

A woman with reddish hair, wearing a vibrant red dress and black tights, is sitting on the thick, gnarled roots of a large tree. She is leaning back against the roots, resting her head on her hand. The tree's trunk is massive and textured, with many roots spreading out across the ground. The ground is covered with fallen autumn leaves in shades of orange, yellow, and brown. To the left, there is a stone wall made of irregular, light-colored rocks. The background shows more trees with autumn foliage under a soft, overcast sky. The overall mood is serene and contemplative.

GENUIN

Kosmos und Fragment

Marie Rosa Günter

Kosmos und Fragment

Werke von Beethoven, Webern und Kallmeyer

Marie Rosa Günter, Klavier

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Klaviersonate Nr. 29 B-Dur op. 106 „Hammerklaviersonate“ (1817–1818)

- | | | |
|----|---|---------|
| 01 | Allegro | (10'46) |
| 02 | Scherzo. Assai vivace..... | (02'42) |
| 03 | Adagio sostenuto, Appassionato e con molto sentimento | (16'31) |
| 04 | Largo – Allegro risoluto | (12'11) |

Anton Webern (1883–1945)

Variationen für Klavier op. 27 (1935–1936)

- | | | |
|----|----------------------|---------|
| 05 | Sehr mäßig..... | (02'07) |
| 06 | Sehr schnell..... | (00'46) |
| 07 | Ruhig fließend | (03'24) |

Ludwig van Beethoven

Bagatellen op. 126 (1824)

08	Andante con moto	(02'59)
09	Allegro	(02'53)
10	Andante.....	(02'34)
11	Presto	(03'55)
12	Quasi allegretto.....	(02'14)
13	Presto	(04'43)

Ulrich Kallmeyer (*1963)

14	Sechs Variationen über Charles Hubert Hastings Parrys Hymne „Jerusalem“ (2011)....	(08'49)
	<i>Weltersteinspielung</i>	

Gesamtspielzeit	(76'37)
------------------------------	----------------

Mikro | Makro | Kosmos

*Beethoven op. 106 und op. 126, Webern op. 27,
Kallmeyer Variations on „Jerusalem“*

Endlich Zeit für späten Beethoven

Beethovens letzte fünf Sonaten im Zusammenhang zu studieren und zu spielen war ein Wunsch, den ich schon lange hegte, der aber im heutigen pianistischen Betrieb mit seinen Anforderungen an den „modernen Pianisten“ kaum umsetzbar schien. Doch mit einem Mal bot die Phase des plötzlich wie leergefegten Terminkalenders im Jahr 2021 die Möglichkeit, mich diesem speziellen Repertoire ohne jeglichen Zeitdruck und frei von äußeren Einflüssen zu widmen. Ich konnte mir sogar den „Luxus“ erlauben, mich kompositorisch an einer eigenen kleinen Fuge zu versuchen, bevor ich anfing, die Fuge aus der *Sonate* op. 106 zu lernen.

Und warum gerade der späte Beethoven?

Die Entwicklung der Sonate von Scarlatti über Haydn und Mozart zu Beethoven ist faszinierend und stellt auch in Beethovens eigenem Schaffen eine bedeutsame Entwicklung dar. Der späte Beethoven ist für mich Inbegriff von radikaler Kompromisslosigkeit, Konzentration auf das Wesentliche und unbegrenztem experimentellen Mut. Manchmal scheint die Musik, als käme sie von einem anderen Planeten – oder eben ungefiltert direkt aus Beethovens urinnerem Kosmos. Der Fantasie und der Radikalität im Ausdruckswillen sind keine Grenzen gesetzt. Sie folgen nur dem eigenen, sinnstiftenden

Geist aus einem tiefen Bedürfnis heraus, wahrhaftig und schöpferisch zu sein. Eine Kompromisslosigkeit, die sich auch in der Notation widerspiegelt: Kein Bogen, der ungesehen bleiben darf, kein piano, das mit einem pianissimo verwechselt werden kann.

Op. 106, der Hammer auf seinem monumentalen Sockel – 138 oder nicht 138, das ist hier die Frage!

Von allen späten Sonaten ist die *Sonate* op. 106 wohl am meisten mystifiziert und diskutiert worden. Einer von vielen Streitpunkten, Beethovens eigene Metronom-Bezeichnungen, hat zu erbitterten Auseinandersetzungen in der musikwissenschaftlichen Welt geführt. Fest steht wohl, dass Beethoven, hätte er ähnlich viel Zeit und Energie darauf verwendet, über die besagten Metronom-Anweisungen nachzugrübeln, nicht mehr dazu gekommen wäre, seine *Missa Solemnis*, die *Neunte Symphonie* und die täglichen Naturspaziergänge unterzubringen. Letztendlich habe ich die sehr schnellen Tempobezeichnungen in den Ecksätzen als Aufruf zu etwas gelesen, das sowieso dem Wesen dieser Musik entspricht: ein Tempo, das Zusammenhänge erzwingt, eine Musik, die riskant und manchmal halsbrecherisch lebt. Beethoven selbst ging davon aus, dass man die Sonate erst in fünfzig Jahren spielen könne, Zukunftsmusik also! Eine gefällige Version anzustreben hieße, der Musik die Flügel zu stützen.

Wie schade, dass von der *Hammerklaviersonate* kein Autograf erhalten geblieben ist, während wir bei den *Bagatellen* op. 126 bildlich am Manuskript nachvollziehen können, wie sich Beethovens Feder teilweise wütend mit der Spitze in die *sforzati* hineinbohrt und *legato*-Bögen in arabesken Kurven verlaufen, die nichts mit dem geometrisch korrekten Druckbild gemein haben. Wer weiß, vielleicht wäre es im ersten Satz eine eilig dahingeschriebene 138, eines Komponisten, der eben nicht

stundenlang über die richtige Metronomzahl sinnierte, sondern eine energetische Anfangs-Fanfare im inneren Ohr hört, und dieser eine Zahl überzustülpen versuchte.

Ohnehin bereiten doch „unlogische“ Vortragsbezeichnungen wie beispielsweise Schumanns „Schnell – so schnell es geht – noch schneller“ Musikern, die sich nicht sklavisch der Zahlenlogik verhaftet fühlen, keine Verständnisprobleme.

Ab auf die Bühne damit

Eine unersetzliche Erfahrung war die Aufführung von op. 106 zusammen mit den wunderbar ergänzenden *Bagatellen* op. 126, zunächst in Palermo, anschließend in Kassel. Die Bagatellen begleiten mich zusammen mit der Sonate op. 109 nun seit zehn Jahren und sind nicht nur ein Mikrokosmos an „Cleyigkeiten“, wie Beethoven sie bescheiden betitelte, sondern in ihrer schlichten, unaufdringlichen und dankbaren Natur echte Kostbarkeiten. Natürlich war mir bewusst, dass kein Live-Streaming und kein Aufnahmegerät der Welt ein echtes Publikum und die ganz besondere, gespannte Stille im Saal ersetzen kann, aber ich begann über die lange Übe-Phase im Wohnzimmer zu vergessen, wie schockierend anders sich zuweilen eine Konzertversion gestaltet. Plötzlich wird man jeder Erwartung entgegen übermütig und wirft unwillkürlich vorher kunstvoll gefertigte Pläne über den Haufen.

Auf der Bühne wurde nun deutlich, welche gewaltige Kraft hier generiert wird. Alle Verknüpfungen, wimmelnde Terzverwandtschaften und kompositorische Kunstgriffe dienen nicht dazu, in ehrfürchtiger Schockstarre vor intellektuellen Seiltänzen zu verharren, sondern entwickeln eine Sogkraft von innen heraus. Wenn sich vorher noch die Frage stellte, wie der Makrokosmos op. 106 konzentrations- und kräftemäßig von der ersten bis zur letzten Note zusammengehalten werden kann, ging es dann auf der Bühne gar nicht mehr anders.

Und nur dort kommt nach der Tour-de-Force des ersten Satzes der angemessene Halbmarathon-Herzpuls auf. Das Scherzo fühlt sich zunächst wie ein (ironisches?) Nachschwingen am nächsten Morgen an, nur vor Publikum macht der Ausrast-Moment in der Mitte des zweiten Satzes so richtig Laune. Wann hat man schon mal die Möglichkeit, im Kleid auf der Bühne einen derartigen Wutanfall hinzulegen.

Der langsame Satz wird häufig als „ach-so-langes“ Adagio betitelt. Allerdings sind siebzehn Minuten nicht lang, wenn der Satz eigentlich ein tief versunkenes Nachdenken über sich und die Welt verkörpert.

Unglaublich ist es dann, wie im Übergangsteil zur Fuge eine neue Wirklichkeit entsteht, als würde man mit dem Zauberstab die Erde berühren. Um sich jäh, blinzelnd in der Fuge wiederzufinden, wie in einer bunten, wimmelnden Welt, für die das Individuum vorher kein Auge hatte. Am Ende schließt sich der Kreis, aber fragt mich bloß nicht wie!

Fuge ≠ Fuge

Hin und wieder musste ich an die Aufnahme der *Goldbergvariationen* vor vier Jahren zurückdenken, im gleichen Saal, gleicher Flügel, mit viel G-Dur.

Interessanterweise hatte diese Tonart auch hier oft eine besondere Funktion, beispielsweise die unverhoffte paradiesische Aufhellung im langsamen Satz. Wenn die Fuge für sich genommen ein zugespitzter Ausdruck äußerster Konzentration der Kräfte und musikalischer Dichte ist, kann man jedoch bei Beethoven weniger als bei Bach von kosmischer Ordnung oder göttlicher Harmonie sprechen. Hier regieren Sieg und Niederlage, Wechselfälle und Verwirrung. Der Weg und Platz des Menschen im Leben ist nicht vorgezeichnet, sondern muss errungen werden – dabei ist es dieser Kampf aber immer wert. Muss es sein? Es muss sein!

VARIATIONEN

I

*„kühl leidenschaftliche
Lyrik des Ausdrucks“*

Anton Webern, Op. 27

Sehr mäßig ♩. = ca 40
„Verhaltener Klageruf“ 2

1 3 4 tpo 5

6 *„Echo“* 7 8 *neu belebt* 9 10

pp *mf*

*Weberns Interpretationsvorstellung anhand des Faksimiles seines Arbeitsexemplars
Copyright: 1937, 1979 by Universal Edition A.G., Wien*

Weggefährten

Welche Werke könnten nun der Sonate und den Bagatellen zur Seite gestellt werden – nicht als Programmfüller, sondern gegenseitig ergänzend und bereichernd? Genau diese Frage stellte ich Ulrich Kallmeyer, einem Braunschweiger Komponisten und Eigenbrötler im positiven Sinne, der sich abseits von jeglichen selbstdarstellerischen Allüren der

Sache widmet. Jemand, der sein Handwerk versteht, Fugen schreibt und mitunter auch alle paar Jahre die *Hammerklaviersonate* auf das Notenpult stellt. Wir kamen schnell auf die Idee, das Programm mit Kallmeyers eigenen *Variationen* und Weberns *Variationen* op. 27 zu bereichern. Damit wird das Thema „unkonventionelle Variation“ weiter fortgeführt. Die Form der Variationen ist anfällig für eine recht schematische Gestaltung. Faszinierende, alternative Lösungen, wie zum Beispiel die Haydn Doppelvariationen in f-Moll, sind in der Minderzahl. Kallmeyer entzieht sich diesem Schematismus durch eine kunstvolle, ebenfalls variierte Scharnier-Überleitung, die sich durch sein ganzes Stück zieht. Hinsichtlich Weberns stellt sich von vornherein die Frage, worauf sich hier der Titel „Variation“ überhaupt bezieht: vielleicht vorrangig auf den letzten Satz oder auch generell auf die Kunst des Variierens in der Zwölftonmusik? Die Bagatellen sympathisieren ohnehin durch ihren improvisatorischen Charakter mit dem Wesen der Variation. Auch Beethovens viertem Satz aus op. 106 haftet etwas variationsartiges an, im Sinne von „was kann man alles mit einem Fugenthema anstellen“.

Singen, stampfen, wedeln – Komponisten außer Rand und Band

Weberns *Variationen* habe ich mit einer Ausgabe von Peter Stadlen vorbereitet, ein Pianist, der das Stück mit dem Komponisten persönlich erarbeitete und dessen Kommentare mit in die Partitur einbrachte. Dabei sind Weberns Bezeichnungen äußerst richtungsweisend: „*verhaltender Klageruf*“, „*kühl, leidenschaftlich*“, „*wie mit Vibrato*“, um nur einige davon zu nennen.

Es lag ihm in der Zusammenarbeit mit Stadlen offenbar weniger daran, zu erklären, wie die Musik gemacht ist. Vielmehr ging es um eine ausdrucksstarke, punktgenaue Gestaltung – den ersten Satz etwa assoziierte Webern mit einem Intermezzo von Brahms. Und beim Proben ging es wohl richtig zur Sache:



IN DER BAUMKRONE
BEQUEM VERSPREIZT
ARME, BEINE, RUMPF:
DEN ÄSTEN GLEICH!



SELBST BAUM!



MIT WURZELN
IN DER ERDE.

UNTER STERNEN,
TEIL DER MILCHSTRAßE!

"... & RÄTSELHAFTEN PFLANZEN.

DIESE SIND ES VOR ALLEM,
DIE MIR NAHEGEGEN."

(WEBER AN BERG 1. VIII. '19)





„Als Webern dabei sang und brüllte, mit den Armen wedelte und den Füßen stampfte, um den Inhalt der Musik zu verdeutlichen, war ich verblüfft darüber, ihn diese wenigen, fragmentarischen Noten wie Kaskaden von Klängen behandeln zu sehen.“

Dies lässt mich wiederum an die gemeinsame Arbeit mit Ulrich Kallmeyer denken: Weniger stampfend, aber durchaus dirigierend, Augen zusammen-kneifend in verschrobener Ernsthaftigkeit, aber mit glühender Intensität. Es war eine Freude, nach ganz fein justierten Nuancen und Klängen zu suchen, und ich erinnere mich gern an kauzig-höflich, aber dennoch kompromisslose Zwischenbemerkungen „wenn du erlaubst ... Wie ein kubistischer Scherenschnitt! Ohne Übergang! Und hier ... klopff, klopff, klopff ... ja! Ein Klang, dem man auf den Grund sehen kann! Ja! Merkst du?“

Dank

Das Projekt ging an die Substanz und eigentlich darüber hinaus, das merkte ich spätestens dann, als mir ein ziemlich hässlicher Vogel mit langen, grauen und haarigen Beinen nachts Motive aus dem ersten Satz der Sonate op. 106 vorflötete. Ein Übermaß an Mut und Energie, den diese Musik erfordert, war in jener Zeit weder die Grundstimmung, die ich in mir selbst, noch in meinem Umfeld spürte. Ich möchte mich bei all den Menschen bedanken, die im Laufe dieses Projekts meine Launen ertragen und mich doch unerschütterlich unterstützt haben, wie auch bei denen, die sich ihrer Unterstützung gar nicht bewusst waren, welche aber in kurzen Momenten absichtsloser Zuwendung oft den entscheidenden Unterschied ausmachten.

Vielen Dank für die hervorragende Arbeit an Tonmeister Johannes Endl, dem vermutlich gar nicht bewusst war, wie wichtig und erleichternd sein völlig unbefangener und nicht-mystifizierender Zugang war. Danke an Ulrich Kallmeyer, der nicht nur sein Stück und einen ausführlichen Text beisteuerte, sondern am dritten Tag der

Aufnahme des Ein-Mann-Publikum für einen abschließenden Konzertdurchlauf war. Danke an Bernd Goetzke für perfekt getimetes E-Mail-Tippen unter französischen Pinien. Danke an Ernst Kirchertz für sein Künstlerrefugium in Bad Münden und an Jo Titze für den unermüdlichen Einsatz. Danke an die Deutsche Stiftung Musikleben und deren unbeirrte Unterstützung in der Phase der erzwungenen Konzertpausen, an die Carl Bechstein Stiftung, die PE-Förderungen und an die Jeanne d'Art Stiftung.

Die Künstlerin

Biografische Anmerkungen

Marie Rosa Günter wurde 1991 in Braunschweig geboren und ist in der ländlichen Idylle des nahegelegenen Dörfchens Lucklum als Tochter von Birgit und Stefan Günter, Sozialarbeiterin und Lokomotivführer, aufgewachsen.

Nachdem sie sich im frühkindlichen Alter vorzugsweise singend geäußert hatte, eröffnete ihr im Alter von sechs Jahren Wolfgang Zill an der Musikschule Braunschweig erstmals den Zugang zur Kunst des Klavierspiels. Bei seinem Bruder, dem Flötisten Hans-Martin Zill, hatte Marie Rosa Günter von Beginn an die Möglichkeit kammermusikalisch zu musizieren.

Ihren ersten internationalen Meisterkurs belegte sie im Jahr 2016 bei Matti Raekallio in Suolahti, Finnland. Eine Verkettung unglücklicher Zufälle (ungültige Flugtickets

sämtlicher Pianisten und Dozenten am Hannoveraner Flughafen) führte über eine Verkettung glücklicher Zufälle (spontanes, geheimes Zusammenwerfen für ein Ticket für die Jüngste im Bunde) schlussendlich zum Studium bei Matti Raekallio am Institut zur Früh-Förderung der HMTM Hannover. Die weiteren Studien erfolgten langjährig und beständig bei Bernd Goetzke und fanden ihren Abschluss im Jahr 2021 im Rahmen des Konzertexamens, welches mit dem Göttinger Symphonieorchester unter der Leitung von Nicholas Milton und Prokofievs erstem Klavierkonzert bestritten wurde.

Abseits der solistischen Ausbildung bot die Hannoversche Hochschule exzellente Möglichkeiten zur vielseitigen Weiterbildung. Genannt seien in diesem Zusammenhang die Studien bei Markus Becker (Kammermusik), Jan Phillip Schulze (Liedbegleitung) und Zvi Meniker (Alte Musik), welche eine Vielfalt von Türen in alle Richtungen der musikalischen Welt öffneten. Zu festen Kammermusikpartnern wurden der Cellist Stanislas Kim sowie das Trio Zilia, Trio Ovide, Kahlo Klavierquartett und das Trio Faust.

Nach einem zweijährigen Studium bei Benedetto Lupo an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, trat Marie Rosa dann – mit Diploma und neuen Sprachkenntnissen im Gepäck – einen Lehrauftrag an der HMTM Hannover an.

Nach der Debüt-CD mit Bachs *Goldbergvariationen*, stellt die vorliegende Einspielung bereits die zweite Aufnahme mit dem Label GENUIN dar. Dabei haben sich die Carl Bechstein Stiftung sowie die Deutsche Stiftung Musikleben als großzügige Förderer hervorgetan.

Abseits ihres Daseins als Musikerin interessiert sich Marie Rosa Günter aktiv für Sprachen, Literatur, Zeichnung und Malerei sowie das Fußballspiel. Zurzeit lebt die Pianistin in Hannover und Madrid.

www.marie-rosa-guenter.com



Mikro | Makro | Kosmos

*Beethoven Op. 106 and Op. 126, Webern Op. 27,
Kallmeyer Variations on "Jerusalem"*

Time at last for late Beethoven

I have long wished to study and play Beethoven's last five sonatas in context, but it seemed hardly feasible in the present-day world of the piano with its demands on the "modern pianist". But the sudden phase of an abruptly empty schedule in 2021 offered me the unique opportunity to devote myself to this particular repertoire without any time pressure and free of external influences. I could even allow myself the "luxury" of attempting compositionally to write my own little fugue before I began to learn the fugue from the *Sonata*, Op. 106.

And why late Beethoven in particular?

It is fascinating to see the development of the sonata from Scarlatti through Haydn and Mozart to Beethoven, which also represents a significant development in Beethoven's writing. For me, Beethoven's late work epitomises radical uncompromisingness, concentration on the essentials, and unlimited experimental courage. At times, the music seems as if it came from another planet – or directly from Beethoven's primordial cosmos, unfiltered. There are no limits to the imagination and the radicalism in the will to express; they only follow their own meaningful spirit out of a deep need to be genuine and creative. It is an uncompromising

approach that is also reflected in the notation: no slur may escape notice, and no piano can be mistaken for a pianissimo.

*Op. 106, the hammer on its monumental pedestal – 138 or not 138,
that is the question*

Of all the late sonatas, the *Sonata*, Op. 106 has arguably been the most enigmatic and debated. Among many points of contention, Beethoven's metronome designations have led to bitter disputes in the musicological world. Arguably, it is clear that had Beethoven devoted similar amounts of time and energy poring over these metronome instructions, he would not have been able to fit in his *Missa Solemnis*, the *Ninth Symphony*, and his daily walks through the countryside. In the end, I read the very fast tempo markings in the outer movements as a call to embrace something that is by all means the essence of this music: a tempo that forcibly establishes contexts, music that lives dangerously and sometimes at breakneck speed. Beethoven himself assumed that the sonata could first be played in fifty years – music of the future! To strive for a comfortable version would be to clip the wings of the music.

What a pity that no autograph of the *Hammerklavier Sonata* has survived. In the case of the *Bagatelles*, Op. 126, on the other hand, we can see in the manuscript how Beethoven's pen sometimes bores furiously into the sforzati with its tip and how legato slurs flow in arabesque curves that have nothing in common with the geometrically correct printed image. Who knows, maybe there would be a hastily written 138 in the first movement by a composer who did not ponder for hours over the correct metronome indication but heard an energetic opening fanfare in the inner ear and tried to superimpose a number on it.

In any case, “illogical” performance markings such as Schumann’s “schnell – so schnell es geht – noch schneller” (fast – as fast as it can go – even faster) are anything but incomprehensible for musicians who do not feel slavishly bound to numerical logic.

Off to the stage with it

Performing Op. 106, together with the wonderfully complementary *Bagatelles*, Op. 126, first in Palermo, then in Kassel, was a priceless experience. The *Bagatelles*, together with the *Sonata*, Op. 109, have been with me for ten years and are not only a microcosm of “Kleinigkeiten,” as Beethoven modestly titled them, but are genuine treasures in their simple, unobtrusive and grateful nature. Of course, I was aware that no livestream or recording device in the world could replace a real audience and that peculiar, tense silence in the hall. But I began to forget, over the long period of practicing in my living room, how shockingly different a concert version sometimes turns out to be. Suddenly one gets cocky despite all expectations and involuntarily throws previously artfully made plans overboard.

On stage, it became clear just how much power is being generated here. All the connections, teeming thirds, and compositional tricks are not there to remain in reverent shock before intellectual tightrope dances, but to develop a force from within. If questions arose beforehand as to how the macrocosm Op. 106 could be held together in terms of concentration and energy from the first to the last note, it turned out to become self-evident on stage. And only there, after the first movement’s tour-de-force, does the appropriate half-marathon pulse arise; the Scherzo initially feels like an (ironic?) reverberation the next morning; only in front of an audience does the restless moment in the middle of the second movement make the right effect. When else does one have the opportunity to throw such a tantrum on stage in a dress?



Der einsame Meister („The solitary master“), Beethoven walking in nature, reproduction after a painting by Julius Schmid · Copyright: Beethoven Haus Bonn, B 942

The slow movement is frequently dubbed the “oh-so-long” Adagio. However, seventeen minutes is not long when the movement actually embodies an individual’s deep reflection on oneself and the world.

It is incredible to have the world emerge anew in the transitional section to the fugue as if one were touching the earth with a magic wand. To suddenly find oneself blinking in the fugue, as if in a colourful, teeming world for which the individual had no eye before. At the end, the loop closes, but don’t ask me how!

Fugue ≠ Fugue

Now and then, I had to think back to the recording of the *Goldberg Variations* four years ago, in the same hall, with the same grand piano, and with a lot of G major.

Interestingly, this key also served a unique function here, for example, the unexpected paradisiacal enlightenment in the slow movement. However, if the fugue represents an expression of the utmost concentration of forces and musical density, it is less possible to speak of cosmic order or divine harmony in Beethoven than in Bach. Here, victory and defeat, vicissitudes and confusion reign. A person's path and place in life are not preordained but must be won – yet this struggle is always worth it. Must it be? It must be!

Travelling Companions

Which works would be suitable to accompany the Sonata and the Bagatelles – not as program fillers but as mutually complementary and enriching compositions? This is the very question I posed to Ulrich Kallmeyer, a composer from Braunschweig and a maverick in a positive sense, who dedicates himself to the matter without any self-aggrandizing airs. Someone who knows his trade, writes fugues, and sometimes also puts the *Hammerklavier Sonata* on the music stand every few years. We quickly came up with the idea of supplementing the program with Kallmeyer's own *Variations on Charles Hubert Parry's Hymn "Jerusalem"* and Webern's *Variations, Op. 27*. In this way, the theme of the "unconventional variation" is continued. The variation form is, after all, often relatively schematic. Fascinating, alternative solutions, such as Haydn's *Double Variations in F minor* are far between. Kallmeyer escapes this schematism through an artful, varied hinge transition that runs through his entire piece. With regard to



*William Blake „The Emanation of the Giant Albion“ British Museum
Copyright: The Trustees of the British Museum*

Webern, one wonders from the outset what the title “Variation” refers to here: perhaps primarily to the last movement or the art of variation in twelve-tone music in general. In any case, the Bagatelles sympathize with the essence of variation through their

improvisatory character. Beethoven's fourth movement from Op.106 also has something variation-like about it, in the sense of "what can you do with a fugue theme".

Singing, stamping, flailing – composers out of control

I prepared the Webern piece using an edition by Peter Stadlen, a pianist who worked out the three movements himself with the composer and included his remarks, as well as memories from rehearsals, in the score. Webern's designations are extremely indicative: "restrained lamentation", "cool, passionate", and "as if with vibrato", to name just a few. In his collaboration with Stadlen, he was less concerned with explaining how the music was made. More important was expressive, precise shaping – Webern associated the first movement, for example, with an intermezzo by Johannes Brahms. And during rehearsals, things must have really taken off: "As Webern sang and shouted along, flailing his arms and stamping his feet to make the content of the music clear, I was amazed to see him treat these few, fragmentary notes like cascades of sound."

And this, in turn, makes me think of the work I did together with Ulrich Kallmeyer: There was less stamping, but by all means conducting, his eyes squinting in cranky seriousness but with glowing intensity. It was a pleasure to seek out sounds and expressions that were finely tuned and dependent on nuances. I fondly remember his oddly polite but uncompromising interjections: "If you permit...Like a cubist silhouette! Without transition! And here... knock, knock, knock...yes! A sound that can be seen on the ground through cristal clear water! Yes! You see?"

Thank you

The project was a very demanding experience for me. I realized that at the latest after a dream at night when a rather ugly bird with long gray hairy legs played motifs from the first movement of the Sonata Op.106 to me. A monumental amount of courage and energy, which this music requires, was not the basic mood I felt in every moment during this period in myself or my surroundings.

I want to thank the people who have supported me throughout that project and who have put up with demands, both rational and irrational. Thanks for the excellent work to sound engineer Johannes Endl. My gratitude as well to Ulrich Kallmeyer, Bernd Goetzke and to Deutsche Stiftung Musikleben, PE-Förderungen, and the Jeanne d'Art Foundation. Last but not least, thanks to the eight attentive ears of Stanislas Kim, Thiemo Fröhlich, Jo Titze and Clara Berger, attending my concert run-through.





The Artist

Biographical Notes

Marie Rosa Günter was born in Braunschweig in 1991 and grew up in the rural idyll of the nearby village of Lucklums. She is the daughter of Birgit and Stefan Günter, a social worker and a locomotive engineer.

Although she preferred singing as a child, Wolfgang Zill introduced her to piano playing at the Braunschweig Music School at the age of six. Under the guidance of his brother, the flutist Hans-Martin Zill, Marie Rosa Günter had the opportunity to play chamber music right from the start.

She attended her first international masterclass in 2016 with Matti Raekallio in Suolahti, Finland. A chain of unfortunate coincidences (invalid airline tickets of all pianists and teachers at the Hanover airport) eventually led to a chain of fortunate coincidences (a spontaneous, clandestine effort to purchase a ticket for the youngest of the group) to her studies with Matti Raekallio at the Hanover University of Music's Institute for Young Talent Development. Further studies with Bernd Goetzke progressed steadily for many years, culminating in an

Artist Diploma exam with the Göttingen Symphony Orchestra in 2021. Under the direction of Nicholas Milton, Marie Rosa performed Prokofiev's First Piano Concerto.

Apart from training as a soloist, the Hanover University of Music, Drama and Media offered excellent opportunities to further her education. Of note here are the studies with Markus Becker (chamber music), Jan Phillip Schulze (lied accompaniment), and Zvi Meniker (early music), which opened a variety of doors in all directions of the musical world. The cellist Stanislas Kim, as well as Trio Zilia, Trio Ovide, Kahlo Piano Quartet and Trio Faust became permanent chamber music partners.

After completing two years of studies with Benedetto Lupo at the "Accademia Nazionale di Santa Cecilia" in Rome, Marie Rosa Günter subsequently took up a teaching position at the Hanover University of Music, Drama and Media – with a diploma and new language skills in tow.

This recording is the second with the GENUIN label, following the debut CD with Bach's *Goldberg Variations*. The Carl Bechstein Stiftung, as well as the Deutsche Stiftung Musikleben, have been generous sponsors.

Besides her activities as a musician, Marie Rosa Günter is actively interested in languages, literature, drawing, painting, and playing soccer. Currently, the pianist lives in Hanover and Madrid.

www.marie-rosa-guenter.com



*Weiterführender Text von Ulrich Kallmeyer zum CD-Programm:
„Beethoven, Webern, Kallmeyer – Konstruktion und Gefühlsausdruck“*

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49.(0)341.2155250 · Fax: +49.(0)341.2155255 · mail@genuin.de

Recorded at Mendelssohnsaal, Gewandhaus zu Leipzig, Germany

January, 18 | September, 24/25, 2022

Recording Producer / Tonmeister: Johannes Endl

Editing: Johannes Endl

Piano Tuner: Stephan Wittig

Piano: Steinway D

Text: Marie Rosa Günter

Translation: Erik Lloyd Dorset

Booklet Editing: Johanna Brause

Photography: Jo Titze

Layout: Sabine Kahlke-Rosenthal

Graphic Design: Thorsten Stapel

©+© 2023 GENUIN classics, Leipzig, Germany

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