับแนวความคิดที่ 2 ในกลุ่มเครื่องลมไม้ กลุ่มเครื่องสายในช่วงนี้ใช้เทคนิคครูดสาย (Glissando) โดยแต่ละแนวเล่นไม่พร้อมกันอีกทั้งยังมีการเพิ่มความดังเสียงเพื่อสร้างให้เกิดจุดพักประโยคเพลงที่ชัดเจน

ในห้องที่ 19 กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเล่นแนวเสียงซ้อนกันซึ่งมีลักษณะคล้ายกับแนวเสียงของไวบราโฟน 3 แนวที่ปรากฏขึ้นในห้องแรก แต่ห้องที่ 19 เป็นแนวเสียงซ้อนกันถึง 10 แนวของเครื่องลมทองเหลือง และทั้ง 10 แนวต้องใส่ที่ลดเสียง (Mute) ซึ่งใช้ประเภทที่แตกต่างกันเนื่องจากทำให้เกิดสีสรรที่หลากหลายนอกจากการไม่ใช้ที่ลดเสียง นอกจากนี้ยังทำให้แนวความคิดทั้งในกลุ่มเครื่องลมไม้และเครื่องสายยังคงโดดเด่นอยู่ได้เพราะว่าระดับความดังของกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองได้ลดลงบ้างด้วยที่ลดเสียง

ในแต่ละแนวของเครื่องลมทองเหลืองเล่นความดังเบาตั้งแต่ p ถึง ff ซ้อนกันภายในเวลาที่เหลื่อมกันไม่มากนัก คล้ายกับการกำหนดความดังเบาเสียงในแนวไวบราโฟนห้องที่ 2 ที่เล่นต่างเวลากัน โดยมีความดังเบาตั้งแต่ p ถึง f

ห้องที่ 20 จังหวะที่ 3 กลุ่มเครื่องลมไม้นำเสนอแนวความคิดที่ 2 อีกครั้งหนึ่งด้วยการเล่นแนวเสียงที่เป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นธรรมดาอย่างต่อเนื่องโดยแต่ละแนวเล่นเป็นยูนิซันกัน ห้องที่ 22 ในกลุ่มเครื่องลมไม้มีการเปลี่ยนความดังเบาทันที จาก f เป็น p และห้องที่ 23 บริเวณที่เปลี่ยนความดังเป็น fff มีการแปรทำนองในแนวคลาริเน็ต 3,4 ฟลูต 1,2 และโอโบ 1,2 จนกระทั่งห้องที่ 24 ทั้งกลุ่มเครื่องลมไม้เล่นความดังเท่ากันทุกเครื่องคือ mf ในการเปลี่ยนความดังเบาแต่ละครั้งในกลุ่มเครื่องลมไม้ ในกลุ่มเครื่องสายจะเปลี่ยนโน้ตตามไปด้วย แต่ในที่นี้เครื่องสายนำเสนอแนวความคิดที่ 3 ซึ่งเป็นโน้ตลากยาว ทำให้เกิดชั้นความลึกของเสียง กล่าวคือ มีชั้นของเครื่องสายบรรเลงเสียงที่ไม่มีความเคลื่อนไหว ทั้งความดังเบาและระดับเสียง ส่วนในแนวของกลุ่มเครื่องลมไม้มีความเคลื่อนไหว เป็นกลุ่มโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นตลอดเวลา และมีกลุ่มเครื่องตีแทรกเข้ามาบางครั้ง ในห้องที่ 23 กลุ่มเครื่องตีเป็นประเภทกลอง รวมกับเปียโน ฮาร์พ และเซเลสตา กลุ่มของเครื่องตีที่เป็นกลองเล่นส่วนโน้ตอิสระ กล่าวคือ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดความยาว โดยรวมของกลุ่มโน้ตทั้งหมดทำให้ผู้เล่นสามารถเล่นความยาวโน้ตแต่ละตัวได้ค่อนข้างอิสระภายใต้ความยาวรวมทั้งหมดของทั้งกลุ่มที่กำหนดไว้ กลุ่มเครื่องดนตรีประเภทกลองทั้ง 4 คน เล่นโดยหยุดทีละเครื่อง เพื่อสร้างให้เกิดที่ว่างขึ้นมา คือ ทีมพานีเป็นเครื่องตีเครื่องแรกที่หยุดเล่น กลองบองโกจะหยุดเล่นในจังหวะต่อมา กลองบองโกอีกชุดหนึ่งจะหยุดเล่นต่อมาเล็กน้อย และกลองคองก้ากับทอมทอมจะหยุดเล่น หลังจากนั้น 2 จังหวะเป็นการทำให้พื้นผิวเปลี่ยนไป จุดที่กลองทั้ง 4 คนเข้ามานั้นตรงกับจุดเปลี่ยนความดังเบาในกลุ่มเครื่องลมไม้ห้องที่ 23

ห้องที่ 25 กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองที่ยังคงใส่ที่ลดเสียงอยู่นำเสนอแนวความคิดที่ 1 ซึ่งเป็นแนวความคิดที่เน้นการซ้อนกันของแนวเสียง ต่อมาห้องที่ 27 กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองได้หยุดเล่นครั้งละเครื่องทำให้เกิดที่ว่าง ส่วนในห้องที่ 26 กลุ่มเครื่องลมไม้มีการแปรทำนองอีกครั้งในแนวคลาริเน็ต 3,4 ฟลูต 1,2 โอโบ 1,2 และบาสซูน 3 โดยความ

ดั่งเบาเสียงบริเวณนี้มีทิศทางต่างกัน ทั้งกลุ่มเครื่องลมไม้จะกลับมามีความดั่งเบา เท่ากันอีกครั้งในห้องที่ 28 คือ ตั้งแต่ p ถึง f ในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 27 ในกลุ่มเครื่องสาย นำเสนอทำนองแนวเดียวในรูปแบบของแนวความคิดที่ 2 แต่มีการซ้อนแนวเสียงในลักษณะ ยูนิซันเพิ่มเข้ามาครั้งละโน้ตภายในระยะเวลาอันสั้น แต่เป็นโน้ตตัวเดียวกัน ทำให้ความหนาแน่น ของเสียงเกิดขึ้นจากสีสันเครื่องดนตรี ในขณะที่ซ้อนแนวแต่ละแนวเข้ามานั้น แต่ละแนวที่ ซ้อนเข้ามาจะเพิ่มความดั่งมากขึ้น

ตั้งแต่ห้องที่ 27 มีการใช้ที่ว่างเป็นส่วนประกอบในกลุ่มเครื่องลมไม้ ส่วนในกลุ่มเครื่องสาย เพิ่มที่ว่างระหว่างกลางของการเล่นแนวความคิดเดิมอีกครั้ง ในห้องที่ 28 กลุ่มเครื่องสายมีความหนาแน่นขึ้นไม่ว่าจากการซ้อนแนวเสียงครั้งละเครื่องดนตรี และการเพิ่มความดั่งเสียง ซึ่งทั้งหมดจะจบลงพร้อมกันกับกลุ่มเครื่องตีที่เป็นกลองในห้องที่ 29 ส่วนในจังหวะที่ 4 ห้องที่ 29 เป็นอีกบริเวณที่ผู้ประพันธ์ต้องการให้พื้นผิวเบาบางลงด้วยการ เล่นทำนองแนวเดียวแต่ตัดออกครั้งละเครื่อง

เสียงที่เกิดขึ้นในกลุ่มเครื่องลมไม้ช่วงห้องที่ 20 ถึง 31 เป็นเสียงที่นำมาจาก บันไดเสียงสังเคราะห์ด้วยการเลือกใช้และซ้ำบางโน้ต โดยเน้นชั้นคู่ครึ่งเสียง ส่วนชั้นคู่อื่น ๆ มิได้จำกัดตายตัว แต่เล่นโน้ตสลับกันโดยไม่เรียงลำดับเสียงสูงต่ำ

ท่อน B (ห้องที่ 32-72)

เป็นท่อนที่นำเสนอแนวความคิดที่ 4 ซึ่งมีพื้นผิวแบบไฮโมโพนีมากขึ้น มีการ ประสานเสียงในแนวตั้งด้วยการเลือกกลุ่มโน้ตจากบันไดเสียงสังเคราะห์ กล่าวคือ นำชั้นคู่ ครึ่งเสียงรวมกับชั้นคู่อื่น ๆ ในท่อนนี้มีการใช้อัตราจังหวะซ้อน เช่น $17/16$ หรือ $3/4 + 3/16$ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการใช้อัตราจังหวะแบบใหม่ที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของโน้ต 3 พยางค์ คือ $7/12$ คือ มีโน้ตเข็บิต 1 ชั้น 3 พยางค์ 7 ตัวใน 1 ห้อง สาเหตุของการใช้อัตราจังหวะในลักษณะ นี้คือ ต้องการให้เกิดความเปลี่ยนแปลงของซีพจรจังหวะทันที เมื่อโน้ตเข็บิต 2 ชั้นดำเนินต่อไป เรื่อย ๆ แล้วถูกขัดด้วยจังหวะที่เป็นโน้ต 3 พยางค์โดยเน้นทุก 2 ตัว จะฟังคล้ายกับการเปลี่ยน ความเร็ว (Tempo) เช่นในห้องที่ 40 จังหวะ $4/4$ ซึ่งเน้นทุกจังหวะ โดยมีความเร็วโน้ตตัวดำ เท่ากับ 60 ครั้งต่อนาที (60 Bpm.) ห้องต่อมาอัตราจังหวะ $8/12$ คือ โน้ตเข็บิต 1 ชั้น 3 พยางค์ จำนวน 8 ตัวในห้องนั้นและเน้นทุก 2 ตัว ทำให้ซีพจรจังหวะคล้ายกับการเปลี่ยนจากความเร็ว โน้ตตัวดำเท่ากับ 60 ครั้งต่อนาที เป็น 90 ครั้งต่อนาที (90 Bpm.) โดยผู้ประพันธ์จะเปลี่ยนจาก อัตราจังหวะซ้อนเป็นอัตราจังหวะแบบใหม่เพียงครั้งละ 1 ห้องเท่านั้น แล้วจึงเปลี่ยนกลับมาเป็น อัตราจังหวะแบบปกติหรือแบบซ้อน

นอกจากนี้ แนวความคิดที่ 4 ยังเป็นการนำเสนอการใช้ซีพอร์จังหวะแบบไม่ปกติ มีการเน้นจังหวะซ้อนกันหลายแนว เช่นในห้องที่ 33 ในแนวเครื่องตีทั้ง 2 แนวแรกคือทิมปานีและกลองบองโกเน้นจังหวะไม่เหมือนกัน ทำให้เกิดอัตราจังหวะที่ค่อนข้างซ้อนกัน โดยในแต่ละแนวเล่นโดยไม่มีการซ้ำรูปแบบจังหวะเดิม เป็นต้น

ห้องที่ 32 ในแนวเครื่องสายเล่นแนวเสียงที่ซ้อนกันแบบยูนิซันแต่เพิ่มความหนาของพื้นผิวเข้ามาครั้งละแนว และลดลงครั้งละแนวจนพื้นผิวบางลงดังเช่นในห้องที่ 27-28 โดยเล่นโน้ตซึ่งประกอบด้วยชั้นคู่ครึ่งเสียง และชั้นคู่อื่น ๆ ที่กว้างกว่า โดยสลับชั้นคู่ต่าง ๆ ภายในช่วงเสียงประมาณ 1 ช่วงคู่แปด (Octave) ด้วยการสลับกันกับชั้นคู่ครึ่งเสียงเป็นหลัก เช่น ในจังหวะสุดท้ายห้องที่ 31 ประกอบด้วยโน้ต $G\# B A C C\# A\# B G\# G E A F\# G E D\# D \dots$ เป็นต้น เป็นชั้นคู่ที่หลากหลายสลับกับชั้นคู่ครึ่งเสียง วิธีการนี้เป็นวิธีการเลือกเสียงหลักในการประพันธ์เพลง คือการผสมชั้นคู่ต่าง ๆ กับชั้นคู่ครึ่งเสียงซึ่งเป็นหลักของบันไดเสียงสังเคราะห์

ห้องที่ 35 กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองแบ่งออกเป็น 3 ชั้นเสียง คือ ชั้นแรกแนวฮอร์น 1-4 ทروมโบนและทูบาเล่นจังหวะคงที่ ซึ่งในแนวฮอร์น 1-4 มีลักษณะนี้ตั้งแต่เริ่มต้นท่อน B จัดเป็น 1 ชั้นเสียง ชั้นเสียงต่อมา คือแนวที่แทรกเข้ามาเป็นโน้ตในช่วงเสียงสูงของฮอร์น 5,6 และทروมโบน 1,2 โดยมีการนำเสียงที่แคบกว่าครึ่งเสียง เรียกว่าควอเตอร์โทน (Quarter tone) เข้ามามีบทบาท เพื่อที่จะแสดงให้เห็นคล้ายกับลักษณะการเล่นเสียงเพี้ยนในช่วงเสียงสูงของเครื่องเป่า ทروมโบน 1 เล่นถึงโน้ตสูงสุดในห้องที่ 36 คือโน้ต D three-quarter up ส่วนฮอร์นเล่นโน้ตสูงสุดในช่วงนี้คือโน้ต $F\#$ ในห้องที่ 38 ซึ่งเป็นช่วงเสียงที่สูงสุดของฮอร์น คุณภาพเสียงช่วงนี้ของทروมโบนและฮอร์นค่อนข้างคล้ายกับการใช้เทคนิคเสียงหลอก (Falsetto) ในเสียงร้องของมนุษย์ กล่าวคือไม่ชัดเจนเท่ากับเสียงในช่วงกลางของเครื่องดนตรี สาเหตุที่นำฮอร์นและทروมโบนเล่นแทรกเข้ามา เพื่อให้เกิดอีกสีสนหนึ่งเข้ามามีบทบาทซ้อนกัน ชั้นเสียงสุดท้าย คือทรมเปิด ทั้ง 5 ตัว ในห้องที่ 35 มีการซ้ำโน้ตตัว B ซ้อนเข้ามาครั้งละเครื่องจนพื้นผิวหนาขึ้นและค่อย ๆ ลดความหนาของพื้นผิวลงจนกระทั่งในชั้นเสียงนี้เหลือเพียงทรมเปิดเพียงตัวเดียว โดยกำหนดความดังที่ mf

ในแนวเครื่องสายห้องที่ 34 มีเทคนิคการดีดสายแบบบาร์ทอค (Bartok's pizzicato) คือการดีดให้สายกระแทกกับสะพานวางนิ้ว (Fingerboard) เพื่อเน้นจังหวะท้ายของห้องพร้อมกับกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองที่เล่นเสียงสั้นมาก (Staccatissimo) บทบาทนี้ทำให้กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเด่นชัดยิ่งขึ้นในห้องที่ 35 ซึ่งมีอัตราจังหวะ 11/16

ในท่อน B มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะบ่อย เพื่อทำให้เกิดความเคลื่อนไหวของเสียงในแบบไฮโมโพนี ในท่อนนี้เป็นท่อนที่ต่างจากท่อน A เนื่องจากแนวความคิดเกี่ยวกับพื้น

ผิว และการจัดวางเสียง ซึ่งมีลักษณะเป็นแนวตั้งมากกว่าแนวนอนดังเช่นท่อน A การเน้นจังหวะในท่อน B จะเน้นจังหวะอย่างไม่ปกติ เช่นในห้องที่ 39 ในกลุ่มเครื่องสาย ในขณะที่มีแนวเบสเล่นจังหวะซ้ำกันไปเรื่อย ๆ จนถึงห้องที่ 41 ที่เปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะใหม่ จนกระทั่งห้องที่ 45 มีการนำแนวความคิดที่ 2 กลับมาใช้ในกลุ่มเครื่องลมไม้ แต่มีการยืดจังหวะออกหลังจากเล่นโน้ตกลุ่มเล็กแล้ว มีความเคลื่อนไหวของความดังเบาที่ต่างทิศทางกันในแต่ละชั้นเสียงของกลุ่มเครื่องลมไม้

ในห้องที่ 47 เป็นจุดพักประโยคเพลงซึ่งบทบาทของกลุ่มเครื่องลมไม้หลังจากการเคลื่อนที่ของเสียงอย่างรวดเร็ว ทั้งหมดจบลงด้วยโน้ตตัวดำพร้อมกัน โดยมีกระดิ่งราวขนาดกลาง (Medium metal wind chimes) มีบทบาทสอดคล้องกับเครื่องลมไม้ นอกจากนี้เกือบทุกแนวจะลดความดังลง รวมทั้งกลองบองโกที่มีความดังแบ่งเป็น 4 ระดับในบริเวณนี้ กล่าวคือลดความดังทุก ๆ โน้ต 2 ตัว

ตั้งแต่ห้องที่ 48 ถึง 72 เป็นช่วงที่นำแนวความคิดที่ 1, 2 และ 4 มาผสมผสานและพัฒนาในห้องที่ 48 การนำแนวเสียงหลายแนวซ้อนกันและมีความเคลื่อนไหวขึ้นลงบ้างเป็นแนวความคิดที่ผสมกันระหว่างแนวความคิดที่ 1 ซึ่งเป็นการซ้อนกันของเสียงที่มีลักษณะคล้ายกันกับแนวความคิดที่ 2 คือ ความเคลื่อนไหวของเสียงอย่างมีทิศทาง เช่น ในห้องที่ 50 แนวอิงลิชฮอร์นเคลื่อนที่ขึ้นเป็นโน้ตเข็บ็ต 2 ชั้น หลังจากนั้น 1 จังหวะ แนวเบสคลาริเน็ตและคอนทราบาซซูนก็มีทิศทางเคลื่อนที่ขึ้น ประกอบกับ ไวบราโฟนทั้ง 3 ตัวที่เล่นโน้ตตัว C# เข้ามาโดยเพิ่มความดังถึง ff และห้องที่ 51 ทั้งเบสคลาริเน็ตและคอนทราบาซซูนก็ยังเคลื่อนไหวสลับกับหยุดนิ่ง (ซึ่งทั้ง 2 แนวนี้จะมียุทธศาสตร์ที่ห้องที่ 56) ต่อมาแนวโอโบ 3 และอิงลิชฮอร์นแทรกแนวความคิดที่ 4 เข้ามา แนวความคิดนี้ก็ซ้ำอีกครั้งในแนวโอโบ 1,2 โดยในครั้งแรก โอโบ 3 และอิงลิชฮอร์น มีความดังตั้งแต่ ff แล้วลดลงมาจนกระทั่ง pp แต่แนวโอโบ 1,2 ซึ่งเข้ามาหลังจากนั้น 2 จังหวะครึ่ง เล่นความดัง ff เท่ากับช่วงแรกที่โอโบ 3 และอิงลิชฮอร์นเข้ามาแล้วลดลงเหลือ pp พร้อมกันทั้งกลุ่มโอโบ ในแนวเบสคลาริเน็ต และคอนทราบาซซูนก็ลดความดังลงเหลือ pp เช่นเดียวกับเครื่องลมไม้อื่น ๆ

ห้องที่ 53 ไวบราโฟนทั้ง 3 ตัวมีพื้นผิวแบบเฮตโรโฟรีน คือการแปรทำนองเดียวกันให้ต่างออกไปบนเวลาเดียวกันด้วยการยืดจังหวะในแนวไวบราโฟน 2 และ 3 ทั้ง 3 แนวมีทิศทางความดังเพิ่มขึ้น และแนวความคิดในลักษณะนี้ได้นำมาใช้อีกครั้งหนึ่งในห้องที่ 54-56 ในห้องที่ 53 ใช้อัตราจังหวะ 9/8 แต่แบ่งกลุ่มออกเป็น 2+3+2+2/8 เพื่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงของซีฟเจอร์จังหวะ และทำให้มีการเน้นจังหวะอย่างไม่ปกติ ตั้งแต่ห้องนี้ถึงห้องที่ 72 พื้นผิวจะบางลงเรื่อย ๆ ด้วยการลดจำนวนเครื่องดนตรีลงจากการใช้เบสคลาริเน็ต คอนทราบาซซูน และกลุ่มเครื่องตี 4 คน เหลือเพียงไวโอล่าเพียง 2 ตัวเท่านั้น

ห้องที่ 53-72 เป็นช่วงที่ขยายแนวความคิดที่ 2 ซึ่งเป็นแนวความคิดของโน้ตที่เคลื่อนไหวในทิศทางต่าง ๆ โดยมีการกำหนดความดังเบาให้มีความเคลื่อนไหวไปด้วย ในห้องที่ 56 วิโอล่าทั้ง 10 เครื่อง (แบ่งออกเป็น 2 แนว แนวละ 5 คน) ได้เล่นสอดประสานกับเบสคลาริเน็ตและคอนทราบาซซูนซึ่งจับลงที่ห้อง 56 เพื่อลดความหนาแน่นของพื้นผิว ทั้ง 2 แนวนี้จับลงที่ความดัง f ส่วนแนววิโอล่าที่เข้ามาถูกกำหนดให้มีความดัง f เท่ากับเครื่องเป่าทั้งสอง ในห้องที่ 57 กลองทิมพานีทำหน้าที่เป็นผู้เน้นต้นจังหวะซึ่งในห้องที่ 57 มีอัตราจังหวะ 13/16 แบ่งออกเป็น $3+2+2+3+3/16$ กลองทิมพานีถูกกำหนดให้ใช้ไม้แข็งและมีความดังเพียง ppp ซึ่งเบามาก เนื่องจากการใช้ไม้แข็งดีจะทำให้เกิดเสียงของไม้ช่วงที่กระทบหนังกลองมากกว่าเกิดเป็นระดับเสียงอย่างชัดเจน แต่ความดังนี้จะเปลี่ยนแปลงเป็น mf ในห้องที่ 58 จังหวะที่ 3 โน้ตตัวที่ 3 ของกลุ่มโน้ตเข้บัต 2 ชั้น 5 พยางค์ ซึ่งแนวนี้จะสอดคล้องกับวิโอล่าในแนวล่าง (วิโอล่า B)

ตั้งแต่ห้อง 57 มีเครื่องดนตรี 2 ชนิดคือ ทิมพานีและวิโอล่าทั้งกลุ่มเล่น ในห้องต่อมาวิโอล่าจากแนวละ 5 เครื่องได้ลดลงเหลือเพียงแนวละ 3 เครื่อง เพื่อลดความหนาแน่นของพื้นผิว และในห้องที่ 59 วิโอล่าบน (วิโอล่า A) ลดจำนวนลงเหลือเพียง 1 เครื่องบรรเลงเดี่ยวเท่านั้น และห้องต่อมาวิโอล่าแนวล่าง (วิโอล่า B) ได้ลดจำนวนลงจาก 3 เครื่อง เหลือเพียง 1 เครื่องบรรเลงเดี่ยวเช่นเดียวกับแนวแรก

ห้องที่ 62 เป็นช่วงที่วิโอล่าทั้ง 2 เครื่องบรรเลงเดี่ยวประสานกับกลองทิมพานี ซึ่ง เล่นเป็นอีกชั้นเสียงหนึ่งซ้อนกัน แนววิโอล่ามีเทคนิคเนเจอร์ล ฮาร์โมนิค (Natural harmonic) ไล่ขึ้นลงเหมือนกับโน้ตปกติ แต่ทว่าเสียงที่เกิดขึ้นจะต่างกันสิ้นเชิง คือมิได้เป็นเสียงที่บันทึกเป็นโน้ตเนื่องจากเทคนิคเนเจอร์ล ฮาร์โมนิคเกิดจากการแตะสายเบา ๆ ในบริเวณต่าง ๆ ของสาย ทำให้เกิดเสียงตามลำดับโอเวอร์โทน (Overtone series) เช่น บนสาย A แตะโน้ตตัว E จะได้เสียงจริงที่สูงขึ้นไปจากสายเปล่า 1 คู่แปด กับ คู่ 5 เพอร์เฟค เมื่อแตะโน้ตตัว D จะได้เสียงจริงคือ A สูงขึ้นไป 2 คู่แปดจากสายเปล่า และถ้าแตะโน้ต C# จะได้เสียงจริงคือ C# สูงขึ้นไป 2 คู่แปดกับคู่ 3 เมเจอร์ ฯลฯ ตัวอย่างเช่นในห้องที่ 62 แนววิโอล่า A เล่นโน้ตปกติ 3 ตัวจึงเปลี่ยนเป็นแตะสายบริเวณโน้ตที่เขียนอีก 5 ตัว แล้วจึงกลับมาเล่นโน้ตปกติ นอกจากนี้ใช้เสียงไมโครโทน คือเสียงที่แคบกว่าครึ่งเสียง ทั้งในโน้ตปกติและในโน้ตที่เล่นด้วยการแตะสายเบา ๆ (Natural harmonic) แนวความคิดหลักในแนวเสียงของวิโอล่าตั้งแต่ห้องที่ 62-72 คือการพัฒนาแนวความคิดที่ 2 ให้เกิดเสียงคลุมเครือไม่ชัดเจนมากนัก แต่ในขณะที่เดียวกันก็มีความเคลื่อนไหวของเสียงและความดังเบาเสียงในทิศทางต่าง ๆ โดยทั้ง 2 เครื่องดำเนินแนวเสียงทั้งในทิศทางเดียวกันและต่างกันตามลักษณะหลักของแนวความคิดที่ 2

ในช่วงที่ไวโอล่าใช้เทคนิคเนเจอร์ล ฮาร์โมนิก ส่วนใหญ่จะกำหนดให้สีบริเวณ โกล์กับหย่อง (Sul ponticello) เพื่อให้คุณภาพเสียงที่เกิดขึ้นค่อนข้างแหลม และฟังเป็น โน้ตไม่ชัดจนมากนักเนื่องจากมีเสียงที่เกิดจากลำดับโอเวอร์โทนขั้นสูงแทรกเข้ามา ห้องที่ 72 ไวโอล่าใช้เทคนิคอาร์ทิฟิเชียล ฮาร์โมนิก (Artificial harmonic) คือการกดโน้ตตัวหนึ่งและใช้นิ้ว ตะเบา ๆ ที่โน้ตอีกตัวหนึ่งซึ่งสูงกว่าตัวที่กดเป็นขั้นคู่ต่าง ๆ ไม่ว่าจะ เป็นคู่ 3, 4 หรือ 5 ทำให้เกิด เสียงที่สูงกว่าโน้ตที่กดประมาณ 1-2 คู่แปด ขึ้นอยู่กับการตะเบาที่โน้ตตัวใด ในช่วงนี้ผู้ประพันธ์ ใช้เทคนิคนี้พร้อมกับการรูดสาย (Glissando) อีกทั้งยังลดระดับความดังลงเพื่อเชื่อมต่อเข้าสู่ ท่อน C

ท่อน C (ห้องที่ 73-98)

เริ่มต้นด้วยการนำเสนอแนวความคิดที่ 3 คือเป็นแนวความคิดที่มีลักษณะ ของเสียงลากยาว จากช่วงเชื่อมโดยแนวบรรเลงเดี่ยวไวโอล่า 2 แนว เปลี่ยนเป็นทั้งกลุ่มเครื่อง สายบรรเลงพร้อมกันทันที ทำให้เกิดจุดต่างขึ้นมา ความหนาแน่นของแนวเสียงได้เพิ่มขึ้นมาก ถึงแม้ว่าจะกำหนดความดังไว้ที่ระดับ pp ก็ตาม โน้ตที่เล่นพร้อมกันประกอบด้วยขั้นคู่ครึ่งเสียง เป็นหลักประกอบกับขั้นคู่อื่น ๆ ไหลลงมาตั้งแต่โน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตสูงสุด โดยทั้งกลุ่มเครื่องสายใช้ เทคนิคอาร์ทิฟิเชียล ฮาร์โมนิก และกำหนดให้วางคันชักโกล์กับหย่องเพื่อต้องการสร้างสีสัมผัส ที่แตกต่างจากการสีบนตำแหน่งปกติ คือคุณภาพเสียงจะค่อนข้างแหลมเล็กกว่าการสีตำแหน่ง ปกติ โดยภาพรวม เสียงที่ซ้อนกันเป็นชั้นหนา แต่ลากยาวไม่เคลื่อนไหว จะฟังไม่ค่อยชัดเจนว่า เป็นโน้ตตัวใดตัวหนึ่ง แต่เป็นกลุ่มก้อนของเสียงในช่วงเสียงที่สูงมาก

ในห้องที่ 75 เซลโล่และดับเบิลเบสนำเสนอความคิดที่ 3 เข้ามาใน ลักษณะเดียวกับไวโอลินและไวโอล่าในห้องที่ 73 แต่วางคันชักไว้หลังหย่องแล้วสีให้เกิดเสียง ดังนั้นเสียงที่เกิดขึ้นในแต่ละเครื่องจะไม่เป็นเสียงเดียวกัน เนื่องจากการตั้งหย่องเครื่องดนตรี ในนักดนตรีแต่ละคนจะตั้งต่างระยะกัน ทำให้เสียงที่เกิดขึ้นจากการสีหลังหย่องเป็นเสียงที่ต่าง กัน ผู้ประพันธ์จึงกำหนดเพียงสายที่สี่ว่าใช้สายใดสี กลุ่มเซลโล่และดับเบิลเบสกำหนดให้มี ความดังที่ระดับ pp เช่นเดียวกับเครื่องสายเครื่องอื่น ๆ ทั้งหมดเล่น ในลักษณะเป็นเสียงลากยาว หนึ่ง ๆ จนถึงห้องที่ 77 ที่เริ่มต้นเทคนิครูดสาย โดยเริ่มต้นรูดสายครั้งละเครื่อง มิได้เริ่มต้นพร้อม กันทั้งหมด ดังนั้นเสียงที่เกิดขึ้นจึงเป็นลักษณะค่อย ๆ เคลื่อนไหวไปในทิศทางที่สูงขึ้น โดย เครื่องสายทุกเครื่องเริ่มต้นรูดสายที่โน้ตตัว B ในช่วงคู่แปดเดียวกันทั้งหมด สังเกตได้จากแนว ไวโอลิน ที่เริ่มจากตัว B ต่ำกว่า C กลาง (Middle C) และในแนวดับเบิลเบสซึ่งเริ่มต้นจากโน้ตใน ช่วงเสียงเดียวกันนั้นแต่บันทึกลงสูงกว่าเสียงจริง 1 คู่แปด

ในห้องที่ 75 ขณะที่กลุ่มเครื่องสายลากเสียงโดยไม่มีทิศทางความเคลื่อนไหวนั้น บางส่วนจากกลุ่มเครื่องดี กล่าวคือ เปียโน ฮาร์พ และเชลеста บรรเลงเข้ามาเป็นอีกชั้นเสียงหนึ่ง ซึ่งมีระดับความดังเสียงมากกว่า กลุ่มเครื่องสายซึ่งเป็นสี่สันเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งดำเนินอยู่อย่างนิ่ง ๆ จัดเป็นชั้นเสียงหนึ่ง แต่มีอีกสี่สันเครื่องดนตรีบรรเลงเพื่อให้เสียงโดยรวมมีความเคลื่อนไหว แนวที่บรรเลงเข้ามานำมาจากแนวความคิดที่ 2 คือมีความเคลื่อนไหวของสี่สัน โดยตัดทอนเพียงช่วงเล็ก ๆ เท่านั้น ซึ่งลักษณะนี้จะนำกลับมาใช้อีกครั้งในห้องที่ 84 แต่เป็นสี่สันของกลุ่มเครื่องดนตรีขนาดใหญ่กว่ากลุ่มเสียงจากแนวความคิดที่ 2 ซึ่งปรากฏในห้องที่ 76

ก่อนที่เครื่องสายจะเริ่มต้นรูตสายไปในทิศทางสูงขึ้น มีการเปลี่ยนระดับความดังเสียงจาก pp เป็น mf ทันที ด้วยเหตุที่ต้องการสร้างจุดต่างของเสียง นอกจากนี้ทำให้กลุ่มเสียงที่เกิดขึ้นมีมิติความลึก มีระยะทางใกล้และไกล ระยะทางของการรูตสายเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ตั้งแต่โน้ตตัว B เคลื่อนที่ไปยังโน้ตตัว E โดยเครื่องสายแต่ละเครื่องจะมีความเร็วในการรูตสายที่ต่างกันออกไป

วิโอล่า A 1-2 เป็นแนวที่เริ่มต้นรูตสายแนวแรก และสิ้นสุดการรูตสายเป็นแนวสุดท้าย

วิโอล่า A 3-4 เป็นแนวที่เริ่มต้นรูตสายแนวที่ 2 และเป็นแนวที่สิ้นสุดการรูตสายเป็นรองสุดท้าย คือ สิ้นสุดระยะทางการรูตสายก่อนวิโอล่า A 1-2 เพียงเล็กน้อย

เชลโล่ B 7-8 เป็นแนวที่เริ่มต้นการรูตสายแนวสุดท้าย และสิ้นสุดการรูตสายเป็นแนวแรก

ห้องที่ 77 ขณะที่เครื่องสายเริ่มต้นเคลื่อนไหวด้วยการรูตสาย มีการเปลี่ยนความดังเป็น mf ทันที และในห้องต่อมา ระดับความดังได้เปลี่ยนเป็น f โดยไม่ต้องค่อย ๆ ดังขึ้น ส่วนห้องที่ 79 เปลี่ยนความดังเป็น ff ทันทีอีกครั้ง ต่อมาห้องที่ 80 บันทึกว่า pp subito คือลดความดังเหลือระดับ pp อย่างฉับพลัน ซึ่งการเปลี่ยนความดังในลักษณะนี้เป็นวิธีการที่ทำให้กลุ่มเสียงมีระยะใกล้หรือไกล

ห้องที่ 80-82 เป็นช่วงที่กลุ่มเครื่องสายกำลังรูตสายสู่นโน้ตตัว E นั้น ระดับความดังเสียง ซึ่งก่อนหน้านี้นี้ได้มีการเปลี่ยนในลักษณะทันทีทันใด ได้ค่อย ๆ เพิ่มขึ้นจนถึงระดับ mf ภายในระยะเวลา 3 ห้อง โดยความดัง mf จะเริ่มต้นที่ห้องที่ 83 พร้อมกับการสิ้นสุดการรูตสายภายในจังหวะที่ 2 ของแนววิโอล่า A 1-2 หลังจากนั้น เครื่องสายก็คงดำเนินแนวความคิดที่ 3 ไว้อย่างต่อเนื่อง ในที่นี้เครื่องสายทั้งกลุ่มเล่นเพียงโน้ตตัว E ตัวเดียวในช่วงคู่แปดเดียวกัน ตั้งแต่ห้องที่ 80 ถึงห้องที่ 91 แนวเครื่องสายได้แบ่งย่อยออกเป็น 28 แนว แนวละประมาณ 1 หรือ 2 คน

ในห้องที่ 83 นั้น กลุ่มเครื่องดีที่เป็นเหล็กเริ่มต้นตีรัวเข้ามาพร้อมกับกลุ่มเครื่องสายที่เริ่มต้นเล่นโน้ตตัว E ทุกเครื่อง หลังจากนั้นในจังหวะที่ 3 ของห้อง เชลеста ฮาร์พ และเปียโน นำเสนอแนวความคิดที่ 2 อีกครั้งเป็นระยะเวลาสั้น ๆ ตามลำดับ และตั้งแต่ห้องที่ 84

จังหวะที่ 2 กลุ่มเครื่องลมไม้ และกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองได้นำเสนอบทบาทจากแนวความคิดที่ 2 อย่างไม่พร้อมกัน แต่ว่าในแต่ละแนวจากแนวความคิดดังกล่าวมีความสัมพันธ์กัน โดยให้แนวเสียงแต่ละแนวเล่นซ้อนกัน ไล่กันขึ้นไปตั้งแต่เสียงต่ำจนถึงเสียงสูงสุด จัดได้ว่าเป็นการนำเสนอสีสันเครื่องดนตรีต่าง ๆ ทั้งในกลุ่มเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลือง ในบางแนวเครื่องดนตรีเล่นโน้ตเพียงตัวเดียวแต่มีบทบาทสำคัญซึ่งสอดคล้องกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ซึ่งเป็นวิธีการนำแนวความคิดที่ 2 มาใช้ในรูปแบบอื่น โดยทั้งหมดจะเพิ่มความดังขึ้นทีละน้อยจนถึงระดับ fff

ในหน้าที่ 85 กลุ่มเครื่องตีได้เข้ามามีบทบาทที่สอดคล้องกับทั้งเครื่องสายและเครื่องเป่า ด้วยการใช้เครื่องดนตรีแทม-แทม (Tam-Tam) ในลักษณะการขูดผิวหน้าด้วยเหรียญและไม้ตีไทโรเองกั๊ก โดยมีการขูดเป็นทั้งวงกลมเพื่อให้ได้เสียงที่ยาวหรือขูดลงมาตรง ๆ เพื่อให้ได้เสียงสั้นแต่ดัง นอกจากนี้สีสันของเสียงแทม-แทมจะเข้ากับฉาบแขวน (Suspended Cymbal) ซึ่งกำหนดให้ใช้ไม้กลองตีบริเวณสันที่นูนของตัวฉาบเพื่อให้เกิดเสียงที่แน่นขึ้นและกังวานน้อยกว่าการตีที่ตำแหน่งปกติ เครื่องสายในหน้าที่มีความเคลื่อนไหวของความดังเบาเสียงอย่างมาก กล่าวคือ ในแต่ละแนวเพิ่มความดังขึ้นมาตั้งแต่ mf ถึง ff และลดลงถึงระดับ pp โดยแต่ละแนวเล่นเข้ามาไม่พร้อมกันและระยะทางของการเพิ่มความดังเสียงนี้ ในแต่ละแนวของเครื่องสายก็ใช้เวลาต่างกัน เช่น ในแนวดับเบิลเบส 4-6 ใช้เวลาเพิ่มความดังเสียงจาก mf ถึง ff ภายในเวลา 1 จังหวะครึ่ง และลดลงมาเหลือ pp ภายในครึ่งจังหวะ ส่วนแนวไวโอลิน 2 B 7-12 ใช้เวลาในการเพิ่มความดังเสียง 1 จังหวะ แต่เมื่อความดังถึงระดับ ff แล้ว ทั้งกลุ่มจะเล่นความดังระดับ pp อย่างฉับพลัน โดยบันทึกว่า fpp การเน้นเสียงในความดังระดับ ff ในกลุ่มเครื่องสายในหน้าที่ กำหนดให้ใช้คันชักเดียวกันในช่วงที่มีการเน้น เพื่อต้องการให้เกิดเสียงดังขึ้นถึงระดับ ff อย่างต่อเนื่อง โดยกำหนดคำว่า เลกาติสซิโม (Legatissimo) ในหน้าที่เดียวกันนี้จังหวะที่ 5 มีการนำเสนอสีสันจากเครื่องดนตรีเสียงต่ำเช่น ทรอมโบนและทูบา ซึ่งใช้เทคนิคการรัวลิ้น (flutter tongue) แต่จบลงต่างเวลากัน ในหน้าที่ 86 แต่ละเครื่องจะจบแนวเสียงนี้ห่างกันแนวละครึ่งจังหวะ ในหน้าที่ 86 นี้กลุ่มเครื่องสายลดความดังจากระดับ mf เหลือ ppp คือเบามาก ในหน้าที่ 87 กลุ่มเครื่องสายเพิ่มความดังขึ้นทันทีถึงหน้าที่ 88 เป็นระดับ ff เพื่อสนับสนุนแนวความคิดที่ 2 ที่กำหนดให้กลุ่มเครื่องลมไม้ และเครื่องลมทองเหลืองเข้ามาในลักษณะโน้ตสั้น ๆ ในแต่ละเครื่องดนตรี แต่ว่าเล่นต่อเนื่องกันจนจบในหน้าที่ 89 แนวความคิดนี้ได้เริ่มต้นจากแนวเครื่องตีในหน้าที่ 87 โดยมีความดังเสียงเป็น sfp และดังขึ้นเป็น f ทั้ง 3 เครื่อง ต่อมาทันทีด้วยกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและเครื่องลมไม้เสียงต่ำ ต่อมาจึงเป็นเครื่องที่เสียงสูงขึ้นเรื่อย ๆ จนจบด้วยเครื่องเสียงสูงสุด แต่นำฮอร์นและเครื่องดนตรีเสียงต่ำอื่น ๆ มาผสมเข้ากับแนวความคิดที่ 2 ในหน้าที่ดังกล่าวด้วย

ห้องที่ 89 หลังจากที่ถูกกลุ่มเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลืองเล่นจบในห้องที่ 89 ยังคงมีแนวเสียงของปิคโคโลดำเนินอย่างต่อเนื่องเป็นโน้ตลากยาว และในห้องถัดมาได้ดำเนินแนวความคิดที่ 2 ซึ่งมีลักษณะเป็นเสียงลากยาวโดยมีทิศทางไล่ลงต่ำและไล่ขึ้นสูงตามลำดับ ในขณะที่ไล่ขึ้นสูงสุดในห้องที่ 91 นั้น จังหวะที่ 2 ในแนววิโอล่า A 1-2 ได้เล่นแนวเสียงในทิศทางเดียวกับปิคโคโลเพื่อเสริมให้แนวเสียงปิคโคโลหนาแน่นขึ้น แต่สาเหตุที่ใช้วิโอล่าในการเล่นร่วมกับปิคโคโล คือเนื่องจากวิโอล่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงใหญ่กว่าไวโอลินเล็กน้อย และเมื่อนำมาผสมกับเสียงปิคโคโล จะเกิดสีสันผสมระหว่างเสียงสูงแหลม และเสียงใหญ่ในช่วงสูง จังหวะที่ 3 ซึ่งเป็นจังหวะที่ปิคโคโลเล่นจบลง เป็นช่วงที่นำเสนอสี่สัณกลุ่มเครื่องดี โดยเฉพาะเปียโน ฮาร์พและเชลลีสตา อีกทั้งเครื่องดีที่เป็นหลักคือ ฉาบและฆ้องขนาดเล็ก ดีด้วยไม้กลอง เข้ามาพร้อมกันโดยเปียโน ฮาร์พและเชลลีสตาใช้แนวความคิดที่ 2 ต่อเนื่องจากแนวเสียงของปิคโคโล โดยมีลักษณะเป็นแนวเสียงไล่ลงมาจากโน้ตช่วงสูง และมีความดังเบาเสียง fff ซึ่งสอดคล้องกับแนวปิคโคโล

ในห้องที่ 89 นี้เป็นห้องที่กลุ่มเครื่องสายทั้งกลุ่มเริ่มลดความหนาแน่นลง (มีแนวเครื่องสายทั้งหมดแบ่งออกเป็น 28 แนว) โดยค่อย ๆ หยุดครั้งละแนว ห่างกันครั้งละครึ่งจังหวะโดยประมาณ เครื่องสายทุกเครื่องในห้องก่อนหน้านี้เล่นโน้ตตัว E ในช่วงคู่แปดเดียวกัน ทำให้เสียงหนาแน่นมาก และความหนาแน่นได้ลดลงด้วยการลดจำนวนเครื่องลง อีกทั้งยังลดความดังเสียงลงจากระดับ ff เป็น mp ในแต่ละแนว ยกเว้นแนววิโอล่า A 1-2 ที่ลดระดับความดังเสียงลงเหลือเพียง mf ในห้องที่ 91 และมีบทบาทสอดคล้องกับแนวปิคโคโล กล่าวคือวิโอล่า A 1-2 เป็นแนวที่เล่นโน้ตตัว E เป็นแนวสุดท้าย และแนวความคิดที่ 2 ในกลุ่มเครื่องดีนี้ได้ขยายความต่อเนื่องจนถึงห้องที่ 98

ห้องที่ 92 ในกลุ่มเครื่องดี เป็นส่วนขยายแนวความคิดที่ 2 กล่าวคือ มีการยืดแนวความคิดออกด้วยการข้ามบางโน้ตก่อนที่เสียงจะเริ่มมีความเคลื่อนไหวในห้องที่ 92 เปียโนข้ามโน้ตตัว D ก่อนที่จะเคลื่อนไหวออกจากโน้ตตัว D ในห้องที่ 94 แนวบนของเปียโนมีทิศทางเสียงที่สูงขึ้นส่วนในแนวล่างของเปียโนมีทิศทางเสียงที่ต่ำลงจนถึงโน้ตตัว E และแนวล่างก็ยืดเสียง E ออกด้วยการข้ามโน้ตตัวดังกล่าวจนถึงห้องที่ 95 และย้ายช่วงคู่แปดโน้ตตัวนี้ขึ้นไป 3 ครั้ง เพื่อให้เสียงที่เกิดขึ้นสอดคล้องกับแนวบนของเปียโน ซึ่งมีทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นสูง

ตั้งแต่ห้องที่ 95 เป็นช่วงที่ทั้งวงออร์เคสตรานำแนวความคิดที่ 2 ออกมาบรรเลงกันอย่างต่อเนื่องและสอดคล้องกัน มีลักษณะเป็นเสียงที่ไล่ตั้งแต่ต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดอย่างรวดเร็ว โดยมีสี่สัณเครื่องดนตรีที่หลากหลาย ในห้องที่ 95 เริ่มนำเสนอจากกลุ่มเครื่องดี และต่อมาเริ่มต้นจากทูบาและคอนทราบาซซูนที่เล่นเพียง 2 โน้ต แต่โน้ตตัวหลังยืดจังหวะ

ออก หลังจากนั้นก็มีแนวฮอว์น 5 และทริ้มเบ็ต 5 เล่นต่อเนื่องจากแนวทูปาและคอนทราบาซซูนันท์ที่ทำให้ฟังเป็นเสียงคล้ายกับโน้ตหลายตัวไล่ขึ้นไปด้วยความเร็ว

ในห้องที่ 97 ขณะที่ปิคโคโลเล่นโน้ตสูงที่สุดในจังหวะที่ 4 แล้ว ก็ยังคงค้างไว้จนถึงห้องที่ 99 ในจังหวะเดียวกันนั้น คลาริเน็ต 2 เล่นโน้ต G# สูงเข้ามาพร้อมกับฮอว์น 1, 3, 4, 5 ทริ้มเบ็ต 3 และ ทรอมโบน 1, 3 แต่แนวปิคโคโล คลาริเน็ต และฮอว์นเล่นความดังคงที่จนกระทั่งห้องที่ 99 แต่ว่าแนวทริ้มเบ็ตและทรอมโบนมีความดัง fp แล้วค่อย ๆ ดังขึ้นเป็น fff ในห้องที่ 99 ในทริ้มเบ็ต 3 และทรอมโบน 1, 3 มีการใช้ที่ลดเสียงเพื่อสร้างสีสันให้กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 97 นั้น ไวโอลิน 1, 2 ได้เริ่มต้นรูตสายเพื่อสร้างพื้นผิวประกอบกับกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและเครื่องลมไม้ให้หนาแน่นขึ้น ประกอบกับวิโอล่าในห้องที่ 98 ที่เริ่มต้นรูตสาย ไวโอลินและวิโอล่าทั้งหมดรูตสายตั้งแต่โน้ตสายเปล่าจนถึงโน้ตที่สูงมากบริเวณปลายสะพานวางนิ้ว (Fingerboard) ในช่วงนี้เป็นบริเวณที่ขยายแนวความคิดที่ 2 ออกจนถึงจุดพักประโยคเพลงในห้องที่ 99 เข้าสู่ท่อน D

ท่อน D (ห้องที่ 99-137)

เริ่มต้นนำเสนอท่อนนี้ด้วยการเกิดเสียงที่ดังมากในกลุ่มเครื่องสาย เครื่องดี และบางส่วนของกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและเครื่องลมไม้พร้อมกัน ด้วยการบันทึกความดังถึงระดับ ffff ในกลุ่มเครื่องสาย จังหวะแรกของท่อน D มีเทคนิคการนำคันทักเซลโล่และดับเบิลเบสดีที่สายด้วยข้างที่เป็นไม้ เพื่อให้เกิดสีสันคล้ายกับเครื่องดี ส่วนเชลลอสตาเล่นแนวความคิดที่ 2 เข้า 3 ห้อง แต่ลดระดับความดังลง จาก fff ถึง ppp ส่วนในแนวเปียโนและเครื่องดีอื่น ๆ ได้เล่นเสริมให้จุดพักประโยคเพลงในต้นห้องที่ 99 เด่นชัดขึ้นด้วยการเล่นโน้ตช่วงสั้น ๆ และปล่อยให้เสียงที่เกิดขึ้นจางหายไปเองโดยมิได้มีการนำมือหรือวัสดุใด ๆ อุดเสียง

ในขณะที่เชลลอสตากำลังข้ามแนวเสียงอยู่นั้น ในห้องที่ 100 จังหวะที่ 4 ไวบราโฟนแทรกเข้ามาเป็นโน้ต 5 พยางค์ซ้ำกันไปเรื่อย ๆ จนถึงห้องที่ 102 ตั้งแต่ห้องที่ 99 ไวโอลินและวิโอล่าเล่นอยู่ในช่วงเสียงที่สูงมาก เป็นการนำเสนอแนวความคิดที่ 3 ซึ่งเป็นโน้ตลากยาว เพื่อที่แสดงให้เห็นแนวความคิดของการแบ่งเสียงออกเป็นชั้น ในที่นี้ชั้นแรกคือเสียงที่สูงมากดำเนินเสียงลากยาวในกลุ่มเครื่องสาย อีกชั้นเสียงหนึ่งคือสีสันของเครื่องดนตรีจากกลุ่มเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลือง

ในห้องที่ 101 ในแนวทริ้มเบ็ต 1 เป็นช่วงที่ขยายแนวความคิดที่ 2 ด้วยการยืดความยาว และใช้เทคนิคเลื่อนเสียง (Glissando) ซึ่งคล้ายกับเทคนิคการรูตสายของเครื่องสายขึ้นลงอย่างช้า ๆ ประกอบกับการใช้เสียงไมโครโฟนเพื่อสร้างสีสัน ในขณะเดียวกันทริ้มเบ็ตต้องใส่ที่ลดเสียงแบบฮาร์โมน (Harmon mute) ซึ่งเป็นที่ลดเสียงแบบที่ทำให้เสียงค่อนข้างแหลม

และไม่ซัดมากนัก มักจะใช้ในดนตรีแจ๊ส ในห้องที่ 102 นำอิงลิชฮอร์นเข้ามาผสมกับเสียงทรัมเป็ต เนื่องจากเครื่องดนตรีทั้ง 2 เครื่องนี้มีลักษณะเสียงค่อนข้างคล้ายกัน แต่เสียงอิงลิชฮอร์นจะไม่แผดเสียงแหลมมากนัก กล่าวคือคุณภาพเสียงค่อนข้างนุ่มกว่าทรัมเป็ต ในห้องนี้กลุ่มเครื่องสายหยุดเล่นในจังหวะที่ 2 ขณะที่ทรัมเป็ตกำลังแสดงบทบาทสำคัญซึ่งนำมาจากแนวความคิดที่ 2 คือเป็นโน้ตไล่ขึ้นไป โดยมีความดังเบาเสียงเพิ่มขึ้น หลังจากนั้นทรัมเป็ตใช้เทคนิคการเลื่อนขึ้นลงของเสียงอย่างรวดเร็วภายใน ความกว้าง 1 ควอร์เตอริทอน ด้วยท่อมือซ้ายของทรัมเป็ต ในกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองในท่อนี้มีการใช้เทคนิคนี้ค่อนข้างมากเพื่อสร้างสีสันใหม่ นอกจากนี้มีแนวทิมพานีตีรัวพร้อมกับการเลื่อนเสียงขึ้นลงสอดคล้องกับแนวทรัมเป็ต ในจังหวะที่ 4 ห้องที่ 102 จังหวะสุดท้ายกลุ่มเครื่องสายได้เล่นช่วงเสียงสูงเข้ามา โดยค่อย ๆ เพิ่มความดังเข้ามาตั้งแต่ระดับ pppp จนถึง mf พร้อมกัน ในขณะที่เครื่องสายเล่นช่วงเสียงสูง ผู้เล่นจะวางคันชักไวใกล้กับหย่องเพื่อให้เสียงที่เกิดขึ้นในช่วงสูงชัดเจนมากขึ้นโดยบันทึกว่า sul ponticello ในห้องที่ 104 ความดังของกลุ่มเครื่องสายเพิ่มขึ้นจาก mf เป็น ff ในเวลาที่ต่างกัน ทำให้เกิดมิติความลึกของเสียง ในจังหวะสุดท้าย ฮอรัน 1,2 และทรัมเป็ต 2 เล่นพร้อมกันด้วยระดับความดัง fp ซึ่งมีเครื่องหมายเน้นทั้ง 3 เครื่อง โดยหลังจากเน้นแล้วจะเบาลงทันที

ห้องที่ 105 มีการนำแนวความคิดแรกมาใช้ในกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง แต่มีการดัดแปลงจากแนวความคิดนี้เป็นอย่างมาก กล่าวคือ มีลักษณะเสียงหลายเสียงเกิดขึ้นต่างเวลากัน และซ้อนกัน เปรียบได้กับแนวไวบราโฟนทั้ง 3 ตัว ในห้องแรกของบทประพันธ์ ในห้อง 105-107 ทรัมเป็ต 1-5 และ ทรอมโบน 1 มีเทคนิคเลื่อนเสียงขึ้นลงอย่างรวดเร็ว โดยเริ่มต้นจากระดับความดังเบาที่ค่อนข้างดังแล้วค่อย ๆ เบาลง โดยเป็นเช่นนี้ทั้ง 6 เครื่อง ในช่วงนี้เสียงที่เกิดขึ้นยังไม่ทับซ้อนกันมากเช่นห้องแรกของบทประพันธ์ ในบริเวณนี้ มีลักษณะที่แต่ละเครื่องดนตรีบรรเลงต่อเนื่องกันหลังจากที่เครื่องหนึ่งจบลงแล้ว

ตั้งแต่ห้องที่ 107 ถึงห้องที่ 111 เป็นการนำแนวความคิดที่ 2 มาสร้างเป็นจุดพักประโยค ด้วยการกระจายแนวเสียงออกเป็นหลายแนวให้กับเครื่องดนตรีหลายเครื่องเพื่อให้เกิดสีสันที่ดำเนินอย่างต่อเนื่อง ดังเช่นในกลุ่มเครื่องลมไม้ตั้งแต่ห้องที่ 107 เสียงจะต่ำลงทีละน้อยและค่อย ๆ สูงขึ้นในห้องที่ 110 และจบลงที่ห้อง 111 พร้อมกับกลุ่มเครื่องตีและเครื่องสาย นอกจากนี้ในกลุ่มฮอรันก็มีการเน้นจังหวะนั้นด้วยความดังเบา ซึ่งบันทึกว่า fpp โดยระดับความดัง ff จะตรงกับบริเวณที่เครื่องดนตรีอื่น ๆ จบลงพร้อมกัน ในกลุ่มเครื่องตีเล่นโน้ตเพียงกลุ่มเล็ก ๆ ในระดับความดังเบาที่ fff คือดังมาก อีกทั้งยังปล่อยให้เสียงที่เกิดขึ้นจางหายไปเองโดยไม่ต้องใช้วัสดุใด ๆ อดเสียง

ห้องที่ 112 แนวความคิดที่ 1 นำมาใช้อีกครั้งหนึ่งในกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ทั้งทรัมเป็ตและทรอมโบนทุกเครื่องจะใส่ที่ลดเสียงแบบต่าง ๆ เพื่อให้เกิดสีสัมผัสที่แตกต่างกันออกไปในกลุ่มเครื่องดนตรีเดียวกัน เช่น ที่ลดเสียงรูปถ้วย (Cup mute) ที่ลดเสียงแบบตรง (Straight mute) ที่ลดเสียงแบบฮาร์โมน (Harmon mute) ที่ลดเสียงทั้ง 3 ชนิดนี้ให้เสียงที่ต่างกันไม่ว่าจะเป็นความคมหรือความนุ่มของเสียง

ในห้องที่ 112-114 มีการทับซ้อนแนวเสียงมากขึ้น เทคนิคที่ใช้ในเครื่องลมทองเหลืองบริเวณนี้ เป็นเทคนิคเดียวกันกับในห้องที่ 105-107 คือ การเลื่อนเสียงขึ้นลงเป็นระยะห่างเสียงควอร์เตอร์โทน แต่ละแนวเสียงมีการเล่นระดับความดังเบาที่เคลื่อนที่ตามกัน ซึ่งเป็นแนวความคิดจากไวบราโฟนในช่วงต้นของบทประพันธ์ ห้องที่ 112 จังหวะที่ 2 ทรัมเป็ตได้เล่นความดังเบาที่ระดับ pp และขึ้นมาเป็น mp หลังจากนั้นได้ลดลงเหลือ pp ต่อมาทรอมโบน 3,4 ได้เล่นระดับความดังเบาลักษณะนี้เช่นกัน แต่ช่วงเวลาที่เกิดขึ้นจะแตกต่างกันจากการกำหนดความดังเบาในทรัมเป็ต 4 ในห้องที่ 112

ในห้องที่ 113 และ 114 เซเลสตาและฉาบโบราณ (Antique cymbal) นำเสนอจังหวะที่เป็นโน้ตตัวดำปกติในจังหวะที่ 2 และ 3 พร้อมกันกับโน้ตสุดท้ายในแนวทรอมโบนอีกทั้งพร้อมกันกับจังหวะที่ทรัมเป็ต 5 เข้ามา ในห้องที่ 115-116 ใช้แนวความคิดที่ 2 อีกครั้งหนึ่งเพื่อเป็นจุดพักประโยคเพลงขนาดย่อย โดยเริ่มต้นเล่นจากเครื่องดนตรีเสียงต่ำ คือ คอนทราบาซซูน ก่อนที่จะไล่โน้ตขึ้นสูงขึ้นเป็นบันไดเสียงสังเคราะห์ขึ้นไปเป็นเสียงปิคโคโลจนกระทั่งห้องที่ 116 ปิคโคโล 1 ลากโน้ตตัว A ค้างไว้ 1 ห้อง และห้องต่อมาจึงนำเสนอแนวความคิดที่ 2 ประกอบกับเสียงของเซเลสตา บริเวณที่กลุ่มเครื่องดีเข้ามาในห้องที่ 116 เป็นบริเวณที่พัฒนาขึ้นมาจากแนวความคิดแรกแต่แตกต่างกัน คือ เป็นโน้ตที่มีได้ลากยาวแต่มีลักษณะความไม่พร้อมกันของจุดต่าง ๆ

ในห้องที่ 118-122 เป็นบริเวณที่ยังคงใช้แนวความคิดเดิม แต่มีการควบคุมระดับความดังเบาอย่างมีทิศทางชัดเจน ทั้งกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและปิคโคโลทั้ง 2 แนว รวมทั้งกลุ่มเครื่องดี ได้ลดระดับความดังมาจนถึง p, pp และ ppp ตามลำดับ ในห้องที่ 119 และ 120 ตั้งแต่ห้องที่ 120 นี้ กลุ่มเครื่องดีเพิ่มระดับความดังเบาขึ้นจนถึงระดับ ff และ fff นอกจากนี้ห้องที่ 122 กลุ่มเครื่องดีได้ปล่อยให้แนวเสียงนั้น ๆ ก้องกังวานด้วยการไม่อุดเสียง หลังจากนั้นผู้เล่นทั้งหมดหยุดเล่น 1 จังหวะเพื่อให้เสียงที่ก้องมาจากกลุ่มเครื่องดี มีบทบาทสำคัญ และในจังหวะที่ 3 แนวเปียโน ฮาร์พและเซเลสตา เล่นบันไดเสียงสังเคราะห์พร้อมกันทั้ง 3 เครื่องในทิศทางขึ้นและลงอย่างรวดเร็วเป็นโน้ต 6 พยางค์ เสียงที่เกิดขึ้นในทิศทางขึ้นจะแตกต่างจากทิศทางลง เนื่องจากเป็นการผสมขึ้นคู่เสียงหลายประเภท แต่มีขึ้นคู่ครึ่งเสียงเป็นขึ้นคู่เสียงหลัก

ในห้องที่ 123 จังหวะที่ 4 ซึ่งเป็นจังหวะที่แนวเปียโน ฮาร์พ และเซลеста สิ้นสุด บทบาทลง ปิคโคโลทั้ง 2 แนวได้ขยายแนวความคิดที่ 2 ออก ด้วยการยึดจังหวะและซ้ำโน้ตตัว D และ C ห่างกันเป็น ชั้นคู่ 9 เมเจอร์ เพื่อให้เกิดที่ว่างของระดับเสียงในเวลาเดียวกัน ตั้งแต่ห้องนี้ถึงห้องที่ 127 เป็นบริเวณที่แนวความคิดที่ 2 เคลื่อนที่ในทิศทางลงด้วยการใช้เครื่องดนตรีที่เสียงต่ำลงทีละน้อยตั้งแต่ ปิคโคโล อิงลิชฮอร์น เบสคลาริเน็ต และคอนทราบาซซูนเป็นเครื่องสุดท้ายในห้องที่ 125 ปิคโคโลทั้ง 2 แนวดำเนินแนวความคิดที่ 2 ไปในทิศทางต่างกัน ปิคโคโล 1 มีทิศทางเสียงสูงขึ้น ส่วนปิคโคโล 2 มีทิศทางเสียงต่ำลง โดยทั้ง 2 แนวนี้มีทิศทางของความดังเบาไปในทิศทางเดียวกัน ในจังหวะที่ 3 ซึ่งปิคโคโลสิ้นสุดลง แนวอิงลิชฮอร์นจึงเล่นโน้ต 6 พยางค์ต่อเนื่องจากปิคโคโลทันที และในจังหวะต่อมา เบสคลาริเน็ตเล่นบทบาทเดียวกันนี้ประสานกับแนวอิงลิชฮอร์นเพื่อเพิ่มความหนาแน่นของพื้นผิวไปในทิศทางที่ต่ำลง ในห้องที่ 126 คอนทราบาซซูนมีบทบาทเข้ามาในจังหวะที่ 3 ก่อนที่อิงลิชฮอร์นจะหยุดเล่นเล็กน้อย เพื่อดำเนินแนวความคิดนี้อย่างต่อเนื่องในช่วงเสียงต่ำกว่าเบสคลาริเน็ต ทำให้เกิดทิศทางเสียงที่เคลื่อนไหวด้วยการใช้สีสันเครื่องดนตรีเข้ามามีบทบาท

ในห้องที่ 125 กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและเครื่องตี ได้เข้ามามีบทบาทนำเสนอ แนวความคิดแรก คือการซ้อนกันของเสียงในเวลาที่แตกต่างกัน ทั้งหมดเริ่มต้นเล่นพร้อมกันกับโน้ตสุดท้ายที่ปิคโคโลเล่นในจังหวะที่ 3 ในแนวปิคโคโลมีทิศทางความดังเบาเสียงเพิ่มขึ้นตั้งแต่จังหวะที่ 1 คือ p จนถึง ff ในจังหวะที่ 3 ซึ่งมีกลุ่มเครื่องดนตรีอื่นเข้ามาผสมด้วย ในแนวเครื่องลมทองเหลืองเล่นเทคนิคเลื่อนเสียงขึ้นลง โดยเริ่มต้นจากการเล่นระดับความดังที่ f และมีทิศทางที่ลดลงตามลำดับจนถึง p ในจังหวะที่ 4 มีการซ้อนแนวเสียงเข้ามาก่อนที่แนวแรกจะจบลงด้วยระดับความดัง mfp ซึ่งเบากว่าในตอนที่แนวแรกเข้ามาในระดับความดัง f และแนวที่ 2 ของกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองได้ลดระดับความดังเหลือเพียง ppp ซึ่งเบากว่าแนวแรกของเครื่องลมทองเหลืองมาก

ในห้องที่ 127 ก่อนที่แนวคอนทราบาซซูนจะสิ้นสุดลง กลุ่มเครื่องตีได้เริ่มเข้ามา มีบทบาท โดยเริ่มจากฮาร์พเล่นแนวความคิดที่ 2 ด้วยระดับความดังที่ f ซึ่งสอดคล้องกับระดับความดังในคอนทราบาซซูนที่กำลังลดลงเหลือเพียงระดับความดัง p ในจังหวะที่ 3 และจังหวะต่อมา เซลестаและเปียโนจึงเริ่มต้นเล่นแนวความคิดที่ 2 เช่นเดียวกับฮาร์พ โดยทั้ง 3 เครื่องนี้เพิ่มความดังขึ้นเรื่อย ๆ จนถึงระดับ ff ใน ห้องต่อมา แนวความคิดนี้ได้เพิ่มความหนาแน่นด้วยการเพิ่มแนวเสียงกลีอกเคซซิปิลเข้ามา ทำให้สีสันเปลี่ยนแปลง เนื่องจากกลีอกเคซซิปิลเป็นเครื่องตีที่ทำจากเหล็กซึ่งเสียงที่เกิดขึ้นแตกต่างจากเปียโน ฮาร์พ และเซลестаอย่างมาก อีกทั้งกลีอกเคซซิปิลยังเพิ่มความดังเสียงขึ้นจาก mp ถึง f เพื่อให้สอดคล้องกับแนวความคิดที่ 2 ในทั้ง 3 เครื่องดนตรี หลังจากนั้นเครื่องดนตรีทั้ง 4 ขึ้นหยุดเล่นพร้อมกัน

ในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 128 เพื่อให้เครื่องตีอื่นที่ไม่มีระดับเสียงเข้ามามีบทบาทต่อเนื่องทันที

ตั้งแต่ห้องที่ 128- 135 เครื่องตีที่ไม่มีระดับเสียงมีบทบาทสำคัญด้วยการนำเสนอแนวความคิดที่ 1 กล่าวคือแนวคิดของการซ้อนกันของเสียงในเวลาที่แตกต่างกัน ในกลุ่มเครื่องตีนี้จะใช้เครื่องตีที่ทำด้วยเหล็กเป็นจำนวนมากในบริเวณห้องดังกล่าว และมีการเล่นระดับความดังที่หลากหลายเพื่อให้เกิดมิติความลึกของเสียงเป็นชั้น เช่นในห้องที่ 130 ฆ้องใหญ่เล่นโน้ตในระดับความดัง mp ต่างเวลาเล็กน้อยกับฆ้องเล็ก ซึ่งมีระดับความดัง f ทั้ง 2 เครื่องนี้ใช้ไม้ฉวมในการตี ในบริเวณห้องดังกล่าวนี้ กลุ่มเครื่องตีได้ใช้ไม้ตีหลายประเภทในการตีเพื่อให้เกิดสีสันทันที่หลากหลายในกลุ่มเครื่องตีชนิดที่ทำด้วยเหล็ก อีกทั้งยังมีเทคนิคหลากหลายในการเล่นเครื่องตีนั้น ๆ เช่น ในแหม-แหม มีวิธีการเล่นที่เคาะด้วยไม้ตีไทรเองเกิด เหยี่ยญ หรือด้วยวิธีการขูดผิวหน้าด้วยเหยี่ยญเป็นรูปวงกลมเพื่อต้องการทำให้เกิดเสียงที่ค่อย ๆ ดังขึ้น หรือการขูดผิวหน้าลงมาตรง ๆ เพื่อเน้นเสียง เทคนิคดังกล่าวนี้จะเล่นโดยการปล่อยให้เสียงที่เกิดขึ้นจางหายไปเอง ซึ่งจะสอดคล้องกับเสียงกระดิ่งราว (Wind chime) ทุกประเภทไม่ว่าทำจากแก้วหรือเหล็ก ซึ่งคุณลักษณะเฉพาะของกระดิ่งราวคือเสียงที่เกิดขึ้นจะจางหายไปทีละน้อย การใช้เครื่องดนตรีชนิดนี้ร่วมกับฆ้อง ฉาบและแหม-แหม ทำให้เสียงที่เกิดขึ้นทับซ้อนกัน ซึ่งเป็นแนวความคิดแรกที่คล้ายกับแนวเสียงไวบราโฟนในห้องแรก แต่ในบริเวณนี้แตกต่างกันคือ ไม่มีเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียง แต่มีแนวความคิดในเรื่องของความก้องกังวานของเสียง ทำให้เกิดพื้นผิวขึ้นมาในห้องที่ 132 เครื่องลมทองเหลืองได้กลับมามีบทบาทอีกครั้งด้วยการนำเสนอแนวความคิดเช่นเดียวกับห้องที่ 125 ด้วยเทคนิคการเลื่อนเสียงขึ้นลงอย่างรวดเร็ว ทั้งหมดมีเสียงที่ทับซ้อนกัน และมีความเคลื่อนไหวของความดังเบาเสียงไปในทิศทางเดียวกัน ในห้องต่อมา กลุ่มเครื่องสายได้เริ่มต้นเล่นด้วยการเน้นเสียง โดยใช้เทคนิคการนำส่วนที่เป็นไม้ของคันชักดีลงบนสาย (Col legno) ในจังหวะที่ 3 ซึ่งพร้อมกับบริเวณที่มาราคาส กระดิ่งราวแก้ว ฆ้องเล็กเล่นระดับความดัง ff และ ทรอมโบน 2-4 ซึ่งเล่นระดับความดัง f พร้อมกัน ในแนวเซลล์จังหวะนั้นได้เริ่มต้นขูดสายขึ้นแต่ทิศทางความดังเสียงยังไม่เพิ่มขึ้น แนวเครื่องสายทั้งหมดมีบทบาทเพิ่มความหนาแน่นขึ้นตามลำดับด้วยการเพิ่มแนวเสียงเข้ามา ตั้งแต่ไวโอล่าในห้องที่ 134 จังหวะแรก และไวโอลิน 1,2 ในจังหวะที่ 4 ของห้องเดียวกันนั้น

ในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 134 เป็นจุดเริ่มต้นของการเข้าสู่จุดพักประโยคเพลง ก่อนที่จะเข้าท่อนต่อไป ด้วยการใช้ไวโอลิน 1,2 ใช้เทคนิคการรูดสายขึ้นลงเสียงอย่างช้า ๆ (Slow half tone oscillation) โดยผู้เล่นแต่ละคนสามารถรูดสายขึ้นลงไม่พร้อมกันได้ ทำให้เกิดความหนาแน่นเพิ่มขึ้นมากกว่าการเล่นโน้ตเพียงตัวเดียวค้างไว้โดยไม่เคลื่อนที่ ซึ่งการใช้เทคนิคนี้เป็น การทำให้เสียงที่เกิดขึ้นมีความเคลื่อนไหวในตัวเองตลอดเวลา ในแนววิโอล่า เชลโล่ และ ดับเบิลเบส รูดสายไปพร้อมกัน โดยมีทิศทางเสียงดังขึ้นและเบาลง เพื่อให้เสียงที่เกิดขึ้นในขณะ รูดสายมีความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ในห้องที่ 135 บทบาทในแนวไวโอลิน 1,2 เป็นบทบาทสำคัญที่สอดคล้องกับกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง และเครื่องลมไม้ในจังหวะที่ 4 รวมทั้งห้องถัดไปด้วย เนื่องจากมีทิศทางความดังเบาเสียงที่เพิ่มขึ้นอย่างมากตั้งแต่ *fp* จนถึง *ff* และกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองรวมทั้งเครื่องลมไม้ ก็มีทิศทางความดังเบาเสียงในลักษณะเดียวกัน กล่าวคือมีทิศทางความดังเบาเสียงที่เพิ่มสูงขึ้น กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองแบ่งออกได้เป็น 2 ชั้นเสียง ชั้นเสียงแรกคือ เสียงที่เกิดจากการใช้เทคนิคเลื่อนเสียงขึ้นลง (Fluctuation) คือ ทริ้มเบ็ดทั้ง 5 แนว และทอมนโบนทั้ง 4 แนว ส่วนอีกชั้นเสียงหนึ่ง คือเทคนิคการเลื่อนเสียง (Glissando) จากโน้ตที่กำหนดสู่นโน้ตใดก็ได้ในช่วงเสียงสูงเพื่อให้เกิดสีส่นของเสียงที่เคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว ในชั้นเสียงนี้จะมีเครื่องดนตรีที่เล่นคือ ฮอรัน ทั้ง 6 แนวและทูบา

ในแนวเครื่องลมไม้เป็นแนวความคิดที่ 2 ซึ่งมีลักษณะกระจายตัวกันออกไปตามเครื่องดนตรี ต่าง ๆ แนวละเล็กน้อย แต่เล่นอย่างต่อเนื่อง โดยมีทิศทางความดังเบาเสียงที่เพิ่มขึ้นตั้งแต่ระดับ *mp* ถึง *fff* ในแนวปิคโคโล

ในห้องที่ 137 เป็นห้องสุดท้ายของท่อน D เริ่มต้นด้วยเสียงในกลุ่มเครื่องตี ที่เล่นเข้ามาในเวลาเดียวกันในขณะที่ปิคโคโลซึ่งเป็นเสียงสูงสุดของแนวความคิดที่ 2 ในห้องก่อนหน้านี้ได้จบลงในแนว วิโอล่า เชลโล่ และดับเบิลเบส ได้เพิ่มระดับความดังขึ้นเป็น *ff* ในเวลาที่ต่างกัน ในการเพิ่มความดังนั้นใช้ระยะเวลา 1 จังหวะถึง 1 จังหวะครึ่งในแต่ละ เครื่องดนตรี การเพิ่มความดังนั้นกระทำไปพร้อมกับการรูดสาย และสิ้นสุดลงเมื่อถึงโน้ต ที่ต้องการ คือ เป็นฮาร์โมนิคโน้ตซึ่งเล่นด้วยคันชักที่วางใกล้กับหย่อง (Sul ponticello) ในห้อง เดียวกันนี้ไวโอลินทั้ง 2 แนวได้เล่นเทคนิคการเลื่อนเสียงขึ้นลงช้า ๆ พร้อมกันกับการรูด สายขึ้นไปสู่นโน้ตสูงในห้องที่ 138 ของท่อน E

ท่อน E (ห้องที่ 138-170)

ท่อนนี้เป็นท่อนสุดท้ายของบทประพันธ์ เริ่มต้นด้วยการเปลี่ยนความเร็วเป็น 80 ครั้งต่อนาที (80 Bpm.) โดยมีแนวเครื่องสายดำเนินโน้ตลากยาว ซึ่งเป็นลักษณะของแนว ความคิดที่ 3 อย่างต่อเนื่อง โดยกำหนดให้นักดนตรีเล่นโดยมิต้องสั่นสาย (Non vibrato) เพื่อให้

เกิดเสียงอยู่หนึ่ง จนถึงห้องที่ 142 แนวความคิดนี้จึงเริ่มใช้สลับกับแนวความคิดที่ 2 ซึ่งเป็นโน้ตเคลื่อนไหว

ห้องที่ 139 ในขณะที่เครื่องสายกำลังลดระดับความดังลงเหลือเพียง p เซเลสตาได้เริ่มต้นนำเสนอแนวความคิดที่ 2 ซึ่งเป็นโน้ตเชบิต 2 ชั้นในจังหวะแรก และเครื่องดนตรีต่อมานำเสนอแนวความคิดที่ 2 คือ เปียโนและฮาร์พตามลำดับ ในแต่ละแนวเสียงของแต่ละเครื่องดนตรีมีทิศทางความเคลื่อนไหวที่ต่างกัน ในเซเลสตาทิศทางของเสียงเคลื่อนที่ขึ้นจนถึงช่วงเสียงสูงของเครื่อง ในขณะที่ฮาร์พและเปียโน มีทิศทางเสียงที่เคลื่อนที่ขึ้นลงไม่กว้างเท่าเซเลสตา ทั้ง 3 แนวมีระดับความดังที่เคลื่อนที่ไปในทิศทางต่างกัน ในเปียโนและเซเลสตากำหนดให้ไม่ใช้เพดัล (Pedal) เพื่อให้เสียงออกมาชัดเจน ไม่ก้องกังวานจนเกินไป

ในห้องที่ 141 ไวบราโฟนทั้ง 3 เครื่องนำเสนอแนวความคิดที่ 2 ในพื้นผิวแบบเฮเทโรโฟนีและโพลีโฟนี ในห้องที่ 141 มีลักษณะโพลีโฟนีเนื่องจากมีแนวเสียงหลายแนว เพียงแต่เกิดขึ้นต่างเวลากัน ส่วนในท้ายห้องที่ 142 เริ่มมีพื้นผิวเป็นแบบเฮเทโรโฟนีมากขึ้นเนื่องจากเสียงในแนวไวบราโฟน 2, 3 คล้ายกับการแปรทำนองในแนวไวบราโฟน 1 ในไวบราโฟนทั้ง 3 แนวกำหนดไม่ให้ใช้เพดัล (Pedal) เพื่อไม่ต้องการให้เกิดเสียงก้องขึ้น เนื่องจากช่วงนี้ต้องการเสียงที่เกิดขึ้นอย่างชัดเจนในทุกแนว ตั้งแต่ห้องที่ 141-144 พื้นผิวของกลุ่มเครื่องดีได้บางลงเรื่อย ๆ ในห้องที่ 142 ฮาร์พในจังหวะที่ 2 ลมมือซ้ายออก เหลือเพียงแนวบนและเซเลสตาหยุดเล่นที่ห้องนั้นเช่นเดียวกัน แต่เริ่มต้นหยุดเล่นในจังหวะที่ 3 ห้องต่อมาฮาร์พก็หยุดเล่นในจังหวะที่ 3 ในช่วงท้ายห้องที่ 141 กลองทิมพานี เข้ามามีบทบาทเล็กน้อยเพื่อเสริมแนวความคิดที่ 2 ในกลุ่มเครื่องสาย ในห้องที่ 144 แนวเปียโนได้หยุดเล่นในจังหวะที่ 3 ห้องที่ 143 ตั้งแต่จังหวะที่ 3 ทั้ง 3 แนวของไวบราโฟนเล่นห่างกันเป็นช่วงคู่แปด ในกลุ่มเครื่องสายห้องที่ 143 เป็นช่วงที่มีการแทรกแนวความคิดที่ 2 ระหว่างแนวความคิดที่ 3 ซึ่งเป็นเสียงที่อยู่นิ่ง การนำเสนอแนวความคิดที่ 2 เป็นครั้งแรกในลักษณะนี้มีการเปลี่ยนระดับความดังจากก่อนหน้านี้คือ pp เป็น ff ทันที และแนวความคิดที่ 3 จะลดจำนวนให้เหลือเพียงช่วงที่สั้นลง ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 143 กลับมาใช้แนวความคิดที่ 3 ต่อเนื่องอีก 3 จังหวะ และห้องต่อมาแนวความคิดที่ 2 ได้แทรกเข้ามา 1 จังหวะและสลับกับแนวความคิดที่ 3 เพียง $1\frac{3}{4}$ จังหวะ ต่อเนื่องด้วยแนวความคิดที่ 2 ซึ่งมีโน้ตเพียง 5 ตัว

ห้องที่ 145 เปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 7/16 ทันทีเพื่อเปลี่ยนชีพจรจังหวะโดยกลุ่มที่นำเสนอแนวความคิดที่ 2 เป็นกลุ่มเครื่องตี ส่วนกลุ่มเครื่องสายเล่นเป็นอีกชั้นเสียงหนึ่ง จากแนวความคิดที่ 3 ทั้งหมดก่อให้เกิดเป็นจุดพักประโยคเพลงซึ่งเมื่อสิ้นสุดจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 146 กลุ่มเครื่องตีได้หยุดเล่นทันทีเพื่อให้กลุ่มเครื่องสายมีบทบาทอย่างชัดเจน กลุ่มเครื่องสายในช่วงนี้มีลักษณะผสมระหว่างแนวความคิดที่ 2 และ 4 กล่าวคือ มีความเคลื่อนไหวของทั้งระดับเสียงและความดังเบาเสียงไปในทิศทางต่าง ๆ แต่มีลักษณะจังหวะที่ซ้ำดำเนินไปพร้อม ๆ กัน คล้ายกับเป็นพื้นผิวแบบไฮโมโพนีซึ่งเป็นลักษณะเด่นในแนวความคิดที่ 4 ระดับความดังเบาเสียงในตั้งแต่ห้องที่ 146 ถึง 151 ของกลุ่มเครื่องสายมีลักษณะเป็นการเปลี่ยนแปลงอย่างฉับพลัน โดยการบันทึกว่า Subito ในจังหวะแรกของห้องที่ 148 มีระดับความดัง pp ในจังหวะที่ 2 ห้องต่อมาเปลี่ยนเป็นระดับความดัง f ทันที และเปลี่ยนแปลงอีกครั้งอย่างฉับพลันในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 151 ซึ่งมีเพียงโน้ตเดียว

ห้องที่ 149 แนวฮอว์นทั้ง 6 เครื่องนำเสนอแนวความคิดที่ 4 ด้วยการมีพื้นผิวแบบไฮโมโพนี เสียงเรียงซ้อนกันแนวตั้ง เล่นซ้ำกันในอัตราจังหวะที่ไม่ปกติ ในจังหวะที่ 2 $\frac{3}{4}$ เครื่องลมทองเหลืองอื่น ๆ นำเสนอชั้นเสียงอีกชั้นหนึ่งซึ่งเป็นแนวความคิดที่ 1 เนื่องจากมีลักษณะเป็นเสียงที่เกิดขึ้นซ้อนกัน ในระดับความดังที่ต่างกันในแต่ละแนวของโน้ตที่ลากยาวในห้องที่ 150 เช่นทรัมเป็ต 1 มีระดับความดังที่ p ส่วน ทรัมเป็ต 2 มีระดับความดังที่ mp และ ทรัมเป็ต 5 มีระดับความดัง f เป็นต้น ดังนั้นทั้งหมดเมื่อเกิดขึ้นพร้อมกันทำให้มีระดับความลึกของเสียงที่ต่างระดับกัน เสียงที่เกิดขึ้นเบายังคงมีบทบาทอยู่ แต่ไม่โดดเด่นเท่ากับเสียงที่เกิดขึ้นดัง ลักษณะดังกล่าวนี้จะแตกต่างไปจากแนวความคิดที่ 3 ซึ่งเป็นเพียงโน้ตลากยาว แต่ที่ไม่มีมิติความลึกของเสียงภายในตัวมันเอง

ตั้งแต่ห้องที่ 151 ถึง 154 กลุ่มเครื่องตีประเภทกลองมีบทบาทในการนำเสนอแนวความคิดที่ 4 ด้วยการเล่นสลับกันไปในแต่ละเครื่องมีลักษณะเป็นโน้ตเชบิต 2 ชั้นเท่านั้น จนถึงห้องที่ 154 จึงเริ่มมีการนำแนวความคิดที่ 2 เข้ามามีส่วนร่วมในจังหวะที่ 4 ของกลุ่มเครื่องลมไม้

ตั้งแต่ห้องที่ 155 เป็นต้นไป เป็นช่วงที่มีการนำแนวความคิดที่ 2, 3 และ 4 ผสมเข้าด้วยกัน ในห้องที่ 155 แนวความคิดที่ 2 จะนำมาใช้ด้วยการเปลี่ยนสีสันเครื่องดนตรี จังหวะแรกนำเสนอโดยฮาร์พ เปียโนและเชลลิสตา และเว้นที่ว่างไว้ถึงจังหวะที่ 4 โดยจะมีกลุ่มเครื่องลมไม้นำเสนอแนวความคิดนี้ต่อโดยห้องต่อมา ในขณะที่กลุ่มเครื่องลมไม้สิ้นสุดบทบาทดังกล่าวแล้ว กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองได้นำเสนอแนวความคิดที่ 4 สลับกันทันทีด้วยการเล่นโน้ตเชบิต 1 ชั้น 3 พยางค์ในขณะเดียวกันนั้นกลองทิมพานีมีหน้าที่เล่นรัวเสียงยาวซึ่งเป็น

แนวความคิดที่แปลงมาจากแนวความคิดที่ 3 ซึ่งประกอบด้วยโน้ตลากยาว ห้องที่ 156 จังหวะที่ 3 เซลล์และดับเบิลเบสทำหน้าที่เล่นแนวความคิดที่ 3 อย่างต่อเนื่องจนจบ ในขณะที่ วิโอล่าในจังหวะที่ 4 กำลังเริ่มต้นรูตสายอย่างช้า ๆ และหลังจากนั้น ไวโอลิน 1 และ 2 จึงเริ่ม ต้นรูตสายอย่างช้า ๆ เช่นเดียวกับวิโอล่า

ในห้องที่ 157 กลุ่มเครื่องลมไม้เล่นแนวความคิดที่ 2 เป็นโน้ตจำนวนมาก ไล่ลงด้วยความรวดเร็วตั้งแต่เครื่องดนตรีเสียงสูงไล่ลงมาจนถึงเครื่องดนตรีเสียงต่ำ ซึ่งในจังหวะที่ 3 ที่เป็นจังหวะที่เล่นโน้ตสุดท้ายของกลุ่ม ในห้องที่ 158 กลุ่มเครื่องตีได้เล่นแนวความคิดที่ 2 ตามมาในอีกจังหวะหนึ่งคือ เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 3 พยางค์ ทำให้สีสันเปลี่ยนไปโดยที่ทิศทางเสียง คงเดิม คือ เปียโน ฮาร์พ เซเลสตา ได้เล่นแนวเสียงที่มีทิศทางดำเนินต่ำลงไม่มากนักและมี ระดับความดัง fff ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับระดับความดัง f ในคลาริเน็ตและบาสซูนช่วงเสียงต่ำ จะมีระดับความดังค่อนข้างทัดเทียมกัน อีกทั้งยังทำให้แนวความคิดที่ 2 ต่อเนื่องด้วย

ในแนวดับเบิลเบสตั้งแต่ห้องที่ 156 มีทิศทางเสียงเคลื่อนที่ลงต่ำเรื่อย ๆ อย่างช้า ๆ ห้องที่ 159 ในกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง นำเสนอแนวความคิดที่ 4 อีกครั้งแต่เปลี่ยน ความเร็วเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 5 พยางค์ ซึ่งเล่นทุก ๆ 2 โน้ตในระดับความดัง p แต่จะมีการลด จำนวนเครื่องดนตรีลงเรื่อย ๆ เพื่อลดความหนาแน่นของพื้นผิวลง และเมื่อสิ้นสุดแนวความคิดนี้ ในห้องที่ 160 เครื่องตีก็เข้ามามีบทบาทต่อเนื่องทันที แต่ไม่มากนัก ในห้องที่ 159 วิโอล่าและ เซลโลในจังหวะที่ 3 เริ่มต้นแปลงแนวความคิดที่ 2 อีกครั้งหนึ่ง เพื่อสลับบทบาทกับแนวความคิดที่ 4 ในกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองที่กำลังลดระดับความหนาแน่นลง วิโอล่า และเซลโลเล่นโน้ต เป็นเขบ็ต 2 ชั้น 5 พยางค์ ด้วยการเล่นโน้ตธรรมชาติสลับกับโน้ตฮาร์โมนิก ในบางครั้งเป็นโน้ต ฮาร์โมนิกเล่นเรียงต่อกัน อีกทั้งยังมีการนำขลุ่ยไมโครโฟนเข้ามาผสมทำให้เกิดอนุกรมฮาร์โมนิก ในช่วงเสียงสูงบางโน้ตได้ ลักษณะเช่นนี้จะนำกลับมาใช้อีกครั้งในห้องที่ 165 ถึง 167

ในห้องที่ 162 กลุ่มเครื่องลมไม้ และกลุ่มเครื่องตีเล่นโน้ตแรกพร้อมกัน เพื่อให้เกิดระดับความดังเสียงที่ค่อนข้างดังอย่างฉับพลัน และดำเนินต่อเนื่องด้วยแนวความคิดที่ 2 ที่ยึดออกในฟลูต ปิคโคโล และโอโบ โดยฟลูตทั้ง 2 แนวเล่นเป็นชั้นคู่ยูนิชัน กัน เช่นเดียวกับโอโบและปิคโคโล ในขณะที่เครื่องตีคือกลองทอม-ทอม เล่นในอีกจังหวะ หนึ่งซ้อนกันเพื่อให้เกิดมิติความลึกของเสียงในช่วงนี้ กลุ่มเครื่องสายก็ยังคงดำเนินบทบาทเสียง ลากยาวอย่างต่อเนื่อง โดยแบ่งออกเป็น 2 ชั้นเสียง คือ ไวโอลิน เล่นเทคนิครูตสายอย่างช้า ๆ กล่าวคือเป็นโน้ตลากยาวเช่นเดียวกับดับเบิลเบส แต่มีความเคลื่อนไหวไปในทิศทางสูงขึ้น เรื่อย ๆ ตัวการกำหนดโน้ตที่แน่นอนทุก ๆ 2-5 จังหวะ โดยค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นครั้งละ ประมาณ 1 เสียงเต็ม หรือมากกว่านั้นเล็กน้อย ในอีกชั้นเสียงหนึ่งของกลุ่มเครื่องสายคือ ดับเบิลเบส เล่นโน้ตลากยาว และมีทิศทางที่ต่ำลงเรื่อย ๆ ดับเบิลเบสตั้งแต่ห้องที่ 160 ได้แบ่ง

ออกเป็น 2 แนวประสานเสียงกัน

ในห้องที่ 165 จังหวะที่ 3 กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและเครื่องสายคือ วิโอล่าและเชลโล่เข้ามาเล่นพร้อมกัน แต่ต่างแนวความคิดกัน กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองนำเสนอแนวความคิดที่ 3 โดยการเล่นโน้ตเชบิต 1 ชั้น 3 พยางค์ ทุก ๆ โน้ต 2 ตัวและกำหนดระดับความดังตั้งแต่โน้ตตัวแรกถึงตัวสุดท้ายของกลุ่มนี้คือ f และลดลงถึง pp และกลับมาเป็น p และตามด้วย pp ในโน้ตตัวสุดท้าย กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองนี้มีการลดความหนาแน่นลงด้วยการลดจำนวนเครื่องดนตรีลง เพื่อให้แนวความคิดนี้สอดคล้องกับแนวความคิดที่ 1 ซึ่งมีลักษณะเป็นเสียงซ้อนกัน ซึ่งนำเสนอโดยกลุ่มเครื่องตี ส่วนในแนวเครื่องสายในห้องที่ 165 จังหวะที่ 3 นั้นมีลักษณะเช่นเดียวกันกับห้องที่ 159 แต่ว่าทั้ง 2 แนวเล่นต่างจังหวะกัน คือ วิโอล่าเล่นโน้ตเชบิต 2 ชั้น 5 พยางค์อย่างต่อเนื่อง และเชลโล่เล่นโน้ตเชบิต 2 ชั้นธรรมดาอย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิดเสียงที่ฟังดูไม่ชัดเจนมากนักประกอบกับการใช้เทคนิคสลับโน้ตธรรมดากับโน้ตฮาร์โมนิค และการใช้ชั้นคูโมโครโทน ในห้องที่ 166 แนวดับเบิ้ลเบส เปลี่ยนระดับความดังเป็น ff เพื่อทำให้เกิดมิติความรู้สึกที่แตกต่างจากช่วงที่ผ่านมา

ในห้องที่ 167 กลุ่มเครื่องลมไม่ได้นำเสนอแนวความคิดที่ 2 เป็นครั้งสุดท้ายในการจบบทประพันธ์ แบ่งออกเป็น 2 ชั้นเสียง ชั้นเสียงแรกคือ ฟลูต 1,2 โอโบ 1-4 คลาริเน็ต 1-4 มีทิศทางเสียงที่เคลื่อนที่ในทิศทางต่ำลง ด้วยโน้ตเชบิต 1 ชั้น 3 พยางค์ และเคลื่อนที่ขึ้นด้วยโน้ตเชบิต 2 ชั้น 5 พยางค์ จนถึงห้องที่ 169 จึงเปลี่ยนเป็นเชบิต 1 ชั้น 3 พยางค์สลับด้วยเชบิต 2 ชั้น 5 พยางค์ โดยระดับความดังเบาเสียงมีลักษณะเปลี่ยนแปลงอย่างฉับพลัน คือมีระดับ f จนถึงห้องที่ 168 จังหวะที่ 2 และเปลี่ยนเป็น p ทันทีในจังหวะที่ 3 ต่อมาห้องที่ 169 ได้เปลี่ยนแปลงอย่างฉับพลันอีกครั้งเป็น mf ซึ่งจะสอดคล้องกับชั้นเสียงที่ 2 คือ mf และเคลื่อนที่ขึ้นไปถึง fff ชั้นเสียงที่ 2 ประกอบด้วยปิคโคโล 1,2 และบาสซูน 1-5 มีลักษณะแนวเสียงเคลื่อนที่ขึ้นตัวโน้ตเชบิต 2 ชั้น 5 พยางค์ และเคลื่อนที่ลงด้วยโน้ตเชบิต 1 ชั้น 3 พยางค์ ซึ่งเป็นทิศทางที่ต่างจากชั้นเสียงแรก ต่อมาในห้องที่ 169 จึงมีทิศทางเสียงขึ้นด้วยโน้ตเชบิต 2 ชั้น 5 พยางค์ การจัดระดับความดังเสียงมีลักษณะเดียวกันกับชั้นเสียงแรก กล่าวคือ เป็นเสียงที่เปลี่ยนแปลงอย่างทันทีทันใด คือจากระดับ p เปลี่ยนเป็นระดับ mf ทันทีในห้องที่ 169 และเคลื่อนที่ขึ้นไปในทิศทางเดียวกัน ชั้นเสียงที่ 1 ถึงระดับ fff ในตอนจบ

ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 168 เปียโนเข้ามามีส่วนร่วมในการนำเสนอแนวความคิดที่ 2 ตอนจบ ต่อเนื่องมาด้วยเชลลิสตาและฮาร์พ เพื่อเพิ่มความหนาแน่นและเพิ่มสีสัน ในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 169 นำเสนอแนวความคิดที่ 4 ซึ่งเป็นการประสานเสียงในแนวตั้งแบบไฮโมโฟนี่เป็นครั้งสุดท้ายในกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง โดยมีระดับความดังที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วเช่นเดียวกันกลุ่มเครื่องลมไม้ในห้องก่อนหน้านั้น คือ โน้ตตัวแรกเล่นระดับความดัง pp ส่วนโน้ตต่อมาคือโน้ตตัวสุดท้ายเล่นระดับความดัง fff ทันที ในจังหวะที่ 3 นี้ เครื่องดนตรีทุกเครื่องหยุดเล่น โดยก่อนหน้านั้นเป็นช่วงที่นำเข้ามาสู่การหยุดเล่นในครั้งนี้อย่างการเพิ่มระดับความดังขึ้นตามลำดับจนถึงจังหวะที่ 3 และให้กลุ่มเครื่องสายเข้ามามีบทบาทสำคัญต่อเรื่องจนจบ ไวโอลิน วิโอล่า และเชลโล่ ใช้เทคนิครูตสายอย่างรวดเร็วภายใน 2 จังหวะ คือตั้งแต่จังหวะที่ 3 ถึงจังหวะที่ 1 ของห้องสุดท้าย โดยมีช่วงกว้างของการรูตสายมากกว่าที่ผ่านมา

ในห้องสุดท้ายเป็นห้องที่ไม่มีอัตราจังหวะบ่งบอก มีเพียงแต่ระยะเวลาทั้งหมดของห้องนั้น บ่งบอกไว้ว่าประมาณ 10 วินาที ห้องนี้โน้ตตัวแรกอยู่ในแนวที่ไวโอลิน วิโอล่า และเชลโล่ กระแทกเสียงในช่วงเสียงสูงที่สุด เข้ามาในระดับความดัง fff พร้อมกับ เครื่องตีซึ่งประกอบด้วยกระดิ่งราวหลายขนาด แทม-แทม และดับเบิลเบส กระดิ่งราวเล่นเพียงครั้งเดียวและปล่อยให้เสียงก้องอย่างต่อเนื่องจนจางหายไป โดยแทม-แทม ตีด้วยไม้ไทรเองกึ่งเพื่อให้เกิดเสียงใสกว่าการตีด้วยไม้ฉวม ส่วนในแนวดับเบิลเบสทั้ง 6 คน เล่น ด้วยเทคนิคเนเจอร์ล ฮาร์โมนิค หรือการแตะนิ้วลงบนสายเบา ๆ พร้อมกับการรูตสายอย่างอิสระ โดยวางคันชักติดกับหย่อง ในการรูตสายอย่างอิสระนั้นทั้ง 6 คนจะเล่นในลักษณะไม่เหมือนกันแต่เสียงทั้งหมดที่เกิดขึ้น เป็นลักษณะพื้นผิวอย่างหนึ่งที่ฟังไม่ชัดเจน ระดับความดังเบาเสียงจะเริ่มตันจาก mp และจะค่อย ๆ ลดระดับลงจนถึง ppp คือจางหายไปเช่นเดียวกับเสียงของกลุ่มเครื่องตี



แนวความคิดพิเศษเกี่ยวกับสีสันเสียง

เนื่องจากบทประพันธ์เพลงบทนี้มีลักษณะเด่นในการนำเสนอองค์ประกอบของการจัดวางสีสันเสียงเครื่องดนตรี ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงให้ความสำคัญกับลักษณะดังกล่าวเป็นอย่างมาก การเลือกใช้เครื่องดนตรีจะแบ่งได้ตามลักษณะเด่นของเครื่องดนตรีนั้น โดยแบ่งเป็นหลายกลุ่มตามลักษณะของการกำเนิดเสียง และจัดวางเพื่อให้เกิดมิติความลึก ไม่ว่าจะด้วยวิธีการกำหนดความดังเบาเสียง ลักษณะความดังเบาเสียงจะเป็นองค์ประกอบที่มีส่วนสำคัญในการทำให้สีสันของเสียงมีความโดดเด่นมากขึ้นกว่าการบรรเลงลักษณะเสียงต่าง ๆ โดยมีได้มีการกำหนดทิศทางความดังเบาเสียง เช่นในจุดพักประโยคเพลง จะเป็นจุดศูนย์รวมของเสียงที่มีลักษณะโดดเด่นกว่าในช่วงอื่น การสร้างให้เกิดจุดดังกล่าว ผู้ประพันธ์จะรวมสีสันเครื่องดนตรีกล่าวคือเพิ่มความหนาแน่นของกลุ่มเครื่องดนตรีไม่ว่าจะเป็นจำนวนหลายกลุ่มเครื่องดนตรีหรือเพียงกลุ่มเครื่องดนตรีกลุ่มเดียว และเพิ่มระดับความดังเบาเสียงจนกระทั่งเข้าสู่จุดศูนย์รวมของเสียงซึ่งเรียกว่าจุดพักประโยคเพลง

การเลือกใช้สีสันของเครื่องดนตรีจะเลือกใช้ตามคุณลักษณะเด่นของเสียงเครื่องดนตรีนั้น ๆ ประกอบกับการนำเสนอแนวความคิดหลักอย่างต่อเนื่อง โดยมีได้กำหนดแนวความคิดหลักอย่างเฉพาะเจาะจงในแต่ละท่อน แต่ที่ผู้ประพันธ์ได้เชื่อมต่อกับแนวความคิดของการใช้สีสันเสียงในรูปแบบที่หลากหลายด้วยจุดพักประโยคเพลง ซึ่งจุดดังกล่าวเป็นบริเวณที่ทำให้ทิศทางของเสียงในแนวนอนมีความเชื่อมโยงกันมากขึ้น

นอกจากการจัดวางเครื่องดนตรีให้เกิดทิศทางเสียงแล้ว ผู้ประพันธ์มีแนวความคิดเกี่ยวกับมิติของเสียงที่มีความลึก และระยะความใกล้หรือไกล โดยมีมิติความลึกของเสียงจะสัมพันธ์กับมิติของเวลา เช่น มีการสร้างที่ว่างของเสียงเครื่องดนตรี ก่อนที่จะนำเสนอบทบาทของเสียงที่สำคัญ ที่ว่างดังกล่าวจะสัมพันธ์กับเวลา เนื่องจากเสียงดนตรี หรือความเงียบในทางดนตรีเป็นสิ่งที่ต้องดำเนินไปบนเวลา มิติความลึกของเสียงเกิดขึ้นได้ด้วยการกำหนดความดังเบาเสียงพร้อมทั้งความหนาแน่นเสียง ดังตัวอย่างเช่นในห้องที่ 29-30 ในกลุ่มเครื่องสาย จะเห็นได้ชัดถึงการลดระดับความหนาแน่น หลังจากเกิดความเงียบในกลุ่มเครื่องสายเพียงชั่วระยะหนึ่ง การลดระดับความหนาแน่นนั้น ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้แนวเสียงไวโอลิน 1 a,b มีระดับความดังเบาที่ pp ไวโอลิน 2 a,b มีระดับความดังที่ p จนถึงแนวดับเบิ้ลเบส a,b ที่มีระดับความดังที่ f โดยทุกแนวของเครื่องสายจะเริ่มต้นเล่นพร้อมกัน และแนวที่มีระดับความดังมากที่สุดจะหยุดเล่นเป็นแนวแรก แนวเสียงที่มีระดับความดังที่เบาว่าจึงหยุดในเวลาต่อมาครั้งละแนว โดยแต่ละแนวเสียงมีระดับความดังเบาเสียงคงที่ จากลักษณะดังกล่าวทำให้เกิดมิติของเสียงมีระดับความลึกและระยะความใกล้และไกล

แนวทางในการบรรเลง

บทประพันธ์เพลง “กระแสดารา” สำหรับวงออร์เคสตราขนาดใหญ่ มีเทคนิคการบรรเลงที่จัดอยู่ในระดับที่ค่อนข้างยาก ไม่ว่าจะเรื่องจังหวะ โน้ตที่ซับซ้อน จนกระทั่งระดับความดังเบาเสียงที่ควบคุมอย่างละเอียด ในบทประพันธ์เพลงนี้ผู้ประพันธ์นำเสนอคุณลักษณะของเสียงเครื่องดนตรีในหลายรูปแบบ รวมทั้งการสร้างมิติความลึก และระยะความใกล้หรือไกลของเสียง ดังนั้นการถ่ายทอดแนวความคิดดังกล่าวนี้ออกมานับเป็นสิ่งที่ยากต่อการปฏิบัติในระยะเริ่มต้น เนื่องจากดนตรีมิได้นำเสนอความงามของแนวทำนอง แต่ที่ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอในแง่มุมของพื้นผิว

พื้นผิวในบทประพันธ์เพลงนี้ประกอบขึ้นมาจากการจัดวางสีสันเครื่องดนตรีทิศทางเสียง ระดับความดังเบา สิ่งที่สำคัญที่สุดที่มีอาจผิดพลาดได้ในการบรรเลงคือการบรรเลงระดับความดังเบาเสียงให้ชัดเจนที่สุด เนื่องด้วยสาเหตุที่ระดับความดังเบาเสียง เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่ทำให้พื้นผิวของเสียงมีความเคลื่อนไหว รวมทั้งมีมิติความลึกและระยะความใกล้หรือไกล การจัดซ้อมเพื่อการบรรเลงบทประพันธ์เพลงนี้นั้น อาจจะเริ่มต้นจากการควบคุมโน้ตพร้อมด้วยระดับความดังเบาเสียงให้เป็นไปอย่างถูกต้องและชัดเจนมากที่สุด องค์ประกอบที่มีความสำคัญในระดับต่อมาคือ จังหวะ ลักษณะจังหวะที่หลากหลายมีความสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงพื้นผิว รวมทั้งการขยายแนวความคิด การใช้ลักษณะจังหวะที่ซับซ้อนเป็นลักษณะที่ผู้ประพันธ์ต้องการให้เกิดความเปลี่ยนแปลงของเสียงในระดับย่อยถึงระดับมวลรวมของเสียงทั้งหมด ดังนั้นองค์ประกอบในด้านของจังหวะ หรือความเร็ว จัดเป็นองค์ประกอบที่ควรให้ความสำคัญเป็นระดับรองลงมาในการบรรเลงจริง

บทประพันธ์เพลง “กระแสดารา” กับความงามในเชิงทัศนศิลป์

บทประพันธ์เพลงเป็นศิลปะแขนงหนึ่งของผู้ประพันธ์ถ่ายทอดเสียงออกจากจินตนาการ อยู่ในรูปของโน้ตเพลงซึ่งเป็นสัญลักษณ์มาตรฐานสำหรับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี เช่น บทเพลงสำหรับวงออร์เคสตรา รูปลักษณะของโน้ตเพลงจะมีจำนวนบรรทัดรวมทั้งเครื่องดนตรีมากกว่าโน้ตเพลงสำหรับเครื่องดนตรีเดี่ยวหรือเครื่องดนตรีกลุ่มเล็ก ในการพิจารณาโน้ตเพลงนั้น อาจจะมีได้หมายรวมถึงแต่เพียงความงามในแง่ของเสียงอย่างเดียว แต่ว่าลักษณะการบันทึกโน้ตเพลงนั้นก็มีความงามในเชิงสายตาคือผู้ชมด้วย บางครั้งรูปที่พบในโน้ตเพลงสามารถคาดเดาลักษณะของเสียงที่จะเกิดขึ้นในช่วงดังกล่าวได้

ในบางช่วงของบทประพันธ์เพลงนี้สามารถคาดเดาเสียงที่จะเกิดขึ้นจากรูปร่างของโน้ตเพลงได้ เช่นในห้องที่ 31-33 ในกลุ่มเครื่องสายมีรูปร่างของโน้ตเพลงที่แสดงออกถึงจำนวนโน้ตที่หนาแน่นขึ้น ซึ่งเป็นไปในลักษณะเดียวกับเสียงที่จะเกิดขึ้น

การพิจารณาความงามในเชิงทัศนศิลป์นั้นสามารถกระทำได้พร้อมกันกับการพิจารณาความงามขององค์ประกอบอื่น ๆ ของดนตรี ไม่ว่าจะเป็นบทประพันธ์เพลงใดก็ตาม ผู้ศึกษาสามารถศึกษาลักษณะการเขียนโน้ต ไม่ว่าจะเป็นเส้น หรือความหนาแน่น รวมทั้งองค์ประกอบของภาพของโน้ตเพลงโดยรวมในแง่ทัศนศิลป์ได้เช่นเดียวกัน เนื่องด้วยแนวความคิดนี้ อาจจะมีส่วนช่วยให้ผู้ศึกษาเข้าใจบทประพันธ์เพลงนั้น ๆ ได้ดียิ่งขึ้นก็เป็นได้

สรุปบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง "กระแสดร" เป็นบทประพันธ์เพลงที่จัดอยู่ในแบบของดนตรีพื้นผิว โดยประพันธ์ขึ้นสำหรับวงออร์เคสตราขนาดใหญ่ นำเสนอการใช้สีสันเครื่องดนตรีหลากหลาย ตลอดจนการพัฒนาแนวความคิดซึ่งสัมพันธ์กับสีสันเครื่องดนตรี ผู้ประพันธ์ได้ให้ความสำคัญกับเสียงที่เกิดขึ้น จากเครื่องดนตรีอีกทั้งยังให้ความสำคัญกับที่ว่าง ซึ่งเป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งซึ่งทำให้สีสันเสียงมีความโดดเด่นมากขึ้น นอกจากนี้มิติความลึกของเสียงเป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอผ่านเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา ความหนาแน่นของเสียงตลอดจนทิศทางความดังเบาของเสียง ก่อให้เกิดมิติความลึก ความใกล้หรือไกล เปรียบเสมือนกับการมองวัตถุ 2 ชนิดที่ตั้งอยู่ต่างระยะกัน ผู้ชมจะสามารถรับรู้ถึงระยะความห่าง ความคมชัดและความคลุมเครือ

เทคนิคที่ใช้ในบทประพันธ์นี้ เป็นเทคนิคที่เน้นด้านการจัดวางเสียงสำหรับเครื่องดนตรีตามความสามารถและลักษณะเด่นของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ดังนั้นการใช้เทคนิคเครื่องดนตรีในบทประพันธ์นี้จึงใช้อย่างเต็มศักยภาพของเครื่องดนตรี เพื่อแสดงถึงความงามของสีสันเครื่องดนตรี การจัดสังคีตลักษณะในบทประพันธ์เพลงนี้ เป็นสังคีตลักษณะแบบแบ่งท่อนที่นำแนวความคิดทั้ง 4 แบบ ผสมรวมกันและพัฒนาในรูปแบบต่าง ๆ

รายการเครื่องดนตรี (Instrumentation)

2	Flutes
2	Piccolos
4	Oboes (4 th Oboe also plays English Horn)
4	Clarinets in B ^b (4 th Clarinet also plays Bass clarinet)
5	Bassoons (5 th Bassoon also plays Contrabassoon)
6	Horns in F
5	Trumpets in C
4	Trombones
1	Tuba
5	Timpani (Timpanist also plays (24 Ø) Suspended Cymbal, Maracas, Medium metal wind chimes)
3	Percussionists 1 st Percussionist – Vibraphone 1, glockenspiel, 4 Bongos (1-4), 4 Tom-toms(1-4), Bass Drum, Small Thai gong, Small glass chimes, Suspended Cymbal (18 Ø) 2 nd Percussionist – Vibraphone 2, Tubular bell, 4 Bongos (5-8), Snare Drum 1, Small Tam-tam, Medium Tam-tam, Large Tam-tam, Small metal wind chimes 3 rd Percussionist – Vibraphone 3, 5 Antique Cymbals (suspended crotales-no specified pitch), 3 Congas, 4 Tom-toms (5-8), Snare Drum 2, Large Thai gong, Very large Tam-tam, Large metal wind chimes
1	Harp
1	Celesta
1	Piano
14	Violins I
12	Violins II
10	Violas

- 8 Violoncellos
6 Contrabasses

ความยาวประมาณ 10 นาที
(Duration ca.10 minutes)



STREAM

Handwritten musical score for a piece titled "STREAM". The score is written on multiple staves, including vocal lines and instrumental parts for Harp, Cello, and Piano. The tempo is marked as $\text{♩} = 50$ at the top left and $\text{♩} = 80$ at the bottom left. The score is densely written with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. There are some handwritten annotations and corrections throughout the piece.

หมายเหตุ โน้ตเพลงต้นฉบับซึ่งมีขนาด 29.5 x 42 ซม. อยู่ในห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

This image shows a page of handwritten musical score, page 37. The score is written on multiple staves, organized into systems. The notation is dense and complex, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. The score is divided into two main sections, each beginning with a circled number (9 and 10). The notation includes many slurs, ties, and dynamic markings such as *ff* and *mf*. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript. The page is filled with musical notation, with very little blank space.

This page contains a dense arrangement of handwritten musical notation. It features approximately 24 horizontal staves, organized into several systems. The notation is highly detailed, with many notes, rests, and dynamic markings. A prominent feature is a large, complex rhythmic pattern in the lower half of the page, consisting of many closely spaced notes. The handwriting is clear and consistent throughout the page.

This page contains a dense arrangement of musical notation for a large ensemble. The notation is organized into several systems, each containing multiple staves. The top system includes a circled number '21' in the first measure. The notation is highly detailed, with many notes, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score. The bottom of the page features a large bracketed section labeled '(17)' and a dynamic marking 'P' (piano).

in any case, the...
the... of...
... equally played

This page contains a complex musical score with multiple staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large section of the page is filled with text, likely lyrics or performance instructions, which is partially obscured by the musical notation. The text includes the phrase "Senza sordini" (Without mutes) and "Senza sordini". The page is numbered "40" in the top right corner.

B)

This page contains a dense score for a large ensemble, likely a symphony or chamber orchestra. The notation is handwritten and spans approximately 30 staves. The score is organized into several systems, with measures grouped by vertical bar lines. Key features include:

- Tempo and Meter:** The score includes tempo markings such as $(\text{♩} = 70)$ and $(\text{♩} = 60)$, and meter signatures like $\frac{3}{8}$ and $\frac{2}{4}$.
- Dynamic Markings:** Various dynamics are indicated, including ff (fortissimo), mf (mezzo-forte), and $rit.$ (ritardando).
- Articulation:** The notation features numerous accents, slurs, and phrasing slurs, indicating specific performance techniques.
- Complex Rhythms:** The score is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent rests.
- Section Markers:** A large bracket labeled **B)** spans the top portion of the page, and a **Rit.** marking is placed at the bottom left.

This page contains a dense arrangement of musical notation, likely a score for a large ensemble or orchestra. The notation is handwritten and spans across approximately 25 horizontal staves. The score is divided into several systems, with some systems containing multiple staves. Key features include:

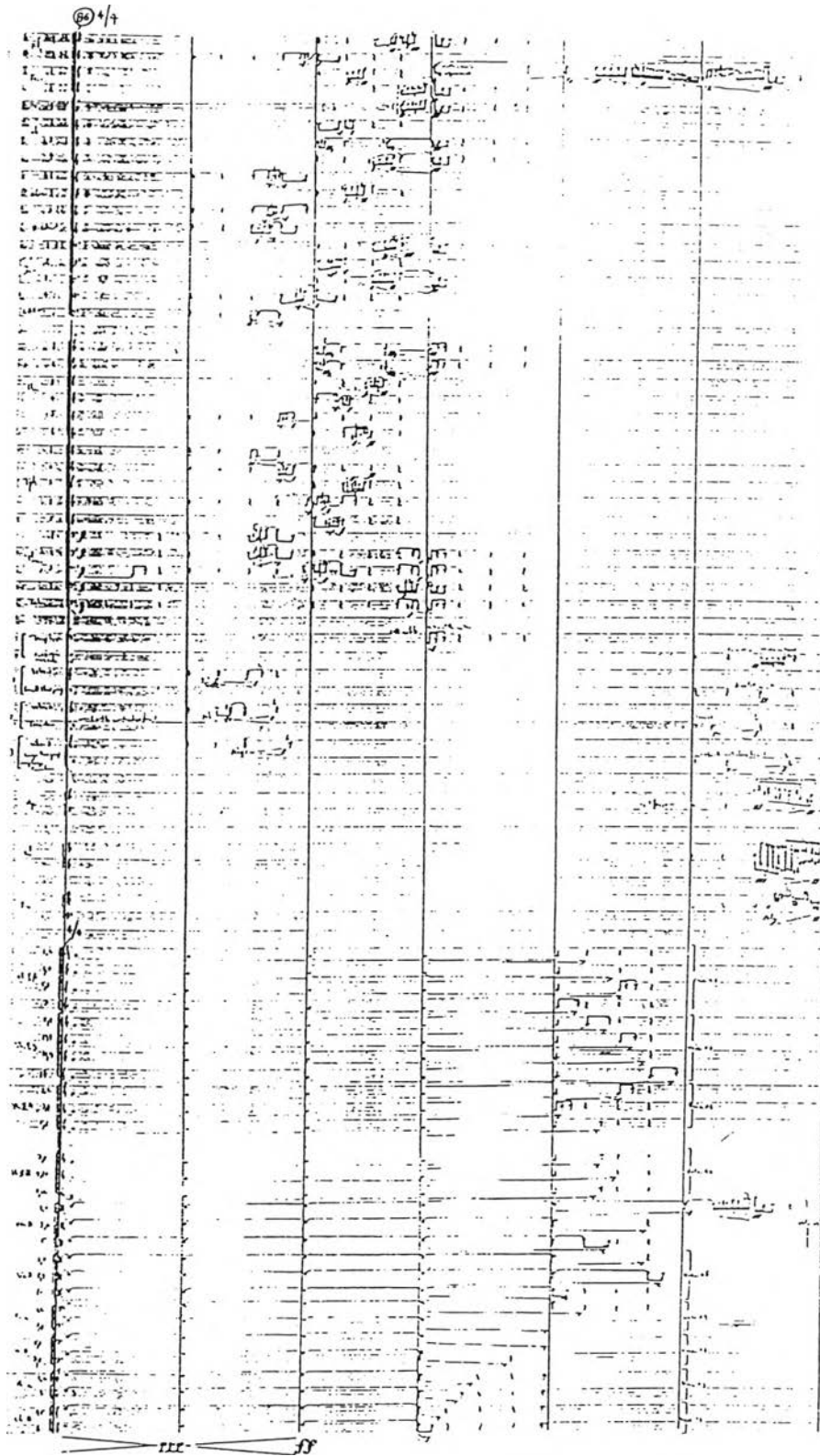
- Time Signature:** A prominent $\frac{2}{4}$ time signature is visible in the upper left quadrant.
- Tempo/Performance Markings:** The word "Allegro" is written in several places, indicating the tempo.
- Staff Groupings:** Some staves are grouped together with brackets, suggesting they belong to a specific instrument or section.
- Complex Markings:** The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, such as mf and ff .
- Handwritten Annotations:** There are numerous handwritten notes and corrections throughout the score, including some that appear to be in a different language or script.
- Structural Elements:** The score includes repeat signs and other structural indicators, suggesting it is a working draft or a rehearsal score.

② 3/4

♯ (h7) (♯-90)

This page contains a dense score for a large ensemble, likely a symphony or chamber orchestra. The notation is handwritten and spans approximately 30 staves. The top section is marked with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The score is characterized by intricate rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and frequent rests. There are several dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff* scattered throughout. The notation includes various musical symbols like beams, slurs, and accents. The bottom of the page features a section with a 5/8 time signature, indicated by a circled '5' and a '5/8' time signature. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch, with some ink bleed-through and a slightly cluttered layout.

The image shows a document page that is extremely degraded and noisy. It appears to be a ledger or a table with multiple columns and rows. The text is almost entirely illegible due to the quality of the scan. There are some faint markings, possibly numbers or letters, scattered across the page. A large, dark scribble is visible on the right side of the page, obscuring some of the content. The overall appearance is that of a very poor quality scan of a document.



92

This page contains a dense arrangement of musical staves, likely for a large ensemble or orchestra. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The staves are organized into several systems, with some parts appearing to be for woodwinds (e.g., flutes, clarinets) and others for strings or percussion. The page is numbered '92' in the top left corner. The notation is complex and detailed, typical of a professional musical score.

西洋 舞臺

2/4 4/4

This page contains a complex musical score for a Western stage production. It features multiple staves of musical notation, including vocal lines and instrumental accompaniment. The score is written in a traditional format with various musical symbols, clefs, and time signatures (2/4 and 4/4). There are also handwritten annotations and stage directions interspersed throughout the musical notation. The page is densely packed with musical notation and text, typical of a professional score for a theatrical production.

This page contains a handwritten musical score for a multi-staff instrument, likely a piano or organ. The score is organized into four distinct sections, each marked with a time signature at the top: $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, and $\frac{1}{4}$. The notation is dense, with many notes, rests, and dynamic markings. There are several instances of double bar lines and repeat signs throughout the piece. The handwriting is in black ink on aged paper, and the overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch. The page number '49' is printed in the upper right corner.

14

Handwritten musical score for system 14. The system consists of 12 staves. The notation is dense, with many notes and rests. There are some markings above the staves, possibly indicating dynamics or articulation. The handwriting is somewhat messy, typical of a working draft.

15

Handwritten musical score for system 15. The system consists of 12 staves. The notation is dense, with many notes and rests. There are some markings above the staves, possibly indicating dynamics or articulation. The handwriting is somewhat messy, typical of a working draft.

J-80

3/4

2-5

The image shows a page of a musical score, likely for a vocal and instrumental ensemble. The score is written on a grid of staves. At the top, there is a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The score is divided into several systems, each containing multiple staves. The notation includes notes, rests, and other musical symbols. There are some handwritten annotations and markings throughout the score, including a large 'W' at the top and some text at the bottom right.

Handwritten text at the bottom right of the score includes:
 - *Chorus P.P. Non. vitolo*
 - *S.A.*



④ 7/8 3/4 4/4 5/16 3/4

pp pp f f

④

(23)

This page contains a complex arrangement of musical notation, likely a score for a large ensemble or orchestra. It features numerous staves, each with handwritten notes, clefs, and other musical symbols. The notation is dense and spans the width of the page. There are several large, bold annotations in the lower half of the page, including the word "Solo" and "Solo" written in a stylized font. The page is numbered "54" in the top right corner and has a circled number "23" in the top left corner. The overall appearance is that of a working manuscript or a detailed score page.

159

This page contains a dense arrangement of musical notation. It features approximately 25 horizontal staves. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are several instances of text written in a non-Latin script, likely Arabic, interspersed among the staves. Some of these text elements are enclosed in boxes or have arrows pointing to specific parts of the music. The overall appearance is that of a working manuscript or a score for a specific piece of music.

This page contains a dense arrangement of musical staves, likely for a large ensemble or orchestra. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- Dynamic markings:** *ff* (fortissimo) and *p* (piano).
- Tempo markings:** *Sotto tempo* and *ca. 10'* (approximately 10 minutes).
- Section markers:** A circled number *169* at the top left and a circled *10'* at the top right.
- Performance instructions:** *Esch.* (Eschscholium) and *my. sus.* (my. suscitatio).
- Other markings:** *Rec. 1-2* and *5-6* (possibly rehearsal or recording markers).

The bottom portion of the page shows some staves that are less densely populated with notes, possibly indicating a transition or a specific section of the score.