

SUPER AUDIO CD

HYBRID

MULTICHANNEL

plays on
SACD, CD & DVD
player



Ars Produktion Schumacher

# MOZART THE HUMOURIST

## MICHAEL WESSEL

## PIANO SONATAS

KV 279-281

MODULIERENDES PRÄLUDIUM KV deest

MENUETT UND TRIO KV 7

SUPER AUDIO CD

# WOLFGANG AMADEUS MOZART
# SÄMTLICHE KLAVIERSONATEN
# MICHAEL WESSEL



WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

| | | |
|---|---|---|
| 1 | Modulierendes Präludium, KV deest | 3 : 59 |
| | Sonate Nr. 1, C-Dur, KV 279 | |
| 2 | Allegro | 7 : 54 |
| 3 | Andante | 8 : 01 |
| 4 | Allegro | 5 : 15 |
| | Sonate Nr. 2, F-Dur, KV 280 | |
| 5 | Allegro assai | 6 : 59 |
| 6 | Adagio | 8 : 08 |
| 7 | Presto | 4 : 31 |
| | Sonate Nr. 3, F-Dur, KV 280 | |
| 8 | Allegro | 6 : 45 |
| 9 | Andante amoroso | 6 : 47 |
| 10 | Rondeau. Allegro | 4 : 33 |
| 11 | Menuett und Trio, D-Dur/d-Moll, KV 7 | 2 : 24 |

gesamt 65 : 39

# MOZART – DER HUMORIST
# SONATEN NR. 1-3
# MODULIERENDES PRÄLUDIUM, KV deest
# MENUETT UND TRIO, KV 7



Im Spätsommer oder Herbst 1774 erhielt Mozart den Auftrag, für die bevorstehende Faschingssaison Anfang 1775 in München eine *opera buffa* zu schreiben. Er muss *La finta giardiniera* in Windeseile komponiert haben, denn bereits ab Anfang Dezember 1774 fuhr er mit seinem Vater Leopold nach München, um mit den Sängern zu proben. Am 13. Januar 1775 ging die Oper im Münchner Salvatortheater mit großem Erfolg in Szene.

Mozart war selbst für seine Verhältnisse ungewöhnlich schaffensfreudig und umtriebig: So wurden auch in Münchner Kirchen einige seiner Werke aufgeführt; und auf Bestellung des kurfürstlichen Kämmerers Freiherr von Dürnitz komponierte er in München die Klaviersonate KV 284 und—vermutlich ohne Auftrag—weitere fünf Sonaten (KV 279–283), die im Wesentlichen von einer lebensfrohen, ja zum großen Teil übermütig-humoristischen Grundstimmung zeugen.

Die Mozarts amüsierten sich noch eine Weile auf den zahlreichen Maskenbällen zur Münchner Karnevalszeit, und erst rund zwei Monate nach der Uraufführung der *Finta giardiniera* kehrten die beiden im März 1775 nach Salzburg zurück.

### Die Sonaten KV 279–284

Mozart hat sich relativ spät an die Gattung Klaviersonate gewagt. Bis zum Jahre 1774 hatte er beispielsweise bereits sieben Opern (ohne *La finta giardiniera*) komponiert. Vor der Sonate hatte er offenbar – das dumme Wortspiel sei gestattet – einen Haydn-Respekt. In der Tat waren die Fußstapfen enorm, die Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Christian Bach und insbesondere Joseph Haydn in dieser Gattung hinterlassen hatten. Letzterer hatte 1774 in Wien die 6 Klaviersonaten op. 13 veröffentlicht, formal kühn und komplex, pianistisch virtuos. Johann Christian Bach, den Mozart als Achtjähriger in London kennengelernt hatte, veröffentlichte im selben Jahr in Paris ebenfalls eine Folge von 6 Klaviersonaten von besonderem melodischen Einfallsreichtum. Mozart gelingt in seinen ersten Sonaten in gewisser Weise eine Synthese dieser beiden Vorbilder: alles mit hintergründigem, zum Teil fast derbem Humor bei gleichzeitigem Tiefsinn.

Die sogenannte Sonatenhauptsatzform existierte noch nicht als Standardmaske für die Komposition erster Sonatensätze. Wichtiger als ein starres Formschema war das klassische Postulat, dass eine Sonate deutliche Wechsel von „Affekten" (Ausdrucks-Charakteren) aufweisen solle. Bei Haydn gar sind sie ab 1766 bereits im Thema selbst dualistisch gegeneinander gestellt. Mozart als Opernkomponisten kommt eine solche Folge dramaturgisch gesteuerter Affektwechsel naturgemäß sehr entgegen. U.a. belegen das die ungewöhnlich rasch aufeinander folgenden und genau bezeichneten Dynamik-Kontraste. Siegfried Mauser bezeichnet daher die sechs Münchner Sonaten treffenderweise als „instrumentales Theater". Diese Formulierung gilt nicht nur vordergründig für die theatralisch-dramaturgische Konfrontation von Affekten, sondern auch hintergründig für die sich immer wieder in neuen Masken zeigenden Hauptmotive.



### Sonate Nr. 1, C-Dur, KV 279

Der erste Satz tritt fröhlich-virtuos auf und scheint eine bunte Folge ständig wechselnder Motive vorzustellen. Aber wie eigentlich immer bei Mozart trügt dieser erste Eindruck. Sämtliche Einfälle sind durch ein feines Netz von Hauptelementen miteinander verknüpft. Und dieses Netz spannt sich weiter über den zweiten und dritten Satz, ja sogar noch bis zu den folgenden Sonaten.

Das Thema beinhaltet bereits fünf dieser Hauptelemente: Die rechte Hand beginnt mit einem *gebrochenen Dreiklang*, die linke spielt in Sechzehnteln ein *Wechselton-Motiv* im Halbtonabstand. Danach schraubt sich die rechte Hand in *Zickzackbewegung* aufwärts und bringt zu Beginn von Takt 2 wieder

einen gebrochenen Dreiklang, wonach die Linie *tonleiterförmig* abwärts geführt wird und nach einem *Ornament* (hier ein Pralltriller) wieder eine Zickzackbewegung entsteht. Anschließend werden die ersten beiden Takte wörtlich wiederholt. Alles, was nun folgt, sind Abwandlungen dieser fünf Grundelemente.

Um nicht zu langweilen, zähle ich nur zwei Beispiele auf: Das zunächst nicht besonders auffällige Halbton-Wechselton-Motiv wird besonders frech in den Takten 12 und 13 in den Vordergrund gerückt, indem es je dreimal hintereinander in der linken Hand dissonant mit einem Akkord der rechten Hand deutlich hörbar kollidiert. Die Fortsetzung dieses kontrollierten Zusammenstoßes bringt eine Kombination aus Zickzackbewegung, tonleiterförmigem Fortschreiten und Ornamentik.

Ein weiteres, besonders auffälliges Beispiel: eine Folge von Tönen des a-Moll-Akkords in der rechten Hand in den Takten 27 bis 29 wird jeweils mit einem kurzen Vorschlag ("Acciaccatura") mit dem unteren Halbton gebracht, was bereits ziemlich schräg klingt und durch abrupte Wechsel von piano und forte noch unterstrichen wird. Dazu spielt die linke Hand achtelweise in Terzen Wechselnoten im Halbtonabstand, was noch schräger klingt.



Hier komponiert keine von der Nachwelt zum apollinischen Gott stilisierte Wachsfigur, sondern ein fast anarchisches, kontrolliert verspieltes Genie, das ungehemmt seine Freude an heftigen Dissonanzen auslebt.

Der zweite Satz ist im 9/8-Takt komponiert. Ein solches Dreiermetrum wird Mozart auch in den beiden folgenden Sonaten in den zweiten Sätzen verwenden: in KV 280 ist es ein 6/8-Takt, in KV 281 ein 3/8-Takt.

Auffällig sind überraschende dynamische Gegensätze mitten in der gesanglichen Phrase. Im fünfeinhalb Takte dauernden Thema gibt es gleich viermal einen Wechsel zwischen forte und piano. Extremfall sind die Takte 18 und 19, in denen sich die Dynamik auf jedem Viertel ändert. Die Wirkung ist ein bisschen, als ob sich die Melodie ständig selbst ins Wort fiele.

Die fünf aus dem ersten Satz bekannten Hauptelemente sind auch in diesem Satz deutlich hörbar: Schon im ersten Takt fällt die gleich zweimal verwendete Halbton-Dissonanz auf, Ornamentik und Zickzackbewegung folgen. Ein neues (sechstes) Hauptelement, das im folgenden dritten Satz und in den nächsten Sonaten wichtig wird, führt Mozart als quasi zweites Thema ein: ein repetierendes *„Klopfmotiv"*, das wenig später auch als Begleitung in der linken Hand benutzt wird. Der Satz zeigt auf berückende Weise, wie es Mozart gelingt, eine Synthese aus tiefer melodiöser Empfindsamkeit und hintergründiger motivischer Arbeit zu schaffen.

Der dritte Satz greift den spielerischen Charakter des ersten wieder auf. Im viertaktigen Thema ist ein deutlicher Bezug zu Haydns dualistischem Prinzip zu erkennen: auf zwei Takte mit gewichtigen halben Notenwerten folgen zwei kontrastierende Takte mit quirligen Sechzehnteln. Auch das „Leitmotiv" eng getakteter Dynamikwechsel spielt wieder eine Rolle.

Das zweite Thema ist mit seinen Tonrepetitionen deutlich als Klopfmotiv zu erkennen. Es wird in Zickzack-Figuration weitergeführt und endet mit Halbton-Seufzern. Der mittlere (Durchführungs-) Teil benutzt als Hauptmaterial nicht das erste, sondern das zweite (klopfende) Thema; vielleicht weil es im Vergleich zu den anderen Hauptelementen bislang etwas zu kurz gekommen ist.



Dieses in der jeweiligen Grundform eigentlich nicht besonders charakteristische Material erlaubt Mozart quasi unendliche Abwandlungen durch Anpassung an den jeweils erwünschten Affekt. Für jede Art von Hörer/in ist etwas dabei: eine nie nachlassende Folge scheinbar immer wieder neuer Einfälle und gleichzeitig ein intellektueller Spaß für alle, die gern kriminalistisch verborgene Zusammenhänge aufdecken.

### Sonate Nr. 2, F-Dur, KV 280

Der Vorhang hebt sich mit einer festlichen, Menuett-artigen Eröffnung wie zu einem Maskenball: wie schon die erste Sonate beginnt auch diese mit einem gebrochenen Akkord, es folgen als entfernte Verwandte des Klopfmotivs eindringliche Repetitionen in gemessenen Vierteln; dazu durchmisst die linke Hand in den ersten beiden Takten im absteigenden F-Dur-Dreiklang den Tonraum bis zum Kontra-F, dem tiefsten Ton auf dem damaligen Clavier. Eine kurze ornamentale Figur verbindet zum kontrastierenden zweiten Teil des Themas (schon wieder die Haydn-Referenz!). Die linke Hand führt die Klopfmotivik fort: repetierende dreistimmige Akkorde begleiten die melodischen Hauptereignisse in der Oberstimme.

Das zweite Thema kann man unschwer als Ableitung aus dem ersten erkennen: Die linke Hand spielt forte aufsteigend die Töne des C-Dur-Dreiklangs (im Hauptthema absteigend), die rechte antwortet piano mit einer Variante der Zickzackmotivik.

Die Affekt-Bandbreite ist in diesem Satz größer als im Kopfsatz der ersten Sonate. Sie reicht von der festlichen Eröffnung über verspielte bis virtuose Läufe bis zu reichlich verschachtelten chromatischen Wendungen, die uns erstmals Einblicke in das Seelenleben eines nachdenklich-melancholischen Mozart gewähren.

Der zweite Satz kontrastiert mit seinem Ausdruck von Schmerz, Trauer und Klage denkbar stark mit dem bunt verspielten ersten Satz. Er ist zweifellos der ergreifendste und erschütterndste zweite Satz der sechs Sonaten.

Statt wie üblich den mittleren Satz in eine verwandte Dur-Tonart zu setzen, schreibt Mozart ihn in f-Moll. Dieses ungewöhnliche Vorgehen ist eine weitere Referenz an Haydn, der in der 1773 komponierten *Sonate F-Dur Hob. XVI/23* genau dies auch getan hat. Mozart geht mit der Haydn-Referenz sogar noch einige Schritte weiter: Die ersten drei Töne c-des-c sind ebenso wie der punktierte Rhythmus, die Taktart 6/8 und die Verzierung auf der ersten Note ein direktes Haydn-Zitat; erst die Fortsetzung in der zweiten Takthälfte nimmt eigene Wege.

Der Trübsinn wird durch den dritten Satz wie weggeblasen. Im sehr schnellen 3/8-Takt spielt er mit Überraschungen auf jeder Ebene: natürlich mit plötzlichen Dynamikwechseln und immer wieder neuen Maskeraden der sechs Hauptelemente.

Für das zweite Thema versetzt Mozart übrigens den punktierten Rhythmus des klagenden Hauptthemas des f-Moll-Satzes in diesen Presto-Satz, allerdings ohne Wechselnote als reines Klopfmotiv – und somit wieder als Ableitung aus dem Hauptthema. Ebenso wie im dritten Satz der C-Dur-Sonate wird das zweite, nicht das erste Thema Grundbaustein für den Durchführungs-Teil dieses ausgelassen witzigen Schluss-Satzes.



Sonate Nr. 3, B-Dur, KV 281

Diese Sonate ist von den ersten drei Sonaten sicher die virtuoseste. Gleich das Thema zeigt, dass die bislang verwendeten Hauptelemente einen Prozess der Amalgamierung durchleben werden. Aus einem Triller entwickelt sich eine verschlungene Sextolen-Figuration, die sich wie die Fortsetzung dieses Ornaments schrittweise in Drehfiguren hochschraubt. Nach der leicht veränderten Wiederholung des Themas eine Oktave tiefer werden weitere bekannte Elemente zu neuen Wendungen verschmolzen: über einer Begleitung in klopfenden Repetitionen spielt die Oberstimme teils chromatische, teils diatonische Tonleitern, die stets mit mehrfachen Wechselton-Wendungen enden.

Dem zweiten Thema liegt zu Beginn wieder das Klopfmotiv zugrunde, rhythmisch-metrisch identisch mit dem zweiten Thema des dritten Satzes der C-Dur-Sonate. Diesmal also ist das zweite Thema nicht aus dem ersten abgeleitet, sondern aus dem zweiten Thema eines Satzes einer anderen Sonate!

Im weiteren Verlauf erfahren die bekannten Hauptelemente neue Mutationen, u.a. wird aus dem bisher auf langsamere Notenwerte beschränkten gebrochenen Dreiklang ein in Zweiunddreißigsteln über zwei Oktaven hinabstürzender Wasserfall; und in den letzten Takten der Exposition erlebt die Wechselnoten-Begleitfigur aus dem ersten Takt der ersten Sonate in achtmaliger Wiederholung eine fulminante Auferstehung.

Der zweite Satz in Es-Dur, komponiert im 3/8-Takt, ist von Mozart mit „Andante amoroso" überschrieben. Die bekannten Hauptelemente werden zu „amourös" schmachtenden Gestalten umgeformt. Besonders eignet sich naturgemäß das Halbtonmotiv: einerseits als Seufzer, an anderer Stelle als koketter kurzer Vorschlag komponiert. Aus der Drehmotivik entsteht an zwei Stellen ein intimes Duett, aus der Dreiklangsmotivik im Zickzackkurs brünstig auf- und abwallendes Werben, unterstrichen von kühn-vermessenen Oktav-Bässen.

Erstmals bezeichnet Mozart hier einen dritten Sonatensatz als „Rondeau". Mozart wäre aber nicht Mozart, wenn er ein simples Rondo komponiert hätte: Es gibt außerdem Bezüge zur Sonatenhauptsatzform wie zum Beispiel ein zweites Thema in der Dominanttonart, einen ausgedehnten modulierenden Teil in der Mitte, der allerdings vom Rondo-Thema einmal zertrennt wird, so dass es gewissermaßen zwei Durchführungsteile gibt, und eindeutig eine Reprise als letzten Teil. Sowohl die „Exposition" als

auch die zweite „Durchführung" enden mit konzertanten Kadenzen: eine Antizipation des dritten Satzes der großen B-Dur-Sonate KV 333 (s. meine Aufnahme Vol. 5 „Mozart – Zwei Gesichter").

In diesem Satz kommt Mozart einer *opera buffa*, wie er sie zeitgleich in München aufgeführt hat, am nächsten: eine schier unüberschaubare Fülle komischer Charaktere, die miteinander kommunizieren, einander ins Wort fallen oder miteinander ringen.

Der Titel **Modulierendes Präludium** stammt nicht von Mozart. Er könnte in Analogie zu einem späten Stück von Franz Liszt genauso gut *Prélude sans tonalité* oder *Improvisation sans thème* heißen.

Dieses Stück ist wahrscheinlich um 1776/77 komponiert, also nur wenig später als die ersten Sonaten, ist aber stilistisch denkbar weit von jenen entfernt. Statt mit einem oder mehreren Themen spielt Mozart frei improvisierend mit virtuosen Versatzstücken wie extrem schnellen Tonleiter-Figurationen und über die gesamte Klaviatur gebrochenen Akkorden im Dienste permanent wechselnder, höchst theatralischer „Affekte". Der Beginn scheint in F-Dur zu stehen, entwickelt sich aber hin zu a-Moll. Der Schlussteil steht definitiv und mehrfach bestätigt in C-Dur. Im Verlauf aber werden nach den nahen Verwandten e-Moll und d-Moll weit entfernte Tonarten wie b-Moll, es-Moll, ja sogar as-Moll gestreift.

Das **Menuett D-Dur** erschien erstmals im „Notenbuch für Maria Anna Mozart", welches Wolfgangs früheste *Compositiones* beinhaltet. Es wurde vermutlich nicht mehr in Salzburg komponiert, sondern auf der ersten großen Reise der Familie über Brüssel und Paris bis nach London. Gemeinsam mit dem **Trio d-Moll** hat es der achtjährige Mozart als dritten Satz in eine der 1764 in Paris *„mit Begleitung einer Violine"* veröffentlichten Sonaten „Opus 1 und 2" aufgenommen. In ihrer tiefgründigen Schlichtheit mögen diese frühen Stückchen als besinnlicher Schluss der Aufnahme dienen.



**Bemerkungen zum Mozart-Clavier**

Die vorliegenden Sonaten komponierte Mozart in einer Zeit, die durch den Übergang vom Cembalo zum Hammerklavier gekennzeichnet ist. Schon die von Haydn 1766 veröffentlichten sechs Sonaten, die mit ihren Neuerungen die Wiener Klassik einläuteten, legen durch ihre genaue und häufig engmaschige dynamische Bezeichnung ein Hammerklavier nahe. Johann Christian Bachs Sonaten op. 5 aus demselben Jahr sind wahlweise auf Cembalo oder Hammerklavier zu spielen, wie er im Titel zu verstehen gibt: *„Pour le clavecin ou le pianoforte"*.

Mozart hat vermutlich in seiner Salzburger Zeit kein eigenes Hammerklavier besessen und stattdessen für den Hausgebrauch auf Cembalo oder Clavichord gespielt und komponiert. Im Besitze des Erzbischofs, des Dienstherrn seines Vaters, befand sich allerdings schon früh ein Hammerflügel des Klavierbaumeisters Stein, welchen Mozart – wie mehrere Briefstellen zeigen – außerordentlich schätzte.

In den ersten sechs Sonaten lassen sich einerseits viele Cembalo-spezifische Figurationen finden (man denke nur an die ornamental geprägten Anfänge der Sonaten C-Dur und B-Dur), andererseits deutet die Dichte und Fülle an dynamischen Kontrasten auf eine Ausführung auf dem Hammerflügel hin. Diese wären zwar auch auf einem Clavichord möglich, welches aber für eine Aufführung in einem größeren Saal viel zu leise ist.

Für die Darstellung auf einem modernen Konzertflügel ergibt sich u.a. die Aufgabe, cembaleske Figurationen durch kontrollierte Artikulation sprachähnlich zu interpretieren und vom Hammerflügel inspirierte Dynamikkontraste und kantable Linien dem Gesang ähnlich zu gestalten.

Die modernen Instrumente sind zwar lauter und erlauben überhaupt stärkere dynamische Gegensätze als ein Hammerklavier der Mozart-Zeit. Sie sind aber ärmer an Obertönen und an Beimischungen von Geräuschen, die den Klang eines historischen Instruments ungemein beleben können. Durch „mannigfaltige Schattierungen des Anschlags" (so der erste Bach-Biograf Johann Nikolaus Forkel) und einen nicht minder differenzierten Gebrauch des rechten Pedals zur Verstärkung des Obertonspektrums versuche ich, die jeweils passenden Klangcharaktere farblich zu verdeutlichen.

Michael Wessel

# MOZART – THE HUMOURIST
# SONATAS NOS. 1, 2, 3
# MODULATING PRELUDE K. deest
# MINUET AND TRIO K. 7



In the late summer or autumn of 1774, Mozart was commissioned to write an *opera buffa* for the upcoming carnival season in Munich in 1775. He must have composed *La finta giardiniera* at breakneck speed, as he travelled to Munich with his father Leopold in early December 1774 to rehearse the work with the singers. The opera premiered with great success at the Salvatortheater in Munich on 13 January 1775.

Even by his own standards, Mozart was unusually prolific and active during his stay in Munich, where several of his works were performed at churches in the city. He composed the Piano Sonata K. 284 (commissioned by the Elector's chamberlain, Baron von Dürniz) in Munich, as well as five other sonatas (K. 279–283) presumably written without a specific commission; these works are characterized by a fundamentally high-spirited, indeed largely exuberant and humorous mood.

The Mozarts continued to enjoy the numerous masquerade balls during the Munich carnival season for a while, and it was not until March 1775, roughly two months after the premiere of *La finta giardiniera*, that they returned to Salzburg.



## The Sonatas K. 279–281

Mozart began to compose piano sonatas relatively late. By 1774, for instance, he had already completed seven operas, not including *La finta giardiniera*. Mozart apparently revered the piano sonata to an excessive degree. Indeed, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Christian Bach and, above all, Joseph Haydn had left tremendous footsteps in the genre. In 1774, Haydn published his six piano sonatas Op. 13 in Vienna—works that were formally bold and complex, and demanded pianistic virtuosity. That same year, Johann Christian Bach, whom Mozart had met in London as an eight-year-old, published a set of six piano sonatas in Paris that were notable for their melodic inventiveness. In his own early sonatas, Mozart succeeded in creating a synthesis of these two models, combining subtle, at times earthy humour with profound depth.

The sonata-allegro form did not yet exist as a template for composing the opening movements of sonatas. More important than a rigid formal scheme was the Classical ideal that a sonata should exhibit distinct affects or shifts in their expressive character. In Haydn's work—specifically from 1766 onwards—these contrasting elements are juxtaposed within the theme itself. For Mozart, an opera composer, such a sequence of dramatically driven shifts in expression came naturally, as evidenced, among other things, by the precisely marked dynamic contrasts that follow one another with unusual rapidity. Siegfried Mauser therefore aptly describes the six Munich sonatas as "instrumental theatre." This characterization applies not only on the surface to the theatrical, dramatic confrontation of expressive moods, but also at a deeper level to the principal motifs that repeatedly appear in new guises.



## Sonata No. 1 in C K. 279

The first movement opens with cheerful virtuosity, seemingly presenting a colourful succession of constantly shifting motifs. Yet, as is almost always the case with Mozart, this initial impression is deceptive. All the musical ideas are interconnected by a fine web of core elements—a web that extends across the second and third movements, and indeed even into the subsequent sonatas.

The theme already incorporates five of these main elements: the right hand begins with a *broken triad*, while the left plays a *cambiata motif* in sixteenths. Next, the right hand ascends in a *zigzag motion*, presenting another broken triad at the start of the second bar; the line then descends in a *scale*, and—following an *ornament* (in this case, an upper mordent)—a zigzag motion recurs. The first two bars are then repeated verbatim. Everything that follows consists of variations on these five basic elements.

To avoid being tedious I will merely cite two examples: the initially not particularly conspicuous *semitone-neighbour-tone motif* is brought to the fore with great audacity in bars 12 and 13, as it clashes three times in succession in the left hand against a *chord* in the right. In continuation of this controlled collision, Mozart presents a combination of *zigzag motion*, *scale*-like progression, and *ornamentation*.

Another particularly striking example is a sequence of notes from the A minor chord in the right hand which is played with a short grace note (an *acciaccatura*) from the semitone below in bars 27 to 29; this already produces a rather dissonant effect, which is further underscored by abrupt shifts between piano and forte dynamics. Meanwhile, the left hand plays alternating eighth notes in thirds—spaced a semitone apart—creating an even more dissonant sound.

The composer is not an Apollonian god, stylized into waxwork by posterity, but an almost anarchic, deliberately playful genius who uninhibitedly indulged and delighted in fierce dissonances.

The second movement is composed in 9/8 time. Mozart also used triple meters in the central movements of the two subsequent sonatas: 6/8 time in K. 280 and 3/8 time in K. 281.



Among the striking features of this movement are the surprising dynamic contrasts in the middle of a cantilena. The dynamic within the theme—which spans five and a half bars—shifts between forte and piano no fewer than four times. Bars 18 and 19 represent an extreme case, with the dynamics changing on every quarter note. The effect is rather as if the melody were constantly interrupting itself.

The five principal elements established in the first movement are present here as well: the *semitone dissonance*—appearing twice—strikes the ear in the opening bar, followed by *ornamentation* and *zigzag motion*. Mozart introduces a new (sixth) principal element—one that becomes significant in the subsequent third movement and in later sonatas—as a sort of second theme: a repetitive *"knocking motif"* that is also employed shortly thereafter as an accompaniment in the left hand. The movement captivatingly demonstrates Mozart's ability to create a synthesis of profound melodic sensibility and subtle motivic development.

The third movement revisits the playful character of the first. The four-bar theme clearly reflects Haydn's dualistic principle: two bars featuring weighty half notes are followed by two contrasting bars of lively

sixteenth notes. The leitmotif of rapid dynamic shifts also plays a role once again.

With its repeated notes, the knocking motif is clearly recognizable in the second theme. It continues with zigzag figurations and concludes with semitone sighs. The central or development section uses the second knocking theme—rather than the first—as its primary material, perhaps because it had received somewhat short shrift compared to the other main elements up to that point.

This basic material—not particularly distinctive in its fundamental form—allows Mozart to create virtually infinite variations by adapting it to the desired affect. There is something here for every type of listener: an unceasing stream of ideas that seem constantly new, combined with intellectual fun for those who enjoy playing detective to uncover hidden connections.

Sonata No. 2 in F K. 280

The curtain rises with a festive, minuet-like opening reminiscent of a masked ball: like the first sonata, this one begins with a broken chord, followed—as distant relatives of the 'knocking motif'—by insistent repetitions in measured quarter notes. In the two opening bars, the left hand traverses the tonal range via a descending F major triad down to F1, the lowest note on the keyboard instruments of that time. A brief ornamental figure serves as a bridge to the theme's contrasting second section (another nod to Haydn). The left hand continues the knocking motif, where repeated three-voice chords accompany the principal melodic events in the upper voice.

The second theme can easily be recognized as being derived from the first: the left hand plays the notes of the C major triad ascending in forte (whereas they appear descending in the principal theme), while the right hand responds in piano with a variation of the zigzag motif.

The range of affects in this movement is broader than in the opening movement of the first sonata, extending from a festive opening and playful or virtuosic runs to highly intricate chromatic turns that offer us our first glimpse into the inner world of a pensive, melancholic Mozart.

With its expression of pain, grief, and lamentation, the second movement contrasts as sharply as can be imagined with the colourful and playful opening movement. It is undoubtedly the most poignant and harrowing second movement of the six sonatas.



Instead of setting the central movement in a related major key as was customary, Mozart chose F minor. This unusual approach is another nod to Haydn, who did exactly the same thing in his Sonata in F Hob. XVI/23, composed in 1773. Mozart takes this Haydn reference even further: the opening three notes—C, D-flat, C—along with the dotted rhythm, the 6/8 time signature, and the ornament on the first note, are a direct quotation from Haydn; it is only the continuation in the second half of the bar that strikes out in a new direction.

The final movement sweeps away the gloom. Set in very rapid 3/8 time, it plays with surprises on every level—naturally through sudden dynamic shifts and the constantly changing guises of the six main elements.

For the second theme, Mozart transfers the dotted rhythm of the F minor movement's plaintive principal theme into this Presto movement—though without the nota cambiata, appearing instead purely as the knocking motif, and thus once again as a derivative of the principal theme. Just as in the third movement of the C major sonata, it is the second theme—not the first—that serves as the fundamental building block for the development section of this delightfully witty final movement.

Sonata No. 3 in B-flat K. 281

Of the first three sonatas, the Sonata in B-flat is certainly the most virtuosic. The theme itself reveals that the principal elements presented thus far are destined to undergo a process of amalgamation. A trill gives rise to an intricate sextuplet figure which, effectively acting as an extension of that ornament, spirals upwards through a series of turn-like figures. Following a slightly modified restatement of the theme in the lower octave, other familiar elements are fused into new turns of phrase: against an accompaniment of repeated, pulsating notes, the upper voice plays scales—partly chromatic, partly diatonic—that invariably conclude with multiple cambiata figures.

The second theme is initially based on the knocking motif—rhythmically and metrically identical to the second theme of the third movement of the C major sonata. Thus, this time the second theme is derived not from the principal theme, but from the second theme of a movement from a different sonata.

As the piece progresses, the familiar main elements undergo new transformations; for instance, the broken triad—previously confined to slower note values—turns into a waterfall of thirty-second notes

cascading down two octaves, while in the final bars of the exposition, the nota cambiata accompaniment figure from the opening bar of the first sonata makes a spectacular comeback, being repeated eight times.

The sonata's second movement, in E-flat major and 3/8 time, is marked Andante amoroso. The familiar principal elements are transformed into figures of amorous yearning. The semitone motif is naturally well-suited to this, appearing at times as a sigh, and elsewhere as a short, coquettish grace note. The turn-like motifs give rise to an intimate duet in two places, while the zigzagging triad motifs evolve into a passionate, surging courtship—underscored by bold, sweeping octave lines in the bass.

Here, for the first time, Mozart designates a third sonata movement as a Rondeau. Yet Mozart would not be himself had he composed a simple rondo: there are references to the sonata-allegro form—such as a second theme in the dominant key, an extended modulating section in the middle (though this is interrupted once by the rondo theme, effectively creating two development sections), and a clear recapitulation as the final section. Both the 'exposition' and the second 'development' section conclude with concertante cadenzas—anticipating the third movement of the great Sonata in B-flat K. 333 (see my recording Vol. 5, "Mozart the Double-Faced").



In this movement, Mozart comes closest to the opera buffa style he was presenting in Munich at the time: a seemingly boundless profusion of comic characters interacting, interrupting, or grappling with each other.

The title **Modulating Prelude** does not originate with Mozart. By analogy with a late piece by Franz Liszt, it could just also be called *Prélude sans tonalité* or *Improvisation sans thème*.

This piece was likely composed around 1776 or 1777—only shortly after the early sonatas—yet stylistically, it is worlds apart from them. Instead of working with specific themes, Mozart engages in free improvisation using virtuosic devices—such as lightning-fast scale passages and arpeggios spanning the entire keyboard—to present a succession of constantly shifting, highly theatrical emotional states or affects. The opening appears to be in F major but gravitates toward A minor, while the concluding section is firmly and repeatedly established in C major. In between, however, the music touches upon distant keys—such as B-flat minor, E-flat minor, and even A-flat minor—after passing through the closely related keys of E minor and D minor.

The **Minuet in D major** first appeared in the "Notebook for Maria Anna Mozart," which contains Wolfgang's earliest *Compositiones*. It was likely composed not in Salzburg, but rather during the family's first major tour, which took them through Brussels and Paris to London. The eight-year-old Mozart included it—along with the **Trio in D minor**—as the third movement of one of the sonatas "*for clavier... with accompaniment of a violin*" from Opus 1 and 2, published in Paris in 1764. In their profound simplicity, these early pieces serve as a contemplative conclusion to the recording.



IMPRESSUM

Produzent: Annette Schumacher – Tonmeister: Manfred Schumacher, Kulturzentrum Immanuel, 09.–11. März 2026
Flügel: Steinway KM106, D-274, 354.825 – Klaviertechnik: Oliver Weidtman
Fotografie: Cyrus Allyar – Layout: Annette Schumacher – Texte: Michael Wessel – Übersetzung: Hannes Rox
℗ 2026

Remarks on the Mozart Clavier

Mozart composed the sonatas selected for this recording in an era marked by the transition from the harpsichord to the fortepiano. Haydn's six sonatas, published in 1766, which ushered in the Viennese Classical period with their innovations, already suggest a fortepiano through their precise and often closely spaced dynamic markings. Johann Christian Bach's Sonatas Op. 5 from the same year are to be played on either the harpsichord or the fortepiano, as he indicates in the title, *"Pour le clavecin ou le pianoforte"* (*For the harpsichord or the pianoforte*).

Mozart likely did not own a fortepiano of his own during his time in Salzburg; instead, he played and composed on a harpsichord or clavichord for domestic use. However, the Archbishop—his father's employer—already possessed an early fortepiano by the maker Stein, whom Mozart held in exceptionally high regard, as evidenced by several passages in his letters.

In the first six sonatas, one finds—on the one hand—many figurations specific to the harpsichord (such as the highly ornamented openings of the sonatas in C major and B-flat major); on the other hand, the density and richness of dynamic contrasts point to performance on the fortepiano. While such contrasts would indeed be possible on a clavichord, the instrument is far too quiet for performances in larger halls.

When performing on a modern concert grand, the task arises—among other things—of interpreting harpsichord-like figurations in a speech-like manner through controlled articulation, and of shaping dynamic contrasts inspired by the hammer-action piano and cantabile lines in a way that resembles vocal music.

While modern instruments are indeed louder and allow for a wider dynamic range than the fortepianos of Mozart's time, they are poorer in overtones and the incidental noises that can so vividly enrich the sound of a historical instrument. Through "manifold nuances of touch" (as described by Bach's first biographer, Johann Nikolaus Forkel) and an equally nuanced use of the damper pedal to reinforce the overtone spectrum, I seek to bring out the distinctive tonal qualities and colours appropriate to each passage.

Michael Wessel, Translation Hannes Rox



## MICHAEL WESSEL www.michaelwessel-pianist.de

Michael Wessel konzertiert in zahlreichen Ländern Europas und im Nahen Osten als Solist, Liedbegleiter und Kammermusiker und tritt als Solist mit verschiedenen Orchestern (u.a. Rundfunksinfonieorchester des SWR) und mit namhaften Kammermusikpartnern, Sängern und Schauspielern auf. 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"*, das in der Fachpresse und im Rundfunk hervorragende Besprechungen erhielt. Außerdem 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. Seine CD mit Werken Richard Wagners, Liszt-Wagners und der Klaviersonate von Julius Reubke wurde von der Kritik hoch gelobt. Seine CD „Mozart in Moll" wurde u.a. im „Stern" und im Deutschlandfunk („CD der Woche") empfohlen. Beim Label Ars nimmt Michael Wessel zur Zeit sämtliche Klaviersonaten von W. A. Mozart auf. Mit hervorragenden Besprechungen u.a. in „Piano News", „Pizzicato" und im HR erschienen die ersten vier Alben „Mozart the Poet", „Mozart the Double-faced", „Mozart the Progressive" und „Mozart the Travelling Whirlwind" (Besprechungen auch in den USA).

Michael Wessel ist Professor für Klavierspiel an der Hochschule für Kirchenmusik Bayreuth. Er studierte Klavier, Komposition, Tonsatz und Musikpädagogik 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 Tod 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 ist gefragter Juror nationaler und internationaler Wettbewerbe und regelmäßig Dozent von Meisterkursen im In- und Ausland (z.B. Conservatorio G. Puccini La Spezia, Conservatorio Superiore Pietro Mascagni Livorno, Conservatorio Claudio Monteverdi in Cremona, Musikhochschule Krakau, Universität für Musik Wien, Musikhochschulen München und Nürnberg, Bundesakademie Trossingen, ABA Musqat Oman).

Michael Wessel has performed throughout Europe and the Middle East as a soloist with various orchestras including the SWR Radio Symphony Orchestra. He also gives moderated concerts with guidance on compositional and interpretative topics and performs with renowned chamber music partners, singers and actors. 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"*, 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 Teztlaff, Tabea Zimmermann, and Jörg Widmann) published by Bärenreiter, 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 piano 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. Recently he released with ARS the first four CDs of the complete recording of Mozarts's piano sonatas with enthusiastic reviews in Europe and the US.

Michael Wessel is professor of piano at the University of Church Music in Bayreuth. He studied piano and composition with internationally known artists like Elisabeth Leonskaja and the composer Helmut Lachenmann. In the years leading up to his death, Wessel often sought artistic advice from 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 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, Conservatorio Superiore Pietro Mascagni in Livorno, Conservatorio Claudio Monteverdi in Cremona, at the University of Music „Krzysztof Penderecki" in Kraków, the Music Universities of Munich, Vienna and Nuremberg, at the Federal Academy in Trossingen, and ABA in Muscat, Oman.






VOL 3
ARS 38 378
Michael Wessel – Mozart the Travelling Whirlwind

Klaviersonate Nr. 7 in C-Dur, KV 309
Klaviersonate Nr. 8, D-Dur, KV 311
Klaviersonate Nr. 9, a-Moll, KV 310
Sonatensatz g-Moll, KV 15p – Siciliano d-Moll, KV 15u
Sonatensatz B-Dur, KV 400 / 372a




VOL 4
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




VOL 5
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




VOL 6
ARS 38 347
Michael Wessel – Mozart the Progressive

Klaviersonate Nr. 15 in F-Dur KV 533 / 494
Klaviersonate Nr. 17 in B-Dur KV 570
Gigue in G-Dur KV 574
Menuett in D-Dur KV 576b
Klaviersonate Nr. 18 in D-Dur KV 576