

Konzert Theater Bern | Postfach | CH-3001 Bern

Medienmitteilung

Bern, 25. Oktober 2017

Galakonzert Arcadi Volodos

dirigent Mario Venzago – **klavier** Arcadi Volodos – **sopran** Elissa Huber –
bariton Carl Rumstadt - **sprecher** Uwe Schönbeck - **Chor KTB**
(Einstudierung: Zsolt Czetner)

LUDWIG VAN BEETHOVEN Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37 (1800 – 03)
(34')

EDVARD GRIEG «Peer Gynt» Schauspielmusik op. 23 nach dem
gleichnamigen Drama von Henrik Ibsen (1875) (50')

Sa. 04. Nov 2017 | 19.30 Uhr | Kursaal Bern, Arena

Halle des Bergkönigs, Morgenstimmung, Anitras Tanz, Solveigs Lied – Edvard Griegs Schauspielmusik zu Ibsens Drama Peer Gynt liest sich wie eine «Hitliste» der bekanntesten und schönsten Kompositionen aus dem Reich der klassischen Musik. In dieser Gala werden die Irrfahrt des nordischen Helden Peer Gynt an die Küsten Afrikas, seine Verstrickung und Schuld und schliesslich seine Rückkehr in die heimatlichen Gefilde in musikalischer und gleichzeitig in literarischer Form lebendig. Heroisch ist fraglos auch der Part des Klaviers in Ludwig van Beethovens c-Moll-Konzert, ein zentrales Werk der Wiener Klassik, in dem Solist und Orchester als gleichwertige Partner auftreten, und dessen traumhaft entrückter Mittelsatz zu den schönsten Tonschöpfungen aller Zeiten zählen. Arcadi Volodos, Klaviermagier aus Russland und einer der herausragenden Pianisten unserer Zeit, übernimmt hier den Part des Solisten – eine Gala der Sinne.

Bei Fragen und zur Akkreditierung wenden Sie sich gerne an mich.

Freundliche Grüsse

Lucie Machan

Medienverantwortliche Konzert Theater Bern

LUCIE MACHAN

MEDIENVERANTWORTLICHE

Fon +41 (0) 31 329 51 05

lucie.machan@konzerttheaterbern.ch

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 c-Moll op. 37
Allegro con brio
Largo
Rondo. Allegro

PAUSE

Edvard Grieg (1843-1907)
Peer Gynt op. 23
Schauspielmusik zu dem gleichnamigen dramatischen Gedicht von Henrik
Ibsen (1828-1906)

Vorspiel I: Im Hochzeitshof. Allegro con brio
Halling. Allegretto
Springar. Allegro moderato
Der Brautraub. Ingrid's Klage. Allegro furioso – Andante
Gesang und Melodram: Szene mit den Säterinnen. Allegro marcato
Peer Gynt und die Grüngekleidete. Presto
In der Halle des Bergkönigs. Alla marcia e molto marcato
Tanz der Bergkönigstochter. Allegretto alla burla
Melodram: Peer Gynt von Trollen gejagt. Presto
Melodram mit Chor: Szene mit dem Krummen. Andante
Vorspiel III. Largo
Åses Tod. Andante doloroso
Vorspiel IV: Morgenstimmung. Allegretto pastorale
Dieb und Hehler. Presto
Arabischer Tanz. Allegretto vivace
Anitras Tanz. Tempo di Mazurka
Peer Gynts Serenade. Poco andante – Allegretto
Solvejgs Lied. Un poco Andante
Vorspiel V: Peer Gynts Heimkehr (Stürmischer Abend an der Küste). Allegro
agitato
Der Schiffbruch. Allegro moderato
Solvejgs Gesang in der Hütte. Andante
Melodrama mit Chor: Nachtszene. Adagio
Gesang der Kirchgänger. Langsam
Solvejgs Wiegenlied. Lento

Geboren aus dem Geist der Improvisation

Ludwig van Beethovens Drittes Klavierkonzert c-Moll op. 37

Nachdem Beethoven 1792 seiner Geburtsstadt Bonn den Rücken gekehrt hatte, machte er in seiner neuen Heimat Wien zunächst als Pianist auf sich aufmerksam, der besonders in der Kunst der freien Improvisation Ausserordentliches zu leisten vermochte. Hatte sich Wolfgang Amadé Mozart schon 1787 von der Improvisationskunst des erst Siebzehnjährigen beeindruckt gezeigt, so schrieb die Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung elf Jahre später: „Beethovens Klavierspiel ist äusserst brillant, doch weniger delikat, und schlägt zuweilen in das Undeutliche über. Er zeigt sich am allervorteilhaftesten in der freien Phantasie. Und hier ist es wirklich ganz ausserordentlich, mit welcher Leichtigkeit und zugleich Festigkeit der Ideenfolge Beethoven auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema [...] ausführt.“

Dass die pianistische Technik des Komponisten – wie in dieser Kritik angedeutet – keineswegs über alle Zweifel erhaben war, wissen wir aus verschiedenen Quellen: Der Pianist Johann Baptist Cramer bezeichnete Beethovens Spiel als „nur wenig ausgebildet, nicht selten ungestüm, wie er selber“, Komponistenkollege Luigi Cherubini fand es schlichtweg „rauh.“ Was neben der Kunst der freien Improvisation an seinem Vortrag dennoch faszinierte, war Beethovens ausgeprägter Klangsinn, der eine neue Epoche der pianistischen Virtuosität einläutete. Wie sein Schüler Carl Czerny nach einem Bericht des tschechischen Pianisten Joseph Gelinek später schrieb, brachte Beethoven „auf dem Clavier Schwierigkeiten und Effecte hervor, von denen wir uns nie haben etwas träumen lassen.“

Schon die beiden ersten, mehrfach überarbeiteten Klavierkonzerte Beethovens räumen dem Solisten rhapsodisch freie, mitunter durchaus improvisatorisch anmutende Passagen ein und begründen mit ihrem ausgesprochen pianistischen Klaviersatz einen neuen, auf Chopin vorausweisenden Konzerttypus. Sein Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37 schätzte Beethoven – wie aus einem Brief an seinen Leipziger Verleger Hoffmeister hervorgeht – besonders. Und obwohl es sich in seiner Anlage nicht grundsätzlich von seinen beiden Vorgängern unterscheidet, weist das Werk tatsächlich eine Reihe von neuartigen Merkmalen im Verhältnis von Orchester und Soloinstrument auf. Im Kopfsatz des Konzertes fungiert die Tuttiexposition mit ihren über hundert Takten nicht länger als Einleitung zum ersten Einsatz des Klaviers. Das Orchester behauptet sich vielmehr als gleichberechtigter Partner des Soloinstruments. Erst in der Soloexposition wird die konzentrierte Entfaltung des thematischen Materials durch brillantes Spielwerk aufgelockert. Die seinerzeit entwickelten technischen Verfeinerungen des Pianofortes hinsichtlich Tonumfang, Klangstärke, dynamischer Differenzierung und Präzision des Anschlags nutzt Beethoven ebenso wie die Möglichkeit, mit Oktavgriffen, Tremoli etc. orchestrale Klangwirkungen auf das Klavier zu übertragen. Mit der Verarbeitung der Hauptthemen und freien brillanten Passagen hält die ausgeschriebene Kadenz schliesslich die Waage zwischen einer zweiten Durchführung und der improvisatorisch freien Entfaltung des Solisten. Laut Czerny soll Beethovens Klavierspiel „besonders im Adagio höchst gefühlvoll und romantisch“ gewesen sein. Hören wir den langsamen Mittelsatz in der mediantischen Tonart E-Dur mit etwas Fantasie, so können wir uns den Zauber des Beethovenschen Vortrags mühelos vorstellen. Ein kleines Wunder ist der Mittelteil des Satzes: Hier begleitet das Klavier sparsam gesetzte Töne von Fagott und Flöte, die eine führende Melodie nur erahnen lassen. Seine viel gerühmte Improvisationskunst auf dem Klavier scheint Beethoven im Finale des Konzerts in feste Formen gebannt zu haben. Mit einem Esprit, den man dem „Titan“ Beethoven nur selten zutraut, nutzt er die Rondoform dazu, gegensätzliche Gedanken zu vereinbaren und mit immer neuen Überraschungen aufzuwarten. Ein Fugato der Streicher blitzt ebenso unvermittelt auf wie ein E-

Dur-Einsatz des Klaviers, der tonal auf den Mittelsatz des Konzertes zurückweist. Am Ende steuert das Finalrondo (und mit ihm die gesamte Komposition) jedoch auf eine Coda in C-Dur zu. Und das zu Recht: Denn Beethovens „Schicksalstonart“ klang schon im Kopfsatz des Konzertes keineswegs so düster, wie man vielleicht vermuten mochte.

Eine Erfolgsgeschichte mit Hindernissen Edvard Griegs Schauspielmusik Peer Gynt

„Lieber Herr Grieg! Ich richte diese Zeilen an Sie aus Anlass eines Planes, mit dessen Ausführung ich umgehe, und weswegen ich Sie fragen möchte, ob Sie mittun wollen.“ Mit diesen Worten versuchte Henrik Ibsen im Januar 1874 seinen Landsmann Edvard Grieg dazu zu bewegen, eine Bühnenmusik zu der Uraufführung seines Dramas Peer Gynt zu schreiben. Der Komponist war von dem Vorhaben zunächst keineswegs überzeugt: Ibsen hatte ihm zuvor bereits das Libretto zu einer Oper versprochen, dieses aber nie fertiggestellt. Hinzu kam, dass Grieg den Stoff des Peer Gynt „furchtbar ungefügig“ fand. Dennoch gab Grieg sein Einverständnis zu dem Projekt. Doch schon bald sollte ihm die Komposition einige Mühen bereiten: „Mit Peer Gynt geht es sehr langsam voran“, schrieb der Komponist wenige Monate später, „es ist ausgeschlossen, dass ich im Herbst fertig werde.“ Ein persönlicher Schicksalsschlag tat das seine dazu, dass Griegs Arbeit an Peer Gynt ins Stocken geriet: 1875 starben innerhalb von nur sechs Wochen die Eltern des Komponisten. Während die Proben zur Uraufführung von Peer Gynt bereits begonnen hatten, zog sich der Komponist zurück und verschickte Briefe mit Erläuterungen zu seiner Musik, an deren Qualität er immer wieder aufs Neue zweifelte. Als Ibsens Drama mit Griegs Musik am 24. Februar 1876 in Christiania (dem heutigen Oslo) in Abwesenheit von Dichter und Komponist aus der Taufe gehoben wurde, zeigten sich Presse und Publikum begeistert. Im November 1876 besuchte Grieg eine Vorstellung von Peer Gynt und wurde mit stürmischem Beifall gefeiert. Doch restlos überzeugt war der Komponist immer noch nicht: Für Aufführungen an anderen Theatern überarbeitete er die Instrumentation und fügte vier neue Nummern in die Partitur ein.

Ibsens Drama erzählt von einem jungen Bauernsohn, dessen verstorbener Vater den Hof heruntergewirtschaftet und den Ruf der Familie durch seine Trunksucht ruiniert hat. Doch all das will Titelheld des Stückes nicht wahrhaben: Er flüchtet sich in eine Welt der Fantasien und Lügen, entführt die Braut eines anderen, um sie am nächsten Morgen wieder zu verlassen und neue erotische Abenteuer in der sagenhaften Welt norwegischer Trolle zu suchen. Nach dem Tod seiner Mutter begibt er sich auf ausgedehnte Reisen, die ihn unter anderem nach Marokko und Ägypten führen und auf denen er sich in zahlreichen Amouren und Abenteuern die Hörner abstösst. Gealtert und verarmt kehrt Peer schliesslich in seine Heimat zurück und findet Frieden und Glück in den Armen einer Frau, die er ehemals zurückgewiesen und die dennoch all die Jahre auf ihn gewartet hatte.

Das Vorspiel zum ersten Akt (Im Hochzeitshof) hebt mit unbeschwerten und kraftvollen Tönen an, die schon bald einer instrumentalen Vorwegnahme von Solvejgs Lied – dem wohl bekanntesten Stück der Peer Gynt-Partitur – weichen. In die zunächst von einzelnen Holzbläsern, später dann von den Streichern vorgetragene Melodie interpoliert Grieg das volkstümliche musikalische Idiome imitierende Solo einer Bratsche, das bei Bühnenaufführungen hinter geschlossenem Vorhang gespielt werden soll. Die simple, aus wenigen Tönen gebildete Melodie ist ein Musterbeispiel für Griegs stilisierte kompositorische Adaptionen norwegischer Volksmusik wie sie etwa auch in den Sätzen Halling und Springar (dt.: Springtanz) anklingen: Die Gäste der Feier drehen sich im Tanz, bis Peer die Braut entführt (Der Brautraub. Ingridis Klage.)

Mit einem kraftvollen Quintklang des vollen Orchesters setzt die im Zweiten Akt des Dramas angesiedelte Szene mit den Säterinnen ein: Drei von ihren Partnern

enttäuschte Bauernmädchen („Säterinnen“ bedeutet in etwa so viel wie „Sennerinnen“) fordern die legendären Trolle der norwegischen Mythologie zu amourösen Abenteuern auf. „Teuflisch muss sie werden“, lautete Ibsens Vorstellung von der Musik zu dieser Szene. Grieg nahm sich den Wunsch des Dichters zu Herzen: Infernalische Lüsternheit gewürzt mit einer guten Prise geheuchelter (und damit umso verführerischer Unschuld) prägt die Phrasen der drei von einem farbenreichen Orchestersatz begleiteten Gesangstimmen. Die Einleitung zur sechsten Szene des zweiten Aktes – In der Halle des Bergkönigs – schildert, wie entzürnte Trolle blutige Rache für Peers Verführung der Tochter des Bergkönigs einfordern. Griegs Vision eines künstlerischen Zusammenspiels von Schauspiel, Musik und Gesang offenbart sich in dieser Nummer ebenso wie sich dem sich anschließenden, auf denselben musikalischen Themen aufgebauten Melodram Peer Gynt von den Trollen gejagt: eine wiederum teuflische (und verteufelt gute) Musik, zur der die Trolle ihrem Zorn auf Peer Gynt freien Lauf lassen, bis sie vom Schlagen einer Kirchenglocke in ihre Grenzen verwiesen werden. Gleiches gilt auch für die gespenstische Szene mit dem Krümmen – einer unheimlichen, laut Partitur von „Vogelgeschrei“ begleiteten nächtlichen Begegnung mit einer unsichtbaren Figur, an der Peer nach seinen Erlebnissen bei den Trollen vergeblich sein Mütchen zu kühlen versucht. Glockengeläut ruft den Helden von Ibsens Drama schliesslich in die Realität zurück.

Im Gegensatz zu seiner musikalischen Beschreibung der Geschehnisse in der Halle des Bergkönigs und der sich anschließenden Abenteuer von Peer gestaltet Grieg den nächsten zentralen Moment von Ibsens Dramas mit rein orchestralen Mitteln: Åses Tod. Ein ausschliesslich den Streichern des Orchesters vorbehaltenes Andante doloroso in h-Moll begleitet das Ableben von Peer Gynts Mutter – und bildet einen nachdenklichen Ruhepunkt im ganz auf das rastlose und abenteuerliche Leben des Helden ausgerichteten Stückes. Griegs Musik erzählt hier zweifellos von Peer Trauer um den Verlust jenes Menschen, der seine Schwächen und Stärken wie kein anderer gekannt hat. Doch das Leben – und Ibsens Drama – geht weiter! Mit Meilenstiefeln entführen uns Dichter und Komponist an die Südwestküste von Marokko, an die es Peer Gynt auf der Flucht vor sich selbst verschlagen hat: „Palmenwald. Gedeckter Mittagstisch. Sonnensegel. Teppichläufer aus Binsen. Weiter drinnen im Hain Hängematten. Draussen auf dem Meer liegt eine Dampfjacht mit norwegischer und amerikanischer Flagge. Am Strand eine Jolle. Es ist gegen Sonnenuntergang“, lautet Ibsens Regieanweisung. Die Morgenstimmung, die Grieg diesem Akt als musikalisches Vorspiel voranstellt, klingt indes so gar nicht nach Hitzeflammern an der afrikanischen Atlantikküste. Ursprünglich hatte der Komponist diese Nummer als Einleitung zur fünften Szene des Aktes konzipiert – doch auch die spielt in „einer steinigen Gegend mit Aussicht auf die Wüste.“ Die Bilder sind austauschbar, und so scheint Grieg mit der in kleinen Tonschritten um sich selbst kreisenden Melodie dieses Vorspiels bei zweitem Hinhören auch der Vorstellung von einem Sonnenaufgang in südlichen Gefilden gerecht zu werden.

Der Arabische Tanz, den die Tochter eines Scheichs mit ihren Freundinnen zu Peers Ehren im weiteren Verlauf des Aktes zum Besten geben, setzt mit reich besetztem Schlagwerk, kleinen Flöten sowie er orientalisches anmutenden Gesangsführung dann eindeutige Akzente. Doch schon wenig später legt der Komponist Anitras Tanz überraschenderweise den Rhythmus einer polnischen Mazurka zu Grunde.

In einem dramaturgischen Geniestreich schaltet Ibsen in die Folge von Abenteuern, die sein Held in Nordafrika zu bestehen hat, in den vierten Aktes seines Dramas das Bild der in Norwegen auf Peer wartenden Solvejg ein. Grieg nutzt diesen visionären Moment, um die Szene mit den Mitteln der Musik gänzlich aus dem Handlungsverlauf herauszulösen und kompositorisch zugleich

einen denkbar grossen Kontrast zu den erotischen Verlockungen Anitras zu schaffen: Solvejgs Lied.

Dem fünften Akt des Dramas, in dem Peer verarmt und innerlich zerrüttet in seine Heimat zurückkehrt, stellt Grieg ein Orchestervorspiel voran: Peer Gynts Heimkehr beschreibt als Beispiel für eine musikalische Naturschilderung aller erster Güte einen „stürmischen Abend an der Küste“ vor Norwegen, in dem der Held des Dramas gegen Ende seiner Abenteuer nicht nur symbolisch Schiffbruch erleidet. Eine kurze Reprise von Solvejgs Lied (Solvejgs Gesang in der Hütte) lässt bereits auf ein gutes Ende hoffen, doch dann folgt die Nachtszene: Von düsteren Gedanken und Fantasiebildern heimgesucht, irrt Peer zu später Stunde durch einen Wald. Zitiert Ibsen in dieser Szene eine Reihe von Topoi der schwarzen Romantik des frühen 19. Jahrhunderts, so entfacht Grieg mit Hilfe aberwitziger Klangfarben, gespenstischer Harmonien, raschen Stimmungswechseln sowie flüsternden und drohenden Chorstimmen einen musikalischen Spuk allererster Güte. Einen denkbar grossen Gegensatz stellt der Gesang der Kirchgänger dar – ein kurzer, a capella und unisono vorgetragener Choral. Seinen Frieden findet Peer indes nicht im Glauben, sondern in den Armen einer Frau. Und so verklingt Griegs Schauspielmusik zu Ibsens Drama mit der schlichten, von einem friedvollen Orchestervorspiel eingeleiteten Weise von Solvejgs Wiegenlied.

Grieg selbst hat 1888 und 1891 einzelne Nummern seiner Schauspielmusik zu Peer Gynt in zwei Orchestersuiten zusammengefasst. Dieses Beispiel machte zum Unwillen des Komponisten bald Schule. „Die Vermehrung meiner Werke durch Arrangements fängt jetzt an, unheimlich zu werden“, ärgerte sich Grieg und fuhr fort: „Ich vermisse nur noch die Peer Gynt-Suite für Flöte und Posaune.“ Zahlreiche Bearbeitungen von Griegs Musik sind im Laufe der Zeit hinzugekommen und haben im medialen 20. und 21. Jahrhundert u.a. auch Einzug in die Werbung gehalten. Die Genialität und Mannigfaltigkeit von Griegs Musik kommt indes nach wie vor erst in Verbindung mit der – wie der Komponist in späteren Jahren bekannte – „grössten Schöpfung“ Ibsens zur Geltung. Denn wie schon Grieg betonte, ist seine Komposition in den wenigsten Fällen „nur Musik“ und bedarf Aufführungen, in denen „das Publikum die Absicht versteht.“

Biografien

Mario Venzago | Chefdirigent des BSO

Mario Venzago ist Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Berner Sinfonieorchesters und Artist in Association bei der finnischen Tapiola Sinfonietta. Mario Venzago leitete als Chefdirigent bzw. Generalmusikdirektor das Musikkollegium Winterthur, das Orchester und das Theater der Stadt Heidelberg, die Deutsche Kammerphilharmonie Frankfurt (heute Bremen), die Grazer Oper und das Grazer Philharmonische Orchester, das Sinfonieorchester Basel, das Baskische Nationalorchester San Sebastián, Göteborgs Symfoniker und das Indianapolis Symphony Orchestra. Von 2000 bis 2003 war er als Nachfolger von Pinchas Zukerman und David Zinman Künstlerischer Leiter des Baltimore Music Summer Fest. Von 2010 bis 2014 war er Principal Conductor der Royal Northern Sinfonia.

Vor seiner dirigentischen Tätigkeit war Venzago Konzertpianist beim Rundfunk der italienischen Schweiz und spielte als Solist und Begleiter in ganz Europa.

Mario Venzago dirigierte u.a. die Berliner Philharmoniker, das Gewandhausorchester Leipzig, die Orchester von Philadelphia und Boston, das London Philharmonic Orchestra, das Orchestre Philharmonique de Radio France, die Filarmonica della Scala und das NHK Symphony Orchestra. Er ist regelmässiger Gast international renommierter Sinfonieorchester (u.a. Finnish Radio Symphony Orchestra, Danish National Symphony Orchestra, Göteborgs Symfoniker und Nederlands Philharmonisch Orkest) sowie namhafter Kammerorchester wie der Tapiola Sinfonietta und des Orchestre de Chambre de Lausanne.

Mario Venzago konzertierte mit den berühmtesten Solisten der Welt, darunter Martha Argerich, Gidon Kremer, Lang Lang, Radu Lupu, Anne-Sophie Mutter, Christian Tetzlaff, Jean-Yves Thibaudet, Maxim Vengerov, Thomas Zehetmair, Krystian Zimerman und Frank Peter Zimmermann.

Mehrere seiner CDs wurden mit internationalen Preisen ausgezeichnet, wie dem Grand Prix du Disque, dem Diapason d'or und dem Prix Edison. Die Einspielungen der Opern Venus und Penthesilea sowie die Aufnahme aller Chorwerke von Othmar Schoeck mit dem MDR Chor und Sinfonieorchester fanden grosse internationale Anerkennung und erhielten höchste Auszeichnungen, so auch sein erster Kinofilm, «Mein Bruder der Dirigent» von Alberto Venzago, der europaweit in den Kinos lief und auf DVD erschien. Im Frühjahr 2015 wurde das gemeinsame Projekt «Der andere Bruckner» von Mario Venzago und dem Label CPO mit der Gesamtaufnahme aller zehn Bruckner Symphonien abgeschlossen. Die von der internationalen Kritik hoch gelobten Einzelveröffentlichungen ebenso wie die gesamte CD-Box und ein Dokumentarfilm sind bei CPO (www.jpc.de) erhältlich.

Arcadi Volodos | Piano

Als Arcadi Volodos mit atemberaubendem Klavierspiel und eigenen Arrangements die Konzertsäle dieser Welt eroberte, beeindruckte zunächst seine schier grenzenlose Virtuosität. Längst hat Volodos eindrucksvoll bewiesen, dass er sehr viel mehr kann: Virtuosität ist lediglich Mittel zum Zweck, sie paart sich mit einzigartigem Empfinden für Zeit, Klangfarben und Poesie, was ihn zu einem romantischen Erzähler intensiver Geschichten macht. Eine schlichte Barockmelodie klingt bei Arcadi Volodos genauso fesselnd wie Rachmaninoffs drittes Klavierkonzert, und auch seine Vision der Abgründe Schuberts steht in ihrer Eindringlichkeit seinen Interpretationen mystisch-verklärter Liszt-Werke nicht nach.

1972 in St. Petersburg geboren, studierte Arcadi Volodos zunächst Gesang und Dirigieren am dortigen Konservatorium, ehe er sich ab 1987 ganz dem Klavierspiel widmete und seine pianistische Ausbildung am Moskauer Konservatorium bei Galina Egizarowa sowie in Madrid und Paris fortsetzte.

Seit seinem New York-Debüt im Jahre 1996 arbeitet Volodos mit den weltweit führenden Orchestern, unter anderem den Berliner Philharmonikern, dem Philharmonia Orchestra London, dem Royal Concertgebouw Orkest Amsterdam, dem Israel Philharmonic Orchestra, den Münchner Philharmonikern, der Staatskapelle Dresden, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Orchestre de Paris, dem Boston Symphony und dem New York Philharmonic Orchestra. Er spielt unter Dirigenten wie Lorin Maazel, James Levine, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Valery Gergiev, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung und Jukka-Pekka Saraste. Arcadi Volodos gibt regelmässig Klavierabende und regelmässige Tourneen führen ihn in die großen Säle in Japan, Korea und Südamerika.

In 2012/2013 konzertiert Arcadi Volodos u.a. im Teatro Colon in Buenos Aires, in Istanbul, Baden-Baden (Festspielhaus), Dortmund (Konzerthaus), Leipzig (Gewandhaus), Wien (Konzerthaus) und Düsseldorf (Tonhalle). Er kehrt zu Konzerten mit Christoph Eschenbach zu den Münchner Philharmonikern zurück, konzertiert mit dem Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam und musiziert mit dem Oslo Philharmonic Orchestra unter Jukka-Pekka Saraste in Oslo und auf Tournee.

Arcadi Volodos' Aufnahmen erscheinen exklusiv bei Sony Classical. Seit seinem Debüt-Album "Piano Transcriptions" und seinem legendären Recital Debüt «Arcadi Volodos Live at Carnegie Hall» wurden fast all seine Aufnahmen mit zahlreichen internationalen Auszeichnungen bedacht. Die Live-Mitschnitte der Klavierkonzerte Nr. 3 von Rachmaninoff und Nr. 1 von Tschaikowsky (Berliner Philharmoniker, James Levine und Seiji Ozawa) erhielten ebenso wie seine CD «Volodos plays Liszt» unter anderem den Diapason d'Or, den Grammophone Magazine Award und das ECHO-Klassik. 2010 wurde sein Klavierabend im Wiener Musikverein von ARTE/ZDF ausgestrahlt und ist seitdem auf CD und DVD erhältlich.