

VADYM
KHOLODENKO
PLAYS
PROKOFIEV

Piano Sonata no. 6 | Visions fugitives

SERGE PROKOFIEV (1891-1953)

Sonate n°6 en la majeur, op. 82 (1940)

A major / A-Dur

1	I. Allegro moderato	9'36
2	II. Allegretto	4'58
3	III. Tempo di valzer, lentissimo	8'17
4	VI. Vivace	7'49

Choses en soi op. 45 (1928)

Things in Themselves, two pieces for piano / Dinge an sich, zwei Stücke

5	A. Allegro moderato	7'34
6	B. Moderato scherzando	5'26

Quatre pièces de danse op. 32 (1918)

Four pieces for piano / Vier Stücke

7	Danse. <i>Allegretto</i>	2'53
8	Menuet. <i>Allegretto moderato</i>	1'38
9	Gavotte. <i>Allegro non troppo</i>	1'48
10	Valse. <i>Lento espressivo</i>	4'45

Visions fugitives op. 22 (1915-17)

11	I. Lentamente	1'09
12	II. Andante	1'28
13	III. Allegretto	0'54
14	IV. Animato	1'02
15	V. Molto giocoso	0'25
16	VI. Con eleganza	0'26
17	VII. Pittoresco	2'19
18	VIII. Commodo	1'36
19	IX. Allegretto tranquillo	0'54

20	X. Ridicolosamente	1'01
21	XI. Con vivacità	1'07
22	XII. Assai moderato	1'17
23	XIII. Allegretto	0'31
24	XIV. Feroce	0'59
25	XV. Inquieto	0'47
26	XVI. Dolente	2'02
27	XVII. Poetico	0'53
28	XVIII. Con una dolce lentezza	1'06
29	XIX. Presto agitatissimo e molto accentuato	0'48
30	XX. Lento irrealmente	2'25

VADYM KHOLODENKO, *piano Fazioli*

Les neuf sonates pour piano de Serge Prokofiev sont réparties comme suit entre les trois périodes de sa vie : les nos¹ à 4 datent de la période russe prérévolutionnaire, la 5^e a été écrite en 1923 au cours des années occidentales, et les nos⁶ à 9 appartiennent à la période soviétique. Datée de 1939, la 6^e sonate op.82 est la première d'un triptyque qui se prolonge en 1942 et 1944 pour les deux suivantes. On a pu dire que Prokofiev aurait songé à une immense sonate en dix mouvements, soit l'addition de deux des trois œuvres. Selon Mira Mendelssohn, seconde épouse du compositeur, la 6^e sonate serait née de la lecture du livre de Romain Rolland sur Beethoven. Mais le modèle de l'humanisme beethovien ne pouvait qu'apparaître chimérique à Prokofiev, compte tenu de la réalité qu'il observait autour de lui, même en feignant de se désintéresser de la politique... C'est de cette réalité, et de l'être humain face à elle, que parle cet opus 82. Prokofiev en fut lui-même le premier interprète, mais c'est surtout sous les doigts de Sviatoslav Richter, alors âgé de 24 ans, (et futur créateur de la 7^e sonate) qu'elle entra véritablement dans l'histoire de la musique. "Avec une hardiesse barbare, le compositeur rompt avec les idéaux romantiques pour animer sa musique des pulsions dévastatrices du XX^e siècle" : cette définition donnée par Richter se confirme dès les premières mesures de l'*Allegro moderato*, qui expose le thème initial, dur, violent, répété avec acharnement sur sa fulgurante succession de tierces majeure-mineure-majeure. Le second thème, d'une paix sereine, a beau apporter un bref moment d'abstraction, c'est bel et bien par les accents de menace et de destruction que le mouvement sera dominé. Le procédé le plus éloquent consiste à faire interrompre les tentatives de réapparition de cette pure mélodie par les injonctions péremptoires du premier thème, figurant l'humain aux prises avec la machine totalitaire, qui aura le dernier mot dans la mesure conclusive. L'*Allegretto* qui suit est dominé par des staccatos d'accords légers et narquois, ironie soulignée à plusieurs reprises par un accompagnement de courts arpèges descendants, curieux gargouillements qui à l'orchestre auraient été instrumentés au basson. Ce thème traversera tout le mouvement, en alternance avec des motifs tour à tour robustes ou mélodieux. Après le mouvement précédent, on peut voir dans ce scherzando une réaction de l'individualité, critique, réfléchie, positive... et prudente. L'oasis lyrique de l'œuvre est son troisième mouvement, *Tempo di valzer, lentissimo*. C'est le Prokofiev de *Roméo et Juliette* qui parle, traduisant le meilleur de la sensibilité humaine dans le rythme gracieux de la valse coulée ici à l'intérieur d'une mesure à 9/8. Mais la réalité n'est pas oubliée pour autant et, dans sa partie centrale, les nuages les plus menaçants s'accumulent. À juste titre, car le finale, *Vivace*, est un constat de barbarie. Comme dans l'*Allegretto moderato* initial, la voix de l'humain s'efforcera de se faire entendre à travers les tournoisements et les déhanchements grotesques. Fidèle à sa coutume, Prokofiev introduit dans ce finale la citation du thème ouvrant le premier mouvement, qui résonne d'abord comme un écho lointain et interrogatif, mais qui dans la coda retrouvera toute sa virulence. Avant ses trépidations conclusifs, on remarque l'effet d'un grand trait de gammes divergentes, si bémol majeur ascendant et ré majeur descendant, procédé de bitonalité dont Prokofiev se plaît parfois à parsemer son langage harmonique.

Prenons à rebours sa production pianistique et revenons une dizaine d'années en arrière, dans sa période parisienne, où il écrit pendant l'été 1928 ce diptyque assez surprenant *Choses en soi* op.45, intitulé qui fait allusion à la philosophie de Kant pour laquelle il avait éprouvé un certain intérêt : la "chose en soi" désigne le *noumène*, l'absolu inconnaissable, selon l'auteur de la *Critique de la raison pure*. Les deux pièces reflètent en effet la dimension spéculative, intellectuelle qu'implique leur titre. Si elles sont moins riches en effets immédiats que l'on attend en principe de leur auteur (ce qui peut expliquer leur rareté au répertoire des pianistes), elles n'en méritent pas moins toute l'attention pour l'originalité de leur discours thématique et harmonique, qui montre bien la parfaite liberté de langage du Prokofiev de la période occidentale. Chacune des deux pièces, dans le ton d'ut majeur favori du compositeur, est constituée de plusieurs volets contrastés. La première, *Allegro moderato*, débute par des martellements vigoureux se muant presque aussitôt en pianissimo, et évolue vers un épisode à la teneur profondément méditative. Au changement de tonalité en si bémol majeur *Un poco animando* entame un volet plus mélodieux, sur fond continu de mouvements de gammes. La réexposition s'effectue dans le ton de ré majeur puis évolue à travers des idées nouvelles vers un regain d'énergie jusqu'à la fin. Avec la seconde pièce *Moderato scherzando*, plus légère, on retrouve le Prokofiev sarcastique, qui égrène des staccatos piquants, avivés de petits sursauts. Après un bel *Andante* qui rappelle le mélodiste qu'il sait être, le retour des idées dynamiques initiales les voit se développer dans une écriture qui combine habilement harmonie et polyphonie et conclut dans l'esprit énigmatique qui aura présidé à tout l'opus.

En 1918, Prokofiev émigre et arrive aux États-Unis où sera créé son opéra *L'Amour des trois oranges*. Des éditeurs lui proposent d'écrire des séries de pièces pour piano. Il compose coup sur coup les *Contes de la vieille grand-mère*, puis ces *Quatre pièces* op. 32 : *Danse (Allegretto)*, en fa dièse mineur), *Menuet (Allegro moderato)*, en si bémol majeur), *Gavotte (Allegro non troppo)*, en fa dièse mineur) et *Valse (Lento espressivo)*, en mi bémol majeur). Le futur compositeur de ballets montre son attachement aux danses de diverses époques, préclassique et romantique, revenues à la mode en ce début de XX^e siècle. La première pièce, *Danse* indiquée *con eleganza*, dans un rythme à 4 temps, se maintient dans un registre spirituel avec de rapides arpeggiandos ascendants, des rebondissements, de grands intervalles et des égrènements de staccatos. Le bref *Menuet* privilégie la carrure et la plénitude sonore, avant la pièce restée la plus populaire, la *Gavotte*, souvent jouée séparément. Son rythme de petite marche et son humour discret rendent d'autant mieux la mélodie poignante de sa partie centrale. Quant à la *Valse*, préfiguratrice de pages analogues dans *Cendrillon* ou *Guerre et Paix*, elle déploie une riche invention harmonique, avec par moments des effets impressionnistes à travers des successions d'accords arpégés.

On revient dans la Russie à la veille de la Révolution avec les *Visions fugitives*, cycle de vingt pièces écrites entre 1915 et 1917, inspirées par ces vers du poète symboliste Konstantin Balmont : "Dans chaque vision fugitive je vois des mondes pleins de jeux changeants et irisés". Prokofiev nous livre une succession d'instantanés, d'une durée moyenne d'une minute chacun. On peut les situer dans le sillage des *Préludes* de Chopin, plus récemment de ceux de Scriabine, et rappeler qu'ils sont contemporains de compositions de Webern identiques par leur gestion du temps et de la matière musicale. Un parallèle littéraire évoquerait les *haikai* de la poésie japonaise. Les aspects les plus divers de Prokofiev s'y rassemblent : lyrisme, grotesque, sens de l'énigme, violence, causticité, art de l'image, ébauches de danses... Un kaléidoscope des facettes d'un compositeur tout à la fois futuriste, néoclassique, symboliste, abstrait et matériel, multiple et pour tout dire inclassable.

ANDRÉ LISCHKE

Sergey Prokofiev's nine piano sonatas are divided as follows between the three periods of his life: nos.1 to 4 date from the pre-revolutionary Russian period, the Fifth was written in 1923 during his years in the West, and nos.6 to 9 belong to the Soviet period. The Sixth Sonata is the first in a triptych of so-called 'war sonatas': composed in 1939, it was followed in 1942 by the Seventh, and in 1944 by the Eighth. Some commentators have claimed that Prokofiev imagined a huge sonata in ten movements, the total number of the three works. According to Mira Mendelson, the composer's second wife, the Sixth Sonata was inspired by reading Romain Rolland's book on Beethoven. But the model of Beethovenian humanism could only appear chimerical to Prokofiev, given the reality he observed around him, even if he affected a lack of interest in politics. It is that reality, and the situation of the human being facing it, which is the subject of the Sixth Sonata op. 82. Prokofiev himself gave the first performance, but it was above all thanks to the interpretations of Sviatoslav Richter, then aged twenty-four (and future creator of the Seventh Sonata) that it truly entered the history of music. 'With wild audacity the composer broke with the ideals of Romanticism and introduced into his music the terrifying pulse of twentieth-century music' – Richter's description of the work is confirmed from the very first bars of the Allegro moderato, which state the principal theme, harsh, violent, relentlessly repeated over its lightning succession of major-minor-major thirds. Even though the second theme provides a contrast in its serene peace and creates a brief moment of respite, the movement will be dominated by images of menace and destruction. The most eloquent device is the way the attempts of this pure melody to reassert itself, as if to symbolise humanity grappling with the totalitarian machine, are cut short by the peremptory interjections of the first theme, which will have the last word in the final bar. The ensuing Allegretto is dominated by light and sardonic staccato chords, their irony several times underlined by an accompaniment of short descending arpeggios, curious rumblings which in an orchestral work would have been scored for bassoon. This theme will run through the entire movement, alternating with motifs by turns robust and melodious. After the preceding movement, one may see in this scherzando a reaction of individuality, critical, lucid, positive – and cautious. The work's lyrical oasis is the third movement, Tempo di valzer lentissimo. Here it is the Prokofiev of *Romeo and Juliet* who speaks, conveying the finest qualities of human sensibility through the gracious rhythm of the waltz, here cast in 9/8 time. But reality is by no means forgotten: in the central section the most threatening clouds gather. And rightly so, for the finale, Vivace, is an acknowledgment of barbarity. As in the first movement, the voice of humanity strives to make itself heard amid the grotesque swirling and swaying. And, as he so often does, Prokofiev introduces into his finale a quotation from the first movement, its opening theme, which is initially heard as a distant, interrogatory echo, but will regain all its virulence in the coda. Before it furiously stamps its way to the conclusion, one notices the effect of an extended passage of divergent scales, a rising one in B flat major and a descending one in D major – a bitonal device with which Prokofiev sometimes enjoys seasoning his harmonic idiom.

Let us now work our way backwards through his output for piano and go back about ten years, to his period in Paris, where during the summer of 1928 he wrote a rather surprising diptych called *Veshchi v sebe* (Things in themselves) op.45. The title alludes to the philosophy of Kant, in which Prokofiev had shown a certain interest: the 'thing-in-itself' is the noumenon, the unknowable absolute, according to the author of the *Critique of Pure Reason*. The two pieces reflect the speculative, intellectual dimension implied by their title. Although they are less rich in the immediate effects one would normally expect from their composer, which explains how rarely they appear in the repertory of pianists, they nevertheless deserve attentive examination for the originality of their thematic and harmonic discourse, which clearly shows the total freedom of language practised by Prokofiev during his Western period. Each of the two pieces, in the composer's favourite key of C major, is made up of several contrasting sections. The first, Allegro moderato, begins with vigorous martellatos that almost immediately descend to *pianissimo*, and moves towards a deeply meditative episode. The key change to B flat major, *Un poco animando*, marks the beginning of a more melodious section, against a continuous background of scalar figuration. The recapitulation takes place in the key of D major and then passes through new ideas to a renewal of energy that continues until the conclusion. The second piece, Moderato scherzando, is lighter and reverts to the sarcastic side of Prokofiev, with piquant staccatos and short bursts of energy. After a beautiful *Andante* that reminds us what a fine melodist he can be, the initial dynamic ideas return and are developed in a style that skillfully combines harmony and polyphony. The piece ends in the enigmatic spirit that has presided over the entire opus.

In 1918 Prokofiev emigrated, going first to the United States, where his opera *The Love for Three Oranges* was premiered. Publishers commissioned sets of piano pieces from him. He composed in rapid succession *The Tales of an Old Grandmother* and the *Four Pieces* op. 32 recorded here: Dance (Allegretto, F sharp minor), Minuet (Allegro moderato, B flat major), Gavotte (Allegro non troppo, F sharp minor) and Waltz (Lento espressivo, E flat major). The future ballet composer shows his attachment to dances of various eras, pre-Classical and Romantic, which had come back into fashion at the beginning of the twentieth century. The first piece, Dance, marked *con eleganza* and in common time, remains within a register of wit, featuring rapid ascending arpeggiandos, rebounding motifs, wide intervals and repeated staccatos. The brief Minuet gives priority to solid foursquare phrases and fullness of sound, before what has remained the most popular piece, the Gavotte, which is often played separately. Its miniature-march rhythm and discreet humour make the poignant melody of its central section all the more poignant. The Waltz foreshadows similar numbers in *Cinderella* and *War and Peace*, demonstrating rich harmonic invention and sometimes producing impressionistic effects by means of arpeggiated chord progressions.

We return to Russia on the eve of the Revolution with the *Visions fugitives*, a cycle of twenty pieces written between 1915 and 1917, inspired by these lines from the Symbolist poet Konstantin Balmont: 'In each fleeting vision I see worlds, full of the changing play of rainbows.' Prokofiev gives us a series of snapshots, each lasting an average of one minute. One may situate them within the tradition of Chopin's Preludes and those, more recent, of Scriabin, and recall that they are contemporary with compositions by Webern which are identical in their handling of time and of the musical material. A literary parallel that comes to mind is the haiku of Japanese poetry. The most diverse aspects of Prokofiev come together here: lyricism, grotesquerie, a sense of enigma, violence, causticity, the art of the image, hints of dances . . . A kaleidoscope displaying the facets of a composer who is at once futuristic, neoclassical, symbolist, abstract and material, multiple and, to say the least, unclassifiable.

ANDRÉ LISCHKE
Translation: Charles Johnston

Die neun Klaversonaten von Sergei Prokofjew können folgenden drei Lebensabschnitten des Komponisten zugeordnet werden: Die Nrn. 1 bis 4 entstanden in der prärevolutionären russischen Periode, die 5. wurde 1923 während der Jahre im Westen geschrieben, und die Nrn. 6 bis 9 fallen in die sowjetische Zeit. Die 6. Sonate ist die erste der drei sogenannten „Kriegssonaten“: Sie entstand 1939, und die beiden folgenden, also die 7. und 8. Sonate, stammen aus den Jahren 1942 bzw. 1944. Man könnte annehmen, dass Prokofjew die Vorstellung von einer gewaltigen, aus zehn Sätzen bestehenden Sonate hatte, als Summe dieser drei Werke. Laut Mira Mendelson, der zweiten Frau des Komponisten, entstand die 6. Sonate nach der Lektüre von Romain Rollands Buch über Beethoven. Doch dürfte der Beethovensche Humanismus Prokofjew eher als ein Trugbild erschienen sein angesichts der Geschehnisse, die sich um ihn herum abspielten, auch wenn er vorgab, sich nicht für Politik zu interessieren... Und mit eben diesen Geschehnissen und mit den Menschen, die davon betroffen sind, hat diese 6. Sonate op.82 zu tun. Ihr erster Interpret war Prokofjew selbst, doch war es der damals 24-jährige Swjatoslaw Richter, durch den die Sonate in die Musikgeschichte einging (und der auch die 7. Sonate zur Uraufführung bringen würde). „Mit barbarischer Kühnheit bricht der Komponist mit den Idealen der Romantik und bringt in seine Musik den verheerenden Pulsschlag des 20. Jahrhunderts ein.“ Diese Definition von Richter bestätigt sich bereits in den ersten Takten des *Allegro moderato*, wo das krude, stürmische Anfangsthema mit seinen verbissenen, wütenden Repetitionen von Terzfolgen (groß – klein – groß) eingeführt wird. Das zweite Thema ist von friedlicher Gelassenheit und kann zwar einen kurzen Moment der Flucht aus der Wirklichkeit schaffen, doch wird der Satz im Wesentlichen von bedrohlichen, zerstörerischen Tönen bestimmt. Sehr vielsagend, wie die Versuche der Rückkehr dieser lautereren Melodie von dem entschiedenen Auftrumpfen des ersten Themas durchkreuzt werden – eine Darstellung des Menschen im Kampf gegen die totalitäre Maschinerie –, das im Schlusstakt das letzte Wort haben wird. Das folgende *Allegretto* ist von leichten, spöttischen Stakkato-Akkorden geprägt, eine Ironie, die mehrfach betont wird durch begleitende, kurze, absteigenden Arpeggien: einem merkwürdigen Gluckern, das in einem Orchester die Partie des Fagotts wäre. Dieses Thema bleibt den ganzen Satz hindurch präsent, abwechselnd mit Motiven, die sich der Reihe nach kraftvoll oder melodios zeigen. Nach dem vorausgehenden Satz kann man in diesem Scherzando eine Individualität sehen, die kritisch, überlegt und positiv reagiert – und bedächtig. Die lyrische Oase des Werks ist der dritte Satz, *Tempo di valzer, lentissimo*. Hier spricht der Prokofjew von *Romeo und Julia*, indem er die schönste der menschlichen Empfindungen in den anmutigen Rhythmus des Walzers umsetzt, der sich hier in einem 9/8-Takt entspinnt. Doch ist die Realität immer noch da, denn im zentralen Teil ballen sich die bedrohlichsten Wolken zusammen. Und folgerichtig stellt das finale *Vivace* eine einzige Barbarei dar. Wie im ersten Satz versucht sich die Stimme des Humanen inmitten des grotesken Wirbelns und Schwingens Gehör zu verschaffen. Und wie es sein Brauch ist, versieht Prokofjew das Finale mit einem Zitat aus dem ersten Satz, nämlich dessen Anfangsthema, das erst als fernes, fragendes Echo ertönt und in der Coda zu seiner ganzen Heftigkeit zurückfindet. Vor diesem abschließenden Stampfen ist eine lange, ausdrucksstarke Passage mit gegenläufigen Leitern – aufsteigende in B-Dur, absteigende in D-Dur – zu vernehmen: die Bitonalität, mit der Prokofjew seine harmonische Sprache gerne durchsetzt.

Schauen wir in die Gegenrichtung seiner Produktion von Klavierwerken und gehen wir etwa zehn Jahre zurück, nämlich in die Pariser Zeit von Prokofjew: Im Sommer 1928 schreibt er das recht erstaunliche zweiteilige Werk *Choses en soi* op.45, dessen Titel auf die Philosophie von Kant anspielt, für die der Komponist ein gewisses Interesse hegte. Das „Ding an sich“ ist das „Noumenon“, nach dem Autor der *Kritik der reinen Vernunft* das nicht erfahrbare Absolute. Die beiden Stücke widerspiegeln in der Tat die spekulative, intellektuelle Dimension, die ihr Titel birgt. Sie sind weniger reich an unmittelbaren Effekten, wie man sie bei dem Komponisten prinzipiell erwarten würde – was auch erklärt, warum sie im Repertoire der Pianisten selten vorkommen –, doch verdienen sie nicht weniger Aufmerksamkeit für die Originalität ihres thematischen und harmonischen Diskurses, der offenbart, dass Prokofjew in seiner Zeit im Westen eine vollkommen unabhängige Tonsprache pflegte. Die beiden Stücke stehen in C-Dur, der bevorzugten Tonart des Komponisten, und bestehen aus mehreren, kontrastreichen Teilen. Das erste, ein *Allegro moderato*, beginnt mit energischen Hammerbewegungen, die sich recht rasch in eine Pianissimo-Passage verwandeln und hin zu einer zutiefst meditativen Episode entwickeln. Mit dem Wechsel der Tonart nach B-Dur beginnt mit *Un poco animando* ein mehr melodischer Teil, wobei die Begleitung von steten Tonleiterbewegungen geprägt ist. Die Reprise erfolgt in D-Dur, spinnt sich mit neuen Ideen fort, um bis zum Schluss wieder viel Energie zu zeigen. Das zweite Stück, *Moderato scherzando*, ist von leichterem Charakter, man begegnet wieder dem sarkastischen Prokofjew, der hier scharfe Stakkatos abspulen lässt, die durch kleine Ausbrüche noch verstärkt werden. Nach einem schönen *Andante*, das offenbart, welcher guter Melodiker Prokofjew sein kann, kehren die dynamischen Ideen vom Anfang zurück und entwickeln sich innerhalb eines Tonsatzes, der Harmonik und Polyphonie geschickt kombiniert und in jenem geheimnisvollen Geist zum Schluss führt, der dem ganzen Werk seinen Stempel aufsetzt.

1918 emigriert Prokofjew in die USA, wo seine Oper *Die Liebe zu den drei Orangen* uraufgeführt werden wird. Etliche Verleger schlugen ihm vor, eine Reihe von Klavierstücken zu schreiben. Und in der Tat komponiert er in rascher Folge *Die Erzählungen einer alten Großmutter* und die *Vier Stücke* op.32: *Tanz (Allegretto, fis-Moll)*, *Menuett (Allegro moderato, B-Dur)*, *Gavotte (Allegro non troppo, fis-Moll)* und *Walzer (Lento espressivo, Es-Dur)*. Hier zeigt der zukünftige Komponist von Ballettmusik seine Verbundenheit mit Tänzen aus verschiedenen Epochen – Vorklassik und Romantik –, die Anfang des 20. Jahrhunderts wieder in Mode gekommen waren. Das erste Stück, *Tanz*, trägt die Vorgabe *con eleganza*, steht im Vierertakt und ist voller Esprit mit seinen raschen, aufsteigenden Arpeggien, den überraschenden Wendungen, großen Intervallen und perlenden Stakkatos. Ausladende, volle Klänge dominieren das kurze *Menuett*, und die folgende *Gavotte* weist einen Marschrhythmus und einen feinen Humor auf, was die Qualität der ergreifenden Melodie des Mittelteils nur noch steigert; die *Gavotte* ist von allen Sätzen am populärsten geblieben und wird häufig auch separat gespielt. Der Walzer lässt ähnliche Passagen aus *Cinderella* oder *Krieg und Frieden* erahnen und zeigt mit einzelnen impressionistischen Effekten innerhalb von Folgen arpeggierter Akkorde viel Einfallsreichtum im harmonischen Bereich.

Kehren wir in das Russland kurz vor der Revolution zurück mit den *Visions fugitives*, einem Zyklus von zwanzig Stücken, die zwischen 1915 und 1917 entstanden und von folgendem Vers des symbolistischen Dichters Konstantin Balmont inspiriert wurden: „In jeder flüchtigen Erscheinung sehe ich Welten voll vom Wechselspiel der Regenbogenfarben.“ Prokofjew liefert uns hier eine Folge von „Momentaufnahmen“, die eine durchschnittliche Dauer von einer Minute haben. Man kann sie in der Nachfolge der *Préludes* von Chopin oder, aus neuerer Zeit, derjenigen von Skrjabin ansiedeln, und es sei auch angemerkt, dass Werke von Webern aus derselben Zeit stammen und wesensgleich sind, was den zeitlichen Umfang und das musikalische Material betrifft. Und es gibt mit der japanischen Gedichtform der „Haikai“ eine literarische Entsprechung. Die unterschiedlichsten Aspekte von Prokofjew versammeln sich dort: Lyrik, Grotteske, der Sinn für Rätsel, Gewalttätigkeit, Bissigkeit, die Kunst der Bildhaftigkeit, skizzierte Tänze... Ein Kaleidoskop von Facetten eines Komponisten, der gleichzeitig futuristisch, neoklassizistisch, symbolistisch, abstrakt, konkret und vielschichtig, kurz gesagt: nicht einzuordnen ist.

ANDRÉ LISCHKE
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

VADYM KHOLODENKO - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

EDWARD GRIEG

Piano Concerto op. 16

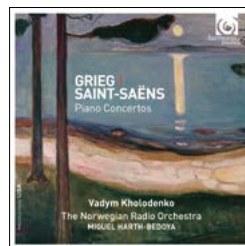
SAINT-SAËNS

Piano Concerto no. 2 op. 22

The Norwegian Radio Orchestra

Miguel Harth-Bedoya

CD HMU 907629



SERGEY PROKOFIEV

Piano Concertos nos. 1, 3 & 4 (opp. 10, 53 & 26)

Fort Worth Symphony Orchestra

Miguel Harth-Bedoya, conducting

CD HMM 907632



Piano Concertos nos. 2 & 5 (opp. 16 & 55)

Fort Worth Symphony Orchestra

Miguel Harth-Bedoya, conducting

SACD HMM 807631



ALEXANDER Scriabin

Preludes, Etudes & Sonatas nos. 4 & 5

& other piano pieces

CD HMM 902255



IGOR STRAVINSKY

Trois mouvements de Petrouchka

FRANZ LISZT

Transcendental Études

2013 Van Cliburn International Piano Competition

Vadym Kholodenko, Gold medalist

CD HMU 907605



Artist's biography on / *Biographie de l'artiste sur*
vadymkholodenko.com

*harmonia mundi remercie toute l'équipe de Fazioli Pianoforti s.p.a.
pour son accueil, son engagement et ses instruments d'exception.*



All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet "Boutique"
ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store'
or at **store.harmoniamundi.com**

harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2020

Enregistrement : Septembre 2019, Fazioli Concert Hall, Sacile (Italie)

Direction artistique, prise de son et montage : Brad Michel

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Partitions : © State Publishers, Moscou, 1982

Photographies : © IGOR Studio

Maquette : Atelier harmonia mundi