

# Leoš Janáček

PIANO WORKS (I)

Sonata 1.X.1905

On an overgrown path (I, II)

Reminiscence

In the mist

Slávka Pěchočová

# LEOŠ JANÁČEK (1854-1928)

Sonáta es moll pro klavír 1.X.1905, 'Z ulice'

**Piano Sonata in E flat minor 1.X.1905**, "From the street"

*Klaviersonate Es-Moll 1.X.1905, „ Von der Straße“*

Sonate pour piano en mi bémol mineur 1.X.1905, "scènes de rue"

**13:30**

1. *Předtucha (con moto)/ Presentiment/ Ahnung/ Pressentiments*

05:55

2. *Smrt/The Death/Der Tod/La Mort*

07:28

Po zarostlém chodníčku, Cyklus skladeb pro klavír,

**On an overgrown path**, Cycle of piano pieces

*Auf verwachsenem Pfade, Zyklus aus kleinen Klavierstücken*

Sur un sentier broussailleux, effacé par le temps... Cycle de pièces pour piano

**I. Řada/Book I / Erste Reihe / 1<sup>er</sup> cahier**

**29:47**

3. I. Naše večery / **Our Evenings** / *Unsere Abende* / Nos soirées (moderato)

03:22

4. II Lístek odvanutý / **A Leaf Gone with the wind**

*Ein verwehtes Blatt* / Une feuille balayée par le vent (andante)

03:05

5. III. Pojdte s námi! / **Come with us!**

*Kommt mit uns!* / Partons ensemble! (andante)

01:16

6. IV.Frýdecká Panna Maria / **The Holy Virgin of Frýdek**

*Die Friedeker Mutter Gottes* / La Vierge de Frydek (grave)

03:37

7. V.Štěbetaly jak lastovičky / **They Chattered like little Swallows**

*Sie schwatzen wie die Schwalben* / Elles pépillent comme des hirondelles (con moto)

02:22

8. VI.Nelze domluvit! / **Words fail!** / *Es stockt das Wort!* / Sans paroles! (andante)

01:58

9. VII. Dobrou noc! / **Good night!** / *Gute Nacht!* / Bonne nuit! (andante)

03:00

10. VIII.Tak neskonale úzko / **Unutterable Anguish**

*So namenlos bang* / Angoisse (andante)

03:36

11. IX. V pláči / **In tears** / *In Tränen* / En larmes (largo)

03:17

12. X. Sýček neodletěl! / **The little owl has not flown away!**

*Das Käuzchen schreit noch!* / La chevêche ne s'est pas envolée! (andante)

03:33

<b>II. Řada/Book II / <i>Zweite Reihe</i> / 2<sup>e</sup> cahier</b>		<b>16:49</b>
13. XI.	<i>Andante</i>	03:00
14. XII.	<i>Allegretto</i>	03:40
15.	<i>Paralipomena: I (più mosso)</i>	02:25
16.	<i>II (vivo)</i>	02:38
17.	<i>III (allegro)</i>	05:03
<b>18. Vzpomínka / Reminiscence / <i>Erinnerung</i> / Souvenir</b>		<b>01:08</b>
<b>V mlhách, Čtyři klavírní skladby / In the mist, four piano pieces</b>		
<b><i>Im Nebel, vier Klavierwerke</i> / <b>Dans les brumes, quatre pièces pour piano</b></b>		<b>15:42</b>
19 I.	<i>Andante</i>	03:31
20 II.	<i>Molto adagio</i>	04:48
21 III.	<i>Andantino</i>	02:38
22. IV.	<i>Presto</i>	04:27
		<b>TOTAL PLAYING TIME: 77:33</b>

## Slávka PĚCHOČOVÁ, piano/Klavier

Po absolutoriu pardubické konzervatoře **Slávka Pěchočová** třídě prof. Martina Hršela studovala v letech 1998 – 2003 na pražské AMU u prof. **Ivana Moravce** v magisterském a až do roku 2007 v doktorském programu. Kompletní klavírní dílo Leoše Janáčka bylo tématem práce teoretické a souborná nahrávka kompletního sólového i komorního Janáčkovy díla nedílná praktická součást dizertace. Absolvovala také mistrovské kurzy u Nelly Akopian a v roce 2002 tříměsíční postgraduální studium v Londýně na Royal College. Pěchočová je vítězkou Mezinárodní Smetanovy klavírní soutěže v Hradci Králové 96 a laureátkou některých zahraničních jako Wrocław 95, Missouri 98, Wales 2001.

Opakovaně se představila na festivalu Mladé pódium v Karlových Varech a roku 2004 vystoupila v cyklu Matiné na mezinárodním festivalu Pražské jaro. Byla angažována různými orchestry jako ČF, FOK, Gunma Symphony Orchestra, Royal Liverpool Orchestra, a další s řadou dirigentů v čele s Liborem Peškem, Jiřím Bělohlávkem, Martinem Turnovským, Jakubem Hrušou apod. V létě 2009 byla pozvána k hostování s BBC Symphony Orchestra na festivalu PROMS v Royal Albert Hall v Londýně. Se sólovými recitály byla zařazena mj. do cyklů Světová klavírní tvorba (FOK), Tonnhalle (Zurich), Concert Series in Osaka ad.

Pěchočová se rovněž věnuje komorní hudbě: hraje v klavírním duu, je členkou **Kinsky Trio Prague** a vyhledávanou klavíristkou pro spolupráci s předními instrumentalisty a ansámblu české hudební scény. V roce 2002 s ní Česká televize v rámci cyklu pořadů Bez limitu natočila 40 min. portrét (režisér Jan Mudra).

## THE LITTLE OWL HAS NOT FLOWN AWAY

By his birth date, Janáček was the exact contemporary of Catalani and Humperdinck, but Puccini's senior by four years, Mahler's and Gustave Charpentier's by six, Debussy's by eight, Richard Strauss's by ten and Schoenberg's by twenty... His father and grandfather, both teachers in Brno, belonged to that line of *Kantors* who preserved the use of the Czech language, whereas the imperial administration was doing its best to make it disappear. Choral singing was an integral part of education. Upon the death of his father (1866), the young Leoš remained a boarding student and choirboy at the Augustinian Monastery School for four years. The choirmaster was Pavel Křížkovský (1820-85) who passed on his taste for what constituted the basis of the Moravian repertoire at the time: songs for male chorus on texts by Rittersberk, Čelakovský, Erben, Sušil et al. and relying on folk materials gathered and supposed to be kept intact. This strict professor awakened in his pupil the awareness of belonging to a Slavic community in which Russia played a fundamental role. Janáček's stints at the Prague Organ School and then classes at the Leipzig and Vienna conservatories seem to have been only a slow and difficult apprenticeship in the most traditional musical language: the art of fugue, with Leo Grill (Leipzig), and classical composition, with Franz Krenn (Vienna). In 1880, he returned to Brno (at the time Brünn), which, for the Austrians, was no more than a satellite of Vienna. There he taught organ and directed the Svatopluk Chorale and finally the Beseda Choral Society. Most of his music was written for those male choruses. Janáček's fondness for his own language led him to do

field research and, like Bartók later on in the Danube countries, he did not hesitate to set out on foot, often accompanied by the ethnomusicologist František Bartoš (1837-1906), to the most remote areas of his native Moravia in order to audition goatherds and peasants. Studying the rhythmic, melodic and strophic particularities of folksongs, he progressed from an essentially diatonic vocal notation inherited from his master, Pavel Křížkovský, dubbed 'imitation folklorism' by the Czech musicologist Jiří Vysloužil, to an increasingly idiomatic translation that brought in the very nature of the sung text. He gradually rid himself of the stereotypes of Romantic musical semantics such as were used in the regional songs harmonised by Dvořák, and the assiduous folklorist became not an ethnomusicologist but a specialist of the language. *A Bouquet of Moravian, Slovak and Czech Folksongs*, collected with Bartoš (published in 1890), *Moravian Folksongs Newly Collected* (1899-1901), *Moravian Love-songs* in collaboration with P. Váša (published posthumously in 1930-36), the *26 Ballads* and *Songs of Hukvaldy* and *Silesian Songs* were only study collections. In seeking to adhere as closely as possible to musical elements suitable for respecting the prosody, Janáček now retained only the short motifs, intervals and rhythms that authenticated the discourse and its (dis)continuity. A number of scores are marked by this improvisational effect, such as the **Sonata '1.X.1905'** whose dramatisation of the initial *Presentiment* is due in part to the antagonism and de-synchronisation existing between the tender melody in the right hand and the muffled, then brusque outer events related by the left hand. Even though an excellent pianist, for three decades (1875-1905), Janáček essentially played the organ and

sometimes the harmonium, writing only miniatures for the piano, recently published (Editio Moravia Universal Edition). Dating from Leipzig (1879-80) are 17 Fugues, *Notturmo*, *Minuet for Zdeňka* and the *Zdeňka Variations*; from Vienna: two Rondos. Much more original are the *Three Moravian Dances*, written down in collaboration with L. Bakešová, F. Bartoš and X. Běhálková who planned to collect Valachian, Hanachian and Lachian folk dances. They include a Gypsy dance of Slovak origin, *Ej, danaj!*, which would enliven the 'scène of the recruits' in the opera *Jenůfa*, and two dances that are less 'polished', more obstinate: the *Čeladenský* ('Innkeeper's dance', *con moto*, in A flat) and the short *Pilky* ('Saw dance', andante in B flat).

The Sonata, written in 1905 and destroyed by the composer – first the *finale*, then a funeral march that perhaps recycled a sketch written in Leipzig on 10 December 1819, and, finally the whole manuscript, which he threw into the Moldau – breaks with this tradition. The harmony of its first two movements, saved thanks to the reflex of the first performer, Ludmila Tučková, who had made a copy of them, are close to late Scriabin. The work is inspired by a true event, the death of the worker František Pavlík during a demonstration of students from the Czech University of Brno. Straight off, two expressions of anguish are contrasted in *Presentiment*, a muffled, melancholy theme, and the succeeding motif, brief and violent, which are followed by a short postlude, a sort of *ostinato* in the form of a requiem. In 1924, when the first performer played this diptych for him again, he agreed to have it published. The famous Czech-born American pianist Rudolf Firkušný (1912-1994) related that one day, arriving in Janáček's antechamber

before his piano lesson, he heard the master furiously practising the *fff con durezza* that marks the paroxysm of this 'street scene' in which revolt is spreading. He was striving to appreciate its sound repercussions, recalling his youthful experiments with resonators. The second movement, 'Death' (originally *Elegy*), is only a simple paraphrase of this, with an *ostinato* that quickly becomes haunting due to the addition of a grumbling counterpoint in dotted triplets in the bass. The stagnant key of E flat minor adds to the strangeness of this music, notable for its extreme thematic economy and already illustrating a desire to obtain a musical language by taking up intonations in realistic fashion, be they cries or painful laments.

The first version of the pieces that make up, in a somewhat arbitrary manner, the following cycle, **On an overgrown path**, spanned a period of more than ten years (1901-11). 'One strolls down a path whose trace has disappeared, buried in the underbrush. One walks, – no longer making out very clearly the outline from the past of which a vague imprint is preserved... One steps almost by chance, trying to follow without getting too far away from this erased thread, but suddenly under the carpet of grass that muffles, filters and deadens the step, without warning, the foot hits a stone that it recognises, encountering a bank of beaten earth, getting caught in a rut that was there previously...'.>. Janáček had already gathered these memories and rediscovered feelings – sometimes painful, sometimes truly physical – in a first cycle (*Slovanské melodie*) for harmonium (nos. 1, 2, 4, 7 and 10), adding two more (nos. 8 and 9) following the death of his daughter Olga (28 April 1903). They already constitute something like personal notebooks that the composer does not really attempt to make more explicit, to revive

the content. Siciliana, lullaby and post-Schumann *Albumblatt* rhythms came to temper the wounds thus reopened. Half the pieces are marked by anguish, including that of forgetting. *Our evenings* (moderato) is based on a five-crotchet theme answered by a short motif of three, wavering between major and minor in the key of C sharp. *A blown-away leaf* (andante in D flat major) is a love-song that becomes ardent over a five-quaver meter scheme that sounds like a cimbalom. *Come with us!* (andante in D major) is a stylised polka whose rhythmic clarity seems to gradually fade away *pianissimo*, like a memory of youth. The following piece (*grave*, again in D flat major), *The Virgin of Frýdek* – the village of Frýdek is a well-known pilgrimage site – juxtaposes processional chords and a naïve melody whose theme was used in an *Ave Maria* (1894, published in 1979). *They chattered like little swallows* (*con moto* in C sharp minor) paraphrases a single motif, rising quavers like words tossed into the wind and exchanged across space, their intelligibility being secondary; much more important are the modal colours and unstable meter, frequently in 5/4. With *Words fail!* (andante in E flat), the mood is actualised and darkens, a painful, convulsive syncopated motif, sustained/supported by a few chords, alternating with an accelerating rhythmic figure. *Goodnight!* (andante in C) is based on a rocking melody in long values, as well known by Czechs as *Dark Sunday* by Gypsies. This distressed, insistent music, which suggests Satie, sums up all the bitterness of this cycle. Some experts have considered this a ‘poor man’s *Winterreise*’, a piece of vocal essence, coloured by a delicate Lydian mode, an imaginary dialogue between tenor and soprano, accompanied by a strange beating of semiquavers in the left hand, again illustrating Janáček’s desire to use the

piano as a medium for intimates scenes. *Unspeakable anguish* (andante in E minor) evolves in the same pale atmosphere, whereas the dialogue continues on a motif that no longer resonates like a cimbalom but a simple mandolin. *In tears* (*larghetto* in G) again illustrates the composer’s expressionistic tendencies; a four-part chorale is sustained by an *ostinato* in broken chords in the left hand. The final piece of the first book, *The little owl has not flown away* (andante), takes its inspiration from a Czech legend: when someone is on the verge of death, an owl lingers round the house of the dying person, refusing to fly away. Janáček advised the young Firkušný ‘to play it rapidly, trying to chase away the owl by means of the fluttering notes [arpeggios] with which the piece opens’. In the first edition, these arpeggios are marked *pianissimo*, ‘but when I played this piece for Janáček, he took a pencil, wrote ‘*fortissimo*’ with great violence and added: “I repeat: you are trying to chase it away, you no longer want to see it”’. The second book brings together five pieces, the first two of which, *Albumblätter* (*più mosso* in D major and *allegro* in C minor) originally for harmonium, the composer had removed from the first collection. The following triptych is of a different importance in spite of the ironic title sometimes attributed: *Paralipomena* or literally, ‘leftovers’. It unfolds in an atmosphere of anxious reverie, the opening *andante* (in E flat) seeming to come from some Greek tragedy with its anapaestic meter animated by a *poco più mosso* with modulating chord progressions. The next movement (*allegretto* in G flat) is even more elusive, sounding improvised and using a repeated mini-motif over figures of softly plaintive descending thirds. The *Vivo* (in E flat) is a strange miniature, an energetic, rhythmic dance akin to a ‘bagatelle without tonality’.

The cycle **In the Mist** (*V mlhách*), a collection of four pieces, was written in 1912 when Janáček was in the throes of doubt. His biographer Bohumír Štědroň (1905 -1982) describes it as ‘a long fight waged against resignation and the recurrences of suffering’. In his own town of Brno, whereas he made a heavy commitment to numerous cultural institutions in terms of time and ideas in order to give back its Czech identity to this city serving as an outlet for Vienna, his local glory was overshadowed by that of Vítězslav Novák. The score is dedicated to the Brno Association of the Friends of Art (*Klub přátel umění*). The opening *Andante* (in D flat major, 2/4) might remind one of some Debussy harmony with its melodic theme that seems to rock with the west wind, answered by two contrasting motifs, a folk-flavoured chorale and arabesques in arpeggios. The folk nature of this material becomes more specific in the central *poco mosso*. It is interrupted by a cascading pattern, changing hands as frenzy grows up to the final figure in A flat major. An allusive, partial recapitulation of the two themes frees them from their interrogative, suspensive and tonally aleatory nature. The more complex *molto adagio* proves to have rare breadth; its deceptive hesitancy is only due to its tonal uncertainty and convulsive, tumultuous development that are sanctioned by a few brief *presto* escape notes, moments of fright in fleeting demisemiquavers. These moments of discomfort develop over a fantastic episode with syncopated motifs that are frozen by a sudden *grave* close to a lamentation. The coda seems to make a synthesis of this in the upper register and concludes in C sharp minor. The enharmonic return of D flat gives unity to this monothematic piece, on the tonal as well as the affective levels. The superficial metric regularity

of the *Andantino* (4/8) only throws into greater relief the lyrical tenderness of its exposition, close to a *Kinderszene*; that fades with the determined nature of the middle episode (in B minor). The *Presto*, rhythmically even more elusive (5/4, 2/4), is both virtuoso and flowing, playing on increasingly pronounced modal colours that give dramatic intensity to a subject both insistent and surging. It seems as though the score has forgotten the piano and is intended for some archaic instrument unaware of the tempered scale. The first performance was given, on 24 January 1914 in Brno.

**Reminiscence** (*Vzpomínka*, 8 May 1928), which appeared in the musical supplement of the Serbian magazine *Muzyka*, consists of two dry, bare pages, a succession of broken thirds (in C sharp minor, then harmonised in whole tones), alluding to the swallow’s theme in *Káťa Kabanová* (scene 2). A short passage in D flat – Janáček’s ‘dream key’ – might lead one to believe in a happy evocation erased by an unresolved final cadence.

*Pierre E Barbier*

*Translated by John Tyler Tuttle*

*After her graduation from the conservatory in Pardubice under the guidance of prof. M. Hršel **Slávka Pěchočová** studied piano in Prague's Academy of Performing Arts with Ivan Moravec from 1998-2003. Afterwards, in 2007 she completed her doctoral studies. The theme of her dissertation was the complete work by Leoš Janáček. Pěchočová also participated in master courses held by Nelly Akopian, and in 2002 she completed the graduate program at the Royal College of Music in London.*

*She won the International Smetana's piano competition in Hradec Králové in 1996 and is a laureate of several other domestic and foreign performance competitions, Wrocław 1995, Missouri 1998, and Wales 2001. She played repeatedly for the Youth Podium Festival in Carlsbad, and in 2004 she was invited as a soloist for the matinee concert in Prague's Spring Festival. Pěchočová played with various orchestras at their home bases (Czech Philharmonic, FOK, etc.) as well as abroad (Gunma Symphony Orchestra, Royal Liverpool Orchestra) conducted by Libor Pešek, Jiří Bělohávek, Martin Turnovský, Jakub Hruša, etc. In the summer of 2009 she was invited to be a guest player with BBC's Symphony Orchestra in the Royal Albert Hall in London during the Prom's Festival.*

*She also performed solo recitals in series of concerts (e.g. World Piano Music in Prague, Tonhalle in Zurich, Concert Series in Osaka, etc.). The pianist also pursues chamber music: she plays in a piano duet and a piano trio (**Kinsky Trio Prague**) and she is a sought-after partner for collaboration among leading instrumentalists and ensembles in the Czech music scene. Czech television broadcasted a 40 minute documentary of her life in 2002 (directed by Jan Mudra).*

If you have enjoyed this record perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the PRAGA DIGITALS label. If so, please visit our internet address **www.pragadigitals.com** or write to AMC, PO Box 40110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, FRANCE, and we will be pleased to send you one free of charge, along with quarterly announcements of new releases.

## LA CHEVÊCHE NE S'EST PAS ENVOLÉE

De par sa date de naissance, Janáček était l'exact contemporain de Catalani et de Humperdinck, mais l'aîné de quatre ans de Puccini, de six de Mahler et Charpentier, huit de Debussy, dix de Richard Strauss, vingt de Schönberg... Ses père et grand-père, qui étaient instituteurs à Brno, appartenaient à la lignée de ces Kantors qui maintinrent l'usage de la langue tchèque alors que l'administration impériale autrichienne faisait en sorte qu'elle disparaisse. Le chant choral était partie intégrante de l'enseignement. A la mort de son père (1866) le jeune Leoš resta interne quatre ans, comme élève et enfant de chœur, au Lycée-couvent des Augustins. Le maître de chapelle en était Pavel Křížkovský (1820-85) qui lui transmet le goût pour ce qui constitue la base du répertoire morave d'époque, des chants pour voix d'hommes sur des textes établis par Rittersberk, Čelakovský, Erben, Sušil... et s'appuyant sur des matériaux folkloriques prélevés et censés être conservés intacts. Ce sévère professeur éveilla chez son élève la conscience d'appartenir à une communauté slave dans laquelle la Russie jouait un rôle fondamental. Ses séjours à l'École d'orgue de Prague, ensuite dans des classes des conservatoires de Leipzig puis de Vienne, semblent n'avoir été qu'un lent et difficile apprentissage du langage musical le plus traditionnel, l'art de la fugue auprès de Leo Grill (Leipzig), de la composition classique avec Franz Krenn (Vienne). Il rentre à Brno en 1880, enseigne l'orgue, dirige la chorale Svatopluk, enfin la société chorale Beseda. L'essentiel de sa création est alors destinée à ces formations, des chœurs d'hommes.

L'attachement que Janáček portait à sa propre langue le conduisit à des travaux de recherche sur le terrain,



n'hésitant pas, comme Bartók plus tard dans les pays du Danube, à se rendre à pied, souvent accompagné de l'ethno-musicologue František Bartoš (1837-1906), dans les coins les plus reculés de sa Moravie natale pour auditionner chevriers et paysans. En étudiant les particularités rythmico-mélodiques et strophiques des chansons populaires, il passa d'une notation vocale essentiellement diatonique héritée de son maître, Pavel Křížkovský, appelée *folklorisme d'imitation* par le musicologue tchèque Jiří Vysloužil, à une traduction de plus en plus *idiomatique* qui fit intervenir la nature même du texte chanté. Il se débarrassa peu à peu des stéréotypes de la sémantique musicale romantique, tels que les utilisaient les mélodies de terroir harmonisées par Dvořák. De folkloriste appliqué il devint non pas un ethno-musicologue mais un spécialiste du langage. La *Guirlande de chansons populaires moraves, slovaques et tchèques*, recueillies avec Bartoš, (éditée en 1890), *nouvellement recueillies* (en 1901), les *Chansons d'amour de Moravie* en collaboration avec P. Váša (éditées à titre posthume en 1930-36), les *26 Ballades*, les *Chansons de Hukvaldy, de Silésie...*n'étaient que des recueils de travail. Janáček, par sa volonté de serrer toujours au plus près les éléments musicaux propres à respecter la prosodie, ne retint plus que de courts motifs, les intervalles et rythmes qui authentifient le discours et sa (dis)continuité. Nombre de partitions jouissent de cet effet d'improvisation, telle la **Sonate I.X.1905** dont le dramatisme du volet initial, *Pressentiment*, tient pour partie aux antagonisme et désynchronisation existant entre la tendre mélodie exprimée à la main droite et les sourds puis brusques évènements extérieurs que conte la main gauche. Pendant trois décennies (1875-1905), Janáček, bien qu'excellent pianiste, pratiqua essentiellement l'orgue,

parfois l'harmonium et ne destina au piano que des miniatures, aujourd'hui retrouvées et récemment éditées, 17 *Fugues* (Leipzig, janvier 1880), *Nocturne* (Leipzig, 16 octobre 1879), *Menuet pour Zdeňka* (Leipzig, 8 janvier 1880), *Rondos* (Vienne, avril 1880), enfin les *Variations pour Zdeňka* (Leipzig, 22 février 1880). Beaucoup plus originales sont les *Trois Danses moraves* notées en collaboration avec L. Bakešová, F. Bartoš et X. Běhálková qui projetaient de collationner les danses traditionnelles valaques, hanaques et de Lachie. Elles comprennent une danse tzigane d'origine slovaque, *Ej, danaj!* – qui animera la “scène des recrues” dans l'opéra *Jenůfa* –, et deux danses plus frustes et obstinées, la *Čeladenský* (danse des cabaretiers, *con moto* en la bémol) et la courte *Pilky* (danse de la scie, *andante* en si bémol).

La **Sonate** écrite en 1905, et détruite par l'auteur – d'abord le final, une marche funèbre qui reprenait peut-être une esquisse écrite à Leipzig le 10 décembre 1879, puis l'ensemble du manuscrit qu'il jeta dans la Vltava – tranche avec cette tradition. Ses deux premiers mouvements, conservés grâce aux réflexes de la première interprète, Ludmila Toutchkova, qui en avait pris copie, se rapprochent de l'harmonie du dernier Scriabine. Elle est inspirée par un fait réel, la mort de l'ouvrier František Pavlík lors d'une manifestation des étudiants de l'Université tchèque de Brno. S'opposent d'entrée deux expressions de l'angoisse dans *Pressentiment*, un thème, mélancolique et assourdi, et le motif suivant, bref et violent, auxquels succède un court postlude, sorte d'ostinato en forme de requiem. En 1924, lorsque la créatrice lui rejoua ce diptyque, il accepta de le laisser éditer. Le célèbre pianiste américain d'origine tchèque Rudolf Firkušný (1912-1994) raconte qu'arrivant dans

l'antichambre du maître pour prendre sa leçon de piano, il entendit ce dernier s'acharner à répéter le *fff con durezza* qui marque le paroxysme de cette "scène de rue" où se propage la révolte. Il cherchait à en apprécier les prolongements sonores se rappelant ses expériences de jeunesse sur les résonateurs. Le second mouvement, *La Mort* (primitivement *Elégie*) n'en est qu'une simple paraphrase à l'ostinato rapidement obsédant par l'ajout, à la basse, d'un contrepoint grondant en triolets pointés. La tonalité de mi bémol mineur, stagnante, ajoute à l'étrangeté de ces pages d'une extrême économie thématique et qui illustre déjà une volonté d'obtention d'un langage musical reprenant de façon réaliste les intonations, qu'elles soient cris ou plaintes douloureuses.

La rédaction première des pièces qui constituent, de manière un peu arbitraire, le cycle suivant, **Sur un sentier recouvert**, s'est étendue sur plus de dix ans (1901-1911). *On chemine sur un sentier au tracé disparu, enfoui sous les broussailles qui l'ont recouvert. On marche, on ne distingue plus très bien le tracé d'autrefois dont on garde une vague empreinte... on pose les pieds presque au hasard, on s'efforce de suivre sans trop s'écarter ce fil effacé, mais d'un coup, sous le tapis d'herbe qui feutre, qui filtre, qui amortit le pas, le pied se trouve butant sans préavis contre une pierre qu'il reconnaît, rencontrant un banc de terre battue, se prenant dans une ornière qui était déjà là, jadis...* Ces souvenirs, sentiments redécouverts, parfois douloureux, parfois véritablement physiques, Janáček les avait déjà rassemblés dans un premier cycle (*Mélodies slaves*) pour harmonium (n<sup>os</sup> 1, 2, 4, 7 et 10). Il en rajoute deux (n<sup>os</sup> 8, 9) sous le coup de la mort de sa fille Olga (28 avril 1903). Ils forment déjà comme des carnets intimes dont l'auteur ne tient pas

vraiment à expliciter, à raviver la teneur. Des rythmes de sicilienne, de berceuse, de feuille d'album post-schumanienne... viennent tempérer les blessures ainsi rouvertes. La moitié des pièces sont marquées par l'angoisse, y compris celle de l'oubli. *Nos soirées (moderato)* s'appuient sur un thème de cinq noires auxquelles répond un court motif de trois, oscillant sur le ton d'ut dièse entre majeur et mineur. *Une feuille emportée* (andante en ré bémol majeur) est un chant d'amour qui devient ardent sur une métrique à cinq croches qui résonnent comme sur un cymbalum. *Venez avec nous* (andante en ré majeur) est une polka stylisée dont la netteté rythmique semble peu à peu s'effacer dans les pianissimi, tel un souvenir de jeunesse. La pièce suivante (*grave* encore en ré bémol majeur) *La Vierge de Frýdek* – le village de Frýdek est un lieu célèbre de pèlerinage – juxtapose accords processionnels et chant naïf dont le thème était celui d'un *Ave Maria* (1890, édité en 1979). *Elles pépiaient comme des hirondelles* (*con moto* en ut dièse mineur) paraphrase un unique motif, un lancer de croches ascendantes, telles des paroles échangées à travers le vent et l'espace dont l'intelligibilité est secondaire mais non les couleurs modales et la métrique instable fréquemment à 5/4. Avec *La parole manque* (andante en mi bémol) le climat s'actualise, s'assombrit. Alternent un douloureux motif syncopé, convulsif, soutenu par quelques accords, et une figure rythmique qui s'accélère. *Bonne nuit !* (andante en ut) s'appuie sur un chant berceur en valeurs longues, aussi connu des tchèques que celui de *Sombre dimanche* pour les tziganes. Cette musique presque "satiennne", désolée, insistante, résume à elle seule toute l'amertume de ce cycle, "Voyage d'hiver du pauvre" pour certains experts, pièce d'essence vocale, colorée par un délicat

mode lydien, dialogue imaginaire entre ténor et soprano, accompagné d'un étrange battement de doubles croches à la main gauche qui illustre encore la volonté de Janáček de se servir du piano comme un truchement de scènes intimistes. *Anxiété indicible* (*andante* en mi mineur) évolue dans le même climat blafard, alors que se poursuit le dialogue sur un motif qui ne résonne plus comme au cymbalum mais comme sur une simple mandoline. *En pleurs* (*larghetto* en sol) illustre encore les volontés expressionnistes de l'auteur. Un choral à quatre voix est soutenu par un ostinato en accords brisés de la main gauche. L'ultime pièce du 1<sup>er</sup> cahier, *La chevêche ne s'est pas envolée* (*andante*) s'inspire d'une légende tchèque : lorsque quelqu'un est sur le point de mourir une chouette chevêche s'attarde autour de la maison du mourant et refuse de s'envoler. Janáček conseilla au jeune Firkušný "de jouer ça rapidement ; essaie de chasser la chouette au moyen des notes voletantes [arpèges] qui ouvrent le morceau". Sur la première édition ces arpèges sont indiqués *pianissimo*, "mais lorsque j'ai joué cette pièce devant Janáček, il prit un crayon, écrivit avec une grande violence *fortissimo* et ajouta : "Je le répète, tu essaies de la chasser, tu ne veux plus la voir". Le 2<sup>e</sup> cahier regroupe cinq pièces dont les deux premières sont des feuillets d'album (*più mosso* en ré majeur et *allegro* en ut mineur, originales pour harmonium) que le compositeur avait retirés du premier recueil. Le triptyque suivant est d'une autre importance malgré le titre ironique, parfois attribué, de *Paralipomena* (litt. "les restes"). Il évolue dans un climat de rêverie anxieuse, l'*andante* premier (en mi bémol) semblant issu d'une tragédie grecque avec sa métrique d'anapeste qu'un *poco più mosso* anime d'enchaînements d'accords modulants. L'*allegretto*

second (en sol bémol) est encore plus insaisissable, d'apparence improvisée, et use d'un mini-motif répété sur des figures de tierces descendantes et doucement plaintives. Le *Vivo* (en mi bémol) est une étrange miniature, une danse énergiquement rythmée, proche de la "bagatelle sans tonalité".

Le cycle **Dans les brumes** [V mlhách], recueil de quatre pièces pour piano, fut écrit en 1912 alors que Janáček était saisi par le doute. Bohumír Štědroň (1905-1982), son biographe, le décrit comme *une longue lutte menée contre la résignation et les retours de la souffrance*. Dans sa propre ville de Brno, alors qu'il a lourdement investi de son temps et de ses idées dans de nombreuses institutions culturelles afin de redonner son identité tchèque à cette cité servant d'exutoire à Vienne, sa gloire locale est éclipsée par celle de Vítězslav Novák. La partition est dédiée à l'association des Amis de l'Art de Brno [Klub přátel umění]. L'*andante* initial (en ré bémol majeur à 2/4) pourrait rappeler quelque harmonie debussyste par son thème mélodique semblant se balancer au gré du vent d'ouest auquel répondent deux motifs contrastés, un choral d'essence folklorique et des arabesques en arpèges. La nature populaire de ce matériau se précise dans le *poco mosso* central. Un dessin en cascade l'interrompt, changeant de main tout en développant une frénésie croissante jusqu'à la figure finale en la bémol majeur. Une réexposition partielle, allusive, des deux thèmes les libère de leur nature interrogative, suspensive, тонаlement aléatoire. Le *molto adagio*, plus complexe, s'avère d'une rare ampleur. Faussement hésitant, il ne l'est que par son incertitude tonale et son développement convulsif et tumultueux que sanctionnent quelques brèves échappées *presto*, instants de frayeur en triples croches

fuyantes. Ces moments de malaise se développent sur un épisode fantasque aux motifs syncopés que fige un *grave* soudain proche de la nénie. La coda semble en faire la synthèse dans le registre aigu et conclure en ut dièse mineur. Le retour enharmonique de ré bémol donne son unité tant tonale qu'affective à cette page monothématique. La superficielle régularité métrique de l'*andantino* [4/8] ne fait que mieux mettre en relief la tendresse lyrique de son exposition, proche d'une *scène d'enfant*, qui s'estompe avec le caractère volontaire de l'épisode central (en si mineur). Le *presto*, encore plus insaisissable rythmiquement [5/4, 2/4], est à la fois virtuose et fluide, jouant sur des couleurs modales de plus en plus marquées qui donnent une intensité dramatique à un propos à la fois insistant et déferlant. La partition semble avoir oublié le piano et être destiné à un instrument archaïque ignorant la gamme tempérée. La première eut lieu le 24 janvier 1914 à Brno.

Un feuillet intitulé *Un souvenir (Vzpomínka, 8 mai 1928)*, paru dans le supplément musical du journal serbe *Muzyka*, comporte deux pages arides, nues, une succession de tierces brisées (en ut dièse mineur, puis harmonisées en tons entiers), faisant allusion au thème de l'hirondelle (*Káťa Kabanová, scène 2*). Un court passage en ré bémol – la tonalité du rêve chez Janáček – pourrait laisser croire à une évocation heureuse qu'efface une cadence finale non résolue.

Pierre E.Barbier

*Slávka Pěchočová a tout d'abord suivi les cours du conservatoire de Pardubice sous la direction du Prof. Martin Hráel – qui forme depuis vingt ans le célèbre Duo de Piano de Prague, avec sa femme Zdeňka, enseignant au même Conservatoire – Une fois diplômée, elle a poursuivi sa formation à l'Académie de Prague (HAMU) dans la classe du Prof. Ivan Moravec de 1998 à 2003. Elle complète alors ses études musicologiques en préparant un doctorat qui traitait de l'œuvre complète pour piano de Leoš Janáček tout en participant à des master-classes données par Nelly Akopian. Elle achève son cycle de perfectionnement au Royal College of Music de Londres.*

*Elle a remporté le Concours International Smetana à Hradec Králové dès 1996 puis d'autres Prix en République Tchèque ainsi qu'à l'étranger: Wrocław 1995, Missouri 1998, Wales 2001. Elle a participé à de nombreux Festivals dédiés aux jeunes artistes organisés à Carlsbad, et s'est produit en soliste lors d'un concert du Festival du Printemps de Prague 2004. Elle a joué tant en République Tchèque (Philharmonie Tchèque, FOK...) ainsi qu'à l'étranger : Gunma Symphony Orchestra, Royal Liverpool Orchestra dirigé par Libor Pešek, Jiří Bělohlávek, Martin Turnovský, Jakub Hříša, etc. A l'été 2009 elle est venue en Angleterre invitée par le BBC Symphony Orchestra au Royal Albert Hall de Londres dans le cadre des Proms Festival .Elle se produit également en récital dans des séries célèbres, telles celles des World Piano Music à Prague, à la Tonhalle de Zurich, Concert Series à Osaka.... Dans le domaine de la musique de chambre, elle se présente en duo de piano ainsi qu'en trio, avec Lucie Sedláková Hůlová et Martin Sedlák, au sein du **Trio Kinsky de Prague**. Nombre de musiciens et d'ensembles tchèques recherchent sa collaboration sur la très intense scène musicale pragoise. En 2002 la Télévision Tchèque a diffusé un documentaire de 40 minutes réalisé par Jan Mudra, sur sa vie d'artiste.*

Si ce disque vous a plu, sachez qu'il existe un catalogue des autres références PRAGA disponibles. Consultez notre site [www.pragadigitals.com](http://www.pragadigitals.com) ou écrivez aux AMC, BP 40110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex ou sur [pragadigitals@wanadoo.fr](mailto:pragadigitals@wanadoo.fr) et vous recevrez un catalogue gratuit ainsi que les mises à jour trimestrielles présentant en avant-première les nouveautés programmées.

## DAS KÄUZCHEN SCHREIT NOCH

Seinem Geburtsdatum nach war Janáček ein Altersgenosse Catalanis und Humperdincks; er war vier Jahre älter als Puccini, sechs Jahre älter als Mahler und Charpentier, acht Jahre älter als Debussy, zehn Jahre älter als Richard Strauss, zwanzig Jahre älter als Schönberg. Sein Vater und sein Großvater, die beide Lehrer in Brno gewesen sind, gehörten zu jenen *Kantoren*, die den Gebrauch der tschechischen Sprache aufrechterhalten haben, während die kaiserlichen Behörden diese immer mehr verdrängen wollten. Der Chorgesang war integrierender Teil des Unterrichts. Nach dem Tode seines Vaters (1866) blieb der junge Leoš vier Jahre lang als Schüler und Chorknabe im Internat des Augustinerstifts. Der amtierende Kantor, Pavel Křížkovský (1820-1885), weckte sein Interesse für Werke, welche die Grundlage des damaligen mährischen Repertoires bildeten, Gesänge für Männerstimme nach Texten, die Rittersberk, Čelakovský, Erben, Sušil... bearbeitet hatten, und die sich auf folkloristische, angeblich in ursprünglicher Reinheit erhaltene Materialien stützten. Dieser strenge Lehrer stärkte bei seinem Schüler das Bewusstsein, einer slawischen Gemeinschaft anzugehören, in der Russland eine Hauptrolle spielte. Janáčeks Studium an der Orgelschule in Prag, dann am Leipziger und am Wiener Konservatorium scheint lediglich das mühevoll Erlernen der herkömmlichen musikalischen Sprache gewesen zu sein: die Kunst der Fuge lernte er bei Leo Grill in Leipzig, die klassische Komposition in Wien bei Franz Krenn. 1880 kehrte Janáček nach Brno zurück: er erteilte Orgelunterricht, leitete den Svatopluk-Chor und schließlich den Beseda-Gesangverein.

Janáčeks Liebe zu seiner Muttersprache trieb ihn dazu, Forschungsarbeiten vor Ort durchzuführen. Wie es später Bartók in den Donaugegenden getan hat, hat er sich sogar in die entlegensten Winkel seiner mährischen Heimat begeben – oft in Begleitung des Ethnologen und Musikforschers František Bartoš (1837-1906) –, um sich die Lieder der Bauern und Ziegenhirten anzuhören. Indem er die rhythmischen und melodischen Merkmale der Volkslieder studierte sowie deren Strophik, ging er von einer wesentlich diatonischen Notierung der Gesangsstimme, die er von seinem Lehrer Pavel Křížkovský übernommen hatte, und die der tschechische Musikforscher Jiří Vysloužil als nachahmende folkloristische Manier bezeichnet hat, zu einer immer idiomatischeren Übertragung über, welche der jeweiligen Natur des gesungenen Textes Rechnung trug. Er befreite sich nach und nach von den Stereotypen der Semantik der romantischen Musik, so wie sie die von Dvořák harmonisierten landschaftgebundenen Volkslieder nutzten. Aus dem auf die Praxis eingestellten Folkloreforscher wurde nicht etwa ein völkerkundiger Musikforscher, sondern ein Sprachspezialist. Der *Kranz mährischer, slowakischer und tschechischer Volkslieder*, die er mit Bartoš gesammelt hat, und die zunächst 1894, dann als neue Sammlung 1901 veröffentlicht wurden, Mährische Volkspoesie in Liedern, in Zusammenarbeit mit P. Váša herausgegeben und 1930-36 postum erschienen, die 26 *Balladen*, die *Lieder aus Hukvaldy und Schlesien* waren lediglich Arbeitssammlungen. Janáček, dem es darum ging, die musikalischen Elemente immer genauer zu bestimmen, die geeignet waren, die Prosodie getreu wiederzugeben, hielt nur noch kurze Motive, Intervalle und Rhythmen fest, welche den Diskurs und seine (Dis)kontinuität

authentifizieren. Zahlreiche Partituren wirken gerade durch ihren Improvisationscharakter, wie zum Beispiel die **Sonate I.X.1905** ‚*Von der Straße*‘. Die Dramatik ihres Eingangssatzes *Ahnung* liegt zum Teil am Antagonismus und an der Desynchronisation zwischen der zarten, von der rechten Hand gespielten Melodie und den von der linken Hand dargestellten dumpfen und jähen Ereignissen.

Drei Jahrzehnte lang (1875-1945) spielte Janáček, obwohl er ein ausgezeichnete Pianist war, vor allem Orgel, manchmal auch Harmonium und komponierte für das Klavier lediglich *Miniaturen* die man wiederaufgefunden und vor kurzem veröffentlicht hat, 17 *Fugen* (Leipzig, Januar 1880), ein *Notturmo* (Leipzig, 16. Oktober 1879), ein *Menuett für Zdeňka* (Leipzig, 8. Januar 1880), *Rondos* (Wien, April 1880), schließlich die *Variationen für Zdeňka* (Leipzig, 22. Februar 1880). Viel origineller sind die *Drei mährischen Tänze*; sie wurden in Zusammenarbeit mit L. Bakešová, F. Bartoš und X. Běhálková aufgezeichnet, die sich vorgenommen hatten, die Volkstänze der Walachei zu sammeln. Ein Zigeunertanz slowakischen Ursprungs, *Ej, danaj!*, der die „Rekrutenszene“ in der Oper *Jenůfa* beleben wird, gesellt sich hier zu zwei herberen, ostinaten Tänzen, dem *Čeladenský* (Tanz der Wirtsleute), *Con moto* in As und dem kurzen *Pilky* (Sägetanz, *Andante* in B). Die **1905** geschriebene **Sonate** bricht mit dieser Tradition. Der Autor vernichtete das Werk, zunächst das Finale, einen *Trauermarsch*, der vielleicht einen am 10. Dezember 1879 in Leipzig geschriebenen Entwurf wiederverwertete, dann aber das Manuskript, das er in die Fluten der Vltava (Moldau) warf. Die ersten zwei Sätze, die dank der Initiative Ludmila Tučkovás, der ersten Interpretin des Werkes, die sie

abgeschrieben hatte, erhalten wurden, stehen dem harmonischen Stil des späten Skrjabin nahe. Die Begebenheit, die den Komponisten zu diesem Werk inspirierte, ist der Tod des Fabrikarbeiters František Pavlík bei einer Demonstration der Studenten der tschechischen Universität in Brno. Im Satz *Ahnung* stehen von Anfang an zwei Ausdrucksformen der Angst einander gegenüber: ein melancholisches, gedämpftes Motiv und das folgende, knappe und heftige. Diesen Motiven folgt ein kurzes Nachspiel, eine Art Ostinato in Requiemform. Als die erste Interpretin 1924 dem Komponisten die beiden Sätze noch einmal vorspielte, willigte er in deren Veröffentlichung ein. Der berühmte amerikanische Pianist tschechischer Abstammung, Rudolf Firkušný (1912-1994), erzählt, dass er eines Tages erlebte, da er im Vorzimmer auf seine Klavierstunde beim Meister wartete, wie dieser mit Verbissenheit die *fff-con-durezza*-Stelle wiederholte, welche den Höhepunkt dieser „*Straßenszene*“ bezeichnet, wo die Revolte um sich greift. Er suchte – sich an die von ihm in der Jugendzeit durchgeführten Experimente mit Resonatoren erinnernd (2) - das Nachschwingen der Töne an dieser Stelle genauer einzuschätzen. Der zweite Satz, „*Der Tod*“ (ursprünglich *Elegie*), ist eine bloße Paraphrase, deren Ostinato durch das Hinzufügen in der Bassstimme eines dröhnenden Kontrapunkts in punktierten Triolen bald als musikalische Zwangsidee wirkt. Die reglose es-moll-Tonart verstärkt noch das Unheimliche an dieser Komposition, die mit thematischem Material sehr sparsam umgeht. Sie dokumentiert bereits die Absicht, eine musikalische Sprache zu schaffen, die auf realistische Weise mit dem wechselnden Tonfall operiert, gleichviel ob es sich um Schreie oder Wehklagen handelt.

Die erste Niederschrift der Stücke, die auf etwas willkürliche Weise den folgenden Zyklus **Auf verwachsenem Pfade** bilden, hat über zehn Jahre (1901-1911) in Anspruch genommen. Folgenden Gedanken und Gefühlen will der Komponist Ausdruck geben. Man wandelt auf einem Pfad, dessen Trasse verschwunden ist und von Gestrüpp überwuchert ist. Man wandelt und kann die frühere Trasse, an die man sich nur vage erinnert, nicht mehr wirklich erkennen; man schreitet fast aufs Geratewohl voran, man versucht der verwischten Spur zu folgen, ohne allzu sehr davon abzuweichen; und plötzlich, völlig unerwartet, stößt der Fuß gegen einen unsichtbar im samtweichen, filtrierenden, schalldämpfenden Grast Teppich liegenden Stein, den er erkennt; er begegnet einer Bank aus festgestampfter Erde, er rutscht in eine Radspur, die schon früher da war. Schon hatte Janáček diese wiederentdeckten, manchmal schmerzlich, manchmal hautnah nacherlebten Erinnerungen und Gefühle in einem ersten Zyklus (*Slawische Melodien*) für Harmonium vereinigt (Nr.1, 2, 4, 7 und 10). Unter dem Eindruck des Todes seine Tochter Olga am 28. April 1904 fügt er zwei Nummern hinzu (Nr.8, 9). Sie stellen schon Seiten eines Tagebuchs dar, dessen Inhalt der Komponist nicht wirklich erläutern noch wieder auffrischen möchte. Siziliano- und Wiegenliedrhythmen, wie aus nachschumannschen Albumblättern, tragen dazu bei, die wieder aufgerissenen Wunden erträglicher zu machen. Die Hälfte der Stücke sind von der Angst geprägt, einschließlich von der Angst vor dem Vergessen. Das *Unsere Abende* betitelte Stück (*Moderato*) stützt sich auf ein aus fünf Viertelnoten bestehendes Motiv, dem ein kurzes, aus drei Viertelnoten bestehendes

antwortet, und schwankt zwischen den Tonarten Cis-Dur and cis-moll. *Ein verwehtes Blatt* (ein *Andante* in Des-Dur) ist ein glühendes Liebeslied, dessen Metrik auf fünf Achtelnoten beruht, die wie auf der Zymbel gespielt erklingen. *Kommt mit uns* (ein *Andante* in D-Dur) ist eine stilisierte Polka, deren rhythmische Schärfe nach und nach in *pianissimo* zu spielenden Stellen gleich einer Jugenderinnerung verschimmt. Das folgende Stück *Die Friedeker Mutter Gottes* – das Dorf Frýdek ist ein bekannter Wallfahrtsort – reiht feierliche, eine Prozession evozierende Akkorde und einen naiven Gesang aneinander, dessen Thema das eines 1890 komponierten, 1879 veröffentlichten *Ave Maria* ist. *Sie schwatzen wie die Schwalben* (ein *Con moto* in cis-moll) paraphrasiert ein einziges Thema: eine aufsteigende Reihe von Achtelnoten, gleichsam in Wind und Raum ausgetauschte Worte, deren Verständlichkeit sekundär ist, nicht aber die eigentümliche Färbung der benutzten Tonarten und die unstete Metrik mit dem häufig verwendeten 5/4-Takt. Mit dem Stück *Es stockt das Wort* (ein *Andante* in Es-Dur) drängt sich die Gegenwart vor und die Stimmung verdüstert sich. Ein schmerzvolles, von Synkopen durchzucktes und durch einige Akkorde gestütztes Thema alterniert mit einer immer schneller werdenden rhythmischen Figur. Das Stück *Gute Nacht* (ein *Andante* in C) basiert auf einer wiegenliedartigen Melodie, die lange Notenwerte charakterisieren, und die bei den Tschechen so bekannt ist wie die Melodie von *Ein düsterer Sonntag* bei den Zigeunern. Diese trostlose, eindringliche Musik, die fast an Saties Musik erinnert, drückt beispielhaft die Bitterkeit aus, die diesen Zyklus erfüllt. *Winterreise*, für einige Kritiker die Winterreise des Armen, ist ein sangliches Stück, dem die lydische Tonleiter eine zarte Färbung

verleiht, ein imaginärer Dialog zwischen Tenor und Sopran. Seltsam pochende Sechzehntel in der Begleitung dokumentieren Janáčeks Absicht, das Klavier als Dolmetsch intimer Szenen zu benutzen. Das Stück *So namenslos bang* (ein *Andante* in e-moll) ist durch dieselbe trübe Stimmung gekennzeichnet; der Dialog wird fortgesetzt, aber das Motiv klingt hier nicht mehr, als würde man es auf der Zimbel, sondern auf einer einfachen Mandoline spielen. Das Stück *In Tränen* (ein *Larghetto* in G) veranschaulicht aufs neue die expressionistische Tendenz des Autors. Eine Ostinatobegleitung mit gebrochenen Akkorden in der Bassstimme unterstützt einen vierstimmigen Choral. Die letzte Nummer des ersten Hefts *Das Käuzchen schreit noch* knüpft an eine tschechische Sage an: wenn ein Mensch im Sterben liegt, verweilt ein Kauz nah am Haus des Sterbenden und weigert sich davonzufliegen. Janáček riet dem jungen Firkušný dazu, das Stück schnell zu spielen. Er solle versuchen, das Käuzchen mittels der flatternden Noten (Arpeggien), die das Stück eröffnen, wegzuscheuchen. In der ersten Ausgabe sind diese Arpeggien mit der dynamischen Angabe *pianissimo* versehen. Als Firkušný aber dem Komponisten das Stück vorspielte, nahm dieser einen Bleistift, schrieb mit heftiger Geste *fortissimo* und sagte dazu: „*Ich sage es dir nochmals, du versuchst das Käuzchen wegzuscheuchen, du willst es nicht mehr sehen*“. Das zweite Heft umfasst fünf Stücke; die ersten zwei (*Più mosso* in D-Dur und *Allegro* in c-moll, in der Originalfassung beide fürs Harmonium geschrieben) hatte der Komponist aus der ersten Sammlung entfernt. Das folgende Triptychon erweist sich trotz des ironischen Titels, den man ihm manchmal gibt: *Paralipomena* – die Überbleibsel –, als besonders

bedeutend. Hier herrscht eine angstvoll verträumte Atmosphäre: das einleitende *Andante* (in Es) mit seiner anapästischen Metrik scheint einer griechischen Tragödie zu entstammen. Im *Poco più mosso* wird diese durch eine Kette von modulierenden Akkorden belebt. Das folgende *Allegretto* (in ges) ist in seinem Charakter einer scheinbaren Improvisation noch weniger greifbar. Es verwendet ein Minimotiv, das anhand von absteigenden, leise klagenden Terzen wiederholt wird. Das *Vivo* (in Es) ist eine seltsam anmutende Miniatur, ein stark rhythmischer Tanz, der einer „atonalen Bagatelle“ nahe steht.

Der Zyklus **Im Nebel** (V mlhách) ist eine Sammlung von vier Klavierstücken und wurde 1912 geschrieben, als Janáček vom Zweifel heimgesucht wurde. Sein Biograph Bohumír Štědroň (1905-1982) schildert diesen als einen langen Kampf gegen Resignation und erneutes Leiden. Sogar in Brünn (Brno), obwohl er soviel Zeit und Mühe darauf verwendet hat, zahlreiche kulturelle Anstalten zu fördern, um dieser von Wien abhängig gewordenen Stadt ihre tschechische Identität zurückzuschenken, wird sein Ruhm als Lokalgröße von dem Vítězslav Nováks in den Schatten gestellt. Diese Partitur widmet Janáček dem *Brünner Verband der Kunstfreunde*. Das *Eingangsandante* (in Des-Dur, 2/4 Takt) erinnert in etwa an Debussy durch sein sich gleichsam im Westwind wiegendes melodisches Thema, dem zwei kontrastierte Motive antworten, ein Choral volkstümlichen Ursprungs und arpeggierende Arabesken. Die volkstümliche Natur dieses Materials gewinnt an Bestimmtheit im *Poco mosso* des Mittelteils. Eine kaskadenhaft gestaltete Figur unterbricht es, wechselt von einer Hand zur anderen hinüber, steigert sich in wachsendem Rasen bis zur Schlusspartie in As-Dur.



Eine angedeutete Teilreexposition der beiden Themen befreit diese von ihrer fragenden, suspendierenden, tonal unentschiedenen Natur. Das komplexere *Adagio molto* entfaltet sich dann in großzügiger Weise. Sein scheinbar zögernder Charakter ist ausschließlich auf seine tonale Unentschiedenheit und auf seine konvulsivische, stürmische Entwicklung zurückzuführen, die von einigen kurzen Prestostellen, in fliehenden 32stel-Noten ausgedrückten Angstaugenblicken, unterbrochen wird. Diese Momente des seelischen Unbehagens finden in einer launigen, durch synkopierte Motive gekennzeichneten Episode ihren Niederschlag, welche plötzlich zu einem nänieähnlichen *Grave* erstarrt. Die Coda scheint gleichsam die Synthese daraus in den hohen Tonlagen zu vollziehen und in cis-moll zu schließen. Die enharmonische Rückkehr zum Des verleiht diesem monothematischen Stück seine tonale and gefühlsmäßige Einheit. Die vordergründige metrische Regelmäßigkeit des *Andantino* (4/8-Takt)) hebt den lyrisch zärtlichen Charakter seiner Exposition hervor, der dem einer Kinderszene nahesteht, und bald dem entschlossenen Ton des Mittelteils (in h-moll) weichen muss. Das rhythmisch wechselhafte *Presto* (5/4, 2/4) zeichnet sich durch virtuose Flüssigkeit aus, spielt mit immer eindeutigeren modalen Farben, die der unablässig brandenden Flut der Musik dramatische Intensität verleihen. Die Partitur scheint das Klavier mit seinen Eigenheiten vergessen zu haben und für ein archaisches Instrument geschrieben zu sein, das die temperierte Tonleiter nicht kennt. Die Uraufführung fand am 24. Januar 1914 in Brno statt.

Ein kurzes Stück, das den Titel **Erinnerung** trägt (*Vzpomínka*, 8. Mai 1928) erschien in der

musikalischen Beilage der serbischen Zeitung *Muzyka*. Es umfasst nur zwei schmucklose, herbe Seiten, eine Folge von gebrochenen Terzakkorden (in cis-moll, dann in Ganztönen harmonisiert), die an das Schwalbenthema in der 2. Szene *Katya Kabanova* anklingen. Eine kurze Stelle in Des-Dur, der Tonart des Traums bei Janáček, könnte an eine glückliche Erinnerung glauben lassen, die aber in einer unvollkommenen Kadenz untergeht.

*Pierre E Barbier*  
*Prof. Jean Isler*

*Nach dem Abschluss des Konservatoriums in Pardubice in der Klasse von Prof. Martin Hršel studierte Slávka Pěchočová 1998 – 2003 Klavier an der Prager „Akademie der Musik und darstellenden Kunst“ bei Prof. Ivan Moravec, anschließend war sie Doktorandin. Das Thema ihrer Dissertation im Jahr 2007 war das Klavierwerk von Leoš Janáček. Neben der theoretischen Ausarbeitung spielte sie in diesem Zuge alle seine Kompositionen für Klavier ein. Pěchočová nahm u.a. an Meisterkursen bei Nelly Akopian teil und absolvierte im Jahr 2002 ein dreimonatiges postgraduales Studium an der „Royal College“ in London. Sie ist Siegerin des Internationalen Smetana Wettbewerbes in Hradec Králové 1996 und Preisträgerin mehrerer internationalen Wettbewerbe, zum Beispiel 1995 in Wroclaw, 1998 in Missouri und 2001 in Wales. Wiederholt stellte sie sich auf dem Festival Junges Podium in Karlsbad vor und 2004 war sie zu Gast im Zyklus Matinee des internationalen Musikfestes Prager Frühling. Engagements bei verschiedenen Orchestern, unter anderem bei der Tschechischen Philharmonie, FOK, bei Gunma Symphony Orchestra und Royal Liverpool Orchestra und Zusammenarbeit mit namhaften Dirigenten, wie Libor Pešek, Jiří Bělohlávek, Martin Turnovský und Jakub Hrůša. Im Sommer 2009 wurde sie zum Gastspiel mit dem BBC Symphony Orchestra im Rahmen des Festival „PROMS“ in der Royal Albert Hall in London*

*eingeladen. Mit selbständigen Konzertabenden hat sie unter anderem im Zyklus „Weltklavierwerke“ in Prag, in der Tonhalle in Zürich und in der Reihe „Concert Series“ in Osaka mitgewirkt. Pěchočová widmet sich ebenso der Kammermusik. Sie wirkt in einem Klavierduo, ist Mitglied des „**Kinsky Trio Prague**“ und ist eine gesuchte Pianistin für die Zusammenarbeit mit führenden Instrumentalisten und tschechischen Musikvereinigungen. Im Rahmen der Sendungen „Ohne Limit“ drehte das Tschechische Fernsehen im Jahr 2002 mit ihr ein 40-minütiges Porträt (Regie Jan Mudra).*

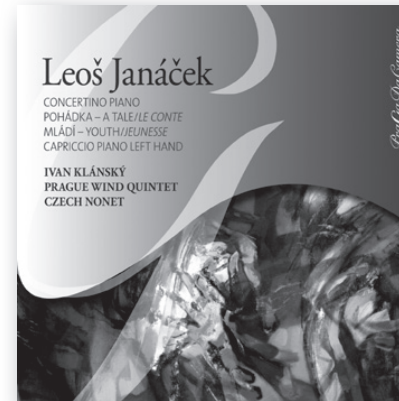
Wenn Ihnen diese Aufnahme gefallen hat, so interessieren Sie sich vielleicht für einen Katalog der vielen anderen Aufnahmen der PRAGA Serien. Bitte besuchen Sie unsere Internetseite [www.pragadigitals.com](http://www.pragadigitals.com) oder schreiben an [pragadigitals@wanadoo.fr](mailto:pragadigitals@wanadoo.fr) oder an die AMC, PO.Box 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, wir senden Ihnen gern unentgeltlich unseren Katalog und, vierteljährlich, die Vorschau der neuen Aufnahmen.

[pragadigitals@wanadoo.fr](mailto:pragadigitals@wanadoo.fr) oder an die AMC, PO.Box 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, wir senden Ihnen gern unentgeltlich unseren Katalog und, vierteljährlich, die Vorschau der neuen Aufnahmen.

## OTHER JANÁČEK MASTERWORKS ALSO AVAILABLE



*String Quartets (2)*  
*Violin Sonata*  
Pražák Quartet  
PRD/DSD 250108



*Concertino for piano and sextet*  
*Pohádka Mládí, for wind sextet*  
*Capriccio for piano left hand and winds*  
Ivan Klánský, Prague Wind Quintet  
Czech Nonet  
PRD 250134 or PRD 350031

**PRAGA**  
*Digitals*

**PRD/DSD 250 266**

DSD MULTICHANNEL RECORDED IN PRAGUE, MARTINŮ CONCERT HALL  
[Hudební Fakulta AMU Sál Martinů], SEPTEMBER 29, OCTOBER 25, NOVEMBER 17, 21, 29, 2009

RECORDING PRODUCER: Jiří GEMROT

SOUND ENGINEER, EDITING, MASTERING: Karel SOUKENÍK

COVER ILLUSTRATION: Jitka ŠTENCLOVÁ, *Mys dobré naděje (Cape of good hope)*,  
oil on canvas (2004) © Prague, Private Collection.

All rights reserved © 2010. AMC, PARIS



SLÁVKA PĚCHOČOVÁ

## LEOŠ JANÁČEK

1 - 2	SONATA 1.X.1905 ON AN OVERGROWN PATH / AUF VERWACHSENEM PFADE SUR UN SENTIER RECOUVERT :	13:30
3 - 12	BOOK I (1901-1908)	29:47
13 - 17	BOOK II (1902-1911)	16:49
18	REMINISCENCE / ERINNERUNG / SOUVENIR (1928)	01:08
19 - 22	IN THE MIST / IM NEBEL / DANS LES BRUMES (1912)	15:42

SLÁVKA PĚCHOČOVÁ, piano

**PRAHA**  
*Digitals*

PRD/DSD 250 266