



MOZART
THE
POET
MICHAEL
WESSEL
PIANO
SONATAS

KV 332 / KV 330 / KV 331



SUPER AUDIO CD

**HYBRID
MULTICHANNEL**

plays on
SACD, CD & DVD player



SUPER AUDIO CD

2

WOLFGANG AMADEUS MOZART
SÄMTLICHE KLAVIERSONATEN
MICHAEL WESSEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Klaviersonate Nr. 12 in F-Dur KV 332 / 300k

- | | | |
|---|---------------|--------|
| 1 | Allegro | 7 : 11 |
| 2 | Adagio | 4 : 44 |
| 3 | Allegro assai | 7 : 08 |

Klaviersonate Nr. 10 in C-Dur KV 330 / 300h

- | | | |
|---|-------------------|--------|
| 4 | Allegro moderato | 9 : 43 |
| 5 | Andante cantabile | 6 : 34 |
| 6 | Allegretto | 7 : 59 |
- 3

Klaviersonate Nr. 11 in A-Dur KV 331 / 300i

- | | | |
|---|--|---------|
| 7 | Thema. Andante grazioso – Thema mit Variationen I–VI | 13 : 04 |
| 8 | Menuetto. Trio | 6 : 27 |
| 9 | Allegretto. Alla turca | 3 : 52 |

gesamt 66 : 59

MOZART DER POET

ERZÄHLUNG — OPER — GEDICHT

SONATEN NR. 10-12

1783: Private und berufliche Unabhängigkeit

Alle drei Sonaten auf dieser CD wurden in Wien im Jahre 1783 komponiert, welches für Mozart sicher der bedeutendste Wendepunkt seiner Biographie gewesen ist: hin zu einem selbstbestimmten Leben in beruflicher und privater Hinsicht. Zwei radikale Brüche mit seiner Vergangenheit waren dafür notwendig – und beide belasten sie schwer das Verhältnis zu seinem Vater Leopold, der bislang als Ratgeber und Vertrauter, aber auch quasi als Oberbefehlshaber das Leben seines Sohnes kontrollierte: Wolfgang hat endgültig seine Stellung als Hoforganist beim Salzburger Erzbischof Colloredo gekündigt und gegen den Willen Leopolds im vergangenen Jahr Konstanze Weber geheiratet, eine in dessen Augen nicht standesgemäße Person.

Der Entschluss, die einzige Festanstellung seines Lebens definitiv zu kündigen, war keineswegs spontan. Immer wieder musste Leopold seinen Sohn vor diesem Schritt warnen, immer wieder hat er ihn auch tatsächlich davon zurückgehalten. Der Erzbischof nimmt sogar zunächst Mozarts Kündigung nicht an, bis der sich so fleghaft verhält, dass er hinauskomplimentiert wird. Das Entsetzen des Vaters kann man sich lebhaft vorstellen. Lange Zeit hat Mozart auf vielen Reisen versucht, eine attraktivere Festanstellung bei Hofe zu erlangen; er antichambrierte jahrelang an den kurfürstlichen Höfen in Mannheim und München, er unternahm eine erfolglose Reise nach Paris, wo seine Mutter starb. Überall feierte er zwar Triumphe

als Klavierspieler und Komponist, verdiente Unmengen an Geld, die er gleich wieder ausgab – aber an eine Festanstellung für einen so schwer zu kontrollierenden Geist war nicht zu denken. So musste er auch von seiner letzten Reise nach München, wo seine Oper „Idomeneo“ 1781 mit großem Erfolg uraufgeführt wurde, ohne neue Anstellung ins verhasste Salzburg zurückreisen und sich weiterhin mit 400 Gulden Jahressalär begnügen. Und diese einzige Sicherheit gibt Mozart selbstbewusst auf, ebenso die weitere Suche nach einer Anstellung. Er lässt sich in Wien nieder, wo er in Zukunft als freischaffender Künstler leben möchte. Das ist nicht nur in den Augen seines Vaters ungeheuerlich. Musiker ohne Festanstellung galten als Vagabunden, standen also auf einer der untersten sozialen Stufen. Ein solches Schicksal befürchtet nun Vater Leopold für seinen Sohn. Dieser hat aber auf seinen unzähligen Reisen die Erfahrung gemacht, dass er sehr wohl vom Komponieren und Konzertieren leben kann. Und auch in Wien wird ihm dies gelingen.

Er verkehrt schon bald in den besten Wiener Salons bei Grafen, Fürsten und auch bei Kaiser Joseph II. Allein vom Kaiser erhält er pro Auftritt zwischen 112 und 450 Gulden, wofür er in Salzburg ein ganzes Jahr hätte arbeiten müssen. Außerdem unterrichtet er und gibt sogenannte Akademien, öffentliche Konzerte mit Werken in verschiedenster Besetzung vom Klaviersolo bis zum Orchester. Durch eine Akademie verdient er bis zu 1.600 Gulden, wofür er sich in der Wiener Vorstadt ein kleines Haus hätte kaufen können. Man kann also sagen, dass die Unabhängigkeit in beruflich-künstlerischer Hinsicht gelungen ist: Mozart ist in den ersten Wiener Jahren Großverdiener. Wenn er nur mit dem Geld umgehen könnte...

An dieser Stelle kommt die Familie Weber ins Spiel. Aloisia Weber muss eine begnadete Sopranistin gewesen sein und Mozarts große Liebe. Für sie hat er einige seiner bedeutendsten Arien komponiert, sie wollte er heiraten. Vater Weber war ein alkoholisierter Sänger und Souffleur, Mutter Weber eine zweifellos ordinäre Person, die mit ihrem Fäkalvokabular bleibenden Eindruck auf den jungen Mozart hinterlassen haben muss. Wie Leopold Mozart weiß, ist dies keine angemessene Umgebung für seinen Sohn. Er nennt sie „Geschlamp“. Dennoch ist es „den Weberischen“ gelungen, seinen Sohn fest an sie zu binden, indem sie die Hoffnung auf eine Heirat mit Aloisia befeuern und immer wieder gekonnt an sein Mitleid appellieren, weil sie vorgeben, finanziell gar so schlecht gestellt zu sein. Damit haben sie

Erfolg: Mozart muss im Laufe mehrerer Jahre immer wieder einen Großteil seiner Verdienste an sie abgegeben haben, um ihr „Leid“ zu lindern, während er dem Vater berichtete, wie schlecht er angeblich in Mannheim, Paris, Straßburg und München behandelt und bezahlt werde. Trotz seiner in Wahrheit ungeheuren Einnahmen steigen seine Schulden, die der Vater in den Folgejahren mühselig abbezahlen muss.

Am Jahresende 1778 erhält Mozart die endgültige Abfuhr von Aloisia. Sie ist für ein damals astronomisches Anfangsgehalt von 1.000 Gulden Sopranistin an der Münchner Oper und braucht Mozart nicht mehr. Dieser bricht zusammen und erleidet einen unkontrollierten und nicht enden wollenden Weinkampf. „Heute kann ich nichts als weinen – ich habe ein gar zu empfindsames Herz“ schreibt er an den Vater. Die Webers ziehen 1779 nach Wien, weil Aloisia dort mit einem Gehalt von 1.700 Gulden an die Deutsche Oper engagiert wurde. Vater Fridolin Weber stirbt am Schlaganfall, Aloisia heiratet einen berühmten Wiener Schauspieler, der laut Ehevertrag der geschäftstüchtigen Witwe einen jährlichen Geldbetrag von 700 Gulden zukommen lassen muss. Der Kontakt mit Mozart ruht für ein paar Jahre. Aber ausgerechnet der Erzbischof sorgt unfreiwillig für die erneute Kontaktaufnahme, indem er mit seinem Gefolge, Mozart eingeschlossen, 1781/82 nach Wien reist. Mozart kommt wie schon in München wieder im Hause Weber unter.

Mutter Cäcilie Weber hat noch drei unverheiratete Töchter, die sie möglichst gewinnbringend verheiraten möchte. Mozarts gutes Herz erweicht sich ausgerechnet für Konstanze, die am wenigsten musisch begabte Tochter, die von der restlichen Familie schlecht behandelt wird und den Haushalt besorgen muss. Als die Mutter dies bemerkt, beschimpft und beleidigt sie Konstanze jedes Mal, wenn Mozart zu Besuch ist, mit zunehmender Gemeinheit. Die so Schikanierte nennt Mozart bald in seinen Briefen „die Marterin“ und bittet den Vater, sie „erretten“ zu dürfen, denn „das arme Mädchen wird samt meiner zu Tode gequält“. Als alles Bitten beim Vater nichts hilft, greift Mutter Weber zu einem Mittel, das sich in jeder Altwiener Komödie gut machen würde: Sie treibt mit ihrer Wut Konstanze direkt in Mozarts Zimmer, die sich dort vor ihr „versteckt“. Damit ist der Skandal perfekt, Mozart muss sie heiraten, um ihren Ruf zu retten, und unterschreiben, Cäcilie Weber jährlich mit 300 Gulden zu unterstützen. Am 4. August 1782 wird im Stephansdom geheiratet. Vater Leopold tobt und bleibt der Hochzeit fern.

Die drei Sonaten Nr. 10–12: Erzählung, Gedicht, Oper

Seit seiner Abreise aus Salzburg hat Mozart Vater und Schwester nicht wiedergesehen. Leopold erwartet, dass er aus Wien nach Salzburg kommt, um seine Braut vorzustellen. Aber die Abreise wird mit immer wieder neuen, fadenscheinigen Begründungen verschoben. In Wien feiert er derweil große Triumphe und überschüttet Konstanze mit wertvollen Geschenken.

In dieser Zeit des ersten Ehejahres entstehen die drei Sonaten KV 330, 331 und 332, mit denen Mozart den Wienern seine Vielseitigkeit demonstriert. Tatsächlich erstaunt es, wie unterschiedlich die musikalische Sprache in jeder dieser Sonaten ausgeprägt ist. KV 330 fließt frei dahin wie eine Erzählung: es gibt zwar viele Kontraste und überraschende Wendungen (wie immer bei Mozart), dennoch wird der Fluss nirgends gestört, was ein kleines Wunder ist. KV 331 ist nicht nur im 1. Satz, wo dies besonders deutlich ist, wie ein Gedicht in einem ganz klaren Versmaß gegliedert. KV 332 hingegen trägt den Konflikt stark gegensätzlicher Charaktere aus, die kantig und schroff voneinander abgesetzt werden, so wie Figuren in einem Schauspiel oder einer Oper. Wie ein Schriftsteller jener Zeit etabliert sich Mozart in den drei Genres der Dichtkunst: Erzählung, Gedicht und Schauspiel.

Die Erzählung: Sonate C-Dur, KV 330

Der erste Satz ist fast durchweg zweistimmig, manchmal sogar nur einstimmig, mit ein paar wenigen Akkorden garniert, an Schlichtheit also kaum zu überbieten. Eine im „Allegro moderato“ fast ungestört durchgehende Begleitung in Sechzehnteln bewirkt trotz aller kontrastierenden Wendungen und einem ständigen Wechsel von piano und forte den Eindruck kontinuierlichen Fließens. Die Melodiestimme kontrastiert hiermit durch rhythmische Vielfältigkeit, ähnlich den Wandlungsmöglichkeiten von Prosa. Auch die sehr genauen Angaben zur Artikulation durch viele kleine Bögen und Staccatozeichen haben einen deutlichen Bezug zur gesprochenen Sprache. Auffällig ist, dass vieles zweimal gesagt wird: gleich die ersten zwei Takte werden leicht variiert wiederholt, danach die nächsten vier Takte ebenso – ein rhetorisches Merkmal, das sich durch den ganzen Satz zieht, so als ob ein Erzähler wichtige Details noch einmal mit anderen Worten verdeutlicht.

Der zweite Satz ist sicher einer der auf schlichte Weise schönsten Andante-Sätze, die Mozart komponiert hat. Obwohl die Musik unsere Gefühle zutiefst berührt, insbesondere im tieftraurigen f-Moll-Mittelteil, gibt sie sich vollkommen unaufgeregt: Mozart lässt uns in sein Innerstes blicken, und dies mit der abgeklärt beschreibenden Distanz eines Erzählers, der um die Vollkommenheit seiner Sprache weiß.

Im dritten Satz spielt Mozart mit den schon im ersten Satz erprobten Mitteln: Wieder wird vieles leicht variiert wiederholt, wieder ist die Melodiestimme rhythmisch und artikulatorisch höchst vielfältig und kontrastiert mit einer eher homogenen Begleitung. In diesen Schlußsatz fließen einige virtuose Passagen ein, die ihm im Vergleich zum ersten noch mehr Glanz und Witz verleihen. Dennoch kein „finale furioso“, sondern ein eher augenzwinkerndes Schlußstück einer schlichten, aber tiefsinnigen Erzählung.

Das Gedicht: Sonate A-Dur, KV 331

Diese Sonate ist vermutlich nach wie vor Mozarts bekannteste Klaviersonate. Sie ist außerdem seine formal ungewöhnlichste Sonate: es ist die einzige ohne einen echten Sonatensatz. Der erste Satz besteht aus einem Thema mit 6 Variationen, der zweite ist ein Menuett mit Trio, der letzte ein Rondo. Ungewöhnlich auch, dass alle drei Sätze den Grundton A haben; normalerweise steht ein zweiter Satz in einer anderen, verwandten Tonart (das reicht Mozart immerhin im Trio nach, das in D-Dur steht). Untypisch ist auch, dass es in der gesamten Sonate mit Ausnahme der letzten beiden Variationen nur mittlere Tempi zwischen *Andante grazioso* und *Allegretto* gibt, keinen wirklich schnellen oder langsamen Satz. Auch der dritte, das *Alla turca*, ist ein *Allegretto* bzw. *Allegretto* und kein *Allegro* oder gar *Presto*, wie oft irrigerweise gespielt wird.

Dieser „Türkische Marsch“, wie er populär genannt wird, erfreut sich ungebrochener Beliebtheit, heute wie zur Zeit der Komposition, als es eine große Begeisterung für „Janitscharenklänge“ gab. Mozart hatte sich diese Mode in seiner ersten Wiener Oper, der „Entführung aus dem Serail“, zunutze gemacht. Sie war die erfolgreichste Oper zu seinen Lebzeiten und wurde 1782 im Wiener Nationaltheater uraufgeführt. Es sind vor allem zwei musikalische Mittel, die für „das Türkische“ verwendet werden. In der Oper ist es die Besetzung mit einer

Instrumentenkombination, die mit orientalischen Klängen assoziiert wird: mit großer Trommel, Piccoloflöte, Becken und Triangel, zuständig für ein gewisses „Tschingderassabum“. Im „Türkischen Marsch“ wird dies initiiert durch vollgriffige Arpeggio-Akkorde in teilweise ungewöhnlich tiefer und im Finalteil zusätzlich in höchster Lage. Das zweite Mittel ist auch heute noch für türkische und arabische Musik typisch: Die Melodiestimme wird in sämtlichen Lagen unisono mitgespielt, wobei die Haupt- bzw. Singstimme Ornamente anbringt. Nicht nur im „Alla turca“, auch in den anderen Sätzen gibt es immer wieder auffallend viele solcher Unisono-Stellen. Beispielsweise wird das Thema des Menuetts unisono in Bass- und Mittelstimme mitgespielt und lädt, wie es in der Zeit noch üblich war, in den Wiederholungen zu verschiedenen Verzierungen ein, die das Janitscharen-Kolorit verstärken können. Also eigentlich überhaupt kein geeignetes Menuett-Thema! Es wird aber nach nur zwei Takten sogleich konterkariert mit wienerisch-koketter Tanzmotivik. Dieser Kontrast ist kein Zufall, sondern für die gesamte Sonate ab der 1. Variation Kompositionsprinzip.

Eigentlich wollen diese Elemente nicht recht zueinander passen: das wienerisch-tänzerisch schwebende und überaus zärtliche Thema des ersten Satzes und die immer wieder hereinbrechenden, fast derben Janitscharenklänge. Mozart gelingt aber gerade diese Integration meisterlich. So meisterlich, dass das Derbe gern von Pianist/innen unter den Tisch gekehrt wird. Diese Integrationsarbeit wird ermöglicht durch eine Kompositionsweise, die an das Versmaß von Gedichten oder Strophenliedern erinnert. Man könnte den ersten Satz mit gereimten Versen unterlegen, was sonst in Mozarts Sonatensätzen häufig unmöglich ist, weil dort immer wieder jede sich anbahnende Regelmäßigkeit durchbrochen wird. Und wie ein Dichter spielt er mit den möglichen Varianten, eine Verszeile mit betonter oder unbetonter Silbe beginnen oder enden zu lassen, besonders wichtige Worte abwechselnd auf betonte und unbetonte Silben zu legen, um ein allzu vorhersehbares, stereotypes Versmaß zu vermeiden.

Die Oper: Sonate F-Dur, KV 332

Im Gegensatz zu den beiden anderen bringt diese von kontrastierender Dramatik bestimmte Sonate in ihren drei Sätzen eindeutig schnelle und langsame Tempi: *Allegro* – *Adagio* – *Allegro assai*.

In aller Regel sind Versuche, Kompositionen mit aktuellen Lebenssituationen des Komponisten zu verknüpfen oder sie gar dadurch zu erklären, alberner Dilettantismus. Im ersten Satz dieser Sonate allerdings drängen sich Parallelen zur Konstellation von Mozarts wichtigsten Bezugspersonen geradezu auf. In wenigen Takten konfrontiert er drei denkbar unterschiedliche Charaktere: Der Satz beginnt mit einer innig verliebt auf- und abschwingenden Legato-Gesangslinie. Diese wird im hohen Register kokett mit punktierten Werten, auffällig vielen Staccato-Tonwiederholungen und äußerst schlichter Begleitung ziemlich simpel beantwortet. Wer würde da nicht an den verliebten Mozart denken, der um seine Konstanze (oder doch noch Aloisia?) wirbt, die ihm kokett trällernd antwortet? Die traute Zweisamkeit wird wüst zerstört durch jäh im Forte hereinbrechendes, tobendes Donnern und Grollen in Moll. Ist es der wütende Vater, der das Geturtel und die unstandesgemäße Verbindung verhindern will? Ein typisches Sujet für eine komische Oper mit Intrigen und Verwicklungen! Die drei genannten Charaktere tauchen noch in verschiedenen Gesichtern auf, lassen sich aber immer zweifelsfrei zuordnen. Es fallen sogar einige Schüsse...

10

Der innige zweite Satz ist komponiert wie eine hochvirtuose zweiteilige Sopranarie: der erste Teil wird gleich anschließend reich verziert und variiert wiederholt. Betörend und bezaubernd wie die Arien, die Mozart für Aloisia komponierte, ist dieser Satz zugleich Ruhepol zwischen den beiden bewegten und innerlich zerrissenen Außensätzen.

Im dritten Satz tauchen die Charaktere des ersten wieder auf. Aus der Liebesschwärmerei und dem Geturtel wird hier eine wilde und neckische Verfolgungsjagd, die immer wieder überraschend ins Stocken gerät. Der gestrenge Vater spielt eine weniger wichtige Rolle; nur zu Beginn des Mittelteils, der Durchführung, darf er noch einmal toben und wüten. Ansonsten bleibt die Bühne dem irren und überdrehten Spiel der Liebenden überlassen, die am Ende dieses dritten Akts glücklich ermattet zu Boden sinken.

Michael Wessel



MOZART THE POET

NARRATIVE — OPERA — POEM

SONATAS NOS. 10–12

1783: Personal and professional independence

The three sonatas presented on this recording were all written in Vienna in 1783, a year that marked the most important turning point in Mozart's life, namely towards professional and personal self-determination. Mozart needed to undertake two radical breaks with the past in order to achieve this, both of which put a heavy strain on the relationship with his father Leopold, who had previously controlled all aspects of Wolfgang's life not only as a counsellor and confidante, but almost as a commander-in-chief. Wolfgang was finally relieved from his duties as court organist to Prince-Archbishop Colloredo in Salzburg, and in 1782 he married Konstanze Weber against Leopold's will, who considered her unbefitting of his status.

Mozart's decision to resign from the only permanent position in his life was by no means spontaneous. Leopold repeatedly warned his son against taking this step and, in fact, restrained him from doing so. At first the archbishop did not accept Mozart's resignation until he got so testy that he was finally shown the door. One can vividly imagine the father's horror. For many years, Mozart had traveled extensively to try to obtain a more attractive permanent position at court; for years he had performed in the antechambers at the electoral courts in Mannheim and Munich, and he had undertaken an unsuccessful journey to Paris, where his mother died. He celebrated triumphs as a pianist and composer everywhere he

went, and in the process, he earned large sums of money, which he immediately spent again—but no one wanted to offer a permanent position to a mind that appeared so difficult to control. Following a final trip to Munich in 1781, where his opera *Idomeneo* was premiered to great success, Mozart returned empty-handed to the hated Salzburg, where he had to make do with an annual salary of 400 guilders. By settling in Vienna as a freelance musician, Mozart gave up the security of his position as well as any hope of further employment at court—a scandalous state of affairs not only in the eyes of his father Leopold. Musicians without permanent employment were considered vagabonds, and thus at the lowest levels of society. Leopold feared such a fate for his son. However, on his countless journeys, Wolfgang had found that he could very well make a living from composing and performing, and he was about to succeed in doing so in Vienna.

He soon frequented Vienna's finest salons, where he mingled with counts, princes and Emperor Joseph II. Mozart received between 112 and 450 guilders per performance from the Emperor alone, a sum for which he would have had to work an entire year at the Salzburg court. He also gave lessons and participated in so-called academies, public concerts with works performed on a wide variety of instruments ranging from solo piano to orchestra. Mozart earned up to 1,600 guilders for each academy, a sum with which he could have bought a small house in the suburbs. During his first few years in Vienna, Mozart earned large sums of money and his bid for independence was undoubtedly successful in professional and artistic terms—if only he knew how to deal with money.

This is where the Weber family comes into play. Mozart's great love Aloisia Weber was, without question, a highly talented soprano. He composed some of his most important arias for her and it was she whom he wanted to marry. Aloisia's father was an inebriated singer and prompter; her mother was an ordinary person whose filthy vocabulary must have left a lasting impression on the young Mozart. Leopold Mozart did not consider this environment appropriate for his son, which he called a "shambles". Nevertheless, the Weber family managed to firmly bind Wolfgang to them by fueling his hopes of marriage to Aloisia while skillfully and successfully appealing to his sympathies on account of their purported financial distress. Over the course of several years, Mozart likely gave a large part of his earnings

to the Weber family in order to alleviate their 'suffering', whilst he was reporting to his father how badly he was treated and paid in Mannheim, Paris, Strasbourg and Munich. And despite his enormous earnings, Wolfgang's debts steadily increased, which his father Leopold had to pay off laboriously over the course of the following years.

At the end of 1778, Mozart received his final rejection from Aloysia. She was now engaged as a soprano at the Munich Opera for an astronomical starting salary of 1,000 florins and no longer needed him. Wolfgang collapsed and suffered an uncontrolled crying fit. "Today I can do nothing but cry—I have a very sensitive heart", he wrote to his father. The following year, the Webers moved to Vienna because Aloysia was hired to work at the Deutsche Oper there with a salary of 1,700 guilders. When her father Fridolin Weber died of a stroke, Aloysia married a famous Viennese actor who agreed to pay her mother an annual sum of 700 guilders. Correspondence with Mozart ceased for the next few years, and it was none other than Prince-Archbishop Colloredo who rekindled the contact by traveling to Vienna in 1781–82 with his entourage, which included Mozart. As previously in Munich, Mozart once again lodged in the Weber household.

Cäcilie Weber still had three unmarried daughters whom she wanted to marry off as profitably as possible. Mozart's heart softened for Constanze, the least musically gifted daughter, who was treated badly by the rest of the family and had to run the household. When it became apparent to Cäcilia that Mozart was courting Constanze she began to heap abuse and insults upon Constanze with increasing ferocity during Mozart's visits. In his letters, Mozart soon called Constanze "the martyr" and asked his father to allow him to "save her" because "the poor girl is being tortured to death along with me". When all his pleas to Leopold fell on deaf ears, Cäcilia Weber resorted to a ploy that would do well in any old Viennese comedy, driving Constanze into Mozart's room, where she hides from her anger. And with that, the scandal is complete; Mozart now has to marry her to save her reputation and sign a contract to support her mother with 300 florins a year. Wolfgang and Constanze married at St. Stephen's Cathedral, in the absence of his raging father Leopold, on 4 August 1782.

The three Sonatas Nos. 10–12: Narration, Poem, Opera

Mozart had not seen his father and sister since leaving Salzburg. Leopold presumed that Wolfgang would come to Salzburg to introduce his bride, but the journey was postponed time and again with increasingly spurious justifications. Meanwhile, Mozart celebrated great triumphs in Vienna and showered Constanze with valuable gifts.

Mozart composed the three sonatas KV 330, 331 and 332 during his first year of marriage to Constanze. Mozart demonstrated his versatility to the Viennese with these sonatas; in fact, the differences in musical language are truly remarkable. KV 330 flows freely similar to a narrative, and despite its many contrasts and surprising twists (as always with Mozart), the flow is quite miraculously never broken. KV 331 is structured like a poem with a very clear meter, particularly in the first movement. By contrast, KV 332 expresses a conflict of strongly contrasting and sharply delineated personas, similar to the characters of a play or an opera. Like a writer of his time, Mozart established himself in the three genres of poetry: narrative, lyric and drama.

The Narrative: Sonata in C KV 330

The first movement, marked *Allegro moderato*, is written almost entirely in two voices, with occasional unisono passages, embellished with a few chords, and of a simplicity that can hardly be surpassed. The almost constant accompaniment of semiquavers creates an impression of continuous flow, despite all the contrasting turns and constant dynamic changes between piano and forte. The melody provides a contrast with rhythmic diversity, akin to variations in prose. The very precise articulation instructions consisting of small slurs and staccato markings reinforce the connection to spoken language. Equally striking are the many repetitions—the first two bars as well as the next four are repeated with slight variations—a rhetorical feature that runs through the entire movement like a narrator restating important details in different words.

The second movement is, quite simply, one of Mozart's most beautiful *Andantes*. While deeply touching, particularly in the melancholy F minor section, the music is also utterly serene. Mozart allows us to look into his inner world, with the calm detachment of a narrator who is well aware of the perfection of his language.

In the third and final movement, Mozart deploys the tried and tested techniques from the first—repetitions with slight variations, with a melody part that is highly varied in terms of rhythm and articulation and contrasts with a rather homogeneous accompaniment. A few virtuosic passages provide it with even more brilliance and wit. Not quite a *finale furioso*, but a tongue-in-cheek conclusion to a simple yet profound narrative.

The Poem: Sonata in A KV 331

This Sonata is still Mozart's most famous contribution to the genre. It is also the most unusual in terms of form, owing to the fact that it is the only one without a real sonata movement. It opens with a theme and six variations; the second movement is a minuet and trio, and the finale is in rondo form. Another peculiarity of the sonata is the common key of A for all three movements; usually the second movement would be set in a different yet related key (the trio section is in D major, however). Another unusual feature of the sonata are – with exception of the fifth and sixth variation – the small varieties in tempo, ranging from *Andante grazioso* to *Allegretto*, without significant contrasts. Even the finale, the *Alla turca*, is marked *Allegretto* and *Allegretto*, not *Allegro* or *Presto*, as is often used.

The *Alla turca* or "Turkish March", as it is known, enjoys as much popularity today as it did at the time of its composition, when the sound of Janissary bands was much in vogue. Mozart made use of Janissary music in his first Viennese opera, *The Abduction from the Seraglio*. Premiered at the National Theater in 1782, *The Abduction* was the most successful of his operas during his lifetime. Mozart employed two principal musical means to achieve the 'Turkish' flavour: in the opera, a combination of instruments is associated with oriental sounds—the bass drum, piccolo, cymbal and triangle—responsible for the imitation of the military band. In the *Alla turca*, Mozart imitates the band with arpeggiated chords, some of which are unusually low and later on also in the highest register. The second method is still typical of Turkish and Arabic music today: the melody part is played unisono in all registers, with the main or singing voice adding ornamental flourishes. There is a striking number of such *unisono* passages throughout the sonata: the minuet's theme, for example, is played in unison in the bass and middle voices with various embellishments in the repetitions (as was still customary at the time) that reinforce the Janissary effect. In fact, it is not suitable at all

as a theme for a minuet, but only two bars later it is immediately countered with coquettish dance motifs à la *Viennoise*. This contrast is not an accident, but a compositional principle for the entire sonata from the first variation onwards.

In some ways, these elements don't really fit together well—the Viennese, dance-like, floating and very tender theme of the opening movement and the almost coarse sounds of the Janissaries that barge in again and again. But Mozart amalgamates the two with complete mastery—so successfully in fact that pianists often tend to sweep the coarse parts under the rug. To achieve it, Mozart used a compositional technique that is reminiscent of the metre of a poem or strophic song. The sonata's opening movement can be underscored with rhyming verse—something that is often impossible in Mozart's sonata movements because any semblance of regularity is usually broken. Like a poet, Mozart plays with the variations of beginning or ending a line of verse with stressed or unstressed syllables, placing important words alternately on stressed and unstressed syllables in order to avoid a predictable, stereotypical meter.

The Opera: Sonata in F KV 332

Unlike the other two sonatas on this recording, the Sonata in F KV 332 is characterized by dramatic contrasts and clearly delineated tempi—*Allegro*, *Adagio*, and *Allegro assai*.

In general, any attempts to make sense of a composition by linking it to aspects of the composer's personal life are bound to fail. However, certain parallels to the people in Mozart's life are difficult to ignore in the sonata's opening movement. In just a few bars, we are presented with three very different characters, beginning with an amorous, undulating vocal line in legato. It is answered in the high register with dotted notes, staccato repetitions and a wonderfully simple accompaniment. Who wouldn't think of the composer courting his beloved Constanze (or perhaps Aloysia still), answering him with a coquettish lilt? But the cozy togetherness is quickly disrupted by a sudden outbreak of thunder and rumblings in the minor key. Perhaps it is the father's ire, wanting to put an end to the inappropriate liaison?—A typical subject for a comic opera with intrigues and intricacies! The three characters reappear throughout the movement in different guises but can always be identified. There are even some gunshots!

The intimate second movement is structured like a virtuoso soprano aria in two parts: the first is immediately afterwards repeated in variation and richly ornamented. Beguiling and enchanting like the arias that Mozart composed for Aloysia, it acts like an oasis of calm between the two troubled outer movements.

The characters from the first movement reappear in the finale. The swooning and infatuation has turned into a wild goose chase that repeatedly and surprisingly comes to a standstill. The strict father plays a less important role; only at the beginning of the development section is he allowed to rage again. Otherwise, the stage is left to the wild and frantic play of the lovers, who sink happily exhausted to the floor at the end of the third act.

Michael Wessel
Translation Hannes Rox



Michael Wessel ist Professor für Klavierspiel, Liedgestaltung und Methodik an der Hochschule für Kirchenmusik Bayreuth. Er studierte Klavier, Komposition, Tonsatz und Schulmusik an den Musikhochschulen Detmold und Stuttgart. Zu seinen Lehrern zählten Hanns-Ulrich Kunze, Jürgen Uhde und Elisabeth Leonskaja sowie der Komponist Helmut Lachenmann. In den letzten Jahren bis zu dessen Tode holte er sich oft künstlerischen Rat von Altmeister Paul Badura-Skoda, der über ihn schrieb: „Michael Wessel ist nicht nur ein ausgezeichneter, sensibler Pianist, sondern auch einer der intelligentesten Musiker, die mir je begegnet sind.“

Er konzertiert in zahlreichen Ländern Europas und im Nahen Osten als Solist, Liedbegleiter und Kammermusiker. Wessel trat als Solist mit mehreren Orchestern auf (u.a. Rundfunkinfonieorchester des SWR). Gern gibt er auch Konzerte mit Moderation zu kompositorischen und interpretatorischen Fragen oder mit Rezitation u.a. mit den Schauspielern Christoph Bantzer und Heikko Deutschmann. Er konzertiert mit namhaften Kammermusikpartnern und Sängern (u.a. Kai Wessel, Juliane Banse). Sein breites künstlerisches Schaffen ist durch Rundfunkaufnahmen und CDs dokumentiert (SWR, Animato, ARS).

Michael Wessel ist Autor des Buchs „Die Kunst des Übens – Wegweiser zu inspiriertem Üben und Interpretieren“ (Wilhelmshaven 2007), das in der Fachpresse und im Rundfunk hervorragende Besprechungen erhielt. 2012 erschien bei Bärenreiter sein Buch „Üben-Proben-Karriere – 12 Interpreten im Gespräch“ (u.a. Paul Badura-Skoda, Pierre-Laurent Aimard, Christian Tetzlaff, Tabea Zimmermann, Jörg Widmann), dessen erste Auflage binnen weniger Monate schon verkauft war. Nach der Veröffentlichung seiner CD zum Wagner-Jahr 2013 mit Werken Wagners, Liszt-Wagners und der Klaviersonate von Julius Reubke folgte im November 2015 „Mozart in Moll“, die u.a. im „Stern“ und im Deutschlandfunk („CD der Woche“) empfohlen wurde.

Er ist gefragter Juror nationaler und internationaler Wettbewerbe und regelmäßig Dozent von Meisterkursen im In- und Ausland, z.B. Conservatorio G. Puccini La Spezia, Musikhochschule Krakau, Sommerakademie Krakau, an den Musikhochschulen München, Wien und Nürnberg, der Bundesakademie Trossingen, ABA Muscat, Oman.

Michael Wessel is professor of piano, song interpretation and methodology at the University of Church Music in Bayreuth. He studied piano, composition, music theory and school music at the music universities of Detmold and Stuttgart. His teachers included Hanns-Ulrich Kunze, Jürgen Uhde, Elisabeth Leonskaja and the composer Helmut Lachenmann. In the years leading up to his death, Wessel often sought artistic advice from the Paul Badura-Skoda, who wrote: “Michael Wessel is not only an excellent, sensitive pianist, but also one of the most intelligent musicians I have ever met.”

Wessel has performed throughout Europe and the Middle East as a soloist, accompanist and chamber musician. He plays as a soloist with various orchestras including the SWR Radio Symphony Orchestra. He also gives moderated concerts with guidance on compositional and interpretative topics or recitation with actors such as Christoph Bantzer and Heikko Deutschmann. He performs with renowned chamber music partners and singers including Kai Wessel and Juliane Banse. Wessel's activities have been documented by radio recordings and on CD albums (SWR, Animato, ARS).

Michael Wessel is the author of “The Art of Practicing—A Guide to Inspired Practicing and Interpretation” (Wilhelmshaven 2007), which received excellent reviews in the specialist press and on the radio. The first edition of his book “Practice, Rehearsal, Career: Conversations with 12 Performers” (including interviews with Paul Badura-Skoda, Pierre-Laurent Aimard, Christian Tetzlaff, Tabea Zimmermann and Jörg Widmann), published by Bärenreiter in 2012, was sold out within a few months. The release of a recording for the Wagner Year 2013 with works by Wagner, Liszt-Wagner and the sonata of Julius Reubke was followed in 2015 by his next album, “Mozart in Moll”, which was recommended i.a. by Stern magazine and selected as “CD of the Week” by Deutschlandfunk public radio.

Wessel is a sought-after juror at national and international competitions. He also regularly offers master classes in Germany and abroad, for example at the Conservatorio G. Puccini in La Spezia, at the Kraków Summer Academy, the Music Universities of Munich, Vienna and Nuremberg, at the Academy in Trossingen, and ABA in Muscat, Oman.



IMPRESSUM

Produzent: Annette Schumacher
Tonmeister: Manfred Schumacher, Kulturzentrum Immanuel, 2.–4. August 2021

Flügel: Bösendorfer 280 vienna concert No 122
Klaviertechnik: Christian Schoke

Fotografie: Cyrus Allyar
Layout: Annette Schumacher

Texte: Michael Wessel
Übersetzung: Hannes Rox

© 2022