

A close-up photograph of a grand piano's keyboard area. The fallboard is open, revealing the keys. The piano is made of light-colored wood with a visible grain. The lighting is dramatic, highlighting the wood and the keys. The background is dark, making the piano stand out.

Sublime · *CLAVECIN ROÍAL*

Pablo Gómez Ábalos

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

1. **Fantasia in E-flat major (mi bemol mayor)**
Wq 58/6 (1782, *Kenner und Liebhaber*, IV) [07:06]
2. **Fantasia in A major (la mayor)**
Wq 58/7 (1782, *Kenner und Liebhaber*, IV) [05:28]
3. **Fantasia in F major (fa mayor)**
Wq 59/5 (1782, *Kenner und Liebhaber*, V) [04:51]
4. **Fantasia in C major (do mayor)**
Wq 59/6 (1784, *Kenner und Liebhaber*, V) [09:04]
5. **Fantasia in B-flat major (si bemol mayor)**
Wq 61/3 (1786, *Kenner und Liebhaber*, VI) [06:26]
6. **Fantasia in C major (do mayor)**
Wq 61/6 (1786, *Kenner und Liebhaber*, VI) [06:34]

Christian Wilhelm Podbielski (1741-1792)

- Sonata V in D major (re mayor)
[*Sechs Clavier-Sonaten*, II (Riga, 1783)]
7. **Allegro con brio** [07:14]
 8. **Grazioso** [03:50]
 9. **Presto e vivo** [03:54]

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

- Sonata II in f minor (fa menor)
WoO 47 [Drei Sonaten (Speyer, 1783)]
10. **Larghetto maestoso – Allegro assai** [05:02]
 11. **Andante** [05:39]
 12. **Presto** [04:25]

Pablo Gómez Ábalos *Clavecin roial*, Dresden 1774 (copy Kerstin Schwarz, Zerbst 2019)

Grabado en/Recorded at: Torre del Virrey (L'Eliana)

Fecha de grabación/Recording date: Julio/July 2019

Productor ejecutivo/Executive Producer: Pablo Gómez Ábalos

Ingeniero de sonido/Sound Engineer: Christopher Greeleaf

Ingeniero de mezcla y masterización/Mixing and Mastering Engineer: Ronald Esteban Ayala Vaca

Clavecin roial, afinación y mantenimiento /Tuning & Maintenance: Kerstin Schwarz (A=415 Hz, Neidhardt)

Imagen de cubierta/Cover illustration: Joaquín Gómez Ábalos

English text review: Simon Chinnery

Patrocina/Sponsor: Fundación BBVA

Colabora/Collaborate: Ajuntament de L'Eliana



Sublime *Clavecin roial*

Esta grabación forma parte de un proyecto de investigación artística realizado con la **Beca Leonardo a Investigadores y Creadores Culturales 2017**, Fundación BBVA (la Fundación no se responsabiliza de las opiniones, comentarios y contenidos incluidos en el proyecto y/o los resultados obtenidos del mismo, los cuales son total y absoluta responsabilidad de sus autores). El objetivo fundamental de este proyecto ha sido la recuperación de un instrumento de teclado del s. XVIII llamado *Clavecin roial*, a través de la construcción de una réplica. Este instrumento es uno de los antecesores del piano cuya transcendencia musical es mucho mayor de la que se le había dado hasta la fecha. Por lo tanto, este es un primer registro con una clara intención experimental de un instrumento (“nuevo” y en pruebas) que vuelve a aparecer después de 222 años (*Clavecin roial* de 1797, último ejemplar conocido que ha perdurado hasta día de hoy).

La minuciosa réplica, acabada en mayo de 2019, es la primera copia mundial que se ha realizado de este instrumento, construida por la restauradora y constructora de teclados históricos alemana Kerstin Schwarz. Está basada principalmente en los instrumentos originales conservados en Berlín (de 1788 con el n° 640 en el Staatliches Institut für Musikforschung, Preussischer Kulturbesitz Musikinstrumenten-Museum, Kat. Nr. 1174) para la maquinaria y registros; Eisenach (1788, n° 666 en la Bachhaus, Kat. Nr. I 85) para el mueble; y Lübeck (1783, n° 324 de la Collection Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck Inv.-Nr. 1968) para el atril y la tapa dinámica.

¿Qué es un *Clavecin roial*?

El *Clavecin roial* es un instrumento de teclado inventado por Johann Gottlob Wagner (1741-1789) en 1774 en Dresde, cuya forma es rectangular como la de un clavicordio de grandes dimensiones. Pese a su nombre, no tiene plectros para producir el sonido, sino macillos que golpean las cuerdas. Esta es la característica por la que se lo considera un tipo de fortepiano (o pianoforte). No obstante, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), en su *Musikalisch-kritische Bibliothek* de 1779 y su *Musikalischer Almanach für Deutschland* de 1782, lo presentó como “un tipo de clavecín” por su sonoridad base.

Las particularidades principales del *Clavecin roial* son la posibilidad de cambiar rápidamente el timbre mediante registros operados por rodilleras y una tapa sobre la tabla armónica, controlada también por una rodillera, que permite un sonido *fortissimo* y más brillante al levantarse. Estas características lo apartan de la imagen habitual que tenemos del fortepiano de los tiempos de Mozart, basado en el fortepiano de Johann Andreas Stein (1728-1792), mal llamado fortepiano “vienés”. El *Clavecin roial*, a diferencia del piano moderno, o el invento de Bartolomeo Cristofori (1665-1732) de alrededor de 1700, tiene los macillos de madera sin cubierta de piel y los apagadores están por defecto separados de las cuerdas.



Imagen 1. Pablo Gómez Ábalos junto a Kerstin Schwarz trabajando en los ajustes del *Clavecín roial* durante la grabación.

Illustration 1. Pablo Gómez Ábalos and Kerstin Schwarz adjusting the *Clavecín roial* during the recording.

Foto/Photo: Christopher Greenleaf.

Orígenes del *Clavecín roial*

Muchos de sus rasgos distintivos recogen la tradición constructiva de los llamados *Pantallons*; sencillos instrumentos de teclado con macillos y registros, ajenos al piano inventado por Cristofori. Estos se construyeron para imitar las características sonoras del enorme dulcemele o dulcimer (tipo de salterio llamado en alemán *Hackbrett*) de Pantaleon Hebenstreit (1668-1750). Es decir, con gran resonancia debida a la ausencia de apagadores, y notables cambios de timbre gracias a dos juegos diferentes de cuerdas (tripa y metal) y baquetas (con cubierta suave y sin cubierta). Así pues, Hebenstreit estableció una moda acústica que asentó una tradición constructiva y originó una estética sonora.

El *Clavecín roial* es un heredero de esta tradición, pero sofisticado por su maquinaria y sus innovaciones. Wagner escribió un anuncio de su *Clavecín roial* en 1775, publicado de nuevo por Forkel en 1779 (véase supra), remarcando la capacidad de éste de cambiar rápidamente el timbre por medio de las rodilleras. Así podía sonar como un clave; un harpa; un laúd; el *Pantallon* (refiriéndose específicamente al dulcemele de Hebenstreit); y curiosamente como un pp ianoforte!. Estos cambios son posibles gracias a un registro de arpa que baja una pieza de madera con tejido flecado, poniéndolo en contacto con las cuerdas; un moderador o registro de laúd (también llamado registro de piano) que coloca lengüetas de piel entre los macillos y las cuerdas; y un registro de *Pantallon* o de los apagadores que permite ponerlos en contacto con las cuerdas.

Mutaciones del Sonido y Resonancia

El placer por los cambios de timbre y la reverberación del sonido formó la estética sonora de la segunda mitad del s. XVIII en las regiones norte-alemanas, propiciando muchos de los gestos idiomáticos en la recién nacida música para piano. Amplios pasajes de arpeggios, pasajes tipo “canción de laúd”, largas notas graves, y muchos acentos y contrastes dinámicos pueden verse en la música del joven Ludwig van Beethoven (1770-1827) en Bonn, o de un compositor todavía más al norte como Christian Wilhelm Podbielski (1741-1792) de Königsberg (actual Kaliningrado). Forkel nos ofrece un valioso testimonio en su *Musikalischer Almanach* de 1782, que corrobora esta afición: “hoy en día, rara vez uno ve un buen pianoforte donde no haya por lo menos tantos registros que con su combinación no se obtengan 10 o 12 cambios (de timbre).” C. P. E. Bach (1714-1788), y muchos de sus seguidores, valoraron la resonancia y variedad tímbrica como los mejores recursos del fortopiano para las fantasías libres y la improvisación. Referencias de ello se encuentran en las anotaciones manuscritas del propio C. P. E. Bach en su última fantasía del cuaderno VI de los *Kenner und Liebhaber* (track 6), y en su influyente texto *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753-1762), en la introducción del capítulo sobre la fantasía libre. Sin embargo, la historia del piano no ha dado verdadera importancia a esta riqueza tímbrica de sus ancestros, ni a su influencia en la música de la época.



Imagen 2. Macillos sin piel, apagadores desconectados, moderador y registro de arpa del *Clavecin royal* original n° 640 de 1788 en el Museo de instrumentos de Berlín.

Illustration 2. Bare hammer heads, dampers disengaged by default, moderator and harp stop, of the *Clavecin royal* No. 640 from 1788 at the Musikinstrumenten Museum in Berlin

Foto/Photo: Kerstin Schwarz.

El *Clavecín Roial*, *Fantasien* y lo Sublime

El *Clavecín roial* se construyó en gran número y fue ampliamente distribuido por J. G. Wagner y su hermano Christian Salomon, llegando a ser también construido y vendido por otros importantes constructores de la época. Reconocidos músicos e incluso el rey de Noruega y Dinamarca, Christian VII (1749-1808), poseyeron estos instrumentos. C. P. E. Bach poseyó uno desde 1782 construido por Christian Ernst Friederici (1709-1780). En octubre de 1785, la escritora Sophie Becker (1754-1789) visitó a C. P. E. Bach en Hamburgo, dejando constancia en su diario de viaje de la sublime impresión que le causó escucharle improvisar y tocar las fantasías en su *Clavecín roial*. J. G. Wagner, en el anuncio de 1775, conectó especialmente el *Clavecín roial* con la música de estilo improvisado (ya fuera extemporánea o compuesta); por eso, las fantasías son un terreno especial para éste. No es sorprendente pues, que C. P. E. Bach retomara este género justo en 1782, el año que adquirió su *Clavecín roial*. Su imaginación compositiva y sus improvisaciones al teclado contribuyeron a su estatus de genio original. Respecto a las dos primeras fantasías de su *Kenner und Liebhaber* IV (tracks 1 y 2), C. P. E. Bach comenta a su editor Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (1719-1794) en una carta de 1782 que “[...] así, después de mi muerte, uno podrá ver cuan fantástico (imaginativo) fui”. Así mismo, su bizarra, irregular y compleja música, fue recibida como sublime. El filósofo Christian Friedrich Michaelis (1770-1834), seguidor de las ideas de Immanuel Kant (1724-1803) definía lo sublime en música en el *Berlinische Musicalische Zeitung* en 1805:

El sentimiento de lo sublime se despierta en la música cuando la imaginación se eleva al plano de lo ilimitado, lo inconmensurable, lo inconquistable [...] En la música, solo lo que puede ser sublime rebasa las competencias conceptuales de la imaginación: pareciendo enormemente grande e importante, extremadamente remoto y extraño para ser captado fácilmente por la imaginación.

Las fantasías de C. P. E. Bach, habitualmente sin líneas de compás (excepto las dos últimas, tracks 5 y 6), están llenas de arriesgados efectos dinámicos y armónicos, marcadas articulaciones y acentos, modulaciones inesperadas, gestos que exigen constantes cambios de tiempo, silencios y espacios atemporales que obligan a repensar cómo crear los espacios sonoros.

La música en el *Clavecin Roial*

Las posibilidades tímbricas del *Clavecin roial* y la resonancia como punto de partida encajan a la perfección con estas fantasías, y permiten viajar por mundos sonoros acordes al carácter de cada gesto o pasaje. Todas las fantasías grabadas en este CD pertenecen a los cuadernos IV, V, y VI de *Clavier-Sonaten und freie Fantasien nebst einigen Rondos für Kenner und Liebhaber*, publicados en Hamburgo en 1783, 1785 y 1787, respectivamente. La Fantasía Wq 58/6, comenzando con un amplio pasaje de arpeggio, presenta una extensa y profunda meditación improvisada. La Fantasía Wq 58/7 describe un ataque de gota bajo el concepto de Edmund Burke (1729-1797) del “padecimiento, angustia y tormento corporal como un productor de lo sublime” (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757). La Fantasía Wq 59/5 vuelve a ser como una meditación pero de un carácter más ligero que la primera. La larga Fantasía Wq 59/6 sugiere en su inicio la combinación entre arpa y laúd propuesta por J. G. Wagner en su anuncio. La Fantasía Wq 61/3 vuelve a recordar las meditaciones improvisadas de la primera y tercera, comenzando como las otras dos con un pasaje de arpeggio. La Fantasía Wq 61/6 es la que tiene un carácter más jocoso y forma de rondó. Los gestos del tema principal parecen extraídos literalmente del último movimiento de la sonata de Podbielski (track 9), aunque se desarrollan de manera diferente. Es en esta fantasía donde encontramos las sugerencias de puño y letra de C. P. E. Bach para cambiar los timbres con los términos de “Claveçin” y “Pianoforte”.

Podbielski fue compositor y organista en Königsberg, donde tenemos referencias de la existencia del *Clavecin roial*. Aunque no podemos afirmar con seguridad que su música para teclado fuera compuesta en este instrumento, está llena de contrastes dinámicos, acentos y sorprendentes cambios de textura musical, que se enriquecen con los cambios de timbre y los efectos sonoros. Por ello las cualidades tímbricas del *Clavecin roial* encajan perfectamente. La sonata que aparece en este CD es la Sonata V del segundo cuaderno de *Sechs Clavier-Sonaten* publicadas en Riga y Leipzig en 1783, y está dedicada a su amigo Bernhard Rode (1725-1797), recién nombrado director de la Academia de Arte de Berlín ese año. Se pueden escuchar muchos puntos de confluencia de estilo con la música de C. P. E. Bach ya que está envuelta, también, por un estilo variado e improvisatorio cercano al de las fantasías. Tal vez el *Presto e vivo* de esta sonata inspirara al propio C. P. E. Bach para su Fantasía Wq 61/6 (track 6, ver supra).

La Sonata en fa menor WoO 47 es la segunda de las tres sonatas que Beethoven dedicó a Maximilian Friedrich (1708-1784), Elector de Colonia, publicadas en Speyer en 1783. Contaba tan solo con 13 años de edad y en ese momento, en Bonn, Beethoven estaba bajo la tutela musical del amigo y admirador de C. P. E. Bach, Christian Gottlob Neefe (1748-1798). Su escritura, llena de acentos, articulaciones y contrastes dinámicos, encaja bien con las posibilidades sonoras del *Clavecin roial*, remarcando el carácter y fuerza pasional de sus sorprendentes pasajes. No obstante, es muy improbable que esta sonata hubiera nacido del *Clavecin roial*, pero, aunque no hay referencias de este instrumento en Bonn, sí las hay de instrumentos combinados multi-tímbricos del constructor Gottfried Friedrich Riedlen (1749-¿?), que tiene características compartidas con el *Clavecin roial*. En la grabación del Presto (track 12) de esta sonata se ha experimentado con las repeticiones, tocando la primera vez de cada parte únicamente con el moderador (piel entre los macillos y las cuerdas) y los apagadores enganchados, de manera que simula el sonido “habitual” del fortepiano “clásico”.

Más información sobre el *Clavecin roial* en mi próximo libro, *Wagner's 'Clavecin roial'. An instrument for the musical sublime* (Girona: Documenta Universitaria, 2019).

Pablo Gómez Ábalos

[English text]

Sublime *Clavecin roial*

This recording is part of an artistic research project that has been supported by a 2017 **Leonardo Grant for Researchers and Cultural Creators**, BBVA Foundation (the Foundation takes no responsibility for the opinions, statements and contents of this project, which are entirely the responsibility of its author). The main objective of this project has been the recovery, building a copy, of an eighteenth-century keyboard instrument called *Clavecin roial*. One of the of the piano whose musical significance is much greater than what was previously attributed to it. Therefore, it is a first non-commercial but experimental recording of an instrument (“new” and on tests) that reappears after 222 years (*Clavecin roial* from the year 1797, the last known specimen that has survived until today).

The accurate replica, finished in May 2019, is the first worldwide copy of this instrument, and has been built by the German early keyboard instrument maker and restorer Kerstin Schwarz. This replica is based mainly on the original instruments in Berlin (from 1788 with No. 640 at the Staatliches Institut für Musikforschung, Preussischer Kulturbesitz Musikinstrumenten-Museum, Kat. Nr. 1174) for the action and registers; Eisenach (1788, No. 666 in the Bachhaus, Kat. Nr. I 85) for the case; and Lübeck (1783, n° 324 of the Collection Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck Inv.-Nr. 1968) for the music stand and the dynamic lid.

Imagen 3. Pablo Gómez Ábalos grabando con el *Clavecín roial*.

Illustration 3. Pablo Gómez Ábalos recording on the *Clavecín roial*.

Foto/Photo: César Octavio Hernández.



What is a *Clavecín roial*?

The *Clavecín roial* is a keyboard instrument with a rectangular shape like a large clavicord, invented by Johann Gottlob Wagner (1741-1789) in 1774 in Dresden. Despite its name, it does not have quills to produce the sound, but hammers that hit the strings. This is the feature by which it is considered a type of fortepiano (or pianoforte). However, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), in his *Musikalisch-kritische Bibliothek*, from 1779, and his *Musikalischer Almanach für Deutschland* from 1782, presented it as “a type of harpsichord” due to its default sound.

The main particularities of the *Clavecín roial* are the possibility of offering sound mutations through registers or stops quickly operated by knee levers, and a lid above the soundboard (also controlled by a knee lever), which allows for the *fortissimo* with a brighter sound when raised. These features set it aside from the usual image we have of the Mozart-period fortepiano, usually based on the fortepiano of Johann Andreas Stein (1728-1792), and wrongly called “Viennese” fortepiano. As opposed to a modern piano and the invention of Bartolomeo Cristofori (1665-1732) around the year 1700, the *Clavecín roial* has bare wooden hammer heads without any cover and the dampers are separated from the strings by default.

Clavecin roial's Origins

Many of its distinctive features reflect the building-tradition of the so-called *Pantolons*. They are keyboard instruments with a simple hammer-action and stops that have nothing to do with the piano invented by Cristofori. They were built for imitating the aural characteristics of the huge dulcimer (*Hackbrett*) of Pantaleon Hebenstreit (1668-1750): powerful resonance due to the absence of dampers, and remarkable changes of timbre thanks to two types of strings (gut and metal) and sticks (with soft cover and without cover). Thus, Hebenstreit established an aural fashion that created a new tradition in building keyboard instruments and originated an acoustic aesthetic. The *Clavecin roial* is an heir of this tradition but sophisticated for its action and innovations. Wagner wrote an advertisement for his *Clavecin roial* in 1775, which would be republished by Forkel in 1779 (see above), highlighting its resonance and ability to change the timbre quickly through its knee levers. Wagner described the sounds it can imitate: a harpsichord, harp, lute, Pantalon (referring specifically to the dulcimer of Hebenstreit) and a pianoforte! These mutations are possible thanks to a harp stop that lowers a piece of wood with fringed fabric, putting it in contact with the strings; a moderator or lute stop (also called piano stop) that places leather tabs between the hammers and strings; and a Pantalon stop or damper stop that allows to put the dampers in contact with the strings.

Sound Mutations and Resonance

The pleasure for the changes in timbre and reverberating sound formed the aural aesthetic that fostered idiomatic gestures to the new-born piano music of the second half of the eighteenth century, mainly in North-German areas. Long *Arpeggio*-passages, lute song-like passages, long bass notes and many accents and dynamic contrasts can be observed in the music of the young Ludwig van Beethoven (1770-1827) in Bonn, or of a composer even further north like Christian Wilhelm Podbielski (1741-1792) from Königsberg (now Kaliningrad). Forkel offers us a valuable testimony in his *Musikalischer Almanach* from 1782 that confirm this passion: "one seldom now sees a good pianoforte on which there would not be at least enough stops so that, by various combinations of them, 10 or 12 mutations can be brought out." C. P. E. Bach (1714-1788), and many of his followers, praised the reverberation of the sound and the timbre changes as the fortepiano's best means for free-fantasias and improvisations. References to this are found in the handwritten annotations of C. P. E. Bach himself, in his last fantasia of *Kenner und Liebhaber* VI (track 6) and his influential text *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753/1762) in the introduction of the chapter on free fantasia. However, the history of the piano has not given real importance to this timbral richness of its ancestors, nor its influence on the music of the time.

The *Clavecin roïal*, *Fantasiën* and the Sublime

The *Clavecin roïal* was built in large numbers, widely distributed by Wagner and his brother Christian Salomon, and would eventually also be built and sold by other celebrated keyboard makers at the time. Celebrated musicians and, even the king of Norway and Denmark Christian VII (1749-1808), possessed these instruments. C. P. E. Bach owned one built by Christian Ernst Friederici (1709-1780) from 1782. In October 1785, the writer Sophie Becker (1754-1789) visited C. P. E. Bach in Hamburg, documenting in her travel diary the sublime impression that he made on her by improvising and playing fantasias on his *Clavecin roïal*. Wagner, in his advertisement, linked the *Clavecin roïal* essentially to improvisational-like music, whether it was extemporaneous or composed, and that is why the fantasias are particularly suited to it. It is not surprising that C. P. E. Bach restarted this musical genre in just 1782, the year he acquired his *Clavecin roïal*. His compositional imagination and improvisations on the keyboard contributed to his status as an *Originalgenie*. Regarding the first two fantasias of his *Kenner und Liebhaber IV* (tracks 1 and 2), C. P. E. Bach comments in a letter from 1782 to his editor Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (1719-1794): “[...] so that after my death, one could see what a Fantast (how imaginative) I was”. Likewise, his bizarre, irregular, and complicated music was received as sublime. The philosopher Christian Friedrich Michaelis (1770-1834), follower of the ideas of Immanuel Kant (1724-1803) defined the sublime in music in the *Berlinische Musicalische Zeitung* in 1805:

The feeling of the sublime is aroused in music, when the imagination is elevated to the plane of the limitless, the immeasurable, the unconquerable [...] In music, only that can be sublime which exceeds the conceptual powers of the imagination: which appears too large and significant, too foreign and strange, for the imagination to grasp it easily.

The fantasias of C.P.E. Bach, usually unbarred (except the last two, tracks 5 and 6), are full of risky dynamic and harmonic effects, marked articulations and accents, unexpected modulations, gestures that force constant changes of tempo, silences and timeless spaces that compel one to rethink how to create sound spaces.

The music on the *Clavecin roïal*

The timbral possibilities of the *Clavecin roïal* and the default resonance as a starting point fit perfectly with these fantasias and allow travelling through sound worlds according to the character of each gesture, or passage. All the fantasias recorded on this CD belong to the collections IV, V, and VI of *Clavier-Sonaten und freie Fantasiën nebst einigen Rondos für Kenner und Liebhaber*, published in Hamburg in 1783, 1785 and 1787, respectively. The Fantasia Wq 58/6, beginning with a resonant Arpeggio -passage, presents a long and profound improvised meditation.

The Fantasia Wq 58/7 describes a gout attack under Edmund Burke's (1729-1797) concept of "pain, anguish and body torment as a producer of the sublime" (A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1757). The Fantasia Wq 59/5 returns to being like a meditation but of a lighter character than the first one. The extended Fantasia Wq 59/6 initially suggests the combination between harp and lute proposed by J. G. Wagner in his advertisement. The Wq 61/3 Fantasia recalls the improvised meditations of the first and third, beginning, like both the others, with an *Arpeggio-passage*. The Fantasia Wq 61/6 is the one that has a more humorous character in a prominent Rondo-like form. The gestures of the main theme seem to be taken verbatim from the last movement of the Podbielski sonata (track 9), although they develop differently. It is in this fantasy that we find the handwriting suggestions of C. P. E. Bach to change the timbres with the terms of "Claveçin" and "Pianoforte".

Podbielski was a composer and organist in Königsberg, where we have references to the existence of the *Clavecin roïal*. Although we cannot say for sure that his keyboard music was composed on this instrument, it is full of dynamic contrasts, accents and surprising changes in musical texture, which are enriched by using timbre changes and sound effects. That is why the timbral qualities of the *Clavecin roïal* are so satisfactory. The sonata that appears on this CD, the Sonata V of the second collection of six sonatas published in Riga and Leipzig in 1783, is dedicated to his friend Bernhard Rode (1725-1797), appointed director of the Berlin Academy of Art that year. Many similarities in style can be seen with the music of C. P. E. Bach since it is also surrounded by a varied and improvisational style close to that of fantasias. Perhaps the *Presto e vivo* (track 9) of this sonata inspired C. P. E. Bach himself in composing his Fantasia Wq 61/6 (track 6, see above).

The Sonata in f minor WoO 47 is the second of the three sonatas that Beethoven dedicated to Maximilian Friedrich (1708-1784), Elector of Cologne, published in Speyer in 1783. He was only 13 years old, and at that time, in Bonn, Beethoven was a pupil of C. P. E. Bach's friend and admirer, Christian Gottlob Neefe (1748-1798). Beethoven's musical writing full of accents, articulations and dynamic contrasts, fits also with the sonic possibilities of the *Clavecin roïal*, highlighting the passionate character and strength of its surprising passages. However, it is improbable that this sonata was composed on a *Clavecin roïal*. But, although there are no references of this instrument in Bonn, there are some of the combined multi-timbral keyboards of the keyboard instrument maker Gottlieb Friedrich Riedlen (1749-?) and some features of these instruments are shared with the *Clavecin roïal*. In the recording, the Presto (track 12) was an experiment; I played the first time of each part only with the moderator and the dampers on, so as to simulate the "usual" sound of the classical-fortepiano.

More information about the Clavecin roïal will be found in my forthcoming book, Wagner's Clavecin roïal. An Instrument for the Musical Sublim (Girona: Documenta Universitaria 2019).

*Pablo Gómez Ábalos
English text review:
Simon Chinnery*



Imagen 4. Pablo Gómez Ábalos interpretando en el *Clavecín roial*.

Illustration 4. Pablo Gómez Ábalos performing on the *Clavecín roial*.

Foto/Photo: César Octavio Hernández.

Pablo Gómez Ábalos

Pianista, clavicordista y musicólogo, investigador independiente. Profesor de biomecánica aplicada a la técnica del piano en Musikeon (Valencia). Colaborador del Museu de la Música de Barcelona. Galardonado con una Beca Leonardo 2017 de la Fundación BBVA.

Pianist, clavicordist and independent scholar. Teacher of biomechanics in piano technique at Musikeon (Valencia) and a contributor to Barcelona Music-Museum. Awarded with a Leonardo Grant 2017 from BBVA Foundation.

<https://www.redleonardo.es/beneficiario/pablo-gomez-abalos/>

YouTube: Pablo Gómez Ábalos

La grabación en la Torre del Virrey (Ajuntament de L'Eliana)

Esta grabación ha sido registrada en el “Salón de los nobles” de La Torre del Virrey de L'Eliana, una villa agrícola de los s. XVI-XVII habitada en origen por Don Juan Bautista de Baba, tesorero general de la Santa Cruz de Valencia y su reino. La finca y su torre actual, fue una remodelación de la primera mitad del siglo XIX, cuando fue adquirida por don Félix María Calleja del Rey, Conde de Calderón y Virrey de México, fijando allí su residencia estival.

The recording in la Torre del Virrey (Ajuntament de L'Eliana)

This CD was recorded in the “Hall of the Nobles” of La Torre del Virrey in L'Eliana. A field mansion of the s. XVI-XVII originally inhabited by Don Juan Bautista de Baba, general treasurer of the Holy Cross of Valencia and his kingdom. The estate, including the current tower, dates from the first half of the 19th century, when it was acquired by Félix María Calleja del Rey, Count of Calderón and Viceroy of Mexico to establish their summer residence.



Imagen/Illustration 5. La Torre del Virrey.

Foto: Pablo Gómez Ábalos



Sublime Clavecin roial

Foto/Photo: Kerstin Schwarz.

Agradecimientos:

Con agradecimiento a/With thanks to M^a Carmen Antequera, César Octavio Hernández, Irene Moros Albert, Vicente Roncero, Salvador Torrent, Toni Barea, Kerstin Schwarz, Simon Chinnery.