

Orchestrace klavírní skladby (A. Glazunov, Chopiniana op. 46)

Případy, že táž skladba je svěřena různému nástrojovému materiálu, přičemž se v obojím dobře uplatňuje, nejsou sice příliš časté, avšak také ne výjimečné. Z období klasicismu sem patří např. Mozartova Sereháda c *moll* pro dechový oktet, kterou skladatel sám zpracoval také pro smyčcový kvintet. Z romantické tvorby lze uvést Berliozovu nebo Weingartnerovu orchestraci Weberovy klavírní skladby Vyzvání k tanci, Mefistův valčík od Liszta, známé efektní číslo pianistů, ale prováděný také v orchestrální verzi, dále Dvořákovy Slovanské tance, Legendy a Suitu A dur, psané původně pro čtyřruční, resp. dvouruční klavír a později skladatelem rovněž orchestrované, nebo dnes velmi populární Ravelovu orchestraci Musorgského klavírních Obrázků z výstavy. A to necháváme stranou písňové cykly nebo skladby pro sólové nástroje, u kterých skladatel dodatečně instrumentoval klavírní part.

Ve všech těchto případech jde tedy o to, že klavírní part je — ať již samým skladatelem nebo někým jiným — přenesen do orchestru. Srovnáme-li obojí, narazíme běžně na to, že oba texty se liší, někdy dosti značně. Příslušné odchylky jsou pak různého druhu. Někdy najdeme dokonce, že se nápadně změní skladatelovo hudební myšlení (např. vedení hlasů). Jindy zůstane zachováno, buď úplně nebo alespoň v rozhodujících rysech. Pro nás klíčovou otázkou je, za jakých okolností skladba dobře zní v daném nástrojovém materiálu, nebo — jak často říkáme — kdy tomu či onomu nástrojovému obsazení „leží“. Zcela všeobecně lze říci, že záleží na dvojím: jednak na vlastnostech zvukového zdroje, jednak na vlastnostech lidského orgánu, který tento zdroj rozeznívá, přičemž rozhoduje, jak „úspěšná“ je „spolupráce“, „souhra“ obojího. Např. klavír má klávesy určitého tvaru, rozmístěné tak a tak do klávesnice, tón vyvolaný úderem kladívka do struny má určitou sílu, v ní ovšem s postupem času i určitý úbytek, při stisknutí pravého pedálu zní tón nadále přesto, že prst už opustil klávesu atd. To na jedné straně. Na druhé je tu lidská ruka, která

má pět prstů, ty a ty pohybové schopnosti atd. Vede-li pak skladatelův notový text k vhodné „spolupráci“, „souhře“ obojího, lze říci, že skladba klavíru „leží“.

Naším úkolem je srovnat u dvou Chopinových skladeb původní skladatelův klavírní text s textem orchestrálním, který jim dal A. Glazunov. Přitom soustředíme svůj hlavní zájem na odchylky vyvolané odlišnou povahou techniky orchestrálních nástrojů a podíváme se, do jaké míry mají vliv na skladatelovo hudební myšlení, např. na vznik odlišných nástrojových faktur. Klavírní originál sledujeme z Petersova vydání, orchestrální verzi z Glazunovovy partitury, vydané pod názvem Chopiniana op. 46 u Belajeva.

Jako u analýz vyšších v předchozích sbornících Živé hudby používáme i tentokrát k označení nástrojů těchto běžných zkratk: Picc, Fl, Ob, Cl, Fg, Cor, Tr, Trn, V I, V II, Va, Vlc, Cb. Hraje-li se na smyčcový nástroj pizzicato, je to u jeho zkratky zvláště poznamenáno. Hrají-li nástroje v unisonu, je to označeno znaménkem + (plus); např. značka V II + Va znamená, že sekundy a violy hrají (arco) v unisonu. Hrají-li nástroje v oktávách, je to označeno zkratkou, jejíž smysl vysvitne třeba z tohoto příkladu: Vlc + Cor — 8 — V I + FI + Ob znamená, že nad unisonem violoncell a rohu hrají o oktávu výše primy unisonované flétnou a hobojem. Zkratka udává nástroje vždy ve směru od nižšího tónu k vyššímu. Poznamenejme ještě, že k náležitému vyvážení celkového zvuku orchestru je zapotřebí, aby jeho smyčce byly obsazeny alespoň takto: 12 primů, 10 sekundů, 8 viol, 8 violoncell a 6 kontrabasů.

Nokturno op. 15 čís. 1

Pro orientaci užíváme číslování taktů. Nokturno začíná tónem c² na třetí čtvrti; příslušný (neúplný) takt počítáme jako nultý.

Skladba má běžnou třídílnou formu, ve které přináší třetí díl návrat prvního. V krajních dílech je zajímavé, jak Glazunov zachází s vedoucí melodií. V prvních osmi taktech ji umísťuje — proti Chopinovu originálu — o oktávu níže (viz Cor, v repríze od taktu 49 Vlc), v dalších taktech v původní poloze (Cl od třetí čtvrti t. 8, v repríze V I od t. 56). Od t. 17 (resp. 65) tuto původní polohu oktávuje, a to směrem dolů. Také triolová figurace prochází různými polohami. Na začátku je v poloze, kterou jí určil Chopin; tím se však přiblíží vedoucí melodii, neboť ta je o oktávu níže. Od t. 9 je v téže vzdálenosti od klarinetové melodie, tedy proti Chopinovu originálu o oktávu výše; stejnou distanci si pak její vrchní oktáva zachová i od t. 17. Tytéž vztahy najdeme v repríze. Souhrnně lze tedy říci, že proti originálu je distance vedoucí melodie od triolové figurace ve všech úsecích menší, a to o oktávu. Rozhození melodie do

různých oktáv, které Glazunov provedl, nijak neruší, naopak vnáší do celkového dojmu zajímavé zpestření.

Důsledné sblížení vrchní melodie s figurací však na druhé straně vedlo k jedné změně originálu, která už má zásadní ráz. U Chopina je hlavní melodie provázena o oktávu níže — tedy v tenorové oblasti — další melodií, která v prvních dvou taktech hlavní oktávuje, ve třetím taktu se však prostým opakováním předchozího taktu náhle osamostatní:



Z hlediska pravidel přísného vedení hlasů je to jistě svérázný postup, avšak jedinečné účinnosti. U Glazunova tento druhý hlas odpadá, resp. je nahrazen protihlasem postupujícím v konvenčních sextách a terciích; najdeme je už v prvních osmi taktech, zvláště zřetelně však ve dvouhlasu klarinetu a prvního rohu od t. 9:



Je třeba povšimnout si i změn, které — proti originálu — najdeme v triolové figuraci. Na 2. a 3. čtvrti taktu 3 a na 1. čtvrti t. 4 je figurace přizpůsobena současné akordické výplni obou fagotů. Při pokračování melodie najdeme na analogickém místě totéž: viz v t. 11 a 12 figuraci ve V II a současně výplň ve Fl (resp. i Cor). Právě tak je tomu na příslušných místech v repríze: viz t. 51 a 52, zde figuraci v Cl a výplň ve V II a Va, rovněž pak t. 59 a 60, zde figuraci ve Fl a výplň ve Va a Vlc. Změna na 3. čtvrti t. 7 je zřejmě dána tím, že viole chybí hluboký tón *H*, svěřený zde fagotu. Týž důvod má změna v klarinetu na analogickém místě v t. 55; navíc tu však najdeme změnu i na 2. čtvrti, neboť klarinet nemá ani hluboké *c* (oba odpadlé tóny zde najdeme v legatovaných čtvrtích druhé Cor). Změna na 3. čtvrti t. 14 (totéž viz ve Fl + Ob v t. 62) je dána tím, že na první osminu trioly nelze dát citlivý tón *h*, neboť je v basu (v klavírním originále tento tón pochopitelně oktávován není). Podobný důvod má změna na 2. čtvrti t. 15, resp. 63, kde prvním tónem trioly je *f*, neboť při

tónu *a* by vznikly paralelní oktávy s basem (v klavírním originálu jsou tóny figurace s basem totožné). Konečně změna na 2. čtvrti t. 20 (viz též 68) vyplynula asi z potřeby uvést i ve figuraci harmonicky významný tón *as* hned na první triole. V celku jde o změny, které originál po hudební stránce nijak nenarušují.

Tolik k některým změnám ve vedení hlasů. Pokud jde o samu orchestraci, najdeme především, že v obou krajních dílech Nokturna je triolová figurace barevně vykontrastována s vedoucí melodií. V prvním dílu svěřil Glazunov figuraci smyčcům (Va, od t. 9 V II, od t. 17 pak oktávám těchto nástrojů), kdežto vedoucí melodii dechům (Cor, Cl, od t. 17 rovněž jejich oktávám). Ve třetím dílu se úlohy navzájem vymění: figuraci hrají dechy (t. 49 Cl, 57 Fl, při narůstání zvuku od t. 61 však unisono 2 Fl + Ob, od t. 65 Cor v oktávách), kdežto vedoucí melodii smyčce (Vlc, od t. 56 V. I, od 63 jsou V I oktávovány směrem dolů různými smyčcovými nástroji). Znamená to tedy, že složky hudby, které se od sebe odlišují již v hudebním myšlení, tj. v notách (táhlá melodie a proti ní pohyblivá figurace), jsou navíc — jak v prvním tak ve třetím dílu — *odlišeny i materiálem*, kterému jsou svěřeny. To za prvé. Za druhé se však „výměnou úloh“ také vykontrastuje celý třetí díl s úvodním prvním. Tento postup není konec konců žádnou vzácností; u reprízovaných úseků často najdeme, že skladatel při orchestraci sáhl k takové „výměně úloh“.

Ještě poznámku k typickým chopinovským melodickým ozdobám, psaným jako obvykle v malých notách. V t. 20 hraje ozdobu sólový klarinet, proto je ponechána v malých notách. Naproti tomu v t. 54 je ozdoba svěřena tutti violoncellům. A tu není jisto, zda by původní Chopinova septola (na 3. čtvrti) nečinila členům skupiny potíže v souhře; proto ji Glazunov přímo rytmičuje do tvaru triola + duola + duola. Podobný rytmizační zásah najdeme ve smyčcích v t. 68, kde jde dokonce o souhru tří tutti skupin: V I, V II a Vlc. I zde má Chopin ozdobu v malých notách. Jsme-li již u nich, podíváme se ještě na příraz, který má v originálu pravá ruka v t. 49. Zajímavé je, že Glazunov jej zachoval, jak ukazuje v tomto taktu part violoncella, hrajícího hlavní melodii.

Pokud jde o akordickou výplň, je patrné už na první pohled, že ji orchestrátor svěřuje jak v prvním tak ve třetím dílu skupině nástrojů, které provázejí hlavní melodii i figuraci táhlým zvukem. V prvním dílu tak činí dechy, ve třetím smyčce, jak to vyplývá z uvedené výměny úloh; pouze ve smyčcích zůstává však harmonická výplň jen do t. 60 a počínaje 61 je svěřena už smíšenému zvuku smyčce + dechy. Poznamenejme k tomu ovšem, že v klavírním originále není akordická výplň v notách takto neustále vydržována; tam totiž je táhlý zvuk dán pianistovou pedalizací, která právě prodlužuje zvuk hraných not. V orchestru žádný „pedál“ neexistuje; nezbyvá tedy, než realizovat táhlý zvuk přímo v notách¹⁾ Zvláště

zřetelně se to ukáže v taktech 22—24, kde táhlá výplň Fl a Cl představuje „pedalizaci“ současné violové figurace. Při výměně úloh (viz 70 a n.) „pedalizují“ naopak smyčce klarinetovou figuraci.

Zbývá pohled na basovou linii. Snadno zjistíme, že její realizace probíhá — a právě pro ni to bývá příznačné — dosti nezávisle na uvedeném střídání skupin. V prvních osmi taktech je vedena ve smyčcích (Vlc, od t. 4 oktávy Cb — 8 — Vlc), počínaje 9. taktem je zvláště zajímavě svěřena hlubokému klarinetu, jehož táhlé tóny ztužují pizz. Vlc. Od t. 13 je bas ve smíšeném zvuku (Va + Fg + Vlc pizz.), od t. 17 pak střídavě v různých nástrojích. V repríze je zpočátku veden v dechových nástrojích — což odpovídá uvedenému již výměně úloh — totiž v hluboké Cor a od t. 52 ve Fg, zvýrazněných opět pizz. Cb. Od t. 57 není však už veden jednotně, nýbrž podle potřeby v různých skupinách. Takty 65 a n. přinášejí nejvyšší zvukové zatěžkání; v souhlasu s tím je basová linie svěřena smíšenému zvuku Fg + smyčce, ve kterém se tedy uplatní s potřebnou závažností a zřetelností.

Obraťme nyní svou pozornost k střednímu dílu f moll (t. 25 a násl.). V klavíru má vzrušující šestnáctinový pohyb především úkol harmonický. Vlnění je většinou ve dvouhlasu (viz hned na začátku pravou ruku, později v t. 45 a n. je dvouhlas rozdělen do obou rukou), někdy však jen v jednohlasu (31 a n.). S touto harmonickou výplní zachází Glazunov dosti svobodně. V prvních taktech dvouhlasou fakturu ponechává: viz V I a V II v t. 25—28. Ve V II však najdeme na prvních dvou čtvrtích t. 25 proti klavíru změnu: housle se ve vlnění vyhybají tónu c¹. To je dáno tím, že se Glazunov rozhodl současný šestnáctinový pohyb levé ruky oktávovat směrem vzhůru: oktávující Va by se totiž s tímto c¹ nevhodně srážela. Uvedené oktávování má velmi reálný důvod: kdyby byl šestnáctinový pohyb levé ruky svěřen jen unisonu Vlc + Fg, nebyl by dostatečně jasný; a právě oktávování směrem vzhůru mu dodá plnou zřetelnost.

Sledujme však dále harmonickou šestnáctinovou fakturu. V t. 29 a 30 ji Glazunov mění v rytmizované intervalové vlnění (viz V I), tedy v prostý jednohlas. V t. 31—34 ponechává v podstatě vlnění Chopinovo, ale oktávuje je směrem dolů (viz Va — 8 — V II). Přitom podepře kontrast ff a pp smykově: v 31 a 32 přispěje k fortissimu znamenitě střídání tahů smyčce po osminových dobách a tomu odpovídající změna faktury, kdežto v 33 a 34 se opět vrátí intervalové vlnění, dynamicky méně vydatné. V přechodovém dvoutaktí 35—36 přejdou šestnáctiny do unisona dvou klarinetů, které se dobře uplatní, pokud ovšem zachovají současně hrající V I a V II předepsané tam piano (při velkém náporu houslí by mohl být

¹⁾ Ve své nauce o instrumentaci používá S. Vasilenko pro tyto orchestrační postupy přímo termínu „pedalizace“, viz jeho spis *Instrumentovka dla simfoničeskogo orkestra*, II. díl, Muzgiz 1959, str. 429.

pohyb Cl dosti zastřen). Od t. 41 až do konce středního dílu je vlnění někde jednohlasé, někde dvouhlasé (jako u Chopina), v t. 41—44 je provádějí dřeva, po nich smyčce. U těch pak je výsledný zvuk vlnění neobvykle zjemněn tím, že jak v dělených V I, tak v rovněž dělených V II je použito pohybů *protisměrných*. Ty záleží v tom, že začnou-li se první V I vlnit směrem vzhůru, pak druhé V I se začnou současně na těchže dvou tónech vlnit směrem dolů. Zajímavé je, že takovýto protisměrný pohyb najdeme i v Cor, a to v t. 41—44. I tato faktura vnáší do celku jemný osminový tep.

Přejděme nyní k dalším složkám hudby ve středním dílu nokturna. Již jsme poznamenali, že šestnáctiny v levé ruce klavírního originálu (viz t. 25 a n.) Glazunov pro dostatečnou zřetelnost oktávuje směrem vzhůru, a to v obsazení Vlc + Fg — 8 — Va + Fg. V klavíru klesá pohyb až na hluboké As¹, které však už není na violoncelle k dispozici. To je zřejmě důvod, proč mění Glazunov šestnáctiny z původních (viz sub a) tak, aby celá pasáž byla dostupná rozsahu violoncella (sub b):



Zároveň je patrné, že pasáž je dostupná i oktávující viole. Obdobnou změnu najdeme v t. 27. Avšak nedostí na tom: na první čtvrti t. 26 je dále změněn postup šestnáctin z původního (viz sub c) na jiný (sub d). V tomto případě jde o to, že Chopinův postup se nehodí pro oktávování, na kterém Glazunovovi z uvedeného důvodu právě záleželo. Naproti tomu obdobný postup v t. 28 oktávování vyhovuje; proto je v orchestru zachován. Totéž najdeme v t. 37—40. Jak patrné, změny sub b) a d) jsou přímo zásadní; obě však mají velmi reálné orchestrační odůvodnění.

Melodický vzestup sub c) je zakončen tečkovaným rytmem na tónu f. V partituře následuje tedy tento rytmizovaný náraz za oktávovaným vzestupem (sub d) a Glazunov jej svěruje trombonům, a to rovněž v oktávě. Podobně je tomu v t. 28. Bylo by jistě možné ponechat jej ve smyč-

cích; v žesťových nástrojích však zní daleko jadrněji. A jak je tomu v tomto středním dílu s „pedalizací“? Již na začátku (viz t. 25—28) pedalizují čtyři Cor svým táhlým zvukem šestnáctinové vlnění smyčců. Avšak i v dalších taktech pozorujeme, že jsou neustále vyplněny takovýmto táhlým zvukem dechových nástrojů. Je tomu tak i v závěru středního dílu, jak ukazuje ležící harmonie ve dřevěch a dvou rozích v t. 45—48.

První plenum orchestru se v tomto oddílu objeví v t. 31—32. Srovnáme-li jeho sazbu s klavírním originálem, najdeme, že tři složky jsou v orchestru oktávovány: vrchní melodie (viz Vlc + Cor — 8 — V I + Fl + + Ob), střední protimelodie (Trn I — 8 — Tr I) a šestnáctinová figurace smyčců (Va — 8 — V II). Zvláště vřele tu zazní vrchní melodie díky pravé ruce jak houslistů, tak violoncellistů. V klavíru není takto oktávována žádná z těchto složek. Stojí to za povšimnutí proto, že pro orchestraci je právě oktávování melodických postupů velmi typické. I v pianové „odpovědi“ taktů 33—34 je ve dvou složkách zachováno, pouze protimelodie (Trn + Cor) tu zní jen jednoduše. Také v t. 41—44 je výraz houslí a violoncella zajímavý svou niterností. Za povšimnutí tu stojí, že — proti klavírnímu originálu — violoncella hrají střední melodii o oktávu výše. Není však divu: právě v této poloze se plně uplatní známá zpěvnost nejvyšší struny *a*. Vrchní hlas je tu oktávován, takže ve V I zní rovněž o oktávu výše.

Ještě několik už spíše drobnějších poznámek. Když se takty 25 a násl. vrátí v 37, znásobuje Glazunov v t. 38 a 40 akordickou výplň rohů ještě táhlými vyššími dřevy a vlnění vrchních smyčců dává tamtéž vyběhnout vždy na poslední době taktu do výše (v klavíru nic takového není). Zřejmě tedy postupuje podle známé zásady „podruhé jinak“, přičemž přidané výběhy je už třeba považovat za jakousi „poetickou licenci“. Z nich druhý má konečně určité opodstatnění v tom, že v t. 41 naň naváže uvedené již oktávování vrchní melodie. Konečně několik poznámek k basové linii. Ve srovnání s klavírním originálem nezazní v 31 basové *ges* (Cb — 8 — Trn) po celý takt, ale pouze po dobu čtyř osmin. To odpovídá zásadě, že někdy je radno kompaktní bas poněkud „odlehčit“.²⁾ Vynikajícím způsobem se v t. 42 a 44 uplatní v basu trombon, zde v kombinaci Cb — 8 — Trn³⁾. Neméně šťastně jsou pak svěřeny basové kroky v 45 a n. pizzicatům Cb — 8 — Vlc. Doplňme ještě, že vzrušující náladu středního dílu Nokturna dobře podpírá jemné víření tympánu, jediného to bicího nástroje, který tu v orchestru je. Nejvyšší dynamický předpis je tu mezzo-forte, tedy jen v mírné síle. V krajních dílech skladby tympány pochopitelně nehrají.

²⁾ Tak činí např. Bizet v *Arlezanze*, viz tam začátek *Pastorale* nebo *Poco più mosso* (*Es dur*) v *Intermezzu*.

³⁾ Také tuto kombinaci měl rád Bizet, viz rovněž v *Arlezanze* *Preludium*, v něm pak závěrečnou partii *Un peu moins lent*. I zde je bas „odlehčován“.

Zbývá závěr skladby. V orchestru není harfa, která by jediné mohla provést dvě poslední arpeggia (73 a 74). Proto Glazunov přestylizoval první do sólového klarinetu; místo široké polohy akordu tu ovšem zazní těsná. Druhé arpeggio je pak napodobeno pizzicatem smyčců, přičemž všem nástrojům — zajisté s výjimkou Cb — jsou předepsány čtyřhlasé akordy a přidaný předpis „lento arpeggiato“ ukazuje, že pomalé drnknutí přes struny má jaksi odpovídat pomalému arpeggiu pianistovu. Pozornosti si konečně zaslouží i sazba dechových akordů v posledních dvou taktech. Basovou kvintu F-c nehrají fagoty, neboť jejich jadrný tón by tu zněl příliš „reálně“. Kvinta je svěřena měkkému hlubokému zvuku lesních rohů a fagotů je využito v jejich střední, decentně znějící poloze. Dvojice klarinetů a fléten, kterým je svěřena vrchní část akordu, je rovněž schopna krajně jemného zvuku, takže oba osmihlasé závěrečné akordy znějí zcela měkce.

Tarantella op. 43

Nejprve k číslování taktů: Chopin uvádí první dvě noty (es⁴) jako neúplný takt, Glazunov je však vypisuje do úplného. Zůstaneme tentokrát u zápisu Glazunovova, tedy Chopinův neúplný takt číslujeme již jako první.

Už první pohled na partituru ukazuje, že Glazunov transponoval původní tóninu As dur do A dur. Totéž učinil už před ním Berlioz, když instrumentoval Weberovo Vyzvání k tanci a jeho tóninu Des dur zvýšil rovněž o půltón na D dur. V obou případech je důvod nasnadě: vyhovují-li „béčkové“ tóniny dobře hře na klavír, pak to o orchestrálních nástrojích vždy neplatí. Zejména u nástrojů smyčcových tu např. odpadá použití tzv. prázdných strun, kterým se usnadňuje jak hra různých pasáží, tak braní akordů.

Hned od t. 5 zjišťujeme, že figury, které plně vyhovují hmatům levé ruky, např.



nebyly do orchestru převzaty. Největší překážkou jsou tu oktavové (nebo i větší) tónové skoky. Bylo by ovšem možné rozdělit každou triolu mezi dva smyčcové nástroje, tedy takto (píšeme již v A dur):



Při tomto dělení však chybí violoncellistům u osminového pohybu neustále první doba. V mimořádně rychlém tempu, které je tu nezbytné, je za této okolnosti prakticky vyloučeno, aby hráči na nárazy kontrabasů navazovali přesným, tj. naprosto vyrovnaným triolovým pohybem. Proto je zcela pochopitelné, že Glazunov klavírní stylizaci figur opouští a volí místo nich normální harmonickou výplň ve staccatovaných osminách, svěřených Va a V II. Důležitá, ne-li přímo rozhodující vlastnost klavírní faktury, totiž její pohyblivost po osminách, je tak zachována. V t. 9 pokračuje vrchní hlas (V I) dosavadním rytmem; v klavírním originálu toto není a právě tak tam nejsou trylky v t. 9 (V II) a 11—12 (Vlc), které vhodně oživují čilý hudební proud. Při opakování myšlenky (t. 13 a n.) je vrchní hlas — proti klavírnímu originálu — oktávován dřevěnými nástroji. Proti pohyblivé a nadlehčené faktuře osmin zní od t. 5 legatová harmonická výplň dřev a Cor I, v níž počínaje zmíněným oktávováním naroste poněkud i počet hlasů. Sekvencové chody osmin, následující po nárazu oktáv v t. 21, se v klavíru hrají jednoduchým dvouhlasem, a to i v následujících opakováních. Glazunov tu volí typickou orchestrální sazbu, tj. dvouhlas po každé oktávuje. Chopin odlišuje první a třetí opakování tím, že je umisťuje o oktávu výše. Totéž činí Glazunov a v těchto opakováních — viz dřevěné nástroje od t. 29 a 45 — volí dokonce dvojnásobné oktávování. V notách to vypadá na první pohled jako přílišné zvukové zatěžkání; ve skutečnosti má toto oktávování právě po zvukové stránce vynikající účinek. Po prvé (t. 21) jsou sekvencové osminy svěřeny smyčcům (též violoncellům); jejich „opěrné body“ vynáší skupina dřev a žestě spolu s trylkujícím unisonem obou fléten vydrží oktávy naražené smyčci na první době t. 21. Máme tu tedy co činit se třemi odlišnými fakturami, z nichž každá je svěřena vyhraněné skupině nástrojů. Při prvním opakování (t. 29) převezmou dřeva dřívější úlohu smyčců, opěrné body vynášejí pizzicata V II a Va, náraz dřev ve 29 prodlužují ležící tóny rohů, ale také svítící flažolety V I a Vlc. U těchto flažoletů oceníme Glazunovovu transpozici do A dur: v obou nástrojích lze použít tzv. přirozených flažoletů, tvořených na prázdné struně, které proto znějí jasněji i o něco silněji než tzv. flažolety umělé. Orchestrace dalšího opakování v 37 a n. je stejná jako ve 21 a n. a u posledního opakování (45 a n.) stejná jako ve 29 a n. V celku lze tedy říci, že Chopin odlišuje opakování osminových sekvencí tím, že první a třetí dává o oktávu výše; Glazunov navíc sáhne k známé

nám již „výměně úloh“ mezi smyčci a dřevy, tedy odliší opakování i po stránce barevné. V souladu s tím je i účast bicích nástrojů: běhy smyčců jsou zahájeny břeskným úderem činelů a provázeny vířením tympánu, tedy poměrně nižším zvukem, naproti tomu vyšší zvuk dřev je doplněn rovněž vyšším zvukem, který dává víření trianglu a tamburiny. Totéž viz i později v repríze (t. 197 a n.).

Zbývá nám pohled na t. 25—28, uzavírající předchozí sekvence. Chopin tu použil tercií jen na těžkých dobách osminového pohybu (viz sub a):



Glazunov tu neváhá rozvést terciie i do osminového pohybu (sub b) a celý pohyb směrem vzhůru ještě oktávovat. Proč Chopinovu durovou tercii (viz *) nahradil mollovou, není ovšem jasno, dirigent však může toto zkorrigovat. Za povšimnutí stojí i traktace basové linie: violoncella ji hraje tak, jak ji má Chopin, ne však unisonující fagot, který vynechává vždy poslední osminu taktu. Důvod toho je ryze zvukový, neboť fagot tak lépe splyne s violoncelly. Při vyznění prvního opakování (t. 33—36) si povšimneme, jak je přenesena do orchestru levá ruka pianistova. Chopin tu má legatové vazby, Glazunov dává sice do smyčců házený smyk, avšak „suchost“ těchto poskoků zároveň vyrovnává legatovaným „tmelem“ obou fagotů a rohů. Vynikajícím nápadem je uzavřít celé toto opakování v t. 36 slabým úderem sólového tympánu!

Další a poslední opakování nepřináší žádnou změnu, takže můžeme přikročit k taktům 53 a n. Podobně jako na začátku skladby (viz t. 5 a násl.) nelze ani zde převést Chopinovu levou ruku „identicky“ do orchestru. Glazunov to řeší tentokrát tak, že sazbu levé ruky dělí — s určitými volnostmi — mezi pizz Cb a arco Vlc, avšak tak, že violoncellistům doplňuje neustále těžké doby osminového pohybu (srv. poznámku výše). Jde v tom ještě dále a využívá na těchto těžkých dobách prázdné struny *a* violoncella, takže violoncellisté odehrají celou partii t. 53—68 jen na *a* struně. A právě pro házený smyk (*spiccato*) je toto velmi výhodné. Vede to ovšem zase k jedné ryze hudební změně: ve druhé polovině t. 53 (a i později na analogických místech) by violoncellisté měli ve shodě s klavírním originálem hrát místo *a* tóny *gis*. Toto *gis* tedy Glazunov obětuje v zájmu dobré, či raději řekneme příjemné hratelnosti violoncellového partu. Doplňme ještě, že harmonie této osminové faktury je navíc

uvedena v pizzicatech Cb, Va a V II, která jsou opět „tmelena“ legatem dechových nástrojů. V nich stojí za odposlech od t. 53 mix Cl + Fg a srovnání této barvy s čistou fagotovou, jak zazní od t. 61. As, na které vystoupí u Chopina v t. 60 vrchní melodie, podrží pianistův malíček dva takty. V orchestru je lze pochopitelně vydržet déle, jak ukazuje part V I v takttech 60—64. Melodie, svěřená od 53 primům, se v zápětí opakuje, a to v hoboji (t. 60 a n.). Navíc je opakování odlišeno i tichými údery tamburiny. Opět se tedy postupuje podle zásady „po druhé jinak“.

Při novém nástupu forte (t. 69) jsou oktavové a decimové skoky pravé ruky oktavovány v kombinaci 2 Fl — 8 — Picc a jejich „opěrné body“ jsou ještě zdůrazněny pizzicaty V I. Akordická výplň je v této ruce vyznačena vždy na první dobu taktu, a to pouze čtvrtkovými hodnotami hmatů; po předchozích úvahách je pochopitelné, že v orchestru se tu objeví výplň v hodnotách celých taktů (viz divisi V II, Ob a Cor). Za pozornost stojí i „tmelící“ tón cis^2 , který vydržuje Tr I po celé čtyři takty. V odpovědi následujících čtyř taktů (73—76) se oktavové skoky přesunou do oktáv Cb — 8 — Vlc a akordická výplň (opět v hodnotách celých taktů) spolu s marcatem $fis^1 — e^1$ do lesních rohů a viol, přičemž marcato je svěřeno pouze rohům, a to jejich dvojici v unisonu. Také v bicích nástrojích jsou obě čtveřice taktů odlišeny: vysoká dřeva jsou provázena opět lesklým zvukem trianglu, kdežto lesní rohy tmavšími údery tympánu. Dále si povšimneme chromatických stupnic v osminách: klesající (od t. 69) mají violy unisonované dvěma klarinety, stoupající (73) je svěřena velmi hutnému zvuku V I + V II, unisonovanému dvěma flétnami. V obou případech jsou barvy dřevěných nástrojů hladké, takže se smyčcovou velmi dobře splynou. Výsledkem je v podstatě smyčcová barva, pouze trochu zhutněná. A na konec ještě jeden detail: vysoké e^4 (viz 73), hrané flažoletem (opět přirozeným) primům, kterým se unisonuje současný tón Picc. Flažolet se bere tzv. kvartovým hmatem, a to v první poloze, takže neklade na hráče vůbec žádné technické nároky.

Specifičnost stylizace levé ruky v klavíru od t. 85 je nám již známa i obtížnost, ne-li přímo nemožnost převést ji „identicky“ do orchestru. Řešení, které Glazunov tentokrát volí, ukazuje part viol. Z nám již známého důvodu jsou v něm především vyplněny všechny těžké doby taktu. Pokud jde o sám tvar, je zachován v t. 85 (srv. tóny *h-a*, *a-g*), hned v první půli následujícího taktu 86 je však změna v tónech *h-a*, jež v originálu nenajdeme. Totéž viz v analogickém taktu 94. Když se takt 85 navrátí v 93, vyskytnou se ve viole v souladu s originálem pouze tóny *a-g*. Tytéž postupy najdeme při opakování celé myšlenky (tentokrát v oktávách Va — 8 — V I), jak ukazují takty 101, 102, 109 a 110. Vrátime-li se k prvnímu uvedení myšlenky (tj. od t. 85), abychom věnovali pozornost ještě i jiným místům violového partu, najdeme, že jeho tóny se sice často

odchylují od klavírního originálu, nicméně sledují vždy harmonickou výplň taktů, jak je v originálu dána spoluprací obou rukou. A to zajisté stačí. Poznamenejme ještě, že zahrát dokonale part viol házeným smykem (*saltando*) klade tentokrát na hráče určité nároky, a to v tom směru, že struny *c* a *g* se příliš často střídají. Po té stránce je part violoncell v taktech 53 a n., jak jsme o něm výše pojednali, jistě snazší. Nijak nás jistě nepřekvapí, že při opakování myšlenky, tj. od t. 101 najdeme proti originálu dvojí oktávování: u vrchního hlasu a u osminové figurace. Vrchní hlas je tu svěřen kombinaci V II + Cl — 8 — 2 Fl. Proti pouhému V II — 8 — 2 Fl má tato kombinace výhodu v tom, že flétny jsou v ní vespod podloženy rovněž dechovým nástrojem (zde klarinetem). Osminovou figuraci převezmou v t. 101 oktávy Va — 8 — V I. Také basové kroky jsou při opakování odlišeny: v 85 a n. hrají Cb a Vlc arco (krátkým smykem), od 101 však pizzicatem. Při opakování se navíc připojí ještě tiché údery tamburiny, tedy podobně, jak tomu bylo v 61 a n. Celá partie je opět „tmelena“ legatem dechových nástrojů. Když jejich počet v 101 vzroste, začne se na basové linii podílet i druhý fagot. A k této linii samé: není jasno, proč mění Glazunov v taktech 91 a 107 původní Chopinovo *c* na tón *h* (i to může ovšem dirigent při provedení opravit). Naproti tomu oktávové skoky v 92 a 100, které v klavíru nenajdeme, ožíví basovou linií jistě případně. Totéž viz v 108 a 116.

V 117 a n. přichází úsek charakteristický opět sekvencovými chody. Jejich horní pásma, obsažené v klavíru v pravé ruce, je svěřeno bez problémů dechovým nástrojům. Zajímavé však je, jak jsou přestylizovány sekvence — opět typicky klavírní — levé ruky. Jsou to sextakordové rozklady, jak je uvedeno sub a):



V orchestru jsou spodní dva hlasy sextakordů obsaženy ve violových triolách a „špičku“ vrchního hlasu nesou pizzicata houslí, hraná však v duolovém (!) rytmu (sub b). Nejnižší hlas sextakordů, vyznačený sub a), tj. v originále čtvrtřevnými notami s tečkou, zde posilují, jak patrně, i zmíněná pizzicata, avšak navíc také pizzicata Vlc. Oproti osminovému pohybu sub a) jsou violové osminy sub b) zcela příjemně hratelné a přitom jsou sextakordové chody v podstatě zachovány. Je to přímo školská ukázka toho, jak lze typicky klavírní fakturu přestylizovat beze škody věci do faktury typicky orchestrální. Klavírní sekvence levé ruky jsou naposledy

v t. 122 a v dalších dvou je už tato ruka stylizována jiným způsobem. V souhlasu s tím zanikají v 123 i terciové chody viol (viole ostatně také schází hluboké *H*) a ostatní osminy sledují jen volně příslušnou harmonickou výplň. V druhé polovině t. 124 je přitom ve violoncelle využito rozkladu typického pro smyčcové nástroje vůbec, tj. daného záběrem smyčce přes všechny čtyři struny. Bas, nasazený v 117 v klavíru čtvrtovou notou, může pianista udržet pedálem jen po kratší dobu; v orchestru zní (viz oktávu Cor) daleko déle, totiž plných šest taktů. Právě probraných osm taktů se počínaje 125 opakuje o oktávu výše. Glazunov to zachovává, jak je patrné z příslušných dechových nástrojů. Terciové chody viol přitom přebírá první klarinet, pizzicatové duoly jsou opět v houslích, ovšem o oktávu výše a basový náraz ve 125 je tentokrát v oktávě Vlc — 8 — Va a je rovněž vydržen po dobu šesti taktů. Na rozdíl od klavíru je v první půli t. 132 přidán osminový pohyb klarinetu. V následujících taktech 133—148 se opakuje orchestrace taktů 85—100.

Tři sforzata, předepsaná v t. 149—150 Chopinem v klavíru a poté ještě třikrát opakovaná, jsou v orchestru uskutečněna tzv. *umělou dynamikou*. Ta záleží v tom, že se na sforzatových nárazech — a pouze na nich — zúčastní nástroje s velkým stupněm hlasitosti. V tomto případě to jsou tzv. tvrdé žestě (tj. Tr a Trn) a nástroje bicí, tympány, činely a velký buben. Ve stavbě žestových akordů se řídí Glazunov zásadou známou dostatečně z partitury Čajkovského a Rimského-Korsakova, že totiž ve forte je proti jedné trubce a jednomu trombonu třeba stavět vždy unisono dvou rohů. V našem případě jsou takto rohům svěřeny tóny *a-a*¹. Ve zkratce se tato zásada někdy formuluje tak, že proti trubce a trombonu má lesní roh ve forte pouze „poloviční sílu“. Osminy klavíru v levé ruce v t. 150 a 151 jsou opět přestylizovány do opakovaných tónů (viz Va a Vlc), tedy do sazby, která by v klavíru byla vyloženě nehratelná, ale pro smyčce je přímo typická (srv. již dříve t. 5 a násl.). Prohlídka akordických nárazů ve smyčcích ukáže, jak výhodné je, že Glazunov transponoval skladbu do A dur: ve hmatech je hojně využito prázdných strun. Tak druhý a třetí náraz ve V II využívá strun *d* a *a*, všechny tři nárazy ve Va struny *a*, druhý ve Vlc dokonce dvou strun *d* a *a* a druhý i třetí náraz v Cb se rovněž hraje přímo na prázdných strunách. Za povšimnutí stojí dále v t. 150—152 i „tmel“ ležících tónů Cor. K potřebné rasanci fortissima přispěje konečně, že vrchní linie v těchto taktech je svěřena unisonu V I + + V II a že v t. 152 hrají tyto smyčce nikoli legato, jak je předepsáno v klavíru, ale odděleným smykem. Ob a Cl, které housle současně unisonují, tu však naproti tomu hrají legato, neboť jím lépe zasytí výsledný zvuk. Orchestrace následujících tří opakování je v podstatě táž.

Poco a poco piu animato, začínající v t. 165, je vrcholem středního dílu skladby. Je tedy pochopitelně svěřeno orchestrálnímu plenu, které je

tu stavěno celkem osvědčeným způsobem. To znamená především, že bas a střední akordická výplň (viz u Chopina levou ruku) jsou v žestích. První trubkou je navíc přidán tón *a*¹ a tóny rohů jsou opět obsazeny dvojmo. Jak důsledně je tento princip sledován, o tom svědčí náraz na druhé půli t. 168. Projdeme-li tóny svěřené tvrdým žestům, najdeme, že zbývá doplnit v akordu jen tón *gis*. A právě ten je v unisonu Cor II a Cor IV. Na podporu celkového osminového ruchu je akordická výplň ještě navíc skutečněna v osminách V II a Vlc. Konečně je tu vrchní běh v osminách. Je pochopitelně oktávován a kromě V I a Va se na něm podílejí všechna vrchní dřeva. Ve Fl a Ob si přitom povšimneme velkých tónových skoků. Jsou nutné proto, že celkový tvar pasáže, jak jej ukazuje pravá ruka klavíru, není rozsahu těchto nástrojů dostupný, potřebujeme-li využít jejich nejprůraznějších rejstříků. Např. flétny — pokud to jde — posílí neprůrazný začátek pikoly, nemohou-li však pro svůj omezený rozsah už výše, přeskočí do spodní oktávy a do vrchní se vrátí, jakmile je jim opět dostupná. V zájmu maximální průraznosti hrají housle, violy a violoncella v druhé půli t. 168 ne legato, jak předpisuje Chopin, ale opět odděleným smykem; unisonující dřeva si však legato ze známého nám již důvodu zachovají. Totéž najdeme i v t. 176. Naproti tomu v t. 172 Chopin uvedené tři osminy nemá, takže jsou Glazunovem přidány. Chopinovo zastavení pasáže ve druhé půli tohoto taktu má však nesporně své oprávnění.

V t. 181 nastoupí repríza hlavní myšlenky tarantelly. Už zběžný pohled ukáže, že ve srovnání s původní orchestrací (viz t. 5 a násl.) nastala opět „výměna úloh“. Vrchní melodii a fukající akordickou výplň měly na začátku smyčce, nyní se obojího ujímají dechy: unisonu dvou klarinetů je svěřena melodie a fagotům s třetím rohem výplň. Kontrastující táhlou výplň měly původně dechy, nyní tedy s ní nastoupí — i když je to pouze jednohlas — unisono V II + Vlc. Bas je i tentokrát v pizzicatu (viz Cb). Navíc je tu přidána duolová faktura violoncellových pizzicat. Stejně jako na začátku (viz t. 13 a n.) zazní i nyní ve 189 táž myšlenka v oktávování: melodii mají Cl — 8 — Fl, fukající výplň Fg a Cor — 8 — Ob, táhlou Vlc + V II — 8 — V II. Také pizzicatové duoly jsou „oktávovány“ ve V I, zde ovšem ne doslova, ale v protipohybu. Je tedy patrné, že až na basovou linii probíhá oktávování ve všech složkách hudebního proudu.

Také hudba taktů 21 a násl. se v této repríze vrací, a to v t. 197 a n. Ve srovnání s expozicí je instrumentace poněkud odlišná, je však opět zachována „výměna úloh“, tentokrát s výjimkou posledního uvedení myšlenky v t. 221 a n. Jako ve 21 nastoupí tedy i v 197 smyčce s osminovým pohybem a dechy s legatovou výplní. A jako ve 29 nastane i nyní ve 205 výměna úloh. Návratu první dispozice v 37 odpovídá i týž návrat ve 213. Kromě této shody je však nová orchestrace i v leccems odlišná. Ve

21 postupují dechy jen v sextách, ve 197 však v celých sextakordech (viz např. Cor). Místo dlouhého trylku jsou v unisonu dvou fléten nárazy po půltaktech (Chopin je zde nemá, nýbrž až ve 205 a n.) a sexty všech ostatních dřevěných nástrojů jsou ozdobeny trylkou. Legatová výplň pokračuje i v taktech 201 a n. (viz trylkující Cl + Ob a pod nimi dvojici Cor), což ve 25 a n. nenacházíme. Také Cb nemají prosté pizzicátové nárazy (viz 25 a n.), ale oktávují tentokrát pohyb violoncell (201 a n.), zřejmě proto, aby proti hutnějšímu vrchu byl podepřen i bas. Rovněž první výměna úloh má některé odlišnosti: místo táhlého tónu (29 a n.) jsou ve flažoletech smyčců půltaktové nárazy (205 a n.), které zde odpovídají Chopinovu originálu, a místo pizz V II a Va přinášejí tyto nástroje velmi efektní repetované tóny hrané smykem saltando. Dovětek taktů 33—36 se však opakuje beze změny (viz 209—212). Také zde je zakončen nevšedním úderem tympánu. V dalším se opakuje orchestrace taktů 197—204. V posledním nástupu myšlenky (t. 221 a n.) už nedojde k výměně úloh a je tu použito smíšeného zvuku. Chopin přináší tentokrát myšlenku v určité variantě a té také odpovídá, že V I, V II a Picc vynášejí „špičkové tóny“ osminového pohybu pravé ruky. Na první době t. 221 si nezapomeneme povšimnout i flažoletu ve V I, kterým se unisonuje tón e^4 v pikole. V t. 225 najdeme v partituře opět „poetickou licenci“: Glazunov tam proti Chopinovu originálu přidává dva nárazy ve viole a také v akordickém rozkladu levé ruky je v orchestru o osminu více. K fortissimu tohoto taktu dobře přispěje náhlý náraz tvrdých žesťů i legatový skok klarinetů do vysoké polohy.

V t. 229 nastupuje Coda (*sempre piu animato*). Problematiku figur levé ruky v klavíru již známe. Glazunov je přestylizovává do osminového pohybu nižších smyčců, zpočátku violoncell a od 237 také viol. Týž osminový ruch najdeme i v tympánu. Za povšimnutí stojí i naprostý detail: v t. 237 ulehčuje Chopin pianistovi skok v levé ruce vložением osminové pauzy. Té není v orchestru pochopitelně zapotřebí, proto zůstává v tomto taktu pohyb osmin nepřerušen. Další, nám již také známou složkou zvuku je ležící harmonický podklad, který zde zazní v hlubokých Cl a druhém Fg. Rovněž basové A je podepřeno táhlým zvukem hlubokého rohu. Naléhavost celkového pohybu se stupňuje také tím, že nárazy tohoto „tmelu“ se od druhé půle t. 232 časově zhušťují, a to až do opakovaných osmin v 235—236. Totéž viz ve dřevěch a Cor od t. 240. Poznamenejme k tomu, že v klavírním originálu nic takového nenajdeme. Vrchní melodie je svěřena smyčcům ztuženým prvním fagotem. Zajímavé je, že zpočátku jde tento nástroj přesně s violami, tj. v taktech 230—231 také opakuje tóny *fis* a *gis*, kdežto později už tak nečiní, jak ukazují tóny *f* ve 235 a 236. Je to zřejmě proto, že ve 230—231 je viola sama a rytmus melodie tu vyzní jadrněji, pomůže-li jí v něm také Fg; jakmile však je vrchní hlas obsazen

hutným unisonem $Va + V II$, není už této pomoci zapotřebí. Totéž najdeme v zápětí, jak ukazuje part Ob v 238—239, resp. 243—244; místo unisona smyčců nastoupí tentokrát jejich oktávy $V II - 8 - V I$, rovněž schopné rytmus dostatečně vynést.

Od druhé půle t. 245 najdeme ve srovnání s klavírním originálem několik oktávování. Tak vrchní hlas pravé ruky je, jak ukazuje Picc, oktávován ve dřevech dokonce dvakrát, její osminový pohyb, svěřený pro odlišení smyčcům, však jen jednou (viz $Va + V II - 8 - V I$). Basové tóny jsou pak oktávovány směrem dolů (Fg, Cb). Akordická výplň, daná tóny levé ruky, je svěřena žesťovým nástrojům. V nich pak sáhl Glazunov místy k brilantnímu repetování v osminách: tak je tomu v druhé půli t. 246 a 248, chvíli poté však navíc i v první půli 251 a 253. S celkovým triolovým pohybem zajímavě kontrastují současné duoly violoncell a kontrabasů. V druhé půli 253 jsou předchozí oktávy smyčcových osmin $Va + V II - 8 - V I$ sraženy o oktávu níže ($Va - 8 - V I + V II$), takže jejich vrchní hlas už souhlasí s osminami pravé ruky klavíru. Na první půli 254 „vybere“ pravá ruka svými hmaty durový kvintakord, počínaje druhou půlí tohoto taktu jsou to však již kvintakordy zmenšené a od 257 navíc zmenšené septakordy. Žesťová výplň tomu odpovídá v t. 254, avšak se zmenšenými septakordy přichází Glazunov již od druhé půle t. 255, tedy o půldruhého taktu dříve. Vrchní tóny pravé ruky Chopin neváže, nýbrž nárazy neustále opakuje. Glazunov naproti tomu váže opakující se tóny (viz vrchní dřeva a žestě) počínaje druhou půlí t. 253 až do 257, kde už ovšem musí vazby ustát. Tím opět dosahuje, že nárazy dechů se časově zhušťují (viz výše poznámku k t. 232), čímž se znamenitě stupňuje účinnost celého hudebního proudu. Chopinův bas je stylizován do hmatů levé ruky a v partituře je pochopitelně převeden do oktáv (Cb + Fg — 8 — Vlc + Fg). Trombony, ve kterých se nárazy rovněž zhušťují, se však na pohyblivosti basu nepodílejí, nýbrž jednoduše leží na tónech E-e. Zhušťování nárazů najdeme dokonce ve víření tympanu.

V následujícím závěrečném fortissimo possibile použil Chopin v pravé ruce sext a tercií opět jen na těžkých dobách osminového pohybu (srv. t. 25 a n.) Glazunov i tentokrát rozvádí oba tyto intervaly do osminového pohybu, jak ukazuje např. part V II. „Opěrné body“ těchto osmin najdeme v unisonu dvou Cor a ve dvou Trn. Ve smyčcích se na víru osmin podílejí i Vlc, vyhnaná zde na svou zvláště průraznou strunu *a*. Basu zde pomáhat nemusí, neboť je náležitě zpevněn především třetím Trn. Oktávové skoky v levé ruce klavíru jsou v rytmu charakteristickém pro tarantellu. Do orchestru jsou však těžko přenosné a jsou proto přeměněny v Cb tak, aby rytmus zůstal zachován a přitom se faktura hrála snadno. Celkem lze říci, že Chopinovy skoky „leží“ klavíru, ne však kontrabasům (a vůbec smyčcovým nástrojům) a Glazunovovy „leží“ zase

smyčcům (jsou dokonce pro ně zcela pohodlné!), ne však klavíru. Máme tu tedy zajímavou ukázkou toho, že i zcela jednoduchá složka klavírního textu někdy vyžaduje v orchestru přestylizování. — Na tomto místě se také rozehraje naplno skupina bicích nástrojů.

Běh dřev, přidáný Glazunovem v 269—270 je jeho poslední „poetickou licenci“ a skladbu v zápětí uzavřou dva hutné akordy. Ve stavbě žesťové složky je tu opět samozřejmě použito zásady, obsazovat tóny Cor vždy dvěma těmito nástroji v unisonu. Tak projdeme-li v tvrdých žestích náraz na druhé půli t. 270, najdeme, že v akordu chybí tón e^1 . A právě ten je v unisonu Cor II + Cor III. Stejně je tomu s tónem a^1 v závěrečném akordu. Tremolo smyčců, které v něm nacházíme, patří už dnes k zastaralému efektu. Lze je tedy klidně škrtnout a nechat akord tak, jak je u Chopina, zde ovšem s legatovou vazbou na osminu následujícího posledního taktu vůbec.

Zbývá nám shrnout ve stručnosti postupy, které se při orchestraci klavírní skladby nabízejí. V krajních dílech nokturna jsme viděli, že danou melodii je někdy možno *transponovat o oktávu* a pokud se bezprostředně opakuje, vnést tím do celku určité zpestření. Časté je *oktávování* melodických postupů. Běžně se provádí u melodie v basu, v plenu orchestru je to takřka nutné. Neméně často se tak děje ve vrchním hlasu, ale lze toho použít s úspěchem i u hlasu středního. Výhodné je vzájemné *barevné vykontrastování složek* celkového hudebního proudu. Opakovanou myšlenku nebo její návrat lze pak úspěšně vykontrastovat vzájemnou *výměnou úloh*. Vděčná je dále *pedalizace*, prováděná táhlou, legatovanou zvukovou výplní („tmelem“) hudby. Největším problémem orchestrace jsou specificky pianistické faktury hudby, tj. postupy odvozené přímo z dispozic lidské ruky. Jsou často do orchestru nepřenosné, zejména jsou-li značně pohyblivé, a orchestrátorovi pak nezbývá než je *přestylizovat do faktury specifické pro orchestrální skupiny* (např. do opakovaných tónů). Při tom je nutné zachovat harmonickou stránku původní faktury a samozřejmě i její pohyblivost. Někdy je vhodné vynést, např. u rušných pasáží, jejich „opěrné body“. Může se však také stát, že pro přijatelnou hrátelnost nerealizoval skladatel v klavíru paralelní tercie nebo sexty do plného pohybu, nýbrž dal do spodního hlasu jen příslušné „opěrné body“. Není-li tu nějaký zvláštní důvod pro zachování originálu, může orchestrátor rozepsat paralely do plného pohybu, a to tím spíše, že má navíc po ruce další prostředky, aby „opěrné body“ vyzvedl.

Je patrné, že nejobtížnějším úkolem bývá přetvořit fakturu typicky klavírní — a proto někdy těžko přenosnou — do faktury orchestrální. V tom směru má také orchestrátor značnou volnost; po jiných stránkách by však mělo skladatelovo hudební myšlení zůstat zachováno.