



MOZART
THE
DOUBLE-FACED
MICHAEL
WESSEL
PIANO
SONATAS

KV 333 / KV 457 / KV 545
FANTASIE KV 475



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

Sonate Nr. 13 in B-Dur KV 333

1	Allegro	11 : 08
2	Andante cantabile	10 : 45
3	Allegretto grazioso	6 : 39

Fantasie c-Moll KV 475

4	Adagio	5 : 12
5	Allegro	1 : 35
6	Andantino	2 : 32
7	Più Allegro – Tempo primo	3 : 41

3

Sonate Nr. 14 in c-Moll KV 457

8	(Molto) Allegro	9 : 11
9	Adagio	7 : 54
10	Allegro assai	5 : 19

Sonate Nr. 16 in C-Dur KV 545

11	Allegro	4 : 28
12	Andante	5 : 47
13	Rondo	2 : 03

gesamt 76 : 33

MOZART — ZWEI GESICHTER

FANTASIE KV 475 — SONATEN NR. 13, 14, 16

„Sie sehen also, dass ich schreiben kann, wie ich will, schön und wild, grad und krumm. Neulich war ich übel Humors, da schrieb ich schön, gerade und ernsthaft; heute bin ich gut aufgereimt, da schreib ich wild, krumm und lustig; jetzt kommts nur darauf an, was Ihnen lieber ist, - - unter den beiden müssen Sie wählen, denn ich habe kein Mittel: schön oder wild, gerade oder krumm, ernsthaft oder lustig, die ersten drei Wörter oder die drei letzten.“ So schrieb Mozart in einem Brief an seine Cousine, das „Bäsle“.

Die in dieser Aufnahme vereinten Sonaten sind ebenso wie die c-Moll-Fantasie geeignet, die von Mozart geschilderte Doppelgesichtigkeit seines Gemüts wie seiner Werke zu zeigen.

Sonate Nr. 13, B-Dur, KV 333 (1783)

Wie auch die drei Sonaten KV 330-332 (s. CD *Mozart der Poet*) ist diese Sonate vermutlich im Jahre 1783 komponiert; allerdings mit einem entscheidenden Unterschied: die drei vorhergehenden Sonaten schrieb Mozart quasi als sein Debüt in Wien vor der immer wieder hinausgezögerten Reise zum Vater Leopold nach Salzburg, während diese Sonate sicherlich danach entstanden ist, wahrscheinlich sogar unmittelbar danach begonnen wurde, nämlich auf der Heimreise über Linz.

Seit seiner Hochzeit mit Konstanze im Sommer 1782 erfindet der sich in Wien erfolgreich etablierende Mozart Ausreden, weshalb es ihm unmöglich sei, nach Salzburg zu fahren und dem Vater seine Braut vorzustellen. Immer wieder ist angeblich er oder Konstanze krank,



dann ist sie schwanger und eine Reise zu gefährlich. Am 17. Juni 1783 wird das Kind geboren, aber fahren will er immer noch nicht: „*Ich hoffe nicht daß es nöthig ist zu sagen, daß mir an Salzburg sehr wenig und am erz(bischof) gar nichts gelegen ist, und ich auf beydes scheisse.*“ Offensichtlich hat sich der Vater mit nicht weniger drastischen Worten durchgesetzt, denn Wolfgang und Konstanze reisen Ende Juli für drei Monate nach Salzburg.

Die innerfamiliären Beziehungen sind äußerst angespannt. Obwohl Wolfgang astronomische Summen in Wien verdient hat, kommt er in Salzburg ohne einen Kreuzer in der Tasche an und erwartet, dass Leopold seine alten Schulden begleicht. Der wiederum wünscht, dass Wolfgang ihm endlich seine Schulden bezahlt. Beides geschieht nicht. Konstanze wird noch nach 45 Jahren in der von ihrem späteren Ehemann Nissen veröffentlichten Mozart-Biographie ihren Groll gegen Leopold kundtun: der nämlich hat sich verständlicherweise geweigert, die wertvollen Geschenke von Wolfgangs früheren Konzertreisen an sie abzugeben, bevor nicht alle Schulden beglichen seien. Hinzu kommen Verhandlungen über eine Mitgift an Schwester Nannerl, die schon lange darauf wartet, den Mann ihrer Träume zu heiraten. Die jungen Eheleute weigern sich trotz aller Bitten, finanziell zu helfen, und Nannerl muss einen alten Witwer mit fünf Kindern heiraten.

So überrascht es nicht, dass Mozart bei solch unangenehmem Klima in den drei Salzburger Monaten so gut wie nichts komponiert. Umso befreiender muss die Abreise aus Salzburg auf ihn gewirkt haben, denn in Linz verfasst er innerhalb von nur vier Tagen die ganze später so genannte *Linzer Sinfonie*. Auf der Rückreise hat er zumindest das Papier gekauft, auf dem er seine B-Dur-Sonate (KV 333) schreiben wird.

Im Vergleich zu den vorangegangenen Sonaten stellt KV 333 einen wichtigen Wendepunkt dar: Die nach wie vor schier unermessliche Fülle an Einfällen wird in ein komplexeres Formkonzept integriert, das eine größere kompositorische Geschlossenheit ermöglicht. So stellt Mozart dem sanft auf und ab wogenden, gesanglichen Hauptthema ein deutlich kontrastierendes, selbstbewusst mit einem Akkordschlag beginnendes zweites Thema gegenüber, das dennoch unverkennbar verwandt ist: in beiden Themen bewegen sich im Kopfmotiv sechs Töne tonleiterförmig abwärts. Auch die Überleitung zwischen diesen beiden Themenkom-

plexen und ebenso der Verarbeitungsteil in der dramatischen Mitte des Satzes beginnen mit dem Hauptmotiv - bei Mozart keineswegs selbstverständlich. Es gibt überhaupt erstmals in einer Mozart-Sonate ein Hauptmotiv, das mehrfach wiederkehrt und auf vielfältige Weise verarbeitet und variiert wird. Mozart schwenkt in eine deutsche Tradition ein, die von J. S. Bach über seinen Sohn Carl Philipp Emanuel und Joseph Haydn zu Beethoven (und später zu Schumann, Liszt, Wagner, Brahms und Schönberg) führen wird: Bei möglichst großem (Einfalls-)Reichtum ist der Rückbezug auf ein thematisches Grundmaterial konstanter Bezugspunkt.

Der zweite, liedhafte Satz spielt mit einer formalen Mehrdeutigkeit, die Mozart besonders gereizt hat. So kann man ihn ohne weiteres wie den ersten als dreiteilige „Sonatenhauptsatzform“ analysieren: Auf einen ersten, zu wiederholenden Teil mit zwei Hauptthemen folgt in der Mitte ein bis in die hypothetische Tonart des-Moll modulierender Teil, der die Hauptmotive verarbeitet; dann wird der erste Teil mit reichen Varianten angeschlossen.

Formal noch mehrdeutiger ist der dritte Satz, nur scheinbar ein Rondo, wie es für Mozarts Schlusssätze häufig ist: Auf ein sechzehntaktiges, fast provokant naives Hauptthema folgen jeweils unterschiedlich lange Zwischenteile. Aber so einfach macht es uns Mozart nicht: er überlappt die Rondoform mit der Sonatenhauptsatzform. Gleich auf das zweite Erscheinen des Hauptthemas folgt ein nicht nur für Mozartsche Verhältnisse extrem langer Verarbeitungsteil sowohl mit neuer Motivik, als auch mit einem nach c-Moll und b-Moll versetzten Hauptthema. An das dritte Eintreten des Hauptthemas schließt ähnlich wie in einer Sonatenform eine variierte Wiederholung des ersten Zwischenteils an, so dass von einer „Reprise“ gesprochen werden könnte. Danach aber spielt Mozart noch mit einer dritten musikalischen Form: es folgt eine umfangreiche, virtuose Kadenz wie in einem Klavierkonzert mit einem imitierten Orchester und solistischen Virtuosenformeln, woran sich mit dem vierten Erscheinen des Hauptthemas eine Coda anschließt. Also ein Rondo-Sonatenhauptsatz-Klavierkonzert, „*gut aufgereimt, wild, krumm und lustig!*“

Sonate Nr. 14, c-Moll KV 457 (1784)

Die in nahezu unmittelbarer Nachbarschaft entstandenen Sonaten KV 333 und 475 (Mozart trägt sie beide in sein eigenhändiges Werkverzeichnis für 1784 ein) könnten gegensätzlicher kaum sein: „gut aufgereimt, wild, krumm und lustig“ die erste, „übel Humors, schön, gerade und ernsthaft“ die andere.

Von den 18 vollständigen Klaviersonaten Mozarts stehen 16 in Dur und nur zwei in Moll. Kein anderer klassischer Komponist von Rang – weder Haydn, Clementi noch Beethoven – hat in seinem Sonatenschaffen das Moll-Geschlecht so zurückhaltend behandelt wie Mozart. Die Sonate Nr. 9 in a-Moll KV 310 von 1778 ist in ihrem kompositorischen Umfeld noch ein beinahe singuläres Ereignis (nur die Violinsonate KV 304 in e-Moll dürfte etwa gleichzeitig entstanden sein) – die c-Moll-Sonate aber ist bereits eine von mehreren Kompositionen in Moll, die zum Ende seines Lebens bis hin zum unvollendeten Requiem in d-Moll zunehmen: 1782 die Bläser-Serenade in c-Moll, 1783 die Messe in c-Moll (Teile davon wurden beim Besuch in Salzburg uraufgeführt) und das Streichquartett in d-Moll, 1784 diese Sonate, dazu 1785 die Fantasie c-Moll, das Klavierkonzert d-Moll, das Klavierquartett g-Moll, die Maurerische Trauermusik c-Moll usw. Auffällig ist, dass c-Moll in dieser Zeit bei Mozart relativ häufig ist, so dass die Frage nach der historischen Bedeutung dieser Tonart sinnvoll erscheint. Die barocke Tradition einer jeweils eigenen Charakteristik jeder Tonart war auch in der Wiener Klassik (und danach) noch sehr lebendig. Mozarts Zeitgenosse Christian Friedrich Schubart schreibt in seinen Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst: „C-Moll, Liebeserklärung und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunkenen Seele liegt in diesem Tone.“

In dem aus zwei denkbar gegensätzlichen Motiven bestehenden Hauptthema des ersten Satzes zeigt sich Mozart seinem Freund Haydn, den er vermutlich im Dezember 1783 erstmals in Wien getroffen hat, so nah wie nie zuvor. Es ist Haydns Erfindung, schon im Thema einen Kontrast aufzubauen, der dann das gesamte Stück bestimmen wird: in den ersten zwei Takten im Forte ein zornig auffahrender, doppelt oktavierter c-Moll-Dreiklang, dann zwei Takte im piano fragend schmachthendes Seufzen. Auch die scheinbar glückvolleren, verspielteren Themen in der Parallellonart Es-Dur werden stets nach kurzer Zeit abrupt durch fragende, seufzende Figuren unterbrochen – das Glück ist unsicher und nicht von Dauer.

Tröstlich hingegen der zweite Satz in Es-Dur in einer typischen dreiteiligen Liedform. Das Hauptmotiv des Mittelteils in As-Dur ist ganz offensichtlich Vorbild für das Thema des ebenfalls in As-Dur stehenden 2. Satzes von Beethovens „Grande Sonate Pathétique“ op. 13.

Die gegensätzliche Charakteristik „schmachtender“ und „zorniger“ Charaktere im Thema greift Mozart im 3. Satz wieder auf, diesmal in umgekehrter Reihenfolge. Der ganze Satz ist durch plötzliche Generalpausen zerrissen, die jeden entstehenden Fluss brechen. Wie im ersten Satz gibt es gesangliche, scheinbar besänftigende Nebengedanken in Es-Dur, sogar eine leicht abgewandelte Wiederkehr des tänzerischen Schlussgedankens aus dem ersten Satz. Aber die hierfür eigentlich notwendige Zeit und Ruhe wird von Mozart verweigert: wilde Arpeggio-Figurationen, am Schluss des Satzes aus dem tiefsten Register aufsteigend, lassen den Satz in geisterhaftem Spuk enden.

Fantasie c-Moll KV 475

Mozart komponiert im Mai 1785 die Fantasie und stellt sie in der Veröffentlichung der c-Moll-Sonate voran. Mozart hat in früheren Jahren aus rein praktischen oder pekuniären Gründen auch Stücke im Druck vereinigt, die nichts miteinander zu tun hatten, so dass einige Pianisten es ablehnen, diese beiden c-Moll-Werke miteinander zu verbinden. Weil eine Analyse deutliche motivische und gestische Bezüge zwischen beiden zutage fördert, bin ich der gegenteiligen Ansicht und spiele sie in der von Mozart vorgesehenen Reihenfolge hintereinander.

Viele Mozart-Biographen haben sich der Frage gestellt, weshalb bei Mozart zum Ende seines Lebens hin die Molltonarten so auffällig zunehmen. Lange Zeit war die These verbreitet, dass es ihm finanziell immer schlechter ging, was durch eine Unzahl von Bettelbriefen an seine (wohl auch dadurch) immer weniger werdenden Freunde belegt zu werden schien. In den Jahren 1784/85 jedoch ist Mozart auf dem Höhepunkt seines Ruhms (und seiner Einnahmen). Er lebt mit Konstanze in einer feudalen Wohnung, in der er Haus-Akademien veranstalten kann, wo er mit Haydn, Paisiello, Dittersdorf und vielen anderen Kollegen musiziert und wo ihn von Februar bis April 1785 sein Vater besucht. Der kann nur staunen, wie weit sein Sohn es gebracht hat. Und dennoch: in dieser glücklichen und produktiven Zeit eine c-Moll-Sonate und eine c-Moll-Fantasie? Die Biographie ist im Gegensatz zur a-Moll-Sonate

KV 310, die vermutlich gleichzeitig mit dem Tod seiner Mutter in Paris entstanden ist, hier keine Hilfe. Überhaupt ist natürlich jeder Versuch, die Werke eines großen Komponisten aus seiner Biographie zu begründen, unangemessen, wenn nicht albern.

Im Jahre 1785 entstand noch ein weiteres Werk in c-Moll, die *Maurerische Trauermusik* KV 477. Im Frühjahr erst war Mozart zum Meister seines Freimaurerordens befördert worden, dem er vermutlich 1784 beigetreten war. Teil der Zusammenkünfte, die einmal wöchentlich stattfanden, waren bestimmte Rituale, die mit den Schrecken des Todes begannen und eine allmähliche Reise vom Dunkel zum Licht beschrieben. Ein Ausschnitt aus einem solchen Ritus möge das veranschaulichen:

2. *Aufseher bey dem Todtenkopf im Süden: „Frühe Bekanntschaft mit dem Tode ist die beste Schule des Lebens.“*

Meister vom Stuhl (indem er einen 2. starken Hammerschlag thut): „Gedenke an den Tod, er ist unausbleiblich.“

2. *Aufseher bey dem Todtenkopf im Norden: „Der Gedanke an den Tod ist dem Leidenden Trost, dem Glücklichen ersprießliche Warnung.“*

Insgesamt sieht das Ritual drei „starke Hammerschläge“ vor. Die mögen Mozart zum Beginn dieser Fantasie inspiriert haben. Das gewaltige Werk beginnt ebenso wie die Sonate mit einem doppelt oktavierten Forte-Schlag auf c, der unisono fortgeführt wird; hier allerdings nicht wie in der Sonate als c-Moll-Dreiklang im Staccato, sondern in einer Legato-Linie, die diesen im piano mit chromatischen Nebennoten schmerzlich seufzend umschreibt. Im Abstand von jeweils zwei Takten folgen zwei weitere solche „Hammerschläge“. Eindeutig nach c-Moll kann man nur den allerersten Takt einordnen, danach wird ununterbrochen moduliert, ohne dass in diesem ersten Teil eine feste Tonart erreicht wird. Dennoch gibt es in der Fantasie Teile mit konstanten Tonarten: der zweite steht in D-Dur, der vierte in B-Dur und erst der sechste und letzte schließlich in c-Moll. Teil drei und fünf sind ebenso wie der erste reine Modulationsteile, so dass von einer „c-Moll-Fantasie“ im klassischen Sinne eigent-

lich nicht gesprochen werden kann. Die Modulationsteile sind durchweg dramatischer Natur, während die tonartlich gebundenen Teile eher ruhiger, gesanglicher und inniger sind, vielleicht schon im Schubertischen Sinne retrospektiv. Der letzte Abschnitt beginnt wie der Anfang, findet aber nach einem kurzen Umweg relativ schnell in die Endtonart c-Moll, die wie zum Ausgleich immer wieder bestätigt wird. Die Fantasie endet mit einer trotzig über drei Oktavlagen emporfahrenden c-Moll-Tonleiter.

Mozarts „zwei Gesichter“ scheinen in diesem Werk neu gemischt: „übeln Humors, wild, krumm und ernsthaft“. Will man bei diesen Kategorisierungen bleiben, so ist die

Sonate Nr. 16, C-Dur KV 545 (1788)

das explizite Gegenteil: „gut aufgereimt, schön, gerade und lustig“. Das übliche Etikett „facile“, das Verleger dieser Sonate angeheftet haben, stammt nicht von Mozart. Er trug sie als „Eine kleine Klavier-Sonate für Anfänger“ in sein handschriftliches Werkverzeichnis ein. Wollte man Parallelen zwischen Mozarts Leben 1788 und diesem Werk ziehen, so wäre das ein vollends müßiges Unterfangen. Der Kaiser befand sich im Krieg gegen die Türken, die Bevölkerung ächzte unter immens erhöhten Steuern, Theater und Orchester wurden geschlossen, Lebensmittel waren knapp und Mozart gab erheblich weniger Konzerte. Seine Bettelbriefe wurden immer drängender und verzweifelter. Außerdem musste er seiner Konstanze teure Kuren bezahlen, auf denen sie munter mit anderen Männern verkehrte. Und dennoch:

Wie aus einer anderen Welt kommt dieses tröstliche, kleine Juwel daher: Alles Serio- oder Buffo-Opernhafte, welches bislang die Charaktere seiner Sonaten bestimmte, tritt zugunsten einer reinen Abstraktion zurück. Ähnlich wie Johann Sebastian Bach in seinen Inventionen zeigt Mozart den „Anfängern“ in dieser „kleinen Klavier-Sonate“, aus welchem Material brauchbare Einfälle sind und wie man sie verarbeitet und kombiniert.

Der erste Satz ist eine Sonatenhauptsatzform in konzentriertester Form. Das Kopfmotiv besteht aus einem C-Dur-Dreiklang aufwärts und einem Sprung abwärts zum Leitton, der über einen kleinen Schlenker zurück zum Grundton führt; das zweite Thema, das schon nach 13

Takten eintritt, ist die leicht veränderte Umkehrung dieses Motivs: ein G-Dur-Dreiklang abwärts, der gleiche Schlenker, aber diesmal zum Leitton führend. In den Zwischen- und Verarbeitungsteilen verwendet Mozart ausschließlich Tonleitern oder gebrochene Akkorde, als hätte er – Bach fortsetzend – eine „Inventions-Sonate“ schreiben wollen.

Der zweite Satz ist Ruhepunkt und als mit Abstand längster Satz auch Zentrum der Sonate. Obgleich auf schlichteste Weise und im historischen Rückgriff mit sog. Albertibässen begleitet, lässt uns Mozart hier in die Abgründe seiner Seele blicken. Man kann diesen Satz als Ausdruck des Wunsches nach Zeitlosigkeit, nach Ewigkeit deuten, nach immerwährender Ruhe.

Der dritte Satz, ein geradezu schulmäßiges kleines Rondo, unterhält geistreich mit gegensätzlicher metrischer Orientierung von rechter und linker Hand. Und wieder spielen Dreiklänge, diesmal aber nicht gebrochen, sekundiert von Tonleiterausschnitten wie im ersten Satz die Hauptrolle.

Michael Wessel



MOZART THE DOUBLE-FACED

FANTASY K. 475 — SONATAS NOS. 13, 14, 16

"So you see I can write as I like, beautifully and wild, straight and crooked. Recently I was in a nasty mood, and my writing was beautiful, straight and serious. Today I am light-hearted, and my writing is wild, crooked and comical; now it only depends on what you prefer -- you have to choose between them both, for I have nothing in between, it can only be beautiful or wild, straight or crooked, serious or comical, the first three words or the final three..."; Mozart wrote in a letter to his cousin 'Bäsle'.

The Fantasy in C minor and the three sonatas chosen for this recording may serve to illustrate the double-faced nature of his soul and of his music.

Sonata No. 13 in B-flat K. 333 (1783)

This sonata was likely written in 1783, as were the three sonatas K. 330–332 (see the CD *Mozart the Poet*), albeit with one important difference: Mozart wrote the three preceding sonatas to make his debut in Vienna before a repeatedly delayed return trip to his father Leopold in Salzburg. This sonata in B-flat major was certainly written afterwards, perhaps immediately afterwards, during a stopover in Linz.

Ever since his marriage to Constanze in the summer of 1782, Mozart, who had successfully established himself in Vienna, had been making excuses as to why it was impossible for him to travel to Salzburg to introduce his wife to his father Leopold. Time and again, either he or Constanze were allegedly ill; then she found herself pregnant and the trip was considered

too dangerous. The child was born on 17 June 1783, but still he did not want to go: "*I suppose I need not repeat that I care very little for Salzburg and not at all for the Archbishop: I shit on both of them.*" Apparently Leopold's reply was no less drastic, because Wolfgang and Constanze traveled to Salzburg for three months at the end of July.

The relationships within the Mozart family were extremely strained. Although Wolfgang had earned astronomical sums in Vienna, he arrived in Salzburg penniless, expecting Leopold to pay off his old debts. Leopold, in turn, expected that Wolfgang would finally pay off his debts to him. Neither happened in the end. Forty-five years later, Constanze expressed her resentment against Leopold in a Mozart biography published by her later husband Georg Nicolaus von Nissen. Leopold had understandably refused to pass on to her the valuable gifts from Wolfgang's earlier concert journeys until all debts had been settled. There were also negotiations around a dowry for his sister Nannerl, who had been waiting for a long time to marry the man of her dreams. Despite all requests, the young couple refused to help financially, and Nannerl had to marry a widower with five children.

It is therefore not surprising that Mozart composed next to nothing in the unpleasant environment of his three-month stay in Salzburg. His departure must have had a liberating effect on him: in Linz he composed what later became known as the *Linz Symphony* over the course of four days. On the same journey he also bought the paper on which he wrote the Sonata in B flat major K. 333.

K. 333 represents an important turning point in Mozart's sonata oeuvre: the almost immeasurable wealth of ideas is now integrated into a more complex formal concept that enabled greater compositional unity. Mozart contrasts the gently undulating, song-like principal theme with a diverging second theme that confidently begins with a chord. Nonetheless, both are unmistakably related by way of the principal motif, a six-note downward scale. The transition between the two thematic complexes and the development in the dramatic central section of the movement all begin with the principal motif—by no means an obvious choice for Mozart. For the first time in Mozart's piano sonatas, he presents a main motif that recurs on several occasions and is processed and altered in a wide variety of ways. Mozart thus

extends a German tradition that leads from J. S. Bach and his son Carl Philipp Emanuel to Joseph Haydn and Beethoven (and later to Schumann, Liszt, Wagner, Brahms and Schoenberg)—to use some fundamental thematic material as a constant point of reference with as much inventiveness and ingenuity as possible.

The following lyrical movement plays with formal ambiguity, a characteristic that particularly appealed to Mozart. The movement, just like the preceding one, can be thought of as a three-part sonata form consisting of a first part with two principal themes and marked with a repeat, followed by central development section that processes the principal motifs and modulates up to the hypothetical key of D-flat minor; and a repetition of the first part with rich variations.

The third movement is formally even more ambiguous. As so often with Mozart's final movements, it appears to be a rondo, consisting of an almost provocatively naïve main theme followed by intermediate sections of different lengths. But Mozart doesn't make it that easy for his audience—he overlaps the rondo form with the sonata form. The second appearance of the principal theme is followed by a very long-winded development section (not only by Mozart's standards), new motifs, and the main theme shifted to C minor and B flat minor. In keeping with the sonata form, the third entry of the principal theme is followed by a repetition of the first intermediate section, which could be interpreted as a reprise. After that, however, Mozart plays with a third musical form: what follows is an extensive, virtuosic cadenza similar to a piano concerto, with orchestral timbres and solo virtuosic figurations, followed by a coda with the fourth appearance of the main theme. Thus, a rondo, a sonata movement, and a piano concerto rolled into one—*"light-hearted, wild, crooked and comical!"*

Sonata No. 14 in C minor K. 457 (1784)

The Sonatas K. 333 and K. 475 must have been written almost at the same time (Mozart entered them both into his handwritten work catalog for 1784) but could hardly be more different from one another: the former *"in a good mood, wild, crooked and comical"*, and the latter *"in a nasty mood, beautiful, straight and serious."*

Of Mozart's 18 surviving piano sonatas, 16 are in major, but only two in minor keys. No other great classical composer of rank—neither Haydn, Clementi or Beethoven—used the minor keys with such reserve in his piano sonatas as Mozart did. While the Sonata No. 9 in A minor K. 310 from 1778 was a rare occurrence in the context of its creation (the only other composition in minor key from the same time period is the Violin Sonata in E minor K. 304), the C minor Sonata was written as one among several compositions in minor key, which increased towards the end of Mozart's life, so for example the Serenade for Winds in C minor (1782), the Mass in C minor in 1783 (parts of which were premiered during the visit to Salzburg), the String Quartet in D minor KV 421 (1783), the Piano Sonata in C minor (1784), the Fantasy in C minor, the Piano Concerto in D minor, and the Piano Quartet in G minor (all 1785), the Masonic Funeral Music in C minor (1785), and the unfinished Requiem in D minor (1791). Mozart made use of the C minor key quite frequently around this time, which brings up the question of its historical significance. The Baroque concept of each key having its own characteristic was still very much in use in Viennese Classicism and beyond. Mozart's contemporary Christian Friedrich Daniel Schubart wrote in his *Ideas for an Aesthetic of Music*: *"C minor is a declaration of love and at the same time the lament of unhappy love. All languishing, longing, sighing of the love-drunk soul lies in this key."*

The principal theme of the opening movement consists of two highly contrasting motifs, bringing it as close as never before to the style of Mozart's friend Haydn, whom he met for the first time in Vienna in December 1783. Haydn was the first to develop a contrast within the principal thematic material, which dominated the entire composition. The first two bars open with a forte double-octave C minor chord, followed by a questioning, languishing sigh in piano in the next two bars. Even the seemingly happier, more playful themes in the parallel key of E flat major are interrupted after a short time by questioning figurations—happiness is uncertain and short-lived.

The consolatory second movement in a typical three-part song form is in E-flat major. The main motif of the middle section in A-flat undoubtedly provided a model for the second movement of Beethoven's Pathétique Sonata in the same key.

In the final movement, Mozart reverses the contrasting characteristics of the 'languishing' and 'angry' motifs. The movement is disrupted by constant pauses that break the ensuing flow. As in the opening movement, there are song-like, soothing secondary motifs in E-flat major and even an only slightly modified return of the dance-like closing idea from the first movement. But Mozart refuses to provide the necessary time and space for it as the movement ends with wild and ghostly arpeggio figurations rising from the lowest register at the end.

Fantasy in C minor K. 475

Mozart completed the Fantasy K. 475 in May 1785 and published it together with the Sonata in C minor K. 457. For practical or economic reasons, Mozart had on other occasions already combined works in print that had nothing to do with one another, causing some pianists not to combine these two works in performances. However, closer analysis reveals clear motivic and figurative connections between them; I therefore take the opposite view and play them one after the other in the order intended.

Many Mozart biographers have examined why there is a noticeable increase in the number of minor key compositions towards the end of the composer's life. For a long time, there was support for the thesis that Mozart's finances were deteriorating steadily, which was borne out by the many letters begging for support he sent to a dwindling number of friends. In 1784/85, however, Mozart was at the height of his fame (and of his earnings). He and Constanze lived in a luxurious apartment where he organised house concerts, made music with Haydn, Paisiello, Dittersdorf and many others, and where his father visited him from February until April 1785. Leopold marvelled at his son's success. And yet, at such a happy and productive moment, a Sonata and Fantasy in C minor? In contrast to the Sonata in A minor K. 310, which was likely completed at the time his mother died in Paris, Mozart's biography is of no help in this case, and of course it is often inappropriate or foolish to look for clues in the biographies of the great composers.

Mozart composed another work in C minor in 1785: the *Masonic Funeral Music* K. 477. In spring of that year, Mozart was promoted to Master Mason of the Viennese Masonic

lodge, which he had joined in 1784. Part of the gatherings, which took place once a week, were certain rituals that began with the horrors of death and described a gradual journey from darkness to light. What follows is an excerpt from a Masonic rite of that time:

Second overseer at the death's head in the South: "Early acquaintance with death is the best schooling in life."

Master speaking from the chair (while dealing a second hammer blow): "Remember death, it is inevitable."

Second overseer at the death's head in the North: "The thought of death is comforting to the afflicted, and a good warning to the fortunate."

The masonic ritual provides for a total of three 'strong hammer blows', which may have provided the inspiration for the beginning of the Fantasy. Like the sonata, it begins with a double-octave forte leap, which is continued in unison—however not as a C minor triad in staccato as in the sonata, but with a mournful legato line that meanders around the chromatic figurations in piano. Two further 'hammer blows' follow at a distance of two bars each. Only the very first bar can be classified as in the key of C minor, after which there is continuous modulation, without a fixed key being reached in the first section. There are sections of the Fantasy with stable key areas: the second part is in D major, the fourth in B-flat major and only the sixth and final part is in C minor. The first, third and fifth parts are purely modulatory, so that one cannot really speak of a C-minor fantasy in the classical sense. The modulation sections are consistently dramatic in nature, while the tonal ones are calmer, more song-like and more intimate, perhaps even retrospective in the Schubertian sense. The final section opens like the beginning, but after a short detour, it finds itself relatively quickly in the final key of C minor, which is then confirmed repeatedly as if to make up for the preceding confusion. The Fantasy ends with a C minor scale rising defiantly across three octaves.

Mozart's "two faces" appear to be mixed up in the Fantasy—"in a nasty mood, wild, crooked and serious." In a similar vein, the

Sonata No. 16 in C K. 545 (1788)

is the exact opposite: "light-hearted, beautiful, straight and comical." The facile label typically added by publishers is not Mozart's own: he entered it in his thematic work catalogue as "a little piano sonata for beginners". It would be pointless to attempt to draw parallels between Mozart's life and the sonata. In 1788 the emperor was at war with the Turks, the population groaned under a massive increase in taxes, theatres and orchestras were closed, food was scarce. Mozart gave far fewer concerts, and his letters begging for money became more urgent. At that time Mozart also paid for expensive spa treatments for Constanze, during which she merrily mingled with other men. And yet,

This comforting little jewel of a composition appears to have come from another world: the serio or buffo opera-like styles that had previously dominated the character of his piano sonatas here make way for pure abstraction. Similar to Johann Sebastian Bach's Inventions, Mozart demonstrates with his "little piano sonata for beginners" how to forge useful ideas as well as how to process and combine them.

The opening movement is cast in a highly condensed sonata form. The principal motif consists of a rising C major triad and a jump down to the leading note, which resolves via a small figuration; the second subject, which arrives very early at bar 13, is based on a slightly modified inversion of the principal motif—a descending G major triad, followed by a similar figuration, but this time leading up to the leading tone. In the intermediate and developing sections, Mozart uses only scales and broken chords, as if he had wanted to write an Invention-Sonata in the vein of Johann Sebastian Bach.

The second movement provides a resting point and, as the longest movement, also marks the centre of the sonata. Accompanied in the simplest fashion by Alberti bass figurations, Mozart offers us a gaze into the abyss of his soul. This movement expresses a desire for timelessness, eternity, and for everlasting peace.

The finale is a paradigmatic little rondo, with its witty and entertaining with opposite metric orientations of the right and left hand. Chord sections once again dominate, accompanied by scale passages similar to the first movement.

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 ausgezeichnete, 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.





ARS 38 332

Michael Wessel – Mozart The Poet

Klaviersonate Nr. 12 in F-Dur KV 332 / 300k
 Klaviersonate Nr. 10 in C-Dur KV 330 / 300h
 Klaviersonate Nr. 11 in A-Dur KV 331 / 300i

IMPRESSUM

Produzent: Annette Schumacher
 Tonmeister: Manfred Schumacher, Kulturzentrum Immanuel, 14.–16. März 2022

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

Fotografie: Cyrus Allyar
 Layout: Annette Schumacher

Texte: Michael Wessel
 Übersetzung: Hannes Rox

© 2023