

JAN JIRASKÝ

Účinkující / Performer

Jan Jiraský – klavír / piano

16.11.2024

11h, Vila Stiassni /
11am, Villa Stiassni

Program

Bedřich Smetana

Črty (Skizzen, Skici), sešit 2, op. 5, JB 1:67

1. Scherzo – Polka Fis dur: Allegramente
2. Zádumčivost gis moll: Allegretto
3. Přívětivá krajina Des dur: Moderato
4. Rapsodie f moll: Vivace ed energico

Antonín Dvořák

Poetické nálady, op. 85, B 161 – výběr

1. Noční cestou (Allegro moderato)
3. Na starém hradě (Lento)
8. Rej skřítků (Allegretto)

Josef Suk

Letní dojmy, op. 22b

1. V poledne
2. Hra dětí
3. Večerní nálada

Přestávka

Luboš Fišer

Klavírní sonáta č. 4

Leoš Janáček

V mlhách, JW VIII/22

1. Andante
2. Molto adagio
3. Andantino
4. Presto

Programme

Bedřich Smetana

Sketches (Skizzen, Skici), vol. 2, Op. 5, JB 1:67

1. Scherzo – Polka, F-sharp major: Allegramente
2. Melancholy, G-sharp minor: Allegretto
3. The Pleasant Countryside, D-flat major: Moderato
4. Rhapsody, F minor: Vivace ed energico

Antonín Dvořák

Poetic Tone Pictures, Op. 85, B 161 – a selection

1. Night Journey (Allegro moderato)
3. At the Old Castle (Lento)
8. Goblins' Dance (Allegretto)

Josef Suk

Summer Impressions, Op. 22b

1. At Noon
2. Children's Play
3. Evening Mood

Intermission

Luboš Fišer

Piano Sonata No. 4

Leoš Janáček

In the Mists, JW VIII/22

1. Andante
2. Molto adagio
3. Andantino
4. Presto

Hudba českých romantiků a z nich vzešlých modernistů bude dnes představena prostřednictvím nenápadného a často opomíjeného žánru tzv. charakteristického kusu, který byl kdysi mezi romantickými tvůrci na výsluní a třeba takový Dvořák své obsáhlé klavírní dílo tvoří takřka výhradně v duchu tohoto žánru. Romantismus nebyl jen vymožeností objemu a síly, vedle velkoleposti a bombastu probíhalo intenzivní hledání i na opačném pólu, v oblasti miniatur a drobných citových záchvěvů. Klasickou klavírní hudební formu už od V. J. Tomáška a později J. V. H. Voříška obohacovaly vlivy programní hudby, zůstalo však jen u jednotlivých detailů, nálad či duševních hnutí, nedošlo k rozvinutí do romantických příběhů, bojů mytických hrdinů ani líčení přírodních scénérií, jako je tomu u programní hudby.

Charakteristický kus není jen odborné označení hudební formy, skladatelé takto s oblibou své skladby přímo pojmenovávali, mezi jinými i Bedřich Smetana (1824–1884), jehož op. 1 sestává z šesti sugestivně pojmenovaných skladeb zastřešených francouzským názvem *Šest charakteristických kusů*. Po celý aktivní život patřil Smetana k nejvýbojnějším skladatelům, vytrvale posunoval vžité rysy jednotlivých žánrů a od průkopníků romantismu, především od obdivovaného přítele Ference Liszta, dokázal okamžitě přebírat nové tvůrčí přístupy a obohacovat je vlastním rukopisem. Velká část Smetanova díla pohříchu zapadla, z klavírních skladeb se hrávají především polky, méně *České tance*. Před polovinou století měl ovšem pětadvacetiletý Smetana za sebou již pět různorodých cyklů charakteristických skladeb, z nichž některé tvořily volný cyklus *Lístků do památníku*. V této době bylo též oblíbené pojmenovávat skladby názvy literárních útvarů, např. balad, romancí, elegií, rapsodií, naprostou novinkou však byly v podobném duchu názvy přibližující artefakty výtvarné. Smetanovy *Skizzen* (česky *Črty*), op. 5, jsou volným pokračováním *Lístků do památníku*, kterých chtěl Smetana původně napsat 24, v každé tónině jeden. Jsou věnovány proslulé pianistce Claře Schumannové, čímž navazují na předchozí op. 3

(*Charakteristické skladby*) věnovaný jejímu manželovi Robertu Schumannovi. Ve svých *Črtách* Smetana žánr miniatur obohacuje o nevědění invenci, to vše na půdorysu prosté třídlé formy A-B-A. *Črty*, op. 5, otevírá hybná, typicky smetanovsky chromatická *Polka*, jejíž střední část (Scherzoso e leggierissimo) je ještě o něco vypjatěji taneční, zakončená okázalým trylkem, který následně vrátí počáteční polku. Efekt následující *Zádumčivosti*, jinak stylově jednoduché, spočívá především v proměnlivé, prchavé, až spekulativní harmonii. *Přívětivá krajina* představuje typickou smetanovskou idylu, bojovný tečkovaný rytmus pak rámuje závěrečnou *Rapsodii*, její střední část představuje tklivý kontrast.

Přestože se i Antonín Dvořák (1841–1904) ve svém obsáhlém, takřka hodinovém cyklu třinácti *Poetických nálad* vědomě hlásí k odkazu Roberta Schumanna, takřka čtyřicetiletý odstup od Smetanových *Črt* je okamžitě evidentní: nejde už o průkopnickou stylovou novinku, nýbrž o zralý, působivý a v neposlední řadě též komerčně velmi úspěšný typ charakteristického kusu. Na rozdíl od Smetany nebyl zralý Dvořák posedlý novátorstvím, usiloval o řemeslnou dokonalost a považoval si osvědčených postupů, které zdokonaloval spíše bezděky, o to však skvěleji. Zároveň zde autor nesleduje ambici prorazit a proslavit se, naopak jde o tvůrčí odpověď na časté prosby berlínského nakladatele Simrocka, pro něhož znamenaly drobné klavírní skladby daleko nejvýnosnější byznys. I když s ním Dvořák postupem času dokázal smlouvat čím dál mazaněji, komerční zájem měli se Simrockem společný. Jednotlivé skladby jsou podle Dvořáka schumannovské spíše typově než zvukově, sugestivní názvy vymýšlel nahodile, bez hlubších souvislostí, a se zastřešujícím názvem celého cyklu si dlouho nevěděl rady.

Vrcholná poetičnost obsáhlé úvodní *Noční cesty* je vedle četných a častých kontrastů dána i exotickou melodikou a živelnou rytmičností, místy připomíná dílo někoho z Mocné hrstky. Nokturnálním refrémem je tu trojí dlouhý, široce rozkročený akord H dur postupně v hluboké, střední a vysoké poloze. *Na starém hradě*

se začíná zpěvným unisonem, zpočátku pentatonickým, vznešenost je budována na nejtíšší dynamice a nejpomalejším tempu. Chromatické útržky evokují zříceninu, prchavé zvonivé ozdoby pak noční atmosféru. I kratičký fortissimový vpád je jen steskem po slavné minulosti ruiny. *Rej skřítků* přináší rychlý sled nejrůznějších tanečních výjevů ve víceméně stálém tempu a dlouho neměnném dvoudobém metru. Překvapivý zlom z As dur do E dur kontrastuje historizující idylou, i ta ale postupně nabývá taneční charakter, i když stále jakoby v mlze. Vstupní rej se ale vrátí se vši parádou, jakkoliv o poznání stručněji.

Jméno Josef Suk rezonuje zdejšími hudebními kruhy takřka půl druhého století. I jeho nejznámější nositel, označovaný jako Josef Suk starší (1874–1935), sdílí tradiční rodinné jméno nejen se synem a vnukem, ale i se svým otcem. Vedle Vítězslava Nováka je nejznámějším žákem Antonína Dvořáka a pojí jej s ním i rodinné pouto, požádal totiž slavného učitele o ruku jeho dcery Otilie a uspěl, svatba se konala v listopadu 1898. Idylické okolnosti naplněné lásky se výrazně projevují v Sukově díle z této doby, dokonce procházejí pozoruhodným rozvojem. Chybný je panující názor, snad pod dojmem osobní blízkosti obou mužů, že Suk je Dvořákovým epigonem bez výraznější osobitosti. Je třeba vzít v potaz, že kompozice nebyla jedinou Sukovou uměleckou aktivitou, jako sekundista fenomenálního Českého kvarteta trávil značnou část života na cestách. Též se nenechme zmást pocitem, že v Sukově hudbě nenacházíme ani náznak jakékoliv tvůrčí vzpoury proti tchánovu dědictví, alespoň pokud odhlédneme od folkloru jako inspiračního zdroje, který Suk na rozdíl od Dvořáka důsledně ignoroval.

Charakteristický klavírní kus se v Sukových rukou posunuje až na samou hranici plnohodnotné programní hudby, vystižení zvolených názvů je důsledné, až manýristické, a to už od prvních tónů, zároveň mizí snaha o miniaturizaci, výrazný rys dosavadního vývoje žánru. Svůj opus 22 chce Suk v roce 1902 postupně věnovat čtyřem charakterizačním cyklům podle ročních období.

Brzy po dokončení pětidílného *Jara*, op. 22a, přistupuje k práci na trojici *Letních dojmů*, op. 22b. (Na podzim a zimu už mimochodem nedošlo.) Věrnost líčeným scénám tu hraničí s popisností, pro úvodní část *Poledne* je všudypřítomným proměnlivým ostinatem polední vyzvánění. Interpretačním oříškem jsou časté přírazy, které musejí být melodicky nosné, neměly by ale narušit rytmickou homogenitu. I v následující *Hře dětí* můžeme s pomocí rozverně melodiky i trhané rytmiky podrobně sledovat, kdy jsou děti klidnější (málokdy), kdy řádí (často), kdy běhají a kdy je něco hlouběji zaujalo. Nálada se jim pochopitelně mění často a nečekaně. Vedle přírazů jsou zde přednesově ožehavé časté trylky. Až obsáhlá závěrečná *Večerní nálada* se po rozvázném úvodu vymaňuje ze závazku detailního líčení a představuje hnutí myslí spojená s večerem v celé jejich různorodosti. Hymničnost místy dosahuje krajní monumentality, přednesově i technicky se jedná o virtuosní kus, závěr však ústí, jak se na večer patří, do naprostého ztišení.

Luboš Fišer (1935–1999) patří k nejúspěšnějším českým skladatelům 20. století, po většinu druhé poloviny 20. století byl dominantním tvůrcem pro koncertní pódia, divadlo, film i televizi, zde se dokázal prosadit jak v umělecky ambiciózních snímcích, jako je *Juráčkův Případ pro začínajícího kata* (1969) nebo *Herzovy Petrolejové lampy* (1971), tak i v populárních snímcích, jako *Chalupáři* (1975), *Mach a Šebestová* (1976), *Adéla ještě nevečeřela* (1977) nebo *Arabela* (1979). Jeho jednovětá 4. klavírní sonáta (1962–64) je typem skladby hommage, pocty, dokonce dvojí. Především jde o Alexandra Nikolajeviče Skrjabinu (1872–1915) a jeho *desátou klavírní sonátu*, op. 70 (1913), autorem přezdívanou „hmyzí“. Ta je rovněž jednovětá, též trvá kolem deseti minut a je výrazně chromatická. Hmyzí efekt pramení mj. z častých trylků. Skrjabinova sonáta je monotematická, hlavní téma ji otevírá i uzavírá a je s ním neustále pracováno. Toto téma tvoří v partituru vytištěné tzv. motto sonáty Fišerovy, rovněž ji ale ve zcela identické podobě otevírá – se Skrjabinem se shoduje

v tónině, metru (9/16) a tempovém označení (moderato). V dalším průběhu sice s tématem Fišer nepracuje obsedantně jako Skrjabin, to je ovšem dáno i tvarem díla, jímž je koláž kontrastních, vzájemně pramálo souvisejících ploch, vesměs drobných co do trvání, vždy ovšem v tom či onom krajně výrazných. Fišer svoji čtvrtou sonátu nestaví na tematické práci, některé pasáže opakuje, ale nerozvíjí. Skrjabinovo téma je tu spíše navracejícím se symbolickým refrénem než stavebním prvkem. Souzvuky nemají charakter akordů, jsou vždycky „zašpiněné“ nějakou disonancí, zpravidla ne jedinou. Ze zvukové koláže často vystupují jakési zoufalé výkřiky, jež mohou poukazovat na osud adresáta druhé části této pocty, blízkého Fišerova přítele Antonína Jemelíka (1930–1962), talentovaného básníka, skladatele a fenomenálního pianisty, který tragicky zahynul za nevyjasněných okolností. Jeho památce je dílo věnováno. Fišer s Jemelíkem sdílel hluboké okouzlení Skrjabinovou tvorbou.

V Leoši Janáčkovi (1854–1928) dnešní matiné vrcholí spojením linie charakteristického kusu s radikálně moderním tvůrčím uvažováním, „moderním“ ve smyslu nedogmatického hledání neobvyklých řešení a nových cest i cíleného ignorování zažitých rutiny. Nejde tedy o modernu ve smyslu manifestačním ani provokativním, naopak spíše introspektivním. Janáčková klavírní tvorba vyniká krajní poetičností a sugestivitou, v tomto smyslu jde ještě mnohem dál za Suka. Janáček však ignoruje požadavek na zvukovou plnost klavírní sazby, i zvolené finesy v harmonii často vysvitnou spíše pokoutně než v plné parádě. Torzovitá masa zvuku ovšem vede k tomu, že i zdánlivě drobný efekt má ohromnou působivost a sílu, posluchač u Janáčka jakoby čistí a gruntuje receptory hudební slasti od nánosů romantického patosu a učí je vidět dříve nerozpoznanou a nedoceněnou krásu. Titul *V mlhách* (1912) přitom nemá hlubší souvislost s literární ani výtvarnou předlohou a je pojat tradičně, navozuje správné rozpoložení a očekávání. Původní archaizující název *Mhy* Janáček změnil na věcnější *V mlhách* až těsně před vydáním díla v roce 1913.

V mlhách se nacházel celý Janáčkův osamělý život mezi úmrtím dcery Olgy v roce 1903 a definitivním skladatelským uznáním v globálním měřítku, které mu přinesly až opožděné premiéry *Její pastorkyně* v Praze (1916) a ve Vídni (1918). Připadal si v této době jako „osamělý kos“, přestože mu nechybělo přesvědčení o výjimečnosti vlastní tvorby ani mendelovská urputnost. Bezprostředním impulzem k práci na čtyřdílném klavírním cyklu by vedle nedávného úspěchu *Po zarostlém chodníčku* (po roce 1900) mohla být také soutěž brněnského Klubu přátel umění, vedle ní ale také setkání s hudbou Clauda Debussyho, tehdy ještě nepříliš známého, jehož *Odrazy ve vodě* z prvního sešitu (1901–05) cyklu *Obrazy* zazněly na koncertě varhanické školy v Lužánkách v lednu 1912.

Jednotlivé části mají jen italská tempová označení, všechny však pracují s poetickou atmosférou danou názvem. Úvodní *Andante* má výrazně kantabilní charakter, kontrastní zuřivý chorál se jakoby vynoří z rozbouřených vln a v závěru na stejném podkladu dojde klidu a usmíření. Obě střední části jsou výrazně „chodníčkovatější“, tedy v duchu staršího Janáčkovy cyklu: ve druhé *Molto adagio* kontrastuje bezradnost, samota a smutek s hněvem, vyústí do prázdna. *Andantino* je melancholickou básní v duchu *Lístku odvanutého*. I tato část končí zcela v mlhách. Závěrečné *Presto* má ambici cyklus patřičně sevřít, navázat na jeho dosavadní polohy a pracovat s nimi s patřičným dramatismem. Časté kontrasty a zvraty z něj činí lineární formu, rapsodickou, ve vystižení psychologie rozjitřeného ducha velmi názornou. Mlhy se v závěru zvednou, východisko se ale nenajde.

Jan Špaček

The music of the Czech romantics and the modernists who followed them is to be presented today by means of the unflamboyant and often neglected genre of the “characteristic piece”, which was once extremely popular among romantic composers; the extensive piano works of Dvořák, for example, are composed almost exclusively in the spirit of this genre. Romanticism was not just a vehicle for volume and power – in addition to grandeur and bombast, it was also characterised by an intensive search on the opposite pole, in the area of miniatures and small emotional tremors. From Václav Jan Tomášek and later Jan Václav Hugo Voříšek, the classical piano musical form was enriched by the influences of programme music, though remaining merely in individual details, moods and mental movements, and not developing into romantic stories, battles of mythical heroes or depictions of natural scenery, as is the case with programme music.

A characteristic piece is not just a specialist designation of a musical form; composers have a fondness for naming their compositions specifically in this way, including Bedřich Smetana (1824–1884), whose Op. 1 is comprised of six evocatively titled compositions encapsulated by the French title “Six morceaux caractéristiques”. Throughout his active life, Smetana was one of the most revolutionary composers, persistently shifting the deep-rooted features of individual genres, and was able to adopt new creative approaches at once from the pioneers of romanticism, particularly his admired friend Ferenc Liszt, and enrich them with his own signature. A large part of Smetana’s work has fallen sinfully into oblivion, and his piano compositions that continue to be played are mostly polkas and, less often, Czech dances. Before the middle of the century, however, the twenty-five-year-old Smetana had already written five different cycles of characteristic compositions, some of which made up the free cycle entitled *Album Leaves*. At that time, it was also popular to name compositions after the names

of literary forms, such as ballads, romances, elegies, rhapsodies, but names in a similar spirit approximating to artistic artefacts were a complete novelty. Smetana's *Skizzen* (*Sketches* in English, *Črty* in Czech), Op. 5, are a free continuation of his *Album Leaves*, of which Smetana originally intended to write 24, one in each key. They are dedicated to the famous pianist Clara Schumann, thereby following on from his preceding Op. 3 (*Characteristic Compositions*) dedicated to her husband Robert Schumann. In his *Sketches*, Smetana enriches the genre of the miniature with unusual invention, all on the design of a simple three-part A-B-A form. His *Sketches* (Op. 5) open with a mobile chromatic *Polka* that is typically "Smetana", whose middle section (*Scherzoso e leggierissimo*) is a rather more exalted dance ending with a flamboyant trill which then returns to the opening *Polka*. The effect of the following *Melancholy*, otherwise stylistically seamless, consists primarily of a changeable, fleeting, even speculative harmony. *The Pleasant Countryside* represents a typical Smetana idyll, the combative mottled rhythm then framing the final *Rhapsody*, its middle part representing a poignant contrast.

Even though Antonín Dvořák (1841–1904) also refers consciously to the legacy of Robert Schumann in his extensive, almost hour-long, cycle of thirteen *Poetic Tone Pictures*, the distance of almost forty years from Smetana's *Sketches* is immediately evident: this is no innovation in a pioneering style, but a mature, compelling and, not least, commercially highly successful type of characteristic piece. Unlike Smetana, the mature Dvořák was not obsessed with innovation; he strove for perfect craftsmanship and put his faith in tried and trusted techniques that he tended to perfect instinctively, though no less brilliantly for that. At the same time, the composer is not pursuing an ambition to break through and become famous; on the contrary, this is a creative response to the frequent requests from the Berlin publisher Simrock, for whom small piano compositions were by

far the most profitable business. Although Dvořák was able to negotiate with him more and more cunningly over the course of time, he and Simrock had a common commercial interest. The individual pieces as written by Dvořák are more like Schumann in type than in sound. He came up with evocative names randomly, without deeper connections, and struggled for a long time to come up with an umbrella title for the cycle as a whole.

In addition to the numerous and frequent contrasts, the supremely poetic nature of the expansive opening *Night Journey* is also due to the exotic melody and spontaneous rhythmicity, in some places resembling a work by one of the "Mighty Handful". The nocturnal refrain here is a triple-long, wide-spaced B major chord in a successively deep, middle and high position. *At the Old Castle* begins with a melodious unison, initially pentatonic, with the grandeur built on the quietest dynamics and slowest tempo. Chromatic fragments evoke a ruin, while fleeting ringing ornamentation evokes a nighttime atmosphere. Even a brief fortissimo incursion is just nostalgia for the ruin's glorious past. *Gob-lins' Dance* brings a rapid sequence of various dance scenes at a more or less constant tempo and a long-unchanging two-beat metre. The surprising break from A major to E major contrasts with a historicising idyll, but this also gradually acquires a dance character, although still as if in the mist. The opening whirl returns, however, in all its splendour, albeit noticeably more briefly.

The name Josef Suk has resonated in local musical circles for almost a century and a half. Even its most famous bearer, referred to as Josef Suk Sr. (1874–1935), shares the traditional family name not only with his son and grandson, but also with his father. After Vítězslav Novák, he is Antonín Dvořák's most famous pupil, and he is also connected with him by a family bond, as he asked his famous teacher for his daughter Ottilie's hand in marriage and received his blessing – the wedding took place in November 1898. The idyllic circumstances of fulfilled love are prominently displayed in Suk's work from this period, which even

undergoes a remarkable development. The prevailing opinion, perhaps under the impression of personal closeness between the two men, that Suk is Dvořák's epigone with no significant individuality in his own right is erroneous. It must be taken into account that composition was not Suk's only artistic activity; as second violinist with the phenomenal Bohemian Quartet he spent a considerable part of his life on the road. Also, let us not be fooled by the impression that we find no hint of any creative rebellion against his father-in-law's legacy in Suk's music, at least if we consider folklore as a source of inspiration, which Suk, unlike Dvořák, consistently ignored.

In Suk's hands, the characteristic piano piece comes extremely close to fully-fledged programme music and the names he gives the pieces are fitting to the point of mannerism from the very first notes, while any effort to miniaturise, a characteristic feature of the genre's development thus far, disappears. In 1902, Suk wanted to dedicate his opus 22 to four cycles of characterisation corresponding to the seasons of the year. Soon after completing the five-part *Spring, Op. 22a*, he proceeded to work on the trio of *Summer Impressions, Op. 22b* (he never got as far as autumn and winter). His faithfulness to the depicted scenes here borders on the descriptive; the ringing of the noon-day bell is the ever-present variable ostinato for the opening part *At Noon*. The complication for interpretation is represented by the frequent appoggiaturas, which must support the piece melodically, but should not disrupt its rhythmic homogeneity. In the following *Children's Play*, we can also follow in detail, with the help of high-spirited melodies and stuttering rhythms, when children are calm (rarely), when they are on the rampage (often), when they are running and when they have found a deeper interest in something. Their mood understandably changes often and unexpectedly. In addition to appoggiaturas, there are also frequent trills here that are tricky to perform. It is only the extensive concluding *Evening Mood* that, after a judicious introduction, breaks free of the obligation of detailed description and

presents the impulses of the mind associated with the evening in all their diversity. The anthemic nature approaches extreme monumentality in places. This is a virtuoso piece in terms of performance and technique, though the end, as befits an evening, culminates in complete silence.

Luboš Fišer (1935–1999) is one of the most successful Czech composers of the twentieth century, for most of the second half of which he was the predominant composer for concert stages, theatre, film and television, where he was able to establish himself in artistically ambitious films such as Juráček's *Case for a Rookie Hangman* (1969) and Herz's *Oil Lamps* (1971), as well as in popular films and television series such as *The Cottagers* (1975), *Mach and Šebestová* (1976), *Adela Has Not Had Supper Yet* (1977) and *Arabella* (1979). His one-movement *Piano Sonata No. 4* (1962–1964) is a type of double homage or tribute, first and foremost to Alexander Nikolayevich Scriabin (1872–1915) and his *Piano Sonata No. 10, Op. 70* (1913), nicknamed "*The Insect Sonata*" by the composer. This is also a single-movement composition, it also lasts around ten minutes, and it is distinctly chromatic. The insect effect stems in part from its frequent trills. Scriabin's sonata is monothematic, with the main theme opening and closing the piece and being constantly elaborated. This theme comprises the "motto" of Fišer's sonata in the printed score, but it also opens it in completely identical form – it matches Scriabin in key, metre (9/16) and tempo marking (moderato). Fišer does not work obsessively with the theme like Scriabin during the course of the piece thereafter, though this is also due to the shape of the work which is a collage of contrasting, barely related surfaces, mostly small in duration, though always extremely expressive in one way or another. Fišer does not build his fourth sonata on a thematic work; he repeats some passages but does not develop them. Scriabin's theme here is more of a recurring symbolic refrain than a structural element. The harmonies do not take the character of chords, they are

always “tainted” with some dissonance, and usually not a single one. Desperate cries of some kind often emerge from the sound collage and may point to the fate of the addressee of the second part of this tribute, Fišer’s close friend Antonín Jemelík (1930–1962), a talented poet, composer and phenomenal pianist who died tragically in unexplained circumstances. The work is dedicated to his memory. Fišer and Jemelík shared a deep fascination with Scriabin’s work.

In Leoš Janáček (1854–1928), today’s matinee culminates in the combination of the line of the characteristic piece with radically modern creative thinking – “modern” in the sense of an undogmatic search for unusual solutions and new paths, as well as a targeted disregard for the established routines. It is not, therefore, modernity in the sense of manifestation or provocative, but rather introspection. Janáček’s piano work stands out for its extreme poeticism and evocativeness, and in this regard goes much further than Suk. Janáček, however, disregards the demand for fullness of sound in piano composition, and even the selected finesse in the harmony often shines through surreptitiously rather than standing out in all its glory. The fragmentary mass of the sound, however, leads to the fact that even a seemingly tiny effect has tremendous impact and power; with Janáček, the listener seems to refine and purify the receptors of musical pleasure from deposits of romantic pathos and learns to see a previously unrecognised and underappreciated beauty. The title *In the Mists* (1912), meanwhile, does not have any deeper connection with a literary or artistic original and is conceived in a traditional way, evoking the appropriate mood and expectations. Janáček changed the original archaic Czech title of *Mhy* to the more matter-of-fact *V mlhách* only shortly before the publication of the work in 1913. Janáček’s entire lonely life could be said to have been “in the mists” from the death of his daughter Olga in 1903 to his definitive recognition as a composer on a global scale, which was not to come until the belated

premieres of *Jenůfa* in Prague (1916) and Vienna (1918). At this time, he felt like a “lonely blackbird”, although he had no lack of conviction in the exceptionality of his own work or any lack of Mendelian tenacity. In addition to the recent success of *On an Overgrown Path* (after 1900), the direct impulse to work on the four-part piano cycle may also have been the competition held by the Friends of the Arts Society in Brno and an encounter with the music of Claude Debussy, who was not very well known at the time, whose *Reflets dans l’eau* from Livre 1 (1901–1905) of the series *Images* was played at a concert at the organ school in Lužánky in January 1912.

The individual parts are named only by Italian tempos, though they all work with the poetic atmosphere of the given name. The opening *Andante* has a distinctly cantabile nature, a contrasting and ferocious chant seems to emerge from stormy waves until calm and reconciliation arrive in the end against the same background. The two middle sections are significantly more like “*On an Overgrown Path*” in the spirit of Janáček’s older cycle: helplessness, loneliness and sadness contrast with anger, leading to emptiness, in the second *Molto adagio*. The *Andantino* is a melancholic poem in the spirit of *A Blown-away Leaf*. This part also ends entirely in the mists. The final *Presto* has the ambition of providing a proper conclusion to the cycle, following up on its previous positions and elaborating on them with appropriate drama. Frequent contrasts and reversals give it a linear form, rhapsodic and extremely vivid in capturing the psychology of the dawning spirit. The fogs lift in the end, but there is no way out.

Jan Špaček

Jan Jiraský

Klavír

Jan Jiraský je český pianista a pedagog, absolvent pardubické konzervatoře a brněnské JAMU v klavírní třídě prof. Aleny Vlasákové. Své vzdělání dovršil doktorskou dizertací na téma Klavírní dílo Leoše Janáčka. Janáčkovu klavírní dílo celé také natočil, a to dokonce dvakrát na moderní nástroj i na autorův vlastní klavír značky Ehrbar, nacházející se v Památníku Leoše Janáčka. Za mimořádnou interpretaci mu byla udělena premie Nadace Leoše Janáčka. Je vítězem řady vícekolových mezinárodních klavírních soutěží a jako interpret se proslavil zejména prováděním kompletních klavírních cyklů jako Bachův *Dobře temperovaný klavír* (Dvořákova síň Rudolfiny, Besední dům, National Music Hall v Pekingu aj.), Mozartových 18 klavírních sonát či skladeb českých autorů. Je také dvojnásobným držitelem ceny Classic Českého hudebního fondu. Jako sólista koncertoval s desítkami předních dirigentů (Ch. Arming, J. Bělohlávek, D. Bostock, A. Ceccato, G. Emilsson, J. Hrůša aj.), komorně hrál s Janáčkovým kvartetem, Kvartetem Martinů, Korngold Quartetem, Pavel Haas Quartetem, s pěvci R. Novákem, H. Minutillo, J. Březinou, M. Lehotským a dalšími. Je řádným profesorem Janáčkovy akademie múzických umění v Brně, kde vede Katedru klavírní interpretace a předsedá Akademickému senátu Hudební fakulty.

Piano

Jan Jiraský, a graduate of the Pardubice Conservatory and JAMU in Brno, is a Czech pianist and teacher. He completed his studies with a doctoral dissertation on the theme of Leoš Janáček's Piano Works. He has also recorded the complete piano works of Janáček twice, once on a modern instrument and once on the composer's own Ehrbar piano at the Leoš Janáček Memorial. For the excellent interpretation he was awarded the Premium award by the Leoš Janáček Foundation. He has won several international piano competitions and has made a name for himself through his concert series where he performs complete piano cycles, such as Bach's Well-Tempered Clavier (Brno Philharmonic Hall, Dvořák Hall of Rudolfinum Prague, Beijing National Music Hall, etc.) Mozart's 18 piano sonatas or works by Czech composers. He has also won the Classic Prize twice by Czech Music Fund. He performed more than twenty piano concertos with dozens of renowned conductors (Ch. Arming, J. Bělohlávek, D. Bostock, A. Ceccato, G. Emilsson, J. Hrůša, etc.), chamber music with Janáček Quartet, Martinů Quartet, Korngold Quartet, Pavel Haas Quartet or singers R. Novák, H. Minutillo, J. Březina and M. Lehotský. He is full professor of Music faculty at Janáček Academy (JAMU) and head of Piano department.

