

includes WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

GRAND  
PIANO



# MOZARTIANA

RARITIES AND ARRANGEMENTS PERFORMED  
ON HISTORICAL KEYBOARDS

---

MICHAEL TSALKA

WOLFGANG AMADEUS MOZART  
© HNH International

# WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

## MOZARTIANA RARITIES AND ARRANGEMENTS PERFORMED ON HISTORICAL KEYBOARDS

MICHAEL TSALKA,

*Tangentenflügel* **1–14**, **21–23**, *pantolon square piano* **15–20**

---

Catalogue Number: GP849

Recording Dates: 2–3 October 2018

Recording Venue: Rochuskapelle in Wangen im Allgäu, Germany

Producers: Pooya Radbon, Michael Tsalka

Engineer: Andreas Koslik

Editors: Michael Tsalka and Andreas Koslik

Pianos: Berner Tangentenflügel and Maucher Pantolon Square Piano from the Pooya Radbon Collection

Piano Technician: Pooya Radbon

Booklet Notes: Michael Tsalka, Pooya Radbon

German Translation: Cris Posslac

Publishers: Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1982 (1, 15–20); Zurich: Kunzelmann (2–14);

Berlin: Ries & Erler (21–28)

Artist Photo: Olga Masri de Mussali

Cover Art: Alastair Taylor [www.goatpix.com](http://www.goatpix.com)

Special thanks to Georg Enderwitz, Cantor St Martinskirche

## MICHAEL TSALKA



© Olga Masri de Mussali

Pianist and Early Keyboard performer Michael Tsalka has won numerous prizes in Europe, the United States, the Middle East, Asia and Latin America. A versatile musician, he performs repertoire from the early Baroque to the present day with equal virtuosity. He obtained a Bachelor's degree from Tel Aviv University and continued his studies in Germany and Italy. From 2002 to 2008 he studied at Temple University under the guidance of Joyce Lindorff, Lambert Orkis and Harvey Wedeen. Tsalka holds three degrees from that institution: Master's degrees in both chamber music and harpsichord performance, and a Doctorate in piano performance. Other mentors include Dario di Rosa, Malcolm Bilson, David Shemer, Charles Rosen and Sandra Mangsen. Michael Tsalka maintains a busy concert schedule with recent performance highlights including Zhonghe Hall in the Forbidden City, Beijing,

Palacio de Bellas Artes Theatre in Mexico City, The Royal Concertgebouw, Amsterdam, the Hermitage Museum in St Petersburg, The Metropolitan Museum in New York, the Mozarteum in Salzburg, Kunsthistorisches Museum in Vienna, the Elbphilharmonie in Hamburg and Sydney Conservatorium of Music. He has held teaching posts at the National Centre for the Arts (CENART) in Mexico City and the Lilla Akademien in Stockholm, and was an artist in residence at the Nelson Centre of Musical Arts (NCMA) in New Zealand (2020). He is currently head of the keyboard department at the Vanke Meisha Arts Academy (VMAA) in Shenzhen, China. He has presented over 130 masterclasses across all continents, and has been the artistic director of festivals in China, Sweden, Spain, the Netherlands and Finland. Together with Dr Angélica Minero Escobar, he is completing a critical edition of Daniel Gottlob Türk's keyboard sonatas for Artaria Editions.

[www.michaeltalka.com](http://www.michaeltalka.com)

Moderator, Harfe/Laute und Fortepiano. Außerdem ließen sich – sogar für die rechte und die linke Hand gesondert – die Dämpfer aufheben. Außerdem erforderten seine Instrumente nur eine minimale Wartung und Stimmung. Nachdem Mozart im Oktober 1777 in Augsburg die Werkstatt von Johann Andreas Stein besucht hatte, erwähnte er in einem Brief an den Vater: »Ehe ich noch vom Stein etwas gesehen habe, waren mir die spätischen Clavier die liebsten«. Als er dann den gleichmäßigen Anschlag, die schnelle Dämpfung und die Auslösung der Stein'schen Hammerflügel erlebte, gab er deren Überlegenheit zu. Ob Mozart in diesem Brief auf Späths Tangentenflügel abhob oder von seinen Hammerflügeln mit ihrer einfachen Stoßmechanik sprach, wird aus dem Brief nicht klar; er dürfte aber wohl von den letzteren gesprochen haben, die Späth ohne Auslösung baute. Es sei daran erinnert, dass man deutsche Tangentenklaviere damals in ganz Europa kannte. Instrumente von Späth und Schmahl wurden sogar nach Amerika exportiert.

Das in der vorliegenden Produktion benutzte Tangentenklavier hat fünf Oktaven und wurde um 1797 von Johann Wilhelm Berner gebaut. Dieser hatte – so schreibt es Gerber – zunächst bei Späth und Schmahl gearbeitet, bevor er Ende des 18. Jahrhunderts in Hamburg mit einer eigenen Werkstatt erfolgreich war. In den meisten Details folgte er der Bauweise seiner früheren Kollegen. Allerdings bevorzugte er für die Untertasten weißes Elfenbein. Außerdem waren seine Furniere, wie bei den englischen Klavieren, aus Mahagoni und nicht aus Walnuss, und er ließ die Instrumente nach Art der Cembali eckig zulaufen, während Schmahl die abgerundete Form à la Stein präferierte.

Weitere Informationen über die Restauration und die technischen Details des Instruments finden Sie auf der Webseite: <https://www.fortepiano-collection.net/tangent-piano>

**Pooya Radbon**  
Deutsche Fassung: *Cris Posslac*

<b>1</b>	<b>ADAGIO IN B MINOR, K. 540 (1788)</b>	<b>08:07</b>
	<b>MUSIC FOR THE PANTOMIME PANTALON AND COLUMBINE, K. 446-Fs (1783) (completed, edited and arranged by Franz Beyer [1922–2018], 1995) *</b>	<b>24:49</b>
<b>2</b>	Overture (I. Allegro from Symphony No. 11 in D major, K. 84) (1770)	03:17
<b>3</b>	No. 1. Allegro: Pantalon und Colombine zanken sich	00:43
<b>4</b>	No. 2. Maestoso: Der Dottore kommt	02:05
<b>5</b>	No. 3. Allegro: Pierò kommt gelaufen. Pantalon, Pierò und Dottore liegen auf der Erde	01:06
<b>6</b>	No. 4. Poco Adagio: Dottore und Colombine steht unbeweglich	00:48
<b>7</b>	No. 5. Andante molto: Pantalon und Pierò bringen das Tischel	00:50
<b>8</b>	No. 6. Adagio: Colombine ist ganz traurig Allegro: Arlequin guckt aus dem Kasten heraus – Adagio – Allegro – Adagio – Allegro Allegro assai: Arlequin will davonlaufen. Pierò ihm nach	04:47
<b>9</b>	No. 7. Allegro maestoso	01:05
<b>10</b>	No. 8. Larghetto: Pierò geht auf und ab, sieht den Türken	01:31
<b>11</b>	No. 9. Allegro (ma non troppo) – Presto	00:58
<b>12</b>	No. 10. Maestoso	02:49
<b>13</b>	No. 11. Allegro: Pierò fürchtet sich vor dem toten Arlequin Marcia – Allegro	03:39
<b>14</b>	No. 12. Finale (III. Presto from Symphony in D major 'No. 48', K. 111) (1771)	01:11

\*

**WORLD PREMIÈRE RECORDING**

<b>15</b>	<b>KLAVIERSTÜCK IN F MAJOR, K. 33b (1766)</b>	<b>01:02</b>
	<b>LONDONER SKIZZENBUCH, K. ANH 109b (1765) (excerpts)</b>	<b>06:10</b>
<b>16</b>	No. 1. Allegretto in F major, K. 15a	01:06
<b>17</b>	No. 2. Andantino in C major, K. 15b	01:33
<b>18</b>	No. 8. Contredanse in F major, K. 15h	00:50
<b>19</b>	No. 10. Minore in A minor, K. 15k	01:09
<b>20</b>	No. 20. Siciliano in D minor, K. 15u	01:31
	<b>MOZARTIANA: KOMPOSITIONEN DES MEISTERS</b>	
	<b>(collection compiled, edited and arranged for piano by Edwin Fischer [1886–1960], 1916–38; additional modifications by Michael Tsalka)</b>	<b>33:27</b>
<b>21</b>	I. Minuet in G major, K. 1e	02:14
<b>22</b>	Minuet in F major, K. 2 *	00:47
<b>23</b>	Minuet in D major, K. 94 (73h) *	01:18
<b>24</b>	II. Fantasy in F minor for mechanical organ, K. 608 *	11:51
<b>25</b>	III. Andantino in E flat major, K. 236 (558b) (arr. of 'Non vi turbate' from C.W. Gluck's <i>Alceste</i> ) *	01:09
<b>26</b>	IV. Contredanse in D major 'Das Donnerwetter' for orchestra, K. 534	02:39
<b>27</b>	V. Romance in A flat major, K. Anh. 205 (K. Anh. C.27.04) *	05:04
<b>28</b>	VI. Variations on an Arietta from G. Sarti's <i>I Finti Eredi</i> , K. Anh. 289/ K. Anh. C26.06 (Originally attributed to Mozart, but possibly by Emanuel Aloys Förster, 1748–1823) *	07:57

\*

WORLD PREMIÈRE RECORDING

TOTAL TIME: 73:47

anbrachte, mit denen sich die Dämpfung aufheben ließ. Carl Philipp Emanuel Bach schrieb dazu in seinem großen *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*: »Das ungedämpfte Register des Fortepiano ist das angenehmste, und, wenn man die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklingens anzuwenden weiß, das reizendste zum Fantasiren«.

Dieses Register war ein wesentliches Ausdrucksmittel des Hammerflügels und hielt sich sowohl bei den englischen als auch bei den wienerischen Instrumenten bis ins 19. Jahrhundert hinein. Das vorliegende Album ist das erste, auf dem ein historisches Pantalon zu hören ist. Damit soll ein Fenster zu den interpretatorischen Möglichkeiten dieses Instruments geöffnet werden, das uns heute so seltsam vorkommt, bei den Musikern des 18. Jahrhunderts aber sehr beliebt war.

Weitere Informationen über die Restauration und die technischen Details des Instruments finden Sie auf der Webseite: <https://www.fortepiano-collection.net/pantalon-by-maucher-ca-1775>

### Tangentenflügel von Johann Wilhelm Berner, Hamburg, spätes 18. Jahrhundert

Der Tangentenflügel oder Springerflügel ist ein Tasteninstrument des Übergangs und erlebte seine Blüte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dieses Instrument verbindet Elemente des Cembalo und des Clavichords mit denen des Hammerflügels. Sein leuchtender Ton entsteht durch einfache Holzstäbe, die von unten her auf relativ dünne Saiten schlagen. Das Klangresultat ist recht einzigartig – als hätte man einem Cembalo plötzlich die Möglichkeit dynamischer Veränderungen gegeben. Demgegenüber bringen die Hammerflügel der 1770-er und 1780-er Jahre einen lieblicheren, weicheren Ton hervor, was an den dickeren Saiten liegt, die von drehbar gelagerten, für gewöhnlich mit weichem Leder bezogenen Hämmern angeschlagen werden.

Der angesehenste deutsche Tangentenflügelbauer war Franz Jakob Späth (1714–1786). Seine Instrumente waren für die Vielzahl ihrer Handzüge und/oder Kniehebel bekannt, mit denen so geschmackvolle Klangänderungen und -effekte möglich waren wie *una corda*,

ihre »Pantalon«-Darbietungen berühmt. Das große Instrument ließ sich freilich schwer kommerziell nutzen. Die Herstellung war kompliziert und teuer. Außerdem war es weder besonders haltbar noch leicht zu transportieren, und seine Beherrschung verlangte eine große Geduld und lange Lehrzeit.

Deutsche Clavierbauer der 1730-er und 1740-er Jahre wie Wahlfried Ficker aus Zeitz kamen auf den Gedanken, das Pantalon nachzuahmen und in ein erschwingliches, leicht zu bedienendes Tasteninstrument zu verwandeln, das mit normalen Metallsaiten und mehreren Hand-Registerzügen ausgestattet war und, weil es ohne Dämpfer gebaut wurde, ähnliche Klänge erzeugen konnte wie Hebenstreit mit seinen harten und weichen Schlegeln. Man gab diesen Instrumenten so einfallsreiche Namen wie »Cymbal-Clavir«, »Pantelong« und »Hammer-Pantalon«, und es war nicht ungewöhnlich, dass Cembali zu Pantalons umgerüstet wurden.

Nach 1750 wurden diese Instrumente zumeist in rechteckiger Form gebaut, wodurch sie erschwinglicher wurden und in größeren Stückzahlen auf den Markt kamen. Die meisten Pantalons hatten einen Tonumfang von lediglich viereinhalb Oktaven (C–f<sup>'''</sup>), doch es gab auch solche mit fünf vollständigen Oktaven – wie etwa das hier benutzte Instrument, das Gottfried Maucher um 1780 in Konstanz hergestellt und, wie es bei der rechteckigen Bauweise gern geschah, schön verziert hat: Der Deckel des Instruments ist mit reicher Intarsienarbeit versehen, und die Untertasten sind aus dem Holz des sehr seltenen Trompetenbaums gemacht, woraus erhellt, dass das Instrument für einen wohlhabenden Kunden angefertigt wurde. Die Pantalons wurden ebenso wie die damaligen Hammerflügel sowohl mit Prell- als auch mit Stoßmechanik hergestellt. Wenn man darauf mit feinem, geübten Anschlag spielt, gibt es praktisch keine Probleme mit dem Rückschlag der Hämmer – selbst dann nicht, wenn sie keinen Auslöser haben. Sie können eine zuverlässige Mechanik haben und eine hohe Repetitionsgeschwindigkeit ermöglichen, die freilich von den wenigsten Kompositionen der Zeit verlangt wurde.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts übernahmen die Hammerflügel und Tafelklaviere allmählich verschiedene Elemente des Pantalon, indem man Register

## MOZARTIANA RARITIES AND ARRANGEMENTS PERFORMED ON HISTORICAL KEYBOARDS

For as long as I can remember, I had the ardent, whimsical wish of recording an album featuring some of Mozart's keyboard compositions. I was told repeatedly that recording companies would have a limited interest in releasing such a project, as the market is saturated with Mozart recordings by far better-known performers than myself. What could I possibly add to the superb interpretations of Vladimir Horowitz, Wanda Landowska, Murray Perahia, Malcolm Bilson, Robert Levin or Dinu Lipatti? I should be reasonable and concentrate my efforts on recording projects with newly discovered compositions, in which I could demonstrate both expertise and sensibility while advancing our state of knowledge on the varied repertoire and keyboard instruments of the Classical and early Romantic periods. For over a decade this has been my area of expertise, yet the spirit of Mozart's music, transcending all practical considerations, would not let me be.

At the beginning of last year, my dear friend Pooya Radbon contacted me. He had just restored a Berner *Tangentenflügel* (late 18th century) and a Maucher *pantalon* (c. 1780); would I consider making a recording on them? Apart from sharing an obsession for rare historical keyboards, Pooya and I have a passion for Mozart's music. Soon, our conversation centered on rare arrangements of Mozart's incomplete works. Pooya brought to my attention Franz Beyer's 1995 completion and piano arrangement of Mozart's ballet-pantomime *Pantalon und Colombine*, K. 446-Fs (2–14) in which the famous composer played Harlequin to the Colombine of his former flame, his sister-in-law Aloysia Lange, during the carnival season of 1783. Another good friend, clavichord builder Sebastian Niebler, showed me his rare 1930s edition of *Mozartiana* (21–28), Edwin Fischer's collected piano arrangements of a variety of Mozart's compositions, from his earliest minuets to one of his most interesting tributes to J.S. Bach, the complex *Fantasy in F minor for Mechanical Organ*, K. 608 (24). Pooya and I also discussed works that would suit the idiosyncratic, undamped sonority of the pantalon. Some of the charming and playful dances annotated in Mozart's 1764 *Londoner Skizzenbuch*, K. Anh. 109b (16–20) offered a special opportunity to explore the instrument's ethereal,

undamped sonorities. So here we were, with a project that was strangely peculiar, a compilation of arrangements of Mozart's complete and incomplete compositions rearranged for the *Tangentenflügel* and the pantalon! Was this folly or an opportunity to approach these works from a fresh, imaginative perspective?

It is well known that contemporaries of Mozart drew profits from arranging works by the composer during his lifetime. Shortly after his demise, apocryphal works attributed to the composer were published and circulated widely, such is the case, for example, with the *Variations on an Arietta from G. Sarti's I Finti Eredi*, published at the turn of the 19th century by J.J. Hummel under Mozart's name. Charmed by these scores, Edwin Fischer included an arrangement of it as the last number of his *Mozartiana* (28), blissfully unaware that the composition was possibly penned by an acquaintance of Mozart, Haydn and Beethoven, the Prussian pedagogue Emanuel Aloys Förster (1748–1823). Throughout the 19th century, famous composers confronted Mozart's heritage by arranging and appropriating parts of the composer's works. Brahms' *Clarinet Quintet in B minor, Op. 115* from 1891, for example, has clear thematic parallelisms with Mozart's *Clarinet Quintet in A major, K. 581*, a homage by a brilliant composer close to the end of his life, often filled with Romantic nostalgia – almost desperation – for recovering a lost, idealised musical universe of beauty and sublimity. Musicologists, composers and performers during the last century have attempted a more 'scientific' and systematic approach in their reconstruction of Mozart's world and legacy, often with spectacular results, such as Maynard Solomon's insightful 1995 monograph on the composer, Benjamin-Gunnar Cohrs' 2013 completion of the *Requiem, K. 626* or Malcolm Bilson and John Eliot Gardiner's joint effort to present the first complete recording of Mozart's fortepiano concertos on period instruments in the mid-1980s.

All our 'objective' rigour, however, cannot divorce us from our ideological biases as contemporary listeners, scholars and performers. We too, like Mozart, are part of the changing flow of history and time, and can only put in evidence the limitations behind our present aesthetic taste and stylistic choices. Musicologist Alfred Einstein well understood our present and future conundrum more than three generations ago: 'Mozart's music, which to so many of his contemporaries still seemed to have the brittleness of clay, has long since been transformed into gold gleaming in the light,

wieder flieht er in die parallelen Universen der Possen und Rätselspiele, in Freimaurerei, Oper, Karneval und die zutiefst geheimnisvolle Heldenfahrt, die sich beispielsweise in der ehrfurchtgebietenden Progression seiner Klavierkonzerte offenbart und uns ganz direkt ins Transzendente und Grenzenlose führt. Seine Passion für Maskeraden, Tanz und Spiel eröffnet uns zudem einen Weg, in seiner Musik neue interpretatorische Aspekte aufzudecken. Mozarts Werke verlangen von uns nicht nur technische Meisterschaft und Respekt vor den stilistischen Praktiken der Vergangenheit, sondern auch engagierte, mutige und fantasievolle Interpretationen. Dieses Prinzip haben die Arrangeure der auf dem vorliegenden Album enthaltenen Stücke begriffen. Ich bin überzeugt davon, dass Wolfgang Amadeus Mozart sich seine Stücke gern auf den zwei wunderbaren Originalinstrumenten angehört hätte, die jetzt, beinahe zweihundertdreißig Jahre nach seinem Tode, restauriert und wieder in Gang gesetzt wurden. Und sicherlich hätte er unserem raffinierten Kostümball voller Vergnügen einige neue, entzückende Ideen mitgegeben ...

Michael Tsalka  
Deutsche Fassung: Cris Posslao

---

<sup>1</sup> Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter, sein Werk*, Stockholm 1947.

## DIE INSTRUMENTE DIESER AUFNAHME

### *Pantalon* von Gottfried Maucher, Konstanz um 1780

Um 1700 konstruierte der tüchtige deutsche Tanzmeister, Komponist und Geiger Pantaleon Hebenstreit (1668–1750) ein enorm großes Hackbrett von beinahe 2,70 m Länge, über dessen Resonanzboden eine Kombination von über zweihundert Darm- und Stahlseiten gespannt waren. Diese wurden vermutlich im Wechsel mit harten und weichen Schlegeln zum Klingen gebracht. Die harten Holzschlegel produzierten auf den Saiten ungewöhnlich starke Töne und Echos, die beim Publikum einen überaus großen Anklang fanden. Hebenstreit und seine Schüler waren bald in ganz Europa durch

Gunnar Cohrs mit der Vervollständigung des *Requiem* KV 626 (2013) oder auch Malcolm Bilson und John Eliot Gardiner, die in der Mitte der achtziger Jahre zusammen die erste Gesamtaufnahme der Klavierkonzerte auf historischen Instrumenten vorstellten.

All unsere »objektive« Strenge befreit uns freilich nicht von den ideologischen Vorurteilen, ob wir nun Hörer, Wissenschaftler oder Interpreten sind. Auch wir befinden uns, wie einst Mozart, in einem Strom geschichtlicher und zeitlicher Veränderungen und können nur beweisen, dass auch unser Geschmack, unsere ästhetischen Vorstellungen und stilistischen Entscheidungen beschränkt sind. Vor mehr als drei Generationen hat der Musikwissenschaftler Alfred Einstein begriffen, was es mit unserem gegenwärtigen und künftigen Rätsel auf sich hat: »Mozarts Musik, in der so manches den Zeitgenossen »stöhnen« erschien, hat sich längst in Gold verwandelt, leuchtend im Licht, wenn auch von immer wechselndem Glanz für jede neue Generation. Jede Generation wäre ohne ihn ärmer um ein Unendliches.«<sup>1</sup>

Vielleicht wäre es ja ein Trost, wenn wir annähmen, dass auch Mozart ein Gefangener seiner Zeit und ihres Geschmacks war. Die Bearbeitungen etwa, die er Ende der achtziger Jahre im Auftrage des Barons van Swieten von Händels *Acis and Galatea* und *Messiah* hergestellt hat, mögen uns wie aufgeweichte, ja verkümmerte Betrachtungen der Originalwerke vorkommen – und das trotz ihrer vorzüglichen deutschen Übersetzung, den zusätzlichen Schlag-, Holz- und Blechinstrumenten des klassischen Mozart-Orchesters und den in der Partitur enthaltenen Angaben zu Dynamik und Phrasierung. Hatte sich Wolfgang Amadeus Mozart womöglich als Georg Friedrich Händel verkleidet, um vor Gottfried van Swietens eleganter *Gesellschaft der Associierten* seine Spielchen zu spielen?

Scheinbar war auch Mozart von den Kräften des Marktes gefangen. Sein Leben lang forderten ihn die Familie und wohlmeinende Freude auf, weniger komplizierte Musik zu komponieren und herauszubringen, sich dem populären Stil anzupassen, die vielen Seiten seiner reichen Begabung zu vermindern, berechenbarer und weniger tiefgründig zu sein. Doch man spürt allenthalben seine existentielle und künstlerische Rebellion. Immer

though it has taken on the different lustre of each new generation. Without it each generation would be infinitely poorer.<sup>1</sup>

Perhaps it could bring comfort to suppose that Mozart was also a prisoner of his own time and taste. His arrangements of Handel's *Acis and Galatea* and *Messiah*, for example, commissioned by Baron van Swieten in the late 1780s, can appear to us as an undermined, even impoverished vision of the original composition, despite the excellent German translation of the texts, the added percussion, brass and woodwind of Mozart's Classical orchestration, and added dynamic and phrasing indications on the score. Or was this perhaps Mozart masquerading himself as Handel and playing games before the elegant members of van Swieten's *Gesellschaft der Associierten*?

Mozart seemingly was also a prisoner of the market forces of his era. Throughout his life, he was repeatedly encouraged by family and well-meaning friends to compose and publish less complex music, to appeal to the popular style, to simplify the multifarious qualities of his talent and become less profound and more predictable. But Mozart's existential and artistic rebellion is tangible across all epochs. His repeated escapes into the parallel worlds of buffoonery and riddling, free masonry, opera and the carnival and the profound mystery of his hero-journey as revealed, for example, by the awe-inspiring progression of his piano concertos open a direct pathway to that which is transcendental and boundless. His passion for masquerading, dance and play show us also a possible avenue to reveal new aspects in the interpretation of his music. Mozart's scores demand from us not only technical mastery and reverence for the stylistic practices of the past, but active, bold and imaginative interpretation. The arrangers of the scores included in this album well understood that principle. It is my conviction that Mozart would have been happy to listen to interpretations of these piano arrangements on two marvellous and original historic instruments, restored and revived almost 230 years after his death. Doubtless he would have relished to contribute to our convoluted game of disguises with new, delightful ideas ...

**Michael Tsalka**

<sup>1</sup> Alfred Einstein, *Mozart, His Character, His Work* (Oxford University Press, Inc., 1945)

## THE INSTRUMENTS IN THIS RECORDING



### Maucher Pantalon (c. 1780), Konstanz

Around 1700, Pantaleon Hebenstreit (1668–1750), a proficient German dance master and violinist, created a surprisingly large dulcimer, almost 270cm long, with a soundboard containing a combination of over 200 gut and steel strings. The performer probably struck these by employing an alternation of hard and soft hammers or beaters. The action of the hard wood beaters on the strings produced exceptionally strong tones and reverberations, which were highly pleasing to the public. Hebenstreit and his pupils soon became famous across Europe for their 'pantalon' presentations. The large instrument was difficult to commercialise, though. Building it was complex and expensive. Moreover, it was neither durable nor easy to transport, and mastering it required great patience and a long apprenticeship.

German keyboard builders in the 1730s and 1740s, such as Wahlfried Ficker from Zeitz, were inspired to imitate the pantalon by making an affordable, easy to operate keyboard instrument, lacking dampers but with regular iron and brass strings and several handstops, which imitated the bare wooden and covered hammer sonorities of Hebenstreit's instrument. They gave these instruments creative names such as the 'Cymbal Clavir',

Klavier bearbeitet hat – von den frühesten Menuetten bis hin zu der komplexen *Fantasie f-moll* für mechanische Orgel KV 608 [24], eine seiner interessantesten Verneigungen vor Johann Sebastian Bach. Pooya und ich diskutierten auch darüber, welche Werke sich für den eigentümlichen, dämpferlosen Klang des Pantalon eignen. Einige der charmant-verspielten Tänze aus Mozarts *Londoner Skizzenbuch* von 1764, KV Anh. 109b (16–20), boten sich besonders an, um die ätherischen Klänge des Instruments zu erkunden. Und so hatten wir ein ganz eigenständiges Projekt gefunden, eine Zusammenstellung Mozart'scher Werke und Fragmente in einer neuen Einrichtung für den Tangentenflügel und das Pantalon! War das nun Unsinn oder eine Möglichkeit, diese Werke aus einem fantasievollen Blickwinkel neu zu betrachten?

Bekanntermaßen haben die Zeitgenossen schon zu Lebzeiten Mozarts durch Bearbeitungen Profit aus seinen Werken geschlagen. Kurz nach seinem Tod wurden ihm dann auch apokryphe Werke untergeschoben und durch ihre Veröffentlichung weithin verbreitet. Dazu gehört die *Ariette mit sechs Variationen A-dur* über ein Thema aus Sartis *I Finti Eredi*, die um 1800 bei Johann Julius Hummel unter Mozarts Namen erschien. Edwin Fischer war von diesem Stück so angetan, dass er es bearbeitete und als letzte Nummer seinen *Mozartiana* anfügte (28) – in seliger Unkenntnis der Tatsache, dass die Komposition wahrscheinlich von dem preußischen Pädagogen Emanuel Aloys Förster (1748–1823), einem Bekannten Haydns, Mozarts und Beethovens, zu Papier gebracht worden war. Im Laufe des 19. Jahrhunderts setzten sich berühmte Komponisten mit Mozarts Vermächtnis auseinander, indem sie Teile des Œuvres arrangierten und benutzten. So sieht man in dem Klarinettenquintett h-moll op. 115 von Johannes Brahms aus dem Jahre 1891 deutliche thematische Parallelen zu Mozarts Klarinettenquintett A-dur KV 581: Es ist die Hommage eines geistreichen Komponisten, der gegen Ende seines Lebens mit romantischer Wehmut, wenn nicht gar Verzweiflung, eine verklärte musikalische Welt vergangener Schönheit und Erhabenheit wiederzuentdecken versucht. Im 20. Jahrhundert haben Musikologen, Komponisten und Interpreten sich zumeist »wissenschaftlich« und systematisch um die Rekonstruktion des Mozart'schen Universums und Nachlasses bemüht – mit oftmals spektakulären Resultaten wie Maynard Solomon in seiner Monographie über den Komponisten (1995) und Benjamin-

## MOZARTIANA RARITÄTEN UND ARRANGEMENTS AUF HISTORISCHEN CLAVIEREN

So lange ich denken kann, hatte ich den ebenso glühenden wie wunderlichen Wunsch, ein Album mit Mozarts Klaviermusik aufzunehmen. Immer wieder bekam ich zu hören, dass die Tonträgerfirmen sich nicht sonderlich für die Veröffentlichung eines solchen Projektes interessierten, da weit bekanntere Künstler als ich den Markt mit ihren Mozart-Einspielungen gesättigt hätten. Was hätte ich denn wohl zu den exzellenten Deutungen eines Vladimir Horowitz, Murray Perahia, Malcolm Bilson, Robert Levin und Dinu Lipatti oder einer Wanda Landowska hinzutun können? Ich sollte meine Bemühungen vernünftigerweise auf neu entdeckte Werke konzentrieren, an denen ich sowohl meine Sachkunde als auch mein Einfühlungsvermögen demonstrieren und zugleich die allgemeinen Kenntnisse über das vielgestaltige Repertoire und Instrumentarium der Klassik und der frühen Romantik erweitern könne. So habe ich mich mehr als ein Jahrzehnt auf diesem meinem Fachgebiet betätigt – doch der Geist der Mozart'schen Musik wollte mich nicht lassen und setzte sich über alle praktischen Erwägungen hinweg.

Anfang des vorigen Jahres kontaktierte mich mein guter Freund Pooya Radbon. Er hatte soeben einen Tangentenflügel von Berner aus dem späten 18. Jahrhundert sowie einen um 1780 von Gottfried Maucher gebauten Pantalon restauriert und fragte, ob ich mir vorstellen könnte, darauf etwas aufzunehmen. Außer unserer Besessenheit von seltenen historischen Tasteninstrumenten teilen Pooya und ich die leidenschaftliche Liebe zu Mozarts Musik. Schon bald drehte sich unser Gespräch um ausgefallene Arrangements unvollendeter Stücke. Pooya machte mich auf die Vervollständigung und Klaviereinrichtung von *Pantalon und Colombine* KV 446-Fs (2–14) aufmerksam, die Franz Beyer 1995 vorgenommen hatte – eine Ballettpantomime, worin der berühmte Komponist im Wiener Fasching von 1783 den Harlekin an der Seite seiner einstigen Flamme und jetzigen Schwägerin Aloysia Lange gab, die als Colombine auftrat. Ein anderer guter Freund, der Clavichord-Bauer Sebastian Niebler, zeigte mir seine seltene Edition von *Mozartiana* (21–23), die Edwin Fischer in den dreißiger Jahren herausgebracht hatte. Diese Publikation enthält alles, was der große Pianist an Mozart'schen Werken für

'Pantelong' and the 'Hammer-Pantalon'. In fact, it was not an uncommon practice for harpsichords to be converted into pantalons during this period.

After 1750, pantalons were built mostly in rectangular shape, an advantage that made them more affordable and numerous. Most pantalons had a narrow compass of C–f<sup>'''</sup> (four and a half octaves) but some had the full five-octave range, such is the case with the instrument employed in the present recording, which was made by Gottfried Maucher in Konstanz, circa 1780. Rectangular pantalons could also be made with beautiful decorations. The present Maucher pantalon has richly inlaid work on its lid and natural keys made of extremely rare snakewood. This shows it must have been made for a wealthy patron. Like the fortepianos of the period, pantalons were built with both *prellmechanik* and *stossmechanik* action. If played with a sensitive and trained touch, hammers can hardly have a bouncing problem, even when the mechanism has no escapement. They can have a reliable action and a high repetition speed, though most compositions of the period do not require it.

During the second half of the 18th century, fortepianos and square pianos began to adopt some features of the pantalon through the inclusion of stops to raise the dampers. C.P.E. Bach commented on the pantalon register in his great treatise on keyboard playing: 'for extemporary performance, the undamped register is the most pleasing provided that the player understands how to manage the continuous reverberation.' The undamped stop was an essential expressive resource of the fortepiano, which persisted in both English and Viennese designs well into the 19th century. The present album is the first to feature a historic pantalon. It intends to offer a window to the interpretative possibilities of this instrument, so peculiar to us, but beloved by 18th-century musicians.

For more information on the restoration process and technical details of the instrument please visit: <https://www.fortepiano-collection.net/pantalon-by-maucher-ca-1775>



**Berner *Tangentenflügel* (late 18th century), Hamburg**

The *Tangentenflügel* or *Springerflügel* is a transitional keyboard instrument, which flourished during the second half of the 18th century. Its design integrates elements of the harpsichord and clavichord into the fortepiano. The tangent piano's strong, bright resonance is produced by pivotless bare wooden staves, striking from below relatively thin strings. The resulting tone quality is quite unique, like a harpsichord suddenly endowed with the ability of producing dynamics. The fortepianos of the 1770s and 1780s, in contrast, produce a sweeter, mellower sound, a result of thicker strings, which are struck by pivoted hammers, usually covered in soft leather.

Franz Jakob Späth (1714–1786) was the most reputed German builder of *Tangentenflügel*. His instruments were famous for having several hand-stops and/or knee-levers, which produced tasteful sound effects or *Klangänderungen*, such as *una corda*, moderator, harp/lute stop, fortepiano stop and damper lifts, even separate ones for the right and left hands. His instruments were also known to require minimal maintenance and tuning. When Mozart visited the workshop of Johann Andreas Stein in Augsburg in October 1777, he mentioned in a letter to his father that until recently the '*spättischen claviere*' had been his favourite type of instruments, but seeing the even touch, quick damping and escapement action of the Stein fortepianos, he had to concede their superiority.

From the letter, it is not clear if Mozart referred specifically to Späth's tangent pianos or to his fortepianos with simple *Stossmechanik*, but the probability remains that he was referring to his fortepianos with *Stossmechanik* without escapement. One should remember that during this period, German tangent pianos were known all over Europe. Späth and Schmahl tangent pianos were even exported to America.

The five-octave historical tangent piano used in this album was made by Johann Wilhelm Berner around 1797. Berner (according to Gerber) worked for Späth and Schmahl before opening his own successful workshop in Hamburg at the end of the 18th century. He followed the design of his colleagues Späth and Schmahl in most details, except he preferred white ivory keys for natural tones, used mahogany veneer instead of walnut similar to the one employed on English pianos, and also favoured square tails in harpsichord style, while Schmahl preferred only rounded ones like Stein.

For more information on the restoration process and technical details of the instrument please visit: <https://www.fortepiano-collection.net/tangent-piano>

Pooya Radbon