




SUPER AUDIO CD
HYBRID
MULTICHANNEL
plays on
SACD, CD & DVD
player



MOZART
THE
TRAVELLING
WHIRLWIND
**MICHAEL
WESSEL**
PIANO
SONATAS

KV 309 / KV 310 / KV 311
KV 400 / KV 15p / KV 15u


SUPER AUDIO CD

2

WOLFGANG AMADEUS MOZART
SÄMTLICHE KLAVIERSONATEN
MICHAEL WESSEL

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Sonate Nr. 7, C-Dur, KV 309 (Mannheim 1777)

- | | | |
|---|------------------------------|--------|
| 1 | Allegro con spirito | 8 : 52 |
| 2 | Andante un poco adagio | 5 : 35 |
| 3 | Rondeau, Allegretto grazioso | 6 : 24 |

Sonate Nr. 8, D-Dur, KV 311 (Mannheim 1777/78)

- | | | |
|---|-------------------------|--------|
| 4 | Allegro con spirito | 6 : 57 |
| 5 | Andante con espressione | 5 : 14 |
| 6 | Rondeau, Allegro | 6 : 28 |

Sonate Nr. 9, a-Moll, KV 310 (Paris 1778)

- | | | |
|---|-----------------------------------|--------|
| 7 | Allegro maestoso | 8 : 41 |
| 8 | Andante cantabile con espressione | 8 : 57 |
| 9 | Presto | 2 : 59 |

aus dem Londoner Skizzenbuch des 8jährigen Mozart (1764)

- | | | |
|----|---|--------|
| 10 | Sonatusatz g-Moll, KV 15p | 3 : 16 |
| 11 | Siciliano d-Moll, KV 15u | 2 : 24 |
| 12 | Sonatusatz B-Dur, KV 400 / 372a (Wien 1781) | |
| | Allegro | 7 : 58 |

gesamt 74 : 53

3

MOZART — DER REISENDE WIRBELWIND

SONATEN NR. 7, 8, 9

SONATENSÄTZE G-MOLL, B-DUR

1777: Mozart ist 21 Jahre alt und Konzertmeister der Salzburger Hofmusik. Er verdient 150 Gulden im Jahr, was für diese Stellung und Mozarts Renommee kläglich wenig ist. Der neue Fürsterzbischof Colloredo ist im Gegensatz zum Vorgänger in kulturellen Dingen sparsam bis geizig. Mozart fühlt sich mit seinen bereits über 300 Kompositionen nicht wertgeschätzt und sehnt sich nach mehr Anerkennung an einem größeren Hof. Vater und Sohn stellen ein Urlaubsgesuch, um zu reisen (und für Wolfgang eine andere Stelle zu suchen.) Beim vorigen Fürsterzbischof waren diese Reisen kein Problem, weil durch Mozart auch der Ruhm Salzburgs vermehrt wurde. Colloredo hingegen entlässt kurzerhand umgehend Vater und Sohn – für Vater Leopold Mozart eine Katastrophe. Durch Fürsprache befreundeter Adelige wird Leopold wieder eingestellt, darf aber nicht mitreisen, so dass Wolfgang Amadeus allein mit der Mutter fahren wird. Der Plan ist, an möglichst vielen Höfen vorstellig zu werden, viele Konzerte zu geben, auch zu unterrichten und so das Geld für die Reise zu verdienen. Ende September verabschiedet Leopold Mozart sich von Sohn und Frau. Diese wird er nicht wiedersehen.

Die erste Station ist München, wo Mozart seit bereits 15 Jahren immer wieder konzertiert hat, einem breiten Publikum bekannt ist und allseits geschätzt und bewundert wird. Hier hat er 1775 seine ersten sechs Sonaten komponiert und die Opera buffa „La finta giardiniera“ aus der Taufe gehoben. Der Kurfürst von Bayern will ihn allerdings nicht in seinen Dienst aufnehmen, weil auch er sparen muss und es „keine Vacatur“ gebe. Trotzdem verdient Mozart durch Konzerte eine Menge Geld und bleibt noch eine Weile in München, bis er mit der Mutter nach Augsburg, von wo die Mozarts ursprünglich stammen, weiterreist.

In Augsburg gibt es noch viel Verwandtschaft, u.a. die 19jährige Cousine Maria Anna Thekla Mozart, das sog. „Bösle“. Mit ihr erlebt er vermutlich seine ersten sexuellen Erfahrungen, wie den ziemlich infantilen und albernen Briefen, die er ihr anschließend schreibt, zu entnehmen ist. Diese Cousine verbrachte die letzten 27 Jahre ihres Lebens bis 1841 in Bayreuth und ist auch dort begraben.

Weiter geht es Ende Oktober 1777 nach Mannheim, wo es zu der Zeit noch einen kunstliebenden Kurfürsten gibt, der nicht an der Hofmusik spart. Das Mannheimer Hoforchester ist ebenso wie das Nationaltheater in ganz Europa berühmt. Zum Vergleich: Der Jahresetat der Münchner Hofmusik beträgt 9.000 Gulden, der der Mannheimer aber 200.000 Gulden. Mozart macht sich also mit einigem Recht Hoffnung, hier endlich eine gut bezahlte Stelle zu finden. Leopold Mozart hat beste Beziehungen zu einflussreichen Musikern bei Hofe, u.a. zum Orchesterdirektor Christian Cannabich, mit dem sich Wolfgang sehr schnell anfreundet und der ihn sofort bei Hofe einführt. Der Kurfürst ist vollkommen begeistert von Mozart und setzt sich sogar neben ihn an den Flügel, um alles genau sehen zu können. Marianna Mozart schreibt an Leopold: *„Du kannst dir nicht vor stellen, wie der wolfgang hier hoch-geschätzt wird... Sie alle sagen daß er seinesgleichen nicht hat... seine compositionen thuen sie völlig vergöttern... Er spillet aber vill anderst als zu Salzburg, dan hier sind überall piano forte, und diese kan er so unvergleichlich tractieren, das man es noch niemals so gehört hat.“*

Seinem langen Aufenthalt in Mannheim und dem dort etablierten Musikgeschmack, der „Mannheimer Schule“, verdanken wir u.a. zwei bedeutende Klaviersonaten, die eine neue Schaffensphase in seinem Klavierwerk einleiten und seine Ausdruckspalette enorm erweitern: die Sonaten KV 309 in C-Dur und KV 311 in D-Dur.

Für die „Mannheimer Schule“, begründet vom Komponisten Johann Stamitz (1717–1757), waren insbesondere starke dynamische Kontraste typisch. Mozart lässt den ersten Satz seiner **C-Dur-Sonate KV 309** mit einem kräftigen Arpeggio beginnen, das er unisono auf den Tönen des C-Dur-Dreiklangs fortsetzt. Nach nur zwei Takten folgt schon der Kontrast: eine leise, fünftaktige, im Piano stufenweise absteigende, zärtlich schmeichelnde Figur, die zum Unisono-Anfangsmotiv zurückführt. Anstelle der üblichen acht-taktigen Periode haben wir es also mit einem vollkommen unsymmetrischen siebentaktigen Thema zu tun. Dass das nicht unangenehm auffällt, sondern bestens funktioniert, liegt daran, dass Mozart den erwarteten Schluss des Themas mit der Wiederholung des Anfangs zusammenfallen lässt. Will man ein Bild bemühen, könnte man etwas salopp formulieren, dass sich hier die Katze in den Schwanz beißt.

Solche ringförmigen Strukturen werden wir in den beiden Mannheimer Sonaten noch häufiger finden.

Mozart berichtet an den Vater, dass er „sehr viel Lärm und Getös“ am Flügel gemacht und großen Eindruck hinterlassen hat. Das trifft sicher auf große Teile des ersten und dritten Satzes der Sonate zu.

Seine Schwester, der er Kopien der Werke schickt, bemerkt darin sofort den „*vermanierierten Mannheimer goüt, doch nur so wenig, dass deine gute Art nicht dadurch verdorben wird.*“

6 Worin äußert sich nun dieser „Mannheimer Geschmack“ bei Mozart? Typisch für den Mannheimer Stil waren außer den erwähnten starken dynamischen Kontrasten eine Vielzahl an Verzierungen und eine gewisse Kleingliedrigkeit. Dies wird insbesondere im zweiten Satz der Sonate deutlich, den er, wie er nach Hause schreibt, „*ganz nach dem Caractère der Mademoiselle Rose machen*“ will. Rosa war die damals 13-jährige Tochter Christian Cannabichs und Mozarts Klavierschülerin, für die er diese Sonate komponiert hat. Der erwähnte zweite Satz ist eine geradezu geniale Mischung dreier unterschiedlicher Kompositionsaufgaben: ein Charakterbild Rosa Cannabichs zu zeichnen, eine paradigmatische Abbildung des Mannheimer Stils zu liefern und dennoch ein unverkennbarer Mozart zu sein. „*Das Andante wird uns am meisten mühe machen; denn es ist voll exproßion, und muss accurat mit dem gusto, forte und piano, wie es steht, gespielt werden,*“ schreibt Mozart.

Das Spiel der jungen Dame schildert Mozart in dem besagten Brief u.a. so: „*Sie ist sehr geschickt und lernt sehr leicht. Die rechte Hand ist sehr gut, aber die linke ist leider ganz verdorben. Ich kann sagen, daß ich oft sehr mitleiden mit ihr habe, wenn ich sehe, wie sie sich oft bemühen muß, daß sie völlig schnauft... Sie hat sehr viel natürliche Leichtigkeit, und spielt mit sehr viell Empfindung.*“ Auffällig sind in diesem Satz die ungewöhnlich detaillierten Vortragsbezeichnungen hinsichtlich Dynamik und Artikulation, durch die die starke „Empfindung“ Rosas fast überdeutlich zum Ausdruck kommt. Gleich in den ersten zwei Takten stehen zwei *fp*, also Akzente, es folgen viele Crescendi, plötzliche *Piani* usw. Man kann sich bildlich Rosas „Schnaufen“ vorstellen, gleichzeitig auch eine Verdeutlichung des Mannheimer Stils wie unter einem Brennglas erkennen.

Auch formal ist dieser Satz absolut ungewöhnlich, geradezu eigenartig. Üblich für langsame Sätze waren zwei- oder dreiteilige Liedformen. Hier erleben wir etwas vollkommen anderes: Ein achttaktiges, vorwiegend im punktierten Rhythmus geschriebenes Thema wird mit leichten Veränderungen wieder-

holt. Diese sechzehn Takte werden mit reichen figurativen, dynamischen und artikulatorischen Varianten gleich noch einmal gespielt, bevor ein zwölftaktiger, kontrastierender zweiter Abschnitt folgt, in dem sämtliche Register des damaligen Instruments ausgelotet werden. 12 Takte sind für einen zweiten, kontrastierenden Teil im Vergleich zu den 32 Takten des ersten Teils eigentlich proportional viel zu wenig. Dennoch schiebt Mozart erst noch eine fünfte Variante des Hauptthemas ein, bevor der zweite Abschnitt – ebenfalls üppig verziert – ein zweites Mal auftritt. Eine sechste, überreich verzierte Variante des Hauptthemas beendet den Satz.

Wie viele dritte Sätze Mozarts und Haydns beginnt auch dieses „Rondeau“ scheinbar harmlos, steigert sich aber zu höchster Virtuosität mit viel „Lärm und Getös“. Verweigert wird aber ein dieser Virtuosität angemessener wirkungsvoller Schluss; stattdessen verebbt eine letzte Variante des Rondo-Themas pianissimo in tiefen Registern.

Die **zweite Mannheimer Sonate, KV 311 in D-Dur**, hat auf geradezu selbstverständliche Weise den Mannheimer „goüt“ verinnerlicht. Die typische Mannheimer Kleingliedrigkeit zeigt sich gleich im nur dreitaktigen Thema des ersten Satzes: Es besteht aus nicht weniger als drei Elementen: Forte-Anfangsakkord (ein halber Takt), Drehfigur nach oben (ein Takt) und ein tänzerisches Motiv (anderthalb Takte). Das zu erwartende Ende in Takt 4 wird abgeschnitten bzw. fällt zusammen mit dem Beginn der Wiederholung des Themas.

7 In der gesamten Sonate spielt Mozart mit Überraschungen durch Brechung von Erwartbarem. So gibt es noch eine Vielzahl weiterer, absolut ungewöhnlicher Dinge: Der erste Teil (Exposition) scheint furios mit zwei vielstimmigen Akkorden zu enden. Überraschend fügt Mozart noch zwei leise Takte an, die völlig aus dem Zusammenhang gegriffen zu sein scheinen. Erst nach der Wiederholung des ersten Teils wird klar, dass es sich um ein neues Motiv handelt, mit dem Mozart den ersten Teil des Mittelteils (Durchführung) gestaltet. Mit einer totalen Umkehrung des erwarteten Formschemas überrascht uns Mozart in der Reprise: Sie wird nicht durch den Wiedereintritt des Hauptthemas eröffnet, sondern mit dem zweiten Thema. Auf das Hauptthema müssen wir bis zum Ende des Satzes warten. Auch hier zeigt sich, dass Mozart für das jeweilige Publikum komponiert hat, dem er auf seinen Reisen begegnet ist. Nur dem hochgebildeten Mannheimer Publikum konnten solche Raffinessen überhaupt auffallen.

Der zweite Satz bringt wieder plötzliche dynamische Kontraste und bei Wiederkehr des Themas immer neue Verzerrungen. Auch hier wird wie im 1. Satz das Ende des Themas abgeschnitten und stattdessen der elftakte (!) Abschnitt überraschend wiederholt.

Der dritte Satz, Rondeau, scheint wieder ganz harmlos zu beginnen, wird dann aber ebenfalls extrem virtuos. Mozart spielt auch mit Anklängen an die Konzertform, indem er vor die Reprise eine kleine Kadenz einfügt. Das ist eine neue Idee, die er in späteren Sonaten (v.a. KV 333) weiter verfolgen wird.

Obwohl er den gesamten Winter in Mannheim verbringt, viel konzertiert und unterrichtet, wird er auch dort keine Anstellung finden. Er kann sich einfach nicht an den Rat des Vaters halten, und Autoritäten gegenüber höflich und respektvoll zu sein. Bei jeder Gelegenheit spottet er über den leider sehr einflussreichen Vize-Kapellmeister Abbé Vogler „mit den violetten Strümpfen“. Vogler hat Mozarts Stücke „vom Blatt gehudelt“, wie er schreibt: „Solch ein *prima-vista-Spiel* und *scheißen* – das ist mir *einerlei*“ (d.h. ein und dasselbe). Vermutlich weiß Vogler eine Anstellung bei Hofe intrigant zu verhindern.

Mozart reist mit seiner Mutter im März 1778 endlich nach Paris weiter. In Paris haben es damals viele deutsche Komponisten zu Ruhm und Reichtum gebracht. Der bedeutendste war sicher Christoph Willibald Gluck, der einen dramatischen und expressiven Musikstil geschaffen hat und in vielerlei Hinsicht für Mozart ein Vorbild war. Mozarts erste Moll-Sonate in **a-Moll KV 310** greift diesen Stil auf: Insistierende Akkordschläge begleiten ein punktiertes, fast marschartiges Thema. Sie entstand vermutlich gleichzeitig mit der Sonate für Violine und Klavier KV 304 in e-Moll, der einzigen Violinsonate in Moll überhaupt. Es ist viel über die Ursachen dieses plötzlichen Einbruchs des Moll-Geschlechts in Mozarts ansonsten extrem Dur-lastiges Schaffen spekuliert worden. Einige Biographen berichten über die angeblich großen Schwierigkeiten, die Mozart mit dem Pariser Publikum gehabt haben soll, und stellen über seinen Ärger über mangelnde Anerkennung eine Verbindung zur plötzlichen Vorliebe für Moll-tonarten her. Mittlerweile ist bekannt, dass Mozart so wie überall sehr bald in den wichtigsten Salons konzertiert und gut verdient hat. Eine andere Theorie, die eher eine Verbindung mit dem sich rapide verschlechternden Gesundheitszustand seiner Mutter herstellt, die schließlich in einer Pariser Herberge an den Folgen der Krankheit stirbt, scheint plausibler. Zunächst versäumte Wolfgang, seinem Vater Leopold überhaupt von der Krankheit der Mutter zu berichten. Selbst am Todestag der Mutter schreibt er ihm stattdessen, dass „*der erz-spitzbub Voltaire so zu sagen wie ein Hund – wie ein Vieh crepiert ist*“. Den Tod seiner Mutter verschweigt er und bittet stattdessen einen Freund, den Vater allmählich

darauf vorzubereiten, dass es der Mutter nicht so gut gehe. Nach dieser Theorie ist die a-Moll-Sonate wahrer Ausdruck seiner Gefühle, die er im geschriebenen Wort nicht mitteilen konnte. „*Ich kann es aber durch Töne*“ ist ein häufig zitierter Satz Mozarts, der auch hier passend scheint. Die sicher echte Trauer um die zu früh verstorbene Mutter, vielleicht auch die Wut über seine eigene Unfähigkeit, etwas gegen die Krankheit ausrichten zu können, und die Verzweiflung, wie er diesen Verlust seinem Vater übermitteln soll, finden in dieser Sonate eindringlichen und erschütternden Ausdruck.

Der erste Satz beginnt mit dem bereits erwähnten zornig punktierten Hauptthema, das von geballten, zum Teil heftig dissonanten Akkordrepetitionen begleitet wird. Das Gegenthema scheint etwas Entspannung zu bringen, steht es doch in C-Dur mit zunächst spielerischen Sechzehntel-Figurationen. Diese erstrecken sich allerdings fast atemlos bis zum Ende der Exposition über 27 Takte, ohne irgendwo einen Ruhepunkt zu finden. In keiner anderen Sonate (auch später nicht mehr!) hat Mozart eine einzige Figuration auf eine solche Länge gestreckt. Zu Beginn des Mittelteils erklingt das punktierte Hauptthema seltsam positiv in C-Dur. Doch die Stimmung täuscht: plötzlich scheint die Hölle auszubrechen. In der rechten Hand aus dem Thema abgeleitete Punktierungen, die in schärfste Dissonanzen geführt werden, in der linken Hand Sechzehntel-Getümmel mit dissonanten Reibungen auf jeder zweiten Note und einem paukenähnlich repetierten Orgelpunkt im Bass, dazu abrupte Wechsel zwischen Fortissimo und Pianissimo. Auch in diesem Abschnitt über 24 Takte kein einziger Ruhepunkt! Es gibt offenbar kein Ende der Heimsuchung. Die Musik stürzt sich geradezu in die Reprise des Themas, ohne dass die Anweisung „*fortissimo*“ aufgehoben wäre. Dieser erste Satz ist vielleicht Mozarts erster Versuch, die Hölle in Töne zu setzen: v.a. in der Oper „Don Giovanni“ und im „Dies irae“ des Requiems wird er sich explizit mit dieser Thematik befassen.

Der zweite Satz bringt etwas Erholung von den Heimsuchungen und Höllenqualen des ersten Satzes. Mozart labt uns mit aufblühenden, reich verzerrten melodischen Linien in eher nachdenklichem Grundcharakter. In diesen wohlthuenden Frieden brechen im Mittelteil aus heiterem Himmel erbarmungslos pochende Dissonanzen in Moll ein, die sich bis zur Unerträglichkeit steigern. Der wiederkehrende Anfangsteil erscheint dadurch in fragilerem Licht, als könne jederzeit wieder eine Katastrophe hereinbrechen.

Und das passiert im dritten Satz: Er besteht aus 250 Takten ununterbrochener, atemloser Achtelbewegung im Presto – ein in Mozarts Sonaten singuläres Vorkommnis! Hier ringt ein verzweifelter, von

äußeren Mächten getriebener Mozart mit dem Leben. Ein kurzes Intermezzo in A-Dur bringt nur scheinbare Erholung – auch hier gibt es keinen Ruhepunkt. Unvermittelt geht der Mittelteil in die variierte Reprise des Mollteils über, der auch am Ende keine Erlösung von der Heimsuchung bringt.

Die drei zentralen Sonaten KV 309–311 werden auf dieser CD von zwei einzelnen Sonatensätzen flankiert: dem **Sonatensatz in g-Moll** des achijährigen Mozart aus dem Londoner Skizzenbuch von 1764 (KV 15p) und dem vermutlich ersten Sonatensatz, den Mozart zwischen 1781 und 1783 in seiner neuen Heimat Wien geschrieben hat, dem **Sonatensatz in B-Dur KV 400**.

Der kleine g-Moll-Satz entstand auf einer noch weitaus umfangreicheren Reise, die die gesamte Familie Mozart von 1763 bis 1766 durch Süd- und Westdeutschland, Belgien, Frankreich, England und wieder zurück über die Niederlande unternahm. In London freundete sich das Wunderkind mit dem Musikmeister am Königshof Johann Christian Bach, dem jüngsten Sohn Johann Sebastian Bachs, an. Leider wurde der Vater in dem feuchtkalten Klima krank, und Mozart schrieb ohne väterlichen Einfluss ein ganzes Skizzenheft mit Entwürfen für Kompositionen voll. Manche Stückchen sind vermutlich nicht für Klavier, sondern für Ensemble gedacht; auch dieser Sonatensatz lässt sich ohne weiteres orchestrieren. Der Aufbau ähnelt eher demjenigen vieler Scarlatti-Sonaten als dem eines klassischen ersten Sonatensatzes.

Viele dieser Skizzen sind offensichtlich nur Vorentwürfe und warten förmlich auf Ausbesserungen bzw. Ergänzungen. So habe ich an einigen wenigen Stellen behutsam leichte Änderungen vorgenommen, an denen dem kleinen Wolfgang offensichtliche Notationsfehler unterlaufen sind oder mir die Wirkung in seinem Sinne noch steigerbar erschien.

Der einzelne **Sonatensatz KV 400** bildet eine Art Brücke zwischen den ersten neun Sonaten, die auf Reisen entstanden sind, und den späteren neun, die er in Wien komponiert hat. Der tänzerisch-fröhliche Satz ist unvollendet und bricht nach der Durchführung ab. Die Reprise wurde von seinem Schüler Maximilian Stadler posthum ergänzt: leider wenig einfallsreich und geradezu sklavisch am Formschema eines ersten Sonatensatzes entlang komponiert, was Mozart in nahezu allen Sonaten auf die eine oder andere Weise hintertrieben hat. Auch im Mittelteil dieses eigentlich durchweg wohlgenuten und positiven Satzes macht Mozart etwas (selbst für ihn) absolut Ungewöhnliches: Nach einer kurzen, nur viertaktigen Erwähnung des Hauptthemas beginnt er mit einer Motivik zu arbeiten, die nirgendwo

bisher auch nur ansatzweise aufgetaucht ist, so als hätte sie sich in dieses Stück verirrt. Seufzermotive in jedem Takt stören die ausgelassene Stimmung und steigern sich in ihren Klagen bis zu einem Seufzer-Höhepunkt, über den Mozart den Namen „Sophie“ schreibt, gleich im nächsten Takt „Costanza“. Die beiden Damen lassen sich als Schwestern aus der Familie Weber identifizieren: Konstanze wird seine zukünftige Frau, Sophie ist die jüngere Schwester. Wirklich verliebt war Mozart ursprünglich in die zweitälteste Schwester, Aloisia. Die hatte aber eine reichere Heirat vorgezogen. Nun stand Wolfgang vermutlich vor der Wahl, mit einer der beiden Schwestern vorlieb zu nehmen. Dieser rätselhafte, erratische Teil geht kurzerhand in den Schlussgedanken des ersten Teils über. Lange währt die scheinbare Unbekümmertheit nicht; Mozart moduliert wieder nach Moll und beendet den Mittelteil mit erneuten Seufzern, die vom höchsten ins tiefste Register hinabfallen. An dieser Stelle bricht das Manuskript ab.

Vermutlich war Mozart etwas ratlos, wie er diese komplett andere Stimmung und das neu aufgetretene Seufzer-Material in den letzten Teil, die Reprise, einarbeiten sollte. Die Lösung Maximilian Stadlers, die Reprise exakt wie den ersten Teil, die Exposition, ablaufen zu lassen, als sei nichts passiert, und dann das Ganze einfach zu wiederholen, war Mozart anscheinend zu banal, sonst hätte er den Satz ja ohne Probleme so beenden können. Ich habe mich deshalb (neben einigen kleineren Änderungen) entschlossen, insbesondere das Ende der Reprise radikal abzuändern. So lasse ich den erratischen Seufzerteil doch noch einmal auftauchen, allerdings nach d-Moll transponiert und – wie es Mozart in Reprisen zu tun pflegte – mit verschiedenen Registern spielend. In dem darauf folgenden Schlusssatz moduliere ich wie Mozart in der Durchführung nach Moll, so dass die Stimmung ambivalent bleibt. Nur die letzten neun Takte übernehme ich wieder von der Stadler-Version. Eine Wiederholung spiele ich nicht, weil es keinen Sinn ergäbe, die ganze Entwicklung noch einmal durchzumachen. Auch die Proportionen zwischen dem ersten und dem (durch meine Veränderungen) fast doppelt so langen zweiten Teil verbieten eine Wiederholung.

Auf dieser CD beginnt der „reisende Wirbelwind“ Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart seine Reise als Wunderkind in London, setzt sie als junger Erwachsener über Mannheim und Paris fort, bis er in Wien eine zweite Heimat finden wird. An der Stelle geht es mit der 2022 erschienenen CD „Mozart der Poet“ weiter.

MOZART — THE TRAVELLING WHIRLWIND

SONATAS NOS. 7, 8, 9

SONATA MOVEMENTS G MINOR, B-FLAT MAJOR

12

In 1777, the 21-year-old Mozart is earning 150 guilders a year as the concertmaster of the Salzburg court orchestra—a paltry sum, considering the position in question as well as Mozart's reputation. Unlike his predecessor, Salzburg's Prince-Archbishop Colloredo was rather economical, one might even say frugal in cultural matters. With already over 300 works to his name, Mozart felt undervalued and longed for more recognition at a larger court. Both father and son requested a leave-of-absence in order to travel and to look for a new position for Wolfgang. Such trips had not been an issue for Colloredo's predecessor as Wolfgang had brought enormous prestige to the city. The new Prince-Archbishop, on the other hand, dismissed both father and son on the spot—a disaster for Leopold Mozart in particular. Following an intervention from aristocratic friends, Leopold Mozart is reinstated but is forbidden to travel with his son. Thus, Wolfgang will travel accompanied his mother, Anna Maria. The plan is to appear at as many courts and to give as many concerts as possible. Mozart would teach in order to generate money for the trip. At the end of September, Leopold Mozart bid goodbye to Wolfgang and to his wife Anna Maria, which he will never see again.

The first stop of the journey is Munich. Mozart had been giving concerts in the city for 15 years and was universally appreciated and admired by a broad audience. It was here that he wrote his first six sonatas in 1775 as well as his opera buffa, *La finta giardiniera*. However, the Elector of Bavaria turned down his service because he, too, had to cut costs and there was "no vacancy." Nevertheless, Mozart earned good money from his concerts and stayed in the city for a while before traveling with his mother to Augsburg, where the Mozart family originated.



The Mozart's still had many relatives in Augsburg, including Wolfgang's 19-year-old cousin Maria Anna Thekla Mozart, known as Bäsle. Mozart probably had his first sexual experiences with her, as can be gleaned from a series of juvenile letters he subsequently wrote to her. Anna Maria Thekla spent the last 27 years of her life in Bayreuth, where she was buried in 1841.

At the end of October 1777, Mozart and his mother arrive at Mannheim, the seat of the art-loving Elector Palatine who spends lavish sums on his court music. Mannheim's court orchestra and its national theater are among the most famous in Europe. For comparison—Munich's court orchestra had an annual budget of 9,000 guilders at the time, whereas Mannheim's was 200,000 guilders. Mozart is rightly hoping to finally find a well-paying position. Leopold Mozart had excellent connections with influential musicians at the Mannheim court, including the orchestra's director of instrumental music, Christian Cannabich, with whom Wolfgang quickly made friends and who introduced him at the court. The Elector is enthusiastic about Mozart; he even sits down next to him at the piano to observe everything as closely as possible. Marianna Mozart wrote to Leopold: *"You cannot imagine how greatly appreciated Wolfgang is here... They all say he is without equal, they absolutely worship his compositions. [...] He plays very differently than in Salzburg, for there are pianofortes everywhere, and he can handle them so incomparably that they have never heard it in this way."*

Among other things, we owe two important piano sonatas—the Sonatas K. 309 in C major and K. 311 in D major—to Mozart's long stay in Mannheim and to the musical style of the so-called Mannheim School established there. These two sonatas ushered in a new creative phase in Mozart's piano œuvre and enormously expanded his expressive palette.

Strong dynamic contrasts are a typical element of the Mannheim School, founded by the composer Johann Stamitz (1717–1757). The first movement of Mozart's **Sonata in C major KV 309** opens with a powerful arpeggio, which continues in unison on the C-major triad. After only two bars, a contrast follows in form of a tenderly caressing, five-bar figure that gradually descends in piano, leading back to the unisono opening motif. Instead of the usual eight-bar phrase, Mozart offers an asymmetrical seven-bar theme. But instead of being unpleasant, it works perfectly as Mozart allows the expected conclusion of the theme to coincide with the repetition of the beginning. One could say that the cat is biting its own tail here. We will find such circular structures more frequently in the two Mannheim sonatas.

Mozart reports to his father that he made "a lot of noise" at the piano and that he left a great impression, which was certainly the case of large parts of the sonata's first and third movements.

His sister, to whom he sent copies of the works, immediately noted that they contained something of the *"affected Mannheim taste, but indeed so little that your own good style is not spoiled as a result."*

How does the Mannheim style manifest itself in Mozart's music? Among its typical elements were the already mentioned strong dynamic contrasts, a multitude of ornaments and small-scale structures. This is particularly evident in the second movement, which, as Mozart wrote home, he wanted to make *"completely in the character of Mademoiselle Rose."* The 13-year-old Rosa, the daughter of Christian Cannabich, was Mozart's piano student, for whom he composed this sonata. The aforementioned second movement achieves three separate compositional goals in truly ingenious fashion—to paint a portrait of Rosa Cannabich's character; to offer a paradigmatic depiction of the Mannheim style; and yet to be unmistakably a work from Mozart's pen. He reported: *"We shall have the most trouble with the Andante, for it is full of expression and must be played accurately with gusto, forte and piano, just as it is written."*

In the same letter, Mozart describes the young lady's playing as follows: *"She is very skilled and learns very easily. The right hand is very good, but the left is unfortunately completely ruined. I can say that I often feel very sorry for her when I see how she often has to make such great efforts that she is completely out of breath [...] She has a great deal of natural lightness and she plays with a great deal of feeling."* What is striking in this movement are the unusually detailed performance markings regarding dynamics and articulation, through which Rosa's strong feeling is expressed with almost excessive clarity. In the very first two bars there are two dynamic accents, followed by many crescendos, sudden piano passages, and so on. One can vividly imagine Rosa's panting, while at the same time recognizing a presentation of the Mannheim style as if under a magnifying glass.

The movement has an unusual, almost peculiar form. Two- or three-part Lied forms were common for slow movements, but here we see something very different—an eight-bar theme, written primarily in dotted rhythm, is repeated with slight changes. These sixteen bars are played again with rich figurative, dynamic, and articulatory variations, followed by a contrasting twelve-bar section, in which Mozart explores all the registers of the instrument of the time. Compared to the 32 bars of the first section, the

twelve bars of the second, contrasting section are not quite enough. Nevertheless, Mozart inserts a fifth variation of the main theme before the second section is repeated in lavishly ornamented fashion. A sixth, extremely richly ornamented variation of the main theme concludes the movement.

Like many third movements by Mozart and Haydn, the *Rondeau* begins seemingly harmlessly, but builds to supreme virtuosity with “much noise and commotion.” However, an effective ending appropriate to the virtuosity is denied; instead, a final variation of the rondo theme fades away in pianissimo and in the lower registers.

The **Second Mannheim Sonata K. 311 in D major** has internalised the Mannheim style in a truly natural way. The typical Mannheim detail is immediately evident in the very short three-bar theme of the first movement: it consists of no less than three elements—the opening chord (one half bar), an upward-turning figure (one bar) and a dance-like motif (one and a half bars). The expected conclusion in bar 4 is truncated and coincides with the beginning of the theme’s repetition.

16

Mozart thwarts our expectations throughout the entire sonata. There are many other unusual things going on: the exposition appears to conclude furiously with two polyphonic chords. Surprisingly, Mozart then adds two tranquil bars that seem to be completely out of context. Only after repetition of the first part does it become clear that this is a new motif that Mozart uses to create the first part of the development section. Mozart surprises with a complete reversal of the expected formal scheme in the recapitulation, which opens not with the re-entry of the main theme, but with the second theme. We have to wait until the end of the movement for the main theme. Here, too, it becomes clear that Mozart composed for the audience he encountered on his travels—only the highly educated Mannheim audiences would have noticed such refinements.

The second movement again brings sudden dynamic contrasts and new embellishments when the theme returns. Here, too, as in the first movement, the end of the theme is cut off, and instead, the eleven-bar section is surprisingly repeated.

After an innocuous beginning, the third movement (*Rondeau*) becomes highly virtuosic. Mozart also plays with the concerto form here by inserting a short cadenza before the recapitulation. This is a new idea that he will continue to pursue in later sonatas (especially K. 333).

Although he spends the entire winter giving concerts and teaching in Mannheim, Mozart is unable to secure a position for himself. He is unable to follow his father’s advice to be polite and show respect to authority figures. At every opportunity, he mocks the orchestra’s influential deputy conductor, Abbé Vogler “with the purple stockings”. Vogler “had scrambled through my pieces at sight”, as he wrote; “Such *prima-vista* playing and shitting—that is one and the same to me”. Vogler probably used intrigue to prevent Mozart from securing a job at the court.

In March 1778, Mozart travelled to Paris with his mother. Many German composers achieved fame and fortune in Paris. The most important certainly was Christoph Willibald Gluck, who created a dramatic and expressive style of music and who in many ways served as a role model for Mozart. Mozart’s first sonata in a minor key, **KV 310**, takes up Gluck’s style, with insistent chords accompanying a dotted, almost march-like theme. It was probably composed at the same time as the *Sonata for Violin and Piano in E minor* K. 304, the only violin sonata in a minor key. There has been much speculation about the reasons for this sudden incursion of the minor key into Mozart’s otherwise extremely major-dominated oeuvre. Some biographers report on the allegedly great difficulties Mozart is said to have had with the Parisian public and link his anger at a lack of recognition to his sudden preference for minor keys. It is now known that, as everywhere else, Mozart was soon performing in the most important salons and earning a good living. Another theory, which links it to the rapidly deteriorating health of his mother, who eventually died of the effects of the illness in a Parisian hostel, seems more plausible. At first, Wolfgang neglected to tell his father Leopold about his mother’s illness. Even on the day of his mother’s death, he wrote to him instead that “*the arch-scoundrel Voltaire has, so to speak, died like a dog—just like a brute.*” He keeps quiet about his mother’s death and instead asks a friend to gradually prepare his father for the fact that his mother is not well. According to this theory, the A minor sonata is a true expression of his feelings, which he was unable to communicate in written form. “*But I can do it through sounds*” is a frequently quoted phrase by Mozart, which seems appropriate here as well. His surely genuine grief for his mother, who died too early, perhaps also his anger at his own inability to do anything about her illness, and his despair over how to convey this loss to his father, find haunting and harrowing expression in this sonata.

17

The first movement begins with the aforementioned angrily dotted main theme, accompanied by concentrated, at times violently dissonant chord repetitions. The counter-subject in C major appears to bring some relief with initially playful sixteenth-note figurations. However, they extend almost breath-

lessly over 27 bars until the very end of the exposition, without finding a resting point. In no other sonata (not even later on) did Mozart stretch a single figuration to such length. The dotted main theme at the beginning of the central section sounds strangely positive in C major. But the mood is deceptive—suddenly, all hell appears to break loose. In the right hand, dotted notes derived from the theme create some of the sharpest dissonances; in the left hand, a tumult of sixteenth notes with dissonant friction on every other note and a timpani-like repeated pedal point in the bass, along with abrupt alternations between fortissimo and pianissimo. No respite in this 24-bar section either—there appears to be no end to the haunting. The music practically plunges into the reprise of the theme, without the *fortissimo* instruction being lifted. This first movement is perhaps Mozart's first attempt at the depiction of hell in music, which he explicitly addressed in his opera *Don Giovanni* and in the Requiem's *Dies irae*, among other works.

The second movement offers some respite from the haunting and the torment of the first movement. Mozart delights us with blossoming, richly ornamented melodic lines in a rather contemplative mood. In the middle section, the soothing peacefulness is suddenly invaded by mercilessly pounding dissonances in a minor key, which build to unbearable proportions. The repeat of the opening section therefore appears more fragile, as if catastrophe could strike again at any moment.

And that is precisely what happens in the third movement—it consists of 250 bars of uninterrupted, breathless eighth-note passages marked *Presto*—a unique occurrence in Mozart's sonatas. Here, a desperate Mozart, driven by external forces, struggles with life. A brief *Intermezzo* in A major brings only apparent respite—but there is no solace here either. The middle section abruptly transitions into a varied reprise of the minor section, which, even at the end, brings no relief from the affliction.

The three central sonatas K. 309–311 are flanked on this recording by two sonata movements: the **Sonata movement in G minor K. 15p** by the eight-year-old Mozart, taken from the London Sketchbook of 1764, and the **Sonata movement in B-flat major K. 400**, which is probably the first sonata movement he wrote in his new hometown of Vienna between 1781 and 1783.

The small movement in G minor was written on an even more extensive journey undertaken by the entire Mozart family from 1763 to 1766, with stops in southern and western Germany, Belgium, France, England, and back again via the Netherlands. In London, the child prodigy became friends with

Johann Christian Bach, the youngest son of Johann Sebastian Bach and music master at the royal court. Unfortunately, his father fell ill in the cold, damp climate; without his father's influence, Mozart filled an entire sketchbook with drafts of compositions. Some pieces are probably not intended for piano, but for an ensemble, and the sonata movement recorded here could easily be orchestrated as well. The structure bears more similarity to those of many Scarlatti sonatas than to a typical classical sonata movement.

Obviously, many of these sketches are only preliminary drafts, practically waiting for improvements or additions. I have therefore carefully made minor changes in a few places where little Wolfgang made obvious notational errors or where I felt the effect would be enhanced to his liking.

The single **Sonata movement K. 400** forms a bridge between the first nine sonatas, which Mozart wrote while traveling, and the later nine he composed while living in Vienna. The joyful, dance-like movement is incomplete, breaking off after the development section. The recapitulation was added posthumously by his student Maximilian Stadler: unfortunately, Stadler's additions are unimaginative and almost slavishly follow the structure of the sonata form, something Mozart undermined in one way or another in almost all of his sonatas. In the middle section of this otherwise consistently cheerful and positive movement, Mozart does something very unusual (even for him): after a brief, four-bar citation of the principal theme, he begins to work with a motif that has never appeared before, as if it had strayed into the piece. Sighing motifs in every bar disrupt the exuberant mood and build up to a lamentation until they reach a climax of sighs, over which Mozart writes the name Sophie, and in the very next bar, Costanza. The two ladies are two sisters from the Weber family: Constanze, the composer's future wife, and Sophie, her younger sister. Mozart was originally truly in love with Weber's second eldest daughter, Aloysia. However, she preferred a wealthier marriage. Now Wolfgang was presumably faced with the choice of settling for one of the two sisters. This enigmatic, erratic section quickly leads into the final thoughts of the first part. But the apparent joyfulness does not last long; Mozart modulates back to a minor key and ends the middle section with more sighs that descend from the highest to the lowest register. At this point the manuscript breaks off.

Mozart was probably somewhat perplexed as to how to incorporate this completely different mood and the newly emerging material into the recapitulation. Maximilian Stadler's solution of letting the recapitulation run exactly like the exposition, as if nothing had happened, and simply repeat every-

thing, was apparently too banal for Mozart; otherwise, he would have been able to finish the movement that way without any problems. Therefore, I decided, in addition to a few minor changes, to radically alter the end of the recapitulation. I have allowed the erratic sighing section to appear once more, transposed to D minor and—as Mozart often did in recapitulations—played in different registers. In the following final section, I modulate to a minor key like Mozart in the development, so that the mood remains ambivalent. I only adopt the last nine bars from the Stadler version. I am not playing a repeat, because it would make no sense to go through the entire development again. The proportions of the first and the second part, which is almost twice as long due to my changes, also prohibit a repetition.

In this album, Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart, the “travelling whirlwind”, begins his journey as a child prodigy in London, then continues as a young adult via Mannheim and Paris, until he finds a second home in Vienna. The album Mozart the Poet, released in 2022, continues on from this point.

Michael Wessel, Translation Hannes Rox

MICHAEL WESSEL www.michaelwessel-pianist.de

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. Rundfunksinfonieorchester 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 Music Academy Kraków, 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



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



ARS 38 347
Michael Wessel – Mozart the Progressive

Klaviersonate Nr. 13 in B-Dur KV 333
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

IMPRESSUM

Produzent: Annette Schumacher – Tonmeister: Manfred Schumacher, Kulturzentrum Immanuel, 10.–12. März 2025
Flügel: Steinway KM106, D-274, 354.825 – Klaviertechnik: Oliver Weidman
Fotografie: Cyrus Allyar – Layout: Annette Schumacher
Texte: Michael Wessel – Übersetzung: Hannes Rox
© 2025