

H o m m a g e à Grieg

- | | | |
|-------|------------------------------|---|
| 18:31 | 1 Johannes Brahms | Variationen über ein Thema von Joseph Haydn, op. 56 b |
| 08:13 | 2 Wolfgang Plagge | Grieg metamorphosis, op. 160 |
| 10:07 | 3 Terje Bjørklund | Hommage à Grieg |
| 18:35 | 4 Camille Saint-Saëns | Variations sur un Thème de Beethoven, op. 35 |

Dena Piano Duo
Tina Margareta Nilssen
Heide Görtz

Brahms
Plagge
Bjørklund
Saint-Saëns

Vol.III

dena piano duo

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



SUPER AUDIO CD

pure
audio



dts-hd
Master Audio

Recorded in DXD 24bit/352.8kHz

■ 5.1 DTS HD MA 24/192kHz

■ 2.0 LPCM 24/192kHz + msShuttle MP3 and FLAC

2L-094-SABD made in Norway 20©13 Lindberg Lyd AS

2L⁹⁴

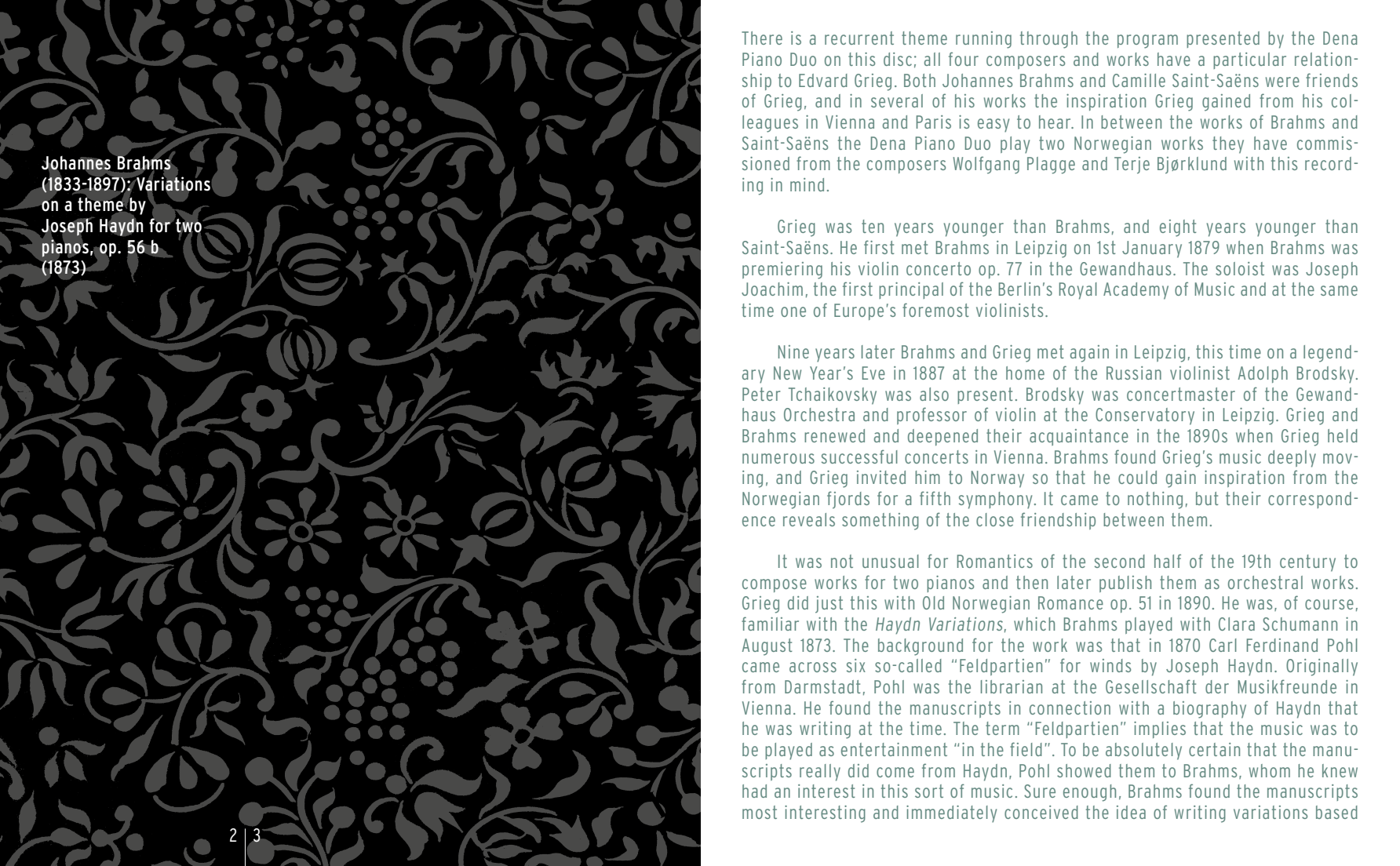
EAN13: 7041888518020





tina margareta nilssen
heide görtz

dena piano duo



Johannes Brahms
(1833-1897): Variations
on a theme by
Joseph Haydn for two
pianos, op. 56 b
(1873)

There is a recurrent theme running through the program presented by the Dena Piano Duo on this disc; all four composers and works have a particular relationship to Edvard Grieg. Both Johannes Brahms and Camille Saint-Saëns were friends of Grieg, and in several of his works the inspiration Grieg gained from his colleagues in Vienna and Paris is easy to hear. In between the works of Brahms and Saint-Saëns the Dena Piano Duo play two Norwegian works they have commissioned from the composers Wolfgang Plagge and Terje Bjørklund with this recording in mind.

Grieg was ten years younger than Brahms, and eight years younger than Saint-Saëns. He first met Brahms in Leipzig on 1st January 1879 when Brahms was premiering his violin concerto op. 77 in the Gewandhaus. The soloist was Joseph Joachim, the first principal of the Berlin's Royal Academy of Music and at the same time one of Europe's foremost violinists.

Nine years later Brahms and Grieg met again in Leipzig, this time on a legendary New Year's Eve in 1887 at the home of the Russian violinist Adolph Brodsky. Peter Tchaikovsky was also present. Brodsky was concertmaster of the Gewandhaus Orchestra and professor of violin at the Conservatory in Leipzig. Grieg and Brahms renewed and deepened their acquaintance in the 1890s when Grieg held numerous successful concerts in Vienna. Brahms found Grieg's music deeply moving, and Grieg invited him to Norway so that he could gain inspiration from the Norwegian fjords for a fifth symphony. It came to nothing, but their correspondence reveals something of the close friendship between them.

It was not unusual for Romantics of the second half of the 19th century to compose works for two pianos and then later publish them as orchestral works. Grieg did just this with Old Norwegian Romance op. 51 in 1890. He was, of course, familiar with the *Haydn Variations*, which Brahms played with Clara Schumann in August 1873. The background for the work was that in 1870 Carl Ferdinand Pohl came across six so-called "Feldpartien" for winds by Joseph Haydn. Originally from Darmstadt, Pohl was the librarian at the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna. He found the manuscripts in connection with a biography of Haydn that he was writing at the time. The term "Feldpartien" implies that the music was to be played as entertainment "in the field". To be absolutely certain that the manuscripts really did come from Haydn, Pohl showed them to Brahms, whom he knew had an interest in this sort of music. Sure enough, Brahms found the manuscripts most interesting and immediately conceived the idea of writing variations based

on the second movement in Haydn's B-flat major partita, entitled "Saint Anthony Chorale". Haydn had arranged the movement for a wind octet (two oboes, two horns, three bassoons and a serpent). Recent research has shown that the chorale was not composed by Haydn but is an old pilgrim hymn used in Austrian Burgenland for processions on the name day of Saint Antonius of Padua on 13th June. Haydn used it early in his career when he was employed by Count Karl Joseph Franz Morzin. It is possible that he acquired the melody from his pupil, Ignaz Pleyel. The first part of the movement is striking, though typical for Haydn, with its division into two five-measure phrases. Brahms retains the irregular *Lied* form and distributes the wind arrangement between two pianos. On the basis of this theme Brahms made eight variations, ending in a grand finale.

In Brahms' list of works this first version of the *Haydn variations* has been given the opus number 56 b, while the orchestral version premiered in November 1873 is numbered 56 a. Brahms has several parallel works of this kind. In this way he retains the works' mutual independence, making it clear that the one is not an adaptation of the other. The order of the two versions may be more or less random, but Brahms' success with the orchestral version certainly became the start of his career as an orchestral composer.

The *Haydn variations* are written in B-flat major, with the variant B-flat minor used only in variations 2, 4 and 8. Brahms makes no small demands on the technical skills of the pianists. For example, the first variation has a rhythmic pattern of two-to-three, triplets against quavers - notoriously difficult for students of the piano. The fifth variation has a fast pace and strongly accentuated syncopation. In the seventh variation, Brahms, wanting a rocking rhythm in contrast to the previous Vivace variation, prescribed "molto dolce" to be on the safe side.

Wolfgang Plagge (*1960): Grieg metamorphosis, op. 160, for two pianos (2010)

Wolfgang Plagge is a professor at the Norwegian Academy of Music and an acclaimed Norwegian pianist and composer who through his lively musical lectures on Norwegian radio and television has reached a wide audience. As the name of the commission implies, this work too is a variation. The Greek noun metamorphosis originally means change, transformation or conversion, and it is in this sense the concept has been used by Scandinavian composers. The compositional technique Plagge uses here belongs to a tradition dating back to the Romantic Period, when many composers were inspired by the structure and virtuosity in Paganini's Capriccio op. 1, nr 24. We need only mention the Paganini variations op. 35 (1862-

64) by Johannes Brahms, Karol Szymanowski's three Capriccios by Paganini op. 40 or Witold Lutoslawski's Paganini Variations for Two Pianos (1941).

Wolfgang Plagge starts with a theme, but instead of making traditional figural or character variations he presents only fragments of the theme, only allowing it its full expression at the end of the work. Scandinavian composers like Carl Nielsen and Egil Hovland have done something similar before. At the end of his score Plagge states his intentions in choosing this formal approach: «The Work is set as a collection of intertwined and free variations on the original. Contrary to most other variation pieces, this one does not start with the basic theme - it concludes with it, leaving the audience guessing for a while.»

The theme that forms the basis of Plagge's metamorphoses is Grieg's "Watchman's Song" from his *Lyric Pieces*, op. 12. The booklet of eight *Lyric Pieces* was published in Copenhagen in 1867, the first of a series of 10. Seven years later the booklet was published in a German edition by Peters-Verlag in Leipzig. In this edition Grieg added the subheading "Composed after a performance of Shakespeare's Macbeth". This programmatic information suggests that the piano figurations in the middle section are an attempt to depict the three witches at the beginning of the play.

Plagge has also added a ghostly atmosphere in his work, which consists of 10 variations. The first variations are constructed in an almost classical manner with regular four- or eight-measure phrases or half-phrases. Apart from the theme quotations the piece lacks a fixed key. However the note E predominates as the pivotal note that the piece revolves around. This is perhaps not only because it is the keynote in Grieg's "Watchman's Song", but also because it is the first letter in Edvard!

Terje Bjørklund (*1945): Hommage à Grieg for two pianos (2011)

For many years Terje Bjørklund was active as a jazz pianist, receiving prestigious awards for his contribution to Norwegian jazz. After studying under Finn Mortensen at the Norwegian Academy of Music, his work as a composer has increasingly leaned towards serious art music and he now teaches composition and music theory at the Department of Music at the Norwegian University of Science and Technology in Trondheim.

Terje Bjørklund's *Hommage à Grieg* was commissioned by the Dena Piano Duo. The compositional idea of the work is not the variation principle, but rather an echo, both in terms of sound and motif, of passages in Grieg's compositions. If

you listen carefully you can hear transformed references to the *Piano Concerto* in A minor, op. 16, *Ballade* in G minor for piano, op. 24, *String Quartet* in G minor op. 27, and number 18 “I wander deep in thought” from the 19 “Norwegian Folk Songs” op. 66.

Bjørklund has also said that his programmatic idea for the work was “Grieg meets Bartók, Stravinsky and Arvo Pärt”. The work builds on a melancholy series of six notes presented from the beginning by piano nr. 2. The series is accompanied by a lower part played in tenths. This is developed and extended so that it can also appear as a series of 10 notes. In its basic form the series relates tonally to B-flat minor, while in its 10-note form it shifts between B-flat minor and B-flat major. These series crop up periodically through the work as “islands of tonality”, acquiring something of the character of a leit-motif. The work ends in imperfect cadence in the F major harmony and fades into the void.

**Camille Saint-Saëns (1835 – 1921):
Variations on a theme by Beethoven,
op. 35, for two pianos (1874)**

Camille Saint-Saëns’ Beethoven Variations are in a traditional classical variation form. The composer uses the trio from the Menuetto movement in Beethoven’s Piano Sonata in E-flat major op. 31 nr. 3. Nina and Edvard Grieg found great enjoyment in playing Saint-Saëns’ variations when they were living in Bergen in the 1880s. In all probability they also played variations by other German and French composers. In *Old Norwegian Romance* op. 51, composed by Grieg in 1890, the influence of composers such as Schubert, Mendelssohn Bartholdy, Schumann, Liszt, Brahms, Saint-Saëns and Mussorgsky can be clearly heard.

Saint-Saëns had played Grieg’s *Violin Sonata* in F major on several occasions in 1870 with Johan Svendsen. When Grieg came to Paris in 1894, Saint-Saëns left his visiting card at Grieg’s hotel as a hint that he would like to meet him. Grieg felt honoured and paid him a visit: “He embraced me, of course, in French, kissing me on both cheeks, and when I for courtesy’s sake thanked him for everything I had learned from his art, he answered me promptly: one does not learn from others when one is ‘soi même’. He always has a witty remark!”

The Variations begin with an introduction in 2/4-time. Then the Beethoven theme is introduced in its original form, distributed between the two pianos. 10 variations then follow, requiring the same technical skills as Brahms’ variations on Haydn. The fourth variation, for example, has an exquisite form; its constantly descending chord repetitions, which both contain the main notes of the theme

and also render the harmonic sequence chromatically, are distributed in groups between the two instruments, giving a flickering effect to the total sound. The feeling of anxiety that this creates forces a break. The fifth variation seems almost leisurely and allows room for a new melodic idea. Tradition dictates that one of the variations must be in the minor key. This occurs in the seventh variation, designated as “Alla marcia funebre”. The key of C minor, together with the rhythm, further emphasize that this is a funeral march. In the treble the chromatically ascending thirds create a sinister atmosphere. The eighth variation stays in the minor key and then transforms into a sort of second beginning by returning to the introduction of the whole piece. In the ninth variation Saint-Saëns wants to demonstrate his compositional mastery. We hear a four-part fugue exposition. The theme starts in the bass, then the other parts join in one by one - not only four, but five. This extra, upper part is intensified by being triplicated on entry. The tenth variation finishes the work at a furious pace. Just before the end Saint-Saëns stops in his tracks and lets the resonances and figurations of the introduction resurface, before bringing it all to a close at breakneck speed.

As with Beethoven the numbering of the opuses is not entirely reliable. It seems the composer has saved the number 35 for use as an opus number for this work. The idea may have been to have the same number that Beethoven used for his Eroica variations for piano. They are also in E-flat minor and the funeral march in the Beethoven variations also has associations to the second movement of the Eroica symphony. Cabbalistic deliberations and number games have always preoccupied composers. One need only mention the letters B-A-C-H, which in a numerical alphabet add up to 14. Perhaps even Saint-Saëns’ year of birth, **18-35**, may have played a role?

Prof. Dr Patrick Dinslage
Head of the Edvard Grieg Research Centre
at Berlin University of the Arts

Translation by Richard Burgess

The Dena Piano Duo consists of Tina Margareta Nilssen and her former professor at Berlin University of the Arts, Heide Görtz. The duo has performed in several concert series and at festivals in Germany, Norway, the USA, the Netherlands and Russia. In 2007 their debut CD of sonatas by Mozart/Grieg for two pianos, vol. 1, was received to great critical acclaim in Norway, Germany, the USA, the Netherlands and China. Volume 2, featuring the remaining works by Mozart and Grieg for two pianos, was released in 2009. Both performers have a solid background as soloists and chamber musicians, winning competitions, scholarships and stipends, as well as having extensive international concert experience. The Dena Piano Duo play according to the Goertz method, an integrated playing technique based on a physiological natural approach to the instrument, to music and to sound.

Heide Görtz was born in Cuxhaven and grew up in Hamburg, Germany, where she studied under the well-known pianist Conrad Hansen. She showed talent at an early age, winning several prizes in the Steinway competition and the prestigious "Jugend musiziert". While still at school she started her studies at Hamburg's Academy of Music, taking her Konzert-Examen, the highest performer qualification, in 1977. Since 1974 she has taught at the music academies of Hamburg and Cologne and was in 1990 appointed professor of piano and piano methodology at Berlin University of the Arts. As a pianist she has performed in most European countries as well as in the USA, Africa and Mexico. She has made numerous CD and TV recordings as well as concert broadcasts on many radio stations. She regularly holds master classes, seminars and gives lectures in the Goertz method, which she has developed through many years of specialisation in the physiological and neurological aspects of piano playing.

Tina Margareta Nilssen was born in Bern, Switzerland and grew up in Trondheim, Norway. She began her studies at 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. Since 2012 she teaches piano at the Barratt Due Institute in Oslo. 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 is a trained yoga instructor, massage therapist, meditation teacher and Mind Detox therapist. Drawing on this background, she has developed the Timani technique, a method for movement analysis and training for musicians. This method is the basis of her teaching at the National Academy of Opera in Oslo, the Department of Music, NTNU, in Trondheim as well as regular seminars, master classes and individual tuition to professional performers and music students.

Heide Görtz

Tina Margareta Nilssen



**Johannes Brahms
(1833-1897):
Variationen über ein
Thema von Joseph Haydn
für zwei Pianoforte,
op. 56 b (1873)**

Alle vier Stücke dieser CD mit dem Dena Piano Duo haben auf eine ganz bestimmte Weise mit dem norwegischen Komponisten Edvard Grieg zu tun. Bei den Rahmenkompositionen der CD von Brahms und Saint-Saëns ist die Beziehung zu Grieg durch persönliche Bekanntschaft und Freundschaft gegeben. Aber auch innermusikalische Verknüpfungen und Inspirationen, die Grieg aus den Werken dieser beiden Zeitgenossen aufnahm, lassen sich in beide Richtungen nachweisen. Zwischen den Werken von Brahms und Saint-Saëns spielt das Dena Piano Duo zwei zeitgenössische norwegische Kompositionen, Auftragskompositionen der Komponisten Wolfgang Plagge und Terje Bjørklund für diese CD-Einspielung.

Brahms war zehn Jahre älter, Saint-Saëns acht. Grieg begegnete Brahms zum ersten Mal am 1. Januar 1879 in Leipzig anlässlich der Uraufführung von Brahms *Violinkonzert op. 77* im Leipziger Gewandhaus. Als Solist spielte der europaweit bekannte und berühmte Geiger Joseph Joachim, der der erste Rektor der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin war.

1887 fand - wieder in Leipzig - die legendäre Silvesterparty im Hause des russischen Geigers Adolph Brodsky statt, auf der Brahms, Grieg und Tschai-kowsky zusammentrafen; Brodsky war Konzertmeister des Gewandhausorchesters und Professor für Violine am Leipziger Konservatorium. In den 1890er Jahren wurde die Freundschaft zwischen Grieg und Brahms sehr herzlich. Grieg konzertierte mit großem Erfolg in Wien, und Brahms nahm lebhaften Anteil daran. Grieg lud Brahms nach Norwegen ein. Er sollte die Fjorde Westnorwegens erleben, um sich zu einer fünften Symphonie inspirieren zu lassen. Dazu kam es aber bekannterweise nicht, aber die Korrespondenz zeigt dennoch etwas von der engen Freundschaft zwischen den beiden Komponisten.

Es war nicht ungewöhnlich, dass romantische Komponisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Werke für zwei Klaviere komponierten und sie später als Orchesterwerke herausgaben. Grieg verfuhr so 1890 mit seiner „Alt norwegischen Romanze“ op. 51.

Im November 1870 entdeckte der Bibliothekar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der aus Darmstadt stammende Carl Ferdinand Pohl, im Zuge seiner Recherchen für eine Haydn-Biographie Manuskripte von sechs sogenannten „Feldpartien“. Dabei handelt es sich um Musikstücke, die im Freien von Blasinstrumenten gespielt wurden. Er vermutete, dass sie von Haydn stammten und in der Zeit, als Haydn zu Beginn seiner Karriere bei Graf Karl Joseph Franz von Morzin angestellt war, entstanden sind. Er zeigte diese Stücke Brahms, von dem er wusste, dass er sich für solche Musik interessierte. Wie recht er damit hatte, zeigt die Tatsache, dass Brahms wohl gleich auf die Idee kam, über den zweiten Satz der B-Dur-Partita einen Variationszyklus zu komponieren. Er fertigte sich eine Abschrift des mit „Antonius-Choral“ überschriebenen Satzes an, der als Bläser-Oktett mit zwei Oboen, zwei Hörnern, drei Fagotten und einem Serpent vorlag.

Auffällig und in gewisser Weise typisch für Haydn ist die erste Periode dieses Satzes, in der zwei fünftaktige Halbsätze korrespondieren. Brahms hat diese von der gewohnten quadratischen Syntax abweichende originelle formale Variante übernommen und den Bläusersatz auf die beiden Klaviere verteilt. In dieser Gestalt hat er ihn als Grundlage für acht Variationen verwendet, die mit einem weit ausladenden Finale abschließen.

Brahms' Haydn-Variationen sind als op. 56 b in sein Œuvre eingegangen. Das op. 56 a bezeichnet dasselbe Werk, aber in der Fassung für Orchester. Solche Parallelkompositionen hat Brahms mehrere Male geschrieben, dabei aber die Eigenständigkeit der Werke betont und beibehalten. Das eine Werk ist also nicht die Bearbeitung des anderen. Und die durch op. 56 a und b entstehende vermeintliche Reihenfolge ist wohl eher zufälliger Natur, da umgekehrt die Fassung für zwei Klaviere früher fertig war als die Fassung für Orchester. Im August 1873 hat Brahms seine Haydn-Variationen mit Clara Schumann zusammen gespielt; mit der Uraufführung der Orchesterfassung im November 1873, die Brahms großen Beifall einbrachte, begann Brahms' Karriere als Orchesterkomponist.

Die Variationen-Folge steht in B-Dur, den Variationen 2, 4 und 8 liegt die Varianttonart b-Moll zugrunde. Die Variationen haben fast durchgängig einen hohen pianistischen Schwierigkeitsgrad. In der ersten Variation wird beispielsweise das allen Klavierschülern bekannte Problem 2 gegen 3, Triolen gegen Achtel, als rhythmisches Variationsmuster verwendet. Die fünfte Variation ist durch hohes Tempo und stark akzentuierte Synkopen charakterisiert. In der siebten formuliert Brahms

durch den wiegenden Rhythmus und die Vorschrift „molto dolce“ einen starken Kontrast zu der vorausgehenden Vivace-Variation.

Eine amüsante Fußnote der Kompositionsgeschichte darf hier nicht unerwähnt bleiben: Neuere Forschungen haben ergeben, dass es sich bei dem „Antonius-Choral“ um eine Melodie handelt, die bei im österreichischen Burgenland üblichen Prozessionen anlässlich des Namenstages des heiligen Antonius von Padua am 13. Juni gespielt wurde und die wahrscheinlich gar nicht von Haydn stammt; er hat sie möglicherweise von seinem Schüler Ignaz Pleyel übernommen.

Wolfgang Plagge (*1960):

Grieg metamorphosis, op. 160, für zwei Klaviere (2010)

Der norwegische Pianist und Komponist Wolfgang Plagge ist Professor an der norwegischen Musikhochschule in Oslo; beim norwegischen Publikum ist er sehr beliebt für seine amüsanten konzertanten Lektionen. Auch er hat eine Art Variationen-Zyklus komponiert. Der Titel mit dem griechischen Substantiv Metamorphosis kann insofern in einem weiter gefassten Sinn auch als Variation verstanden werden; die ursprüngliche Bedeutung des Wortes ist Umgestaltung, Umwandlung, Verwandlung oder Umformung. Das sind die Kompositionstechniken, die Plagge anwendet und damit die Tradition der Komponisten fortsetzt, die sich mit Paganini Capriccio op. 1 Nr. 24 auseinandersetzen und dessen Struktur und Gestus adaptieren. Das sind - um nur einige zu nennen - Johannes Brahms mit den Paganini-Variationen op. 35 (1862-64), Karol Szymanowski mit den drei Capriccios von Paganini op. 40 (1918) und Witold Lutoslawski mit den Paganini-Variationen für zwei Klaviere (1941).

Auch Wolfgang Plagge benutzt ein vorgegebenes Thema, verändert es aber nicht in figurativer oder charaktermäßiger Hinsicht, sondern bringt zunächst nur Versatzstücke, um dann ganz zum Schluss erst Griegs Version im Original erklingen zu lassen. Vor ihm sind skandinavische Komponisten wie Carl Nielsen und Egil Hovland ähnlich verfahren. Er schreibt selbst am Ende seiner Partitur über seine kompositorische Intention: „Das Werk ist als eine Folge von ineinander verschlungenen und freien Variationen über das Thema aufgebaut. Im Gegensatz zu den meisten anderen Variationswerken beginnt es nicht mit dem Thema, sondern präsentiert dieses erst ganz am Ende und lässt so die Zuhörer eine Zeitlang im Ungewissen.“

Bei diesem Thema handelt es sich um Griegs „Wächterlied“ aus dem ersten Heft der Lyrischen Stücke op. 12. Grieg hat die acht Kompositionen aus dem ersten Heft seiner insgesamt 10 Hefte mit Lyrischen Stücken im Jahr 1867 in Kopenhagen herausgegeben. Sieben Jahre später erschien die erste deutsche Ausgabe im

Peters-Verlag in Leipzig. In dieser Ausgabe erscheint erstmals zum Titel „Wächterlied“ als Untertitel der Hinweis: „Nach einer Aufführung von Shakespeares Macbeth komponiert“, und mit diesem programmatischen Hinweis im Bewusstsein scheinen die Klavierfiguren im Mittelteil von Griegs Wächterlied durchaus den gespenstischen Auftritt der drei Hexen zu Beginn des Dramas nachzuzeichnen. Und auch dieses Atmosphärische fängt Plagge ein in seinem in 10 Variations-Abschnitte und das abschließende Thema gegliederten Werk. In verblüffend „quadratischer“ Weise in Vier- und Achttaktern sind die ersten Abschnitte aufgebaut. Das Werk ist - mit Ausnahme des Themen-Zitats - an keine Tonart gebunden, doch orientiert es sich immer wieder an einer Art Zentralton E, eben dem Grundton des Grieg-Themas, der ja auch der erste Buchstabe in Griegs Vorname Edvard ist!

Terje Bjørklund (*1945):

Hommage à Grieg für zwei Klaviere (2010)

Terje Bjørklund war ein sehr bekannter Jazzpianist im Norwegen der 1970er Jahre und hat hohe Auszeichnungen für seinen Einsatz in der norwegischen Jazz-Szene erhalten. Nach einem Kompositionsstudium bei Finn Mortensen an der norwegischen Musikhochschule in Oslo hat er sich als Komponist immer mehr der E-Musik zugewendet. Er unterrichtet am Institut für Musik an der Norwegischen technischen und naturwissenschaftlichen Universität (NTNU) in Trondheim als Assistenzprofessor Komposition und Musiktheorie.

Terje Bjørklund hat seine Auftrags-Komposition für das Dena Piano Duo „Hommage à Grieg“ genannt. Die kompositorische Idee, die diesem Werk zugrunde liegt, ist nicht das Variationsprinzip, sondern die klangliche Anspielung auf Stellen in Griegs Kompositionen. So kann man verfremdete Zitate aus seinem a-moll-Klavierkonzert op. 16, seiner g-moll-Ballade für Klavier solo op. 24, seinem g-moll-Streichquartett op. 27 und aus der Nummer 18 der 19 Norwegischen Volksweisen op. 66 mit dem Titel „Jeg går i tusen tanker - Gedankenvoll ich wandere“ erkennen. Der Komponist selbst hat als die programmatische Idee seines Werkes die Begegnung vier Komponisten genannt: „Grieg trifft Bartok, Strawinsky und Arvo Pärt.“ Gewissermaßen wie ein roter Faden durchzieht die gesamte Komposition eine melancholische Sechstonfolge, die gleich zu Anfang vom zweiten Klavier exponiert wird. Sie wird in Dezimen von einer Unterstimme begleitet, sie wird fortgesponnen und verlängert und tritt so auch als zehntönige Gestalt auf. In ihrer sechstönigen Grundgestalt ist sie eigentlich ganz tonal in b-Moll gedacht, in der Dezimengestalt changierend zwischen b-Moll und B-Dur. Auf das ganze Werk bezogen hat sie gewissermaßen leitmotivischen Charakter. Und wenn hier nun

schon einmal im Zusammenhang mit einem zeitgenössischen Werk von tonal und Tonart die Rede ist, dann muss auch erwähnt werden, dass im gesamten Verlauf des Stückes immer wieder tonartliche Inseln in b-Moll auftreten und das Stück gewissermaßen in einem Halbschluss auf der F-Dur-Harmonie endet und ins sphärische Nichts entschwindet.

**Camille Saint-Saëns (1835 – 1921):
Variationen über ein Thema von Beethoven, op. 35,
für zwei Klaviere (1874)**

Camille Saint-Saëns' Beethoven-Variationen sind ein Variations-Zyklus in klassisch traditioneller Weise. Der Komponist hat als Thema seiner Variationen-Folge das Trio aus dem Menuett von Beethovens Es-Dur-Klaviersonate op. 31 Nr. 3 übernommen. Edvard und Nina Grieg spielten Saint-Saëns' Variationen in den 1880er Jahren in Bergen mit großer Freude, und es ist sehr wahrscheinlich, dass sie auch Variationswerke anderer deutscher und französischer Komponisten spielten. Die Beziehung zwischen Grieg und Saint-Saëns beruht auf der hohen Beliebtheit von Edvard Griegs Werken in Frankreich. Saint-Saëns hatte 1870 bei mehreren Gelegenheiten Griegs erste Violinsonate in F-Dur op. 8 zusammen mit Johan Svendsen gespielt.

Grieg pflegte den Kontakt zu seinen französischen Komponisten-Kollegen. Als Grieg im Frühjahr 1894 nach Paris kam, hatte Saint-Saëns eine Visitenkarte in Griegs Hotel hinterlegt mit der Nachricht, dass er ihn gern treffen möchte. Grieg fühlte sich geehrt und besuchte Saint-Saëns am 1. Mai. „Er umarmte mich natürlich auf französische Art, küsste mich links und rechts; und als ich, um auch auf meine Weise entgegenkommend zu sein, ihm für alles dankte, was ich von seiner Kunst gelernt hatte, antwortete er zum Abschied: Man lernt nichts von anderen, wenn man für sich bleibt, das Geistvolle ist immer nur auf den Lippen!“

Aber nicht nur die französischen Komponisten interessierten sich für Grieg, auch Grieg kannte deren Werke sehr genau. Die Beethoven-Variationen von Saint-Saëns beweisen dies: Grieg hat in seinem eigenen Variationswerk für zwei Klaviere, der „Altnorwegischen Romanze“ op. 51 aus dem Jahre 1890, charakteristische Tonfälle anderer Komponisten nachgebildet. So hört man dort die musikalische Sprache von Schubert, Mendelssohn Bartholdy, Schumann, Liszt, Brahms, Saint-Saëns und Mussorgskij. Saint-Saëns hat Grieg eindeutig mit seinen Beethoven-Variationen inspiriert.

Saint-Saëns' Variationen-Folge beginnt mit einer Introduction im 2/4-Takt. Danach erklingt das Beethoven-Thema in Originalgestalt, der Satz ist auf die

beiden Klaviere verteilt; es folgen 10 Variationen. Wie die Haydn-Variationen von Brahms erheben sie einen hohen pianistischen Anspruch. So ist beispielsweise die vierte Variation ausgesprochen raffiniert komponiert. Die permanenten in hoher Geschwindigkeit ablaufenden Akkordrepetitionen, die sowohl die Gerüsttöne der Melodie als auch den harmonischen Verlauf chromatisiert nachzeichnen, sind gruppenweise versetzt auf die beiden Klaviere verteilt, so dass der Gesamtklang zu flimmern beginnt. Die hier erzeugte Nervosität zwingt förmlich zu einer Atempause, die dann die fünfte Variation, die im Vergleich mit der vorigen geradezu gemächlich daherkommt, mit einem neuen melodischen Einfall auch einräumt. Die siebte Variation steht als erste nicht in Es-Dur, sondern in der Paralleltartart c-Moll. Sie ist mit „Alla marcia funebre“ überschrieben. Über dem an einen Trauermarsch gemahnenden Rhythmus schieben sich Terzen gespenstisch chromatisch aufwärts und erzeugen so eine unheimliche Stimmung. Die achte Variation behält die Molltonart bei und geht dann über in eine Art Binnenintroduktion, die den Anfang des Variations-Zyklus wieder aufgreift. Als neunte Variation stellt Saint-Saëns seine kompositionstechnische Meisterschaft in einer vierstimmigen Fugexposition unter Beweis, in der sich der vierstimmige Satz vom Dux im Bass aus der Einstimmigkeit aufsteigend zur Vierstimmigkeit entfaltet, um dann noch einen überzähligen Themeneinsatz mit verdreifachter Oberstimme folgen zu lassen. Die zehnte Variation im rasanten Presto schließt das Werk ab; aber kurz vor Schluss komponiert Saint-Saëns noch eine Art Innehalten, es tauchen Klänge und Klavierfiguren vom Anfang wieder auf, um dann doch in den vorher schon angeschlagenen emphatischen Schlusston überzugehen.

Ähnlich wie bei Beethoven ist die Opus-Nummerierung bei Saint-Saëns nicht chronologisch verlässlich. Es scheint, als habe er sich die Zahl 35 gewissermaßen aufgehoben, aufgespart für dieses Variationswerk. Die Idee dahinter könnte sein, dass Beethoven mit genau dieser Opus-Zahl 35 seine Eroica-Variationen für Klavier versehen hat. Und diese stehen zudem in derselben Tonart Es-Dur. Solche Zahlenpielereien und kabbalistischen Überlegungen haben Komponisten ja in allen Epochen geliebt; man braucht nur an B-A-C-H und die nach dem Zahlenalphabet zugehörige Zahl 14 zu denken. Möglicherweise ging die Überlegung bei Saint-Saëns sogar so weit, dass auch sein Geburtsjahr 18-35 eine Rolle gespielt hat?

Prof. Dr. Patrick Dinslage
Leiter der Edvard-Grieg-Forschungsstelle
an der Universität der Künste Berlin

Das Dena Piano Duo besteht aus der norwegischen Pianistin Tina Margareta Nilssen und ihrer ehemaligen Professorin an der Universität der Künste Berlin, Heide Görtz. Das Duo musiziert seit 2006 gemeinsam in verschiedenen Ländern Europas und begeistert immer wieder sein Publikum mit seinem homogenen Zusammenspiel, seiner Klangfarbenvielfalt und Ausdruckskraft. Sie gaben ihre erste Mozart/Grieg-CD, die strahlende Kritiken in Zeitungen, Musikzeitschriften und im Rundfunk im In- und Ausland erntete, bei der Norwegischen Plattengesellschaft 2L 2007 heraus. Der künstlerische Schwerpunkt der Arbeit beruht - neben der Standardliteratur - auf der Beschäftigung mit unbekanntem Werken der Romantik für zwei Klaviere. Die intensive Erforschung der physiologischen Grundlagen des Instrumentalspiels und deren hirnpfysiologischen Voraussetzungen führte zur Entwicklung der Goertz-Methode, einer Spieltechnik mit einem speziellen Klavierklang, größerer klanglicher Modulationsfähigkeit und feinerer rhythmischer Präzision. Diese Besonderheiten zeichnen das Klavierspiel des Dena Piano Duos aus.

Heide Görtz wurde in Cuxhaven geboren und wuchs in Hamburg auf. Dort erhielt sie ihre musikalische Ausbildung. Sie war Schülerin von Professor Conrad Hansen, einem der großen Pianisten aus der Schule Edwin Fischers. Bereits in ihrer Schulzeit war sie mehrfach Preisträgerin beim Steinway-Wettbewerb und im Bundeswettbewerb "Jugend musiziert". Schon als Gymnasiastin begann sie ihre Hochschulausbildung, die sie 1974 mit dem Klavier-Diplom und 1977 mit dem Konzert-Examen abschloß. Seit 1974 unterrichtete sie - neben ihrer künstlerischen Tätigkeit - als Dozentin für Klavier an den Musikhochschulen von Hamburg und Köln. 1990 wurde sie als Professorin für Klavier und Klaviermethodik an die Universität der Künste Berlin berufen. Seit ihrer Studienzeit ist sie vielfach als Solistin, in Kammermusik-Ensembles und als Liedbegleiterin in Deutschland, im europäischen Ausland und auch in Afrika und Mexiko aufgetreten. Im Laufe dieser künstlerischen Arbeit entstanden CD-Aufnahmen, Fernsehproduktionen und Rundfunksendungen. Heide Görtz hat durch intensive Forschung eine Spieltechnik, die Goertz-Methode, entwickelt.

Tina Margareta Nilssen wurde in Bern, Schweiz, geboren und wuchs in Trondheim, Norwegen, auf. Sie begann dort ihre Hochschulausbildung unter Jørgen Larsen (Trondheim Musikkonserveratorium). Danach studierte sie mit 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 Konzert-Examen absolvierte. Seit 2012 unterrichtet sie Klavier am Barratt Due Musikinstitut in Oslo. Tina hat für ihr Spiel mehrere private und öffentliche Stipendien erhalten. Sie ist vielfach in Norwegen, Deutschland, der Schweiz, Österreich, Spanien, England, Russland und den USA aufgetreten. Tina ist zusätzlich als Massage-Therapeutin, Yogalehrerin, Meditationslehrerin und Mind Detox Therapeutin ausgebildet. Mit dieser Erfahrung entwickelte sie die Timani-Technik, eine Methode der Bewegungsanalyse für Musiker. Sie unterrichtet damit an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater in Oslo und am Institut für Musik, NTNU, in Trondheim; sie bietet Seminare, Master Classes und Individualunterricht für Berufsmusiker und Musikstudenten an.

Johannes Brahms
(1833-1897): Variasjoner
over et tema av
Joseph Haydn for to
klaverer, op. 56 b
(1873)

Det finnes en rød tråd i det programmet Dena Piano Duo presenterer på denne platen. De fire komponistene og verkene har nemlig alle et bestemt forhold til Edvard Grieg. Johannes Brahms og Camille Saint-Saëns var for eksempel begge venner av Grieg, og det er ikke vanskelig å høre at Grieg i flere av sine verker har latt seg inspirere av de to kollegene fra Wien og Paris. Mellom verkene til Brahms og Saint-Saëns spiller Dena Piano Duo to norske verker som duoen har bestilt av komponistene Wolfgang Plagge og Terje Bjørklund med tanke på denne CD-innspillingen.

Brahms var ti år eldre enn Grieg, Saint-Saëns var åtte år eldre. Brahms møtte han for første gang i Leipzig, da Brahms fikk urforeført sin fiolinkonsert op. 77 i Gewandhaus den 1. januar 1879. Solisten var Joseph Joachim, som var den første rektor ved Den Kongelige Musikkhøyskole i Berlin og samtidig regnet som en av Europas fremste fiolinister.

Ni år senere møttes Brahms og Grieg på nytt i Leipzig, denne gang på en legendarisk nyttårsaften i 1887 hjemme hos den russiske fiolinisten Adolph Brodsky. Til stede var også Peter Tschaikowsky. Brodsky var konsertmester for Gewandhausorkesteret og professor i fiolin ved Musikkonservatoriet i Leipzig. Grieg og Brahms fornyet og utdypet bekjentskapet da Grieg i 1890-årene med stor suksess ga konserter i Wien. Brahms var dypt rørt over Griegs musikk, og Grieg inviterte Brahms til Norge for at han kunne få oppleve vestlandsfjordene for å få inspirasjon til en femte symfoni! Slik ble det som kjent ikke, men korrespondansen viser noe av det nære vennskapet mellom de to.

Det var ikke uvanlig at romantikerne i annen halvdel av 1800-tallet komponerte verker for to klaverer for så senere å utgi dem som orkesterverker. Grieg gjorde det med *Gammelnorsk Romanse* op. 51 i 1890. Han kjente selvsagt til *Haydn-variasjonene*, som Brahms spilte med Clara Schumann i august 1873. Bakgrunnen for verket var at Carl Ferdinand Pohl i november 1870 kom over seks såkalte «feldpartitaer» for blåsere av Joseph Haydn. Pohl, som opprinnelig kom fra Darmstadt, var bibliotekar i Gesellschaft der Musikfreunde i Wien. Manuskriptene fant han i forbindelse med at han holdt på å skrive en Haydn-biografi. Betegnelsen «feltpartitaer» tyder på at musikken skulle spilles av musikere som underholdning i felten. For å være helt sikker på at manuskriptene stammet fra Haydn, viste Pohl dem til Brahms som han visste interesserte seg for denne typen musikk. Brahms fattet ganske riktig interesse for partitaene og fikk straks ideen til å lage et variasjonsverk med utgangspunkt i den andre satsen i Haydns B-dur partita, som hadde overskriften «Antonius-Choral». Satsen var fra Haydns side instrumentert

for blåseroktett (to oboer, to horn, tre fagotter og en serpent). Nyere forskning er kommet til at koralen ikke er komponert av Haydn, men at den er en eldre pilgrimshymne som i det østerrikske Burgenland ble brukt i prosesjoner på navnedagen til den hellige Antonius fra Padua den 13. juni. Haydn benyttet den mens han tidlig i karrieren var ansatt hos grev Karl Joseph Franz Morzin. Det kan hende at han overtok melodien fra sin elev, Ignaz Pleyel.

Den første perioden av satsen er med sin inndeling i to femtaktige halvsetninger påfallende, men likevel typisk for Haydn. Brahms overtok den uregelmessige liedformen og fordelte blåsersatsen på to klaver. På grunnlag av dette temaet laget Brahms åtte variasjoner og avsluttet med en storslagen finale.

I verkfortegnelsen til Brahms har denne første versjonen av *Haydn-variasjonene* fått opusnummer 56 b, mens orkesterversjonen som ble uroppført i november 1873 ble plassert som op. 56 a. Brahms har laget flere liknende parallellverker. På den måten ville han beholde deres selvstendighet og gi uttrykk for at det ene verket ikke var en bearbeidelse av det andre. Rekkefølgen av de to versjonene kan være mer eller mindre tilfeldig, men suksessen Brahms oppnådde med orkesterversjonen ble uansett begynnelsen på Brahms' karriere som orkesterkomponist. *Haydn-variasjonene* er notert i B-dur, bare i variasjonene 2, 4 og 8 benytter Brahms variant-tonearten b-moll. Brahms stiller høye krav til pianistenes tekniske ferdigheter. I den første variasjonen er for eksempel rytmemønsteret to mot tre, trioler mot åttendedeler, et velkjent problem å overvinne for alle klaverelever. Den femte variasjonen har et høyt tempo med sterkt aksentuerte synkoper. I den syvende variasjonen har Brahms ønsket seg en vuggende rytme som kontrast til den foregående Vivace-variasjonen og for sikkerhets skyld foreskrevet «molto dolce».

Wolfgang Plagge (*1960): *Grieg metamorphosis*, op. 160, for to klaverer (2010)

Wolfgang Plagge er professor ved Norges musikkhøgskole og en anerkjent norsk pianist og komponist, som gjennom sine fargerike konsertante forelesninger i norsk radio og fjernsyn har nådd et bredt publikum. Tittelen på bestillingsverket forteller at det også her dreier seg om et variasjonsverk. Det greske substantivet metamorfose betyr opprinnelig forandring, forvandling eller omdannelse og omforming, og det er i denne betydning mange skandinaviske komponister har benyttet begrepet i forutviklingen. Den komposisjonsteknikken Plagge benytter seg av er forøvrig en tradisjon som går tilbake til romantikken, da mange komponister lot seg inspirere av strukturen og virtuositeten i Paganinis Capriccio op. 1, nr.

24. Vi behøver bare å nevne Paganini-variasjonene op. 35 (1862-64) av Johannes Brahms, Karol Szymanowskis tre Capriccios av Paganini op. 40 (1918) eller Witold Lutoslawskis Paganinivariasjoner for to klaver (1941).

Wolfgang Plagge tar utgangspunkt i et tema, men lager ikke tradisjonelle figural- eller karaktervariasjoner. I stedet presenterer han bare bruddstykker av det temaet som først får klinge i sin helhet på slutten av verket. Skandinaviske komponister som Carl Nielsen og Egil Hovland har før ham gjort det samme. Plagge har i slutten av partituret på sitt variasjonsverk sagt hva han har tenkt med forutviklingen: «Verket er formet som en samling av sammenbundede og frie variasjoner over originaltemaet. I motsetning til de fleste andre variasjonsverker blir temaet presentert helt til slutt - noe som tillater lytteren å gjette seg til hvilket tema det kan være.»

Temaet som danner utgangspunktet for Plagges metamorfoser er Griegs «Vekttersang» fra *Lyriske Stykker*, op. 12. Heftet med åtte lyriske stykker ble utgitt i København i 1867 og er det første av i alt 10 hefter med *Lyriske Stykker*. Syv år senere kom heftet i en tysk utgave på Peters-Verlag i Leipzig. I denne utgaven hadde Grieg laget en undertittel: «Komponert etter en fremførelse av Shakespeares Macbeth». Denne programmatisk opplysningen tyder på at klaverfigurasjonene i midt-delen er et forsøk på å skildre de tre heksenes opptreden i begynnelsen av dramaet.

Plagge har også lagt inn denne spøkelsesaktige atmosfæren i sitt verk som består av 10 variasjoner. De første variasjonene er bygget opp på nærmest klassisk vis med regelmessige fire- eller åtte-taktige halv- og hel-setninger. Med unntak av tema-sitatene er stykket uten en fast toneart. Tonen E utmerker seg likevel som en sentraltone som stykket kretser rundt. Det skyldes kanskje ikke bare at det er grunntonen i Griegs «Vekttersang», men at den også er den første bokstaven i Edvard!

Terje Bjørklund (*1945): *Hommage à Grieg for to klaverer* (2011)

Terje Bjørklund var i mange år aktiv som jazzpianist og har fått høye utmerkelser for sin innsats i norsk jazzliv. Etter studier med Finn Mortensen ved Norges musikkhøgskole i Oslo har han som komponist i stadig større grad orientert seg mot den seriøse kunstmusikken og underviser i komposisjon og musikkteori ved institutt for musikk ved NTNU i Trondheim.

Terje Bjørklunds *Hommage à Grieg* er et bestillingsverk fra Dena Piano Duo. Den kompositoriske ideen i dette verket er ikke variasjonsprinsippet, men mer et

klanglig og motivisk ekko fra steder i flere av Griegs komposisjoner. Lytter man godt etter, er det mulig å høre forvandlede sitater fra *Klaverkonsert* i a-moll, op. 16, *Ballade* i g-moll for klaver op. 24, *Strykekvartett* i g-moll op. 27 og nummer 18 «Jeg går i tusen tanker» fra de 19 «Norske Folkeviser» op. 66.

Bjørklund har videre sagt at han som en programmatisk idé for verket har tenkt seg at «Grieg møter Bartók, Stravinskij og Arvo Pärt». Verket bygger på en melankolsk rekke på seks toner som presenteres i klaver nr. 2 fra starten av. Tonerikken ledsages av en understemme i desimer. Den utvikles videre og forlenges, slik at den også kan fremstå som en rekke på 10 toner. I sin grunnform er tonerikken tonalt knyttet til b-moll, mens den i sin 10-tonige form svinger mellom b-moll og B-dur. Tonerikkene dukker med jevne mellomrom opp som toneartsmessige øyer i verket og får nærmest en ledemotiv-aktig karakter. Verket ender i en halvslutning i F-dur, og forsvinner i et sfærisk intet.

Camille Saint-Saëns (1835 – 1921): Variasjoner over et tema av Beethoven, op. 35, for to klaverer (1874)

Camille Saint-Saëns' Beethoven-variasjoner er en tradisjonell klassisk variasjonsform. Som tematisk utgangspunkt benytter komponisten trioen fra menuettsatsen i Beethovens klaversonate i Ess-dur op. 31 nr. 3. Nina og Edvard Grieg hadde stor glede av å spille variasjonene til Saint-Saëns når de i 1880-årene oppholdt seg i Bergen. Høyst sannsynlig spilte de også variasjonsverker av andre tyske og franske komponister. I *Gammelnorsk Romanse* op. 51 som Grieg komponerte i 1890, kan man tydelig høre påvirkningen fra komponister som Schubert, Mendelssohn Bartholdy, Schumann, Liszt, Brahms, Saint-Saëns og Mussorgskij.

Saint-Saëns hadde i 1870 ved flere anledninger spilt Griegs F-dur fiolinsonate med Johan Svendsen. Da Grieg kom til Paris i 1894 hadde Saint-Saëns lagt igjen sitt visittkort på Griegs hotell for å antyde at han gjerne ville treffe ham. Grieg følte seg beæret og oppsøkte ham: «Han omfavnet meg naturligvis på fransk, kysset meg links und rechts, og da jeg, for også å være behagelig på min måte, takket ham for alt, hva jeg hadde lært av hans kunst, svarte han på fallrepet: man lærer ikke av andre, når man er 'soi même', åndriheten er alltid på leppen!»

Variasjonene innledes med en introduksjon i 2/4-dels takt. Deretter kommer Beethoven-temaet i sin originale form, fordelt på begge pianoene. Så følger 10 variasjoner, som krever de samme klavertekniske ferdighetene som i Haydn-variasjonene til Brahms. Den fjerde variasjonen er for eksempel formet på en utsøkt måte. De konstant fallende akkordgjentagelsene, som både inneholder temaets

kjernetoner og gjengir det harmoniske forløpet kromatisk, fordeles gruppevis på de to instrumentene, noe som får totalklangen til å flimre. Følelsen av nervøsitet som dette skaper, tvinger frem en pause. Den femte variasjonen virker nærmest makelig og gir plass til en ny melodisk idé. Tradisjonen tro må en av variasjonene være i moll. Det skjer i den syvende variasjonen som har fått karakterbetegnelsen «Alla marcia funebre». Tonearten er c-moll og understreker sammen med rytmen at det dreier seg om en sørgemarsj. I diskanten beveger terssamklanger seg kromatisk oppover og fremkaller en uhyggestemming. Den åttende variasjonen beholder molltonearten og går så over i en slags introduksjon nummer to ved at innledningen av variasjonsverket tas opp igjen. I den niende variasjonen vil Saint-Saëns demonstrere sitt komposisjonstekniske mesterskap. Vi får høre en firestemt fugeeksposisjon. Temainnsatsen (dux) starter i bassen. Så settes stemme etter stemme inn, ikke bare fire temainnsatser, men fem. Den overtallige temainnsatsen forsterkes ved at den kommer inn som en tredoblet overstemme. Med den tiende variasjonen avsluttes verket i et rasende tempo. Like før avslutningen stopper Saint-Saëns opp og lar klanger og klaverfigurasjoner fra begynnelsen dukke opp igjen, for deretter i rasende fart å sette et ettertrykkelig punktum.

Akkurat som hos Beethoven kan man ikke stole på at opus-nummereringen er korrekt. Det virker som om komponisten har spart nummer 35 for å benytte det som opusnummer for dette verket. Tanken bak kan ha vært at han ønsket å benytte det samme opusnummeret som Beethovens Eroica-variasjoner for klaver. De står også i Ess-dur, og sørgemarsjen i Beethovenvariasjonene gir også assosiasjoner til Eroica-symfoniens 2. sats. Lek med tall og kabbalistiske overveielser er noe komponister til alle tider har vært opptatt av. Man behøver bare å nevne B-A-C-H, som ifølge tallalfabetet gir tallet 14. Kanskje Saint-Saëns gikk så langt at også fødselsåret **18-35** kan ha spilt en rolle?

Prof. Dr. Patrick Dinslage
Leiter der Edvard-Grieg-Forschungsstelle
an der Universität der Künste Berlin

Oversettelse ved
Prof. Dr. h.c. Harald Herresthal

Dena Piano Duo består av den norske pianisten Tina Margareta Nilssen og hennes forhenværende professor ved Universitat der Kunste i Berlin, Heide Gortz. Duoen har spilt ved flere konsertserier og festivaler i inn- og utland, som Tyskland, Norge, USA og Russland. I 2007 ga de ut sin debut - CD med sonater av Mozart/Grieg for to klaverer vol. 1, som mottok stralende kritikker i Norge, Tyskland, USA, Nederland og Kina. Oppfolgeren ble utgitt i 2009 og kompletterte samtlige verker for to klaverer av Mozart og Grieg. Begge utoverne har et solid fundament som solister og kammermusikere. De har vunnet konkurranser, stipender og legater, i tillegg til a ha en utstrakt internasjonal konsertvirksomhet. Dena Piano Duo spiller etter Goertz-metoden, som er en helhetlig spilleteknikk, basert pa en fysiologisk naturlig tilnærming til instrumentet, musikken og klangen.

Heide Gortz ble fodt i Cuxhaven og vokste opp i Hamburg, Tyskland, der hun studerte hos den kjente pianisten Conrad Hansen. Hun viste tidlig stort talent og vant flere priser i Steinway konkurransen, og i den prestisjetunge "Jugend musiziert". Allerede pa gymnasiet begynte hun sine studier ved Musikkhogskolen i Hamburg, og tok i 1977 Konzert-Examen, den hoyeste utøvende graden. Siden 1974 har hun undervist ved musikkhogskolene i Hamburg og Koln, og i 1990 ble hun professor for klaver og klavermetodikk ved Universitat der Kunste, Berlin. Som pianist har hun spilt i de fleste europeiske land i tillegg til USA, Afrika og Mexico. Hun har gjort flere CD-innspillinger og TV-produksjoner samt konsertoverforinger pa mange radiostasjoner. Hun holder jevnlig mesterklasser, seminarer og foredrag i Goertz-metoden, som hun har utviklet gjennom mange ars spesialisering innen det fysiologiske og nevrologiske aspektet ved klaverspill.

Tina Margareta Nilssen ble fodt i Bern, Sveits, og vokste opp i Trondheim. Hun begynte sine klaverstudier ved Musikkonservatoriet i Trondheim med Jorgen Larsen. Siden studerte hun hos Professor Jiri Hlinka (Barratt Due Musikk institutt), Professor Heide Gortz (Universitat der Kunste, Berlin) og Jens Harald Bratlie (Norges musikkhogskole), der hun i 2005 tok sin avsluttende eksamen pa det utøvende hovedfagstudiet i kammermusikk/solo. Fra 2012 underviser hun klaver ved Barratt Due Musikk institutt. Tina har spilt kammer- og solokonsert i blant annet Norge, Tyskland, Østerrrike, Sveits, Spania, England, Russland og USA. Hun er blitt tildelt en rekke stipender og legater for sitt spill. I tillegg til a vare pianist, har Nilssen utdanning som yogalarer, massasje terapeut, meditasjonslarer og Mind Detox-terapeut. Med sin brede bakgrunn har hun utviklet Timani-teknikk, en fysisk og bevisstgjørende tilnærming til sang- og instrumentalutøvelse. Med grunnlag i Timani-teknikk underviser hun ved Operahogskolen i Oslo, Institutt for musikk, NTNU, i Trondheim og gir seminarer, master classes og individuell undervisning til savel profesjonelle musikere som studenter.

Catalogue number: 2L-094-SABD **2L is the exclusive and**
 EAN-13: 7041888518020 **registered trade mark of**
 ISRC: NOMPP1306010-040 **Lindberg Lyd AS 20©13**

En stor takk til/
 a big thank you to/
 ein großer Dank an:
 Patrick Dinslage,
 Bea Levine-Humm,
 Harald Herresthal,
 Felix Humm,
 Steinar Børmer,
 Wolfgang Plagge,
 Thron Irby,
 David W. Levine,
 Beatrice Johannessen,
 Jørn Simenstad,
 Morten Lindberg and
 our sponsors
 Humm Design Milano,
 BLH Artists Management,
 Norsk Kulturråd,
 RWE-Dea,
 Iwona og Bjarne Riebers
 Allmenntyttige Stiftelse,
 Fond For Utøvende
 Kunstnere.

Recorded at **www.2L.no**
 Sofienberg church,
 Oslo, September 2011 **Recorded in DXD**
 by Lindberg Lyd AS **352.8 kHz/24bit**

Recording producer: Wolfgang Plagge
 Balance engineer: Beatrice Johannessen
 Piano technician: Thron Irby (Steinway)
 Editing: Jørn Simenstad
 Mastering: Beatrice Johannessen

Artwork and design: Humm Design, Milano
 Photo: Philip Birau
 Text: Patrick Dinslage

Executive producer: Jørn Simenstad



blartists

Pure Audio Blu-ray: msm-studios GmbH
 Authoring: Martin Seer
 Audio encoding: Morten Lindberg
 Screen design: Dominik Fritz
 Blu-ray producers: Stefan Bock
 and Morten Lindberg



DSD 5.1 surround
2.8224 Mbit/s/ch

DSD 2.0 stereo
2.8224 Mbit/s/ch

COMPACT
DISC
DIGITAL AUDIO 2.0 stereo
16 BIT / 44.1 kHz



dts-hd
Master Audio 5.1 surround
24 BIT / 192 kHz

Linear
PCM 2.0 stereo
24 BIT / 192 kHz

This Pure Audio Blu-ray Disc has been designed to offer two ways of operation, either with or without a TV screen: you can either navigate the on-screen POP-UP MENU or simply use the dedicated buttons of your remote control. The NUMERIC keys directly access the corresponding track number and the desired audio stream can be selected by the COLOURED keys on your remote. 5.1 DTS HD Master Audio is preselected.

Equipped with mShuttle technology.



All resolutions and encodings presented on these two discs are derived from the same original DXD source files.