



# LUKAS GENIUŠAS, piano

---

## SERGEY PROKOFIEV (1891-1953)

---

### **Piano Sonata No.2 in D minor, Op.14**

1. Allegro ma non troppo	6'37
2. Scherzo. Allegro marcato	2'00
3. Andante	5'26
4. Vivace	4'31

### **Piano Sonata No.5 in C major, Op.38/135**

5. Allegro tranquillo	6'32
6. Andantino	4'18
7. Un poco allegretto	4'43

### **10 Pieces for Piano, Op.12**

8. March	1'45
9. Gavotte	3'04
10. Rigaudon	1'25
11. Mazurka	1'33
12. Capriccio	3'34
13. Legenda	3'24
14. Prelude	2'09
15. Allemande	3'46
16. Humorous Scherzo	2'17
17. Scherzo	2'29

---

Enregistrement réalisé du 23 au 25 mai 2018 au Gustav-Mahler-Saal - Toblach / Dobbiaco - Italie / Direction artistique, prise de son, montage : Nicolas Bartholomé, Maximilien Ciup - Little Tribeca / Piano et accord : Giulio Passadori / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet LMY&R Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Photos : Ira Polyarnaya / Fabriqué par Sony DADC Austria. © & © 2018 MIRARE, MIR412 [www.mirare.fr](http://www.mirare.fr)



Compositeur éclectique, Serge Prokofiev (1891-1953) connaît le parcours artistique d'un enfant prodige. Il est d'abord guidé par sa mère avant d'être confié à Reinhold Glière et d'entrer au Conservatoire de Saint-Petersbourg où il devient l'élève de Liadov et de Rimski-Korsakov. Lorsqu'il remporte le prix de piano Anton Rubinstein en 1914, sa carrière de pianiste-compositeur est déjà consacrée. Prokofiev a à son actif un catalogue d'œuvres significatif qui dévoile une personnalité originale.

Œuvre de jeunesse, la *Sonate n°2* op. 14 en ré mineur figure parmi les premières compositions qui, pour reprendre une expression de Poulenc, classent Prokofiev « au rang des grands membres de la musique ». À la différence de la précédente écrite d'un seul tenant, celle-ci s'articule sur quatre mouvements. Dès les premières mesures, les formules néo-classiques côtoient des sonorités fracassantes. Le mouvement initial est bâti sur quatre thèmes où l'influence de compositeurs postromantiques comme Nikolai Medtner est perceptible, notamment le lyrisme mélodique du troisième thème.

Dans le *Scherzo*, c'est tout le folklore russe qui exulte. Les claquements de bottes que l'on devine sous les accents lui confèrent une énergie rythmique qui contraste avec la flexibilité du trio. L'écriture pianistique novatrice – on pense à la main droite surtout – exige de l'interprète une grande solidité technique. Ici, les « doigts d'acier » ne sont possibles que par la souplesse du poignet et la disponibilité du bras.

Fait rare dans la musique de Prokofiev, le mouvement lent évolue dans une atmosphère lugubre. Il rappelle, par sa tonalité, l'ambiance de « Bydlo » des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky. L'explication à cette anomalie, dans une œuvre habituellement aux antipodes du *pathos* de Rachmaninov ou de Scriabine, tient à la perte tragique d'un ami, le pianiste Maximilian Schmidthoff, qui l'avait informé de son suicide dans une lettre.

Le finale vient rompre cette désillusion mélancolique et nous propulse dans le tournoiement endiablé d'une tarentelle écrite dans le style toccata. Lorsque Prokofiev interpréta cette sonate à l'occasion de son

premier récital américain en 1918, la critique l'associa non pas au motorisme alors en vogue, mais préféra y voir un troupeau de mammoths déferlant sur un vaste plateau asiatique. Quoi qu'il en soit, Prokofiev révolutionne l'idiome pianistique du XX<sup>e</sup> siècle, faisant vaciller les normes du piano romantique. L'atteste la fin percutante sur des accords et des octaves notés *sforzando* dans la nuance *forte*.

Unique sonate composée hors de Russie et avant son retour définitif en URSS en 1936, la *Sonate n° 5* op. 38/135 en *do* majeur dite « occidentale » ou parfois « française » à cause de similitudes avec l'écriture de Poulenc, présente la particularité de se décliner sous deux versions. La première voit le jour en 1923, alors que Prokofiev s'est retiré à Ettal en Bavière afin de travailler à son opéra *l'Ange de feu*. Le compositeur venait de choisir la France pour point d'ancrage et était désireux de conquérir un public parisien fasciné par le modernisme et acquis à la notoriété de Stravinsky. C'est la raison pour laquelle la première version est d'une écriture plus complexe que la seconde. Rappelons que les œuvres de la période parisienne sont qualifiées par le musicologue et idéologue soviétique Nestiev d'« erreurs formalistes ». Prokofiev révisera sa sonate entre 1952 et 1953, selon toute probabilité en guise de rachat, après avoir été l'objet d'une disgrâce prononcée en 1948 par Andrei Jdanov, lors du

premier Congrès de l'Union des compositeurs.

La version révisée conserve néanmoins le matériau thématique original, mais épure les dissonances, d'où une écriture pianistique et des lignes mélodiques translucides. Si l'on reconnaît dans certains passages un néo-classicisme proche de celui du Groupe des Six, le caractère de cette sonate reste profondément russe. Poulenc associe le *narrante* du premier mouvement au ballet *Chout* (« *Le Bouffon* »), cependant l'œuvre semble aussi marquée par des réminiscences du *Coq d'or* de Rimski-Korsakov. Les passages narratifs font référence à l'astrologue et un motif oriental furtif dans le troisième mouvement évoque la Reine de Chemakha. Le mouvement médian, quant à lui, libère sous le masque conventionnel de formules néo-classiques l'humour mordant et sarcastique de Prokofiev. La sonate s'achève par une succession de passages fracassants qui recréent l'univers sonore de la chute du tsar Dodon, symbole de l'autocratie stupide. Simple hommage ou pique délibérée à l'encontre du régime stalinien, la version révisée de la *cinquième Sonate*, tout comme la version originale, prouvent qu'elles sont dignes de figurer aux côtés de leurs consœurs.

Les *Dix pièces* de l'opus 12, recueil de pièces brèves composées entre l'âge de quinze et vingt-deux ans (1906-1913), sont le fruit d'un travail effectué dans un cadre académique. Loin de

brider la personnalité du jeune compositeur, il stimule son imagination et renforce sa volonté de recourir à des audaces rythmiques et harmoniques avant-gardistes, dans une intention de bousculer les goûts d'un public encore envoûté par les mélodies tchaïkovskiennes.

Qu'il s'agisse d'une *Marche* partie au loin, qui se rapproche progressivement, d'une *Gavotte* commencée avec majesté pour se terminer dans l'exubérance d'une danse de caractère, d'un *Rigaudon* dont l'humeur enjouée est bien rendue, ou encore d'une *Mazurka* entretenant un rapport lointain avec le folklore, si ce n'est qu'il est suggéré par l'usage de quarts parallèles, ces pièces regardent à la fois vers le passé et l'avenir.

Le *Capriccio* annonce un des *Contes de la vieille grand-mère* op. 31, tandis que la *Légende* puise dans les souvenirs du *Géant*, premier opéra pour enfants composé par Prokofiev à neuf ans. Conçu comme une pièce pour harpe (il existe également dans cette version), le *Prélude* séduit l'oreille par ses *glissandi*.

En ce qui concerne les trois dernières pièces, le titre *Allemande* n'a rien à voir avec les suites de Bach. C'est du côté de la caricature qu'il faut chercher. S'agit-il du mépris du héros du *Joueur* de Dostoïevski pour l'accent berlinois ? Enfin, deux scherzi viennent clore ce cycle. Dans le

*Scherzo humoristique*, transcrit pour quatre bassons par Prokofiev, des *staccatos* ironiques contrastent avec le caractère grave du passage intermédiaire. L'Auguste intervient après le clown blanc, qui a finalement le dernier mot. En conclusion, le mouvement perpétuel du *Scherzo en la* mineur réaffirme toute l'inventivité rythmique de Prokofiev. Il réussit à mêler le style motorique aux gammes, la pièce s'achevant dans un *accelerando* sonore qui imite le bruit d'un aéroplane au décollage.

**Maud Caillat**

### **Lukas Geniušas**, piano

Le pianiste russo-lituanien Lukas Geniušas s'est imposé comme un artiste incomparable et l'un des plus captivants de sa génération.

Salué pour son « éclat et sa maturité » (The Guardian), il est régulièrement invité à donner des récitals dans les salles de concert les plus prestigieuses du monde, comme le Wigmore Hall, le Concertgebouw d'Amsterdam, la Salle Gaveau, l'Auditorium du Louvre, la Frick Collection à New York, la Phillips Collection, le Théâtre Carlo-Felice, la Salle Verdi à Milan et la Grande Salle du Conservatoire de Moscou. Il est aussi régulièrement invité à se produire lors de festivals dont la Roque d'Anthéron, le Piano aux Jacobins, le Gilmore Keyboard Festival, le Festival de musique de la Rheingau, le Festival de Piano de la Ruhr, ainsi que le Festival du Schloss-Elmau Verbier et le Festival de musique de chambre de Lockenhaus.

Lukas a joué avec de nombreuses phalanges dont l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre National de Lyon, le NHK Symphony Orchestra, le Stavanger Symphony Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Saint-Petersbourg, la Kremerata Baltica, l'Orchestre National de Russie, l'Orchestre du Théâtre Mariinsky, les Orchestres Symphoniques de Victoria, Montréal et Toronto, l'Orchestre Philharmonique de Varsovie et l'Orchestre

Symphonique de la ville de Birmingham, sous la direction de chefs tels que Valery Gergiev, Mikhail Pletnev, Leonard Slatkin, Charles Dutoit, Andreï Boreïko, Tugan Sokhiev, Saulius Sondeckis, Dmitri Sitkovetsky, Antoni Wit, Rafael Payare et Dmitri Liss, pour n'en citer que quelques uns.

Connu pour sa curiosité naturelle et un champ d'intérêts musicaux très étendu, Lukas explore une large palette du répertoire pianistique, allant de la période baroque aux œuvres écrites par des compositeurs contemporains. Son répertoire va des concertos pour piano de Beethoven à des partitions telles que *Ludus Tonalis* de Paul Hindemith et celles de John Adams, sans oublier sa prédilection pour le répertoire russe (Tchaïkovski, Rachmaninov et bien entendu Prokofiev). Chambriste infatigable et interprète extrêmement curieux, il aime aussi bien étudier de nouvelles œuvres de compositeurs modernes que redonner vie au répertoire délaissé. Tous ces aspects de sa carrière se reflètent dans la discographie de Lukas qui est accueillie avec enthousiasme par la critique. Elle comprend des œuvres de Beethoven, de Brahms, de Rachmaninov (l'intégrale des *Préludes*), de Chopin (les *Études* op. 10 et 25) ainsi que celles de Stravinsky, de Desyatnikov et de Tchaïkovski avec le violoniste Aaylen Pritchkin chez Melodiya.





A versatile composer, Sergei Prokofiev (1891-1953) achieved the artistic path of a child prodigy. He started studying under the guidance of his mother, before being entrusted to Reinhold Glière. Then he entered the Saint-Petersburg Conservatory where he became the pupil of Liadov and Rimski-Korsakov. When he won the Anton Rubinstein piano award in 1914, his career as a pianist composer was already notorious, having significant scores to his credit, which unveiled his original individuality.

An early work, the *Sonata n°2* op. 14 in d minor features among the first compositions, which, to use Poulenc's expression, enabled Prokofiev "to rank among the premium members of the musical world". Unlike the previous sonata, which was written in one single movement, the next one is based on four movements. From the very first bars, neoclassical formulae mix with stunning sounds. The initial movement is built on four themes where the influence of postromantic composers such as Nikolay Medtner is noticeable, especially the melodic lyricism of the third theme.

All the folklore of Russia explodes in the *Scherzo*. The clattering of folk boots one guesses when hearing the accents, gives a rhythmic energy, which contrasts with the flexibility of the trio. A pioneering piano writing – one refers in particular to the right hand – requires strong technical skills from the performer. In this piece, "steel fingers" are efficient only with relaxed wrists and involved upper arms.

A rare occurrence in Prokofiev's music, the slow movement evolves in a gloomy atmosphere. The G sharp minor key reminds of the mood of "Bydlo" from *Pictures at an exhibition* by Mussorgsky. This abnormality, which appears in a corpus usually far from Rachmaninov's or Scriabin's *pathos*, is explained by the tragic loss of a friend, the pianist Maximilian Schmidhoff, who had taken his own life and informed the composer about his suicide in a letter.

The finale breaks this melancholic disillusion and propels us in the furious whirling of a tarantella conceived in the toccata style. When Prokofiev performed this sonata on the occasion of his first American recital in 1918, the music columnist



did not link it to motorism, a style then *in vogue*, but preferred to view it as a “charge of mammoths on some vast Asiatic plateau”. Prokofiev, however, revolutionized the pianistic idiom of the 20<sup>th</sup> century by weakening the norms of romantic pianism. This can be heard in the percussive ending featuring chords and octaves notated *sforzando* in a *forte* dynamics.

The *Sonata n° 5* op. 38/135 in C major is the only sonata composed outside Russia and before the composer definitively relocated to the USSR in 1936. Referred to as “a Western sonata” or sometimes as a “French sonata”, because of its resemblance with Poulenc’s writing, two distinct versions are available. The first version saw the light of the day in 1923, during the composer’s stay in Ettal, Bavaria, where he was working on his opera *The Fiery Angel*. Prokofiev had just decided to settle in France and was eager to win the Parisian audience, which was fond of modernism and fascinated by Stravinsky’s notoriety. This is the reason why the piano writing in the first version is more complex than in the last version. It is worth recalling that the works created during the Parisian period were systematically stigmatized as “formalist errors” by musicologist and ideologue Nestiev. Having being dismissed by Andrei Jdanov in 1948 during the first General Assembly of Soviet Composers, Prokofiev revised his sonata between 1952 and 1953, presumably as an attempt to win redemption.

Nevertheless, the original material remained unchanged in the later version. Only the disturbing dissonances were expurgated, in order to confer the pianistic writing and the melodic lines with limpidity. Although some passages emulate the Group of the Six’s neoclassicism, the character of this sonata is deeply Russian. Poulenc associates the *narrante* section of the first movement with the ballet *Chout* (“*The Tale of the Buffoon*”), but this work seems also to bear the stamp of the reminiscences of the *Golden Cockerel* by Rimski-Korsakov. The narrative bars refer to the astrologer and a furtive oriental motive appearing in the third movement clearly evokes the Queen of Shemakha. The middle movement frees Prokofiev’s mordant wit and sarcastic humour behind the conservative mask of neoclassical formulae. The sonata ends in a succession of stunning bars, which recreate the atmosphere of the fall of Tsar Dodon, a symbol of stupid autocracy. Whether Prokofiev only wanted to pay a tribute to his former teacher or deliberately chose to ridicule Stalin’s regime, the revised version of the *Fifth Sonata*, as well as the original version, deserve their place alongside the other sonatas by Prokofiev.

The *Ten pieces* op. 12 is a cycle encompassing short pieces penned between the age of 15 and 22 (1906-1913). They are the result of a work completed in an academic environment. Far from hindering the development of the young

composer's personality, this frame stimulates his imagination and strengthens his will to use avant-garde rhythms and harmonies, in order to defy the taste of an audience still bewitched by Tchaikovskian melodies.

The cycle starts with a *March* departing from a far away place, getting progressively closer to us. Then comes a *Gavotte*, which begins with majesty and ends into exuberant folk dance steps. It is followed by a *Rigaudon* whose playful mood is well expressed and by a *Mazurka* with little relationship to folklore if only suggested by the use of parallel fourths.

The whole set looks both forward and backward. The *Capriccio* anticipates the ambiance of one of the *Old grandmother tales* op. 31, whereas the *Legend* draws its inspiration from *The Giant*, an opera intended for children composed by Prokofiev at 9. Designed as a piece for harp (a harp version is also available), the *Prelude* seduces the ear with its *glissandi*.

Regarding the last three pieces, the title *Allemande* has nothing to do with the German dances in Bach's suites. The meaning rather lies on caricature. Does Prokofiev refer to the hero of Dostoevsky's *The Gambler* when he greets with derision the Berlin accent? Finally two scherzi conclude this cycle. In the *Humorous Scherzo*, also transcribed for four bassoons by the composer,

ironic *staccatos* contrast with the gravity of the middle section. Auguste replies to the white-faced clown, who is finally entrusted the last word. In conclusion, the perpetual motion of the *Scherzo* in a minor confirms Prokofiev's rhythmic inventiveness, who manages to mix the motoric style to the scales. Not surprisingly the piece ends with a sonorous *accelerando*, which imitates the noise made by an aeroplane at take-off.

**Maud Caillat**

**Lukas Geniušas**, piano

Russian-Lithuanian pianist Lukas Geniušas has firmly established himself as one of the most exciting and distinctive artists of his generation.

Praised for his 'brilliance and maturity' (The Guardian) he is invited to give recitals in the most prestigious venues all over the world such as the Wigmore Hall, Concertgebouw Amsterdam, Salle Gaveau, Auditorium du Louvre, Frick Collection in New York, Phillips Collection, Gilmore Keyboard Festival, Teatro Carlo Felice, Sala Verdi in Milan and the Great Hall of the Moscow Conservatory. He is also regularly invited to festivals including La Roque d'Anthéron, Piano aux Jacobins, Rheingau Musik Festival, the Klavier-Festival Ruhr, Schloss Elmau Verbier and the Kammermusikfest Lockenhaus.

Lukas performs with numerous orchestras including the Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre national de Lyon, NHK Symphony Orchestra, Stavanger Symphony, St Petersburg Philharmonic, Kremerata Baltica, Russian National Orchestra, Mariinsky Theatre Orchestra, Victoria, Montreal and Toronto Symphonies, Warsaw Philharmonic, and the City of Birmingham Symphony Orchestra, under the batons of conductors such as Valery Gergiev, Mikhail Pletnev, Leonard Slatkin, Charles Dutoit, Andrey Boreyko, Tugan Sokhiev, Saulius Sondeckis, Dmitry Sitkovetsky, Antoni

Wit, Rafael Payare, and Dmitry Liss, to name but a few.

Known for his innate curiosity and extensive musical interests, Lukas explores a wide range of repertoire from the baroque to works by contemporary composers. His current points of interest encompass the Beethoven Piano Concerti through to Hindemith's *Ludus Tonalis* and John Adams, and focusses on Russian repertoire such as Tchaikovsky, Rachmaninov and, of course, Prokofiev. He is an avid chamber musician and an extremely inquisitive performer and enjoys working on new works by modern composers, as well as resurrecting rarely performed repertoire. These aspects of his career are reflected in Lukas' critically acclaimed discography, which includes works by Beethoven, Brahms, Rachmaninov (the complete Preludes); Chopin (*Etudes opus 10 and 25*) and works by Stravinsky, Desyatnikov, and Tchaikovsky with Aylen Pritchkin at Melodiya.



Die künstlerische Laufbahn des vielseitigen Komponisten Sergej Prokofjew (1891-1953) entsprach der eines Wunderkindes. Prokofjew wurde zuerst von seiner Mutter unterrichtet, bevor er Schüler Reinhold Glières wurde und in das Sankt Petersburger Konservatorium eintrat, an dem er bei Anatoli Ljadow und Nikolai Rimski-Korsakow studierte. Als er 1914 den Anton-Rubinstein-Klavierpreis gewann, war er als Pianist und Komponist bereits weithin anerkannt. Prokofjews umfassendes Werkverzeichnis offenbart zudem eine äußerst facettenreiche Musikerpersönlichkeit.

Die Klaviersonate Nr. 2 op. 14 in d-Moll, ein Frühwerk, ist eine der ersten Kompositionen, welche Prokofjew „bei den bedeutenden Mitgliedern der Musik“ etablierte, wie Francis Poulenc es ausdrückte. Anders als die zuvor komponierte, einsätzig Sonate umfasst diese hier vier Sätze. Die neoklassizistischen Formeln vermischen sich von den allerersten Takten an mit überwältigenden Klängen. Der Kopfsatz baut auf vier Themen auf, in denen der Einfluss spätromantischer Komponisten wie Nikolai Medtner spürbar ist, insbesondere in der melodischen Lyrik des dritten Themas.

Im *Scherzo* „explodiert“ regelrecht die gesamte russische Folklore. Das Knallen von Stiefeln, das man hinter den Akzenten zu hören vermeint, verleiht ihm eine rhythmische Energie, die einen Kontrast zu dem fließenden Charakter des Trios bildet. Der innovative Tonsatz für das Klavier – man denke da vor allem an die rechte Hand – verlangt vom Interpreten technisch einwandfreies Spiel. Hier werden die „Stahlfinger“ nur durch die Geschmeidigkeit des Handgelenks und die aktive Beteiligung des Armes möglich.

Der langsame Satz entwickelt sich in einer trostlosen Atmosphäre, ein eher seltenes Phänomen in Prokofjews Musik. Er erinnert mit seiner Tonart in gis-Moll an die Stimmung bei „Bydło“ in Mussorgskys *Bildern einer Ausstellung*. Die Erklärung für diese Anomalie in einem Werk, welches in der Regel des bei Rachmaninow oder Skrjabin zu findenden Pathos entbehrt, findet sich in dem tragischen Verlust eines Freundes, des Pianisten Maximilian Schmidhoff, der dem Komponisten in einem Brief von seinem geplanten Selbstmord berichtet hatte.

Das Finale unterbricht diese melancholische Desillusionierung und treibt den Hörer in das furiose Wirbeln einer im Toccata-Stil geschriebenen Tarantella. Als Prokofjew bei seinem ersten amerikanischen Klavierabend 1918 diese Sonate interpretierte, sah die Kritik keine Verbindung zum „motorischen Stil“, welcher damals sehr *en vogue* war, sondern eher „eine über eine weite asiatische Hochebene stürmende Mammut-Herde“. Wie auch immer, Prokofjew revolutionierte das Klavier-Repertoire des 20. Jahrhunderts und brachte die Standards des „romantischen“ Klaviers ins Wanken. Ein Beleg dafür ist etwa das perkussive Ende auf *sforzando*-Akkorden und -Oktaven im Forte.

Die einzige Klaviersonate, die außerhalb Russlands und vor Prokofjews endgültiger Rückkehr in die UdSSR 1936 entstand, die sog. „westliche“ oder auch, aufgrund der Ähnlichkeiten mit Poulencs Kompositionsstil „französische“ Sonate Nr. 5 op. 38/135 in C-Dur, existiert in zwei Fassungen. Die erste entstand 1923, als Prokofjew sich ins oberbayerische Ettal zurückzog, um an seiner Oper *Der feurige Engel* zu arbeiten. Der Komponist hatte Frankreich als Lebensmittelpunkt gewählt und war bestrebt, ein von der Moderne fasziniertes und Strawinsky gewogenes Pariser Publikum zu erobern. Deshalb ist die erste Fassung komplexer angelegt als die zweite. Es sei daran erinnert, dass die Werke der Pariser Zeit vom sowjetischen

Musikwissenschaftler und Ideologen Israil W. Nestjew als „formalistische Fehler“ qualifiziert wurden. Prokofjew revidierte seine Sonate zwischen 1952 und 1953, höchstwahrscheinlich als „Wiedergutmachung“, nachdem er 1948 nach einer Rede von Andrej Schdanow auf dem ersten Kongress der Union der Komponisten in Ungnade gefallen war.

Die überarbeitete Fassung behält dennoch das ursprüngliche thematische Material bei, verfeinert aber die Dissonanzen, um auf diese Weise zu einem klar-durchscheinenden Klaviersatz und ebensolchen Melodielinien zu gelangen. Wenn man in einigen Passagen auch einen Neoklassizismus erkennen kann, welcher dem der *Groupe des Six* nahekommt, bleibt der Charakter dieser Sonate doch zutiefst russisch. Poulenc verbindet das *Narrante* des ersten Satzes mit dem Ballett *Skaska pro schuta / Der Narr*, aber das Werk scheint auch durch Reminiszenzen an die Oper *Der Goldene Hahn* von Nikolai Rimski-Korsakow geprägt zu sein. Die erzählenden Passagen beziehen sich auf den Astrologen und ein flüchtiges orientalisches Motiv im dritten Satz erinnert an die Königin von Schemacha. Der Mittelsatz lässt unter der konventionellen Maske neoklassizistischer Formeln Prokofjews beißenden und sarkastischen Humor aufscheinen. Die Sonate endet mit einer Abfolge fantastischer Passagen, die das Klanguniversum des Sturzes des Königs Dodon, des Symbols für

eine idiotische Autokratie, nachbilden. Seien sie nun simpler Tribut an oder bewusster Seitenhieb auf das stalinistische Regime, so belegen die überarbeitete Fassung der Klaviersonate Nr. 5 ebenso wie das Original, dass ihnen der Platz neben den anderen Klaviersonaten Prokofjews zu Recht gebührt.

Die *Zehn kleinen Klavierstücke* op. 12, eine Sammlung kurzer Einzelsätze, die zwischen Prokofjews 15. und 22. Lebensjahr (1906-1913) entstanden, sind das Ergebnis der Arbeit in einem akademischen Umfeld. Weit davon entfernt, die Persönlichkeit des jungen Komponisten einzuschränken, stimulierte dieses seine Vorstellungskraft und verstärkte seinen Willen, zu avantgardistischen rhythmischen und harmonischen Gewagtheiten zu greifen, mit dem Ziel, den Geschmack eines noch von Tschaikowsky-Melodien verzauberten Publikums zu erschüttern.

Ob es sich um eine ferne, aber langsam näher kommende *Marche* handelt, um eine majestätisch beginnende, aber dann im Überschwang eines Charaktertanzes endende *Gavotte*, einen *Rigaudon*, dessen frohe Stimmung gut herausgearbeitet ist, oder eine *Mazurka*, die bis auf die Verwendung von Parallelquarten nur einen fernen Bezug zur Folklore unterhält, so kann man sagen, dass diese Stücke sowohl auf die Vergangenheit als auch in die Zukunft blicken.

Das *Capriccio* kündigt eines der *Märchen einer alten Großmutter* op. 31 an, während sich die *Légende* auf die Erinnerungen des *Riesen* stützt, Prokofjews erster, im Alter von neun Jahren komponierter Oper für Kinder. Zunächst für Harfe konzipiert (das Stück existiert auch in dieser Fassung), bezaubert das *Prélude* den Hörer mit seinen Glissandi.

Der Titel *Allemande* bei den folgenden drei Sätzen hat nichts mit Bachs Suiten zu tun. Es handelt sich eher um eine Karikatur. Hört man da vielleicht die Verachtung des Protagonisten in Dostojewskis Roman *Der Spieler* für das Berlinische? Zwei Scherzi beenden diesen Zyklus. Im *Scherzo humoristique*, das von Prokofjew für vier Fagotte bearbeitet wurde, kontrastieren ironische Stakkati mit der Ernsthaftigkeit der Mittelpassage. August tritt nach dem weißen Clown auf, welcher jedoch das letzte Wort hat. Das Perpetuum mobile des *Scherzo* in a-Moll belegt Prokofjews rhythmischen Erfindungsreichtum. Er schafft es, den motorischen Stil mit den Skalen zu vermengen, wobei das Stück in einem lautstarken *Accelerando* endet, das den Klang eines startenden Flugzeugs imitiert.

**Maud Caillat**

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

**Lukas Geniušas**, klavier

Der russisch-litauische Pianist Lukas Geniušas hat sich erfolgreich als einer der faszinierendsten und namhaftesten Künstler seiner Generation etabliert.

Der für seine „Brillanz und Reife“ (*The Guardian*) gelobte Pianist gastiert in den renommiertesten Konzertsälen der Welt wie etwa dem Concertgebouw Amsterdam, der Salle Gaveau, dem Auditorium du Louvre, bei der New Yorker Frick Collection, der Phillips Collection, dem Gilmore Keyboard Festival, im Teatro Carlo Felice, in der Mailänder Sala Verdi sowie dem Großen Konzertsaal des Moskauer Konservatoriums. Geniušas wird regelmäßig zu Festivals eingeladen, darunter La Roque d'Anthéron, Piano aux Jacobins, das Rheingau Musik Festival, das Klavier-Festival Ruhr, Schloss Elmau und das Kammermusikfest Lockenhaus.

Lukas Geniušas konzertiert mit zahlreichen Orchestern wie dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Orchestre national de Lyon, dem NHK Symphony Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Sinfonieorchester Stavanger, der St. Petersburger Philharmonie, der Kremerata Baltica, dem Russischen Nationalorchester, dem Orchester des Mariinsky-Theaters, den Sinfonieorchestern der kanadischen Städte Victoria, Montréal und Toronto sowie der Warschauer Philharmonie,

unter der Leitung von Waleri Gergijew, Michail Pletnew, Leonard Slatkin, Charles Dutoit, Andrej Boreiko, Tugan Sokhiev, Saulius Sondeckis, Dmitri Sitkowskij, Antoni Wit, Rafael Payare und Dmitri Liss u. a.

Lukas Geniušas ist seit jeher bekannt für seine Wissbegierde sowie sein ausgedehntes musikalisches Interesse, denn er erforscht ein breites musikalisches Spektrum vom Barock bis hin zu Werken zeitgenössischer Komponisten. Sein Repertoire reicht von Beethovens Klavierkonzerten hin zu Hindemiths *Ludus Tonalis* und John Adams; das Wirken des Pianisten belegt zudem ein starkes Interesse am russischen Repertoire, wie etwa an Werken von Tschaikowsky, Rachmaninow und natürlich Prokofjew. Er ist begeisterter Kammermusiker und ein äußerst neugieriger Interpret, der gerne neue Werke zeitgenössischer Komponisten erarbeitet, aber auch selten gespieltes Repertoire wiederentdeckt. Diese Aspekte von Geniušas' Karriere spiegeln sich in seiner von der Kritik gefeierten Diskographie wider, mit Einspielungen von Beethoven-, Brahms- und Rachmaninow-Werken (so etwa aller *Préludes* dieses Komponisten); Chopin (*Etüden* op. 10 und 25) sowie Werken von Strawinsky, Leonid Desjatnikow und Tschaikowsky, zusammen mit Aylen Pritchin für das russische Label Melodija.