



CD-68 STEREO

ASPECTS ON HARPSICHORD



A BIS original dynamics recording

ASPECTS ON HARPSICHORD

FRESCOBALDI, Girolamo (1583-1643)

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | Toccata quarta for harpsichord solo (<i>Bärenreiter</i>) | 4'25 |
| [2] | Partita sopra l'Aria di Follia for harpsichord solo (<i>Bärenreiter</i>) | 3'45 |
-

RAMEAU, Jean-Philippe (1683-1764)

- | | | |
|-----|--|------|
| [3] | Musette en rondeau for harpsichord solo (<i>Bärenreiter</i>) | 2'03 |
| [4] | Tambourin for harpsichord solo (<i>Bärenreiter</i>) | 1'27 |
| [5] | Les tendres plaintes for harpsichord solo (<i>Bärenreiter</i>) | 3'14 |
| [6] | La joyeuse for harpsichord solo (<i>Bärenreiter</i>) | 1'31 |
| [7] | Le lardon for harpsichord solo (<i>Bärenreiter</i>) | 1'00 |
| [8] | La boiteuse for harpsichord solo (<i>Bärenreiter</i>) | 1'02 |
| [9] | Gavotte for harpsichord solo (<i>Bärenreiter</i>) | 6'07 |
-

MELLNÄS, Arne (b. 1933)

- | | | |
|------|---|------|
| [10] | Agréments (1970) for harpsichord solo (<i>STIM</i>) | 2'13 |
| [11] | The Mummy and the Humming-Bird (1974) (<i>STIM</i>) | 6'48 |
1. *The Mummy's Dream*; 2. *The Humming-Bird's Aria*;
3. *Dance of the Mummy and the Humming-Bird*
for recorders (sopranino, descant & treble) and harpsichord
-

NØRGÅRD, Per (b. 1932)

- | | | |
|------|--|-------|
| [12] | Turn (1973) for harpsichord solo (<i>Wilhelm Hansen</i>) | 14'30 |
|------|--|-------|

BERGMAN, Erik (b. 1911)

- [13] **Energien**, Op. 66 (1970) for harpsichord solo (*Fazer*) 4'19
-

MORTHENSON, Jan W. (b. 1940)

- [14] **Unisono** (1975) for bassoon with live electronics and harpsichord (*Reimers*) 8'15
-

HOLEWA, Hans (1905-1991)

- [15] **Notturmo per gli impulsi** (1976) for harpsichord solo (*STIM*) 5'30
-

HOVLAND, Egil (b. 1924)

- [16] **Cantus I**, Op. 45 (1964) for flute and harpsichord (*Norsk Musikforlag*) 4'31
-

[1]-[9] **Inger Grudin-Brandt**, harpsichord

[10]-[16] **Eva Nordwall**, harpsichord

[11] **Camilla Söderberg**, recorders

[14] **Knut Sønstevold**, bassoon and live electronics

[16] **Gunilla von Bahr**, flute

INSTRUMENTARIUM

Frescobaldi: Harpsichord in the Italian style after Nicolaus de Quoco 1612, mean-tone tuned, low pitch 415, built by Martin Sassmann, Hückeswagen, Germany

Rameau: Harpsichord in the French style after Pascal Taskin 1769, tuned in Rameau, normal pitch 440, built by Martin Sassmann, Hückeswagen, Germany

Twentieth-century items: Neupert 'Vivaldi' harpsichord, Nuremberg 1972

Sopranino recorder: Moeck, Celle 1976

Descant recorder: Moeck, Celle 1970

Treble recorder: Hans Coolsma, Utrecht 1974

Bassoon: Schreiber 1972

Live electronics: Echo, phase-shifter, octave-divider, specially constructed signal distributor, Barcus-Berry contact microphone, two transducers.

Flute: Aug. Rich. Hammig, Markneukirchen, Germany

G **Girolamo Frescobaldi** (1583-1643) is one of the giants in the history of the keyboard, one of the final links in a long development which started with the early Spanish lute and keyboard masters. During his lifetime he was a famous composer, virtuoso and teacher (his most illustrious pupil was J.J. Froberger). He composed in all the musical genres of the day but the bulk of his production was for harpsichord or organ. In 1637 there appeared in print *Toccate d'Intavolatura di Cimbalo et Organo, Partite di diversi Arie et Corrente, Balletti, Ciaccone, Passachagli, di Girolamo Frescobaldi, Organista in S. Pietro di Roma: Libro Primo* from which these two pieces are drawn. In the foreword to this *Libro Primo*, Frescobaldi gives instructions for reading and interpreting his music. We read, for example, that the style of playing should not slavishly follow the beat but should be now fast, now slow or even stop momentarily in accordance with the content and expression of the music and that one is not at all obliged to play complete toccatas but can select sections from them if one wishes. Frescobaldi also gives instructions for playing *inéga*les and for finishing sections of the toccatas. The player is given great freedom in interpreting the written music, and the obligation, as we understand it, faithfully to follow the text hardly exists. The harpsichordist is greatly helped by the fingerings which were used at the time and which have come down to us in several older keyboard tutors. A distinction was made between 'good' and 'bad' fingers. The former were used for the strong beats and the latter for the weak beats. Passing the thumb under the fingers was not usual. This fingering gives both a particular form of articulation in runs and an unevenness in the rhythm, *inégalité*, which was used intentionally until late in the eighteenth century as an expression of feeling and good taste.

The toccata as a form needs little introduction but we should note that the ***Follia Variations*** are very different from the theme which we know so well from Corelli and Handel. The tune of *La Folia* is one of the great 'hits' in the history of music, but Frescobaldi's *Follia* shares only its name and time signature.

In this recording mean-tone temperament and early fingering have been used.

Jean-Philippe Rameau (1683-1764) is also one of the last of a line and something of a climax to a keyboard tradition, that of the *clavecinists* (French 'clavecin' = harpsichord). In France there developed a special keyboard style, both virtuoso and expressive, out of the playing of the lute. It is probably no mere

coincidence that this golden age of the keyboard was contemporary with the golden age of harpsichord construction in the period around 1700 in France. The art of harpsichord construction had reached France from Italy via Flanders (Antwerp). The two-manual transposing Flemish harpsichord was built out for tonal purposes with another 8' stop (on the upper manual), with a greater range and with a new invention: a coupler for the two manuals. We have arrived at the typical Baroque harpsichord with 8' and 4' on the lower manual, 8' on the upper manual, possibly a buff stop and with a coupler. This instrument prevailed for roughly a hundred years, 1700-1800. (The French copy used here has this disposition but has also a lute stop on the upper manual.) This harpsichord was tuned to various different temperaments according to inclination and taste. If equal temperament and meantone temperament are extremes, Baroque tunings were compromises. More keys were playable but all of them were different from each other. Very popular were those temperaments in which the major third in a triad was larger the further one advanced through the keys. Overlarge major thirds were thought to cause excitement while keys which were too pure induced lethargy if they did not actually send people to sleep. In his book *Das Neu Eröffnete Orchestre* (1713) Johann Mattheson gives an exhaustive description of the characteristics of the different keys and their uses. His book is, to say the least, unscientific, but all the more entertaining. For this recording the instrument was tuned to a Baroque temperament known as Rameau.

The style of the clavecinists is characterized by rich ornamentation which is used in the most skilful manner to heighten expressivity. An unusual feature is that the ornamentation is actually notated. The articulation and above all the agogic content help the expressivity in a way which is almost shocking to twentieth-century ears. Here again the traditional technique of fingering is a great help in interpreting the music, especially with regard to the *notes inégales*. Part also of the French keyboard method was the practice of never striking more than one note at a time; the marked attack at the start of each tone on the harpsichord would have produced a brutal and tasteless effect.

Jean-Philippe Rameau wrote mostly opera music but also important theoretical works. It was he, for example, who gave us the terms tonic, dominant and subdominant and who systematized the contemporary understanding of harmony

as well as illustrating the cyclic aspects of the keys. He systematized the intervals, the laws governing melody and the keys to produce a theory of affects. He published three collections of *Pièces de Clavecin* (1706, 1724 and 1728) as well as single pieces in 1741 and 1747, partly in the form of suites, partly as typically French character pieces. The pieces included on this record are: **Musette en rondeau** (the musette is a bagpipe and the piece is in rondo form); **Tambourin** (almost certainly a dance); **Les tendres plaintes** (Sweet Lamentations); **Le lardon** (a minuet whose title may perhaps be translated 'Fatty'); **La boiteuse** (Lame Woman); the final **Gavotte** with its six *doubles* or variations is one of Rameau's most famous pieces. Rameau pointed out in his introduction to the 1728 edition that the gavotte should be played slowly.

As a means of expression for contemporary music the harpsichord appeared to have been buried with the last of the great Baroque composers. The instrument's capacity for precision in polyphonic music was quite foreign to the new, simpler style with its emphasis on emotion, which developed in the Rococo period. With the Classical era of music the pianoforte gained the ascendancy. The dawning of a renaissance for Baroque music at the beginning of this century at first resulted in no great change. New instruments began to be built on the lines of the grand piano with heavy iron frames and they were played in more or less the same manner as the piano. Such composers as wrote for the harpsichord did so with the piano in mind. But in recent decades the situation has radically changed. Deeper insight into the peculiarities of the instrument and with it a return to earlier ideas of construction have given not only an increasing number of specialist harpsichord soloists, but therewith also composers, new musical possibilities.

Arne Mellnäs's (b. 1933) semi-ironical **Agréments** (1970) — dedicated to Eva Nordwall after she had premièred it in Vienna in 1973 with the inscription 'You are wonderful!' — forms a symbolic introduction to the modern music on this CD, where tradition meets the contemporary in fruitful association.

The composer writes: "Agréments" is the French term for ornaments, that is, the melodic figures and decorations which we primarily associate with Baroque music. Since the timbre of the harpsichord gives me an immediate association to that sort of "ornamented" music, it seemed natural, so to speak, to build on the tradition. Simplifying drastically, one can describe parts of *Agréments* as a piece in

which the principal notes, those constituting the “melody”, have been erased — only the ornaments are left. The other, contrasting sections are made up of typically virtuoso expressions of the sort I usually call “gesticulatory soloist music.”

The Mummy and the Humming-Bird (1974) for recorder and harpsichord received its title from an old picture which Mellnäs saw of precisely a mummy with a humming-bird. The music was written *ad libitum* solo for a virtuoso recorder-player, but the intended contrast first appears with the harpsichord’s stiffly antiquated movements which clearly show that the mummy has life in it. In the first movement the soloist plays *The Mummy’s Dream* for treble recorder, in the second *The Humming-Bird’s Aria* for descant recorder and in the last *Dance of the Mummy and the Humming-Bird* for sopranino recorder. The work was written for and dedicated to Camilla Söderberg and Eva Nordwall who played it for the first time at a concert at Edsberg Castle near Stockholm in 1974.

Per Nørgård’s (b. 1932) ***Turn*** (1973); (harpsichord version for Eva Nordwall 1976), according to the composer, ‘is a work “for a keyboard instrument” and can be executed on the piano, clavichord, organ — and thus also the harpsichord. Each of these instruments brings out a particular side of the work — as regards the piano, for example, the great dynamic and coloristic expansion, while the harpsichord version conveys the work into the discretely miniature world of the subtlest nuances of duration. *Turn* (the title suggests revolving, turning over, changing) demands a completely new fingering technique which lets the classical triads reappear in new guises; instead of each of the three, four or five notes of the chords having the same duration, each note of the figure is given its own length, depending on its increasing or decreasing significance during that particular structure. This demands that the player consider the length of each tone separately, a sort of rhythmic micropolyphony. The work develops against this ticking, vibrating background as a series of continually changing mental states of archetypal character (“vital”, “lyrical”, “majestic”, “wild”, and so on).’

The version for harpsichord was premièred by Eva Nordwall at a Fylkingen concert in Stockholm in 1976.

Erik Bergman (b. 1911) writes that ***Energien***, Op.66 (1970), ‘demands, as its title suggests, a wealth of dynamic strength on the part of the performer. It is a clearly virtuoso piece in which the player throws herself into a frantic struggle with

massive chords, partly cluster-like, with urgent tremolos and prominent rhythms. An almost passionate intensity is whipped up. The middle section, on the other hand, is almost mysterious, coloured by the delicacy of the buff stop, by arpeggios and by dripping notes.'

The work was commissioned by Antoinette Vischer and first performed in Helsinki in 1971 by the Finnish harpsichord player Marketta Valve. The first Swedish performance was in Stockholm in 1975 and the first German performance in Lübeck in 1976, both times by Eva Nordwall.

Jan W. Morthenson's (b. 1940) *Unisono* (1975) for bassoon, live electronics and harpsichord or harp was commissioned by and written in close cooperation with Knut Sønstevoid and Eva Nordwall and with financial help from the Swedish Concert Institute ('Rikskonserter'). A provisional première (without electronics) took place at the Music and Art Week at Junsele in 1975; the first complete performance was during a concert tour for Rikskonserter in the spring of 1976.

The composer describes the piece as follows: 'The Italian word "unisono" means sounding together, unanimity. In music the term is used where several instruments are required to play exactly together, to sound like one voice. The composition *Unisono* thus builds on the concordance between bassoon and harpsichord. This ideal, though, the complete fusion of two instruments, the piece only attains for short moments. The principal tension in *Unisono* is based on the disagreements between the two instruments which sometimes depart from and sometimes approach a musical unity. Certain sections consist of "echos", attempts to repeat difficult phrases from the other instrument. At the end there are several such unachievable "fugues" which, unlike the restrained Baroque fugues, collapse in chaos. Contact between performers breaks down, the language gets too complicated; the vagueness of the musical contours subsides into a mist where all shapes are dissolved.'

Hans Holewa (1905-1991) composed *Notturmo per gli espulsi* in February 1976, influenced partly by the political events of the day. In a long letter dated 27th February he writes: 'I — and most "ordinary" people — cannot have a categorical opinion about the legal aspects of the question (the expulsion of Assyrian refugees); for us only empathy regarding the situation remains, whether it be about refugees or, emerging sooner or later, the state of being an outcast from society in one's own

or in a foreign country (...). The piece is very difficult from a technical point of view, but it turned out so and I can write no other way. It is the performer's task to make these sudden changes of expression her own experience.' The work is dedicated to Eva Nordwall who gave its first performance at a concert in Malmö in 1976.

Egil Hovland's (b. 1924) *Cantus I*, Op. 45 (1963-64) for flute and harpsichord 'was composed at the turn of the year 1963 for the flautist Rasmus Ringdal's début in Oslo in 1964. (...) the work is built on a twelve-note row. I had first thought of calling it "Elegy", but turned to the more neutral title "Cantus" which does not arouse any preconceptions.'

The work consists of two closely related sections which can be described respectively as A-B-A and B-A-B, where A is an unaccompanied flute solo, B a sort of chorale, which on the first two occasions rise to a climax in rhythmically complex interplay. At last the chorale reappears as an epilogue, bringing the music back to silence.

Inger Grudin-Brandt was born in Stockholm and studied the piano there with Gottfrid Boon and Hilda Waldeland and in Darmstadt with Hans Leygraf. From 1958 until 1962 she studied the harpsichord with Fritz Neumeyer at the State High School for Music in Freiburg. In 1962 she made her German and Swedish débuts as a harpsichordist and has since given concerts and taught in both countries. In 1971 she returned to Sweden where she has given numerous courses in playing the harpsichord, not least in the Institute for Musical Research at the University of Stockholm, and has given regular concerts. She has also given concerts with the intermedia group 'Grudinska Selskapet' which was founded in 1974 and which devotes itself to studying and performing historical styles in texts, music, dance and costume.

Eva Nordwall (b. 1944 in Czechoslovakia) studied at the conservatory in Brno before settling in Sweden in 1963. At the Royal College of Music in Stockholm she studied the piano with Stina Sundell and the harpsichord with Margit Theorell. She made her concert début in 1972 and has since appeared on radio and television as well as giving concerts in Sweden and on the Continent, including first performances of numerous new compositions for harpsichord. She appears on 5 other BIS records.

Giolamo Frescobaldi (1581-1643) ist einer der großen in der Geschichte der Klavierskunst, eines der letzten Glieder einer langen Entwicklungskette, die mit den altspanischen Lauten- und Orgelspieler anfängt. Zu Lebzeiten war er als Komponist, Virtuose und Lehrer hoch geschätzt (sein berühmtester Schüler war J.J. Froberger). Wenn auch sein Schaffen Musik aller damaligen Gattungen umfaßt, fällt sein Hauptwerk doch in den Bereich der Orgel- und Cembaloliteratur. 1637 wurde *Toccate d'Intavolatura di Cimbalo et Organo, Partite di diversi Arie et Corrente, Balletti, Ciaccone, Passachagli, di Girolamo Frescobaldi, Organista in S. Pietro di Roma: Libro Primo* gedruckt, welchem diese zwei Stücke entnommen sind. In einer Vorrede zu *Libro Primo* gibt uns Frescobaldi Auskunft darüber, wie seine Musik zu verstehen und aufzuführen ist. Wir lesen darin u.a., daß die Spielweise dem Tactus nicht streng unterworfen sein soll sondern mal langsam, mal schnell; ja sogar stehenbleiben wird, je nach Ausdruck und Inhalt der Musik; daß man keineswegs die Toccaten im ganzen spielen müsse, sondern sehr wohl ausgewählte Teile vortragen kan usw., dazu werden Anweisungen gegeben wie die verschiedenen Teile einer Toccaten zu beenden seien sowie für die damalige Inegalpraxis. Die Freiheit des Interpreten ist groß, die Notentreue gering, gesehen mit den Augen des 20. Jahrhunderts. Eine gute Hilfe leistet dem Spieler der alte Fingersatz, der in mehreren älteren Klavierschulen dokumentiert ist. (Er wurde bei dieser Aufnahme auch verwendet.) Man unterscheidet zwischen „guten“ und „schlechten“ Fingern. Jene werden auf starken, diese auf schwachen Taktteilen verwendet. Daumen unteretzten war nicht üblich. Dieser Fingersatz ergibt außer einer typischen Artikulation in den Läufen auch die besondere rhythmische Unebenheit, die als „Inegalspiel“ bekannt ist, und die immer angestrebt wurde, übrigens bis spät ins 18. Jahrhundert hinein, als Zeichen der Empfindung und des guten Geschmacks.

Die Toccaten als Form bedarf wohl keiner Beschreibung. Über Frescobaldis **Follia-Variationen** muß aber bemerkt werden, daß sie sich von dem bekannten Thema, das wir von Corelli und Händel kennen, beträchtlich unterscheiden. Dieses *Folia*-Thema ist einer der größten Schlager der Musik-Geschichte, doch hat Frescobaldis *Follia* mit diesem nur den Namen und den Dreiertakt gemeinsam.

Jean-Philippe Rameau (1683-1764) ist auch einer der letzten Ausläufer und Vollender einer Klaviertradition, nämlich jener der sog. *Clavecinisten* (von fr.

Clavecin = Cembalo). In Frankreich entstand aus der Lautenspiellkunst eine spezifische Klavierkunst, die sowohl virtuos als auch äußerst espressiv ist. Sicher ist es kein Zufall, daß der Höhepunkt dieser Klavierkunst mit dem des Cembalobaus zeitlich und räumlich zusammenfällt, nämlich in Frankreich um die Jahrhundertwende 1700. Die Kunst des Cembalobaus war damals von Italien über Flandern (Antwerpen) nach Frankreich gekommen, wo man das zweimanualige flämische Transpositions-Cembalo dahingehend veränderte, daß es nunmehr klanglicher Fülle und Abwechslung diene, indem man es mit einem zusätzlichen 8'-Register versah (im Obermanual), den Umfang erweiterte und schließlich die Manualkoppel erfand. Damit hatte man das typische Barockcembalo geschaffen, das grob gerechnet 1700-1800 im Brauch war und folgenderweise aussah: im Untermanual 8' und 4', im Obermanual 8', ev. mit einem Lautenzug, Manualkoppel. (Die französische Kopie, die bei dieser Aufnahme gespielt wurde, hat diese Disposition und dazu noch ein extra nasales Register im Obermanual.) Dieses Cembalo wurde, je nach Geschmack, in verschiedenen Barocktemperaturen gestimmt. Wenn unsere heutige gleichschwebende Temperatur und die mitteltönige Stimmung die Äußerlichkeiten bezeichnen, so stellen die zahlreichen Barocktemperaturen Kompromisse dar: eine größere Anzahl Tonarten als in mitteltöniger Stimmung werden spielbar, keine aber ganz rein. Sehr beliebt waren die Systeme, in denen die große Terz des Durdreiklangs sich vergrößert, je weiter man in dem Quintenkreis fortschreitet. Zu große Durterzen riefen Aggressivität hervor, meinte man, während reine Intervalle Erschlaffung, ja Schläfrigkeit bewirkten! Johann Mattheson gibt in seinem Buch *Das Neu Eröffnete Orchestre* 1713 eine ausführliche Beschreibung von den Eigenschaften und der Verwendbarkeit der Tonarten, die in keiner Weise wissenschaftlich ist, aber eine ergötzliche Lektüre bietet. (Bei dieser Aufnahme wurde eine Temperatur namens Rameau verwendet.)

Der Stil der Clavecinisten ist durch eine üppige Ornamentik gekennzeichnet, die in durchdachtester Weise dem Ausdruck dient. Sie ist bis ins kleinste Detail in der Notenschrift festgelegt, was in der Barockmusik ungewöhnlich ist. Auch die Artikulation, aber vor allem die Agogik wird in Anspruch genommen, manchmal in einem Maße, das das heutige Publikum schockiert. Auch bei den Clavecinisten kommt der alte Fingersatz dem heutigen Spieler zu Hilfe, besonders bei dem inegalen Spiel. Der französischen Klavierpraxis entstammt auch der Brauch,

niemals mehrere Töne gleichzeitig anzuschlagen. Der scharfe Attack des Cembalotones würde sonst einen brutalen und geschmacklosen Eindruck erwecken.

Jean-Philippe Rameau schrieb hauptsächlich Opernmusik, aber auch theoretische Werke von großer Bedeutung. Er ist es z.B., der die Namen Tonika, Dominante und Subdominante geprägt hat. Er systematisierte die Harmonielehre, skizzierte den Quintenkreis und stellte Intervalle, Melodielehre und Tonarten zu einer Affektenlehre zusammen. Er gab drei Sammlungen *Pièces de Clavecin* heraus, 1706, 1724, 1728, dazu einzelne Stücke 1741 und 1747, teils in der Form der Suite, teils als Charakterstücke nach typisch französischer Art. Die Titel dieser Stücke lauten in deutscher Übersetzung: **Musette en rondeau** (Dudelsackmusik in Rondoform), **Tambourin** ist sicherlich ein Tanz, **Les tendres plaintes** (Zartes Klagen), **La joyeuse** (die Lustige), **Le lardon** (Menuett: Dickerchen), **La boiteuse** (die Hinkende). Die **Gavotte** mit den sechs *Doubles* (Variationen) ist eines der bekanntesten Stücke Rameaus. Rameau weist in seiner Vorrede zu der Ausgabe von 1728 darauf hin, daß diese Gavotte langsamer als üblich zu spielen sei.

Als Instrument für zeitgenössische Musik schien das Cembalo zusammen mit den letzten großen Meistern des Barocks ins Grab gestiegen zu sein. Seine Möglichkeiten zu polyphoner Präzision waren dem neuen galanten, empfindsamen Stil total fremd. Mit der Wiener Klassik hat dann das Pianoforte endgültig die Oberhand gewonnen. Die aufsteigende Barockrenaissance Anfang des 20. Jahrhunderts brachte zunächst keine grundsätzlichen Veränderungen. Die ersten Neukonstruktionen waren noch stark von der Statik des Pianofortes (Eisenrahmen u.a.) beeinflußt, und man hat darauf mehr oder weniger wie auf dem Konzertflügel gespielt. Bei den Komponisten, die sich für das Cembalo interessierten, wurde die Schreibweise noch ganz vom Klang und von der Technik des Klaviers geprägt. Erst in den letzten Jahren hat sich die Situation endgültig verändert. Ein tieferes Verständnis der Eigenart des Instrumentes, und als Folge davon ein Zurückgreifen auf alte Konstruktionsprinzipien, hat der jetzt zunehmenden Anzahl von Solisten eine Möglichkeit gegeben, sich nur auf das Cembalo zu spezialisieren, was wiederum entscheidende Rückwirkungen auf die Komponisten gehabt hat.

Arne Mellnäs' (geb. 1933) hintergründig ironische **Agréments** (1970) — mit dem Zusatz „You are wonderful!“, Eva Nordwall nach der Uraufführung in Wien

1973 gewidmet — stehen symbolisch am Anfang der „modernen“ Teil dieser Platte, wo die Tradition sich mit dem Zeitgenössischen fruchtbar vermischt.

„Agréments“ ist der französische Ausdruck für Ornamentik, d.h. für jene melodischen Verzierungen und Schmuckfiguren, die man in erster Linie mit der Barockmusik verbindet. Nachdem es mit dem Cembaloklang an sich unmittelbare Assoziationen an die ‚figurative‘ Musik dieser Art gibt, war es mir natürlich, sozusagen die Tradition fortzusetzen. Sehr vereinfacht könnte man gewisse Teile der *Agréments* als ein Werk beschreiben, in dem die Haupttöne, die ‚Melodien‘, ausstrahlt worden sind — es bleiben nur noch die Ausschmückungen. Die übrigen kontrastierenden Teile bestehen aus virtuosem Allgemeingut in jener Art, die ich ‚gestliche Solistenmusiken‘ zu nennen pflege.“

The Mummy and the Humming-Bird (1974) für Blockflöte und Cembalo verdankt seinen Titel einem alten Bild von einer Mumie mit einem Kolibri, das Mellnäs eben gesehen hatte. Die Musik wurde *ad libitum* solo für einen virtuellen Blockflötisten komponiert, doch bekommt sie die beabsichtigte Kontrastwirkung erst durch die steif antiquierten Bewegungen des Cembalos, die deutlich angeben, daß auch die Mumie lebendig ist.

Der Solist spielt im ersten Satz, *The Mummy's Dream*, Altblockflöte; im Zweiten, *The Humming-Bird's Aria*, Sopranblockflöte; und im letzten, *Dance of the Mummy and the Humming-Bird*, Sopranino. Das Stück wurde für Camilla Söderberg und Eva Nordwall komponiert und ihnen auch gewidmet. Sie spielten 1974 die Uraufführung bei einem Konzert auf Schloß Edsberg, in der Nähe von Stockholm.

Per Nørgårds (geb. 1932) ***Turn*** (1973; Fassung für Cembalo für Eva Nordwall 1976) „ist ein Werk für ein ‚Tasteninstrument‘, sowohl auf Klavier, Clavichord, Orgel, als auch auf dem Cembalo ausführbar. Von jedem Instrument werden andere Aspekte des Werkes betont; z.B. vom Klavier die große klangliche Entfaltung, während die Ausführung auf Cembalo das Werk in die diskrete Miniaturwelt von subtil nuancierten Zeitdauern hineinbringt. *Turn* — dessen Titel Wechsel, Drehung, Tausch andeutet — verlangt von dem Spieler eine ganz neue Fingertechnik, die es den klassischen Dreiklangfiguren erlauben soll, in veränderter Form zurückzukommen; statt der gleichen Dauer von allen Tönen der im Stück vorkommenden Drei-, Vier- oder Fünfklänge wurde jedem Ton eine individuelle Dauer zugeteilt, je nach der zu- oder abnehmenden Bedeutung im musikalischen

Verlauf. Die Dauer jedes Anschlages muß genau kontrolliert werden, was eine Art von rhythmischer ‚Mikropolyphonie‘ ergibt. Das Werk entwickelt sich gegen diesen tickenden, vibrierenden Hintergrund wie eine ewige Folge von veränderten Zuständen, die archetypischen Charakter besitzen, wie ‚vital‘, ‚lyrisch‘, ‚majestätisch‘, ‚wild‘ usw.“

Die Fassung für Cembalo wurde 1976 von Eva Nordwall bei einem Konzert im Kammermusikverein „Fylkingen“ in Stockholm uraufgeführt.

Erik Bergmans (geb. 1911) *Energien* Opus 66 (1970) „fordern, wie es der Titel angibt, von dem Interpreten ein wahrhaftes Angebot dynamischer Kraft. Es handelt sich um ein ausgesprochen virtuosos Stück, wo der Cembalist sich in einen stürmischen Nahkampf mit vieltönigen, teilweise clusterartigen Akkorden, heftigen Tremolos und markanten Rhythmen stürzt. Eine fast leidenschaftliche Besessenheit wird aufgepeitscht. Im Mittelteil herrscht aber durch die spröden Lautenzüge, die gebrochenen Klänge und die tröpfelnden Töne eine verhaltene, geheimnisvolle Stimmung.

Das Stück wurde im Auftrag von Antoinette Vischer komponiert, in Helsinki 1971 von Marketta Valve uraufgeführt. Eva Nordwall spielte 1975 die schwedische Erstaufführung in Stockholm, 1976 die deutsche in Lübeck.

Jan W. Morthensons (geb. 1940) *Unisono* (1975) für Fagott mit Live Electronics und Cembalo (oder Harfe) wurde im Auftrag von Knut Sønstevoid und Eva Nordwall, mit finanzieller Unterstützung vom Institut Rikskonserter, in enger Zusammenarbeit mit den Ausführenden komponiert. Eine provisorische Uraufführung fand bei der jährlichen Musik- und Kunstwoche in Junsele (Nordschweden) 1975 statt, aber ohne Elektronik; die Uraufführung der endgültigen Fassung erst ein Jahr später, in Arvika, im Rahmen einer von Rikskonserter veranstalteten Konzertreise.

„Das italienische Wort *unisono* bedeutet Einklang, Einstimmigkeit. Musikalisch wird *unisono* dort verwendet, wo mehrere Instrumente exakt zusammen spielen sollen, wie eine einzige Stimme. Das Stück *Unisono* wurde also auf der Einstimmigkeit von Fagott und Cembalo gebaut, einer Einstimmigkeit aber, die ein Ideal bleibt und von den Instrumenten nur kurz vorübergehend erreicht werden kann. Die konstruktive Spannung in *Unisono* kommt daher, daß sich die Instrumente unaufhörlich von einander entfernen oder sich einander nähern. Gewisse

Teile wurden als ‚Echos‘ komponiert, wo ein Instrument besonders komplizierte Phrasen des anderen zu wiederholen versucht. Im letzten Teil kommen mehrere solche unerreichbare ‚Fugen‘ vor, die, ganz im Gegensatz zu den disziplinierten Barockfugen, im Chaos zusammenbrechen. Die Kontakte zwischen den Musikern hören allmählich auf; die Sprache wird zu kompliziert; die immer unschärfer werdenden musikalischen Gestalten sind am Ende schon nebelhaft verschwommen.

Hans Holewa (1905-1991) komponierte das *Notturmo per gli espulsi* im Februar 1976, zum Teil unter dem Eindruck der Tagesereignisse. In einem langen Privatbrief, vom 27. Februar 1976 datiert, sagt der Komponist u.a.: „Ich – wie die meisten sogenannten gewöhnlichen Menschen – kann keine kategorische Stellung nehmen“ (Zu der Frage Ausweisung aus Schweden illegal eingewanderter assyrischer Flüchtlinge); „für uns bleibt nur das Sichhineinversetzen in diesen Zustand übrig, sollte es sich um Flüchtlinge handeln, oder darum, früher oder später aus dem eigenen oder einem fremden Land verstoßen zu sein. (...) Das Stück ist rein technisch gesehen sehr schwierig; leider kann ich nicht anders komponieren. Der Spieler selbst müßte aus den schroffen Bewegungen, den abrupten Stimmungswechseln eine persönliche Erfahrung und ein eigenes Erlebnis machen.“

Das Eva Nordwall gewidmete Stück wurde von ihr 1976 bei einem Konzert in Malmö uraufgeführt.

Egil Hovlands (geb. 1924) *Cantus I* Opus 45 (1963-64) für Flöte und Cembalo „wurde um die Jahreswende 1963/64 für das Debütkonzert des Flötisten Rasmus Ringdal 1964 in Oslo komponiert. (...) Das Stück basiert auf einer Zwölftonreihe. Zuerst hätte ich gedacht, den Titel, ‚Elegie‘ zu wählen; um unerwünschte Assoziationen zu vermeiden habe ich es aber dann einfach ‚Cantus‘ genannt.“

Das kurze Stück besteht aus zwei mit einander stark verbundenen Teilen, die als A-B-A, bzw. B-A-B bezeichnet werden können, wobei A ein unbegleitetes Flötensolo ist; B eine Art Choral, der sich bei seinen beiden ersten Erscheinungen in rhythmisch kompliziertem Zusammenspiel steigert, das dritte Mal aber, als Epilog, die Musik zum Schweigen bringt.

Inger Grudin-Brandt wurde in Stockholm geboren, studierte dort Klavier bei Gottfrid Boon und Hilda Waldeland, später in Darmstadt bei Hans Leygraf. 1958-62 studierte sie Cembalo bei Prof. Fritz Neumeyer an der Staatlichen Hochschule

für Musik in Freiburg i.Br.. 1962 trat sie mit eigenen Konzerten in Deutschland und Schweden hervor, seitdem Konzerte und Lehrtätigkeit in den beiden Ländern. Seit 1971 ist Inger Grudin-Brandt wieder in Schweden wohnhaft, wo sie zahlreiche Cembalokurse gegeben hat, u.a. an der musikwissenschaftlichen Institution der Stockholmer Universität, und auch fleißig konzertiert. 1974 gründete sie die Intermediagruppe „Grudinsche Gesellschaft“, die sich Stilstudien vergangener Epochen in Wort, Ton, Tanz und Kostüm widmet.

Eva Nordwall (geb. 1944 in der Tschechoslowakei) studierte am Konservatorium in Brünn, bevor sie sich 1963 in Schweden niederließ. An der Musikhochschule in Stockholm studierte sie Klavier bei Stina Sundell und Cembalo bei Margit Theorell. Seit ihrem Konzertdebüt 1972 hat sie Radio- und TV-Aufnahmen gemacht. In Schweden und auf dem Kontinent konzertiert sie u.a. mit Uraufführungen zahlreicher neuer Werke für Cembalo. Sie erscheint auf 5 weiteren BIS-Platten.

G irolamo Frescobaldi (1583-1648) est l'un des géants de l'histoire de l'art au clavier, l'un des derniers maillons d'une longue chaîne de développement qui commence avec les anciens maîtres espagnols du luth et du clavier. Il fut un compositeur, virtuose et professeur très estimé (son élève le plus célèbre fut J.J. Froberger). Même s'il composa de la musique dans tous les genres de son époque, l'accent principal de sa production fut mis dans la sphère de la musique pour clavecin et orgue. *Toccate d'Intavolatura di Cimbalo et Organo, Partite di diversi Arie et Corrente, Balletti, Ciaccone, Passachagli, di Girolamo Frescobaldi, Organista in S. Pietro di Roma: Libro Primo*, d'où ces deux pièces sont tirées, sortit de l'imprimerie en 1637. Dans l'avant-propos de ce *Libro Primo*, Frescobaldi donne des renseignements sur la manière de lire et d'interpréter sa musique. On y apprend entre autre que l'exécution ne doit pas être rigidement soumise à la mesure (tactus) mais qu'elle sera parfois rapide, parfois lente, qu'elle s'arrêtera même suivant le contenu et l'expression de la musique, et qu'il n'est point besoin de jouer les toccatas en entier mais qu'on pourra en choisir des extraits, etc.; en outre, on reçoit des instructions quant au jeu inégal de l'époque et à la manière de terminer des parties de la toccata. L'interprète jouit d'une grande liberté et, vues avec des yeux du 20^e siècle, les exigences de fidélité au texte sont minimes. Le claveciniste sera cependant bien aidé des anciens doigtés qui étaient employés en ce temps-là et qui sont documentés dans plusieurs anciennes méthodes de clavier. Il y avait de "bons" et de "mauvais" doigts. Les premiers jouaient les temps forts de la mesure et les seconds, les temps faibles. Le passage du pouce n'était pas chose courante. En plus de donner une articulation spéciale dans les passages de gammes, ce doigté résulte en une inégalité rythmique typique connue sous le nom de "jeu inégal" qui fut désirable jusque tard dans le 18^e siècle comme expression de sentiment et de bon goût.

Comme forme, la toccata n'a pas besoin d'introduction mais on se doit de dire au sujet des **Variations Follia** qu'elle se distinguent nettement du thème bien connu de Corelli, Haendel ou de la vieille chanson de Sinclair. Le thème *Folia* est un des plus grands airs populaires de l'histoire de la musique mais *Follia* de Frescobaldi n'a que le nom et la mesure à trois temps de communs avec lui.

Jean-Philippe Rameau (1683-1764) est lui aussi l'un des derniers représentants de la tradition dite des clavecinistes, ainsi que l'un de ceux qui la

menèrent à sa perfection. Le jeu au luth donna naissance en France à un art spécial du clavier, un art à la fois virtuose et expressif. Ce n'est pas un hasard que l'âge d'or de cet art du clavier coïncide dans le temps et l'espace avec celui de la facture de clavecins, soit en France vers l'an 1700. La facture de clavecins s'était rendue de l'Italie via les Flandres en France où on reconstruisit le clavecin à transposition flamand à deux claviers de façon à ce qu'il serve à des fins sonores en le dotant d'un autre jeu de 8' (sur le clavier supérieur), en augmentant son étendue et en inventant l'accouplement. Le clavecin baroque typique possédait donc un jeu de 8' et de 4' au manuel inférieur, de 8' au supérieur, éventuellement avec un jeu de luth et un accouplement, et il fut en usage en gros de 1700 à 1800. (La copie française utilisée sur cet enregistrement a cette disposition ainsi qu'un jeu de nasard sur le manuel supérieur.) Cet instrument était accordé à différents tempéraments au goût et au gré du claveciniste. Si notre tempérament égal et l'accord ancien basé sur des quintes justes sont des extrêmes, les tempéraments baroques sont des compromis: plusieurs tonalités étaient jouables mais elles étaient toutes différentes les unes des autres. On aimait beaucoup les tempéraments où la tierce majeure de l'accord parfait majeur devenait de plus en plus grande plus on s'élevait dans le cercle des quintes. Des tierces majeures trop hautes étaient considérées comme stimulantes et des tonalités trop justes, abrutissantes, endormantes même. Dans son livre *Das Neu Eröffnete Orchestre* de 1713, Johann Mattheson donne une description détaillée des caractéristiques des tonalités et leur utilité; cette lecture n'a rien de scientifique mais elle est certainement divertissante. Un tempérament baroque appelé Rameau a été utilisé pour cet enregistrement.

Le style des clavecinistes se caractérise par une ornementation somptueuse qui se met de façon raffinée au service de l'expressivité. Elle est écrite en détail dans les notes, fait inhabituel sous le baroque. L'articulation mais surtout les nuances servent l'expression d'une manière qui pourrait parfois choquer les oreilles du 20^e siècle. Le doigté de l'époque est encore une fois d'un grand secours, surtout lors du jeu inégal. L'habitude de ne jamais attaquer plusieurs notes à la fois appartient aussi à la pratique française au clavier: à cause de l'attaque marquée du clavecin au début d'une note, l'attaque de plusieurs notes à la fois ferait une impression brutale et de mauvais goût.

Jean-Philippe Rameau écrit principalement de la musique d'opéra mais aussi d'importants ouvrages théoriques. C'est lui par exemple qui a consacré les expressions tonique, dominante et sous-dominante, qui a systématisé l'harmonie de son époque et qui a démontré le cercle des quintes. Il a aussi systématisé des intervalles, les lois mélodiques et des tonalités en une théorie de l'émotion. Il éditait trois recueils de *Pièces de Clavecin* en 1706, 1724, 1728 ainsi que des morceaux séparés en 1741 et 1747, en partie en suites, en partie comme morceaux de caractère typiquement français. Voici la signification des titres sur ce disque; **Musette en rondeau**: la musette est une cornemuse et le morceau est de forme rondo; **Tambourin** est vraiment une danse; **Le lardon** est un menuet mais le mot lardon veut dire morceau de lard, personne obèse. Avec ses six "doubles" (=variations), la **Gavotte** finale est un des morceaux les mieux connus de Rameau. Il souligne dans son avant-propos de l'édition de 1728 que cette gavotte doit être jouée lentement.

Comme moyen d'expression de la musique contemporaine, le clavecin semble avoir été enterré avec le dernier des grands compositeurs baroques. La capacité de précision de l'instrument en musique polyphonique était étrangère au nouveau style plus simple, avec son accent sur l'émotion, style qui se développa dans la période rococo. Avec l'ère classique en musique, le piano-forte gagna de l'influence. L'aube d'une renaissance de la musique baroque au début de ce siècle n'amena tout d'abord aucun grand changement. De nouveaux instruments commencèrent à être bâtis sur le principe du piano à queue avec de lourds cadres de fer et on en joua utilisant une technique semblable. Les compositeurs qui écrivirent pour le clavecin le firent en pensant au piano. La situation a radicalement changé ces trente dernières années. Des connaissances plus approfondies des possibilités de l'instrument et, avec elles, un retour aux méthodes de construction de l'ancien temps non seulement résultèrent en un nombre croissant de solistes spécialistes exclusivement du clavecin, mais encore fournirent aux compositeurs de nouvelles possibilités musicales.

La pièce à demi ironique **Agréments** (1970) d'Arne Mellnäs (1933-) — dédiée à Eva Nordwall avec l'inscription "You are wonderful!" après qu'elle l'eût créée à Vienne en 1973, apporte un début symbolique à la section moderne de ce disque où la musique traditionnelle et la nouvelle se rencontrent avec succès. "Agréments"

est un synonyme d'ornements, c'est-à-dire des figures mélodiques et des décorations que nous associons surtout à la musique baroque. Puisque la sonorité même du clavecin me fait immédiatement penser à cette sorte de musique 'ornementée', il me sembla naturel de bâtir sur un fond de tradition. En gros, on peut décrire certaines sections d'*Agréments* comme un morceau où les notes principales, les 'mélodies', sont effacées — il ne reste que les ornements. Les autres parties contrastantes consistent en virtuosité du genre que j'ai l'habitude d'appeler 'de la musique soliste gestuelle.'

Le titre de *The Mummy and the Humming-bird* (1974) pour flûte à bec et clavecin provient d'une vieille photo d'une momie avec un colibri que Mellnäs vit juste à ce moment. La musique fut écrite *ad libitum* solo pour un virtuose de la flûte à bec mais le contraste pensé ne se réalise qu'avec les mouvements vieillots raides du clavecin que indiquent clairement que la momie n'est pas dépourvue de vie.

Le soliste joue de la flûte à bec alto dans le premier mouvement intitulé *The Mummy's Dream*, de la flûte à bec soprano dans le second mouvement intitulé *The Humming-bird's Aria* et de la sopranino dans le troisième mouvement, *Dance of the Mummy and the Humming-bird*. L'œuvre fut écrite pour Camilla Söderberg et Eva Nordwall et elle leur est dédiée; ces deux artistes l'ont créée lors d'un concert au château d'Edsberg en 1974.

Turn (1973) de **Per Nørgård** (1932-), en version pour clavecin pour Eva Nordwall 'est une œuvre pour 'un instrument à clavier' et peut être exécutée sur le piano, le clavicorde, l'orgue — et ainsi aussi sur le clavecin. Chacun de ses instruments met en valeur un côté particulier du morceau — le piano, par exemple, relèvera la richesse des couleurs et des nuances tandis que la version pour clavecin amène l'œuvre dans le monde en miniature discret des nuances de durée les plus subtiles. *Turn* (le titre suggère une révolution, un retournement, un changement) demande une technique des doigts entièrement nouvelle qui permet aux accords parfaits classiques de réapparaître sous de nouvelles formes; plutôt que d'avoir la même durée, chaque note reçoit une durée propre, dépendant de sa signification croissante ou décroissante au cours de cette structure particulière. L'exécutant doit pour cela considérer séparément la longueur de chaque note et faire ainsi une sorte de micropolyphonie rythmique. L'œuvre se développe contre ce fond tictaquant,

vibrant, comme une série d'états mentaux d'une nature fondamentale en changement continu ('vital', 'lyrique', 'majestueux', 'sauvage' et ainsi de suite)."

La version pour clavecin fut créée par Eva Nordwall en 1976 lors d'un concert à Fylkingen.

Energien op. 66 (1970) d'**Erik Bergman** (1911-) demande, comme le suggère son titre, un grand pouvoir dynamique de la part de l'exécutant. C'est nettement une pièce virtuose où l'interprète se lance dans une lutte frénétique avec des accords massifs, rappelant par endroits des clusters, des trémolos agités et des rythmes marqués. Une intensité presque passionnée est obtenue. D'un autre côté, la section du milieu est contrôlée par un certain mystère coloré du mince registre de luth, d'accords arpégés et de notes tombant comme des gouttes.

L'œuvre fut commandée par Antoinette Vischer et créée en 1971 à Helsinki par la claveciniste finlandaise Marketta Valve. Première suédoise à Stockholm en 1975, première allemande à Lübeck en 1976, les deux données par Eva Nordwall.

Unisono (1975) de **Jan W. Morthenson** (1940-) pour basson avec instruments électroniques et clavecin ou harpe fut commandé par Knut Sønstevold et Eva Nordwall et réalisé en étroite collaboration avec eux avec l'aide financière de Rikskonserter. Une création provisoire (sans électronique) eut lieu lors de la Semaine de la Musique et de l'Art de Junsele en 1975, la création définitive, au cours d'une tournée de Rikskonserter au printemps de 1976.

"Le mot italien *unisono* veut dire son unique, unisson. En musique, on emploie l'unisson quand on veut que plusieurs instruments jouent la même chose, sonnent comme une seule voix. La composition *Unisono* est donc bâtie sur l'unisson entre le basson et le clavecin. Le son unique, la fonte des deux instruments devient un idéal que le morceau n'atteint pourtant que pendant quelques secondes. La tension d'*Unisono* est créée à partir des dissensions entre les deux instruments qui parfois s'éloignent d'une communauté musicale, parfois s'en rapprochent. Certaines sections se composent d'échos', d'essais de répéter des phrases difficiles en provenance de l'autre instrument. La fin présente plusieurs de ces 'fugues' inaccessibles qui, contrairement aux fugues contrôlées du baroque, s'écroulent dans un chaos. Les contacts entre les musiciens sont rompus, le langage devient trop compliqué; les contours musicaux flous entrent dans un brouillard sans forme."

Hans Holewa (1905-1991) composa *Notturmo per gli espulsi* en février 1976, en partie sous l'influence d'événements politiques quotidiens. Dans une longue lettre datée du 27 février, le compositeur écrit entre autre: "Moi — et la plupart des gens — ne pouvons pas catégoriquement décider de questions juridiques s'y rattachant [l'expulsion des réfugiés assyriens]; il ne nous reste qu'à s'imaginer cette situation, qu'il s'agisse de réfugiés ou du statut qui pourrait nous frapper un jour ou l'autre d'être rejeté dans son propre pays ou dans un pays étranger. [...] Le morceau est techniquement très difficile à jouer mais il en fut ainsi et je ne peux malheureusement pas écrire d'une autre façon. La responsabilité de l'interprète est de faire siens les coups secs dans ses formules." L'œuvre est dédiée à Eva Nordwall qui la créa lors d'un concert à Malmö en 1976.

Cantus I op. 45 (1963-64) d'**Egil Hovland** (1924 -) pour flûte et clavecin "est composé vers le nouvel an 1963-64 pour le concert de débuts du flûtiste Rasmus Ringdal à Oslo en 1964. [...] une série dodécaphonique en forme la base. J'avais d'abord pensé à intituler le morceau 'Elégie' mais j'ai choisi le titre plus neutre de 'Cantus' qui ne donne pas d'associations primaires."

L'œuvre se compose de deux sections très apparentées qui peuvent être décrites comme A-B-A respectivement B-A-B, où A est un solo pour flûte seule, B une sorte de choral qui, les deux premières fois devient un jeu d'ensemble rythmiquement compliqué pour finalement disparaître comme épilogue.

Inger Grudin-Brandt est née à Stockholm où elle a étudié le piano avec Gottfrid Boon et Hilda Waldeland; elle prit aussi des leçons de Hans Leygraf à Darmstadt. De 1958 à 1962, elle étudia le clavecin avec Fritz Neumeyer à la Staatliche Hochschule für Musik de Fribourg. En 1962, elle fit ses débuts allemands et suédois comme claveciniste et elle a depuis donné des concerts et enseigné dans ces deux pays. En 1971, elle revint en Suède où elle a donné de nombreux cours de clavecin, notamment à l'institut de recherche musicale à l'université de Stockholm en plus de jouer en récital. Elle s'est aussi produite avec le groupe "Grudinska Selskapet" qui fut fondé en 1974 et qui se dédie à l'étude et l'exécution de styles historiques en matière de textes, musique, danse et costumes.

Eva Nordwall est née en 1944 à Uherské Hradiste, Tchécoslovaquie. Domiciliée à Stockholm depuis 1963, elle y travaille comme claveciniste et professeur de piano. Elle étudia pendant quatre ans au conservatoire de Brno, puis elle travailla le piano avec Stina Sundell et le clavecin avec Margit Theorell au Conservatoire national de musique de Stockholm. Elle fit ses débuts comme claveciniste à Stockholm en 1972. Elle a fait des enregistrements pour la radio et la télévision en plus de donner des concerts en Suède ainsi qu'à Vienne, Hambourg, Lübeck et Copenhague; elle a créé de nombreuses œuvres nouvelles pour le clavecin.

Recording data: [1-9] 1976-08-27/29 at Castle Wik, Sweden; [10] 1976-07-02;,[11] 1976-09-17,
[12] 1976-09-19, [13] 1976-09-17, [14] 1976-07-03, [15] 1976-07-04, [16] 1976-06-11 at
Nacka Aula, Nacka, Sweden

Recording engineer: Robert von Bahr

2 Sennheiser MKH105 microphones; Revox A-77 tape recorder (15 i.p.s.); Scotch 206 tape,
no Dolby

Producer: Robert von Bahr

Tape editing: Robert von Bahr

CD transfer: Siegbert Ernst

Cover text: [1-9] Inger Grudin-Brandt; [10-16] Ove Nordwall and the composers

English translation: William Jewson

German translation: [10-16] Ove Nordwall

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover picture: Peter Bently

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© 1976 & © 1995, Grammofon AB BIS, Djursholm.

