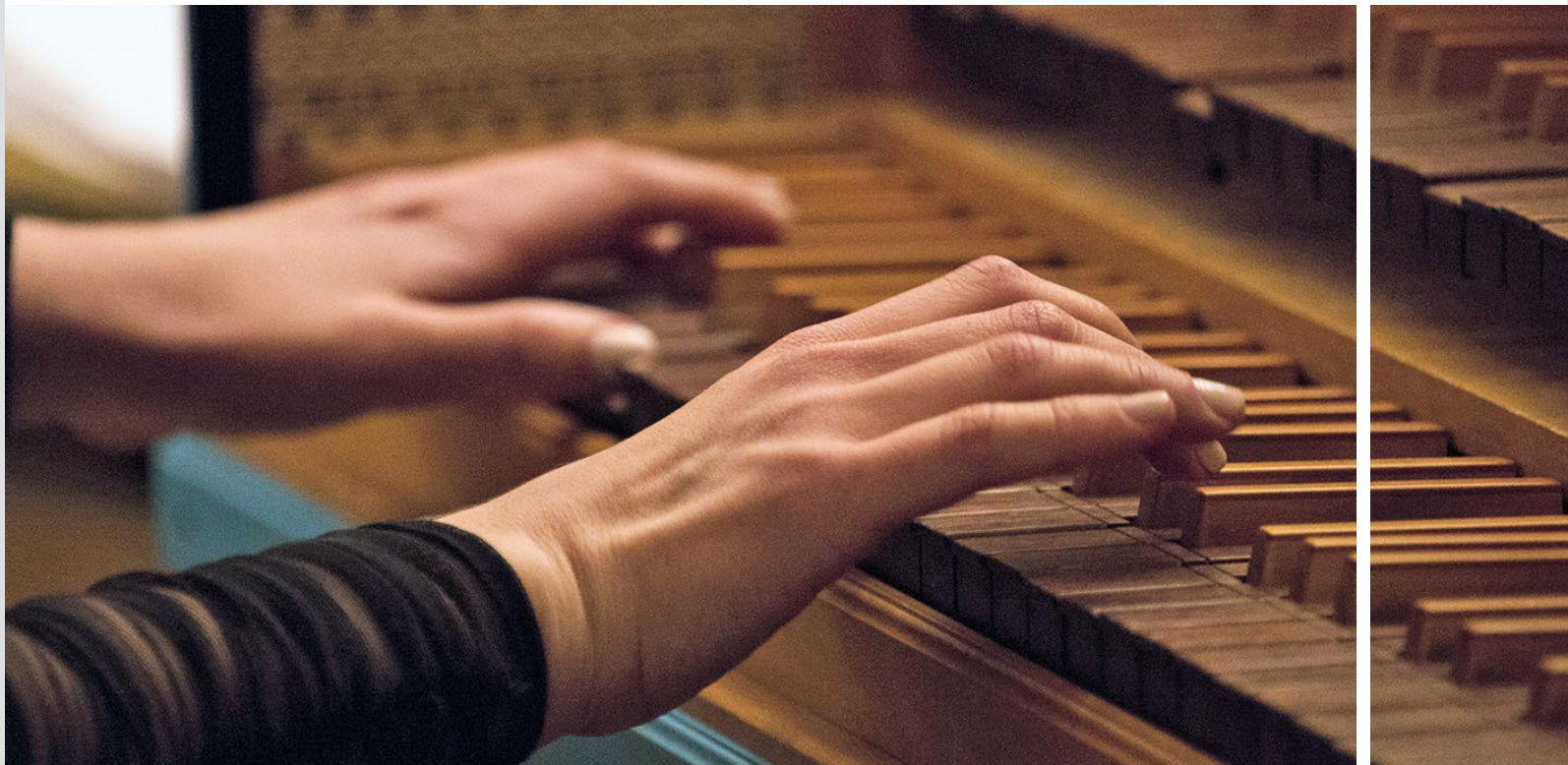


Sentiment

Works by Louis Couperin, Anita Mieze, Jacques Duphy,
Jean-Philippe Rameau and Joseph-Nicolas-Pancrace Royer



Alexandra Ivanova, Harpsichord

Louis Couperin (1626–1661)

01 Prélude non mesuré en fa majeur (02'38)

Anita Mieze (*1980)

02 Sentiment I (2011/2018) (03'28)

Jacques Duphly (1715–1789)

Pièces pour clavecin, Troisième Livre

03 La Forquere (06'32)

04 Médée (04'32)

05 Chaconne (07'22)

Jean-Philippe Rameau (1683–1764)

Pièces de clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts

06 L'entretien Des Muses (05'47)

Jacques Duphly

Pièces pour clavecin, Troisième Livre

07 Les Grâces (06'45)

08 La de Belombre (04'00)

Jean-Philippe Rameau

Nouvelles suites de pièces de clavecin

With Prélude non mesuré by Alexandra Ivanova

09 Gavotte et six doubles (08'41)

Anita Mieze

10 Sentiment II (2011/2018) (01'24)

Louis Couperin

11 Chaconne en fa majeur..... (02'41)

Jacques Duphly

Pièces pour clavecin, Deuxieme Livre

12 La Félix (03'12)

Pièces pour clavecin, Premiere Livre

13 Rondeau tendre (02'23)

Joseph-Nicolas-Panrace Royer (c. 1705–1755)

14 1^{er} et 2^e Tambourins, suite des Matelots (01'41)

15 L'Amable (Gracieux) (04'17)

16 Le Vertigo, rondeau (Modérément) (05'52)

Anita Mieze

17 Ansichtskarte (2010) (05'42)

Louis Couperin

18 Tombeau de Mr. de Blancrocher (Suite en fa majeur) (05'02)

Total Time (82'08)

Introduction

The program on the CD consists mostly of 18th-century French music, however a selection of 17th-century music and contemporary pieces, which were composed for this particular program and dedicated to me, augment and round it off. The contemporary aspect of the program complements the historical part stylistically and artistically. The tracks are ordered such that the program provides interesting and unexpected contrasts, serving to capture the listener's undivided attention, each track suiting and enhancing the next.

Finding the ideal sound for this recording was a process that took time. The goal was for the harpsichord not only to be experienced as brilliant, precise, and crystal clear, but also for its singing quality to be palpable.

At the end of this search and after comparing many sound engineering variants, we finally decided in favor of the very special ribbon microphones. Even if this resulted in a somewhat more present background noise, my idea of conveying the sound of the harpsichord as authentically and truthfully as possible was realized. I hope that you too will be fascinated by the soft, woody, and delicate, yet also full and wide-ranging sonority.

Alexandra Ivanova

Composer's Notes by Anita Mieze

When the opportunity came to write music for the harpsichord, I knew that it might be quite challenging. However, I am particularly interested in exploring the timbres of different musical instruments. One of my main interests in compositional work is the sound itself.

I have to admit that it was essential to work closely with Alexandra during the development of these pieces. I discovered that there is no such instrument as a regular harpsichord. There are many, many different types of harpsichords varying in terms of design, size, range, sound production mechanisms, and more, and it was fascinating to explore these variations. (I was spoiled for choice!)

There were many angles from which to approach this particular challenge, and one of them became the main feature of the composition. The pieces embody a “conversation.” They suggest building links between imaginary and real, old and new, ordinary and unfamiliar. My aim was to reach the point where the distinctive sound of the harpsichord dissolves into an abstract cloud of sounds or even noises. I would like that piece itself leads the listener. It might evoke some kind of associations; it might also suggest a certain mood or recall an unrelated memory, but I would like to agree with John Cage’s thought that music is a way of listening: one has to listen attentively to a sound’s own distinctive character, without introducing intellectual and emotional responses, and then one is hearing music.

Anita Mieze

Sentiment

Where do feelings come from? Are they the result of our sensory impressions? How do they influence our perceptions? And can we decide with our reason or are we driven by our emotions to make certain decisions? In the seventeenth century, such questions were at the center of philosophical and artistic discussions. In the last work published during his lifetime, René Descartes explored what animates people at the innermost core of their being. “Sentiments” is what he calls these impulses triggered by sensory impressions, and he also suggests an even more suitable term that focuses on the aspect of movement: “emotions.” He divides them into six archetypes which, in combination with one another, give rise to all the nuances of human feelings, from admiration to love, hate, sadness, joy, and desire.

This seemingly schematic approach to defining human emotional worlds was of great interest in the seventeenth century. In contrast to the Renaissance, the focus was no longer on man as an ideal, but on man with his individuality, his feelings, even his subconscious. It was the dichotomies of the human soul, the depths of consciousness, man’s inner turmoil that drove the philosophy and art of the Baroque era. There was scarcely an art form better suited to portraying these contrasts than the theater, based as it is entirely on the dynamic of contrasts, and so it is not surprising that theatrical elements can be found in all forms of Baroque art – even in something as abstract as solo music for the harpsichord.

And concerning the latter, hardly has there ever been more idiomatic music composed for this instrument than the works of the French clavecinists—an unbecoming term, given that the

majority of them were primarily professional organists! Surprisingly, it was they who composed music that was entirely tailored to the specific sound world of this instrument: in their works, nearly everything is fully notated, from the smallest ornamental figures to the articulation of individual notes and the most nuanced character designations. In addition to such fastidiousness and attention to detail, this school also gave rise to one of the most enigmatic and undefined of musical forms: the *Preludes non mesurés*, which deliberately eschew the notation of temporal values. Most likely conceived originally as imitations of the preludes of the lutenists, around the middle of the seventeenth century they developed into their own genre, in which a performative aspect is paramount: the player must first bring order to the apparent chaos of the noteheads, recognize the affects that are represented, and bring them to life on the instrument according to the “sentiments” (to use Descartes’ terminology) they awaken. A circle led by the lutenist Charles Fleury, Sieur de Blancrocher, to which the organists Louis Couperin and Johann Jakob Froberger also belonged along with the lutenists Denis Gaultier and François Dufaut, appears to have played a major role in the development of this new music for the harpsichord.

Nevertheless, the music remains speechless, and what it precisely tells us is difficult to pin down or even to describe. How can it be theatrical when an essential element of the theater is the word, the language, the story?

The clavecinists employed a little trick, equipping their pieces with titles (dedications) and character designations that were intended to evoke certain associations: sometimes very clearly, often ambiguously. Occasionally portraits and character studies, at times borrowings from ancient mythology, the pieces’ titles provide the speechless instrumental music with a voice and semantics. Published in 1724, Rameau’s work *L’entretien des Muses* plays with this question of musical language: what do the Muses talk about on Mount Parnassus? It is entirely

possible that Rameau—who was incidentally a prominent opera composer—is alluding to the Apollonian Muses, who represent the strings of Apollo’s lyre, which are in turn symbolized by the strings of the harpsichord. The pieces’ dedicatees, however, cannot always be determined with such certainty as in the case of La Forqueray, dedicated by Jacques Duphly to the harpsichordist and viol player Jean-Baptiste Forqueray (1699–1782), who was just a few years his senior. As for *La de Belombre*, it may well be dedicated to a member of the Lemuet family, who had resided at Château de Bellombre since 1726.

One subject which provided particular inspiration to many composers in Baroque France is the story of Medea, which dramatically externalizes the inner conflict between mind and feelings. Mostly based in the modern era on the version included in Ovid’s *Metamorphoses*, the main character Medea follows her instinct, against her better judgment, by marrying Jason for love. Jason, however, betrays Medea, leaving her for another woman, whereupon the emotionally shattered Medea commits the appalling murder of her own children. This story was set by Marc-Antoine Charpentier as an opera and by Louis-Nicolas Clerambault and Jean Philippe Rameau in cantatas. However, the shortest form, reduced to its emotional core due to the lack of text, is Jacques Duphly’s harpsichord piece, which continually fluctuates between hate-filled vengeance and flashes of hopeful love.

Duphly, the grandson and probably also pupil of the well-known organist Jacques Boyvin, was one of the few clavecinists who gave up playing the organ entirely in favor of the harpsichord. Friedrich Wilhelm Marpurg reports that he “plays only the *Flügel* [here: harpsichord], in order, as he says, not to ruin his hand with the organ.” Marpurg is alluding here to the finest nuances of touch, which are only truly realizable on the harpsichord. This becomes clear in *Les Graces*, for example, which with its ambiguous title refers both to the numerous musical ornaments and to the three Graces that were a popular motif in the visual arts. In this it resembles

Joseph-Nicolas-Pancrace Royer's *L'Aimable*, which, with its flattering figures, is a musical homage to the daughters of Louis XV, for whom Royer served as music teacher and to whom the printed collection is dedicated. But the harpsichord is also capable of much more: in *Le Vertigo*, with its repeated full chords, Royer creates a theatrical effect which reminds the contemporary listener of Alfred Hitchcock's eponymous classic film. Both consciousness and unconsciousness are intermingled in the feeling of dizziness and sensory perception is distorted. To achieve this effect musically, Royer makes use of the diminished seventh chord, which crosses tonal boundaries, thus creating a feeling of uneasiness and instability.

Today, thoughts and emotions are often viewed as mutually exclusive opposites – most likely a legacy of the nineteenth century. Jane Austen's novel *Sense and Sensibility* comes to mind. However, recent neurological research shows that our thinking and feeling are inextricably linked—much as Descartes wrote. At the conclusion of his treatise, he speaks of the “*émotions intérieures*,” a kind of inner joy that arises from virtuous, reasonable decisions and, if strong enough, is capable of counterbalancing all negative feelings. This comforting ability is attributed to music above all other art forms, and it comes to the fore in those moments when our feelings are so strong that they can no longer be put into words. Victor Hugo's oft-quoted saying that music expresses “that which cannot be said and on which it is impossible to be silent” becomes particularly pertinent in listening to Louis Couperin's *Tombeau* for his friend Charles Fleury de Blancrocher, who had died in an accident. In contrast to Froberger's work of the same name, in which Fleury's fatal fall from the stairs is portrayed in a dramatic manner, Couperin's seemingly distant composition inhabits a realm beyond any external show of emotions: here grief and pain are counterbalanced by the inner joy described by Descartes, shimmering through as in a distant memory without troubling the soul.

Christoph Prendl

The Artist

Biographical Notes

Alexandra Ivanova was born on Lake Baikal, Russia. She started piano lessons at the age of five and made her debut with the Irkutsk Philharmonic Orchestra at the age of eight. She studied piano, historical keyboard instruments, and chamber music at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory with Yury Martynov, Olga Martynova, and Vyacheslav Poprugin, among other teachers. She completed her concert diploma in 2007 with distinction.

While pursuing postgraduate studies at the Tchaikovsky Conservatory with Alexei Lyubimov, she simultaneously began working toward a master's degree at the Schola Cantorum Basiliensis, where she studied harpsichord, basso continuo, ensemble direction, and fortepiano with Jesper Bøje Christensen, as well as improvisation with Rudolf Lutz. She graduated with honors in 2012 and started working as an accompanist on harpsichord, organ, and fortepiano at the Schola Cantorum Basiliensis and the Basel Academy of Music.

From 2007 to 2012, Ivanova was a Swiss Federal Scholarship Holder (ESKAS) as well as a scholarship holder of the City of Basel and the Basel Academy of Music. She also received the Prix Collard and scholarships from the Kiefer Hablitzel Foundation and the Rahn Kulturfonds Zurich.

Having taken part in numerous master classes and concert projects, Ivanova has collaborated with and been inspired by some of the leading artists in today's (early) music



scene such as Pierre Hantaï, Kristian Bezuidenhout, Andreas Scholl, Sara Mingardo, and Margreet Honig among others.

As a versatile keyboard artist, Ivanova appears regularly in Europe and Russia on the harpsichord, piano, and fortepiano, performing as a soloist as well as chamber music and continuo player in several ensembles and orchestras. Her repertoire encompasses music from more than four centuries, from the early Baroque era to works by contemporary composers. She may be heard in numerous recordings which have been broadcast on radio programs in Russia, Italy, Germany, and Switzerland. Her discography includes an album recorded with the violinist Anaïs Chen in 2018 of J.S. Bach's complete sonatas for harpsichord obbligato and violin.

www.alexandraivanova.net

Einführung

Das vorliegende Programm besteht hauptsächlich aus französischer Musik des 18. Jahrhunderts. Erweitert und vervollständigt wird dieses durch eine Auswahl von Kompositionen aus dem 17. Jahrhundert und einigen zeitgenössischen Stücken, welche speziell für dieses Programm komponiert wurden und mir gewidmet sind. Der zeitgenössische Aspekt des Programms ergänzt den historischen Teil in stilistischer und künstlerischer Hinsicht. Die Titel sind so geordnet, dass das Programm interessante und unerwartete Kontraste bietet und so die ungeteilte Aufmerksamkeit des Zuhörers gewinnt, wobei jeder Titel zum nächsten passt und diesen aufwertet.

Die Suche nach dem idealen Klang der Aufnahme war ein Prozess, der einige Zeit in Anspruch nahm. Das Cembalo sollte nicht nur brillant, präzise und glasklar erlebt werden, sondern auch dessen gesanglicher Charakter spürbar sein.

Am Ende dieser Suche und nach dem Vergleichen von zahlreichen Varianten in der Ton-technik, fiel unsere Entscheidung schließlich auf die sehr besonderen Bändchenmikrofone. Auch wenn damit ein etwas präserteres Grundrauschen erzeugt wird, hatte sich gleichzeitig meine Vorstellung endlich erfüllt, den Klang des Cembalos möglichst unverfälscht und wahrhaft zu übertragen. Ich hoffe, dass auch Sie fasziniert sein werden von dem weichen, holzigen und zarten aber dennoch vollen und breitgefächerten Klang.

Alexandra Ivanova

Gedanken der Komponistin Anita Mieze

Als ich die Gelegenheit bekam, Musik für Cembalo zu schreiben, war mir bewusst, dass dies durchaus zu einer Herausforderung werden könnte. Doch die Erkundung der Klangfarben verschiedener Musikinstrumente interessiert mich sehr. Auch beim Komponieren gehört der Klang selbst zu meinen Hauptinteressen. Die Zusammenarbeit mit Alexandra war bei der Entwicklung dieser Stücke essenziell: Durch sie entdeckte ich, dass es das Cembalo als solches gar nicht gibt. Tatsächlich existiert eine Vielzahl von Varianten dieses Instruments, die sich in Form, Größe, Tonumfang, ihren Mechanismen zur Klangerzeugung und weiteren Aspekten unterscheiden. Es war absolut faszinierend, diesen Reichtum kennenzulernen.

Es gab mehrere mögliche Wege, an diese Herausforderung heranzugehen. Einer von ihnen entwickelte sich zu einem zentralen Merkmal der Komposition. Die Stücke verkörpern einen Dialog, sie legen die Verknüpfung des Imaginären und des Realen, des Alten und des Neuen, des Gewöhnlichen und Ungewohnten nahe. Mein Ziel war der Punkt, an dem sich der spezifische Klang des Cembalos in einer abstrakten Wolke von Klängen oder sogar Geräuschen auflöst. Das Stück selbst sollte den Hörer leiten. Dabei kann es bestimmte Assoziationen wecken, eine bestimmte Stimmung anregen oder eine unverwandte Erinnerung hervorrufen. Ich stimme jedoch John Cage zu, dass die Musik eine Art des Zuhörens ist: Man muss dem ganz eigenen Charakter eines Klangs aufmerksam zuhören ohne dabei geistige oder emotionale Reaktionen zuzulassen. Erst dann hört man Musik.

Anita Mieze



Sentiment

Woher kommen Empfindungen? Sind sie Folge unserer Sinneseindrücke? Wie beeinflussen sie unsere Wahrnehmung? Und können wir frei mit unserem Verstand entscheiden oder werden wir durch Gefühlsregungen zu bestimmten Entscheidungen getrieben? Im 17. Jahrhundert rückten diese Fragen ins Zentrum philosophisch-künstlerischer Überlegungen. René Descartes beschäftigte sich in der letzten zu seinen Lebzeiten veröffentlichten Schrift damit, was den Menschen in seinem Innersten bewegt. „Sentiments“ nennt er diese durch Sinneseindrücke ausgelösten Regungen, und er schlägt dafür eine noch passendere Bezeichnung vor, die auf den Aspekt der Bewegung abzielt: „Emotions“. Er teilt sie in sechs Archetypen ein, die in Kombination miteinander alle Zwischentöne menschlicher Empfindungen ergeben: Die Bewunderung, die Liebe, der Hass, die Traurigkeit, die Freude und die Begierde.

Dieser sehr schematisch anmutende Zugang, menschliche Gefühlswelten erklärbar zu machen, stellt ein zentrales Interesse des 17. Jahrhunderts dar. Anders als in der Renaissance steht nun nicht mehr der Mensch als Idealbild im Fokus, sondern der Mensch mit seiner Individualität, mit seinen Empfindungen, ja mit seinem Unterbewusstsein. Es sind die Kontraste der menschlichen Seele, die Abgründe des Bewusstseins, die innere Zerrissenheit, die die Philosophie und Kunst der Barockzeit antreiben. Für die Darstellung dieser Kontraste eignete sich kaum eine Kunstform besser als das Theater, das ganz auf der Dyna-

mik von Gegensätzen beruht. So mag es nicht verwundern, dass theatralische Elemente in allen Formen barocker Kunst zu finden sind – selbst in einem so abstrakten Gegenstand wie solistischer Musik für das Cembalo.

Und was letztere betrifft, kann gesagt werden, dass kaum jemals idiomatischere Musik für dieses Instrument komponiert wurde, als die Werke der französischen Clavecinisten – eine widersprüchliche Bezeichnung, denn die allermeisten von ihnen waren hauptberuflich Organisten! Ausgerechnet sie komponierten ganz auf die Klangwelt des Instruments ausgerichtete Musik: Fast alles wird hier ausnotiert, von den kleinsten Verzierungsfiguren über Artikulation einzelner Töne bis zu nuanciertesten Charakterbezeichnungen. Doch neben aller Penibilität und Liebe zum Detail hat diese Schule auch eine der rätselhaftesten und undefiniertesten musikalischen Formen hervorgebracht: die *Préludes non mesurés*, die ganz bewusst auf die Notation zeitlicher Werte verzichten. Ursprünglich wohl Imitationen der Preludes der Lautenisten, entwickelten sie sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu einer eigenen Gattung, in der ein performativer Aspekt ganz im Vordergrund steht: Der Spieler muss zuerst Ordnung in das scheinbare Chaos der Notenköpfe bringen, die dargestellten Affekte erkennen und sie entsprechend der dadurch ausgelösten Sentiments – um mit Descartes zu sprechen – auf dem Instrument zum Klingen zu bringen. Ein Kreis um den Lautenisten Charles Fleury, Sieur de Blancrocher, dem neben den Lautenisten Denis Gaultier und François Dufaut auch die Organisten Louis Couperin und Johann Jakob Froberger angehörten, scheint maßgeblich an der Entwicklung dieser neuen Musik für das Cembalo beteiligt gewesen zu sein.

Dennoch bleibt diese Musik sprachlos, und was sie uns genau erzählt, lässt sich schwer festmachen oder gar beschreiben. Wie kann sie dann theatralisch sein, wo doch ein wesentliches Element des Theaters das Wort, die Sprache, ja die Erzählung ist?

Die Clavecinisten wandten einen kleinen Trick an, in dem sie ihre Stücke mit (Widmungs-)Titeln und Charakterbezeichnungen versahen, die manchmal ganz eindeutig, häufig auf mehrdeutige Weise gewisse Assoziationen hervorrufen sollen. Gelegentlich Portraits und Charakterstudien, manchmal Entlehnungen aus antiker Mythologie, stellen die Titel der Stücke eine Brücke zu einer Bedeutungsebene her, die der sprachlosen Instrumentalmusik eine Stimme und eine Semantik verleiht. Rameaus 1724 veröffentlichtes Werk *L'entretien des Muses* spielt mit dieser Frage nach musikalischer Sprache: Worüber unterhalten sich die Musen auf dem Parnass? Durchaus möglich, dass Rameau – übrigens ein profilierter Opernkomponist – hier auch auf die apollinischen Musen anspielt, die die Saiten von Apollos Leier darstellen, versinnbildlicht durch die Saiten des Cembalos. Die Widmungsträger der Stücke können hingegen nicht immer so zweifelsfrei ermittelt werden wie in *La Forqueray*, das Jacques Duphy dem nur wenige Jahre älteren Cembalisten und Gambisten Jean-Baptiste Forqueray (1699–1782) zueignete. Bei *La de Belombre* könnte es sich etwa um eine Widmung an ein Mitglied der seit 1726 auf Château de Bellombre residierenden Familie Lemuet handeln.

Ein Stoff, der viele Komponisten im barocken Frankreich besonders inspirierte, ist die Geschichte von Medea, die auf drastische Weise den inneren Konflikt zwischen Verstand und Gefühl nach außen kehrt. In der Neuzeit meist auf der in Ovids *Metamorphosen* enthaltenen Fassung basierend, folgt die Hauptfigur Medea bei ihrer Heirat mit Jason, wie wir heute sagen würden, ihrem Bauchgefühl und entscheidet sich wider besseres Wissen für die Liebe. Jason hintergeht Medea jedoch und verlässt sie für eine andere, woraufhin die innerlich zerrüttete Betrogene den berühmten Kindermord begeht. Diese Geschichte wurde von Marc-Antoine Charpentier als Oper und von Louis-Nicolas Clerambault und Jean Philippe Rameau in Kantatenform vertont. Die kürzeste und durch ihre Textlosigkeit auf den emo-

tionalen Kern reduzierte Form stellt jedoch Jacques Duphlys Cembalostück dar, ständig fluktuierend zwischen hasserfüllter Rache und dem Aufblitzen der hoffnungsvollen Liebe.

Duphly, Enkel und wohl auch Schüler des bekannten Organisten Jacques Boyvin, war einer der wenigen Clavecinisten, die das Orgelspiel ganz zugunsten des Cembalos aufgaben. Friedrich Wilhelm Marpurg berichtet, dass er „den Flügel allein spielt, um wie er sagt, nicht seine Hand durch die Orgel zu verderben“. Dabei spielt Marpurg auf die feinsten Nuancen der Anschlagstechnik an, die nur auf dem Cembalo völlig zur Geltung kommen. Deutlich wird das etwa in *Les Graces*, das mit seinem mehrdeutigen Titel sowohl auf die zahlreichen musikalischen Verzierungen als auch auf die in der bildenden Kunst beliebten drei Grazien verweist. Ganz ähnlich in Joseph-Nicolas-Pancrace Royers *L’Aimable*, das mit seinen schmeichelnden Figuren eine musikalische Hommage an die Töchter Ludwigs XV., deren Musiklehrer Royer war und denen die gedruckte Sammlung gewidmet ist, darstellt. Doch das Cembalo kann auch ganz anders: In *Le Vertigo* erzeugt Royer mit den vollgriffigen Akkordrepetitionen eine theatralische Wirkung, die an den berühmten Klassiker von Alfred Hitchcock erinnert. Im Schwindelgefühl vermischt sich Bewusstsein und Unbewusstsein, die Sinneswahrnehmung wird verzerrt. Um diesen Effekt musikalisch zu erreichen, bedient sich Royer des verminderten Septakkords, der die Grenzen der Tonart überschreitet und dadurch ein Gefühl der Beklommenheit und Bodenlosigkeit erzeugt.

Gefühl und Verstand werden heute oft – wohl ein Erbe des 19. Jahrhunderts – als einander ausschließende Gegensätze verstanden. Jane Austens Roman *Sense and Sensibility* kommt dabei in den Sinn. Neurologische Forschungen der letzten Jahre zeigen jedoch, dass unser Denken und Fühlen untrennbar miteinander verbunden sind – ganz ähnlich, wie Descartes schreibt. Am Ende seiner Abhandlung spricht er von den „*émotions intérieures*“, eine Art innere Freude, die durch tugendhafte, vernünftige Entscheidungen gebildet wird

und – wenn sie stark genug ist – alle negativen Empfindungen auszugleichen vermag. Diese tröstliche Fähigkeit wird vor allen anderen Kunstformen der Musik zugeschrieben, und sie tritt in jenen Momenten hervor, in denen unsere Empfindungen so stark sind, dass man sie nicht mehr in Worte fassen kann. Victor Hugos oft zitierter Ausspruch, dass Musik das ausdrückt, „was nicht gesagt werden kann und worüber zu schweigen unmöglich ist“, wird beim Hören von Louis Couperins *Tombeau* für seinen verunglückten Freund Charles Fleury, Sieur de Biancrocher verständlich. Anders als in Frobergers gleichnamigem Werk, in dem der tödliche Treppensturz Fleurys dramatisch dargestellt wird, bewegt sich Couperins distanziert wirkende Komposition jenseits der äußeren Emotionen: Trauer und Schmerz werden hier durch die von Descartes beschriebene innere Freude ausgeglichen und schimmern wie in einer fernen Erinnerung durch, ohne die Seele aus dem Gleichgewicht zu bringen.

Christoph Prendl

Die Künstlerin

Biografische Anmerkungen

Alexandra Ivanova wurde in Russland am Baikalsee geboren. Bereits im Alter von fünf Jahren bekam sie Klavierunterricht, mit acht Jahren debütierte sie mit dem Philharmonieorchester der Stadt Irkutsk.

Sie studierte Klavier, Historische Tasteninstrumente und Kammermusik am Staatlichen Moskauer P.-I.-Tschaikowski-Konservatorium, unter anderem bei Yury Martynov, Olga Martynova und Vjatscheslav Poprugin. Ihr Konzertdiplom absolvierte sie 2007 mit Auszeichnung.

Parallel zu einem Aufbaustudium am P.-I.-Tschaikowski-Konservatorium bei Alexei Ljubimow trat sie ein Masterstudium an der Schola Cantorum Basiliensis an: Cembalo, Basso Continuo, Ensembleleitung und Fortepiano bei Jesper Bøje Christensen sowie Improvisation bei Rudolf Lutz. 2012 schloss sie das Studium mit Auszeichnung ab und begann als Korrepetitorin mit Cembalo, Orgel und Fortepiano an der Schola Cantorum Basiliensis und der Musik-Akademie Basel zu arbeiten.

Von 2007–2012 war Alexandra Ivanova Bundesstipendiatin der Schweiz (ESKAS), Stipendiatin der Stadt Basel und der Musik-Akademie Basel. Sie erhielt den Prix Collard und gewann das Stipendium der Kiefer Hablitzel Stiftung sowie des Rahn Kulturfonds Zürich.

In zahlreichen Meisterkursen und Projekten erhielt sie wichtige Impulse von Pierre Hantai, Kristian Bezuidenhout, Andreas Scholl, Sara Mingardo, Margreet Honig, Diego Ares und anderen.

Alexandra Ivanova tritt als vielseitige Tastenspielerin regelmäßig in Europa und Russland auf – am Cembalo, Klavier und Fortepiano. Sie wirkt dabei als Solistin wie auch als Kammermusikpartnerin und Continuospielerin in verschiedenen Ensembles und Orchestern. Ihr Repertoire umfasst die Musik von mehr als vier Jahrhunderten, von der Epoche des Frühbarock bis zu Werken zeitgenössischer KomponistInnen. Sie hat in zahlreichen Aufnahmen für Radiosender in Russland, Italien, Deutschland und in der Schweiz gespielt. Unter anderem spielte sie zusammen mit Anaïs Chen 2018 alle Sonaten für Cembalo obligato und Violine von Johann Sebastian Bach ein.

www.alexandraivanova.net



Acknowledgements

My thanks go to Barbara L. Begelsbacher, Anita and Peter Zumstein, and Wieslaw Reglinski for their support, which made this CD production possible.

I would also like to thank the harpsichord maker Joel Katzman for his valuable help, his conversations and inspiration, and of course for the fabulous instrument, which with its special sounds provided me with many fresh ideas, as well as Nana Yanagimoto and Pieter-Jan Belder, who made their instruments available to me.

I wish to thank Slava Poprugin, Anita Mieze, and Christoph Prendl for our artistic exchange, for our cooperation, and for their support in making this CD a reality.

Instruments

Pieces by Couperin, Duphly, Rameau and Royer:

Harpsichord based on 1638 J. Ruckers, built in 2003 by Joel Katzmann, on generous loan from Ms. Nana Yanagimoto

Pieces by Anita Mieze:

French harpsichord based on Blanchet, built in 2013 by Titus Crijnen

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

Recorded at Steppenwolf Studio, Netherlands

(www.steppenwolfstudio.nl)

August and October, 2018

Recording Producer/Tonmeister: Slava Poprugin

Editing: Slava Poprugin

Harpsichord Tuner: Pieter-Jan Belder

German into English Translation: Aaron Epstein

English into German Translation: Florian Aurich

Booklet Editorial: Eva Morlang

Photography: Vadim Frolov, Martin Chiang, Slava Poprugin

Graphic Design: Thorsten Stapel

© + © 2021 GENUIN classics, Leipzig, Germany

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,
lending, public performance and broadcasting prohibited.

