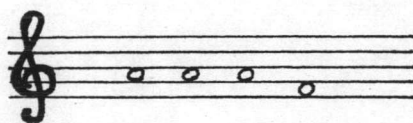


U.I.B. ในดนตรี

ในบทที่ 3 ผู้เขียนได้เสนอไปว่าการมี U.I.B. อยู่ในระดับสูง (high degree) เป็นเงื่อนไขของความงาม ในบทนี้จะมาพิจารณาว่า U.I.B. คืออะไรเมื่อนำมาใช้กับดนตรี

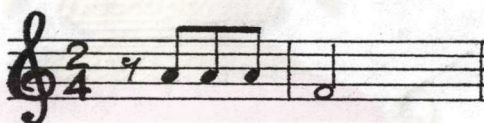
เอกภาพ (Unity) ตามความหมายก็คือความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ในที่นี้ เอกภาพไม่ได้มีความหมายโดยทั่วไปของมันทีเดียว กล่าวคือ เมื่อนำมาใช้กับศิลปะโดยเฉพาะดนตรี เอกภาพจะมีความหมายที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันในทุกๆ ส่วนของเพลง ๆ นั้น ซึ่งเป็นคุณสมบัติที่สำคัญมากอย่างหนึ่งในการทำให้ดนตรีมีความงาม เอกภาพเป็นคุณสมบัติที่มีลำดับขั้น (degree) นั่นคือเราสามารถพูดได้ว่าเพลงนี้มีเอกภาพมากกว่าเพลงนั้น เนื่องจากดนตรีเป็นศิลปะที่มุ่งไปตามเวลา ถ้าขาดเอกภาพเพลงทั้งเพลงก็จะกระจัดกระจาย เราอาจจะศึกษาเอกภาพได้จากการมองไปยังส่วนที่สำคัญต่อบทเพลง บทเพลงหนึ่งๆ จะมีกลุ่มโน้ต 2-3 ตัว (ในบางกรณีอาจมีจำนวนมากกว่านั้น) ที่ทำหน้าที่เป็นองค์ประกอบที่เล็กที่สุด ซึ่งเราเรียกว่า โมทีฟ (motif) (White 1976: 26) โมทีฟไม่จำเป็นต้องเป็นเรื่องของโน้ตเสมอไป แต่โมทีฟอาจถูกสร้างจากจังหวะหรืออื่น ๆ ก็ได้ ผู้เขียนขอยกตัวอย่างโมทีฟอันหนึ่งซึ่งเป็นโมทีฟที่เกิดจากกลุ่มโน้ต เนื่องจากเห็นได้ง่ายและชัดเจน ซึ่งเป็นโมทีฟจากซิมโฟนีหมายเลข 5 ในบันไดเสียง C ไมเนอร์ (Symphony No. 5 op. 67) ของเบโธเฟน (Beethoven)



ตัวอย่างที่ 1

(ย้ายบันไดเสียงจาก C ไมเนอร์เป็น A ไมเนอร์ เพื่อความสะดวกในการอ่าน)

โมทีฟ นี้ประกอบไปด้วยโน้ต A 3 ตัว และตามด้วยโน้ตที่ต่ำลงมา คู่ 3 เมเจอร์ (major) คือตัว F อีกหนึ่งตัว เบโทเฟนได้จัดจังหวะให้โน้ต 4 ตัวนี้ซึ่งเป็นลักษณะจังหวะที่สำคัญ เมื่อพิจารณาจากตัวเพลงทั้งหมด เราจึงอาจกล่าวได้ว่าโน้ตทั้ง 4 ตัวนี้มีโมทีฟของจังหวะอยู่ด้วยในเวลาเดียวกัน จังหวะที่ใช้ง่ายและไม่ซับซ้อน



ตัวอย่างที่ 2

เราจะเห็นได้ว่าโน้ต 3 ตัวแรกคือ A มีจังหวะสั้น ส่วนโน้ต F มีจังหวะยาว ถ้าสังเกตให้ดีเราจะพบว่าโน้ต 3 ตัวที่จังหวะสั้นอยู่ในจังหวะที่เรียกว่าจังหวะเบาหรือลูกจังหวะ (arsis) เมื่อเทียบกับโน้ตตัวที่ 4 ซึ่งเราเรียกว่าอยู่ในจังหวะหนักหรือแม่จังหวะ (thesis) (White 1976: p.26) จากโมทีฟของเพลงเราสามารถสร้างส่วนที่สำคัญอีกส่วนหนึ่งได้ และเป็นส่วนที่ใหญ่กว่าโมทีฟ ซึ่งเราเรียกว่าธีม (Theme) ธีมได้ถูกสร้างขึ้นมาจากโมทีฟที่นำมาเรียงต่อกันในลักษณะต่าง ๆ วิธีที่ง่ายที่สุดก็คือ การซ้ำโมทีฟ



ตัวอย่างที่ 3

อย่างไรก็ตามวิธีนี้ไม่สามารถนำมาใช้ได้หลายครั้ง เนื่องจากเป็นการทำให้เนื้อหา (Information) น้อยลง ซึ่งจะได้กล่าวในช่วงต่อไป ดังนั้นโมทีฟจึงไม่สามารถคงรูปเดิมตลอดไป ตัวอย่างที่ชัดเจนคือ โมทีฟด้านกลุ่มโน้ตก็อาจจะมีการเปลี่ยนเสียงไปเริ่มที่เสียงอื่น หรืออาจมีการตัดแปลงเล็กๆ น้อยๆ ในตัวโมทีฟเอง จากโมทีฟในตัวอย่างที่ 2 เบโทเฟนได้สร้างขั้วดังนี้



ตัวอย่างที่ 4

จากตัวอย่าง a คือ โมทีฟ a1 - a6 คือโมทีฟที่เริ่มที่เสียงอื่นและมีการตัดแปลงชั้นคู่เสียง ซึ่งไม่จำเป็นต้องเป็นคู่ 3 เมเจอร์ a3 เป็นคู่ 2 ไมเนอร์ (minor) a5 เป็นคู่ 4 เพอร์เฟ็ค (perfect) จะเห็นได้ว่า a - a6 มีลักษณะเหมือนกันคือมีโน้ต 3 ตัวแรกซ้ำกัน ตัวที่ 4 จะเปลี่ยนไปยังโน้ตที่ต่ำกว่า นอกจากนี้โน้ตตัวที่ 4 ของทุก ๆ กลุ่มจะมีจังหวะหนักเมื่อเทียบกับโน้ต 3 ตัวแรกของกลุ่มเดียวกัน และในกลุ่ม a4 กับ a6 เราจะเห็นลักษณะของโมทีฟจังหวะ คือ สั้น-สั้น-สั้น-ยาว ด้วย ส่วนโน้ตกลุ่ม b เป็นการนำโมทีฟมาตัดแปลง เราจะเห็นว่าโมทีฟด้านจังหวะยังคงอยู่ กล่าวคือโน้ต



ตัวอย่างที่ 7 (ซึ่งก็คือโน้ตกลุ่ม c นั้นเอง)

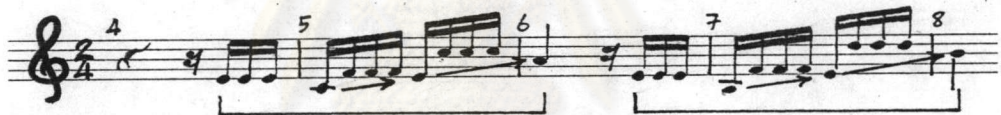
จากทั้งหมดนี้ เราจะเห็นได้ว่าฉิมของเบโซนเฟนมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันและมีความเป็นเอกภาพอย่างมาก เนื่องจากถูกสร้างมาจากโมทีฟเพียงอันเดียวเท่านั้น ในทางตรงข้ามโมทีฟในรูปที่ 2 ที่ เบโซนเฟนใช้ก็อาจนำมาสร้างฉิมที่มีเอกภาพน้อยลงได้เช่นกัน ดังนี้



ตัวอย่างที่ 8

จะเห็นได้ว่าฉิมนี้มีเอกภาพน้อยกว่าเมื่อเทียบกับตัวอย่างที่ 4 ถึงแม้จะเริ่มต้นที่โมทีฟเดียวกัน เนื่องจากโมทีฟ a ไม่ได้มีส่วนสำคัญต่อโครงสร้างของฉิมนี้ หลังจากกลุ่มโน้ต a1 แล้ว แนวทำนองเริ่มกระจัดกระจาย เราไม่สามารถพูดได้ว่ากลุ่มโน้ต b และ c เกี่ยวข้องหรือถูกดัดแปลงมาจากโมทีฟ a ส่วนกลุ่มโน้ต d ก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน e1 เป็นโมทีฟกลุ่มใหม่ที่ดัดแปลงเป็น e2 แต่ไม่มีความสัมพันธ์ใด ๆ กับโมทีฟ a เลย ดังนั้นถึงแม้โมทีฟ a จะกลับมาอีกครั้งในรูปของ a3 ช่วงท้ายเพลง การกลับมาในครั้งนี้ไม่ได้มีความหมายเท่าที่ควรเพราะขาดความต่อเนื่องกับกลุ่มโมทีฟก่อนหน้านั้น

จากตัวอย่างที่ 4 และ 8 จะเห็นได้ว่าความเป็นเอกภาพเป็นคุณสมบัติที่มีระดับชั้น เอกภาพอาจจะมีมากหรือน้อยก็ได้ขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ขององค์ประกอบทั้งหมด เอกภาพในระดับที่แตกต่างกันนี้ไม่สามารถวัดเป็นตัวเลขได้ กล่าวคือมันไม่ได้มีลักษณะเป็นปริมาณ (quantitative) นั่นเอง การนำโมทีฟกลับมา 10 ครั้ง ไม่จำเป็นจะต้องมีเอกภาพมากกว่าการนำโมทีฟกลับมา 9 ครั้ง เสมอไปและเช่นเดียวกันการที่โมทีฟถูกนำกลับมาในจำนวนเท่ากัน ก็ไม่ใช่สิ่งจำเป็นที่จะทำให้เพลงทั้งสองมีเอกภาพเท่ากัน เนื่องจากปัจจัยที่สนับสนุนให้เกิดเอกภาพยังมีสิ่งอื่นอีก เช่น โมทีฟที่กลับมาแต่ละครั้งมีความสัมพันธ์กันอย่างไรด้วย เอกภาพในซึมของเบโทเฟนไม่ได้เกิดจากการนำเอาโมทีฟกลับมา 13 ครั้งเท่านั้น ถ้าเราสังเกตให้ดีจะพบว่าในห้องที่ 4 ถึงต้นห้องที่ 8 โมทีฟทั้ง 6 สามารถจัดได้เป็น 2 กลุ่ม ซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกัน ดังรูป



ตัวอย่างที่ 9

เบโทเฟนได้จัดกลุ่มโมทีฟทั้ง 2 ให้มีจังหวะเหมือนกันและมีโครงสร้างแนวทำนองพุ่งขึ้น ($c^1-e^1-a^1$ และ $b-e^1-b^1$) เช่นเดียวกัน ซึ่งเป็นการช่วยให้ความเป็นเอกภาพมีระดับชั้นสูงชันกว่าการที่นำเอาโมทีฟ 6 อันมาเรียงต่อ ๆ กันโดยไม่มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน เช่นตัวอย่างดังต่อไปนี้



ตัวอย่างที่ 10

ถึงแม้เป็นการนำเอาโมทีฟมาใช้ 6 ครั้ง แต่ก็ไม่มีเอกภาพเท่ากับตัวอย่างของเบโทเฟน แนวทำนองนี้ไม่ได้มีอะไรพิเศษนอกจากเป็นการนำเอา

โมทิฟมาเรียงต่อ ๆ กันเท่านั้น เราไม่สามารถบอกถึงความสัมพันธ์ใด ๆ ได้อีก นอกจากโมทิฟซึ่งเอากลับมา 6 ครั้ง ระดับชั้นของความเป็นเอกภาพในตัวอย่างนี้ จึงน้อยกว่าตัวอย่างของเบโทเฟน

การนำโมทิฟกลับมานั้น นอกจากการเล่นซ้ำและการทำอินเวอร์ชันแล้ว ก็ยังมีลักษณะอื่น ๆ อีก เราจะเห็นความสัมพันธ์เหล่านี้ได้จากสตริงควอร์เตอร์เตทใน บันไดเสียง F เมเจอร์ (String Quartet in F major, op. 135) ของ เบโทเฟน



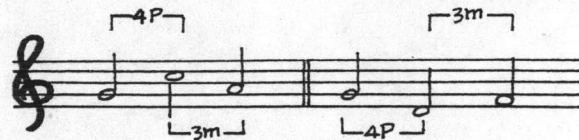
ตัวอย่างที่ 11

โน้ต 3 ตัวแรกที่เป็นโมทิฟถูกนำมาเล่นซ้ำโดยเริ่มต้นที่โน้ตที่ต่ำลงมา คู่ 2 เมเจอร์ (G) ส่วนกลุ่มโน้ตทั้ง 2 ในบรรทัดล่างก็มีลักษณะการเคลื่อนที่ ที่เหมือนกัน ต่างกันเพียงแค่เริ่มที่โน้ตคนละตัวเท่านั้น โดยกลุ่มที่สองเริ่มต้นที่ โน้ตต่ำลงมาคู่ 2 เมเจอร์เช่นกัน (E^b) แต่สิ่งที่สำคัญก็คือ โน้ตในบรรทัดล่าง มีความสัมพันธ์กับโน้ตในบรรทัดบนด้วย เราอาจไม่เห็นความสัมพันธ์นี้ในทันที เพราะมีลักษณะที่ซับซ้อน โน้ต 3 ตัวแรกเมื่อถูกนำมาเรียงกลับหลัง (Retrograde) จะได้ลักษณะดังนี้



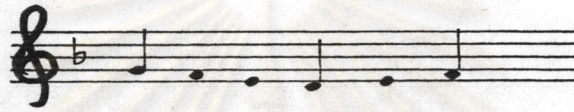
ตัวอย่างที่ 12

ต่อจากนั้นก็นำมาทำอินเวอร์ชัน



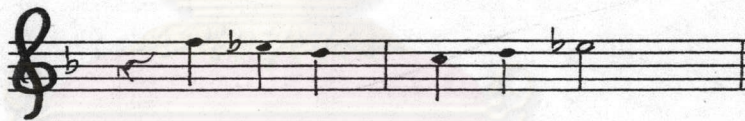
ตัวอย่างที่ 13

และเติมโน้ตในบันไดเสียงระหว่างขั้นคู่ทั้ง 2



ตัวอย่างที่ 14

และย้ายเสียงขึ้นไป



ตัวอย่างที่ 15

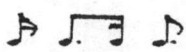
จะเห็นได้ว่าโน้ตในกลุ่มที่ 2 เกิดจากโมทีฟในโน้ตกลุ่มแรกนั่นเอง


(Rufer 1961: 12)

นอกจากเอกภาพจะเกิดจากโมทีฟเดียวกันแล้ว องค์ประกอบที่
แตกต่างกัน 2 หรือ 3 อย่าง เมื่อนำมาจัดวางอย่างเหมาะสม ก็ก่อให้เกิด
เอกภาพได้เช่นกัน ให้พิจารณาโน้ตเพลง Lied Beim Anzug in Das Feld
ของโมซาร์ท (W.A Mozart) (Arlin, and others 1979: 85)

ตัวอย่างที่ 16

โน้ต 3 ห้องแรกเป็นบทนำ (Introduction) บรรเลงโดยเปียโน โหมसारทใช้จังหวะที่ซ้ำกันคือ $\text{♪ } \text{♪ } \text{♪ } \text{♪ } \dots$ เพื่อสร้างเอกภาพ นอกจากนี้เราจะเห็นได้ว่าช่วงแรกและช่วงท้ายของบทนำ (Introduction) มีความสัมพันธ์กัน กล่าวคือช่วงแรกเริ่มต้นด้วยโน้ตตัว A ตามด้วยกลุ่มโน้ต C[#] D E ส่วนในช่วงท้ายกลุ่มโน้ต C[#] D E นำมาก่อน และจบด้วยโน้ตตัว A ซึ่งเราอาจเรียกได้ว่าเป็นการเรียงกลับหลัง (retrograde) ซึ่งในโน้ตจะใช้ตัวอักษร a b และ b a เพื่อความชัดเจน บทนำ (Introduction) สามารถจบได้ตั้งแต่จังหวะที่หนึ่งในห้องที่ 3 ซึ่งมีเคเดนซ์ (cadence) ที่ชัดเจน แต่การเติมกลุ่ม b a เข้าไปก็เป็นการช่วยเพิ่มระดับชั้นของเอกภาพให้มากยิ่งขึ้น ส่วนกลุ่มโน้ต c นั้นมีการเคลื่อนที่ลงและขึ้นสลับกัน c₁ เป็นการนำเอา c มาดัดแปลง c₂ เป็นการเคลื่อนที่ในทิศทางที่กลับด้านกับ c ซึ่งกลุ่มโน้ตที่มีความ

สัมพันธ์กันเหล่านี้เมื่อนำมาใช้กับจังหวะ  จะทำให้แต่ละส่วนรวมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันมากขึ้น

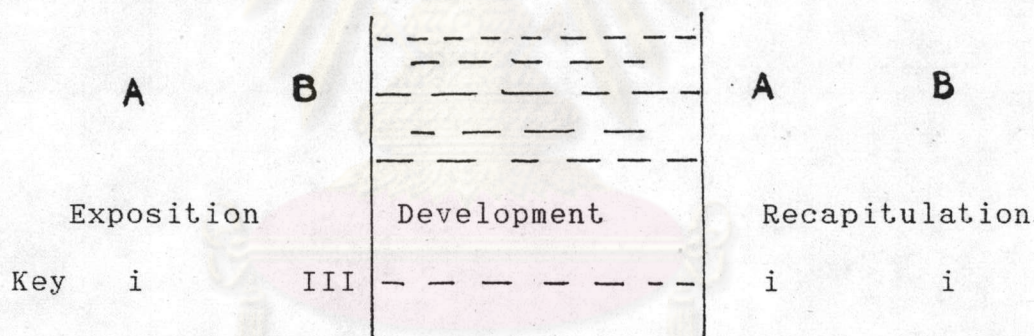
ท้ายห้องที่ 3 นักร้องเริ่มร้อง โหมสาร์ทไม่ได้ใช้จังหวะแบบเดิมแต่เปลี่ยนเป็น  ซึ่งในความเป็นจริงแล้วจังหวะใหม่นี้ก็คือจังหวะเดิมที่นำมาขยายขึ้นเป็น 2 เท่านั่นเอง โน้ต 4 ตัวแรกของนักร้องใช้จังหวะการเคลื่อนที่ของกลุ่มโน้ต c ในบทนำ (Introduction) ที่นำมากลับทิศทาง (ลักษณะคล้ายกับ c₂) ส่วนโน้ตตัวที่ 5 6 7 8 เคลื่อนที่เรียงลงมาตามบันไดเสียง (scale) ซึ่งถ้าเราย้อนกลับไปดูบทนำ (Introduction) ก็จะพบการเคลื่อนที่ลักษณะเดียวกันนี้ โน้ต 1 - 4 ของเปียโนในบทนำ (Introduction) แตกต่างจากโน้ต 1- 4 ของนักร้อง แต่โน้ตตัวที่ 5 - 8 ของทั้งคู่มีลักษณะการเคลื่อนที่ที่เหมือนกัน (ในโน้ตจะใช้ตัวอักษร d เพื่อให้เห็นชัดเจน) ในห้องที่ 4 เปียโนที่เล่นโดยมือซ้ายจะเล่นทำนองเดียวกับนักร้องซึ่งได้ร้องไปก่อนหน้านี้แล้ว (cannon) ตามเส้นประในโน้ต นอกจากนี้โน้ต 1 2 3 4 ของเปียโนในช่วงบทนำ (Introduction) ก็มีความสัมพันธ์กับโน้ต 9 10 11 12 ของนักร้อง กล่าวคือโน้ต 9 10 11 12 เกิดจากการนำโน้ต 1 2 3 4 มาเคลื่อนที่ขึ้นลงกลับทิศทาง (inversion) จะเห็นได้ว่าองค์ประกอบเหล่านี้ได้ถูกนำมาจัดเรียงอย่างเหมาะสม ซึ่งทำให้เกิดเอกภาพในระดับสูง

ในกรณีที่เพลง ๆ หนึ่งมีหลายโมทีฟ ความเป็นเอกภาพของเพลงนี้จะอยู่ที่การสัมพันธ์กันระหว่าง โมทีฟ ต่าง ๆ เหล่านี้ในแง่ที่ทำให้เพลง ๆ นี้มีส่วนประกอบที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันตัวอย่างเช่น ท่อนแรกของซิมโฟนีหมายเลข 5 ของเบโทเฟนที่ยกมาข้างต้น ประกอบด้วยโมทีฟสำคัญ 2 โมทีฟ คือโมทีฟที่พูดถึงข้างต้นและโมทีฟในบันไดเสียง C เมเจอร์ (ในความเป็นจริงอยู่ในบันไดเสียง E^b เมเจอร์)



ตัวอย่างที่ 17

แต่โมทีฟทั้งสองก็สัมพันธ์กันได้อย่างเป็นเอกภาพ เนื่องจากผู้ประพันธ์ได้ให้
 โมทีฟ B อยู่ในบันไดเสียงที่มีความสัมพันธ์กับโมทีฟ A กล่าวคือ บันไดเสียง C
 เมเจอร์เป็น "relative major" กับบันไดเสียง A ไมเนอร์ นอกจากนี้
 โมทีฟทั้งสองก็ยังเป็นส่วนหนึ่งของรูปแบบ (Form) หลักของท่อนแรกนี้คือ โซนาตา
 (Sonata Form) ที่ประกอบด้วย ธีม (หรือ โมทีฟ) A และ B ดังนี้



จะเห็นได้ว่า โซนาตา เป็นรูปแบบที่กำหนดเอกภาพของโมทีฟ A
 และ B

ความสมดุลย์ (Balance) ในแง่ของดนตรี ความสมดุลย์หมายถึง
 ความเหมาะสมในองค์ประกอบใด ๆ ของดนตรีที่แปรเปลี่ยนไปในทิศทาง หรือ
 ลักษณะที่แตกต่างกัน จากความหมายนี้เราจะเห็นได้ว่า ความสมดุลย์เป็น
 คุณสมบัติที่มีระดับขึ้น เนื่องจากดนตรีตั้งแต่สมัยกลางจนถึงปลายสมัยโรแมนติก
 มีองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งและเป็นองค์ประกอบที่เห็นได้ชัดเจน นั่นคือทำนอง
 (Melody) ผู้เขียนจะอธิบายลักษณะของความสมดุลย์โดยใช้แนวทำนองดนตรี
 เป็นตัวอย่าง เนื่องจากเป็นองค์ประกอบที่สามารถเข้าใจได้ง่าย

ในแง่หนึ่งแล้วทำนองเพลงเป็นสิ่งที่เคลื่อนที่ไปตามเวลา และในขณะที่มันเคลื่อนที่ไปตามเวลานี้เอง มันก็สามารถเคลื่อนที่ขึ้นหรือลงไปตามระดับเสียงด้วย การเคลื่อนที่ขึ้นและลงไปตามระดับเสียงเป็นปัจจัยสำคัญต่อความสมดุลย์ของแนวทำนอง นั่นคือ ความสมดุลย์ของแนวทำนองเกิดจากการเคลื่อนที่ขึ้นและลงของเสียงอย่างเหมาะสมนั่นเอง เราจะเข้าใจเรื่องนี้ได้ดียิ่งขึ้นถ้าเราสมมติว่าแนวทำนองก็คือเส้นยางเส้นหนึ่ง (เราไม่สามารถกล่าวได้ว่าการเปรียบเทียบแนวทำนองกับเส้นยางจะเป็นการเปรียบเทียบที่ถูกต้องทั้งหมด แต่อย่างน้อยที่สุดมันก็สามารถทำให้เราเข้าใจเรื่องความสมดุลย์ได้ง่ายขึ้น)

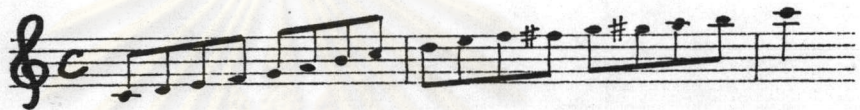
ถ้าเรานำเส้นยางมายืดไว้ที่ปลายทั้ง 2 ด้าน แล้วดึงเส้นยางขึ้น เส้นยางจะมีความตึงมากกว่าเดิม ยิ่งดึงเส้นยางสูงขึ้น ความตึงก็จะยิ่งมากขึ้น เราอาจเรียกได้ว่าเส้นยางมีความเครียดมากขึ้น (tension) เมื่อเราค่อย ๆ ผ่อนเส้นยางให้ต่ำลงความเครียดนี้จะน้อยลงตามลำดับ เรากล่าวได้ว่าเส้นยางอยู่ในสภาพผ่อนคลายมากขึ้น (release) การดึงเส้นยางลงต่ำและการผ่อนให้กลับสู่สภาพเดิม ก็จะทำให้เกิดความเครียดและการผ่อนคลายในทำนองเดียวกัน

ความสัมพันธ์ของความเครียดและการผ่อนคลายนี้ ปรากฏขึ้นบนแนวทำนองในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน แนวทำนองที่พุ่งขึ้นเรื่อย ๆ โดยที่ไม่ตกกลับลงมาเลยจะมีความเครียด (tension) สูงขึ้น ซึ่งเราถือว่าเป็นแนวทำนองที่ขาดความสมดุลย์ การเพิ่มความสมดุลย์ให้แก่ทำนองทำได้โดยดึงแนวทำนองลงในลักษณะใดลักษณะหนึ่ง ส่วนแนวทำนองที่พุ่งลงไปเรื่อย ๆ ก็เป็นการเพิ่มความเครียดเช่นกัน วิธีการรักษาความสมดุลย์ก็คือดึงแนวทำนองขึ้น แต่โดยปกติแล้วเรามักพบความเครียดที่เกิดจากการดึงแนวทำนองขึ้นสูงมากกว่าดึงแนวทำนองลงต่ำ เพื่อทำให้เกิดความเข้าใจในเรื่องความสมดุลย์ของแนวทำนองมากขึ้น ให้พิจารณาตัวอย่างต่อไปนี้



ตัวอย่างที่ 18

สมมติว่าผู้แต่ง ต้องการให้แนวทำนองนี้ไปสิ้นสุดที่โน้ต C วิธีหนึ่ง
ที่อาจทำได้คือ



ตัวอย่างที่ 19

แต่วิธีนี้จะทำให้ทำนองนี้ขาดความสมดุลย์ จะเห็นได้ว่าแนวทำนอง
มีทิศทางที่พุ่งสูงขึ้นเรื่อย ๆ ความเครียดถูกสร้างมากขึ้นโดยที่ไม่มีช่วงใดที่เป็น
การผ่อนคลาย (release) เลย ดังนั้นวิธีที่จะนำทำนองนี้มาที่โน้ตตัว C โดย
ให้มีความสมดุลย์มากขึ้นนั้น ทำได้โดยดึงแนวทำนองให้ตกลง ซึ่งมีทางเลือก
ได้หลายทางทางหนึ่งคือ



ตัวอย่างที่ 20

จากวิธีนี้แนวทำนองที่พุ่งขึ้นไปถูกลดความเครียดลง โดยการที่ทำให้
แนวทำนองค่อย ๆ ตกลงมาทีละขั้น จากตัว d^2 มาจนถึง c^1 เราสามารถ
กล่าวได้ว่าตัวอย่างนี้มีความสมดุลย์มากกว่าตัวอย่างแรก แต่ในขณะเดียวกัน
การลดความเครียดในลักษณะนี้ก็จะทำให้เนื้อหา (information) ของแนว
ทำนองนี้น้อยลงด้วย ซึ่งเรื่องของเนื้อหาจะกล่าวในภายหลัง อย่างไรก็ตาม

เราสามารถสร้างความสมดุลให้กับแนวทำนองนี้ในรูปแบบอื่นอีกเช่น



ตัวอย่างที่ 21

แนวทำนองนี้ถูกลดความเครียดลงบางส่วนเมื่อตัว D ค่อย ๆ ตกลง มาที่ละขั้นจนถึงตัว G จากนั้นทำนองก็ถูกดึงขึ้นไปยังตัว A และกระโดดลงมายัง ตัว F , D และตกลงไปยังตัว C ตัวอย่างที่ 21 นี้มีความสมดุลย์เช่นเดียวกับ ตัวอย่างที่ 20 แต่ให้ข้อมูลมากกว่า

นักแต่งเพลงมีวิธีสร้างความสมดุลย์ในแนวทำนองได้หลายรูปแบบ ทำนองที่ดูเรียบง่ายก็อาจจะมีลักษณะความสมดุลย์ที่ถูกสร้างขึ้นอย่างซับซ้อน ให้พิจารณาตัวอย่างต่อไปนี้

WIE MELODIEN ZIEHT ES MIR Op 105/1 Johannes Brahms

Zart

Wie Me - lo - di - en — zieht es mir

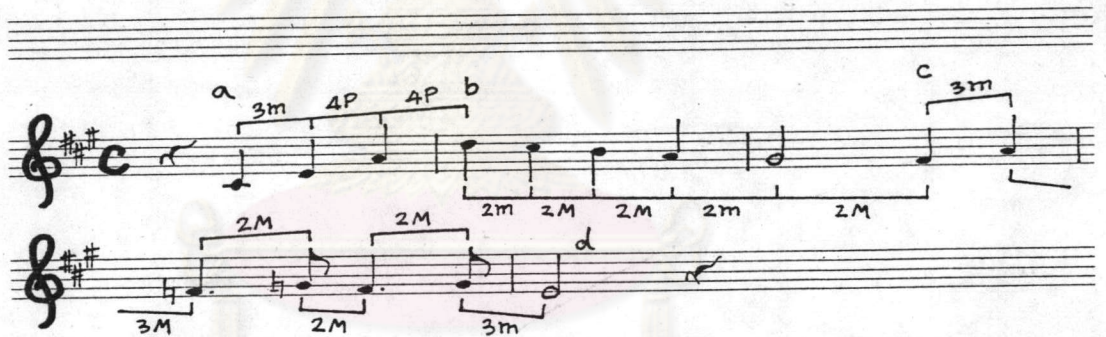
lei - se durch den Sinn,

ตัวอย่างที่ 22 (Arlin, and others

1979: 260)

จากตัวอย่างที่ 22 แนวทำนองพุ่งขึ้นอย่างรวดเร็วจาก C# ไปยัง D ลักษณะพุ่งขึ้นนี้เป็นรูปแบบการกระโดดเริ่มจากคู่ 3 ไมเนอร์ และขยายออกกว้างขึ้นเป็นคู่ 4 เพอร์เฟ็ค 2 ครั้ง โน้ต D ในห้องที่ 2 เป็นจุดที่มีความเครียดมากที่สุด บราห์มส์ (Brahms) ลดความเครียดโดยการนำแนว

ทำนองให้ตกลงทีละขั้นแทนที่จะใช้การกระโดดดังเช่นในช่วงห้องแรกที่เป็นการสร้าง
 ความเครียด แนวทำนองตั้งแต่โน้ตตัว D ค่อย ๆ ตกลงมาเป็นตัว C[#] B A G[#]
 และ F[#] ตามลำดับ เมื่อถึงโน้ตตัว F[#] แนวทำนองถูกดึงขึ้นอีกครั้งไปยังตัว A
 เพื่อสร้าง ความเครียด การดึงขึ้นครั้งนี้ทำให้เสียงสูงขึ้นคู่ 3 ไมเนอร์ การ
 ลดความเครียดได้ถูกสร้างขึ้นทันทีโดยการดึงแนวทำนองลงมาที่ F มีการดึง
 ทำนองสูงขึ้นเพื่อสร้าง ความเครียดอีกครั้ง แต่ครั้งนี้แรงที่ดึงขึ้นเริ่มลดลง
 กล่าวคือ จาก F ขึ้นไปเพียงคู่ 2 เมเจอร์ คือไปยัง G เท่านั้น และแนว
 ทำนองก็ถูกดึงกลับมายัง F ทันที การดึงทำนองไปที่ตัว G เกิดขึ้นอีก แต่ครั้ง
 สุดท้ายนี้ทำนองถูกดึงกลับลงมาต่ำกว่าเดิม คือกลับมาที่โน้ต E การพิจารณา
 อย่างละเอียดจะช่วยให้เราเห็นว่า การสร้างความสมดุลย์ของแนวทำนองนี้เกิด
 จากปัจจัยหลายประการ



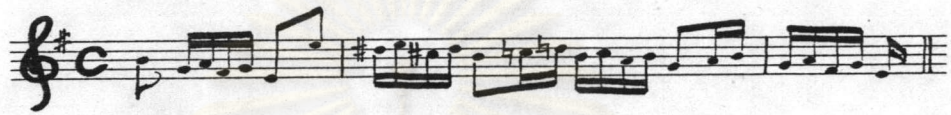
ตัวอย่างที่ 23

การแบ่งแนวทำนองเป็น 3 ช่วง คือ ab bc cd จะทำให้เรา
 เห็นความสัมพันธ์ของความเครียดและการผ่อนคลายได้ง่ายขึ้น ในช่วง ab
 ความเครียดถูกสร้างขึ้นอย่างรวดเร็วโดยใช้คู่ 3 ไมเนอร์และคู่ 4 เพอร์เฟ็ค
 ดังที่ได้กล่าวไว้แล้ว โน้ตทุกตัวมีความยาว 1 จังหวะ ช่วง bc เป็นการลด
 ความเครียดอย่างช้า ๆ โน้ตแต่ละตัวถูกดึงต่ำลงคู่ 2 ความยาวโน้ตทุกตัว
 เท่ากับ 1 จังหวะยกเว้นโน้ต G[#] ซึ่งเป็นตัวรองสุดท้ายของช่วงนี้ การค้าง
 ที่โน้ตนี้นานกว่าโน้ต 4 ตัวก่อนแสดงถึงแนวโน้ตว่าการดึงโน้ตลงกำลังจะสิ้นสุด
 นั่นคือ แรงดึงลงน้อยลงเรื่อย ๆ แต่อย่างไรก็ตามโน้ต G[#] สามารถถูกดึงลง

มาจนถึง $F^\#$ ซึ่งเป็นตัวสุดท้ายของช่วงนี้ได้ ช่วง cd เป็นช่วงที่แสดงถึงการ
 ต่อสู้กันระหว่างความเครียดและการผ่อนคลาย ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วว่าท้าย
 ช่วงที่ 2 การผ่อนคลายเริ่มอ่อนแรงลง ดังนั้นในช่วงที่ 3 นี้ แรงดึงขึ้นจึง
 เกิดขึ้นอีกครั้ง โน้ตถูกดึงขึ้นไปคู่ 3 ไมเนอร์สตูว์ A ซึ่งมีความยาว 1 จังหวะ
 (ให้สังเกตว่าความเครียดในครั้งนี้อ่อนลงเท่ากับครั้งแรกที่ถูกดึงขึ้นไปสูงถึงคู่ 4
 เพอร์เฟ็ค 2 ครั้ง) แล้วถูกดึงกลับลงมาคู่ 3 เมเจอร์ที่ตัว F ความยาวโน้ต
 $1\frac{1}{2}$ จังหวะ เราจะเห็นได้ว่าในช่วงที่ 3 นี้ การผ่อนคลายเริ่มมีแนวโน้ม
 ที่จะสูงกว่าการสร้างความเครียด (พิจารณาจากความยาวโน้ตและขึ้นคู่)
 การสร้างความเครียดเกิดขึ้นอีก 2 ครั้ง จาก F ไป G โดยโน้ตตัว G
 สามารถคงไว้ได้เพียงแต่ความยาวโน้ต $1\frac{1}{2}$ จังหวะเท่านั้น และทั้ง 2 ครั้ง
 ก็ถูกดึงกลับลงมา ครั้งแรกกลับมาที่ตัว F ความยาว $1\frac{1}{2}$ จังหวะ และ
 ครั้งที่ 2 กลับมาที่ตัว E โดยมีความยาวถึง 2 จังหวะ

เนื้อหาหรือข้อมูล (Information) การที่เราจะเข้าใจข้อมูล
 ของดนตรีได้นั้นจำเป็นต้องมีความเข้าใจในเรื่องแนวโน้มของดนตรีเสียก่อน
 งานดนตรีที่จะให้ข้อมูลได้นั้นจะต้องมีการสร้างแนวโน้ม นั่นคือ ที่จุดจุดหนึ่งของ
 ดนตรี เราจะรู้สึกถึงแนวโน้มที่จะมุ่งไปยังจุดเป้าหมายอีกจุดหนึ่ง อย่างไรก็ตาม
 หากการมุ่งไปหาเป้าหมายที่คาดหวังนี้เป็นไปโดยตรงและโดยทันที หรือหาก
 แนวโน้มนี้ถูกทำให้หายไป (กล่าวคือไม่มีแนวโน้ม) โดยอาจเกิดจากการเบี่ยงเบน
 หรือการประดับประดามากเกินไป ดนตรีนั้นก็จะให้ข้อมูลที่น้อยลง พิจารณา
 จากตัวอย่าง

แนวโน้มนั้นจะมุ่งไปยังตัว E ได้อย่างชัดเจน และโน้ตก็ตกลงมาเรื่อย ๆ สู่ตัว E (tonic) จริง ๆ เราจะเห็นได้ว่าซิมของบาคให้ข้อมูลได้มากกว่าซิมของเจมีเนียนถึงแม้จะมีโครงสร้างแนวทำนองที่เหมือนกัน อย่างไรก็ตามถ้าเราแก้ไขซิมของบาคใหม่โดยตัดการเบี่ยงเบนต่าง ๆ ให้น้อยลง เราจะเห็นได้ว่าซิมใหม่นี้ให้ข้อมูลน้อยลงเช่นกัน



ตัวอย่างที่ 25

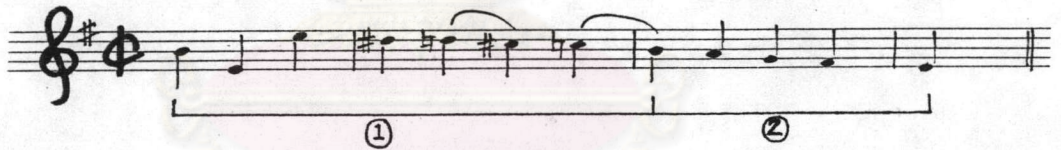
ความคิดในเรื่องความเป็นไปได้ (probability) ก็มีส่วนช่วยให้เราเข้าใจเรื่องของเนื้อหาได้มากขึ้น ถ้าเราได้ยินโน้ตเพียงตัวเดียว โน้ตตัวต่อไปอาจจะเป็นโน้ตตัวใดก็ได้ ทุก ๆ ตัวมีความเป็นไปได้พอ ๆ กัน ถ้าเราได้ยินโน้ต 2 ตัวต่อกัน จำนวนโน้ตตัวต่อไปที่จะเป็นไปได้ก็จะน้อยลง นั่นคือความเป็นไปได้ของโน้ตแต่ละตัวที่เป็นตัวเลือกของเราเพิ่มขึ้น เมื่อเราเพิ่มจำนวนโน้ตให้มากขึ้นและมีความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตเหล่านั้นมากขึ้น ความเป็นไปได้ของเป้าหมายที่เราคาดไว้จะเพิ่มมากขึ้น จากซิมของบาค ความเป็นไปได้ของโน้ตที่จะตามหลังตัว B มีน้อย นั่นคืออาจเป็นโน้ตตัวไหนก็ได้ที่ตามหลังโน้ตตัวนี้ แต่เมื่อแนวทำนองเคลื่อนมาที่ตัว G และ F# ความน่าจะเป็นของโน้ตตัว E ก็สูงมาก และจากรูปแบบทำนองกลุ่มนี้เราก็เห็นถึงแนวโน้มนั้นของซิมนี้ต่อไป นั่นคือเมื่อมีการกระโดดคู่ 8 แล้วบาคก็ใช้รูปแบบนี้อีกครั้งหนึ่ง อย่างไรก็ตามดังได้กล่าวไว้แล้วว่าบาคได้สร้างการเบี่ยงเบนแนวทำนองในลักษณะต่าง ๆ ความเป็นไปได้ของโน้ตต่อ ๆ มาก็น้อยลง

จะเห็นได้ว่าถ้าแนวทำนองถูกจัดจนกระทั่งโน้ตตัวต่อมาที่เป็นไปได้นั้นมีความน่าจะเป็นสูง และปรากฏว่าโน้ตตัวนั้นได้เกิดขึ้นจริง ๆ ข้อมูลที่ได้จากแนวทำนองนี้จะน้อย ในทางตรงข้ามถ้ารูปแบบแนวทำนองถูกจัดจนกระทั่งความ

เป็นไปได้อันต่อไปไม่อยู่ในระดับสูง
(Meyer 1980: 269-272)

ข้อมูลที่ได้จากดนตรีนั้นก็สูง

การเชื่อมโยงข้อมูลหรือเนื้อหา (Information) เข้ากับภาษา ก็อาจช่วยให้เราเข้าใจเนื้อหาในแง่มุมใหม่ ๆ ได้ ถ้าเราสร้างวลี "She is as tall," เราจะเห็นได้ว่าคำต่อมาที่มีความเป็นไปได้สูงคือ "as" และจากนั้นก็ตามด้วยคำนามหรือสรรพนาม เราจะรู้สึกประหลาดใจที่พบว่าคำที่ตามหลัง "tall" หรือ "tall as" เป็นคำคุณศัพท์ นั่นคือวลี "She is as tall blue" หรือ "She is as tall as blue" ไม่น่าเป็นไปได้ ดังนั้นประโยค "She is as tall blue lilacs are" ซึ่งเป็นประโยคที่ไม่น่าเป็นไปได้นั้น เพิ่มข้อมูลให้กับวลีแรก ถ้าเราเลือกคำที่เป็นไปได้มากมาเติมในวลี เช่น "She is as tall as Bill" เราก็จะได้เนื้อหาเช่นเดียวกัน แต่เป็นเนื้อหาที่ไม่มากนัก ให้เรากลับมาดูธีมของเจมีเนี่ยอีกครั้ง



ตัวอย่างที่ 26

เราอาจเปรียบเทียบช่วงแรกของธีมนี้กับวลี "She is as tall" และตั้งแต่โน้ตตัว B (ซึ่งมีแนวโน้ตที่จะมุ่งมาตัว E อย่างชัดเจนดังได้กล่าวไว้แล้ว) จนถึงตัว E กับ "as Bill is" ซึ่งประโยค "She is as tall as Bill is" ก็ไม่ได้ให้ข้อมูลมากนัก อย่างไรก็ตามเมื่อเรากล่าวว่า "She is as tall as Bill is" เราสันนิษฐานว่าข้อมูลที่เราได้ครบถ้วนแล้วและเรายังไม่พร้อมสำหรับข้อมูลใหม่ ดังนั้นถ้าเราเติมคำว่า "wide" เข้าไป (แทนคำว่า "tall" ซึ่งเราละไว้ในฐานที่เข้าใจ) คำนี้ก็จะเป็นคำที่ไม่น่าเป็นไปได้ และเป็นคำที่คาดไม่ถึง ผลที่ตามมาคือประโยคนั้นมีข้อมูลมากกว่าที่เราคิด

เราสามารถเพิ่มรัศมีของเจมิเนียนี้ต่อไปในลักษณะเดียวกัน จนกระทั่งรัศมีซึ่งครั้งแรกดูเหมือนว่าไม่ให้ข้อมูลมากกลับให้ข้อมูลมากขึ้น



ตัวอย่างที่ 27

จากการเพิ่มเติมรัศมีให้สมบูรณ์นี้ นอกจากจะทำให้เราได้ข้อมูลเพิ่มขึ้นแล้ว เรายังเห็นได้ว่า การเคลื่อนที่ลงของโน้ตตั้งแต่ตัว B ลงไปจนถึง E ซึ่งในครั้งแรกดูเหมือนจะเป็นการเคลื่อนที่ที่ตรงและเกิดขึ้นทันทีมากเกินไปนั้น มีความหมายในอีกทางหนึ่ง (Meyer 1980: 275-276) จากการเพิ่มเติมรัศมีให้สมบูรณ์นี้ การเคลื่อนที่ลงดังกล่าวเป็นเพียงแค่การเบี่ยงเบนเท่านั้น ไม่ใช่การลงที่แท้จริง การเคลื่อนที่ลงที่แท้จริงนั้นเลื่อนไปอยู่ใน 2 ห้องสุดท้าย ตัวอย่างทั้งหมดที่กล่าวมานี้แสดงให้เห็นว่า การต้านทานหรือเบี่ยงเบนเป็นสิ่งที่มีความสัมพันธ์กับเนื้อหาอย่างมาก

เราได้กล่าวถึงลักษณะของ U.I.B. และแสดงให้เห็นแล้วว่าคุณสมบัติเหล่านี้เป็น P.Q.D. ได้อย่างไร ตัวอย่างต่อไปเป็นตัวอย่างที่แสดงถึงลักษณะของ U.I.B. ที่มีอยู่ในดนตรี และแสดงถึงความสัมพันธ์หรือความเกี่ยวเนื่องกันของคุณสมบัติทั้ง 3 นี้

SYMPHONY NO. 3 op. 90 Johannes Brahms

Poco allegretto

Vc. *motif* *espr.* *inversion*

wnd. Vn. 1 Vc.

ตัวอย่างที่ 28 (Arlin, and others

1979: 288)

โน้ต 3 ตัวแรก (C D E^b) ประกอบกับจังหวะ สร้าง
 โหมดีฟของซิมโฟนีก่อนหน้านี้ ต้นห้องที่ 2 เราจะเห็นโหมดีฟนี้กลับมาอีกในรูปของ
 อินเวอร์ชัน (G F D) ท้ายห้องที่ 2 จนถึงต้นห้องที่ 7 โหมดีฟกลับมาถึง 5
 ครั้งในรูปแบบต่าง ๆ (ในรูปแบบเดิม (original) 2 ครั้ง และอินเวอร์ชัน
 3 ครั้ง) โน้ต B^b A^b ในห้องที่ 9 และ D ต้นห้องที่ 10 ประกอบกันเป็น
 โหมดีฟในรูปอินเวอร์ชันซึ่งเห็นได้ชัดเจนเมื่อพิจารณาจากอัตราจังหวะ
 ซึ่งขยายมาจากจังหวะเดิมของโหมดีฟ โน้ต G F ในห้องที่ 10 และกลุ่มโน้ต
 C D C B C ในต้นห้องที่ 11 ก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน (กลุ่มโน้ตนี้ก็คือการ
 ประดับ (ornament) ของโน้ต C ตัวเดียวนั่นเอง) เราจะเห็นได้ว่าบราห์มส์
 ได้สร้างเอกภาพให้กับซิมโฟนีก่อนหน้านี้โดยการนำโหมดีฟมาดัดแปลงในลักษณะ
 ต่าง ๆ ซึ่งการดัดแปลงนี้มีส่วนสัมพันธ์กับการสร้างความสมดุลด้วย

การใช้โมทีฟในรูปของอินเวอร์ชันในต้นห้องที่ 2 เป็นสิ่งจำเป็นในการรักษาความสมดุลย์ ถ้าใช้โมทีฟในรูปแบบเดิม (original) โดยเริ่มที่โน้ตตัว G เช่นกัน แนวทำนองก็จะเสียสมดุลย์ เนื่องจากโมทีฟแรกมีลักษณะพุ่งขึ้น ตามด้วยการกระโดดจากโน้ต E^b ไปยัง G และพุ่งขึ้นอีกครั้งตามลักษณะเดิมของโมทีฟดังตัวอย่าง



ตัวอย่างที่ 29

ดังนั้นการใช้อินเวอร์ชันในที่นี้จึงเป็นการดึงแนวทำนองลงเพื่อรักษาสมดุลย์ (เราจะเห็นได้ว่าโน้ต G เป็นโน้ตสูงสุดในช่วงนี้ นั่นคือ มันอาจเป็นจุดที่มีความเครียดสูงที่สุดก็เป็นได้) ท้ายห้องที่ 2 เราจะเห็นโมทีฟกลับมาใหม่ แสดงให้เห็นถึงการเริ่มต้นสร้างความเครียดอีกครั้งหนึ่ง ในคราวนี้ปรากฏว่าโน้ต E^b ถูกดึงขึ้นไปจนถึง B^b (คู่ 5 เพอร์เฟ็ค) ซึ่งเป็นโน้ตที่สูงที่สุดของซิม (สูงกว่าตัว G ก่อนหน้านี้) หรือเป็นจุดที่มีความเครียดสูงที่สุดนั่นเอง ในห้องที่ 4 จึงมีการใช้อินเวอร์ชันของโมทีฟอีกครั้งโดยเริ่มที่โน้ต B^b เพื่อเป็นการดึงแนวทำนองลง (สังเกตว่าแนวทำนองถูกดึงลงมาที่ตัว D เช่นกัน) โมทีฟในรูปแบบเดิมได้เกิดขึ้นท้ายห้องที่ 4 ในครั้งนี้เริ่มต้นที่โน้ต D ส่วน 2 ครั้งแรกเริ่มที่โน้ตตัว C แสดงให้เห็นถึงแนวโน้มที่แนวทำนองจะถูกดึงขึ้นสูงกว่าเดิม แต่ในความเป็นจริงทำนองขึ้นไปได้เพียงแค่ A^b (ท้ายห้องที่ 5) และตกลงมาที่ E^b ในรูปอินเวอร์ชันของโมทีฟ จากนั้นพยายามพุ่งขึ้นอีกครั้งแต่ขึ้นไปได้ถึงตัว G เท่านั้น (ท้ายห้องที่ 6) จากนั้นตกลงมาถึงตัว C ในลักษณะเดียวกัน หลังจากสภาพผ่อนคลายในห้องที่ 7 การสร้างความเครียดเริ่มต้นอีกครั้ง ห้องที่ 8 โน้ตตัว D ถูกดึงขึ้นทีละครั้งเสียงไปยังตัว F และกระโดดขึ้นไปยัง B^b ซึ่งเป็นจุดที่สูงสุดเช่นเดียวกับต้นห้องที่ 4 แต่ในครั้งนี้นี้ความเครียดที่เกิดขึ้นมีมากกว่า เนื่องจากการขยายจังหวะของโมทีฟดังได้กล่าวไว้แล้วทำให้โน้ต B^b มีความยาว

มากขึ้นเป็นเท่าตัว แนวทำนองถูกดึงลงมาที่ตัว D เพื่อรักษาสสมดุลย์ การพยายามสร้างความเครียดอีกครั้งโดยกระโดดขึ้นไปยังตัว G ในห้องที่ 10 ก็ถูกดึงลงมาที่ตัว C ในลักษณะเดียวกัน การกระโดดไปยังโน้ตตัว G ในห้องที่ 12 นั้นเกิดขึ้นเนื่องจากการประสานเสียง (hamony) ในห้องนี้ใช้คอร์ด v (dominant) อย่างไรก็ตามความเครียดที่เกิดจากการกระโดดครั้งนี้ก็ได้ถูกแก้ไขโดยการดึงแนวทำนองลง (ห้องที่ 13 ในวงเล็บ) ประกอบกับแนวทำนองที่พุ่งลงของเครื่องลมไม้ (woodwind) ในห้องที่ 12

ในตัวอย่างนี้เราจะพิจารณาเนื้อหาหรือข้อมูลในด้านจังหวะ เมื่อเริ่มต้นซิมโฟนีก่อนหน้านี้ เราจะรู้สึกได้อย่างชัดเจนว่าโน้ต E^b อยู่ที่จังหวะหนัก (จังหวะที่ 1) และถ้าเราพิจารณาเฉพาะแนวทำนองโดยตัดเส้นกันห้องทิ้งไป เราจะรู้สึกว่าจังหวะหนักอีกครั้งหนึ่งอยู่ที่ตัว D ในห้องที่ 2 (เครื่องหมาย * ในโน้ต) นั่นคือเราจะรู้สึกว่าเพลงนี้อยู่ในอัตราจังหวะ $\frac{4}{8}$ ถ้าเพลงนี้อยู่ในอัตราจังหวะ $\frac{4}{8}$ กลุ่มโมที่ฟ 4 กลุ่มแรกก็น่าจะประกอบกันมีลักษณะจังหวะดังนี้



ตัวอย่างที่ 30

อย่างไรก็ตามเมื่อโมที่ฟกลุ่มที่ 3 เกิดขึ้นทันทีหลังจากกลุ่มที่ 2 เราก็ทราบว่าความรู้สึกถึงอัตราจังหวะ $\frac{4}{8}$ ของเราผิดและอัตราจังหวะที่ถูกต้องคือ $\frac{3}{8}$ ความจริงแล้วจังหวะพื้นฐานที่บราห์มส์ใช้มีส่วนคล้ายกับตัวอย่างที่ 31.1 เพียงแต่มีการเพิ่มความยาวของโน้ตบางตัว และตัดความยาวของโน้ตบางตัว ดังนี้

ตัวอย่างที่ 31

จะเห็นได้ว่ารูปแบบจังหวะที่ง่าย ๆ สามารถเปลี่ยนให้ซับซ้อนขึ้นได้ โดยการเลื่อนโมทีฟกลุ่มที่ 2 ออกไป 1 จังหวะ (เช่นเดียวกับโมทีฟในกลุ่มที่ 4) การเบี่ยงเบนของจังหวะในท้องที่ 2 และท้องที่ 4 นี้ทำให้เราได้ข้อมูล (Information) เพิ่มขึ้นมาก

ท้ายท้องที่ 4 ของตัวอย่าง 28 โมทีฟในรูปแบบเดิม (original) กลับมาอีกครั้ง (D E^b F) ซึ่งในครั้งนี้อาจคาดการณ์ว่าโน้ต F น่าจะมีความยาว 3 จังหวะเช่นเดียวกับโน้ต E^b ในท้องที่ 1 และ 3 แต่บราห์มส์ได้หันไปใช้จังหวะพื้นฐาน (ดังตัวอย่างที่ 31.1) นั่นคือ โน้ต F จะมีความยาวเพียงแค่ 2 จังหวะเท่านั้น ที่จุดนี้ทำให้เราได้ข้อมูลมากอีกเช่นกัน และเราคาดได้ว่าโน้ตตัว E^b ในท้องที่ 6 จะมีความยาว 2 จังหวะเท่านั้นเพื่อให้อัดกับท้องที่ 5 และในความเป็นจริงก็เป็นเช่นนั้น

ตั้งแต่ท้องที่ 8 เราจะหันมาดูเนื้อหาในด้านของแนวทำนองบ้าง ดังได้กล่าวไว้แล้วว่าการที่โน้ตเคลื่อนที่ทีละครั้งเสียงจากตัว D-F และต่อด้วยการกระโดดคู่ 4 เพอร์เฟ็คไปยัง B^b นั้นเป็นการสร้างความเครียด พร้อม ๆ กันนี้ ก็เกิดช่องว่างระหว่างโน้ตขึ้น เราจึงคาดถึงแนวโน้ตว่าโน้ตจะค่อย ๆ ตกจากตัว B^b ลงมาเรื่อย ๆ จนถึง C ซึ่งเป็นโทนิค (tonic) และในความเป็นจริงก็เป็นเช่นนั้น แต่การตกลงมานี้ไม่ได้ตกลงมาโดยตรง (ซึ่งจะเป็นสาเหตุให้

เนื้อหาน้อย) โน้ต B^b ได้ตกลงมายัง A^b แต่แทนที่จะตกต่อไปยัง G แทนที่
 บราห์มส์เปลี่ยนการกระโดดจากคู่ 2 ไมเนอร์ (ไปยังตัว G) เป็นคู่ 5 ดิมินิช
 (diminished) ไปยังโน้ต D เพื่อให้สัมพันธ์กับกลุ่มโมทิฟที่ 4 ในต้นห้องที่ 4
 (B^b A^b D) จากนั้นจึงกระโดดขึ้นไปยังตัว G ที่ต้องการ แล้วตกลงมายัง
 ตัว F (ห้องที่ 10) การกระโดดลงไปยังตัว C แทนตัว E^b ที่ต้องการก็เพื่อ
 เบี่ยงเบนแนวทำนองไม่ให้เคลื่อนที่ตรงเกินไป และยังเป็นการสร้างกลุ่มโมทิฟ
 G - F - C ที่สัมพันธ์กับ B^b - A^b - D ก่อนหน้าด้วย หลังจากโน้ต
 ประดับ (ornament) ที่ตัว C แนวทำนองกระโดดขึ้นไปยัง E^b ได้สำเร็จ
 และเคลื่อนที่ตกลงมายังตัว D แต่แทนที่จะลงมาสู่เป้าหมาย (c) แนวทำนอง
 กลับพุ่งขึ้นไปในตัว G (เนื่องมาจากเหตุผลทางการประสานเสียงซึ่งใช้คอร์ด V
 (dominant) ในห้องที่ 12 ดังได้กล่าวไว้แล้ว) จนถึงห้องที่ 13 ซึ่งทำนองที่
 บรรเลงโดยเชลโล (Cello) ทั้งหมดถูกเล่นซ้ำอีกครั้งโดยไวโอลิน (Violin)
 การประสานเสียงใช้คอร์ด I โน้ตตัว G จึงตกลงมาที่ตัว C ที่เป็นเป้าหมาย
 อย่างรวดเร็ว ผู้อ่านจะเห็นได้ชัดเจนขึ้นเมื่อพิจารณาจากตัวอย่างที่ 32

ตัวอย่างที่ 32

จากการแสดงให้เห็นถึง U.I.B. ในตัวอย่างที่ยกมานั้น ทำให้เห็นถึง
 ความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันของคุณสมบัติ 3 อย่างนี้ การขาดคุณสมบัติอย่างใด
 อย่างหนึ่งก็จะทำให้เพลง ๆ นั้นมีความงามน้อยลง ดังนั้นการที่เพลง ๆ หนึ่งจะ
 มีความงามก็จำเป็นที่จะต้องมอบคุณสมบัติ 3 อย่างนี้อยู่ในระดับสูง

เราจะเข้าใจการสร้างสรรคของศิลปินได้อย่างไร

การที่ความงามเป็นสิ่งที่มิเื่องอนไขและสามารถอธิบายได้ดังกล่าวทำให้มีบางคนสงสัยว่าการสร้างงานศิลปะของศิลปินเป็นเพียงการปฏิบัติตามกฎและการเรียนศิลปะก็เป็นเพียงการเรียนรูกฎเท่านั้น จึงทำให้งานศิลปะไม่ได้เกิดจากการสร้างสรรค์อย่างแท้จริง

จากข้อสงสัยนี้ถ้าดูโดยผิวเผินแล้ว ดูเหมือนเป็นความจริง แต่เมื่อพิจารณาโดยละเอียดจะเห็นได้ว่าข้อสงสัยนี้ไม่ถูกต้อง กล่าวคือ เป็นความจริงที่สิ่งทั้งวมก็คือ สิ่งที่มี U.I.B. อยู่ในระดับสูง ดังนั้นเมื่อเราต้องการแต่งเพลงที่มีความงามเราก็ต้องทำให้เพลงที่เราแต่งมี U.I.B. ในระดับสูงด้วย กฎนี้จึงเป็นกฎเดียวกันที่ทุกคนจะต้องใช้ถ้าต้องการให้เพลงที่ตัวเองแต่งมีความงาม

อย่างไรก็ตามถึงแม้ทุกคนจะยึดกฎเดียวกัน ก็ไม่ได้หมายความว่าศิลปินจะขาดอิสระในการสร้างสรรค์ เมื่อมีคนอธิบายความงามในเพลงของบราห์มส์และเพลงของเชินแบร์ก (Schoenberg) โดยชี้ให้เห็น U.I.B. ที่มีอยู่อย่างมาหรือในระดับสูงในเพลงทั้ง 2 นั้น เราจะสังเกตได้ว่าวิธีการที่ทำให้เพลงทั้ง 2 มีความงาม (มี U.I.B. ในระดับสูง) นั้นมีลักษณะแตกต่างกัน แต่เราสามารถกล่าวได้ว่าเพลงของบราห์มส์และเพลงของเชินแบร์กมีความงามทั้งคู่ถึงแม้วิธีการจะต่างกันก็ตาม เนื่องจากวิถีทางที่จะทำให้เพลงเพลงหนึ่งมีความงามมีทางเลือกมากมาย เรามีอิสระที่จะเลือกทาง G เพื่อทำให้เพลง X ที่เราแต่งมี U.I.B. ในระดับสูงได้โดยไม่เลือกทาง A B C D E F H I... ถึงแม้ว่าทางเหล่านี้จะทำให้เพลงมีความงามได้เช่นกัน การที่เราเลือกทาง G เนื่องจากเป็นทางหนึ่งซึ่งเราคิดว่าสามารถก่อให้เกิดความงามได้ ซึ่งเป็นการค้นพบของเราแต่เพียงผู้เดียว (ถ้าไม่มีการค้นพบนี้ เราก็จะไม่รู้ว่าทาง G ก็เป็นทางหนึ่งก่ให้เกิดความงามได้) ดังนั้นการค้นพบเช่นนี้จึงถือว่าเป็นเรื่องสำคัญและแปลกใหม่ที่คนอื่นทำไม่ได้ ด้วยเหตุนี้เราจึงเห็นได้ว่าศิลปินมี

อิสระที่จะเลือกทางของตนเองเพื่อทำให้งานของเขามีความงาม และทางที่เขาเลือกนั้นเป็นทางที่ไม่มีใครคิดได้มาก่อน อย่างน้อยที่สุด เขาก็เป็นคนที่มีความสำคัญเนื่องจากเป็นคนค้นพบ ซึ่งเราสามารถเรียกลักษณะนี้ได้ว่า การสร้างสรรค์

การที่เราสามารถสร้างงานที่มีความงามและมีลักษณะเฉพาะตัวได้ เนื่องจากเราได้เรียนรู้กฎหรือเงื่อนไขพื้นฐานที่ทำให้เกิด U.I.B. ในระดับสูง จากสิ่งที่ถูกถือว่ามีความงามมาก่อนแล้ว กล่าวคือ สิ่งที่มีความงามจะถูกอธิบายให้เราเห็นว่าสิ่งนั้นมีความงามได้อย่างไร ซึ่งถ้าเรามีการฝึกฝนและได้เห็นสิ่งเหล่านั้นมากก็จะทำให้ความคิดสร้างสรรค์ของเราพัฒนามากยิ่งขึ้นและรวดเร็วยิ่งขึ้น (นั่นคือ เราสามารถค้นหาแนวทางใหม่ ๆ ในการสร้าง U.I.B. ได้) ถ้าเราไม่เคยเรียนรู้เกี่ยวกับงานที่มีความงามมาก่อนเลย ก็หมายความว่าเราต้องเริ่มที่จุดเริ่มต้นใหม่ ซึ่งอาจจะต้องใช้เวลามากที่เดี๋ยวกว่าที่เราจะสามารถทำให้งานที่เราทำมี U.I.B. อยู่ในระดับสูงได้ ดังนั้นการได้ศึกษางานต่าง ๆ เป็นจำนวนมากจากผลงานที่มีความงามซึ่งมีลักษณะหลากหลายของศิลปินจึงเป็นสิ่งสำคัญที่จะช่วยให้เราเห็นทางที่ก่อให้เกิด U.I.B. ในระดับสูง ซึ่งมีลักษณะแตกต่างกันได้มากยิ่งขึ้น ในที่สุดเราก็จะสามารถเลือกทางที่ก่อให้เกิด U.I.B. ในระดับสูง ที่มีลักษณะเฉพาะของเราเองได้

ดังนั้นแม้ว่าเราจะสร้างงานได้โดยมีพื้นฐานมาจากการเรียนรู้วิถีทางที่ก่อให้เกิดความงามของงานที่ถูกจัดว่างามในลักษณะต่าง ๆ ก็ไม่ได้หมายความว่าไม่มีวิถีทางอื่นอีกที่จะทำให้งานศิลป์ของเรามีความงาม หรือกล่าวอีกแง่หนึ่งได้ว่า จากความเข้าใจในเรื่อง U.I.B. เรามีอิสระที่จะสร้างสรรค์งานที่มีความงามและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของเราเองได้