

In this recording, Tina Margareta Nilssen presents classical masterpieces with a wide spectrum of expression and intensity.

Edvard Grieg's piano sonata is one of the most virtuoso and passionate pieces that he wrote. Signe Lund's beautiful music guides the listener through Norwegian nature, turbulent stormy weather and the French salons. And in the famous Beethoven sonata "Appassionata" one can hear the struggles and suffering that ultimately led to Beethoven's creation of a whole new era of music.

**Edvard Grieg (1843-1907):  
Sonata No. 1 in E minor, Op.7**

- 04:26 **1** Allegro moderato  
04:02 **2** Andante molto  
03:17 **3** Alla menuetto, ma poco più lento  
06:43 **4** Finale. Molto allegro

**Signe Lund (1868-1950):  
Cinq Morceaux, Op.34**

- 02:21 **5** Impromptu  
02:45 **6** Mélodie  
04:56 **7** Valse lente  
04:00 **8** Improvisata  
04:37 **9** Novellette

**Ludwig van Beethoven (1770-1827):  
Sonata No. 23 in F minor,  
Op. 57 "Appassionata"**

- 10:36 **10** Allegro assai  
06:23 **11** Andante con moto  
05:57 **12** Allegro, ma non troppo

EAN13: 7041888523321



**2L**<sup>142</sup>

5.1 surround and stereo recorded in DXD 24bit/352.8kHz  
2L-142-SACD 20©17 Lindberg Lyd AS, Norway





Pianist Tina Margareta Nilssen made her debut as a recording artist in 2007 as a member of the Dena Piano Duo, playing with professor Heide Görtz, and they made a second album two years later. These recordings of Edvard Grieg's four arrangements of Wolfgang Amadeus Mozart's piano sonatas for two pianos won warm critical acclaim, and this inspired the duo to their third recording, *Hommage à Grieg*, in 2013, featuring works by Johannes Brahms, Camille Saint-Saëns, Wolfgang Plagge and Terje Bjørklund. On the present album, her fourth, Tina Margareta Nilssen has chosen to present herself as soloist. The album opens with two Norwegian composers and concludes with Ludwig van Beethoven's Sonata Op. 57, the *Appassionata*. This is, of course, a standard work in the piano repertoire, and at the same time a work where the pianist is able to showcase technical and musical qualities. The album begins with Edvard Grieg's Sonata for piano in E minor, Op. 7. It was composed in the summer of 1865 while Grieg was living in Copenhagen, which was his home for some years. In an interview in the newspaper *Dannebrog* on 26 December 1893, Grieg said that the Danish countryside and the Danish milieu had so inspired him that he completed the work in just eleven days. Another strong source of inspiration was possibly his love for Nina, to whom he was at the time secretly engaged. In the technically demanding passages in the first and last movements Grieg showed that he himself was a virtuoso pianist, while in the beautiful melodious passages he also revealed a highly musical and sensitive temperament. To marry Nina, he had to demonstrate that he could make a living as a musician – with this sonata he gave notice that he was both a talented composer and a pianist of the first rank. In that interview in 1893 Grieg claimed that it was the composer Niels W. Gade who had, thirty years earlier, enticed him to go to Copenhagen. "I wanted to become personally acquainted with this important artist, someone who was capable of expressing his thoughts in so masterly and clear a fashion," said Grieg. Gade took a keen interest in young Scandinavian composers; he enjoyed being consulted and giving advice. During his years in Copenhagen Grieg showed his works to Gade on several occasions. Sometimes the feedback he received was so disappointing that he was driven to tears on his return home. However, the piano sonata won a very warm response. This is perhaps because the work is true to the traditional form of the German school, and

indeed must have reminded Gade of his own sonata in E minor, which he had composed in 1840, at the same age as Grieg was in 1865. Both Gade's and Grieg's sonatas open with a powerful falling triad-motif. While Gade opens with the notes B - G - E, Grieg chooses E - B - G as his opening figure. This indicates that Grieg can have playfully interchanged notes and letters of the alphabet, making an anagram of his initials, his full name being Edvard Hagerup Grieg (in German musical nomenclature the note B is written as H). It is as if he proclaims in his opening motif: Here I am! The idea for such play with initials came from Robert Schumann. In his *Album für die Jugend* Schumann used the notes G - A - D - E in "Nordisches Lied", a composition for piano conceived as a tribute to Gade. Grieg, in one of his compositional notebooks from his days as a music student in Leipzig, had taken up this idea and composed *Fuge über den Namen Gade*. He subsequently used Gade's name as both title and theme in the sixth book of his *Lyric Pieces*. All this shows Gade's importance as a model for the younger Grieg. It was almost certainly in gratitude for the recognition he received in Gade's composer's garret, when he first showed him the piano sonata, that Grieg dedicated it to him when it was published the following year by Breitkopf & Härtel. However, for the publishers it was by no means an immediate success, and when Grieg the following year tried to get his violin sonata Op. 8 published, Breitkopf & Härtel had to admit that the sales of the piano sonata did not exactly encourage them to publish more of his works. However, while Grieg did find considerable inspiration in the works of Gade, it was his studies of the early sonatas of Beethoven that provided his point of departure when he turned to the sonata form. The first movement in Grieg's sonata unfolds in a similar way to the first movement in Beethoven's Sonata Op. 10, no. 3. Like Beethoven, Grieg interposes an eight-bar thematic idea in the minor key between the main and subsidiary themes. In the development section the main treatment of thematic material is of the principal theme's third and fourth bars. Reshaped, they imitate each other in an extremely effective way. Then, after a period in the distant key of A minor, the music returns to the main key. A tremolo pedal point prepares for the recapitulation, where the main theme is not a repeat from the exposition, but is in the form in which it was shaped in the development. The coda sparkles with dissonances and enormous energy. The

second movement is the sonata's slow movement – and in this, too, Grieg follows Beethoven's normal practice – and it is not, as would have been usual, in the relative key of G major, but in the key of C major, whose keynote is the sixth note of the scale of E minor. The movement opens with a beautiful theme typical of Norwegian folk tunes, followed by a passage with surprising and changing moods. Church modes (Mixolydian, Doric and Aeolian modes) and lively dance rhythms suggest associations with folk music, and here Grieg has probably been inspired by the Danish composer Johan Peter Emilius Hartmann. “No Nordic composer with true feeling for the Nordic spirit can possibly forget what he owes Hartmann,” wrote Grieg on the Danish composer's 80th birthday in 1885. Hartmann's influence is even more pronounced in the third movement, which has the tempo marking *Alla menuetto, ma poco più lento*. The musicologist Dag Schjeldrup-Ebbe has pointed out, in his analysis of the sonata, that there is a striking similarity between Grieg's minuet and Hartmann's piece for solo piano “Vikingfruens Drøm” from 1864. In this modest tone painting in ABA-form, Hartmann evokes the archaic Nordic mood in the quotation from Hans Christian Andersen's tale “The Marsh King's Daughter”: the Gjallarhorn that arouses the gods to battle in part A (E minor) and the Nordic light in part B (E major). Grieg's minuet movement is constructed in the same way, but of course has no corresponding programme content. Even so, the desire to give the movement an archaic Nordic stamp is unmistakable. The character of the fourth movement, *Molto allegro*, is close to that of the first movement, but has an even fuller head of steam and is even richer in rhythmic energy. After a brief and fanfarelike introduction with bracing chords, the “hero” is ready for battle. The characteristic rhythmic motif in the main theme is present throughout almost the whole of this long movement (it has no fewer than 343 bars). Even in the subsidiary theme, which, with its associations with the songlike introduction to the second movement, affords a contrast, the rhythmic motif is present in our musical sub-conscious. The movement is in E minor, and the subsidiary theme should normally be in the relative key G major, but Grieg surprises by presenting the theme in C major. However, in the reprise he reverts to tradition, with the theme in the parallel key of E major. The main harmonic impression is that Grieg, in large parts of the movement, avoids triads in root position.

Using chromaticism, modality, open fifths, and sixth and seventh chords he strives to create tonal uncertainty. In the coda the secondary theme is transformed into a victory hymn which, accompanied by pealing bells, struggles through a succession of keys to a triumphant conclusion. Grieg must have been proud of this early work, for he often included it in his concerts. Strangely, he usually performed it without the first movement, and placed the second movement between the third and fourth. He frequently replayed the third movement as an encore. When he made a gramophone record in Paris in April 1903, he played the second movement of the sonata and a shortened version of the last movement, as well as seven other pieces. The Edvard Grieg Museum Troldhaugen released a remastered version of this record in 1995, and this release included three Welte-Mignon recordings from 1906. The recordings demonstrate that, in spite of being impaired by ill-health, Grieg could still play the demanding last movement in virtuoso style and with rhythmically rich and captivating pianism. On this album Tina Margareta Nilssen has chosen a work by the Norwegian composer Signe Lund as something of a respite between two monumental piano sonatas. It was composed in 1897 and published in 1905 with the title *Cinq Morceaux* Op. 34. The whole character of these five pieces for piano, their colourful use of harmony and a host of other interesting compositional details bespeak the same tradition as Grieg's *Lyric Pieces*, even though a strongly national and folkloristic element is not prominent. Signe Lund is an almost unknown composer, even in Norway. She was born in Bergen on 15 April 1868, and her family background was not dissimilar from Grieg's. Her mother, Birgitte Charlotte Carlsen, was a pianist, and Signe and her four siblings grew up in a home with a rich musical life. In Kristiania (today's Oslo) she studied the piano with Erika Lie Nissen, who herself had, along with Agathe Backer Grøndahl, studied with Theodor Kullak at the *Neue Akademie der Tonkunst* in Berlin. Signe Lund received her first tuition in musical theory and composition from Iver Holter, a composer and conductor who played a central role in Kristiania's musical life. In 1886 she travelled to Berlin to study with Wilhelm Berger at the *Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka*. On returning from Berlin, Lund continued to participate in the musical life in Kristiania. Then in 1902 she travelled to the USA, where she lived until 1920, teaching and lecturing widely. Her contribution to

the strengthening of cultural ties between Norway and the USA was rewarded with the King's Medal of Merit. Lund's autobiography reveals that she regularly visited the major music centres in Europe to give concerts and keep abreast of developments in the world of music. Signe Lund was an active member of the feminist movement of her day. She considered herself a socialist, and while in America was closely involved in the campaign for the release of socialists serving prison sentences for their political beliefs. In Norway she was one of the founders of the Norwegian Society of Composers. In the years between the First and Second World Wars, she was in close touch with the music milieu in Germany and, as representative for the Norwegian Society of Composers, was invited on several occasions to participate in Nazi cultural arrangements. She became a member of the Norwegian fascist party Nasjonal Samling, and, following Germany's occupation of Norway, was a leading light in Norwegian musical life. In 1942 she was granted an annual artist's salary, which was withdrawn after the war in 1945. Lund was heartbroken at being considered a traitor and died in 1950 a lonely, poor and embittered woman. Her role during the war led to her music being boycotted and forgotten, and it is only in recent years that interest in her work has revived. Lund composed about 60 works. Most of them are for the piano, but she also composed songs, chamber music and a piano concerto. Her best known piece, "Legende", was published in 1896 as one of the numbers in *Vier Stücke für Klavier* (Four Pieces for Piano) Op. 16. Lund was married twice, first to Jørgen Skabo, a doctor, and later to George Robard, an architect. She belonged to the haute bourgeoisie and throughout her life was in contact with leading artists both in Norway and in Europe. When she was in Copenhagen at the same time as Nina and Edvard Grieg they enjoyed attending subscription concerts and opera performances together when their compatriot Johan Svendsen was conducting *Det Kongelige Kapel* orchestra. She sometimes asked Grieg to look through her works and give advice. In the late 1880s he twice recommended her work, and said she had definite talent and deserved to be "encouraged", but that she "definitely had a lot more studying to do." Since she was seeking a state scholarship that would allow her to travel and study, he wrote that these studies would be most fruitful if they were outside her homeland. The title of the first piece in Signe Lund's Op. 34,

"Impromptu", immediately makes one think of Schubert. However, in contrast to the poetic mood at the start of Schubert's impromptu, the opening chords in Lund's composition exude extraordinary force and energy. All five pieces in this work adhere to the traditional ABA form, with the central section in its own key and with a contrasting musical character. The final section is usually a recapitulation of the first, with the musical material sometimes developed further in a coda. This particular pattern is most evident in the fifth piece, entitled "Novellette". The piano writing is broad and full-toned, not least in "Improvisata". The structure in these piano pieces is characterised by a regular division into four-bar and eight-bar passages. It can quickly become monotonous, but this is counteracted by a harmonic development which can unfold in unexpected ways. Using modulation and changes in tempo, Lund seeks to create variety and musical colour. Ludvig van Beethoven composed his Sonata in F minor Op. 57 in the years 1804-06 - it is probably his most played sonata. It was given the title *Appassionata* by the publisher of a four-hand edition in 1838. However, a Beethoven manuscript that was owned by the French violinist Pierre Baillot reveals that Beethoven himself was thinking of a similar title: the words "La Passionata" are written on the first page of this manuscript. The Op. 57 sonata is one of the two great sonatas from Beethoven's middle period - the other being the *Waldstein* Sonata Op. 53. His pupil Carl Czerny said that Beethoven himself considered the F minor sonata the most important piano sonata he had written before the *Große Sonate für das Hammerklavier* Op. 106, composed in 1817-18. There was never anything arbitrary about Beethoven's choice of key. He first used the key of F minor in his Sonata Op. 2, no. 1, from 1794-95, but at that time he had not invested this key with anything like the serious and dramatic character he gave it both in Op. 57 and in the String Quartet Op. 95 (1810), which was given the title "quartetto serioso". The core of the first movement's main theme is a simple descending arpeggiated triad, played with both hands in unison two octaves apart and ending on the lowest note available to Beethoven's Erard piano, which had a range of five and a half octaves. From there the motif climbs up the keyboard before concluding the opening musical sentence with a nervous trill on the Dominant. The theme is played pianissimo, and this colouring creates a mysterious and foreboding mood

that erupts later in the thematic passage with huge dynamic contrasts. Beethoven then repeats these four bars exactly, but a semitone higher, in the key of G flat major, the Neapolitan key to the tonic of F minor. Eight new bars round off this sixteen-bar section with Beethoven returning to F minor and introducing the characteristic knocking motif (so prominent in the 5th symphony). The main theme concludes on a C major chord – an imperfect cadence ending on the Dominant of F minor. The notable contrast between the home key and the Neapolitan key is the reason why the movement, as it unfolds, has such a complexity of key changes. On the other hand, the second theme emerges in traditional fashion in the relative key of A major in the exposition, and thereafter in F minor in the repeat. The core motif of the subsidiary theme is almost a lyrical variant of the main theme, and it also consists of an arpeggiated triad. In the development the modulations follow a succession of keys in major thirds: E minor, C major and A flat major. This is a modulation sequence often found in Schubert's music. A longer passage in D flat major anticipates the tonic key of the second movement, thereby creating a structural coherence between the sonata's movements. The formal balance of the first movement is attained by virtue of the final coda being as long as the three other sections – being, in fact, of equal significance. This is a completely new development in Beethoven's compositional style. The slow movement, *andante con moto*, is one of Beethoven's most spellbinding pieces of music, and is formed as a set of variations. In this case the thematic material is not a melody in the upper voice, but a solemn and majestic harmonious movement that is built around D flat major's warm and mild character. The upper voice in the first eight-bar passage consists of four notes that in themselves do not give any melodic meaning. The theme lasts sixteen bars and is constructed as a twofold form (AB). The harmonies are simple, with the exception of chromatic effect in the final cadenza in the first eight-bar section. It is difficult to imagine a greater harmonic contrast with the first movement's complex unfolding. This contrast is evident in several ways: the lower end of the piano register is used with a limited range of keys, the rhythm is gentle, and the dynamic marking is always *piano*. Moreover, Beethoven intends the music to be played softly and legato. The theme is followed by three variations. A characteristic feature is that the

rhythm grows progressively more lively in each variation. This is emphasized by increased dynamics, by syncopation and by the piano's range being more fully exploited. Beethoven moves from deep, dark registers to steadily lighter ones. In the coda, the theme returns in its original attire, except that the two-beat motifs are shaped as a musical dialogue. The second movement closes by more or less fading away, with a dreamlike diminished seventh chord played pianissimo, then repeated fortissimo. The chord leaves one in doubt as to what will follow. It is a shock and a surprise when this beautiful music is brutally interrupted by a fanfare – ominous and strident – that opens the last movement. We are reminded of the passionate and dramatic first movement, but the mood and character here are even wilder and even more aggressive. The movement is a *perpetuum mobile* with rapid semiquavers that only slow down in the development section and in the coda. There is no subsidiary theme to provide a calm contrast; it is a monothematic movement, whose theme consists of restless semiquavers moving over a rhythmically vibrant bass. As in the first movement the opening two-bar motif is built around the F minor chord. Along the way the Neapolitan transposition colours the music for a short while and plays its part in creating a structural arch between the first and last movements. The structure of this final movement is also shaped – and this was new – by several composed cadenza passages. As in the first movement, the coda has a special significance, not least because Beethoven introduces a completely new theme which, like the other themes in the sonata, is based on triads. Surprisingly, the theme is repeated in the key of A flat major. This would have been the key of a subsidiary theme, had such a theme been included in the exposition. Beethoven's Opus 57 is described as passionate and dark in many analytical studies, an assessment no doubt grounded on the flamboyant stories handed down by Beethoven's pupils – people like Carl Czerny and Ferdinand Ries. It is impossible to know what inspired Beethoven when he composed this work or what really lies behind its character. But there are two things that are beyond doubt: Beethoven was forging a new path with this sonata, and it bears the unmistakable imprint of his temperament. The *Appassionata* stands as a milestone in his oeuvre, and helps sustain what has been called the Beethoven myth.

Die Pianistin Tina Margareta Nilssen hatte ihr Debut mit den Aufnahmen im Dena Piano Duo zusammen mit Professor Heide Görtz 2007 und 2009. Die Einspielungen von Edvard Griegs Arrangements von Wolfgang Amadeus Mozarts Klaviersonaten für zwei Klaviere wurden mit begeisterten Kritiken bedacht. Diese inspirierten das Duo 2013 zu einer dritten CD »Hommage à Grieg« mit Werken von Johannes Brahms, Camille Saint-Saëns, Wolfgang Plagge und Terje Bjørklund. Auf der vierten CD-Einspielung 2017 präsentiert Tina Margareta Nilssen sich selbst als Solistin. Die Aufnahmen bestehen zunächst aus Werken zweier norwegischer Komponisten und werden abgeschlossen mit Ludwig van Beethovens Sonate op. 57 »Appassionata«. Das ist ein Standardwerk, aber gleichzeitig ein Werk, in dem der Pianist seine technischen und musikalischen Qualitäten zeigen muss. Die CD wird eingeleitet mit Edvard Griegs *Sonate für Klavier in e-Moll op. 7*. Grieg komponierte sie im Sommer 1865 während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Kopenhagen. In einem Interview im *Dannebrog* am 26. Dezember 1893 behauptete Grieg, er sei von der dänischen Natur und Umgebung so inspiriert gewesen, dass er nur elf Tage gebraucht habe, um das Werk zu vollenden. Eine starke Inspirationskraft kann auch gewesen sein, dass er verliebt und heimlich mit seiner späteren Frau Nina verlobt war. In den technisch anspruchsvollen Partien im ersten und letzten Satz gelingt es Grieg seine eigene virtuose Technik als Pianist unter Beweis zu stellen. Gleichzeitig gaben die schönen melodiosen Partien gute Gelegenheit zu zeigen, dass er auch einen musikalisch feinfühligem Sinn hatte. Um Nina heiraten zu können, musste er beweisen, dass er davon leben kann, Musiker zu sein. Mit der Klaviersonate erklärte er seiner Umwelt, dass er sowohl ein tüchtiger Komponist als auch ein hervorragender Musiker war. In dem erwähnten Interview behauptete Grieg, dass es der Komponist Niels W. Gade war, der ihn 1863 nach Kopenhagen gelockt habe. »Ich möchte gern persönliche Bekanntschaft machen mit dem bedeutenden Künstler, der es verstand, seine Gedanken so meisterlich und klar zu vermitteln.« Gade interessierte sich für die jungen skandinavischen Komponisten und er mochte es, konsultiert zu werden und Rat zu geben. Während seines Aufenthaltes in der dänischen Hauptstadt hatte Grieg mehrere Male seine Werke Gade vorgelegt; einige Male hat er enttäuschende Rückmeldungen

erhalten, so dass er nach Hause ging und weinte. Die Klaviersonate wurde allerdings mit großer Begeisterung aufgenommen. Das lag vielleicht daran, dass Grieg die Klaviersonate in der traditionellen Form der deutschen Schule gehalten hatte und dass sie Gade an seine eigene Sonate in e-Moll erinnerte, die er 1840 in Griegs Alter geschrieben hatte. Sie beginnt wie bei Grieg mit einer kraftvollen fallenden Dreiklangsbewegung. Während Gade mit den Tönen h - g - e beginnt, benutzt Grieg die Töne e - h - g als Anfangsmotiv. Das bedeutet, dass Grieg - wie schon Schumann - mit den Tönen gespielt und bewusst ein Anagramm konstruiert hat, indem er die Initialen seines vollen Namens Edvard Hagerup Grieg benutzt. Es wirkt so, als wolle er im Anfangsmotiv sagen: »Hier bin ich!« Die Inspiration zu einem solchen Buchstabenspiel hat Grieg von Robert Schumann. Im Album für die Jugend verwendet Schumann die Töne G - A - D - E in dem Klavierstück »Nordisches Lied«, das als ein Gruß an Gade gedacht war. In einem seiner Arbeitsbücher mit Kompositionsübungen aus seiner Studienzeit in Leipzig hatte Grieg diese Idee übernommen und eine *Fuge über den Namen Gade* geschrieben. Später benutzte er Gades Namen als Titel und Thema im sechsten Heft seiner *Lyrischen Stücke*. Das zeigt, wie wichtig Gade für Grieg in seiner Jugendzeit war. Die Anerkennung, die ihm 1865 von Gade entgegengebracht wurde, war sicherlich eine Ursache dafür, dass die Klaviersonate Gade gewidmet wurde, als sie im darauffolgenden Jahr bei Breitkopf & Härtel im Druck erschien. Für den Verlag war die Sonate kein unmittelbarer Erfolg. Als Grieg ein Jahr später versuchte, die Violinsonate op. 8 herauszugeben, musste der Verlag einräumen, dass die Verkaufszahlen ihn nicht gerade dazu ermunterten, mehrere Werke von ihm zu publizieren. Selbst wenn Grieg viele Impulse von Gade erhielt, waren die Studien von Beethovens frühen Klaviersonaten der Ausgangspunkt, wenn er die Sonatenform benutzen wollte. Der erste Satz in Griegs Sonate folgt demselben Formaufbau wie Beethovens Sonate op. 10 Nr. 3. Genau wie Beethoven fügt Grieg einen achttaktigen thematischen Gedanken zwischen Haupt- und Seitenthema ein. In der Durchführung sind es der dritte und vierte Takt des Hauptthemas, die vor allem thematisch verwendet werden. Auf sehr effektvolle Weise greifen sie in umgeformter Gestalt imitatorisch ineinander. Nach einer Passage im entfernt liegenden as-Moll

12 bewegt sich die Musik zurück in die Haupttonart. Ein tremolierender Orgelpunkt bereitet die Reprise vor. Das Hauptthema ist keine Wiederholung aus der Exposition, sondern scheint so, wie es in der Durchführung umgeformt wurde. Die Coda strotzt vor Dissonanzen und Überschwang. Wie so oft bei Beethoven ist der zweite Satz der langsame im Sonatenzyklus, und seine Tonart ist nicht wie gewöhnlich die Paralleltonart, sondern die Tonart der sechsten Stufe, in diesem Fall C-Dur. Der Satz beginnt mit einem schönen volksliedartigen Thema, dem viele überraschende und wechselnde Stimmungen folgen. Kirchentonale Wendungen (mixolydisch, dorisch, äolisch) und lebendige Tanzrhythmen erzeugen Assoziationen an norwegische Volksmusik, und hier mag die Inspiration wohl von dem dänischen Komponisten Johan Peter Emilius Hartmann gekommen sein. Grieg schrieb anlässlich dessen 80. Geburtstag 1885: »Welcher Tonkünstler im Norden mit echtem Gefühl für nordischen Geist wird heute nicht daran erinnert, was er Hartmann schuldet.« Der Einfluss von Hartmann ist noch deutlicher im dritten Satz, der die Vortragsbezeichnung *Alla Menuetto, ma poco più lento* hat. Der norwegische Musikforscher Dag Schjeldrup-Ebbe hat in seiner Analyse der Sonate darauf aufmerksam gemacht, dass es eine auffallende Ähnlichkeit gibt zwischen Griegs Menuett und Hartmanns Klavierstück »Vikingfruens Drøm«, das 1864 herauskam. In seiner Klavier-Miniatur in ABA-Form schildert Hartmann auf tonmalerische Weise die altnordische Stimmung im Zitat von H. C. Andersens Märchen *Dynd-Kongens Datter*: das Gjallarhorn (laut tönendes Horn), das die Götter zum Kampf weckt im A-Teil (e-Moll) und das nordische Licht im B-Teil (E-Dur). Griegs Menuett ist auf die gleiche Weise aufgebaut, hat aber selbstverständlich keine entsprechende Programmatik. Der Wunsch, dem Satz eine altnordische und archaische Wirkung zu geben, ist dennoch ganz deutlich. Der vierte Satz *Molto allegro* ist in seinem Charakter nah mit dem ersten Satz verwandt, wirkt aber vorwärtsstürmender und voll von rhythmischer Energie. Nach einer kurzen fanfarenartigen Introduktion mit energischen Akkorden ist »der Held bereit zum Kampf«. In diesem langen Schlusssatz mit 343 Takten ist das charakteristische rhythmische Motiv im Hauptthema fast die ganze Zeit über zu hören. Selbst im Seitenthema, das mit seinen Anklängen an das sangliche Einleitungsthema des zweiten Satzes

13 einen Kontrast bildet, bleibt das rhythmische Motiv in unserem musikalischen Unterbewusstsein präsent. Der Satz steht in e-Moll, deshalb sollte das Seitenthema normalerweise in der Paralleltonart G-Dur erklingen; Grieg überrascht damit, das Thema in C-Dur zu präsentieren. Trotzdem lässt er in der Reprise das Thema auf traditionelle Weise in der Varianttonart E-Dur erklingen. Der beherrschende harmonische Eindruck ist der, dass Grieg über weite Strecken des Satzes Dreiklänge in Grundstellung vermeidet. Mit Hilfe von Chromatik, Modalität, offenen Quinten, Sext- und Septakkorden versucht Grieg bewusst tonale Unsicherheit zu erzeugen. In der Coda wird das Seitenthema zu einer Siegeshymne umgeformt, die sich – begleitet von Glockengeläut – durch sich durch eine Reihe von Tonarten einem triumphierenden Abschluss entgegenkämpft. Grieg muss sehr stolz auf sein Jugendwerk gewesen sein, denn er spielte die Sonate oft in seinen Konzerten. Merkwürdigerweise führte er sie meist ohne den ersten Satz auf und stellte den zweiten Satz zwischen den dritten und vierten. Den dritten Satz wiederholte er gern als Zugabe. Als er im April 1903 in Paris eine frühe Tonaufnahme machte, kam der zweite Satz und eine verkürzte Version des Finales auf die Schallplatte zusammen mit sieben anderen Stücken. *Das Edvard-Grieg-Museum Troidhaugen* hat 1995 eine digital aufbereitete Version dieser Einspielungen herausgegeben. Sie enthält auch drei Welte-Mignon-Einspielungen aus dem Jahr 1906. Die Aufnahmen beweisen, dass Grieg, obwohl er von Krankheiten geplagt war, virtuos und auf eine rhythmisch prägnante und mitreißende Weise den technisch anspruchsvollen letzten Satz spielen konnte. Tina Margareta Nilssen hat ein Werk der norwegischen Komponistin Signe Lund als Ruhepunkt zwischen zwei monumentalen Klaviersonaten gesetzt. Es wurde 1897 komponiert und 1905 mit dem Titel *Cinq Morceaux* op. 34 herausgegeben. Der Charakter, der farbenreiche Gebrauch der Harmonik und viele andere interessante kompositionstechnische Details zeigen, dass die fünf Klavierstücke der Sammlung in derselben Tradition stehen wie Griegs Lyrische Stücke, wenn auch das Nationale und das Norwegische in der Tonsprache weniger hervortreten. Selbst in Norwegen ist Signe Lund eine fast unbekannte Komponistin. Sie wurde in Bergen am 15. April 1868 geboren und hatte einen ähnlichen familiären Hintergrund wie Edvard Grieg. Ihre Mut-



14 ter, Birgitte Charlotte Carlsen, war Pianistin, und im Elternhaus wurden Signe und ihren vier Geschwistern viele musikalische Anregungen zuteil. In Kristiania erhielt sie Klavierunterricht bei Erika Lie Nissen, die zusammen mit Agathe Backer Grøndahl Schüler von Theodor Kullak an der *Neuen Akademie der Tonkunst* in Berlin war. Ihren ersten Unterricht in Musiktheorie und Komposition erhielt sie bei dem Komponisten und Dirigenten Iver Holter, der eine zentrale Rolle im Musikleben von Kristiania spielte. Im Jahr 1896 reiste Signe Lund nach Berlin, um bei dem Komponisten Wilhelm Berger zu studieren, der Lehrer am *Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka* war. Nach ihrem Heimkommen aus Berlin setzte Signe Lund ihr musikalisches Wirken in Kristiania fort. Im Zeitraum von 1902–20 lebte sie in den USA, wo sie unterrichtete und zahlreiche Vorträge hielt. Als Anerkennung für ihre Arbeit, die kulturellen Verbindungen zwischen Norwegen und den USA zu stärken, erhielt sie die königliche Verdienstmedaille. In ihrer Selbstbiographie berichtet sie, dass sie regelmäßig die großen Musikzentren Europas besuchte, um musikalische Anregungen zu erhalten. Signe Lund nahm lebhaft an der Frauenbewegung ihrer Zeit teil. Sie verstand sich als Sozialistin und engagierte sich in den USA aktiv für die Freilassung inhaftierter Sozialisten. In Norwegen war sie Mitbegründerin des norwegischen Komponistenverbands. In den Jahren zwischen den Weltkriegen stand sie in Kontakt mit dem Musikleben in Deutschland und war mehrere Male als Repräsentantin des Komponistenverbandes eingeladen zu Kulturveranstaltungen der Nazis. Sie wurde Mitglied in der »Nationalen Vereinigung« und war nach der deutschen Besetzung Norwegens eine Hauptfigur im norwegischen Musikleben. Ab 1942 erhielt sie die staatliche Künstlergage, die ihr aber 1945 nach der Befreiung wieder entzogen wurde. Signe Lund war enttäuscht darüber, dass sie als Landesverräterin betrachtet wurde und starb als einsame, arme und verbitterte Frau 1950. Ihre Rolle während des Krieges war eine wichtige Ursache dafür, dass ihre Musik boykottiert wurde und in Vergessenheit geriet, sie wurde erst in neuerer Zeit wieder hervorgehoben. Signe Lund hat rund 60 Werke komponiert. Die meisten sind Klavierstücke, aber sie hat auch Lieder, Kammermusik und ein Klavierkonzert geschrieben. Das bekannteste Stück, Legende, wurde 1896 als eins der *Vier Stücke für Klavier* op.

15 16 gedruckt. Das Stück erschien in mehr als 40 Auflagen im Verlag Haakon Zappfe und ist bis heute populär in den USA. Signe Lund war mit dem Arzt Jørgen Skabo verheiratet und ging später mit dem Architekten George Robart die Ehe ein. Sie gehörte der gehobenen Bürgerschaft an und stand ihr ganzes Leben lang in nahem Kontakt mit den führenden Künstlern sowohl in Norwegen als auch in Europa. Wenn sie sich zur gleichen Zeit wie Nina und Edvard Grieg in Kopenhagen aufhielt, saß sie gern in den Abonnementskonzerten und Opernvorstellungen mit ihnen zusammen, wenn ihr Landsmann Johan Svendsen die königliche Kapelle dirigierte. Grieg erhielt einige ihrer Werke zur Durchsicht und gab Ratschläge. 1888 und 1889 verfasste er Empfehlungsschreiben und betonte darin, dass sie Talent habe, dass sie es verdiene, »ermuntert zu werden«, aber dass sie »noch intensiv studieren müsse«. Als sie ein staatliches Reise- und Studienstipendium beantragte, schrieb er, dass diese Studien ihr den größten Nutzen bringen würden, wenn sie in einem Musikzentrum außerhalb des Heimatlandes stattfinden könnten. Das erste Stück in Signe Lunds op. 34 hat den Titel *Impromptu*, und so denkt man sofort an Schubert. Aber im Gegensatz zu der poetischen Stimmung am Anfang von Schuberts Impromptus beginnt Signe Lund ihr Stück mit einer seltenen Kraft und Energie in den Einleitungsakkorden. Alle fünf Klavierstücke der Sammlung folgen der traditionellen dreiteiligen Form ABA, in der sich der Mittelteil durch seine Tonart unterscheidet und einen kontrastierenden Charakter hat. In der Regel ist der abschließende Formteil eine Wiederholung des ersten, aber das musikalische Material kann auch in einer Coda weitergeführt werden. Bei Signe Lund kommt das am deutlichsten im fünften Stück mit dem Titel *Novellette* zum Ausdruck. Der Klaviersatz ist breit und volltönig, etwas, das besonders im Stück *Improvisata* hervortritt. Die Struktur der Klavierstücke gliedert sich durch die regelmäßige Einteilung der einzelnen Formabschnitte in vier- oder achttaktige Perioden. Das kann schnell eintönig werden, wird aber aufgewogen durch die harmonische Entwicklung mit ihren überraschenden Wendungen. Mit Hilfe von Modulationen und Veränderungen im Tempo versucht Signe Lund, Variation und Farbe in der Musik zu schaffen. Ludwig van Beethoven schrieb seine Sonate in f-Moll op. 57 in den Jahren 1804–06. Sie ist vermutlich seine meistgespielte. Den

16 Namen *Appassionata* erhielt sie 1838 gut dreißig Jahre nach ihrer Entstehung von einem Verleger, merkwürdigerweise in einer vierhändigen Ausgabe der Sonate. Ein Beethoven-Manuskript, das sich im Besitz des französischen Geigers Pierre Baillot war, zeigt, dass Beethoven an einen ähnlichen Titel dachte. Auf der Titelseite des Manuskripts steht »La Passionata«. Sie zählt neben der *Waldsteinsonate* op. 53 zu den beiden großen Sonaten der mittleren Schaffensperiode Beethovens. Der Beethovenschüler Carl Czerny berichtete, dass Beethoven diese f-Moll-Sonate für seine größte hielt, bis er dann 1817/18 die *Große Sonate für das Hammerklavier* op. 106 schrieb. Zunächst ist die Wahl der Tonart ein interessanter Aspekt. Sicherlich hat Beethoven bereits seine erste Klaviersonate op. 2 Nr. 1 von in dieser Tonart angelegt, aber das f-Moll aus den Jahren 1794/95 ist noch nicht das »Serioso-f-Moll« der *Appassionata* und des späteren f-Moll-Steichquartetts op. 95 aus dem Jahr 1810; Beethoven selbst hat dieses Werk »Quartetto serio« genannt und damit die Charakterisierung der düsteren Tonart f-Moll in den beiden großen Kompositionen op. 57 und op. 95 als ernst und feierlich begründet. Über die *Appassionata* schrieb Carl Czerny weiter, sie sei »auch jetzt noch als die vollendetste Durchführung einer gewaltigen, kolossalen Idee zu bewundern«. Die motivische Keimzelle des Hauptthemas im ersten Satz ist letztendlich eine schlichte Dreiklangsbrechung, die unisono im Abstand von zwei Oktaven zunächst abwärts bis zum tiefsten Ton auf Beethovens Erard-Flügel führt der einen Tonumfang von fünfeinhalb Oktaven hatte. Danach bewegt sich das Motiv aufwärts, um den ersten musikalischen Sinnabschnitt mit einem nervösen Triller auf der Dominante zu beenden. Das Thema wird aber durch seine Dynamik, die fahle Unisono-Stimmführung im Abstand von zwei Oktaven über einen weiten Raum der Klaviatur und nicht zuletzt durch seine Rhythmisierung in dem so seltenen Zwölfachteltakt zu einer unheimlichen Ton-Chiffre, die eine bedrohliche Stimmung erzeugt, die sich später in großen dynamischen Kontrasten entlädt. Und dann wiederholt Beethoven diesen Viertakter genau einen halben Ton höher in der neapolitanischen Tonart Ges-Dur. Weitere acht Takte vervollständigen den sechzehntaktigen Hauptsatz mit der Rückkehr nach f-Moll und der Exponierung des an Beethovens fünfte Symphonie erinnernden »Klopfmotivs«; der

17 Hauptsatz endet offen im Halbschluss auf einem Sextakkord der Dominante von f-Moll. Der einzigartige harmonische Kontrast zwischen Grund- und neapolitanischer Tonart wird nun wiederum Keimzelle und erzeugt die Notwendigkeit für einen Sonatensatz mit einem extrem komplexen Tonartenplan. Da ist es geradezu beruhigend, dass das Seitenthema ganz traditionell in der Paralleltonart As-Dur und dann später in der Reprise in F-Dur steht. Es ist gleichsam eine lyrische Variante des Hauptthemas, denn auch im Seitenthema ist die motivische Keimzelle die Akkordzerlegung. Die Modulationsordnung der Durchführung folgt zum einen mit den notierten Tonarten e-Moll, c-Moll und As-Dur einem Grobterzzirkel. Eine solche Tonartenorganisation hat später Schubert gern verwendet. Zum anderen weist eine längere Passage in Des-Dur auf die Tonart des zweiten Satzes hin und stiftet so einen inneren Zusammenhalt zwischen den Sätzen des Sonatenzyklus. Die formale Balance innerhalb dieses ersten Satzes stellt Beethoven durch eine abschließende Coda her, die in ihrer Länge den drei anderen Formteilen entspricht. Darin zeigt Beethoven eine neue Entwicklung innerhalb der Kompositionsgeschichte. Der langsame zweite Satz, *Andante con moto*, ist eins von Beethovens beseeltesten Stücken; er ist als Variationsatz entworfen. Hier ist das Thema nicht eine in der Oberstimme liegende Melodie, sondern ein feierlich und majestätisch wirkender harmonischer Satz im warmen Des-Dur-Charakter. Die Oberstimme des ersten Achttakters – abstrahiert von dem harmonischen Satz – könnte mit ihren vier Tönen kaum einen melodischen Sinn ergeben. Das insgesamt aus sechzehn Takten bestehende Variations-Thema ist formal in der zweiteiligen AB-Form aufgebaut. Der harmonische Satz ist bis auf einen chromatischen Klang in der den ersten Achttakter abschließenden Kadenz rein diatonisch – ein Kontrast zu dem komplexen harmonischen Geschehen des ersten Satzes, wie er kaum größer sein könnte. Dieser Kontrast wird auch durch den nunmehr klanglich engen Raum in einem sonoren tieferen Klavierregister mit getragener Rhythmik ausgedrückt, die Dynamik ist mit *piano* angegeben, zusätzlich fordert Beethoven *dolce* und *legato*. Dem Variations-Thema folgen drei Variationen im Sinne einer Reihe von Figuralvariationen, die von Variation zu Variation rhythmisch beschleunigt werden und im verwendeten Klavierregister aufsteigen. Die Musik be-

wegt sich von einem tiefen und dunklen Register in immer hellere hinein. Der Pianist Paul Badura-Skoda hat das sehr treffend und poetisch ausgedrückt, wenn er davon sprach, dass sich die Variationen von der »tiefen Samtlage des Klaviers« in immer lichtere Regionen aufschwingen. In einer abschließenden Coda erklingt das Thema noch einmal in seiner Ursprungsgestalt, die zweiktaktigen Phrasen werden aber in ihrem Klavierregister voneinander abgesetzt, sie wirken wie ein Dialog. Der Schlussakkord wird gewissermaßen verschluckt; stattdessen erklingt im *pianissimo* als verträumter Überleitungsklang ein neunstimmig arpeggierter verminderter Septakkord. Durch diesen Klang erzeugt Beethoven eine Ungewissheit im Hinblick auf die Fortsetzung. Dieser Akkord, der dann – und das wirkt nach der langen schönen Musik wie ein Schock, Badura-Skoda nennt es »Schreckensfanfare« – im *fortissimo* mit einer dissonanten rhythmisch hartnäckig pointierten Geste die *attacca*-Überleitung zum dritten Satz bildet, der an den leidenschaftlichen und dramatischen ersten Satz erinnert. Aber hier sind Stimmung und Charakter noch wilder und aufgeregter. In einer rastlosen, an ein Perpetuum mobile erinnernden Sechzehntelbewegung, die nur einmal in der Rückführung zur Reprise und dann in der ins Presto beschleunigten Coda unterbrochen wird, entfaltet sich der Satz als monothematischer Sonatensatz. Ein eigentliches Seitenthema hat er nicht, allenfalls die auf dem Neapolitaner insistierende Episode in c-Moll – entsprechend in der Reprise in f-Moll – vertritt nur die Position dieses Formabschnitts. Die harmonische Farbe des Neapolitaners ist letztendlich das zusammenhangstiftende Element, das den ersten und dritten Satz miteinander verknüpft. War es im ersten Satz vor allem die Sequenz des Hauptthemas in der Tonart des Neapolitaners, so ist hier im dritten Satz das Kadenzgeschehen im Hauptthema als neapolitanische Kadenz das eigentlich Thematische. Als »Melodietöne« des Hauptthemas können allenfalls die Basstöne gelten, die dem achttaktigen Thema auch seine metrische Kontur verleihen. Ansonsten hastet die Sechzehntelbewegung ungebremst weiter und weiter. Wie im ersten Satz hat hier die Coda eine eigene Bedeutung, nicht zuletzt dadurch, dass Beethoven hier ein völlig neues Thema einführt, das ähnlich zu den anderen Themen in diesem Sonatenzyklus seinen Ausgangspunkt im Dreiklang hat. Überraschenderweise wird dieses Thema

in As-Dur wiederholt, in der Tonart, in der der fehlende Seitensatz in der Exposition des Satzes hätte stehen müssen. Viele Werkanalysen charakterisieren Beethovens op. 57 als leidenschaftlich und düster, und diese beziehen sich gern auf die blumigen Erzählungen der Beethoven-Schüler Carl Czerny und Ferdinand Ries. Was als Inspirationsquelle dem Charakter der Sonate eigentlich zugrunde liegt, kann diskutiert werden. Aber es herrscht kein Zweifel darüber, dass sich Beethoven mit diesem Werk auf neuen Wegen befindet und dass die Sonate ein charakteristischer Ausdruck seines Temperaments ist. So hat Hartmut Fladt 1986 in seinem ausgezeichneten Essay »Modell ›Appassionata‹« davon gesprochen, dass das wörtliche Verständnis von *Appassionata* und das damit einhergehende »Hervorheben des ›Leidenschaftlichen‹ eine Verengung auf nur einen Wesenszug der Komposition« bedeute und dass »die jähren Umschwünge zwischen Fahlem, fast Verstummemdem und Hitzigem, ja Rasendem auf den von Beethoven so geliebten ›Melancholie-Topos‹ mit seinen Aspekten des Manisch-Depressiven« verwiesen. Insofern ist auch der These von Carl Dahlhaus zuzustimmen, dass die Werke der mittleren Periode Beethovens – also der Werke zwischen den drei Klaviersonaten op. 31, mit denen Beethoven nach seinen eigenen Worten »einen neuen Weg« beschreiten wollte, und dem fünften Klavierkonzert op. 73 – im 19. Jahrhundert das Bild prägten, von dem der Beethoven-Mythos abstrahiert wurde. Wolfgang Steinbeck nennt die *Appassionata* sogar das »Zentralwerk des Beethoven-Mythos«.

Pianisten Tina Margareta Nilssen debuterte som plateartist i 2007 og 2009 som Dena Piano Duo sammen med professor Heide Görtz. Innspillingene av Edvard Griegs fire arrangementer av Wolfgang Amadeus Mozarts klaversonater for to klaver fikk strålende kritikker. Det inspirerte duoen til den tredje CD-utgivelsen «Hommage à Grieg» i 2013 med verker av Johannes Brahms, Camille Saint-Saëns, Wolfgang Plagge og Terje Bjørklund. På den fjerde CD-utgivelsen i 2017 har Tina Margareta Nilssen valgt å presentere seg selv som solopianist. Platen innledes med to norske komponister og avsluttes med Ludvig van Beethovens sonate op. 57 «Appassionata». Det er et referanseverk, men samtidig et verk, hvor pianisten får vise frem sine tekniske og musikalske kvaliteter. Platen innledes med Edvard Griegs *Sonate for klaver i e-moll* op. 7. Den komponerte Grieg sommeren 1865 under sitt flerårige opphold i København. I et intervju i *Dannebrog* den 26. desember 1893, hevdet Grieg at han hadde vært så inspirert av dansk natur og miljø at han bare hadde brukt elleve dager på å gjøre verket ferdig. At han var forelsket og hemmelig forlovet med Nina, kan ha vært en sterk og medvirkende inspirasjonskilde. I de teknisk krevende partiene i første og siste sats får Grieg vist frem sin virtuose teknikk som klaverspiller. Samtidig ga de vakre melodiose partiene god anledning til å vise at han også hadde et musikalsk og følsomt sinn. For å gifte seg med Nina, måtte han kunne vise at han kunne leve av å være musiker. Med klaversonaten fortalte han omverdenen at han både var en dyktig komponist og en fremragende utøvende musiker. I det nevnte intervjuet hevdet Grieg at det var komponisten Niels W. Gade som i 1863 hadde lokket ham til København: «Jeg ville gjerne stifte personlig bekjentskap med den betydelige kunstner som forstod å formidle sine tanker så mesterlig og klart». Gade interesserte seg for de unge skandinaviske komponistene og likte å bli konsultert og gi råd. Under oppholdet i den danske hovedstaden hadde Grieg flere ganger presentert sine verker for Gade og noen ganger fått så skuffende tilbakemeldinger at han gikk hjem og gråt. Klaversonaten ble imidlertid møtt med stor begeistring. Det skyldtes kanskje at Grieg hadde holdt klaversonaten i den tyske skoles tradisjonelle form og at den minnet Gade om hans egen sonate i e-moll, som han

hadde komponert da han var på Griegs alder i 1840. Den begynner som hos Grieg med en kraftfull fallende treklangsbevegelse. Mens Gade begynner med tonene h - g - e, har Grieg valgt tonene e - h - g som åpningsmotiv. Det betyr at Grieg akkurat som Schumann kan ha lekt seg med toner og bokstaver og bevisst laget et anagram ved å benytte initialene til sitt fulle navn Edvard Hagerup Grieg. Det er som om han i åpningsmotivet vil si: Her er jeg! Inspirasjonen til en slik bokstavlek har Grieg fått fra Robert Schumann. I *Album für die Jugend* benyttet Schumann tonene G - A - D - E i klaverstykket «Nordisches Lied», som var tenkt som en hilsen til Gade. I en av arbeidsbøkene med komposisjonsøvelser fra studietiden i Leipzig hadde Grieg fanget opp ideen og laget *Fuge über den Namen Gade*. Senere brukte han Gades navn som tittel og tema i det sjette heftet av *Lyriske Stykker*. Dette viser hvor viktig Gade var for Grieg som forbilde i ungdomstiden. Den anerkjennelsen han fikk på komponistloftet til Gade i 1865 var sikkert en årsak til at Gade ble tilegnet klaversonaten da den ble utgitt på Breitkopf & Härtel året etter. For forlaget ble sonaten ingen umiddelbar suksess. Da Grieg året etter forsøkte å få utgitt fiolinsonate op. 8, måtte Breitkopf & Härtel innrømme at salget ikke akkurat hadde oppmuntret dem til å utgi flere verker av ham. Selv om Grieg fikk mange impulser fra Gade, var det studiene av Beethovens tidlige klaversonater som var utgangspunktet når han ville benytte sonateformen. Første sats i Griegs sonate følger samme formutvikling som hos Beethoven i hans sonate op. 10, nr. 3. Akkurat som Beethoven fletter Grieg inn en åtte-taktig tematisk tanke i moll mellom hovedtema og sidetema. I gjennomføringsdelen er det hovedtemaets tredje og fjerde takt som først og fremst utnyttes tematisk. I omformet skikkelse griper de imitatorisk inn i hverandre på en ytterst effektiv måte. Etter en periode i det fjernt liggende ass-moll beveger musikken seg tilbake til hovedtonearten. Et tremulerende orgelpunkt forbereder reprisen. Hovedtemaet er ingen gjentakelse av eksposisjonen, men kommer slik det ble omformet i gjennomføringen. Kodaen gnistrer av dissonanser og stort overskudd. Som ofte hos Beethoven er andre sats den langsomme i sonatesyklusen, og tonearten går ikke som vanlig i parallelltonearten, men på hovedtoneartens sjette

trinn, i dette tilfellet C-dur. Satsen åpner med et vakkert folketoneaktig tema, som etterfølges av mange overraskende og skiftende stemninger. Kirketonale vendinger (mixolydisk, dorisk, eolisk) og livlige danserytmer gir assosiasjoner til folkemusikk, og her kan nok inspirasjonen ha kommet fra den danske komponisten Johan Peter Emilius Hartmann. «Hvilken tonekunstner i Norden med ekte følelse for nordisk ånd minnes ikke i dag, hva han skylder Hartmann», skrev Grieg på komponistens 80års-dag i 1885. Påvirkningen fra Hartmann er enda mer fremtredende i tredje sats, som har foredragsbetegnelsen *Alla Menuetto, ma poco più lento*. Musikkforskeren Dag Schjelderup-Ebbe har i sin analyse av sonaten gjort oppmerksom på at det er en påfallende likhet mellom Griegs menuett og Hartmanns klaverstykket, «Vikingefruens Drøm», som kom ut i 1864. I sitt lille tonemaleri i ABA-form skildrer Hartmann på en tonemalerisk måte den oldnordiske stemningen i sitatet fra H. C. Andersens eventyr *Dynd-Kongens Datter*: Gjallarhornet som vekker gudene til kamp i A-delen (e-moll) og det nordiske lys i B-delen (E-dur). Griegs menuett-sats er bygget opp på samme måte, men har selvsagt ikke noe tilsvarende programinnhold. Ønsket om å gi satsen et oldnordisk og arkaisk preg er likevel ikke til å ta feil av. Fjerde sats, *Molto allegro*, er i sin karakter nær beslektet med første sats, men bare enda mer fremadstormende og full av rytmisk energi. Etter en kort og fanfareaktig introduksjon med energiskapende akkorder, er «helten» klar til kamp. Det karakteristiske rytmiske motivet i hovedtemaet er nesten hele tiden til stede i den lange sluttsatsen, som har hele 343 takter. Selv i sidetemaet, som med sine assosiasjoner til andre satsens sangbare innledningstema danner en kontrast, blir rytmemotivet liggende i vår musikalske underbevissthet. Satsen går i e-moll, og sidetemaet derfor normalt skulle ha kommet i parallelltonearten G-dur, overrasker Grieg med å presentere temaet i C-dur. I reisen har han likevel på tradisjonelt vis valgt å la temaet komme i varianttonearten E-dur. Det harmoniske hovedinntrykket er at Grieg i store deler av satsen unngår treklanger i grunnposisjon. Ved hjelp av kromatikk, modalitet, åpne kvinter, sekst- og septimakkorder forsøker Grieg bevisst å skape tonal usikkerhet. I kodaen omformes sidetemaet til en seiershymne

som akkompagnert av klokkeklang kjemper seg gjennom en serie av tonearter mot en triumferende avslutning. Grieg må ha vært stolt av ungdomsverket, for han spilte sonaten ofte på konsertene sine. Merkelig nok fremførte han den for det meste uten første sats og plasserte andre sats mellom den tredje og fjerde. Tredje sats gjentok han gjerne som ekstranummer. Da han i april 1903 spilte inn en grammofonplate i Paris, var andre sats og en forkortet versjon av finalen med på platen sammen med syv andre stykker. *Edvard-Grieg-Museum Troldhaugen* utga i 1995 en digital remastered versjon av innspillingen, som også inneholder tre Welte-Mignon-innspillinger fra 1906. Opptakene viser at han tross mange sykdomsplager kunne spille den teknisk krevende siste satsen virtuost og på en rytmisk pregnant og medrivende måte. Tina Margareta Nilssen har valgt et verk av den norske komponisten Signe Lund som hvileskjær mellom to monumentale klaversonater. Det ble komponert i 1897 og utgitt i 1905 med tittelen *Cinq Morceaux* op. 34. Karakteren, den fargerike bruken av harmonikk og mange andre interessante komposisjonstekniske detaljer, viser at de fem klaverstykkene i samlingen står i samme tradisjon som Griegs lyriske stykker, selv om det nasjonale og norske i tonespråket er lite fremtredende. Signe Lund er selv i Norge en nærmest ukjent komponist. Hun ble født i Bergen den 15. april 1868 og hadde noe av den samme familiære bakgrunn som Edvard Grieg. Hennes mor, Birgitte Charlotte Carlsen, var pianist, og i hjemmet fikk Signe og hennes fire søsken rike musikalske impulser. I Kristiania fikk hun spille klaver med Erika Lie Nissen, som sammen med Agathe Backer Grøndahl hadde vært elever av Theodor Kullak på *Neue Akademie der Tonkunst* i Berlin. Den første teori- og komposisjonsundervisning fikk hun hos komponisten og dirigenten Iver Holter, som spilte en sentral rolle i Kristianias musikkliv. I 1896 reiste Signe Lund til Berlin for å studere med komponisten Wilhelm Berger, som var lærer ved *Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka*. Etter hjemkomsten fra Berlin fortsatte Signe Lund sin musikalske virksomhet i Kristiania. I perioden 1902-20 bodde hun i USA hvor hun underviste og holdt tallrike foredrag. Som belønning for arbeidet med å styrke de kulturelle forbindelsene mellom Norge og USA fikk hun kongens fortjenstmedalje. Selvbio-

24 grafien vitner om at Signe Lund med jevne mellomrom oppsøkte alle de store musikkentrene i Europa for å gå på konserter og motta musikalske impulser. Signe Lund deltok ivrig i tidens kvinnesaksbevegelse. Hun regnet seg som sosialist og hadde i USA engasjert seg aktivt for å få fri fengslede sosialister. I Norge var hun en av grunnleggerne av Norsk Komponistforening. I mellomkrigsårene holdt hun kontakten med musikkmiljøet i Tyskland og var som representant for komponistforeningen flere ganger invitert til å delta på nazistenes kulturarrangementer. Hun ble medlem av Nasjonal Samling og var etter Tysklands okkupasjon av Norge en sentral skikkelse i norsk musikkliv. I 1942 mottok hun statens kunstnerlønn, men den ble fratatt henne da freden kom i 1945. Signe Lund var skuffet over å bli betraktet som en landsforræder og døde som en ensom, fattig og bitter kvinne i 1950. Hennes rolle under krigen var en viktig årsak til at musikken hennes ble boikottet og at den ble glemt og først trukket frem igjen i nyere tid. Signe Lund har komponert rundt 60 verker. Det meste er klaverstykker, men hun har også skrevet sanger, kammermusikk og en klaverkonsert. Det mest kjente stykket, *Legende*, ble trykt i 1896 som ett av nummerne i *Vier Stücke für Klavier* op. 16. Stykket kom i mer enn 40 opplag på forlaget Haakon Zappfe og har helt frem til i dag vært populær i USA. Signe Lund var gift med legen Jørgen Skabo og giftet seg senere med arkitekten George Robard. Hun hørte til det høyere borgerskap og var gjennom hele livet i nær kontakt med de fremste kunstnerne både i Norge og Europa. Når hun oppholdt seg samtidig med Nina og Edvard Grieg i København, satt de gjerne sammen på abonnementskonsertene og operaforestillingene når landsmannen Johan Svendsen dirigerte Det kongelige Kapell. Grieg fikk noen av verkene hennes til gjennomsyn og ga råd. I 1888 og 1889 skrev han anbefalinger og fremhevet at hun hadde talent, at hun fortjente «å bli oppmuntret», men at hun «ennå i høy grad trengte å studere». Siden hun søkte på statens reise- og studiestipend, skrev han at disse studiene ville gi størst utbytte hvis de kunne finne sted i et musikalsk sentrum utenfor hjemlandet. Tittelen på det første stykket i Signe Lunds op. 34 har fått tittelen «Impromptu», og det får en straks til å tenke på Schubert. Men i motsetning til den poetiske stemningen i

25 begynnelsen av Schuberts impromptus, åpner Signe Lund sitt stykke med en sjelden kraft og energi i åpningsakkordene. Samtlige fem stykker i klaversamlingen følger den tradisjonelle tredelte formen (ABA), der midtdelen skiller seg ut toneartsmessig og har en kontrasterende musikalsk karakter. Som regel er den avsluttende formdelen en gjentakelse av den første, men det musikalske materialet kan også videreføres i en koda. Hos Lund kommer dette tydeligst frem i det femte stykket med tittelen *Novelette*. Klaversatsen er bred og fulltonende, noe som er særlig fremtredende i *Improvisata*. Strukturen i klaverstykkene preges av en regelmessig oppdeling av de enkelte formdelene i fire- og åttetaktige avsnitt. Det kan fort bli ensformig, men det oppveies ved at den harmoniske utviklingen kan ta overraskende veier. Ved hjelp av modulasjoner og tempovekslinger forsøker Signe Lund å skape variasjon og musikalsk farge. Ludwig van Beethoven komponerte Sonate i f-moll op. 57 i perioden 1804-06 og er sannsynligvis hans mest spilte sonate. Tittelen *Appassionata* fikk den i 1838, da forleggeren utga en versjon for fire-hendig klaver. Et Beethoven-manuskript som har vært i den franske fiolinisten Pierre Baillots eie viser at Beethoven var inne på en liknende tittel. På første side i manuskriptet står det «La Passionata». Ved siden av *Waldsteinsonate* op. 53 hører op. 57 til de to store sonatene fra Beethovens midterste periode. Hans elev Carl Czerny har fortalt at Beethoven selv regnet f-moll-sonaten for å være den betydeligste klaversonaten han hadde skrevet, før han i 1817/18 komponerte *Große Sonate für das Hammerklavier* op. 106. Valg av tonearter var aldri tilfeldig hos Beethoven. F-moll som toneart benyttet han første gang i Sonate op. 2, nr. 1 fra 1794/95, men her hadde han ennå ikke tillagt f-moll en så alvorlig og dramatisk karakter som i op. 57 eller i Strykekvartett op. 95 (1810), som fikk undertittelen «quartetto serio». Motivkjernen i førstesatsens hovedtema er en enkel, fallende treklangsbrytning som enstemmig med to oktavers mellomrom ender på den dypeste tonen på Beethovens Erard-flygel, som hadde fem og en halv oktav i omfang. Deretter stiger motivet oppover klaviaturet for så å ende første del av den musikalske setningen med en nervøs trille på dominanten. Temaet spilles pianissimo og fargevirkningen skaper en mystisk

og illevarslende stemning som utløses senere i temadelen med store dynamiske kontraster. Så gjentar Beethoven disse fire taktene nøyaktig en halv tone høyere i Gess-dur (den neapolitanske toneart). Med nye åtte takter fullføres den sekstentaktige perioden ved at Beethoven vender tilbake til f-moll og fører inn det karakteristiske bankemotivet som dominerer 5. symfonien. Hovedtemaet ender som en halvslutning på dominantsekkstakkorden til f-moll. Den bemerkelsesverdige kontrasten mellom hovedtonearten og den neapolitanske tonearten er grunnen til at satsen i sitt videre forløp nødvendigvis må få en kompleks toneartsutvikling. Til gjengjeld kommer sidetemaet på tradisjonelt vis i parallelltonearten Ass-dur i eksposisjonen og deretter i F-dur i reprisen. Sidetemaets kjernemotiv er nærmest en lyrisk variant av hovedtemaet. Den består på samme måte av en treklangsbyrning. I gjennomføringen følger modulasjonsgangen en toneartssirkel i store terser: e-moll, c moll og Ass-dur. Dette er en modulasjonsgang man senere ofte kan finne hos Schubert. En lengere passasje i Dess-dur foregriper annen satsens toneart og skaper dermed en sammenheng mellom satsene i sonaten. Formbalansen i første sats skapes ved at den avsluttende koda tilsvarende lengden på de tre andre formdelene som en likeverdig formdel. Dette er en ny komposisjonshistorisk utvikling hos Beethoven. Den langsomme satsen, *Andante con moto*, er en av Beethovens mest gripende stykker og formet som en variasjonssats. Her er ikke det tematiske materialet en melodi i overstemmen, men en høytidelig og majestetisk harmonisk sats som understrekes av Dess-durs varme og milde karakter. Overstemmen i den første åttetaktige perioden består av fire toner som ikke i seg selv gir noen melodisk mening. Temaet er på seksten takter og bygget opp som en todelt form (AB). Den harmoniske satsen er enkel, bortsett fra den kromatiske virkningen i den avsluttende kadensen i den første åttetaktige perioden. En større harmonisk kontrast til den komplekse utviklingen i første sats kan man nesten ikke tenke seg. Kontrasten gir seg utslag på flere måter. Det dypere klaverregisteret benyttes innenfor et begrenset toneomfang, rytmen er avmålt, og styrkegraden er hele tiden piano. I tillegg forutsetter Beethoven at satsen spilles mykt og legato. Temaet etterfølges av tre variasjo-

ner. Et karakteristisk trekk er at rytmen i hver variasjon blir livligere. Dette understrekes av en økt dynamikk, av synkopervirkninger og ved at klaverets omfang utnyttes i stadig større grad. Beethoven beveger seg fra det dype og mørke mot stadig lysere registre. I den avsluttende kodaen får temaet for siste gang komme i sin opprinnelige skikkelse, bare med den forskjell at totaksmotivene er formet som en musikalsk dialog. Slutten sviner nærmest hen og ender i en drømmende forminsket septimakkord i pianissimo som gjentas i fortissimo. Akkorden skaper uvisshet om fortsettelsen. Den kommer som et sjokk og en overraskelse, når den vakre musikken brutalt avbrytes av en illevarslende og skrikende fanfare som innledning på siste sats. Vi blir minnet om den lidenskapelige og dramatiske første satsen, men her er stemningen og karakteren enda villere og påtrengende. Satsen er et *perpetuum mobile* med raske sekstendedeler som bare stopper opp i gjennomføringsdelen og i kodaen. Her finnes det ikke noe sidetema som kunne ha dannet en formildende kontrast. Det dreier seg om en monotematisk sats, der temadelen består av rastløse sekstendedels bevegelser over en rytmisk betont bass. På samme måte som i første sats bygger det innledende totaktsmotivet på f-moll-akkorden. Underveis dukker den neapolitanske fargen opp igjen for en kort stund og bidrar til å skape en formbue mellom første og tredje sats. Flere utskrevne kadenser er med på å prege formstrukturen på en ny måte. Som i første sats får kodaen en egen betydning, ikke minst ved at Beethoven innfører et helt nytt tema som i likhet med de andre temaene i verket tar utgangspunkt i treklangen. Det er overraskende at temaet gjentas i Ass-dur. Det var den tonearten for et sidetema som manglet i eksposisjonen. Mange verkanalyser omtaler op. 57 som lidenskapelig og dyster, og de baserer seg gjerne på de blomstrende fortellingene til elevene Carl Czerny og Ferdinand Ries. Hva som er inspirasjonskilden og egentlig ligger til grunn for sonatens karakter, kan diskuteres. Men det hersker ingen tvil om at Beethoven i dette verket er inne på nye veier og at sonaten er et karakteristisk uttrykk for hans temperament. *Sonata appassionata* står som en milepel i Beethovens produksjon og bygger opp om det som er blitt den såkalte Beethoven-myten.

about the artist\_  
über die künstlerin\_  
om artisten\_

Tina Margareta Nilssen was born in Bern, Switzerland and grew up in Trondheim, Norway. She began her studies at the Trondheim Conservatory with Jørgen Larsen. Later she studied with Professor Jiri Hlinka (Barratt Due Institute, Oslo), Professor Heide Görtz (Berlin University of the Arts) and Professor Jens Harald Bratlie (Norwegian Academy of Music, Oslo) where she took her post-graduate degree in chamber music and solo performance. Nilssen has performed both as a soloist and in chamber ensembles in Norway, Germany, Austria, Switzerland, Spain, England, Russia and the USA. She has been awarded numerous scholarships and stipends for her playing. In addition to being a pianist, Nilssen has developed Timani, a method for movement analysis for musicians. She teaches this since 2007 in several universities and since 2013 in her own academy for musicians' health in Oslo.

Tina Margareta Nilssen wurde in Bern (Schweiz) geboren und wuchs in Trondheim (Norwegen) auf. Dort begann sie ihr Musikstudium bei Jørgen Larsen (Trondheim Musikkonservatorium). Anschliessend studierte sie bei Prof. Jiri Hlinka (Barratt Due Musikinstitut, Oslo), Prof. Heide Görtz (Universität der Künste Berlin) und Prof. Jens Harald Bratlie (Norwegische Musikhochschule, Oslo), wo sie ihr Studium mit einem Master abschloss. Für ihr Spiel hat die Pianistin private und öffentliche Stipendien erhalten. Sie konzertiert häufig in Norwegen, Deutschland, der Schweiz, Österreich, Spanien, England, Russland und in den USA. Neben ihrer regen Konzerttätigkeit hat Nilssen eine Methode für Bewegungsanalyse und Gesundheit für Musiker, genannt "Timani", entwickelt. Diese unterrichtet sie seit 2007 an mehreren Musikhochschulen und seit 2013 an ihrer eigenen Akademie für Musikergesundheit in Oslo.

Tina Margareta Nilssen ble født i Bern, Sveits, og vokste opp i Trondheim. Hun begynte sine klaverstudier ved Musikkonservatoriet i Trondheim med Jørgen Larsen. Siden studerte hun hos Professor Jiri Hlinka (Barratt Due Musikkinstitut), Professor Heide Görtz (Universität der Kunste, Berlin) og Jens Harald Bratlie (Norges musikkhogskole), der hun i 2005 tok sin avsluttende eksamen på det utøvende hovedfagsstudiet i kammermusikk/solo. Tina har spilt kammer- og solokonserter i blant annet Norge, Tyskland, Østerrike, Sveits, Spania, England, Russland og USA. Hun er blitt tildelt en rekke stipender og legater for sitt spill. I tillegg til å vare pianist, har Nilssen utviklet Timani som er en metode for bevegelsesanalyse for musikere. Hun har siden 2007 undervist dette ved flere universiteter i Norge og Europa, i tillegg til å drive sitt eget akademi for musikere i Oslo siden 2013.



As a musician, I have always put musical expression first. Music performed without emotion has never inspired me. I was therefore early on spellbound by the dramatic energy in Rachmaninov's piano concertos, in Beethoven's sonatas and in Shostakovich' chamber music and symphonies. How music can express huge emotions without words has always fascinated me. Therefore, in this recording, I have chosen music that goes high and deep. The music has everything from Grieg's first movement with its passion, force and drive, to Signe Lund's "Improvisata" with its melodies, calmness and playfulness.

The first time I played Beethoven's "Appassionata" I was 17 years old. It was a profound experience. I magically felt seen and heard, as if somebody for the first time understood me completely, just as I was emotionally. The piece resonated deeply in my soul, and I felt a strong connection to Beethoven and his existential emotions. Through this music I could express myself freely and directly for the very first time. There was therefore no doubt that I wanted to record this sonata

on my solo debut recording. Beethoven has formed me greatly as a human being and as a musician. I admire his ability to break new ground and express genuine emotion through music.

As most pianists, I have played my portion of Grieg's Lyric Pieces as a child. I used to love the beauty and logic in these pieces, they made the piano sound warm and natural. However, it was after living in Germany in my twenties that I really opened my eyes to the genius of Grieg. I developed a deep respect for that which I had taken for granted, and became more curious about his music. After recording his complete works for two pianos with the Dena Piano Duo, I was inspired to play his sonata. This sonata deserves to be performed as much as possible. It encompasses a wide spectrum of expression, from hugely dramatic passages to intimate and beautiful melodies, and is one of the most complex and passionate pieces that Grieg has composed.

A few years ago, I did a project researching and playing the music of Norwegian female composers. This is when I discovered Signe

Lund and her music, a Norwegian composer I had never heard of. Unfortunately, she took the wrong side during the Second World War, something that led to her music being banned and forgotten for quite some time. But her music is well worth a rediscovery. Beautiful pieces filled with scenes from nature, dramatic emotion and simple beautiful melodies. As a female composer, she had to fight for her place. I am eternally grateful for the strong women who followed their hearts and defied conventions for the benefit of the music, even if it didn't end very well in her case. These female souls, including Signe Lund, have inspired me to think big, follow my dreams and create the best life that I can possibly live, even when having to walk the unconventional paths.

Der musikalische Ausdruck steht für mich als Interpretin an erster Stelle. Musik, die nichts mitteilt, konnte mich nie inspirieren. Schon früh hat mich daher die dramatische Energie der Klavierkonzerte Rachmaninovs, der Klaviersonaten Beethovens und der Kammermusik und Symphonien Schostakowitschs in ihren Bann gezogen. Dass Musik so viel erzählen kann, ohne den Gebrauch eines einzigen Wortes, hat auf mich schon immer eine große Faszination ausgeübt. Die Werke, die ich für diese Einspielung ausgewählt habe, erzählen durchgehend von Leidenschaft und großen Gefühlen.

Als ich 17 Jahre alt war, spielte ich zum ersten Mal Beethovens "Appassionata". Dies war ein überwältigend positives Erlebnis. Auf magische Weise fühlte ich mich gesehen und gehört, so als würde mir jemand in mein Innerstes blicken. Ich verspürte eine starke Verbindung zu Beethovens existentieller Gefühlswelt. Durch diese Musik konnte ich mich zum ersten Mal frei und direkt ausdrücken. Selbstverständlich sollte diese Sonate ein Teil meiner Debut-Solo-Einspielung werden.

Als Musiker und Mensch hat mich Beethoven stark geprägt. Ich bewundere seine Fähigkeit, Grenzen zu sprengen und mit seiner Musik den Kern menschlichen Daseins auszudrücken.

Wie die meisten Pianisten, habe auch ich als Kind viele "Lyrische Stücke" von Grieg gespielt. Das Liebliche und Logische dieser Musik gefiel mir, es klang so warm und natürlich auf dem Klavier. Doch erst nachdem ich einige Zeit in Deutschland gelebt hatte, lernte ich den Komponisten Edward Grieg wirklich schätzen. Mit meiner Neugierde wuchs gleichzeitig mein Respekt für seine Musik und für das, was ich zuvor als eine Selbstverständlichkeit angenommen hatte. Nachdem ich mit dem Dena Piano Duo sämtliche Werke für zwei Klaviere aufgenommen hatte, verspürte ich große Lust, auch Griegs komplexe und allzu selten gespielte Sonate einzuspielen. Diese umspannt ein großes Spektrum musikalischen Ausdrucks, von zarten Melodien bis zu dramatischen Passagen. Die Klaviersonate ist wohl eines der komplexesten und leidenschaftlichsten Werke Edward Griegs.

Als ich vor einigen Jahren die Musik norwegischer Komponistinnen erforschte, entdeckte ich Signe Lund, eine Komponistin, von der ich bis dahin nie gehört hatte. Nicht zuletzt, da sie im 2. Weltkrieg auf der falschen Seite stand, wurde ihre Musik später verfemt und vergessen. Aber ihr Werk ist eine Wiederentdeckung wert. Reizende Stücke voll von Naturbildern, Dramatik und schönen Melodien. Als Frau musste sie um ihren Platz kämpfen. Und auch wenn es für sie nicht gut endete, erfüllen mich große Frauen wie Signe Lund, die ihrer Überzeugung folgen und sich im Namen der Musik gegen Konventionen durchsetzen, ewig mit großer Dankbarkeit und Inspiration.

Som musiker har jeg alltid vært opptatt av det musikalske uttrykket. Musikk fremført uten følelser har aldri appellert til meg. Jeg ble derfor tidlig bergtatt av dramatikken som lå i Rakhmaninovs klaverkonserter, i Beethovens sonater og i Sjostakovitsj' kammermusikk og symfonier. At musikk kan uttrykke så store følelser uten ord har alltid fascinert meg. Derfor har jeg på denne innspillingen valgt musikk som favner dypt og høyt. Det er gjennomgående store følelser og lidenskap som ligger i bunnen av verkene på denne innspillingen.

Da jeg var 17 år spilte jeg for første gang Beethovens "Appassionata". Det var en positivt overveldende opplevelse. På magisk vis følte jeg meg sett og hørt, som om noen for første gang forsto meg og mine følelser akkurat som de var. Den resonerte i dypet av sjelen, og jeg følte en sterk forbindelse til Beethovens eksistensielle følelser. Jeg kunne gjennom denne musikken for første gang uttrykke meg fritt og direkte innenfra. Det var derfor ingen tvil om at denne musikken skulle bli en del av min solo-debut-innspilling. Beethoven har preget

meg sterkt som musiker og menneske, og jeg ser veldig opp til hans uovervinnelige ønske om å sprengre grenser og uttrykke genuine følelser som favner den menneskelige kjerne gjennom musikken.

Som de fleste pianister i hele verden spilte jeg som barn mange av Griegs Lyriske stykker. Jeg elsket det vakre og logiske i disse stykkene, de fikk klaveret til å klinge naturlig og varmt. Men det var først etter å ha bodd i Tyskland at jeg virkelig begynte å sette pris på Grieg som komponist. Jeg utviklet en stor respekt for det jeg tidligere tok for gitt, og ble mer og mer nysgjerrig på hans musikk. Etter å ha spilt inn hans samlede verker for to klaver med Dena Piano Duo ble jeg også inspirert til å spille den komplekse sonaten. Denne blir etter min mening spilt alt for sjelden. Den favner et stort spekter av alt fra dramatik til nydelige melodier, og er ett av de mest komplekse og lidenskapelige stykkene som Grieg har komponert. For noen år tilbake hadde jeg et prosjekt om norske kvinnelige komponister. Det var her jeg oppdaget Signe Lund, en norsk kvinnelig komponist som jeg aldri hadde hørt om.

Dessverre for henne så tok hun feil parti under andre verdenskrig, noe som har bidratt til at hun ble glemt og glemte. Men musikken hennes er vel verdt en gjenoppdagelse. Nydelige stykker fylt med natur, dramatik og melodier. Som kvinne og komponist måtte hun kjempe for sin plass. Jeg er evig takknemlig for de sterke kvinnesjelene som sprenget grenser, fulgte hjertene sine og trosset konvensjonene til ære for musikken, selv om det ikke endte så godt i dette tilfellet. Disse kvinnesjelene, inkludert Signe Lund, har inspirert meg til å tenke stort, gå for alle mine drømmer og skape det livet jeg ønsker å leve, selv når det er ukonvensjonelt.

En stor takk til/  
A big thank you to/  
Ein großer Dank an:  
Patrick Dinslage,  
Harald Herresthal,  
Bea Levine-Humm,  
David William Levine,  
Felix Humm  
for the amazing  
cover picture  
and great artwork,  
Morten Krogvold  
for the fantastic  
photography,  
Steinar Børmer,  
Wolfgang Plagge,  
Eric Schandall,  
Beatrice Johannessen,  
Jørn Simenstad,  
Morten Lindberg,  
Johanna Becker,  
my supportive friends  
and students and  
our sponsors  
Humm Design Milano,  
BLH Artists Management,  
Norsk Kulturråd,  
Fond For Lyd og Bilde.

Catalogue number: 2L-142-SACD  
EAN13: 7041888523321  
ISRC: NOMPP1710010-120

Recorded at  
Sofienberg church,  
Oslo, October 2016  
by Lindberg Lyd AS

Recording producer: Wolfgang Plagge  
Balance engineer: Beatrice Johannessen  
Piano technician: Eric Schandall (Steinway)  
Editing: Jørn Simenstad  
Mix and mastering: Morten Lindberg

Artwork and design: Humm Design Milano  
Photo: Felix Humm  
Portrait: Morten Krogvold  
English translation: Richard Hugh Peel

Executive producers  
Morten Lindberg  
and Jørn Simenstad

2L is the exclusive  
and registered  
trade mark of  
Lindberg Lyd AS  
20©17

[www.2L.no](http://www.2L.no)

**Edvard Grieg (1843-1907):**

**Sonata No. 1 in E minor, Op.7**

- 04:26 **1 Allegro moderato**
- 04:02 **2 Andante molto**
- 03:17 **3 Alla menuetto, ma poco più lento**
- 06:43 **4 Finale. Molto allegro**

**Signe Lund (1868-1950):**

**Cinq Morceaux, Op. 34**

- 02:21 **5 Impromptu**
- 02:45 **6 Mélodie**
- 04:56 **7 Valse lente**
- 04:00 **8 Improvisata**
- 04:37 **9 Novellette**

**Ludwig van Beethoven (1770-1827):**

**Sonata No. 23 in F minor,**

**Op. 57 "Appassionata"**

- 10:36 **10 Allegro assai**
- 06:23 **11 Andante con moto**
- 05:57 **12 Allegro, ma non troppo**