

Jacob Klein (1688–1748)

SCORDATURA SONATAS

PAVEL SERBIN (cello) ALEXANDER GULIN (cello)
HANS KNUT SVEEN (harpisichord)



Sonata in C major for cello and basso continuo (Op.1 No.13)

- ① *Presto – Adagio* [2:09]
 ② *Allegro* [2:58]
 ③ *Largo* [2:10]
 ④ *Allegro* [3:14]

Sonata in D major for cello and basso continuo (Op.1 No.14)

- ⑤ *Largo – Adagio – Poco Allegro – Adagio* [1:39]
 ⑥ *Allegro* [3:58]
 ⑦ *Adagio* [2:21]
 ⑧ *Allegro* [2:00]

Sonata in A minor for cello and basso continuo (Op.1 No.17)

- ⑨ *Allegro – Adagio* [1:30]
 ⑩ *Andante* [4:28]
 ⑪ *Adagio* [2:10]
 ⑫ *Vivace* [3:16]

Sonata in B minor for cello and basso continuo (Op.1 No.18)

- ⑬ *Adagio – Vivace – Presto – Adagio* [2:08]
 ⑭ *Allegro* [4:41]
 ⑮ *Largo* [2:38]
 ⑯ *Allegro* [3:00]

Duet in G major for two cellos (Op.2 No.6)

- ⑰ *Allegro – Adagio* [1:12]
 ⑱ *Gavotta. Vivace* [1:15]
 ⑲ *Ciaccona. Poco Allegro – Allegro* [2:03]

20	<i>Gavotta. Presto</i>	[0:43]
21	<i>Minuetto. Allegro</i>	[1:11]
22	<i>Giga. Allegro</i>	[1:42]

Bonus tracks:

Sonata in E major for cello and basso continuo (Op.1 No.15)

23	<i>Adagio</i>	[1:28]
----	-------------------------	--------

Sonata in F sharp minor for cello and basso continuo (Op.1 No.16)

24	<i>Allegro</i>	[1:46]
----	--------------------------	--------

Total Time [56:51]

Tracks 1–16, 23, 24 are world premiere recordings

Pavel Serbin **cello** J. Guanini, Viacenza, 1731

Alexander Gulin **cello** E. Meinel Meisterwerkstätten
Musima, Germany, 1970s / after A. Stradivari, Italy,
late 17th century

Hans Knut Sveen **harpsichord** Cembalobau Merzdorf,
Germany, 1997 / after J. Ruckers, Antwerpen, 1640
Tracks 1–4: Vallotti temperament, transposed up two semitones
Tracks 5–16, 23, 24: Bach-Lehmann temperament (2005),
transposed up two semitones



Most composers in Western music history were professional musicians. This “most” seems to imply that there were also composers who were not professional musicians, and that is indeed the case. In various countries and at various periods amateur composers have played an important role. Tommaso Albinoni, Francesco Antonio Bonporti and Benedetto Marcello, for example, were all well-known amateur composers active in Italy at the beginning of the eighteenth century. They proudly called themselves “amatore” or “dilettante” on the title pages of their published works. The German-speaking countries and the Netherlands also had their share of amateur composers in the first half of the eighteenth century. Among Dutch amateur composers Jacob Klein the Younger, who lived from 1688 to 1748, is perhaps not the best known – this prerogative certainly goes to Count Unico Wilhelm van Wassenaer, composer of the famous *VI Concerti armonici*, anonymously published in the Hague in 1740 and later incorrectly attributed to their editor



Carlo Ricciotti detto Bacciccia or even to Pergolesi – but his music certainly merits performance and is well worth listening to and recording.

Jacob Klein “the Younger” (in Dutch: “de Jonge”, on the title pages of his publication “le Jeune” or “il giovane”) was indeed not a professional musician himself, but by birth and kinship he was related to several musicians and dancers of his time, as well as painters. Klein was named “the Younger” to distinguish him from his father Jacob Klein “the Elder” (born 1661, died around 1715–1720), who was dancing master at the City Theatre of Amsterdam for many years, at least from 1690 to 1714 and perhaps before and after that time. Dance played such an important role in the drama of this period that the position of dancing master at an official theatre staging some 150 productions per year was undoubtedly prestigious. The Amsterdam music publisher Estienne Roger dedicated his reprint of the famous Violin Sonatas Opus 5 by Arcangelo Corelli, published in 1702, to Jacob Klein the Elder. Jacob Herman Klein was born in Amsterdam on October 14, 1688 and baptised two days later, October 16, at the Catholic church of De Ster. He was the first child of Jacob Klein the Elder and Johanna van Geleijn (1661–1701), who had married the year before (registered on December 5, 1687). His father was a Catholic, like many musicians of this period in the officially Calvinist Dutch Republic; his mother a Mennonite. (After the first wife’s death Jacob Klein married Anna Maria Roest in 1705).

An older sister of Jacob Klein the Elder was Lidwina Klein (born 1656), who in 1674 married Philippus Hacquart, from



Bruges in Flanders but living in Amsterdam from the 1670s onwards. Philippus was employed by the Amsterdam City Theatre as a dancer and musician (we can assume he was primarily a viola da gamba player), but also wrote several pieces for the viola da gamba. His brother was Carolus Hacquart, who worked as a musician and composer in Amsterdam and The Hague and composed several sets of vocal and instrumental music published in Amsterdam between 1674 and 1686.

No details about the musical training of Jacob Klein the Younger are known, but because of his family connections it could not have been difficult to find him a music teacher among the musicians and composers active in Amsterdam around 1700. His instrument would have been the cello, judging from the musical compositions he wrote later in his life. Perhaps he was instructed by his uncle Philippus Hacquart, but if so he must have substituted the new and modern violoncello for the viola da gamba (then already becoming old-fashioned).

Jacob Klein the Younger did not take up music as a profession. He became a merchant, although we know very little about his exact occupation. In 1710 he married Susanna Spieringh (born 1688, baptised May 5) and a few years later he and his father-in-law Willem Spieringh established a company for trading gum arabic. His marriage brought him another interesting relative. His mother-in-law was Isabella de Hondecoeter, daughter of the well-known Dutch painter Melchior de Hondecoeter (1636–1695). Jacob Klein seems to have had only one child, Geertrui, born in 1711. Klein died in 1748 and was buried on March 8 at the Oude Kerk in Amsterdam.



Nearly nothing is known of Jacob Klein's professional career, but we know at least some of his musical compositions. Between 1717 and 1746 he published a total of 36 sonatas, of which six are for oboe and figured bass, six for violin and figured bass, eighteen for violoncello and figured bass, and six for two violoncellos. The recurring number six suggests they were published in groups of six, and that is indeed the case. His Opus 1, published in 1716 when he was 28 years old, consists of eighteen sonatas divided in three groups of six entitled *Livre premier*, *Livre second* and *Livre troisième* respectively. Nos. 1 to 6 are for oboe and figured bass, nos. 7 to 12 for violin and figured bass, and nos. 13 to 18 for violoncello and figured bass. On the title page the publisher is credited as Jeanne Roger. In 1716 she had succeeded her father Estienne Roger as nominal owner of his music publishing business. However, since Jeanne was under twenty at the time we may assume the business was still managed by her father. Jacob Klein's Opus 2, a collection of six duets for two violoncellos, followed just two years later in 1719, also published under the name of Jeanne Roger. Opus 3 and 4 are, again, sets of six sonatas for violoncello and figured bass. These were published much later, around 1740 and 1746 respectively. Both Estienne and Jeanne Roger had died in the meantime, Estienne in 1721 and Jeanne in 1722. Klein's Opus 3, printed around 1740 by Michel-Charles le Cène, son-in-law and business successor of Estienne Roge, was one of the last publications produced by the firm of Roger-Le Cène. Le Cène died in 1743 and Jacob Klein had to look for another publisher when his Opus 4 was ready for printing. He chose Gerhard Fredrik Witvogel, who



had been active as a music publisher in Amsterdam from 1731 onwards. It would be one of Witvogel's last editions. Jacob Klein was almost sixty years old by then.

Fate has not been generous to the music of Jacob Klein the Younger. Of the 36 sonatas published in Amsterdam in the first half of the eighteenth century just half, three sets of six, have been preserved. These three sets are all for the violoncello: the Sonatas Opus 1, Livre 3 (with the title *VI Sonates a une Basse de Violon et Basse Continue*), the Duets Opus 2 (*VI Duetti a due Violoncelli, Preludii, Allemande, Correnti, Gighe, Sarabande, Gavotte, Minuetti, Fuga, e Ciaccone*) and the Sonatas Opus 4 (*VI Sonate a Violoncello solo e Basso Continuo*). Another set of Violoncello Sonatas (Opus 3) and the Oboe and Violin Sonatas of Opus 1 are lost. Our knowledge of these lost works comes from the catalogues issued at various times by their publishers. Consequently all the surviving works of Jacob Klein are for the violoncello: the Six Sonatas Opus 1, Livre 3, the Six Duets Opus 2 and the Six Sonatas Opus 4.

Although Klein's sonatas for violoncello are not the first specimens of the genre, they certainly belong to the earlier examples. Whereas violin sonatas were published in vast quantities from the beginning of the seventeenth century, sonatas for violoncello and figured bass were not published before the end of that century and still rare in the first quarter of the eighteenth century, only increasing in number later in the century, especially after 1750. In the Netherlands there was a tradition of composing and publishing sonatas (or rather, suites) for viola da gamba and figured bass by composers such as Carolus and Philippus



Hacquart, Johan Schenck, Johan Snep and Jacob Riehmman, roughly covering the years from 1680 to 1710. (Of course works for viola da gamba and figured bass were also published in other countries during these years, especially in France and Germany.) Whether or not this was an inspiration for Jacob Klein to compose for the violoncello is difficult to say. In any case he was the first Dutch composer to compose specifically for the violoncello.

*Rudolf Rasch, Associate Professor of Musicology at the
Institute of Media and Culture Studies, Utrecht University
(Utrecht, Netherlands)*

In the second part of his treatise *Der vollkommene Kapellmeister*, Johann Mattheson explains the essence of a good melody to beginning composers. He says that a good melody is “light”; it is perceived naturally and easily, nothing about it seems contrived or scholarly. He goes on to quote a French author: musical levity “might be compared with artificial gardens, where our sight delights in lawns and shrubs without realising how much is invested in such a composition; it looks like a coincidence, a play of nature, while actually it was bought with millions” (Chapter 5, para. 70).

Klein’s lively, natural and flexible music is perceived so easily as if his adagios and allegros combined into tidy two- and three-part compositions of their own accord, already filled with visible, theatrical images; as the fanciful interweaving of bristling dotted rhythms, tense sequences and slow cadences came to the author



in a flick of a second. This is hardly the case: looking at his music from the technical viewpoint, one finds a meticulous design and a clear temporal, metrical and tonal plan, beside lively imagination. Sonatas 13 through 18 from the third book of Opus 1 are in four movements; the first four correspond to the slow-fast-slow-fast design (Nos. 17 and 18 will be discussed separately). Every work has two movements in even metre and two in triple metre.

All sonatas are written in different keys: C major – D major – E major – F sharp minor – A minor – B minor. The composer's logic when selecting this tonal plan seems to be quite unorthodox: we see six keys, sharp or with no key signature; first three are major ones, next three are minor; six tonics create a Dorian hexachord from A. It is not quite clear what this plan entails: perhaps it covered all three books of Opus 1, and, knowing only one third of it, we cannot draw conclusions. In any case, it is clear that Klein composed “with a twist”; looking carefully at his pieces, we see “twists” in harmony, form, texture; even the tuning of the solo cello is unusual: Klein instructs to tune the instrument one tone higher than customary, D-A-E-B instead of C-G-D-A (an alternative tuning is called *scordatura*, which literally means “mistuning” in Italian). The strings are tighter, there is less vibration and the sound becomes more “focused.”

Among harmonic surprises one could mention the tonal plan of the slow third movement of Sonata No. 14: it starts in D major and ends in D minor. Within baroque harmony, it's an “emergency”: nobody wrote like that, it just was not done. Inside a major movement the author could give in to his melancholy and compose in parallel minor, but he had to finish in major: major



was considered a more stable and perfect mode (minor pieces often end with a major chord, but not vice versa). It is unlikely that Klein was pursuing a philosophical goal: perhaps he just found this conclusion fitting and beautiful, and went with the bold harmonic means.

The last two sonatas, in A minor and B minor, are especially rich in musical inventions. Klein must have conceived them as the finale of the whole Opus 1, not just the third book. In the A minor sonata the fast movements are the first and the last; between them are an Adagio and an Andante, the only one in the whole collection. The “twist” of the first movement is in its texture: a fast ostinato with latent two-part writing.

This peculiar and felicitous texture reflects in a vivid image in the finale of the B minor sonata: booming fourths and octaves in the bass are interlaced with fast figurations which quickly change the direction. As if a bulky chariot, after it took much effort to get it moving, were released in the open. The composer is evidently attracted to the changes in both texture and tempo in the first movement: after a few bars, the Adagio is swept away by a gust of Vivace – Presto, so that the initial motion is only remembered in the cadence.

Opus 2 has completely different sonatas: cello duets which consist of dances like suites. Their rhythm is more bouncy, they have more often “square,” eight-measure structure. In Sonata No.6 (on this album), both cellos are equally active, both parts have lots of movement, and Klein demands the retuning of both instruments (he uses the same scordatura as Bach in his Fifth suite for solo cello, BWV 1011: C-G-D-G).



ENGLISH



The wish to give parts of equal importance to the soloists led Klein to an interesting solution. In the middle of Sonata No.6 there is a Chaconne, surrounded by two Gavottes. It is a major-key dance with a minor-key middle section, written in a typical Chaconne variation form; the theme is repeated many times, joining first one melody, then another, then yet another, and so on (these melodies are called counterpoints). The “twist” is that every variation – that is, every combination of theme and counterpoint – is repeated twice in a row: first the first cellist plays the contrapuntal line and the second the theme, then their roles are reversed.

Duets Opus 2 are just as technically taxing as Sonatas Opus 1, and cello techniques used are even more diverse. For example, we see a pizzicato (including a left-hand one). This technique emphasizes the openings of the Chaconne theme.

Looking through Klein’s pieces, one appreciates the respectful praise of baroque scholars regarding a *concertto*, “a witty design”: they saw it in works which combined daring with variety and love for order. If the implementation lacked logic and clarity, the brilliance of the author’s fantasy could seem superfluous. Such pieces were likened to “a peacock’s tail spread out in the sun, which dazzles with the variety of colours but impedes movement” (Daniello Bartoli). Klein’s Sonatas demonstrate both the richness of his ideas and the clarity of his logic: we see an ingenious composer, who knows his instrument very well, uses its capacities sparingly and efficiently, and creates music full of inspiration and warmth.

Anna Andrushkevich, translation by Viktor Sonkin





Большинство композиторов, имена которых известны из истории западной музыки, были профессиональными музыкантами. Заметив слово «большинство», внимательный читатель может предположить, что были и другие композиторы, не ставшие профессиональными музыкантами, и окажется прав. В разных странах в разное время композиторы-любители играли довольно значительную роль. Например, в Италии начала 18 века снискали славу Томмазо Альбиниони, Франческо Антонио Бонпорти и Бенедетто Марчелло – музыканты, которые на титульных листах своих произведений гордо называли себя «любителями» или «дилетантами». Вообще же, в то время могли похвастаться замечательными композиторами-любителями и немецкоязычные страны, и Нидерланды.

Голландец Якоб Кляйн Младший (1688–1748), по-видимому, не был самым известным композитором-дилетантом в своей стране. Если иметь в виду популярность, то пальму



первенства тут следует отдать графу Унико Вильгельму ван Бассенару, автору шести знаменитых «Гармонических концертов», которые были анонимно опубликованы в Гааге в 1740 г. (затем их ошибочно приписывали то издателю Карло Риччиотти по прозванию Баччиччия, то даже Перголези). Но музыка Кляйна несомненно заслуживает того, чтобы ее исполняли, записывали и слушали.

Якоб Кляйн Младший (на голландском – “de Jonge”) в сочинениях именовал себя по-французски, “le Jeune”, или по-итальянски, “il giovane”. Хотя по профессии он не имел отношения к искусству, среди его родственников были и музыканты, и танцовщики, и художники. Его называют «младшим» в отличие от отца, Якоба Кляйна Старшего (р. в 1661, умер ок. 1715–1720), который много лет был распорядителем танцев в Амстердамском городском театре; достоверно известно, что он занимал эту должность с 1690 по 1714 г., но, возможно, он приступил к исполнению обязанностей несколько раньше, а оставил их позднее. В то время танцы имели большое значение в спектаклях, и роль танцмейстера в театре, дававшем около 150 представлений в год, безусловно, была важной. Не случайно известный амстердамский музыкальный издатель Этьен Руже, в 1702 г. выпустив в свет очередное издание Скрипичных сонат Корелли опус 5, посвятил его Якобу Кляйну Старшему.

Якоб Герман Кляйн Младший появился на свет в Амстердаме 14 октября 1688 г. и был крещен двумя днями позже в римско-католической церкви «Звезда». Он был первым ребенком Якоба Кляйна Старшего и Иоганны ван



Хеляйн (1661–1701): они поженились за год до его рождения, в 1687 г. Хотя главным вероисповеданием Нидерландской республики был кальвинизм, Кляйн-отец, как и многие музыканты, жившие в Соединенных провинциях, был католиком, а его супруга принадлежала к ордену меннонитов.

Старшая сестра отца, Лидвина Кляйн, вышла в 1674 г. замуж за Филиппа Хаккара. Музыкант и танцовщик городского театра в Амстердаме, он играл на виоле да гамба и писал пьесы для этого инструмента. Его брат Карл Хаккар, композитор и музыкант-исполнитель, работал в Амстердаме и Гааге, писал вокальную и инструментальную музыку, в период с 1674 по 1686 г. опубликовал в Амстердаме несколько сборников своих сочинений.

Никаких сведений о музыкальном образовании Якоба Кляйна Младшего не сохранилось, но едва ли для его семьи представляло трудность найти ему педагога среди музыкантов, работавших в Амстердаме около 1700-х годов. Судя по сочинениям Кляйна, он играл на виолончели. Возможно, его наставником был упомянутый Филипп Хаккар, который вполне мог владеть не только гамбой, но и таким новым в то время инструментом, как виолончель.

Достоверных сведений о профессиональной деятельности Кляйна Младшего крайне мало; по-видимому, он занимался торговлей. В 1710 г. он женился на Сюзанне Шпирын (1688–1750), а несколько лет спустя совместно со своим тестем Виллемом Шпирином основал фирму по производству гуммиарабика. Благодаря женитьбе Кляйн стал родственником известного голландского художника Мельхи-



ора де Хондекутера (1636–1695): его дочь Изабелла де Хондекутер стала тещей композитора.

В период с 1717 по 1746 г. композитор опубликовал 36 сонат. Тридцать из них написаны для солирующего инструмента и басса континуо (шесть – для гобоя, шесть – для скрипки, восемнадцать – для виолончели), шесть представляют собой виолончельные дуэты.

Опус 1, который вышел в свет в 1716 г., когда автору было 28 лет, содержал 18 сонат, разделенных на три группы по шесть. Каждая из них была озаглавлена как «книга первая», «вторая» или «третья». Сонаты №№1–6 были написаны для гобоя, №№7–12 – для скрипки, №№13–18 для виолончели. В выходных данных указано имя Жанны Роже: в 1716 г. управление делами музыкального издательства ее отца Этьена Роже перешло к ней. Опус 2, который был опубликован вскоре после опуса 1, содержит Шесть дуэтов для двух виолончелей (изданы в 1719 г., снова у Жанны Роже). В опусах 3 и 4 – по шесть сонат для виолончели и баса. Эти сочинения вышли в свет позднее, в 1740-х годах.

Судьба оказалась не особенно благосклонна к музыке Якоба Кляйна Младшего. Из 36 сонат, опубликованных в Амстердаме, сохранилась только половина. Все дошедшие до нас сочинения написаны для виолончели: это Сонаты №№13–18 опус 1, Дуэты опус 2 и Сонаты опус 4. Остальные сочинения (Сонаты №№1–12 опус 1, Сонаты для виолончели опус 3) утрачены, сведения о них сохранились только в каталогах, которые в разное время публиковали музыкальные издательства.



Сонаты Кляйна для виолончели – не первые, но одни из самых ранних сочинений в этом жанре. С начала 17 века из печати в большом количестве выходили сонаты для скрипки, но сонаты для виолончели и баса появились только в конце этого столетия. В первой четверти 18 века они все еще были редкостью, число их увеличилось лишь позднее, особенно заметно – после 1750 г.

В Нидерландах существовала традиция сочинения сонат (или точнее сюит) для виолы да гамба и басса континуо. В 1680–1710 гг. в числе композиторов, работавших в этом жанре, были Карл и Филипп Хаккары, Иоганн Шенк, Иоганн Снеп и Якоб Риман. (Разумеется, сочинения для гамбы и баса в те же годы создавали и в других странах, особенно широко они были распространены во Франции и Германии.) Трудно сказать, сыграли ли эти пьесы какую-то роль в том, что Кляйн сочинил сонаты для виолончели. В любом случае стоит заметить, что он – первый нидерландский композитор, который начал писать музыку для этого инструмента.

*Рудольф Раш, доцент кафедры музыковедения
Института культуры и междисциплинарных
исследований (Утрехтский университет, Нидерланды),
перевод Анны Андрушкевич*

Во 2-й части трактата «Совершенный капельмейстер» Иоганн Маттезон, давая наставления начинающим композиторам, рассуждает о том, что такое хорошая мелодия. Он замечает, например, что хорошей мелодии свойственна







Left to right: ALEXANDER GULIN, PAVEL SERBIN, HANS KNUT SVEEN

«легкость»: то есть она воспринимается легко и естественно, ничто в ней не кажется ученым или надуманным. Развивая эту мысль, он приводит слова одного французского автора: музыкальную легкость «можно сравнить с теми искусственными садами, где, любуясь газонами и лужайками, мы не подозреваем о том, сколько вложено в это прелестное сочетание: оно кажется случайностью, игрой природы; между тем оно куплено за миллионы» (Глава 5, §70).

Живая, естественная и пластичная музыка Кляйна воспринимается так легко, как будто Адажио и Аллегро сами собой сложились в аккуратные двух- и трехчастные формы, наполнились зримыми образами, как бы сошедшими с театральных декораций, и прихотливое сплетение ершистых пунктиров, беспокойных секвенций и медленных кадансов не стоило автору и секунды раздумий. Это между тем вряд ли так: если посмотреть на его музыку с точки зрения композиторской техники, то помимо богатой фантазии мы заметим точный расчет, ясный темповый, метрический и тональный план.

Все сонаты №№13–18 из третьей книги первого опуса четырехчастны, первые четыре написаны по схеме медленно – быстро – медленно – быстро (о Сонатах №17 и 18 будет сказано отдельно). В каждом произведении есть две части в четном размере и две в трехдольном: в первых двух сонатах четные части – первые (1 и 2), трехдольные – заключительные (3 и 4), в следующих двух четные части располагаются по краям (1 и 4), а трехдольные находятся внутри (2 и 3), в последней паре сонат четные и трехдольные части чере-



дуются (трехдольные – 1 и 3, четные – 2 и 4). Очевидно, что автор сознательно позаботился о таком «метрическом плане»: он хотел сделать последовательность сонат разнообразной и в то же время стройной.

Все произведения написаны в разных тональностях: *До – Ре – Ми – фа-диез – ля – си* (заглавные буквы означают мажор, строчные – минор). Логика, которой руководствовался композитор, выбирая такой тональный план, представляется весьма необычной: перед нами шесть тональностей, без знаков или с диезами при ключе, сначала – три мажорные, затем – три минорные; шесть тоник при этом образуют дорийский гексахорд от ноты ля. Чем обусловлен именно такой выбор тональностей, не совсем ясно; можно предположить, что автор задумал какой-то единый план для всех трех книг первого опуса, и, зная только треть произведений, мы не можем его угадать. В любом случае становится ясно, что Кляйн писал «с изюминкой»; приглядевшись к его пьесам, мы заметим «изюминки» и в гармонии, и в форме, и в фактуре, даже настройка солирующей виолончели необычна: Кляйн указывает, что для исполнения этих сонат ее следует настроить на тон выше, чем это принято, *Ре – Ля – ми – си* вместо *До – Соль – ре – ля* (изменение обычной настройки инструмента называется «скордатура», от итальянского *scordare* – расстраивать). Струны при этом натянуты сильнее, вибрация уменьшается и звук оказывается более «собренным».

Среди гармонических неожиданностей стоит упомянуть тональный план медленной, третьей части Сонаты №14:



она начинается в ре мажоре, а заканчивается в ре миноре. С точки зрения барочной гармонии это «чрезвычайное происшествие»: так не писали, это было не принято. Внутри мажорной части автор мог сколько угодно предаваться меланхолии и сочинять в одноименном миноре, но закончить он должен был мажорно, потому что мажор понимался как более устойчивый и совершенный лад (минорные пьесы часто заканчиваются мажорным аккордом, но не наоборот). Кляйн едва ли преследовал в данном случае какую-то философскую цель: просто такое окончание показалось ему уместным и красивым, и он отважился на более чем смелое гармоническое решение.

Особенно богаты музыкальными находками последние две сонаты, ля минор и си минор. Вероятно, Кляйн писал их как финал всего опуса 1, не только третьей книги. В ля-минорной сонате быстрые части – первая и последняя, между ними располагаются Адажио и единственное в сборнике Анданте. «Изюминка» первой части в ее фактуре: быстрое остинато со скрытым двухголосием. Сам по себе этот прием был вполне распространенным, но Кляйн создал с его помощью совершенно особую музыкальную атмосферу. Кажется, что похожие образы редко живут в барочных или классических пьесах, с большей вероятностью их можно встретить у романтиков: здесь как бы уже проглядывает темноватый колорит шубертовского «Лесного царя».

Именно своеобразная, удачно найденная фактура позволяет Кляйну создать яркий образ и в финале Сонаты си минор: гулко ухажущие в басах кварты и октавы переме-



жаются с быстрыми фигурациями, внезапно меняющими направление движения. Кажется, что громоздкую колесницу, с трудом сдвинув с места, пускают в чисто поле. При этом в первой части этой сонаты композитора привлекает метаморфоза и фактуры, и темпа: Адажио через несколько тактов сносит порывом *Vivace – Presto*, так что первоначальное движение вспоминается только в кадансе.

Совсем иные сонаты мы находим в опусе 2: это виолончельные дуэты, состоящие из танцев, как сюиты. Их ритмы более упруги, в них больше «квадратных», восьмитактных построений. В Сонате VI, которая входит в этот альбом, обе виолончели равно активны, их партии в равной мере насыщены движением, и, вероятно, поэтому Кляйн требует перестроить не один, а оба инструмента (он использует тот же вариант скордатуры, который применяет Бах в Пятой сюите для виолончели соло, BWV 1011: *До – Соль – ре – соль*).

Желание наделить солистов равнозначными партиями привело Кляйна к интересному композиционному приему. В центре Шестой сонаты находится Чакона, окруженная двумя Гавотами. Она представляет собой мажорный танец с минорной серединой, который написан в типичной для чакон формы вариаций; тема повторяется много раз, соединяясь сначала с одной мелодией, затем с другой, третьей и так далее (эти мелодии называются противосложениями или контрапунктами). «Изыюминка» здесь в том, что каждая вариация, то есть каждое сочетание темы и контрапункта, звучит два раза подряд: сначала первый виолончелист играет противосложение, второй – тему, потом наоборот. Пьеса



превращается в игру, напоминающую театральное упражнение «Зеркало», в котором один актер должен как можно более точно повторять движения другого (этюды, как и эта Чакона, требует обостренного «чувства партнера»).

Дуэты опус 2 так же виртуозны, как и Сонаты опус 1, а используемые в них виолончельные штрихи еще более разнообразны. Например, здесь появляется пиццикато, в частности – пиццикато, которое исполняют левой рукой. Этим штрихом подчеркнуты вступления темы Чаконы, так что каждое ее проведение сразу обращает на себя внимание.

Просмотрев пьесы Кляйна, можно вспомнить, что в эпоху барокко теоретики с особым уважением говорили о так называемом «остроумном замысле»: его усматривали в произведениях, сочетавших смелость, разнообразие и стремление к порядку. Если изложению недоставало логической ясности, блеск авторской фантазии мог показаться излишним; такие пьесы считали подобными «хвосту павлина, распущенному на солнце, который ослепляет разнообразием красок, но неудобен для движения» (Д. Бартоли). Богатство идей и стройная логика отчетливо просматриваются в Сонатах Кляйна: перед нами остроумный композитор, хорошо знающий свой инструмент, экономно и эффектно использующий его возможности и создающий музыку, полную вдохновения и живого тепла.

Анна Андрушкевич





Die meisten bekannten Komponisten der europäischen Musikgeschichte betrieben ihr Handwerk als Profis. Dennoch gab es immer wieder Ausnahmen: Komponisten, deren eigentlicher Beruf außerhalb der Musik lag. In verschiedenen Ländern und zu verschiedenen Zeiten konnten solche Amateurkomponisten eine durchaus wichtige Rolle spielen. Tommaso Albinoni, Francesco Antonio Bonporti und Benedetto Marcello, die Anfang des 18. Jh. in Italien zu Ruhm und Ehre gelangten, ließen sich nicht ohne Stolz auf den Titelblättern ihrer Kompositionen als *amatore* oder *dilettante* bezeichnen. Aber auch die deutschsprachigen Länder und die Niederlande hatten zu dieser Zeit eine Reihe bemerkenswerter Amateurkomponisten aufzuweisen.

Der Niederländer Jacob Klein der Jüngere (1688–1748) war sicherlich nicht der berühmteste Vertreter der Laien-Komponisten in seinem Land. An erster Stelle wäre hier Graf Unico Wilhelm van Wassenaer zu nennen, der Autor der berühmten *VI Concerti armonici*, anonym veröffentlicht 1840 in



Den Haag (sie wurden später irrtümlicherweise dem Verleger Carlo Ricciotti, genannt Bacciccia, oder sogar Pergolesi zugeschrieben). Kleins Musik verdient es aber zweifellos, aufgeführt, aufgenommen und gehört zu werden.

Jacob Klein „der Jüngere“ („de Jonge“) nannte sich auf den Titelblättern seiner Veröffentlichungen „le Jeune“ oder „il giovane“. Zwar hatte sein Beruf mit Musik nichts zu tun, er stammte aber aus einem kunstfreundlichen Haus, hatte Musiker, Tänzer und Maler in der Verwandtschaft. Der Beiname „der Jüngere“ sollte ihn von seinem Vater unterscheiden, Jacob Klein „dem Älteren“ (geb. 1661, gestorben ca. 1715–1720), dem langjährigen Tanzmeister im Amsterdamer Stadttheater, dort nachweislich von 1690 bis 1714 tätig, vielleicht aber auch schon früher und noch danach. In dieser Zeit spielte Ballet im Theaterleben eine große Rolle, und ein Tanzmeister hatte eine überaus einflußreiche Position inne, zumal in einem Theater mit über 150 Aufführungen pro Saison. Der Amsterdamer Musikverleger Estienne Roger widmete Jacob Klein dem Älteren 1702 sogar eine Auflage von Corellis berühmten Violinsonaten op.5.

Jacob Herman Klein der Jüngere wurde am 14. Oktober 1688 in Amsterdam geboren. Die Taufe fand zwei Tage später in der römisch-katholischen Kirche „Der Stern“ statt. Er war das erste Kind von Jacob Klein dem Älteren und seiner Frau Johanna van Geleijn (1661–1701); das Paar hatte ein Jahr vor der Geburt 1687 geheiratet. Der Vater Klein war wie viele Musiker in den calvinistischen Niederlanden ein Katholik, seine Ehefrau Mennonitin.



Die ältere Schwester des Vaters, Lidwina Klein, heiratete 1674 Philippus Hacquart, der aus Brügge in Flandern stammte und seit den 1670er Jahren in Amsterdam lebte. Der Musiker und Tänzer des Amsterdamer städtischen Theaters spielte Viola da gamba und komponierte auch für dieses Instrument. Sein Bruder Carolus Hacquart, Komponist und Musiker, wirkte in Amsterdam und Den Haag, wo er Vokal- und Instrumentalmusik komponierte und zwischen 1674 und 1686 in Amsterdam mehrere Sammelbände seiner Werke veröffentlichte.

Über die musikalische Ausbildung Jacob Kleins ist nichts bekannt, aber es war sicherlich für eine Familie mit solchen Verbindungen nicht schwer, unter den um 1700 in Amsterdam wirkenden Musikern einen guten Musiklehrer zu finden. Anhand seiner Werke läßt sich vermuten, daß Klein selbst Cello spielte. Möglicherweise erhielt er Unterricht von dem erwähnten Philippus Hacquart, der vielleicht nicht nur die Gamba, sondern auch das damals neuartige Cello spielen konnte.

Es gibt nur äußerst wenige zuverlässige Informationen zu Kleins Beruf. Es handelte sich wohl um eine kaufmännische Tätigkeit. 1710 heiratete er Susanna Spieringh (1688–1750), einige Jahre später gründete er mit seinem Schwiegervater Willem Spieringh ein Unternehmen zur Herstellung von Gummiarabikum. Durch seine Heirat verschwägte sich Klein mit dem bekannten niederländischen Maler Melchior de Hondecoeter (1636–1695) – dessen Tochter, Isabella de Hondecoeter, wurde nämlich seine Schwiegemutter.

In der Zeit zwischen 1717 und 1746 veröffentlichte Klein 36 Sonaten. Davon waren 30 für je ein Soloinstrument mit Basso



continuo (sechs für Oboe, sechs für Violine, 18 für Cello) geschrieben, die sechs übrigen für zwei Celli.

Opus 1 wurde 1716 herausgebracht, als Klein 28 Jahre alt war. Es enthält drei Gruppen à 6 Sonaten, *Livre premier*, *Livre second* und *Livre troisième*, Nr.1–6 für Oboe und Basso continuo, Nr.7–12 für Violine und Basso continuo, Nr.13–18 für Cello und Basso continuo. Als Verleger ist Jeanne Roger angegeben, die 1716 die Geschäftsführung des Verlags ihres Vaters Estienne Roger übernahm.

Kurz darauf und ebenfalls bei Jeanne Roger veröffentlichte Klein 1719 opus 2: sechs Duette für zwei Celli. Op.3 und op.4 waren wieder Sonaten für Cello und Basso continuo, sie wurden aber viel später in den 1740er Jahren gedruckt.

Das Schicksal meinte es nicht sehr gut mit Jacob Kleins Musik. Von den 36 in Amsterdam veröffentlichten Sonaten ist gerade einmal die Hälfte überliefert, also 18: Drei Hefte à 6 Werke. Alle überlieferten Kompositionen sind für Cello: die Sonaten op.1 Nr. 13–18, die Duette op.2 und die Sonaten op.4. Alle übrigen Kompositionen sind verschollen, wir wissen von ihrer Existenz nur durch die Kataloge ihrer Verleger.

Kleins Cellosonaten waren nicht die ersten, aber mit die frühesten Werke dieser Gattung. Während Violinsonaten schon seit Anfang des 17. Jahrhunderts in großer Anzahl gedruckt wurden, kamen die Sonaten für Cello und Basso continuo erst gegen Ende des Jahrhunderts auf. Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts waren sie noch eine Seltenheit; die Zahl der Kompositionen wuchs erst später, besonders stark nach 1750.



In den Niederlanden war es eine Tradition, Sonaten (oder genau genommen Suiten) für Viola da gamba und Basso continuo zu komponieren. Aus der Zeit zwischen 1680 und 1710 sind Werke von Carolus und Philippus Hacquart, Johan Schenck, Johan Snep and Jacob Riehman bekannt. (Natürlich wurden Werke für gamba und Basso damals auch in anderen Ländern geschrieben, vor allem in Frankreich und Deutschland.) Es ist schwer zu sagen, ob diese Stücke Klein in irgendeiner Weise dazu anregten, für das Cello zu komponieren. Jedenfalls war er der erste niederländische Komponist, der für dieses Instrument komponierte.



Rudolf Rasch, Professor für Musikwissenschaft, Institut für Medien- und Kulturwissenschaften, Universität Utrecht, Niederlande, übersetzt von Sergej Rogowoj



Im 2. Teil seines Traktats „Der vollkommene Capellmeister“, in dem Johann Mattheson Ratschläge für angehende Komponisten bereithält, macht er sich auch Gedanken darüber, was eine gute Melodie sei. So stellt er beispielsweise fest, dass einer guten Melodie „Leichtigkeit“ zu eigen sei: sie werde demnach als leicht und natürlich empfunden, nichts an ihr erscheine akademisch oder gezwungen. Er entfaltet diesen Gedanken weiter und führt im 5. Kapitel unter §70 die Worte eines französischen Gewährsmanns an: Musikalische Leichtigkeit lasse sich „mit denjenigen künstlichen Gärten vergleichen, die von Rasen und Gras-Plätzen zusammen gesetzt werden, deren Kostbarkeit man nicht spüret, sondern sie für was ungefehrtes und für ein blosses Natur-Werck ansiehet; ob sie gleich mit Millionen erkaufft worden.“



Die lebendige, natürliche und plastische Musik Kleins wirkt so leicht, als hätten seine Adagios und Allegros sich selbst ihre akkurate Zweier- und Dreierform gegeben und anschauliche Bilder hervorgebracht, die Theaterkulissen entsprungen sein könnten. Die ausgefallene Verflechtung eigensinniger Punktierungen, unruhiger Sequenzen und langsamer Kadenzen scheinen dem Autor wie von selbst aus der Feder geflossen zu sein. Doch dem war wohl nicht so. Betrachtet man Kleins Musik von kompositionstechnischer Warte aus, werden neben dem erstaunlichen Einfallsreichtum auch sein höchst planvolles Vorgehen und die klare Konzeption von Tempo, Metrum und Tonalität sichtbar.

Die Sonaten 13–18 aus dem dritten Buch op.1 bestehen alleamt aus vier Sätzen, die ersten vier Sonaten haben jeweils den Aufbau langsam-schnell-langsam-schnell (zu den Sonaten 17 und 18 ausführlicher unten). Jedes Werk besteht dabei aus zwei Sätzen im geraden Takt und zweien im Dreiertakt.

Jede Sonate hat ihre eigene Tonart: C, D, E, fis, a, h (Großbuchstaben stehen für Dur-, Kleinbuchstaben für Molltonarten). Die Logik, der der Autor mit seinem Konzept folgt, ist alles andere als trivial: Wir haben es mit sechs Tonarten zu tun, darunter Kreuztonarten und solche ohne Vorzeichen, auf drei Durfolgen drei Molltonarten, die sechs Toniken bilden dabei ein dorisches Hexachord auf A. Wie diese spezielle Wahl der Tonarten motiviert ist, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Möglicherweise hatte der Autor ein geschlossenes Konzept für die drei Bücher des op.1, das uns verschlossen bleiben muss, da wir nur ein Drittel des Werkes kennen. Auf jeden Fall wird deutlich, dass Klein immer wieder funkelnde Glanzlichter zu setzen ver-



stand. Bei der näheren Betrachtung seiner Werke finden sich diese Glanzlichter sowohl in der Harmonie, als auch in Form oder Faktur, ja selbst die Stimmung des Solo-Cellos ist außergewöhnlich: Klein legt fest, dass für diese Sonaten das Instrument einen Ton höher zu stimmen ist als üblich, also D, A, e, h statt C, G, d, a (eine ungewöhnliche Stimmung eines Saiteninstruments bezeichnet man mit dem Begriff „Skordatur“; It. scordatura: „Umstimmung“). Dadurch sind die Saiten stärker gespannt, die Vibration fällt geringer und der Klang „kompakter“ aus.

Zu den harmonischen Überraschungen zählt gewiss die Anlage des langsamen dritten Satzes der Sonate Nr.14. Er beginnt in D-Dur und endet in d-Moll. Für barocke Harmonievorstellungen ist das ein Unding, so komponierte man nicht, das war nicht üblich. Innerhalb des Dur-Satzes konnte sich der Autor zwar nach Belieben in Melancholie ergehen und in die Moll-Variante wechseln, enden musste er jedoch in Dur, da dieses Tongeschlecht als das beständigere und vollkommener galt (Moll-Stücke enden häufig mit einem Dur-Akkord, nicht aber umgekehrt). Klein wird hier kaum philosophische Intentionen verfolgt haben, dieser Schluss schien ihm wohl einfach passend und schön, und so wagte er den harmonisch mehr als mutigen Schritt.

Besonders viele musikalische Feinheiten finden sich in den letzten beiden Sonaten in a-Moll und h-Moll. Vermutlich hatte Klein sie als Finale des gesamten op.1, nicht nur des dritten Buches konzipiert. In der a-Moll-Sonate stehen die schnellen Sätze am Anfang und am Ende, dazwischen sind ein Adagio und das einzige Andante der Sammlung angeordnet. Das Glanzlicht im ersten Satz liegt in seiner Faktur – ein schnelles Ostinato mit



latenter Zweistimmigkeit. Derartige Elemente waren seinerzeit durchaus anzutreffen, allerdings gelingt es Klein, damit eine einmalige musikalische Stimmung zu schaffen.

Eine eigenwillige, feine Faktur ist es auch, die Klein ein starkes Bild im Finale der h-Moll-Sonate beschert: Das dröhnende Gepolter der Bässe in Quarten und Oktaven changiert mit schnellen Figurationen, die unvermittelt die Richtung ändern. Als ließe man einem großen, schweren Gefährten, das kaum vom Fleck kommt, freie Fahrt. Im ersten Satz dieser Sonate reizt den Komponisten die Metamorphose von Faktur und Tempo. Das Adagio wird nach wenigen Takten von einem Vivace-Presto hinweggefedt, die ursprüngliche Bewegung taucht erst in der Kadenz wieder auf.

Die Sonaten in op.2 sind gänzlich anderer Natur. Hier finden sich Celloduette, die wie Suiten aus Tänzen bestehen. Sie sind in ihrer Rhythmik geschmeidiger und weisen häufiger eine „quadratische“, achttaktige Grundstruktur auf. In Sonate 6, die auch in dieser Einspielung enthalten ist, sind beide Celli gleichermaßen aktiv, beide Partien gleichermaßen dynamisch. Wohl auch deshalb verlangt Klein ausdrücklich, dass beide Instrumente umgestimmt werden (er verwendet dieselbe Skordatur, die Bach in der Suite Nr.5 für Violoncello solo BWV 1011 vorsieht: C, G, d, g).

Kleins Wunsch, beide Solisten mit gleichberechtigten Partien zu bedenken, veranlasste ihn zu einem interessanten kompositorischen Kunstgriff. Im Zentrum der sechsten Sonate steht, eingerahmt von zwei Gavotten, eine Chaconne. Sie ist als Dur-Tanz mit einem Mittelteil in Moll angelegt und in der für die Chaconne typischen Variationsform gehalten. Das Thema wird



viele Male wiederholt und verbindet sich zunächst mit der ersten Melodie, dann mit der zweiten, dritten, usw. (diese Melodien werden als Gegenstimme oder Kontrapunkt bezeichnet). Besonders raffiniert in diesem Fall ist, dass jede Variation, also jede Verbindung von Thema und Kontrapunkt, zweimal hintereinander erklingt. Erst spielt der erste Cellist die Gegenstimme und der zweite das Thema, dann umgekehrt.

Die Duette in op.2 sind nicht weniger virtuos als die Sonaten aus op.1, die Stricharten der Celli sogar noch vielfältiger. So ist ein Pizzicato anzutreffen, das teilweise mit der linken Hand ausgeführt wird. Dadurch werden die Themeneinsätze in der Chaconne hervorgehoben, jede Durchführung muss sofort auffallen.

Bei der Betrachtung von Kleins Werken wird man daran erinnert, dass die Theoretiker des Barocks das Concetto, den scharfsinnigen Einfall, besonders verehrten. Sie fanden es in Stücken, die Kühnheit, Vielfalt und Ordnungsstreben in sich zu vereinen wussten. Fehlte es einem Satz an logischer Klarheit, konnte die überbordende Fantasie des Komponisten als überflüssig abgelehnt werden. Solche Stücke verglich Daniello Bartoli mit dem „Rad eines Pfaus im Sonnenlicht, das mit seiner Fülle an Farben wohl blendet, der Fortbewegung aber hinderlich ist“. Ideenreichtum und konsequente Logik sind charakteristisch für die Sonaten Kleins. Wir haben es mit einem scharfsinnigen Komponisten zu tun, der sein Instrument bestens kennt, dessen Möglichkeiten effektiv einsetzt und eine Musik voller Inspiration und vitaler Wärme hervorbringt.

Anna Andrushkevich, übersetzt von Thomas Weiler



Pavel Serbin plays the cello and viola da gamba. He is also a teacher at the Moscow Conservatoire, a founder of the ensemble A la Russe and both soloist and artistic director of the orchestra Pratum Integrum. Born in Moscow in 1978, he graduated from the Gnessim Music School (studied with Vera Birina) and the Moscow Conservatoire (among his teachers: professors Dmitry Miller – violoncello, Alexander Rudin – chamber music, Alexander Galkovsky – quartet). He has also attended classes at the Royal Academy of Music in The Hague taught by Jaap ter Linden (Baroque cello) and Wieland Kuijken (viola da gamba). Serbin has won prizes at the Bruges Early Music Competition (1999, as part of the Gassenhauer Trio) and the competitions Premio Bonporti and Van Wassenaar (2000, in a duet with Olga Martynova). His dissertation was on cello music composed in Russia from the late 18th to early 19th centuries.

In 2003 he was among the founders of the orchestra Pratum Integrum, which performs on period instruments. As a soloist Serbin has presented to the Russian public for the first time chamber cello pieces by Jan Bohumir Práček, Johann Henrich Facius, Gottfried Rieger and Jacob Klein. Serbin has played with the Academy of Ancient Music (London) led by Christopher Hogwood and Paul Goodwin, the orchestra Modertimes_1800, the Bergen Barokk ensemble, and others. Since 2008 he has taken the role of conductor. Under his direction Pratum Integrum has performed symphonies by Haydn, Rosetti and Vanhal, Mozart's Requiem, as well as Fomin's melodrama Orpheus.

Alexander Gulin is a soloist with the Russian orchestra Pratum Integrum and postgraduate student of the Moscow Conservatoire. He plays at concerts on the Baroque and modern cello, the viola da gamba and Central Asian folk instruments (gidzhak or oriental vio-



lin, rebec). Born in Tashkent in 1980, he studied at the V.A. Uspensky Republican Music School (with Atkham Mansyrov). In 1995 he won a special prize at the Tchaikovsky International Youth Competition (Sendai, Japan). Continuing his musical education in Moscow, Gulin graduated from the Moscow Conservatoire Faculty of Ancient and Modern Artistic Performance (taught by Natalya Gutman and Andrei Spiridonov). Took part in master classes given by Balázs Máté, Markus Moellenbeck and Phoebe Carrai. As a soloist with the chamber ensemble Studio of New Music (artistic director Igor Dronov) he participated in the 'Moscow Autumn' and 'Schoenberg – Kandinsky: Sound and Colour' festivals. He has also played period instruments at concerts in Innsbruck and Gmunden, and performed with Paul Esswood, Trevor Pinnock, Alexei Lyubimov and the ensembles BaRockers (Russia), Il Gardellino (Belgium) and Bergen Barokk (Norway).



Hans Knut Sveen (Bergen, Norway) graduated as organist in 1987 from the Bergen Conservatory of Music. During his course he became interested in the harpsichord, not least due to the inspiration and support of his teacher, Professor Ketil Haugsand. In 1988 he moved to Amsterdam and continued his studies in harpsichord playing. He received his diploma in 1993 after studying under Professors Anneke Uittenbosch and Gustav Leonhardt. In 1992 he was appointed as teacher at the Grieg Academy in Bergen. He is one of the founders and members of Bergen Barokk, well-known for their recent recording of the cantata collection *Harmonischer Gottesdienst* by G.P. Telemann. Sveen performs solo with Bergen Barokk and other Scandinavian ensembles (Barokksolistene, Bjarte Eike, the Norwegian Baroque Orchestra). He has also appeared in several concert performances with Pratum Integrum (Russia) and their artistic director Pavel Serbin.



RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130
DPA (B & K) 4006; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S; SCHOEPS mk41

All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers are Polyhymnia
International B.V. custom built.

DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.
Recording, editing and mixing on Pyramix system by Merging Technologies.

Recording Producer – **Michael Serebryanyi**

Balance Engineer – **Erdo Groot**

Recording Engineer – **Roger de Schot**

Editor – **Carl Schuurbiers**

Acknowledgements

The National Library of France and the Netherlands Music Institute
for providing the complete scores for the recording

Recorded: 19–22.02.2008 5th Studio of The Russian Television and Radio
Broadcasting Company (RTR), Moscow, Russia

© & © 2008 Essential Music, P. O. Box 89, Moscow, 125252, Russia

© & © 2008 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, а/я 89

www.caromitis.com **www.essentialmusic.ru**

CM 0052007

