



MOZART
THE
PROGRESSIVE
MICHAEL
WESSEL
PIANO
SONATAS

KV 533/494 / KV 570 / KV 576
GIGUE KV 574
MENUETT KV 576B



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. 15 in F-Dur KV 533 / 494 (1788/1786)

- | | | |
|---|----------------------|---------|
| 1 | Allegro | 11 : 09 |
| 2 | Andante | 9 : 40 |
| 3 | Allegretto (Andante) | 6 : 42 |

Sonate Nr. 17 in B-Dur KV 570 (1789)

- | | | |
|---|------------|--------|
| 4 | Allegro | 9 : 21 |
| 5 | Adagio | 7 : 53 |
| 6 | Allegretto | 3 : 43 |

7 Gigue in G-Dur KV 574 (1789) 1 : 38

8 Menuett in D-Dur KV 576b (1789) 3 : 12

Sonate Nr. 18 in D-Dur KV 576 (1789)

- | | | |
|----|------------|--------|
| 9 | Allegro | 8 : 01 |
| 10 | Adagio | 5 : 37 |
| 11 | Allegretto | 4 : 36 |

gesamt 71 : 52

3

MOZART — DER FORTSCHRITTLICHE

GIGUE KV 574 — MENUETT KV 355

SONATEN NR. 15, 17, 18

4 Das Beiwort „fortschrittlich“ mag im Zusammenhang mit Mozart auf den ersten Blick ungewöhnlich, wenn nicht sogar unpassend erscheinen — verbinden wir damit doch eher Komponisten wie Monteverdi, Beethoven, Liszt, Wagner, Schönberg, Webern, Boulez, Lachenmann. Komponisten also, die auf revolutionäre Weise die Sprache der Musik, ja sogar den Begriff davon, was Musik sei, verändert haben und einen, wenn nicht den Weg in die Zukunft für nachkommende Generationen gewiesen haben. Den Komponisten der „Zauberflöte“ bringen wir nicht unbedingt mit einem veränderten Musikbegriff in Verbindung.

Beethovens und Schuberts drei letzte Sonaten stellen fraglos ein zukunftsweisendes Vermächtnis dar, bei Mozart ist davon merkwürdigerweise nicht die Rede. Am frühen Zeitpunkt seines Todes kann es nicht liegen, denn Schubert ist noch jünger gestorben. Eher mag der Grund sein, dass die Gattung Klaviersonate bei Mozart im Schatten nicht nur seines Operschaffens stand: Im Gegensatz zu Haydn, Beethoven und Schubert übertrifft sogar die Anzahl seiner Klavierkonzerte (27) diejenige seiner Sonaten, von den Sinfonien (41) ganz zu schweigen. Trotzdem möchte ich die These wagen (und hoffe, sie mit dieser Aufnahme zu untermauern), dass die drei großen letzten Mozart-Sonaten nicht weniger ein Vermächtnis und ein Wegweiser in die Zukunft der Musik sind als diejenigen Beethovens und Schuberts. (Die von mir im Booklet zu „Mozart the Double-Faced“ als Inventions-Sonate bezeichnete „Kleine Sonate für Anfänger“ C-Dur KV 545 ist von der offiziellen Zählung her zwar die drittletzte, ist aber — wie Mozarts originaler Titel schon sagt — nicht zu den großen Sonaten zu zählen.)



Im Jahre 1947, zum fünfzigsten Todestag von Johannes Brahms, veröffentlichte Arnold Schönberg seinen Aufsatz „Brahms the Progressive“. Zugrunde lag der 1933 zu dessen hundertstem Geburtstag gehaltene Vortrag „Brahms, der Fortschrittliche“, den er zur Veröffentlichung vollständig überarbeitete. Der Titel war selbst 1947 noch eine Provokation, weil Brahms im Gegensatz zu Liszt und Wagner im Allgemeinen als „konservativ“ galt. Schönberg zeigt hingegen, dass Brahms „ein großer Neuerer, ja, tatsächlich ein großer Fortschrittler im Bereich der musikalischen Sprache war“ und ein Vorbild für Mahler, Strauss, ihn selber und seine Schüler. Das Gleiche gilt für Mozart: In Schönbergs Aufsatz finden sich erstaunlich viele Beispiele dafür, dass auch Mozart ein „großer Fortschrittler“ war!

1787–1791: Letzte Lebensjahre, Probleme und Seelenpein

Es sind die Jahre der peinlichsten Bettelbriefe Mozarts an seine letzten Freunde und Gönner. Trotz weiterhin sehr hoher Einnahmen durch Konzerte und Opern („Don Giovanni“ in Prag und Wien, später noch „Cosi fan tutte“) und trotz unvergleichlicher Honorare für seinen Unterricht häuft Mozart Schulden über Schulden an. Dabei ist er seit 1787 „kaiserlicher Kammermusicus“ mit einem festen Jahresgehalt, für das er fast nichts tun muss. Dennoch hinterlässt er bei seinem Tod Schulden von etwa 30.000 Gulden. So teuer war seinerzeit der Neubau des Prager Nationaltheaters! Bis heute spekuliert die Wissenschaft, wohin Mozart sein ganzes Vermögen verschleudert hat, ohne eine zufriedenstellende Antwort geben zu können. Es wird vermutet, dass er Spielschulden angehäuft hat. Eine andere Erklärung ist die Verschwendungssucht seiner auf großem Fuße lebenden Gattin Konstanze, die sich mit Geschmeide und seidenen Gewändern behängte, außerdem wegen einer „Lähmung am Fuße“ teure Kuren in Anspruch nahm. Die Berichte über ihre „Kurschatten“ kamen auch Mozart zu Ohren, der seine Frau ermahnte, besser auf ihren guten Ruf zu achten.

Zu allem Übel ließ sich Kaiser Joseph II. von Zarin Katharina in einen Krieg gegen die Türken hineinziehen, woraufhin die Steuern drastisch erhöht wurden, so dass die Adelshäuser sich kaum noch Konzerte leisten konnten und sogar die Oper zeitweilig geschlossen wurde. Um Schulden zu begleichen, stürzte sich Mozart in neue Schulden, bis keiner seiner Freunde und Gönner mehr bereit war, ihm etwas zu leihen, weil es sich herumsprach, dass er nichts zurückzahlen konnte. Probleme über Probleme für den an sämtlichen Fronten kämpfenden und verlierenden Mozart. In seinen Briefen verleiht er seiner Seelenpein deutlichen Ausdruck, ebenso in vielen seiner Kompositionen wie dem

Menuett D-Dur KV 355 (KV 576b) (1789)

In diesem kurzen Stück prallen völlig unvermittelt Gegensätze aufeinander: Im Schritt eines eher beschaulichen Menuetts hören wir vier Takte lang recht gewagte, an den späten Beethoven erinnernde, chromatische Melodie- und Akkordverbindungen, die jäh durch eine schmerzgefüllte, durch heftige, dissonante Akzente gekennzeichnete Episode unterbrochen werden. Ebenso unerwartet wird diesem qualvollen Geschehen durch vier ländlerähnliche, harmonisch wie melodisch denkbar einfache Takte ein Ende bereitet. Der zweite Teil beginnt sofort mit scharfen, unvermittelten Dissonanzen und führt in einen dramatischen, vollständig vom Menuettcharakter wegführenden Entwicklungsteil, auf den der erste Teil des Menuetts mit all seinen Gegensätzen wiederholt wird. Die ländlerähnliche Weise am Schluss wirkt wie eine kaum glaubwürdige Beschwörung, dass alles doch noch gut wird.

Sonate Nr. 15 F-Dur KV 533/494 (1786/88)

Mit noch ungewöhnlicheren Dissonanzen werden wir im zweiten Satz dieser Sonate in die Abgründe Mozartscher Seelenpein hinabgezogen. Dieses 1788 entstandene *Andante* ist ebenso wie der erste Satz in Sonatenhauptsatzform angelegt, nicht etwa wie üblich in einer Liedform. Das Hauptthema dient dabei auch als Vorlage für das zweite Thema, das in die linke Hand verlegt wird. Diese motivische Verflechtung wird im Mittelteil, der mit dem oktavierten Hauptmotiv in der linken Hand beginnt und wie in einer freien Fantasie moduliert, ins Extrem getrieben. Der Teil kumuliert in einem höchst dissonanten, an den späten Richard Wagner gemahnenden, mit chromatischen Nebentönen angereicherten Dialog beider Hände, der nicht zur Lösung kommt, sondern in einer jäh vom höchsten bis ins tiefste Register abstürzenden Linie abbricht.

Die „Fortschrittlichkeit“ eines Komponisten lässt sich am ehesten an solch neuartigen harmonischen Verknüpfungen zeigen. Es sind aber mitnichten die einzigen Indizien neuartiger Schreibweisen. Häufig ist ausgerechnet ein Rückgriff auf ältere, strengere Satztechniken in zeitgenössischem Gewand Antrieb für neue Ausdrucksmöglichkeiten (wie Schönberg es auch Brahms attestiert).

Der erste Satz, wie der zweite 1788 komponiert und mit diesem zusammen von Mozart in sein Werkverzeichnis als „*Ein Allegro und Andante für das Klavier allein*“ eingetragen, beginnt als einziger Mozartscher Sonatensatz einstimmig, ohne Begleitung der linken Hand, als handle es sich um einen Fugen- oder Inventionsbeginn von Johann Sebastian Bach. Das Thema scheint sich um sich selbst zu

drehen, indem der erste Takt im dritten wiederholt wird. Erst im vierten Takt setzt links eine konventionelle Begleitung ein, und nach einer weiteren Kreisbewegung kadenzieren das Thema wie im Lehrbuch nach 8 Takten ab. Der einstimmige Beginn wird überraschenderweise im Register der linken Hand wiederholt und die konventionelle Begleitung anschließend in die rechte Hand verlegt. Ab hier wird die anfängliche lehrbuchähnliche Gliederung permanent durchbrochen durch Einschübe, überraschende Wiederholungen, weitere Stimmvertauschungen etc., so dass sich ein polyphoner Dialog zwischen beiden, absolut gleichberechtigten Händen entspinnt und der Satz quasi permanent an Komplexität gewinnt. So komprimiert und virtuos er im Detail ist, so übersichtlich ist er gegliedert: Der erste Teil (Exposition) besteht aus drei durch Pausen voneinander getrennten Blöcken, die charakterlich stark kontrastieren, aber alle aus demselben thematischen Material entstanden sind. Diese Kompositionsweise geht offensichtlich auf Bach zurück, mit dem sich Mozart intensiv seit 1782 beschäftigte, und weist gleichermaßen auf Beethoven, Schumann, Liszt, Wagner usw. voraus. Sie wird zum Signum anspruchsvollen Komponierens der gesamten westeuropäischen Kunstmusik bis heute.

Diese längste, komplexeste und anspruchsvollste Sonate von Mozart schließt überraschenderweise mit einem anfangs scheinbar simpel gestrickten Rondo, das er bereits zwei Jahre früher komponiert hatte und als Einzelstück (KV 494) in sein Werkverzeichnis als „*Ein kleines Rondò für das Klavier allein*“ eintrug. Durch diesen zu den ersten beiden Sätzen völlig gegensätzlichen, schlichten und verspielten Schlusssatz unterstreicht der Komponist kontrastierend die teils verstörende Modernität der ersten beiden Sätze. 1786 mit „Andante“ überschrieben, ändert er 1788 das Tempo zu „Allegretto“. In einem seiner vielen Briefe an seinen Vater schrieb Mozart, dass es für ihn zwischen Andante und Allegretto häufig kaum einen Unterschied im Tempo, sondern eher im Charakter gebe. Außerdem bringt er kleinere Änderungen an und schiebt gegen Ende einen polyphonen und im Vergleich zum Rest virtuoserer Teil ein. Es ist ein bisschen wie in der Vierten Sinfonie von Charles Ives: Dort folgt einem turbulenten, teilweise chaotischen zweiten Satz eine durchweg tonale Fugue, „damit sich unsere Ohren ausruhen können“, wie der Komponist schrieb.

Sonate Nr. 17 B-Dur KV 570 (1789)

Diese im Februar 1789 entstandene Sonate ist harmonisch wie strukturell erheblich einfacher gehalten als die große F-Dur-Sonate. Ihr Satz ist streckenweise bis zur Einstimmigkeit ausgedünnt. Das Hauptthema zu Beginn des ersten Satzes wird in beiden Händen im Oktavabstand unisono vorgestellt und besteht aus nichts anderem als einem erst absteigend, dann aufsteigend gebrochenem B-Dur-Drei-

klang. Dasselbe Motiv wird zur Einleitung des zweiten Themas einstimmig in der linken Hand benutzt, erst nach zwei Takten von der rechten mit einem neuen Motiv kontrapunktiert. Im Mittelteil des Satzes wird dieses dialogisierende Spiel mit Stimmtausch über 16 Takte gestreckt, alle vier Takte wieder mit einstimmigem Beginn. Man meint, die Stille als Hintergrund der Musik zu hören. Als ob Mozart den Versuch unternimmt, durch immer weitergehende Reduktion dem Schweigen näherzukommen, vielleicht der letzten Ruhe, dem endgültigen Frieden. Diese Episode ist quasi der negative Höhepunkt des Satzes. Es gibt auch virtuose Passagen, die durch ihr Toben den Kontrast zu den Ruhepunkten schärfen, und wunderbar kantabile Stellen, die frei modulieren; aber die „Fortschrittlichkeit“ liegt in der bis ins Extrem getriebenen Abstraktion und Reduktion, die auf einen Anton Webern vorausweisen.

Der ruhige, friedvolle zweite und der tänzerische dritte Satz scheinen einen Rückschritt zu frühklassischen Formmustern mit vielen Wiederholungen kleiner Abschnitte zu bedeuten, völlig konträr zu der in der großen F-Dur-Sonate zur Perfektion getriebenen Entwicklungsform. Bei näherer Betrachtung liegt ein quasi anarchisches Prinzip zugrunde: Nebengedanken bilden so ausführliche Episoden, dass sie das jeweilige Hauptthema verdrängen und nur noch als kurz aufblitzendes Bindeglied ausnutzen: von einem „Hauptgedanken“ kann keine Rede mehr sein – der Herrscher wird entthront und zum ephemeren Mittler zwischen den eigentlichen Akteuren: durchaus passend zum Jahr der französischen Revolution...

Gigue G-Dur KV 574 (1789)

Mozarts Freund und Gönner, dem hochgebildeten Baron von Swieten, gelingt es, den ans Krankenbett seiner Frau gefesselten Komponisten aus seiner Depression zu reißen, indem er ihn auf eine Reise nach Berlin zum kunstsinnigen preußischen König Friedrich Wilhelm II. mitnimmt. Dabei hält sich Mozart ungewöhnlich lange in Leipzig auf, um Manuskripte von Johann Sebastian Bach zu studieren. Erzählt wird die Geschichte, dass Mozart die Einzelstimmen eines komplex polyphonen Werkes, von dem keine Partitur mehr existierte, vor sich ausbreitete, Stimme für Stimme auswendig lernte und anschließend auf dem Klavier darstellte. Am 16. Mai 1789 vollendete er dieses, auch als „Eine kleine Gigue“ bezeichnete Stückchen, das sich auf dem direkten Weg in die Zwölftönigkeit aufzumachen scheint: In dem aus zwölf Tönen bestehenden Thema erscheinen dicht gedrängt immerhin zehn der zwölf chromatischen Töne, und in Takt 21 mit Auftakt erscheinen tatsächlich alle zwölf! Wie in KV 533 gelingt im Rückgriff auf strenge Satztechniken zukunftsweisende Musik (die außerdem höchst unterhaltsam und witzig ist).

Sonate Nr. 18 D-Dur KV 576 (1789)

Direkt nach seiner Rückreise komponierte Mozart im Juli in Wien dieses später auch als „Jagdsonate“ titulierte Werk. Es sollte die erste von sechs Sonaten werden, die Friedrich Wilhelm II. für die Kronprinzessin in Auftrag gegeben hatte. Der unstete Mozart hinterließ uns leider nur diese eine, die allerdings wie ein Summum Opus höchst komprimiert sämtliche Mozartschen Eigenheiten mit kontrapunktischer Meisterschaft verbindet.

Das achttaktige Thema des ersten Satzes stellt wie schon in früheren Sonaten zwei kontrastierende Motive dialogisierend gegeneinander: das fordernd in Dreiklangsbrechungen emporfahrende, horn-ähnliche Jagd-Motiv und ein leichtfüßig-tänzerisches Motiv, das ersterem quasi vor der Flinte herumtanzte. Das Dreiklangsmotiv dient im Verlaufe des Satzes immer neuen kontrapunktischen Zauberkunststücken: es wird in ganztaktigem, halbtaktigem und sogar im Abstand von nur einem Achtel in zwei Stimmen kanonisch geführt, als versuchte Mozart, den Altmeister Bach noch zu übertrumpfen. Das Ganze wird natürlich nicht wie eine trockene polyphone Tonsatzübung dargeboten, sondern hochvirtuos, spritzig und witzig, kontrastierend mit nachdenklich-sanglichen Episoden von größter Innigkeit.

Der zweite Satz in A-Dur ist vielleicht der intimste Monolog, den der „späte“ Mozart über die letzten Dinge führt. Dabei kommt er den späten Intermezzi op. 116 bis 119 des einsamen Brahms ganz nah, insbesondere im ausgedehnten fis-Moll-Mittelteil, der von tiefer Trauer erfüllt ist. Auch hier gibt es wie schon in der B-Dur-Sonate unbegleitet einstimmige Takte, hier im Dialog zwischen beiden Händen trotziger in Zickzackbewegungen auf- und abfahrend.

Der dritte Satz ist wie häufiger bei Mozart eine Kombination aus lockerer Rondo- und dramatischer Sonatenhauptsatzform, auch das Thema scheint wie meistens zunächst harmlos. Nach den ersten acht Takten entwickelt der Satz ein virtuoseres Feuerwerk aus Sechzehntel-Triolen, gepaart mit der für das „Spätwerk“ charakteristischen, polyphonen Selbstständigkeit der Hände. Das für die Sonatenform verbindliche zweite Thema auf der Dominante ist mit dem Hauptmotiv identisch, wird aber in der anderen Hand mit einer Art Einspruch beantwortet, woraus sich ein Dialog zwischen Hauptmotiv und seiner Spiegelung in der anderen Hand entwickelt. Auch hier wie im ersten Satz kontrapunktische Meisterschaft in einem geistreichen Spiel beider Hände als gleichberechtigter Akteure! Der Satz ist einer der virtuosesten, wenn nicht gar der virtuoseste in Mozarts Klaviersonaten. Ein packender Schluss seines Sonatenschaffens!



MOZART — THE PROGRESSIVE

GIGUE K. 574 — MENUETT K. 355

SONATAS NOS. 15, 17, 18

12 At first glance, “progressive” may seem an unusual, if not inappropriate, term to use in connection with Mozart. It is a trait more likely associated with composers such as Monteverdi, Beethoven, Liszt, Wagner, Schoenberg, Webern, Boulez, or Lachenmann—composers who changed the language of music, and even the concept music, in revolutionary ways, and who pointed the way forward for future generations. However, we usually do not associate the composer of *The Magic Flute* with a fundamentally changed concept of music.

Beethoven’s and Schubert’s last three piano sonatas undoubtedly represent a forward-looking legacy, but oddly enough, Mozart’s final sonatas are not considered in a similar fashion—a circumstance that cannot be attributed to his early death, considering that Schubert died even younger. Mozart’s output of piano sonatas was overshadowed not only by his operatic output, but also—in contrast to Haydn, Beethoven and Schubert—by the number of his piano concertos (27), not to mention the symphonies (41). Nevertheless, I would like to venture the thesis (and hope to support it with this recording) that the last three great Mozart sonatas are no less a legacy and a guide to the future of music than those of Beethoven and Schubert. (The “Little sonata for beginners” K. 545, which I described as his “Inventions Sonata” in the booklet for “Mozart the Double-Faced”, is officially his third to last, but—as Mozart’s original title reveals—is not to be counted among the great sonatas.)

In 1947, on the fiftieth anniversary of Brahms’ death, Arnold Schoenberg published an essay entitled “Brahms the Progressive”. It was based on a lecture given in 1933 on the occasion of the composer’s 100th birthday. Schoenberg completely revised the lecture for publication. Even in 1947, its title was still provocative because, unlike Liszt and Wagner, Brahms was generally considered a “conservative” composer. However, Schoenberg noted that Brahms was “a great innovator and, in fact, a great progressive in the field of musical language” and that Mahler, Strauss, Schoenberg himself and his students considered him a role model. But not only that: Schoenberg’s essay contains a surprising number of examples showing that Mozart was also a “great progressive”.

1787–1791: Mozart’s final years, trouble and anguish

Mozart’s final years are also the most desperate, filled with embarrassing letters to his remaining friends and patrons begging for money. In spite of his substantial profits from concerts and from fees for the production of his operas (such as *Don Giovanni* and later *Così fan tutte* in Prague and Vienna) as well as from private music lessons, Mozart piled up debt after debt. In 1787, Mozart had been granted to position of “royal and imperial chamber musician” with a fixed annual salary but almost no obligations. By the time of his death, Mozart had amassed debts of around 30,000 gulden—an amount similar to the cost of the newly erected National Theater in Prague. To this day, scholars speculate about the way in which Mozart squandered his entire fortune without being able to give a satisfactory explanation. He is believed to have racked up gambling debts. Another reason might have been the extravagant lifestyle of Mozart’s wife Constanze, who draped herself in silk and jewelry and undertook expensive spa cures due to “paralysis of the foot”. Mozart also became aware of her unfaithfulness during that time and exhorted her to guard her reputation.

To make matters worse, Emperor Joseph II was drawn into a war against the Turks by Catherine the Great. Taxes were drastically increased such that aristocratic households could hardly afford concerts and even the opera house was closed temporarily. To pay off his debts, Mozart threw himself into new financial obligations until none of his friends and patrons were willing to lend him any more money—word had gotten around that he could not repay. It was a time of trouble for Mozart, who was fighting and losing on all fronts. Mozart expressed his mental anguish clearly in his letters of the time, as well as in many compositions including the

Minuet in D K. 355 (576b) (1789)

Opposites collide abruptly in this short piece. At the slow and graceful pace of a minuet, a rather daring chromatic melody and chord progression reminiscent of Beethoven's late style develops over the course of four bars, only to be interrupted by a harrowing episode characterized by violent dissonances. Just as unexpectedly, the agony is brought to an end by four Ländler-like bars of harmonic and melodic simplicity. The Minuet's second part begins with sharp, impulsive dissonances and transitions to a developmental section that leaves the minuet character behind, after which the first part is repeated with all its contrasts. The Ländler-like melody towards the end appears to provide a hardly credible assurance that everything will be fine after all.

Sonata No. 15 in F K. 533/494 (1786/88)

In the second movement of the Sonata in F K. 533, we are drawn even further into the depths of Mozart's pain. Written in 1788, the *Andante* is in sonata form like the preceding movement and not in the customary Lied form. The movement's principal theme serves as a template for the second, which is shifted to the left hand. The motivic entanglement is taken to an extreme in the middle section, which begins with the main motif in octaves in the left hand and continues to modulate freely like fantasy. The section culminates in a dissonant dialogue between the two hands anticipating the late Richard Wagner. The dialogue, enriched with chromatic nonharmonic tones, does not arrive at a resolution and instead breaks off with a melodic line that falls from the highest to the lowest register.

The progressiveness of a composer can be demonstrated most clearly in such innovative harmonic correlations. But these are by no means the only indications of new types of writing. Often, a recourse to more traditional and strict compositional techniques, presented in contemporary fashion, serves as the impulse for new possibilities of expression, as Schoenberg also asserted with respect to Brahms.

The sonata's opening movement was written in 1788 and entered by Mozart into his own catalogue raisonné, together with the second movement as "*An Allegro and Andante for the piano alone*". It is Mozart's only sonata movement to begin in monophony, without accompaniment from the left hand, just like the beginning of a fugue or invention by Johann Sebastian Bach. The theme appears to revolve around itself, with the first bar being repeated in the third. A conventional accompaniment finally appears

in the left hand in bar four, and after a further circular movement the theme concludes with a textbook cadence after 8 bars. The unisono opening surprisingly re-appears in the left-hand register while the accompaniment is moved to the right. From here on, the textbook-like structure is constantly interrupted by insertions, repetitions, and changes of register such that a polyphonic dialogue unfolds between the two absolutely equal hands as the movement becomes more and more complex. As compressed and virtuosic as it is in its details, the movement is clearly structured with an exposition consisting of three blocks separated by pauses, which strongly contrast in character, but all originate from the same thematic material. This compositional technique goes back to J.S. Bach, whose work Mozart had studied intensively since 1782, but it points equally to Beethoven, Schumann, Liszt, and Wagner and to highly demanding musical writing throughout Western European art music to this day.

The longest, most complex and challenging of Mozart's piano sonatas closes surprisingly with a *Rondo* (K 494) that appears simple at first. Written two years earlier, Mozart entered his own work catalogue as "*A small Rondò for the piano alone*". With this simple and playful finale, which is completely opposite in character, Mozart underlined the rather astonishing modernity of the preceding movements. Originally marked *Andante* in 1786, he revised the tempo marking to *Allegretto* in 1788. In one of the many letters to his father, Mozart wrote that for him there was often little distinction with respect to tempo, but much more so in terms of character, between *Andante* and *Allegretto*. He made other minor changes and inserted a polyphonic and more virtuosic section towards the end. One is reminded of Charles Ives' Fourth Symphony, where a tumultuous, at times chaotic second movement is followed by a tonal fugue movement—"to give our ears a rest", as the composer wrote.

Sonata No. 17 in B-flat K.570 (1789)

The sonata in B-flat major, dated February 1789, is much simpler both harmonically and structurally than the great F major sonata, with a texture that is reduced to monophony in some places. The opening movement's principal theme is presented in both hands, an octave apart. It consists of little more than descending, then ascending B-flat major triad. The same motif is used monophonically in the left hand to introduce the second subject, which is contrasted two bars later with a new motif in the right hand. In the central part of the movement, this dialogue and exchange of voices stretches over 16 bars, with a unisono beginning every four bars. One might hear the silence in the background—as if Mozart was

trying to get closer to a final resting place or final peace through an ever-more nuanced process of reduction. This passage represents the movement's negative climax. There are virtuosic passages that sharpen the contrast to these moments of tranquility with their bluster, as well as cantabile passages that modulate freely; Mozart's "progressiveness" manifests itself in the processes of abstraction and reduction taken to the extreme, foreshadowing Anton Webern.

The untroubled and peaceful second movement as well as the dance-like third with many smaller and often-repeated sections seem to indicate a step backwards to the formal structures of early Classicism, in complete contrast to the developmental form perfected in the F major Sonata. But upon closer inspection, it appears based on a quasi-anarchic principle: secondary motifs develop into larger episodes to such an extent that they displace the principal theme, which is used only briefly as a bridge. The principal idea as such no longer exists: the ruler has been dethroned and now serves as a mediator between the real musical ideas—quite fitting for music from the year of the French Revolution.

16 **Gigue in G K. 574 (1789)**

Mozart's friend and patron, the highly educated Baron van Swieten, managed to rouse the composer, who was confined to his wife's sickbed, from his depression by taking him on a trip to Berlin to see the art-loving Prussian King Frederick William II. Mozart remained in Leipzig for an unusually long time to study the manuscripts of Johann Sebastian Bach. The story is told that Mozart spread out the individual parts of a complex polyphonic work, of which there was no full score, memorized it part by part and then played it on the piano. On May 16, 1789, he completed this small piece, also known as "A little Gigue", which seems to put him on the path to twelve-tone technique. In the Gigue's theme, which consists of twelve tones, no less than ten of the twelve chromatic tones appear densely packed. In bar 21 (with upbeat), all twelve tones are represented in full. As in K. 533, Mozart succeeds in creating groundbreaking (as well as entertaining and delightful) music by resorting to strict compositional techniques.

Sonata No. 18 in D K. 576 (1789)

Immediately after his return to Vienna in July of the same year, Mozart composed a sonata that was later nicknamed "The Hunt". It was intended as the first of a group of six sonatas commissioned by Frederick William II for Princess Friederike. Unfortunately, Mozart only completed the first, which—like a summum opus—combines Mozart's peculiarities and contrapuntal mastery in highly compressed fashion.

As in earlier sonatas, Mozart creates a dialogue between two contrasting motifs in the opening movement's principal theme: an assertive, horn-like hunting motif rises up in broken chords, juxtaposed by a light-footed motif that dances in front of the gun's barrel. Over the course of the movement, the hunting motif reveals a compendium of contrapuntal tricks—it is performed in canon with a distance of a full bar, a half bar and even at a distance of an eighth note, as if Mozart was trying to outdo the Johann Sebastian Bach. Of course, the whole episode is not merely a dry polyphonic exercise, but highly virtuosic and exhilarating and contrasts with intimate cantabile episodes.

The second movement in A major is, perhaps, Mozart's most intimate monologue about mortality. Especially in the extended middle section in F-sharp minor, he comes close to Johannes Brahms' late Intermezzo Op. 116–119. As in the B-flat major sonata, there are also unaccompanied monophonic passages, rising and falling in zig-zag movements in the continuous dialogue between both hands.

As so often with Mozart, the third movement blends an easy-going rondo with the dramatic sonata form. Its theme appears harmless at first. After the first eight bars, the movement develops a virtuoso firework of semiquaver triplets, along with the polyphonic independence of both hands that is typical of Mozart's final period. The obligatory second subject in the dominant key is identical to the first. The other hand answers with an objection, from which a dialogue develops between the main motif and its inversion in the other hand. As in the opening movement, Mozart demonstrates contrapuntal mastery together with a witty play of both hands as equal actors. The movement is perhaps the most virtuosic in Mozart's entire output of the genre, producing a thrilling conclusion to his sonata oeuvre.

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 Interpretieren 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 / 300

22



ARS 38 343
Michael Wessel – Mozart the Double-Faced

Klaviersonate Nr. 13 in B-Dur KV 333
Fantasie c-Moll KV 475
Klaviersonate Nr. 14 in c-Moll KV 457
Klaviersonate Nr. 16 in C-Dur KV 545

23

IMPRESSUM

Produzent: Annette Schumacher
Tonmeister: Manfred Schumacher, Kulturzentrum Immanuel, 14.-16. März 2023

Flügel: Bösendorfer 280 vienna concert No 203
Klaviertechnik: Christian Schoke

Fotografie: Cyrus Allyar
Layout: Annette Schumacher

Texte: Michael Wessel
Übersetzung: Hannes Rox

© 2023