BEETHOVEN

VIOLIN SONATAS
NOS. 5 'SPRING', 9 'KREUTZER' & 3

ALENA BAEVA
VADYM KHOLODENKO

α

MENU

› TRACKLIST
› ENGLISH
› FRANÇAIS
› DEUTSCH

› MENU

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

VIOLIN SONATA NO. 5 IN F MAJOR, OP.24 'SPRING'

1	I. Allegro	*9'45*
2	II. Adagio molto espressivo	*5'31*
3	III. Scherzo. Allegro molto – Trio	*1'17*
4	IV. Rondo. Allegro ma non troppo	*6'45*

VIOLIN SONATA NO. 9 IN A MAJOR, OP.47 'KREUTZER'

5	I. Adagio sostenuto – Presto	*14'13*
6	II. Andante con variazioni	*15'19*
7	III. Finale. Presto	*8'31*

VIOLIN SONATA NO. 3 IN E-FLAT MAJOR, OP.12 NO. 3

8	I. Allegro con spirito	*8'53*
9	II. Adagio con molt' espressione	*5'58*
10	III. Rondo. Allegro molto	*4'14*

TOTAL TIME: 80'33

ALENA BAEVA VIOLIN
VADYM KHOLODENKO PIANO

BEETHOVEN: AN OPEN WORK?
BY GABRIELE RICCOBONO

"*Noch einmal, mein lieber Bursch!* [Once again, my dear fellow!]" With this enthusiastic exclamation, on 24 May 1803, Beethoven interrupted the first movement of the Sonata Op.47 in the Augartensaal to embrace the violinist George Bridgetower, who had just extemporaneously imitated the flight of the piano at measure 18 of the Presto. "Then he held the open pedal during this flight, the chord of C as at the ninth bar," as the original dedicatee of the future *Kreutzer* noted in his own part.

That the ornamentation of fermatas was still part of common practice in Beethoven's time is well attested in contemporary treatises (a classic example is Daniel Gottlob Türk's *Klavierschule*, 1789, especially the beginning of the fifth chapter), and Beethoven himself was by no means a stranger to this convention, as illustrated in Ferdinand Ries's recollection of an episode that occurred in 1802 during a performance of the Quintet, Op.16: "In the last Allegro a pause occurs several times before the theme begins again; in one of these pauses Beethoven suddenly started improvising on the Rondo as though he were alone, and entertained himself and his listeners for some time... It did indeed look rather comic to see these gentlemen, expecting to begin any moment, constantly raising their instruments to their mouths, only to put them down quietly again".

What might today appear as an arbitrary alteration of the fixed text should rather be considered in light of the shifting relation between a signifier (such as the corona 𝄐) and a signified across time and space. When Milton's Raphael admonishes Adam that Eve is made "So awful that with honour thou mai'st love / Thy mate", it is clear that in 1667 the word *awful* carried a meaning quite different from its present use. Likewise, two centuries ago, a fermata could be understood not only as a suspension, but also as an invitation to the performer's active contribution implicit in the score.

The same sliding underlies many other kinds of response that could be implied in an early nineteenth-century work, beyond the already vast field of ornamentation: from rhythmic flexibility to asynchronies between parts, from arpeggiation and portamento to tempo modification, among others.

Composed between 1797 and 1803, the three sonatas featured in this recording — Op.12 No. 3, Op.24 and Op.47 — belong to a period that brought Beethoven both his first recognition on the European stage and

the first signs of his deafness (the *Heiligenstadt Testament* dates from October 1802). During these years he studied with Salieri, dedicatee of Op.12, and also taught his two most renowned pupils, Ferdinand Ries and Carl Czerny.

Among the memories of the latter is the account of one of those lessons, an additional testimony that both confirms the practice in question and casts it in a more problematic light: "I was playing a Beethoven sonata. The master ordered me to make a cadence... I let my fingers run in three octaves of brilliant passagework. At that moment I felt a violent shock. Beethoven had gripped my shoulder with all his strength and was screaming: 'That's too much!'".

Frequently cited is the letter Beethoven wrote on 12 February 1816, after Czerny "made many changes, in the way of adding difficulties to the music, the use of the higher octave, etc." while performing the Quintet Op.16: "I burst forth so yesterday that I was sorry after it had happened; but you must pardon that in a composer who would have preferred to hear his work exactly as he wrote it, no matter how beautifully you played in general".

It is therefore not surprising that in his treatise on improvisation (Op.200, 1829), in which he devotes an entire chapter, the third, to the question of cadenzas and fermatas, Czerny stated: "In works of profound content and serious character, for example Beethoven's Sonata in D minor [Op.31 No. 2], employing any kind of additional material would be very ill advised".

Then as now, the performer stands before two seemingly contradictory aspects, both intrinsic to Beethoven's music: the *jouissance* of the text's openness, and the necessity of coming to terms with the limits of its interpretation.

There is a moment in the third act of *Tannhäuser* when the dichotomy between Venus and the angelic Elisabeth seems to collapse, as if they were two facets of the same woman (and on stage, Gwyneth Jones and several others have in fact sung both roles at once), prefiguring a synthesis — or rather, an acceptance of the tension born of the impossible synthesis — that Wagner would later embody in the figure of Kundry in *Parsifal*.

Likewise, instead of silencing something essential, Alena Baeva and Vadym Kholodenko have boldly chosen to explore the space within the polarity, offering us one possible contour of that extraordinary complexity we call Beethoven — "awful" like Milton's Eve, and as such to be embraced.

ALENA BAEVA

Violinist Alena Baeva is considered one of the most versatile and captivating soloists active on the world stage today. Possessing a passionate musical curiosity, she holds a vast active repertoire: she is a champion of lesser known works alongside the more mainstream violin literature, including such composers as Bacewicz, Karaev, Karłowicz and Silvestrov.

Chamber music holds a particularly special place in Baeva's musical life, and she enjoys collaborations with such artists as Yuri Bashmet, Daishin Kashimoto, Jean-Guihen Queyras and the Belcea Quartet, as well as regular duo partner Vadym Kholodenko.

As an international soloist, Baeva performs with orchestras including New York Philharmonic Orchestra, London Philharmonic Orchestra, NHK Symphony and Tokyo Metropolitan Symphony orchestras, Hong Kong and Seoul Philharmonic orchestras, Tonhalle-Orchester Zürich and Gürzenich-Orchester Köln, to name a few. She works with leading conductors including Paavo Järvi, Vladimir Jurowski, Riccardo Minasi, Tomáš Netopil, Kazushi Ono, Petr Popelka, Dinis Sousa and Kazuki Yamada.

Born in Kyrgyzstan with Slavic-Tatar ancestry, Baeva took her first violin lessons at the age of five under renowned pedagogue Olga Danilova in Kazakhstan before studying with Professor Eduard Grach in Russia. She also took lessons with Mstislav Rostropovich, Boris Garlitsky, and Shlomo Mintz, and took part in the Seiji Ozawa International Academy Switzerland, focused on string quartet repertoire. Naturalised Luxembourgish, Alena Baeva has resided in Luxembourg since 2010.

Alena Baeva plays on the "ex-William Kroll" Guarneri del Gesù of 1738 – on a generous loan from an anonymous patron, with the kind assistance of J&A Beares.

VADYM KHOLODENKO

Combining fierce pianism, an unrivalled breadth of repertoire, and a level of interpretative refinement that ascends to the realms of poetry, Vadym Kholodenko is an artist the likes of which the world has rarely seen since the great pianists of the Golden Age.

Possessing an extraordinary facility for the assimilation of music, the sheer scale of Kholodenko's knowledge and command of the piano literature is unrivalled, and he holds a vast array of active repertoire. His distinguished pianism and profound artistic gifts have led to invitations from many of the world's finest orchestras and concert halls.

In addition to his work as a soloist, Kholodenko is a thoughtful and committed chamber musician, enjoying rewarding collaborations with an array of celebrated soloists and award-winning ensembles. The Baeva/ Kholodenko duo is in high demand throughout the world's major cultural capitals.

Kholodenko's discography to date encompasses works by a diverse list of composers. His recordings have been described as "truly outstanding" (*Gramophone Magazine*) and received such accolades as Editor's Choice Award (*BBC Music Magazine*), and the much-coveted "Diapason d'Or de l'année".

Born in Kyiv, Ukraine, Vadym Kholodenko took his first piano lessons at the age of six and began touring internationally at thirteen years old. He was educated at the Kyiv Lysenko State Music Lyceum and the Moscow State Tchaikovsky Conservatoire, under the renowned pedagogues Natalia Gridneva, Borys Fedorov, and Vera Gornostaeva. He won First Prize at the Sendai International Piano Competition (2010) and Schubert International Piano Competition (2011), before taking the Gold Medal at the Van Cliburn International Piano Competition (2013).

› MENU

› MENU

BEETHOVEN : UNE ŒUVRE OUVERTE ?
PAR GABRIELE RICCOBONO

« *Noch einmal, mein lieber Bursch!* » (« Encore une fois, mon cher ! ») Le 24 mai 1803, dans l'Augartensaal, c'est avec cette exclamation enthousiaste que Beethoven interrompit le premier mouvement de sa Sonate op. 47 pour prendre dans ses bras le violoniste George Bridgetower, qui venait d'imiter sur le vif l'envolée du piano à la mesure 18 du Presto. « Puis il garda la pédale enfoncée pendant cette envolée, sur l'accord d'*ut* majeur, comme à la neuvième mesure », ainsi que le premier dédicataire de ce qu'on allait appeler la « Sonate à Kreutzer » le nota dans sa propre partie.

Les traités contemporains attestent bien que l'ornementation des points d'orgue était encore une pratique courante à l'époque de Beethoven (la *Klavierschule* de Daniel Gottlob Türk, de 1789, en est un exemple classique, en particulier le début du cinquième chapitre), et Beethoven lui-même n'ignorait rien de cette convention, comme en témoigne cette anecdote rapportée par Ferdinand Ries à propos d'une exécution du Quintette pour piano et vents op. 16 en 1802 : « Dans le dernier Allegro, une pause survient à plusieurs reprises avant que le thème ne reprenne ; lors d'une de ces pauses, Beethoven commença soudain à improviser sur le Rondo comme s'il était seul, divertissant les auditeurs et lui-même ainsi pendant quelque temps [...]. Il était un peu comique de voir ces messieurs, qui s'attendaient à entrer à tout moment, constamment porter leur instrument à leur bouche uniquement pour le reposer ensuite en silence. »

Ce qui pourrait sembler aujourd'hui une modification arbitraire du texte écrit doit plutôt se voir à la lumière de la relation changeante entre un signifiant (tel le point d'orgue 𝄐) et un signifié, suivant l'époque et le lieu. Quand l'archange Raphaël de Milton, dans *Le Paradis perdu*, dit à Adam qu'Ève est faite « *So awful that with honour thou mai'st love / Thy mate* » (« ainsi imposante pour que tu puisses aimer avec honneur ta compagne », dans la traduction de Chateaubriand), il est clair qu'en 1667, le mot *awful* avait en anglais une signification très différente de son acception actuelle (« affreux », « atroce »). De même, il y a deux siècles, le point d'orgue pouvait se comprendre non seulement comme une suspension, mais aussi comme une invitation à une contribution active de l'interprète, sous-entendue dans la partition.

Le même glissement sous-tend bien d'autres types de réponses qui pouvaient être implicitement souhaitées dans une œuvre du début du XIX^{e} siècle, au-delà du vaste champ de l'ornementation : de la flexibilité rythmique aux asynchronismes entre les parties, de l'arpègement et du *portamento* aux modifications de tempo, entre autres.

Composées entre 1797 et 1803, les trois sonates de cet enregistrement – op. 12 n° 3, op. 24 et op. 47 – datent d'une période où Beethoven vit à la fois les premiers signes de reconnaissance sur la scène musicale européenne et les premiers symptômes de sa surdité (le testament de Heiligenstadt date d'octobre 1802). Au cours de ces années, il étudiait avec Salieri, dédicataire de l'op. 12, et enseignait à deux de ses élèves les plus renommés, Ferdinand Ries et Carl Czerny.

Parmi les souvenirs de ce dernier, on trouve le récit de l'une de ses leçons avec Beethoven, témoignage supplémentaire qui confirme ces usages, mais sous un angle plus problématique : « Je jouais une sonate de Beethoven. Le maître m'ordonna de faire une cadence [...]. Je laissai courir mes doigts sur trois octaves de brillantes figurations. À ce moment-là je ressentis un choc violent. Beethoven m'avait empoigné l'épaule de toute sa force et hurlait : "C'est trop !" »

On cite souvent la lettre que Beethoven écrivit le 12 février 1816, après que Czerny « eut fait de nombreux changements, ajoutant des difficultés à la musique, utilisant l'octave supérieure, etc. » en jouant le Quintette op. 16 : « Je me suis tellement emporté hier que je l'ai regretté ensuite, mais il faut le pardonner à un compositeur qui aurait préféré d'entendre son œuvre exactement comme il l'a écrite, si magnifiquement que vous l'ayez jouée en général. »

Il n'est donc pas surprenant que dans son traité sur l'improvisation (op. 200, 1829), où il consacre le troisième chapitre entier aux cadences et aux points d'orgue, Czerny écrive : « Dans les œuvres de contenu profond et de caractère sérieux, comme par exemple la Sonate en *ré* mineur [op. 31 n° 2] de Beethoven, il serait très malvenu d'employer aucun matériel supplémentaire. »

Hier comme aujourd'hui, l'interprète est face à deux exigences contradictoires intrinsèques à la musique de Beethoven : tirer parti du caractère ouvert du texte musical tout en restant dans les limites de son interprétation.

Il y a un moment au troisième acte de *Tannhäuser* où l'opposition entre Vénus et l'angélique Élisabeth semble s'effondrer, comme si elles étaient les deux visages d'une même femme (et, sur scène, Gwyneth Jones et plusieurs autres cantatrices ont effectivement chanté les deux rôles en même temps), préfigurant une synthèse – ou plutôt une acceptation de la tension née d'une impossible synthèse – que Wagner allait ensuite incarner dans la figure de Kundry (*Parsifal*).

De même, au lieu de passer sous silence quelque chose d'essentiel, Alena Baeva et Vadym Kholodenko ont hardiment choisi d'explorer l'espace au sein de la polarité, nous offrant une silhouette possible de cette extraordinaire complexité que nous appelons Beethoven. « Imposante », comme l'Ève de Milton. Il faut donc l'embrasser.

ALENA BAEVA

La violoniste Alena Baeva est considérée comme l'une des solistes les plus polyvalentes et les plus captivantes de la scène internationale actuelle. Animée de passion et de curiosité musicale, elle cultive un vaste répertoire, défendant avec la même ferveur les grands classiques du violon et les œuvres moins connues, notamment celles de Bacewicz, Karaev, Karłowicz et Silvestrov.

La musique de chambre occupe chez elle une place toute particulière, et elle a pour partenaires des musiciens comme Yuri Bashmet, Daishin Kashimoto, Jean-Guihen Queyras et le Quatuor Belcea, outre le duo régulier qu'elle forme avec le pianiste Vadym Kholodenko.

En tant que soliste internationale, elle se produit avec des orchestres tels que le New York Philharmonic, le London Philharmonic Orchestra, le NHK Symphony Orchestra et le Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, ainsi que les orchestres philharmoniques de Hong Kong et de Séoul, l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich et le Gürzenich-Orchester de Cologne, entre autres. Elle collabore avec des chefs de premier plan comme Paavo Järvi, Vladimir Jurowski, Riccardo Minasi, Tomáš Netopil, Kazushi Ono, Petr Popelka, Dinis Sousa et Kazuki Yamada.

Née au Kirghizistan de parents d'origine slave et tatare, Alena Baeva commence le violon à l'âge de cinq ans avec la célèbre pédagogue Olga Danilova, au Kazakhstan, avant de poursuivre sa formation en Russie auprès d'Eduard Grach. Elle a également bénéficié des conseils de Mstislav Rostropovitch, Boris Garlitsky et Shlomo Mintz, et a participé à l'Académie internationale Seiji Ozawa en Suisse, consacrée au répertoire du quatuor à cordes. Naturalisée luxembourgeoise, elle réside au Luxembourg depuis 2010.

Elle joue sur un violon Guarneri del Gesù de 1738, « ex-William Kroll », généreusement prêté par un mécène anonyme avec l'aimable concours de J&A Beares.

VADYM KHOLODENKO

Alliant un jeu ardent, un répertoire d'une ampleur incomparable et un raffinement dans l'interprétation aux confins de la poésie, Vadym Kholodenko émerge comme un artiste tel que le monde en a rarement vu depuis les grands pianistes de l'âge d'or.

Doué d'une extraordinaire facilité pour assimiler la musique, Kholodenko a une connaissance et une maîtrise sans égales de la littérature pianistique et joue un large éventail de répertoire. Son pianisme distingué et ses profonds dons artistiques lui valent des invitations de bon nombre des meilleurs orchestres et salles de concert au monde.

Outre son travail comme soliste, Kholodenko est un fervent chambriste, qui a noué de fructueuses collaborations avec toute une série de musiciens célèbres et d'ensembles couronnés de prix. Le duo Baeva/Kholodenko est très demandé dans les grandes métropoles musicales du monde entier.

La discographie de Kholodenko à ce jour comprend des œuvres d'un ensemble varié de compositeurs. Ses enregistrements ont été qualifiés de « vraiment exceptionnels » (*Gramophone Magazine*) et ont reçu des distinctions comme le Choix de la rédaction (*BBC Music Magazine*), ainsi que le très convoité Diapason d'or de l'année.

Né à Kiev, en Ukraine, Vadym Kholodenko a pris ses premiers cours de piano à l'âge de six ans et a commencé ses tournées internationales à treize ans. Il a été formé au Lycée musical d'État Lyssenko de Kiev et au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, par des pédagogues renommés tels que Natalia Gridneva, Borys Fedorov et Vera Gornostaeva. Il a remporté le premier prix au Concours international de piano de Sendai (2010) et au Concours international de piano Schubert (2011), avant d'obtenir la médaille d'or au Concours international de piano Van Cliburn (2013).

BEETHOVEN: EIN OFFENES WERK?
VON GABRIELE RICCOBONO

„Noch einmal, mein lieber Bursch!“ Mit diesem begeisterten Ausruf unterbrach Beethoven am 24. Mai 1803 den ersten Satz der Sonate Op. 47 im Augarten, um den Geiger George Bridgetower zu umarmen, der gerade spontan den Lauf des Klaviers in Takt 18 des Presto nachimprovisiert hatte. „Dann hielt er während dieses Laufs das Pedal gedrückt, den C-Akkord wie in Takt 9“, wie der ursprüngliche Widmungsträger der späteren Kreutzer-Sonate in seiner eigenen Stimme notierte.

Dass die Verzierung von Fermaten zu Beethovens Zeiten noch gängige Praxis war, wird in zeitgenössischen Lehrwerken ausführlich belegt (ein klassisches Beispiel ist Daniel Gottlob Türks *Klavierschule* von 1789, insbesondere der Anfang des fünften Kapitels). Und auch Beethoven selbst war mit dieser Konvention durchaus vertraut, wie Ferdinand Ries in seiner Erinnerung an eine Begebenheit aus dem Jahr 1802 während einer Aufführung des Quintetts Op. 16 schildert: „Im letzten Allegro ist einigemal ein Halt, ehe das Thema wieder anfängt; bei einem derselben fing Beethoven auf einmal an zu phantasieren, nahm das Rondo als Thema und unterhielt sich und die Anderen eine geraume Zeit, was jedoch bei den Begleitenden nicht der Fall war. Diese waren ungehalten […]. Wirklich sah es posirlich aus, wenn diese Herren, die jeden Augenblick erwarteten, daß wieder angefangen werde, die Instrumente unaufhörlich den Mund setzten, und dann ganz ruhig wieder abnahmen.“

Was heute wie eine willkürliche Abweichung vom feststehenden Notentext wirken könnte, sollte vielmehr im Kontext der sich im Laufe der Zeit und über räumliche Distanzen verändernden Beziehung zwischen *signifiant* (wie beispielsweise der Fermate 𝄐) und dem *signifié* betrachtet werden. Miltons Raphael ermahnt Adam in Bezug auf Eva „So awful that with honour thou mai’st love / Thy mate“ („Sie ward so schön zu Deiner Lust erschaffen, so hehr, damit Du sie voll Würde liebst“). Damit wird deutlich, dass das Wort „*awful*“ im Jahr 1667 eine ganz andere Bedeutung hatte als heute. Ebenso konnte eine Fermate vor zwei Jahrhunderten nicht nur als langer Halteton verstanden werden, sondern auch als Aufforderung an den Interpreten, einen aktiven Beitrag zur Partitur zu leisten.

Der gleiche Verschiebungseffekt liegt vielen anderen Arten von Reaktionsweisen zugrunde, die in einem Werk aus dem frühen 19. Jahrhundert angedeutet sein können, noch über den ohnehin schon weit gefassten Bereich der Ornamentik hinaus: von rhythmischer Flexibilität bis hin zu Asynchronitäten zwischen den Stimmen, von Arpeggien und Portamento bis hin zu Tempowechseln, um nur einige zu nennen.

Die drei Sonaten auf der vorliegenden Aufnahme – Op. 12 Nr. 3, Op. 24 und Op. 47 – entstanden zwischen 1797 und 1803 und stammen aus einer Zeit, in der Beethoven sowohl erstmals auf europäischer Ebene Anerkennung fand als auch erste Anzeichen seiner Taubheit wahrnahm (das *Heiligenstädter Testament* stammt vom Oktober 1802). In diesen Jahren nahm er Unterricht bei Salieri, dem Widmungsträger von Op. 12, und unterrichtete auch seine beiden berühmtesten Schüler, Ferdinand Ries und Carl Czerny.

Zu den Erinnerungen des Letztgenannten gehört der Bericht über eine seiner Unterrichtsstunden bei Beethoven, wie er sie Theodor Leschetitzky mitteilte, ein zusätzliches Zeugnis, das sowohl die fragliche Praxis bestätigt als auch in ein problematischeres Licht rückt: „Ich [Czerny] spielte eine Sonate von Beethoven. Der Meister befahl mir, eine Kadenz zu spielen … Ich ließ meine Finger in brillantem Passagenwerk über drei Oktaven laufen. In diesem Moment verspürte ich einen heftigen Schlag. Beethoven hatte mich mit aller Kraft an der Schulter gepackt und schrie: ‚Das ist zu viel!'".

Häufig zitiert wird der Brief, den Beethoven am 12. Februar 1816 schrieb, nachdem sich Czerny im Klavierpart von op. 16 „im jugendlichen Leichtsinn manche Aenderungen, – Erschwerung der Passagen, Benützung der höheren Octave" erlaubt hatte: „ich plazte gestern so heraus, Es war mir sehr leid, als es geschehen war, allein dies müßen sie einem autor verzeihen, der sein werk lieber gehört hätte gerade, wie er's geschrieben, so schön sie auch übrigens gespielt".

Carl Czerny verfasste eine *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, Op. 200, in die er ein gesamtes drittes Kapitel mit dem Titel „Von den Cadenzen, Fermaten und längeren Verzierungen" einschloss. Dort stellt er fest: „In Werken von tiefem Gehalt und ersten Charakter (:z.B. Beethovens Sonate, D mol (*sic*) [Op. 31 Nr. 2]) wäre jede Art von Zugabe sehr übel angewendet."

Damals wie heute muss sich der Interpret mit zwei scheinbar widersprüchlichen Aspekten auseinandersetzen, die beide untrennbar mit Beethovens Musik verbunden sind: der Begeisterung für die Offenheit des Textes und der Notwendigkeit, sich mit den Grenzen der Interpretation abzufinden.

Im dritten Akt von *Tannhäuser* gibt es einen Moment, in dem die Dichotomie zwischen Venus und der engelhaften Elisabeth zu kollabieren scheint, als wären sie zwei Facetten derselben Frau (und auf der Bühne haben Gwyneth Jones und einige andere tatsächlich beide Rollen in der gleichen Aufführung gesungen). Die Synthese – oder vielmehr die Akzeptanz der Spannung, die aus der unmöglichen Synthese entsteht –, die Wagner später in der Figur der Kundry in *Parsifal* umsetzen sollte, wird hier bereits vorweggenommen.

Auf vergleichbare Weise haben Alena Baeva und Vadym Kholodenko, anstatt einen wesentlichen Aspekt zu unterschlagen, mutig beschlossen, den Raum innerhalb der Polarität auszuloten, und präsentieren so eine mögliche Kontur jener außergewöhnlichen Komplexität, die wir Beethoven nennen – „*awful*“ wie Miltons Eva und als solche willkommen zu heißen.

ALENA BAEVA

Alena Baeva gilt als eine der vielseitigsten und faszinierendsten Geigerinnen, die momentan weltweit auf der Bühne stehen. Dank ihrer großen musikalischen Neugier hat sie ein breit gefächertes Repertoire: Sie spielt sowohl weniger bekannte Stücke als auch die gängigen Violinwerke, unter anderem von Komponistinnen und Komponisten wie Bacewicz, Karaev, Karłowicz und Silvestrov.

Die Kammermusik spielt in Baevas musikalischem Leben eine besonders wichtige Rolle. Sie arbeitet gerne mit Künstlern wie Yuri Bashmet, Daishin Kashimoto, Jean-Guihen Queyras und dem Belcea-Quartett sowie ihrem festen Duopartner Vadym Kholodenko zusammen.

Ihre internationale Solokarriere führt Baeva zu Orchestern wie dem New York Philharmonic Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra, dem Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, den Philharmonischen Orchestern von Hongkong und Seoul, dem Tonhalle-Orchester Zürich und dem Gürzenich-Orchester Köln, um nur einige zu nennen. Sie arbeitet mit führenden Dirigenten wie Paavo Järvi, Vladimir Jurowski, Riccardo Minasi, Tomáš Netopil, Kazushi Ono, Petr Popelka, Dinis Sousa und Kazuki Yamada zusammen.

Die gebürtige Kirgisin mit slawisch-tatarischen Vorfahren erhielt ihren ersten Violinunterricht im Alter von fünf Jahren bei der renommierten Musikpädagogin Olga Danilova in Kasachstan, bevor sie bei Professor Eduard Grach in Russland studierte. Außerdem erhielt sie Unterricht von Mstislav Rostropovich, Boris Garlitsky und Shlomo Mintz und nahm an der Seiji Ozawa International Academy Switzerland teil, deren Schwerpunkt auf dem Streichquartettrepertoire liegt. Alena Baeva hat die luxemburgische Staatsbürgerschaft und lebt dort seit 2010.

Alena Baeva spielt auf einer Violine von Guarneri del Gesù aus dem Jahr 1738, der sogenannten „Ex-William-Kroll", als großzügige Leihgabe eines anonymen Mäzens und mit freundlicher Unterstützung von J & A Beare.

VADYM KHOLODENKO

Vadym Kholodenko verbindet leidenschaftliches Klavierspiel mit einer unübertroffenen Bandbreite des Repertoires und raffinierten Interpretationen, die ins Reich der Poesie vordringen. Er hat sich zu einem Künstler entwickelt, wie ihn die Welt seit den großen Pianisten des Goldenen Zeitalters nur selten erlebt hat.

Kholodenko verfügt über eine außergewöhnliche Fähigkeit, sich Musik zu eigen zu machen. Er kennt und beherrscht die Klavierliteratur wie kein zweiter und hat ein umfangreiches Repertoire. Sein hervorragendes pianistisches Können und seine große künstlerische Begabung brachten ihm Einladungen zu den besten Orchestern und in die bedeutendsten Konzertsäle der Welt ein.

Neben seiner solistischen Tätigkeit ist Kholodenko auch ein aufmerksamer und engagierter Kammermusiker, der mit zahlreichen berühmten Solisten und preisgekrönten Ensembles zusammenarbeitet. Das Duo Baeva/Kholodenko ist in den kulturellen Metropolen der Welt äußerst gefragt.

Kholodenkos bisherige Diskografie umfasst Werke der unterschiedlichsten Komponisten. Seine Aufnahmen wurden als „wirklich herausragend" (*Gramophone Magazine*) bezeichnet und erhielten Auszeichnungen wie den Editor's Choice Award (*BBC Music Magazine*) und den begehrten „Diapason d'Or de l'Année".

Der in Kiew in der Ukraine geborene Vadym Kholodenko erhielt seinen ersten Klavierunterricht im Alter von sechs Jahren und begann seine internationale Konzerttätigkeit im Alter von dreizehn Jahren. Er wurde in Kiew am Staatlichen Lysenko-Musiklyzeum und in Moskau am Staatlichen Tschaikowsky- Konservatorium bei den renommierten Pädagogen Natalia Gridneva, Borys Fedorov und Vera Gornostaeva ausgebildet. Beim Internationalen Sendai-Klavierwettbewerb (2010) und beim Internationalen Schubert-Klavierwettbewerb (2011) gewann er jeweils den ersten Preis, bevor er beim Internationalen Van-Cliburn-Klavierwettbewerb (2013) die Goldmedaille erhielt.

Recorded in December 2024 at Kulturzentrum Gustav Mahler, Toblach (Italy)

MAXIMILIEN CIUP RECORDING, EDITING & MASTERING ENGINEER
LÉOPOLD RANDON DE GROLIER EDITING

MATTHEW JOHNSON PHOTOS
VALÉRIE LAGARDE DESIGN & FRED MICHAUD ARTWORK
SUSANNE LOWIEN GERMAN TRANSLATION
DENNIS COLLINS FRENCH TRANSLATION

ALPHA CLASSICS
DIDIER MARTIN DIRECTOR
LOUISE BUREL PRODUCTION
MAXIME SÉNICOURT EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 1208
℗ & © ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2026
MADE IN THE NETHERLANDS

ALSO AVAILABLE

ALPHA1021