



CD-1399 DIGITAL

PAUL KLETZKI

Symphony No.3 'In memoriam'
Concertino for Flute

Sharon Bezaly
Norrköping Symphony Orchestra
Thomas Sanderling

KLETZKI, Paul (1900-1973)

Symphony No. 3, 'In memoriam' (1939) (M/s) 45'40

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Allegro agitato ed energico</i> | 12'22 |
| 2 | II. <i>Adagio molto</i> | 12'34 |
| 3 | III. <i>Allegro giocoso – Un poco meno mosso – Tempo I</i> | 11'02 |
| 4 | IV. <i>Moderato assai – Allegro con fuoco</i> | 9'18 |
-

Concertino for Flute and Orchestra (1940) (M/s) 16'44

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | I. <i>Allegro con brio – attacca –</i> | 6'50 |
| 6 | II. <i>Molto cantabile ed espressivo – attacca –</i> | 5'54 |
| 7 | III. <i>Allegretto scherzando, non troppo vivo</i> | 3'59 |
-

Sharon Bezaly, flute ([5]-[7])

Norrköping Symphony Orchestra

(leaders: Claudia Bonfiglioli [*Symphony No. 3*]; Henrik Jon Petersen [*Flute Concertino*])

conducted by **Thomas Sanderling**

BIS gratefully acknowledges support from the Center for Schenkerian Studies at the College of Music, University of North Texas, for the preparation of score and parts for Kletzki's *Third Symphony*.

An Introduction to Paul Kletzki

Many well-established composers found that an international reputation was of little help when the Nazis came to power in 1933. Indeed, the advent of the Nazis was to prove disastrous for Jewish composers like Paul Kletzki (1900-73). In the late 1920s, Kletzki's career as a composer was blossoming in Germany. But the Nazi accession to power put a damper on his career, and his music was – quite literally – buried for many years. His music fell off the radar screen for several reasons: firstly, he seems to have lost his compositional voice after c. 1942, and secondly, he did not promote his own music after World War II – even when, as a well-known conductor, he was well placed to do so.

A Life under Hitler, Mussolini and Stalin

Born in Łódź on 21st March 1900, Pavel Klecki became the youngest member of the Łódź Philharmonic Orchestra when, at fifteen, he joined its violins. Any childhood innocence evaporated when, in 1917-18, he almost lost his life on the battlefields of World War I. Indeed, Kletzki's experiences in the Great War lend a dark hue to even his very first published compositions. Demobilized in 1918, he studied philosophy at the University of Warsaw, and, in 1921, won first prize in a composition competition offered by the Warsaw Philharmonic. That year, he moved to Berlin, where he continued his studies at the Staatliche Hochschule für Musik.

In Germany, Kletzki became a successful young composer and conductor, a *Wunderkind* enjoying the patronage of two of the greatest musicians of the time, Arturo Toscanini and Wilhelm Furtwängler. With the latter he studied conducting and composition in Berlin in the early 1920s. (On 19th May 1931, Furtwängler wrote a letter of recommendation for Kletzki which reads: 'In Paul Kletzki I recognize not only an extremely talented composer but one of the few conducting talents of the younger generation who really has a great future ahead of them.') The two most distinguished music publishers brought out all of his music, and his works were premièred in important German concert halls and reviewed in major newspapers and music magazines.

The musicologist Alfred Einstein, for one, praised Kletzki's *Second String Quartet*, Op. 13, as 'a work of ripeness, personality and style'.

In spite of this growing renown, the Nazi accession to power in 1933 forced Kletzki to flee to Italy. From 1934, he taught at the Scuola Superiore di Musica in Milan, but in 1936, as Fascist Italy became increasingly anti-Semitic, Kletzki left for the Soviet Union, where he guest-conducted in Baku and Leningrad before being named as chief conductor of the Kharkov Symphony Orchestra in the Ukraine. But Stalin's Terror – and specifically the purges of foreigners – forced Kletzki to flee again in 1938, this time to Switzerland.

It was in the course of his sojourn in Milan that Kletzki buried his published scores in a large wooden chest in the basement of the apartment building near La Scala in which he had been living. During World War II, the building was bombed. Thus, Kletzki believed that the chest had been destroyed, and with it his entire pre-1933 output. (In a newspaper interview published in Australia in 1948, Kletzki complained bitterly that his publishers had destroyed his music: 'even the copperplates from which my music was lithographed in Germany were melted down'.) In 1965, however, during some excavations, it was discovered. The chest was returned to Kletzki's residence in Berne, where it suddenly appeared one day on his front step. At this time, Kletzki was afraid to open it, believing that his scores had turned to dust. He told his second wife Yvonne that, having lost his music once, he could not bear to lose it again. So the chest remained unopened in their basement. Not until long after Kletzki's death in 1973 did Yvonne open the chest; while the books had indeed rotted away, she found the music to be perfectly preserved.

Kletzki first conducted in the USA in 1958. On 19th February Harriett Johnson, the critic of the *New York Post*, reported: 'Polish-born Paul Kletzki, who made his local debut last night leading the Philadelphia Orchestra in Carnegie Hall, looks like a prophet and conducts like a composer, which he was in his youth.' And in Dallas, where he served as principal conductor of the Dallas Symphony Orchestra from 1958 until 1961, Kletzki was warmly received. In a review on 3rd November 1960, the Dallas

music critic Eugene Lewis wrote enthusiastically: ‘Just when one has exhausted his supply of superlatives, Kletzki achieves something that demands a new superlative’.

In 1961 Kletzki returned to Montreux, which was to remain his home base for the rest of his career. In 1966, he succeeded Ernest Ansermet as the General Music Director of the Orchestre de la Suisse Romande – a position which he held until his death in 1973. Kletzki left a series of distinguished recordings, which have recently been re-issued. His cycle of Ludwig van Beethoven’s symphonies and two different recordings of Mahler’s *First Symphony* have all been re-released, as has his superb recording of *Das Lied von der Erde* with the singers Dietrich Fischer-Dieskau and Murray Dickie, and the Philharmonia Orchestra (1959).

Kletzki, Furtwängler and Kletzki’s *Third Symphony*

Kletzki’s *Third Symphony*, completed in October 1939 and dedicated to Madame Olga Oboussier, a wealthy woman who had purchased music paper for the destitute refugee, is subtitled ‘In memoriam’. This epigraph can be interpreted in various ways. It may signify the already considerable number of victims of Nazism by 1939, including Kletzki’s own family: his mother, father and sister were murdered in the Holocaust, although he did not receive official confirmation until the Polish ambassador gave him the news before the first performance of the slow movement of the symphony in Paris in 1946. The subtitle could also refer ‘to the memory’ of the great German art-music tradition that Kletzki had felt part of, but which he now believed had rejected him.

The controversy concerning Wilhelm Furtwängler’s rôle in Nazi Germany continues to this day. New information about Furtwängler’s relationship with Kletzki not only sheds light on his attitudes toward Jewish colleagues, but is also relevant to the genesis and semantics of Kletzki’s *Third Symphony*. Apparently in the 1920s Kletzki had even lived with Furtwängler, who had treated him ‘like a son’. In 1925, Furtwängler had permitted Kletzki to conduct the Berlin Philharmonic Orchestra – the youngest person ever to do so. When the Nazis came to power in 1933, however, Furtwängler’s relationship with Kletzki seems to have suddenly cooled; Kletzki felt

rejected – ‘stabbed in the back’ – perhaps not only by Furtwängler but by the German classical tradition itself. Indeed, it is clear that time did not heal these wounds – Kletzki the composer lost his voice in 1942. He himself claimed that his post-War compositional silence emanated from ‘the shock of all that Hitlerism meant [which] destroyed also in me the spirit and will to compose’.

The Third Symphony

Furtwängler once remarked that ‘sonata form gives German music the world-wide validity which it can never lose’. Kletzki seems to have taken this dictum to heart since most of his outer movements feature ‘textbook’ sonata form. His first major work for full orchestra, the *Vorspiel*, for example, is a massive sonata form comprising introduction, exposition (with first and second groups), development, reprise of the first and second groups in the same order as in the exposition, and coda. The same formal outline is followed by the outer movements of the *First Symphony* and the first movement of the *Second Symphony*. Another striking feature of Kletzki’s style is his fondness for dense contrapuntal textures. For example, the finales of both the *Violin Concerto* and the *Piano Concerto* extensively employ fugal writing.

The first movement of the *Third Symphony* opens with a terse unison three-note signal. This fateful motto is immediately followed an extremely agitated fugue (*Allegro agitato ed energico*), which functions as the first group of the sonata exposition. Closing off the fugue, a unison rising-sixth figure filled in stepwise (*Piu vivo*) also sounds like a ominous pronouncement, unheeded by the lyrical second theme announced by the violins (*Lo stesso tempo*). The unison rising-sixth figure then closes off the exposition. At the beginning of the development, the fate-motto is contrapuntally combined with the head of the fugue; in the midst of the ongoing contrapuntal discourse, it then suddenly blares forth in the full orchestra, as if to proclaim the beginning of the reprise. But the development continues with the surprise introduction of a completely new lyrical theme introduced by the violins over a striking pedal point. The recapitulation is announced by the rising-sixth unison theme. Now, instead

of moving directly to the lyrical second theme as in the exposition, Kletzki interpolates the new theme from the development, which then achieves its apotheosis to close the recapitulation. In the coda, the head of the fugue subject enters into an agitated discussion with the fate motto and a fragment of the new lyrical theme before closing on emphatic unison Gs.

The slow movement, the only music on this disc ever performed before this recording, is laid out in three large sections, which correspond to exposition, development and recapitulation. Three melodic subjects are presented. The first is a dramatic, rising melody which, emerging from a tentative, primordial 'groping' on the lowest strings of the double basses and cellos, gradually 'climbs' to the violins' highest register. A double-*forte* arpeggio in the harp calls attention to the beginning of the second subject presented by violins and cellos, while the third theme, based on a 'plangent' falling-third figure, is enunciated by the high flutes against 'murmuring', slowly composed-out tremolos in the strings. The return of the opening 'climbing' melody, now in the trombones, signals the beginning of the development. Then the 'plangent' third theme, quietly intoned by the horn, is followed by transformations of the first (in the strings) and second themes (in the winds). While, at the climax of the development, the strings re-attain their highest register to present the falling-third motif (the third subject) with maximum intensity, the development is closed off with a quiet statement of the second subject from the flute and first violin superimposed upon the third theme in the first horn. The third large section, the reprise, can be readily identified by the return of the opening 'climbing' theme over a timpani roll. An anguished, accelerating sequence intensified by a long *crescendo* leads to a triple-*forte* statement of the second and third subjects in the horns against agonized chord repetitions in the full orchestra. Finally, the movement dissipates into a chorale-like ethereal conclusion in D major.

The scherzo may be understood as a nine-part rondo form ABACACBA + coda. In the refrain or *ritornello* (A), Kletzki again unleashes his formidable contrapuntal technique as the opening rising-fifth figure is stated sometimes in inversion, and sometimes with the rising and falling forms of the motif superimposed. In the first episode

(B), a first lyrical theme is presented by the flute and bass clarinet against strummed chords in the strings. A second lyrical theme, now in the violins, leads to the first return of the *ritornello*. This initial return, however, is quickly abridged by the cellos' introduction of a third lyrical melody, which is subsequently spun out by the violins (C). The second return of the A proves much more extended, with all kinds of contrapuntal machinations. In the next episode (C), the flute presents the third lyrical theme, followed by the second theme in the oboe (B) against *tremolo* chords in the strings. The third and final statement of the *ritornello* leads to a brief, culminating coda.

The form of the finale is unique – as far as I have been able to ascertain – in Kletzki's entire output. As noted earlier, Kletzki generally follows 'textbook' sonata form in his outer movements, employing a regular reprise. What this means in practice is that the first and second subjects are restated in the recapitulation in the same order as in the exposition. To cite just a number of representative finales, those of the *Sinfonietta*, the *First Symphony*, the *Konzertmusik* and the *Piano Concerto* all conform to the regular sonata-form paradigm. In light of this observation, it is especially striking that, in the finale of the *Third Symphony*, the recapitulation is 'reversed'; this is to say, in the reprise, the subjects are brought back in reverse order; clearly, Kletzki had something special in mind.

The introduction to the finale is a fugal exposition with the subject intoned by winds and brass over a martial drum-beat in the timpani. While this initial presentation is stately, the first subject of the sonata exposition, represented by a frantic fugue, recasts the opening theme in diminution (this distraught fugal exposition clearly recalls the opening of the first movement). Transitional material featuring fanfare-like 'snap' rhythms (dotted quaver plus semiquaver) in the winds leads to the lyrical second subject in the violins over an extended pedal point in the double basses. Now, this lyrical second theme is elaborated by further melodic strands presented first by the flutes (against the brass) and then the violins, closing the exposition. The brief development exploits short snippets of thematic material from the fast fugue. As in the exposition, the fanfare music in the winds and brass leads into the reprise of the

lyrical second subject in the violins. Then, following an extended recomposition of the second subject, the agitated fugal exposition is brought back. The coda pits the opening theme against transformations of the fanfare material, to conclude with defiant, sustained G major chords.

I would argue that, in his *Third Symphony*, Kletzki creates a musical symbol for the Holocaust – to use a phrase coined by the Shostakovich scholar Solomon Volkov – as powerful as Anne Frank’s *Diary* or Shostakovich’s *Second Piano Trio*. It might be argued that, in 1939, the Holocaust had not yet taken place; but, as a destitute Polish-Jewish refugee who had lived in Germany for many years and been on the run since 1933, and as a sensitive artist, Kletzki knew well what had already taken place and was prescient of what was to come. That Kletzki interpreted his symphony in relation to the victims of Nazism is indicated by the subtitle ‘In memoriam’.

But when the refugee Jewish composer Kletzki comes to represent the plight of the Jewish people at the hands of the Nazis, he cannot renounce the great German tradition in which he was so rooted; rather, to represent the stigmata of his people, he must deform that tradition – specifically, the fugal tradition of Bach and the sonata principle of the German classical composers. It is this approach, I believe, that explains the ‘hysterically fleeing’ fugues in the outer movements of the Kletzki symphony, and the tragic ‘dislocation’ of the reversed recapitulation in its finale.

The Flute Concertino

It is unclear whether the *Flute Concertino*, completed in February 1940, was ever performed in Kletzki’s lifetime. That he did prepare a complete set of orchestral parts himself (used for the present recording) suggests he hoped for at least a reading if not some kind of concert exposure, but I have been unable to find any record of an actual performance. Although projected in one continuous arch – i.e., through-composed – the piece may be divided into three large sections or movements (fast-slow-fast) linked by transitions. The first movement (*Allegro con brio*) is itself subdivided into a small ternary (ABA’) form, whereby the middle section (B) constitutes a lyrical inter-

lude at a noticeably slower tempo (*Più tranquillo*). A transition then leads directly to the middle (i.e., slow) movement (*Molto cantabile ed espressivo*), in which the flute improvises rhapsodically above gently oscillating pedal points in the accompaniment. This slow movement, too, is composed as a small ternary form with a second strain (the B section) introduced *pesante* by the orchestra and building to an intense double-*forte* climax in the flute. A flute cadenza then languidly circles back to a recomposition of the beginning of the slow movement, which does double duty as a transition to the finale (*Allegro scherzando, non troppo vivo*). The fast conclusion, in one great sweep, ends humorously with a quiet little run in the flute and flippant *staccato* chords in the accompaniment.

One could not imagine a greater emotional contrast between two works composed virtually back-to-back under the most difficult circumstances: the intense, and even sarcastic Angst of the *Third Symphony* versus the light, casual, joking humour of the *Flute Concertino*. But, as we know, genius – like life and death – is always Janus-faced: the comic immediately must follow upon the heels of the tragic. I invite listeners to this rediscovered repertoire to appreciate the full depth of emotion, feeling, and artistic integrity which Kletzki invested in his music – music which will, at last, be heard on this recording.

© **Timothy L. Jackson 2004**

Timothy L. Jackson, Ph.D., is Associate Professor of Music at the College of Music, University of North Texas, Denton, Texas.

Sharon Bezaly was chosen as ‘instrumentalist of the year’ by the prestigious *Klassik Echo* in Germany in 2002 and in 2003 received the Cannes Classical Award as Young Artist of the Year. Her recordings for BIS have already won her awards such as the Diapason d’or (*Diapason*), Stern des Monats (*FonoForum*) and a special recommendation from *Record Geijutsu*.

Sharon Bezaly started to play the flute at the age of 11 and gave her début concert as a soloist with the Israel Philharmonic Orchestra conducted by Zubin Mehta when

she was 14. She continued her studies at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, winning the Academy's first prizes for flute and chamber music. She was subsequently invited by Sándor Végh to play as principal flautist in his Camerata Academica Salzburg, a position she held until 1997. Her perfect control of circular breathing (taught to her by Aurèle Nicolet) liberates Sharon Bezaly from the limitations of the flute as a wind instrument, enabling her to reach new peaks of musical interpretation, presenting an extended spectrum of colours and emotions.

As a soloist, she performs with orchestras all over the world including the Tokyo Philharmonic Orchestra and BBC National Orchestra of Wales, appearing in prestigious venues such as the Musikverein in Vienna, Châtelet in Paris and the Suntory Hall in Tokyo. As a chamber musician she has also participated in festivals alongside such musicians as Gidon Kremer and the Bartók Quartet. Sharon Bezaly has a strong interest in contemporary music. Such noted composers as Sofia Gubaidulina, Kalevi Aho, Sally Beamish and Christian Lindberg are dedicating concertos to her, which she will be première and recording.

The **Norrköping Symphony Orchestra (SON)** was founded in 1912, and is today a full-sized symphony orchestra of 87 members. One of Sweden's seven professional orchestras, it is regarded as one of the most exciting in Scandinavia, and has given numerous world première performances. The orchestra has also collaborated frequently with jazz musicians, rock groups, folk fiddlers, dancers and actors. Among its chief conductors have been Heinz Freudenthal (1936-52), Herbert Blomstedt (1954-62), Everett Lee (1962-72), Franz Welser-Möst (1986-91; honorary conductor since 1996), Jun'ichi Hirokami (1991-96), Ole Kristian Ruud (1996-1999) and Lü Jia (since 1999). Among the principal guest conductors are Leif Segerstam (1995-97) and Daniel Harding (since 1997); other renowned guest conductors who have appeared regularly with the orchestra include Andrew Litton, James Judd, Roy Goodman, Sixten Ehrling, Okko Kamu, Paavo Järvi, Joseph Swensen and Yuzo Toyama. The Norrköping Symphony Orchestra often performs at the Stockholm Concert Hall, has played twice

at the Linz Bruckner Festival (in 1991 with Orff's *Carmina Burana* to an audience of 100,000 people on the banks of the River Danube) and has toured Japan (1994). Since 1994 the orchestra has been based in a new concert hall in Norrköping, built especially to the orchestra's requirements.

Thomas Sanderling was born in Novosibirsk and grew up in Leningrad (St. Petersburg) where his father, Kurt Sanderling, was music director of the Leningrad Philharmonic Orchestra. After graduating from the Music School of the Leningrad Conservatory he studied conducting at the Music Academy in East Berlin. At the age of 24 he became music director of the Halle Opera. At an early age he appeared frequently with the leading East German orchestras and opera houses, including the Dresden Staatskapelle and Leipzig Gewandhaus Orchestra. He won the Berlin Critics' Prize for his performances at the Komische Oper. After Shostakovich heard him with the State Orchestra of Russia, the composer asked him to give the German premières of his *Thirteenth* and *Fourteenth Symphonies*. He subsequently worked as an assistant to Leonard Bernstein and Herbert von Karajan. Thomas Sanderling has conducted extensively with orchestras both in North America and in Europe. In Japan he won the Grand Prix of the Osaka Critics twice in three years and, in 1992, became principal conductor of the Osaka Symphony Orchestra; he has been appointed music director of the Philharmonica di Tokyo. He is equally acclaimed for his operatic work. He was permanent guest conductor of the Deutsche Staatsoper Unter den Linden (Berlin) from 1978 until his move to the West in 1983. Other major venues where he has conducted opera include the Vienna State Opera, Bavarian State Opera, the Frankfurt Opera, the Deutsche Oper Berlin and the Hamburg State Opera. Thomas Sanderling enjoys a strong relationship with the St. Petersburg Philharmonic Orchestra. His BIS recordings of the symphonies of Magnard (BIS-CD-927, BIS-CD-928) and of Weigl's *Fifth Symphony* (BIS-CD-1077) have received outstanding reviews.

Eine Einführung in die Musik von Paul Kletzki

Als die Nationalsozialisten 1933 an die Macht kamen, mußten viele etablierte Komponisten erkennen, daß eine internationale Reputation von geringem Nutzen war. Für jüdische Komponisten wie Paul Kletzki (1900-1973) sollte der Aufstieg der Nationalsozialisten sogar katastrophale Konsequenzen haben. Ende der 1920er Jahre war Kletzki ein aufstrebender Komponist im deutschen Musikleben. Die nationalsozialistische Machtergreifung aber bremste seine Karriere; seine Musik wurde – im wahrsten Sinn des Wortes – für viele Jahre begraben. Das hatte mehrere Gründe: Zum einen scheint er um 1942 seine kompositorische Stimme verloren zu haben, zum anderen setzte er sich nach dem Zweiten Weltkrieg nicht für seine Musik ein, obwohl er nun als geachteter Dirigent dazu in der Lage gewesen wäre.

Leben unter Hitler, Mussolini und Stalin

Am 21. März 1900 in Łódź als Pavel Klecki geboren, wurde der fünfzehnjährige Geiger eines der jüngsten Mitglieder des Philharmonischen Orchesters Łódź. Jegliche kindliche Arglosigkeit verließ ihn, als er 1917/18 auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs beinahe sein Leben verloren hätte. Kletzki's Kriegserlebnisse verleihen selbst seinen allerersten veröffentlichten Kompositionen einen dunklen Unterton. 1918 wurde er aus dem Wehrdienst entlassen und studierte Philosophie an der Universität Warschau. 1921 gewann er den Ersten Preis bei einem von der Warschauer Philharmonie veranstalteten Kompositionswettbewerb. Im selben Jahr ging er nach Berlin, wo er seine Studien an der Staatlichen Hochschule für Musik fortsetzte.

In Deutschland entwickelte sich Kletzki zu einem erfolgreichen jungen Komponisten und Dirigenten – ein Wunderkind, das sich der Förderung durch zwei der größten Musiker seiner Zeit erfreute: Arturo Toscanini und Wilhelm Furtwängler. Bei letzterem studierte er Dirigieren und Komposition im Berlin der frühen Zwanziger Jahre. (Am 19. Mai 1931 schrieb Furtwängler einen Empfehlungsbrief für Kletzki, in dem es hieß: „Paul Kletzki kenne ich nicht nur als hervorragend begabten Komponist, sondern auch als eines der wenigen Dirigentalente der jungen Generation, die

wirklich eine große Zukunft vor sich haben.“)

Die beiden angesehensten Verlage druckten seine Musik, und seine Werke wurden in bedeutenden deutschen Konzertsälen uraufgeführt und in wichtigen Zeitungen und Musikzeitschriften besprochen. Der Musikwissenschaftler Alfred Einstein etwa lobte Kletzki's *Zweites Streichquartett* op. 13 als ein Werk voller Reife, Persönlichkeit und Stil.

Trotz seines wachsenden Renommées zwang ihn die nationalsozialistische Machtübernahme zur Flucht nach Italien. Ab 1934 lehrte er an der Scuola Superiore di Musica in Mailand, 1936 aber, als das faschistische Italien zusehends antisemitischer wurde, ging er in die Sowjetunion, wo er Gastdirigent in Baku und Leningrad war, bevor er Chefdirigent des Symphonieorchesters Kharkow in der Ukraine wurde. Doch der stalinistische Terror – und insbesondere die Verfolgung von Ausländern – zwangen Kletzki eine weiteres Mal zu fliehen, diesmal in die Schweiz.

Während seines Aufenthalts in Mailand versteckte Kletzki seine gedruckten Werke in einer großen Holztruhe im Keller seines Mietshauses in der Nähe der Scala. Im Zweiten Weltkrieg wurde das Haus bombardiert. Kletzki nahm an, daß die Truhe dabei zerstört worden war und mit ihr sein gesamtes Schaffen aus der Zeit vor 1933. (In einem Zeitungsinterview, das 1948 in Australien erschien, beklagte Kletzki sich verbittert darüber, daß seine Verleger seine Musik zerstört hatten: „selbst die Kupferplatten, von denen meine Musik in Deutschland lithographiert worden war, waren eingeschmolzen worden.“) 1965 jedoch wurde die Truhe bei Grabungsarbeiten wiederentdeckt und an seinen Berner Wohnsitz geliefert, wo sie eines Tages uprötzlich vor seiner Haustür stand. Doch Kletzki fürchtete sich, die Truhe zu öffnen, weil er glaubte, daß seine Partituren zu Staub zerfallen seien. Er sagte seiner zweiten Frau Yvonne, er würde es nicht ertragen können, die bereits einmal verlorene Musik noch einmal zu verlieren. Und so kam die Truhe in den Keller und blieb verschlossen. Erst lange nach Kletzki's Tod im Jahr 1973 wurde sie von Yvonne geöffnet – die Bücher waren tatsächlich zerfallen, aber die Noten befanden sich in ausgezeichnetem Zustand.

1958 dirigierte Kletzki zum ersten Mal in den USA. Am 19. Februar berichtete Harriett Johnson, die Kritikerin der *New York Post*: „Der in Polen geborene Paul

Kletzki, der sein hiesiges Debüt am gestrigen Abend in der Carnegie Hall mit dem Philadelphia Orchestra gab, sieht aus wie ein Prophet und dirigiert wie ein Komponist, der er in seiner Jugend auch war.“ Und in Dallas, wo er von 1958 bis 1961 Chefdirigent des Dallas Symphony Orchestra war, wurde Kletzki gefeiert. In einer Kritik vom 3. November 1960 schrieb der Musikkritiker Eugene Lewis enthusiastisch: „Kaum hat man seinen Vorrat an Superlativen aufgebraucht, gelingt Kletzki etwas, das nach einem neuen Superlativ verlangt“.

1961 kehrte Kletzki nach Montreux zurück, das bis zum Ende seine Laufbahn seine künstlerische Heimat bleiben sollte. 1966 folgte er Ernest Ansermet als Generalmusikdirektor des Orchestre de la Suisse Romande, ein Amt, das er bis zu seinem Tod 1973 inne hatte. Kletzki hinterließ eine Reihe exzellenter Aufnahmen, die unlängst wiederveröffentlicht wurden. Sein Zyklus der Ludwig van Beethoven-Symphonien und zwei verschiedene Einspielungen der *Ersten Symphonie* von Gustav Mahler wurden ebenso vorgelegt wie seine hervorragende Einspielung des *Liedes von der Erde* mit den Sängern Dietrich Fischer-Dieskau und Murray Dickie sowie dem Philharmonia Orchestra (1959).

Kletzki, Furtwängler und die *Dritte Symphonie*

Kletzkis *Dritte Symphonie* wurde im Oktober 1939 vollendet und ist Madame Olga Oboussier gewidmet, einer reichen Frau, die dem mittellosen Flüchtling Notenpapier gekauft hatte. Die Symphonie trägt den Untertitel "In memoriam", ein Epigraph, das auf verschiedene Weise interpretiert werden kann. Es könnte auf die bereits beträchtliche Zahl der Opfer des Nationalsozialismus hinweisen, zu denen auch Kletzkis eigene Familie gehörte: Seine Mutter, sein Vater und seine Schwester wurden im Holocaust ermordet; eine offizielle Bestätigung aber erhielt er erst 1946 vom polnischen Botschafter vor der Uraufführung des langsamen Satzes der Symphonie in Paris. Der Untertitel könnte aber auch „im Gedenken“ an die große Tradition der deutschen Kunstmusik gewählt worden sein, der Kletzki sich zugehörig gefühlt hatte, von der er aber nun annahm, daß sie ihn verstoßen hatte.

Die Kontroverse über Wilhelm Furtwänglers Rolle im nationalsozialistischen Deutschland dauert bis heute an. Neue Erkenntnisse über Furtwänglers Beziehung zu Kletzki werfen nicht nur Licht auf seine Einstellung zu jüdischen Kollegen, sondern ist auch relevant für die Entstehung und die Bedeutung von Kletzki's *Dritter Symphonie*. In den 1920er Jahren hatte Kletzki sogar bei Furtwängler gewohnt, der ihn „wie einen Sohn“ behandelte. 1925 hatte er ihm erlaubt, die Berliner Philharmoniker zu dirigieren – der jüngste Dirigent in der Geschichte des Orchesters. Nach dem Machtwechsel 1933 jedoch scheint Furtwänglers Beziehung zu Kletzki plötzlich abgekühlt zu sein; Kletzki fühlte sich verstoßen – „in den Rücken gefallen“ – vielleicht nicht nur von Furtwängler, sondern von der deutschen Klassik überhaupt. Offenkundig heilte die Zeit diese Wunden nicht – als Komponist verlor Kletzki 1942 seine Stimme. Er selber gab an, sein kompositorisches Verstummen rühre her aus dem „Schock angesichts dessen, was das Hitler-Regime bedeutet hatte. Dies zerstörte auch in mir die Kraft und den Willen zu komponieren“.

Die Dritte Symphonie

Furtwängler sagte einmal, die Sonatenform gebe der deutschen Musik in der Welt einen Rang, den sie nie verlieren könne. Kletzki scheint sich dieses Diktum zu Herzen genommen zu haben, folgen doch fast alle seiner Außensätze „schulbuchmäßig“ der Sonatenform. Sein erstes bedeutendes Orchesterwerk – *Vorspiel* – etwa ist ein solider Sonatenhauptsatz, der eine Einleitung, Exposition (mit zwei Themengruppen), Durchführung, Reprise der beiden Themengruppen in derselben Reihenfolge wie in der Exposition und eine Coda enthält. Die Außensätze der *Ersten Symphonie* und der erste Satz der *Zweiten* weisen ebenfalls diesen Aufbau auf. Ein weiteres Charakteristikum von Kletzki's Stil ist seine Vorliebe für dichte kontrapunktische Texturen. Sowohl das Finale des *Violinkonzerts* als auch das des *Klavierkonzerts* enthalten umfangreiche fugierte Teile.

Der erste Satz der *Dritten Symphonie* beginnt mit einem prägnanten, dreitönigen Signal. Diesem schicksalhaften Motto folgt sogleich eine außerordentlich erregte Fuge

(*Allegro agitato ed energico*), die als erste Themengruppe der Sonatenexposition fungiert. Zum Abschluß der Fuge erklingt eine schrittweise aufsteigende Sexte im Unisono (*Più vivo*) ebenfalls wie eine unheilvolle Ankündigung, die indes von dem lyrischen zweiten Thema der Violinen (*Lo stesso tempo*) nicht näher beachtet wird. Die Sextfigur beschließt die Exposition. Am Anfang der Durchführung wird das Schicksalsmotto kontrapunktisch mit dem Themenkopf der Fuge kombiniert; inmitten des kontrapunktischen Diskurses schmettert es dann im Orchester-Tutti, als ob es den Anfang einer Reprise verkünden wollte. Doch die Durchführung fährt fort mit der überraschenden Einführung eines vollkommen neuen lyrischen Themas in den Streichern über einem eindrucksvollen Orgelpunkt. Die Reprise wird von dem aufsteigenden Sext-Unisono angekündigt. Anstatt nun ebenso wie in der Exposition das lyrische zweite Thema direkt anzuschließen, schiebt Kletzki das neue Durchführungsthema dazwischen, dessen Apotheose die Reprise beendet. In der Coda diskutiert der Fugenthemenkopf lebhaft mit dem Schicksalsmotto und einem Fragment des lyrischen Durchführungsthemas, um emphatisch und einstimmig auf G zu schließen.

Der langsame Satz, der als einziger der gesamten CD jemals zuvor aufgeführt wurde, ist in drei große Abschnitte unterteilt, die den Formteilen Exposition, Durchführung und Reprise entsprechen. Es werden drei Themen präsentiert: Das erste ist eine dramatische, ansteigende Melodie, die von einem zögernden, urtümlichen „Tasten“ auf den tiefen Saiten der Kontrabässe und Celli ausgeht und allmählich das höchste Register der Violinen „erklimmt“. Ein Harfenarpeggio im Fortissimo lenkt die Aufmerksamkeit auf den Anfang des zweiten Themas, das von den Violinen und Celli vorgestellt wird, während das dritte Thema, das auf einem „klagenden“ Terzsprung abwärts basiert, von den hohen Flöten gegen die „murmelnden“, langsam auskomponierten Tremolos der Streicher formuliert wird. Die Wiederkehr des ansteigenden „Kletter“-Themas, nunmehr in den Posaunen, kündigt die Durchführung an. Auf das leise vom Horn angestimmte „klagende“ dritte Thema folgen Varianten des ersten (in den Streichern) und des zweiten Themas (in den Bläsern). Während die Streicher beim Höhepunkt der Durchführung wieder ihr höchstes Register erreichen, um das

Terzfall-Motiv (das dritte Thema) mit maximaler Intensität zu präsentieren, wird die Durchführung mit der stillen Wiederkehr des zweiten Themas in Flöte und Ersten Violinen beendet, die den Kontrapunkt zum dritten Thema im Ersten Horn bildet. Der dritte große Teil, die Reprise, ist leicht am Erscheinen des „Kletter“-Themas über Paukenwirbel zu erkennen. Ein gequälter, beschleunigter Abschnitt, der durch ein langes Crescendo gesteigert wird, führt zu einer *fff*-Reprise des zweiten und des dritten Themas im Horn gegen verzweifelte Akkordwiederholungen des gesamten Orchesters. Schließlich löst sich der Satz in einen ätherischen D-Dur-Choral auf.

Das Scherzo konnte man als neunteiliges Rondo deuten (ABACACBA+Coda). Im Refrain oder Ritornell (A) entfesselt Kletzki wiederum fulminante kontrapunktische Künste, wenn die aufsteigende Quintfigur des Anfangs mal in Umkehrung, mal mit dem auf- und absteigenden Themen als Kontrapunkt erklingt. In der ersten Episode (B) stellen Flöte und Baßklarinette über Streicherakkorden ein erstes lyrisches Thema vor. Ein zweites lyrisches Thema, nunmehr in den Violinen, führt zur ersten Wiederkehr des Ritornells. Diese erste Wiederkehr wird indes bald von den Celli durch die Einführung eines dritten lyrischen Themas abgebrochen, das dann von den Violinen fortgesponnen wird (C). Die zweite Wiederkehr des Ritornells ist wesentlich ausgedehnter und mit allerlei kontrapunktischen Künsten gespickt. In der nächsten Episode (C) stellt die Flöte das dritte lyrische Thema vor, dem das zweite Thema in der Oboe (B) über Tremolo-Akkorden der Streicher folgt. Die dritte und letzte Wiederkehr des Ritornells führt zu einer kurzen Steigerungs-Coda.

Die Form des Finales ist in Kletzki's Schaffen meines Wissens nach einzigartig. Wie bereits erwähnt, folgt Kletzki in seinen Außensätzen der Sonatenform meist „schulbuchmäßig“ und sieht mithin eine reguläre Reprise vor. In der Praxis bedeutet dies, daß das erste und das zweite Thema in der Reprise in der gleichen Reihenfolge wie in der Exposition erklingen. Dies ist beispielsweise der Fall in den Finali der *Sinfonietta*, der *Ersten Symphonie*, der *Konzertmusik* und des *Klavierkonzerts*. Im Lichte dieser Beobachtung ist es besonders bemerkenswert, daß im Finale der *Dritten Symphonie* die Reprise „vertauscht“ ist, daß also die Themen in umgekehrter Reihenfolge wieder-

kehren; offenkundig verfolgte Kletzki damit eine besondere Absicht.

Als Einführung zum Finale fungiert eine Fugenexposition, deren Subjekt von den Holz- und Blechbläsern über martialischen Schlägen der Pauken intoniert wird. Nach dieser imposanten Vorstellung greift das erste Thema der Sonatensatzexposition, verkörpert durch eine wilde Fuge, das diminuierte Anfangsthema auf (diese verstörte Fugenexposition erinnert deutlich an den Anfang des ersten Satzes). Überleitungsmotive, u.a. fanfarenartige Rhythmen der Holzbläser (punktierte Achtel plus Sechzehntel), führen zum lyrischen zweiten Thema in den Violinen über einem ausgedehnten Orgelpunkt im Kontrabaß. Das lyrische zweite Thema wird nun erweitert durch weitere melodische Stränge, die zuerst in den Flöten (über den Blechbläsern) und dann in den Violinen erklingen, welche die Exposition beenden. Die kurze Durchführung verwertet thematische Fragmente aus der schnellen Fuge. Wie in der Durchführung führt die Fanfarenmusik zur Reprise des lyrischen zweiten Themas in den Violinen. Auf eine umfangreiche Neuaufstellung des zweiten Themas folgt erneut die erhitzte Fugenexposition. Die Coda stellt dem Anfangsthema Varianten des Fanfarenmaterials gegenüber, um mit trotzigem, gehaltenen G-Dur-Akkorden zu schließen.

Mir will scheinen, daß Kletzki in seiner *Dritten Symphonie* ein musikalisches Symbol für den Holocaust – um eine Formulierung des Schostakowitsch-Forschers Solomon Volkow zu verwenden – erschafft, das so mächtig ist wie Anne Franks *Tagebücher* oder Schostakowitschs *Zweites Klaviertrio*. Man könnte einwenden, daß 1939 der Holocaust noch nicht stattgefunden habe; aber als mittelloser polnisch-jüdischer Flüchtling, der lange Jahre in Deutschland gelebt hatte und seit 1933 auf der Flucht war, und als sensibler Künstler wußte Kletzki gut, was bereits stattgefunden hatte, und er ahnte, was noch kommen würde. Daß Kletzki seine Symphonie mit den Opfern des Nationalsozialismus in Verbindung brachte, zeigt der Untertitel „In memoriam“.

Doch wenn Kletzki, der jüdische Komponist auf der Flucht, die Not des jüdischen Volks unter den Nationalsozialisten darstellen will, kann er die große deutsche Tradition, in der er so tief wurzelt, nicht verleugnen; vielmehr muß er, um die Stigmata seines Volkes zu veranschaulichen, diese Tradition deformieren – insbesondere die

Fuge Bachs und das Sonatenprinzip der Klassik. Dies erklärt meiner Meinung nach die „hysterisch fliehenden“ Fugen in den Außensätzen von Kletzkis Symphonien und auch die tragische „Verschiebung“ der umgekehrten Reprise in seinem Finale.

Das Flöten-Concertino

Es ist unbekannt, ob das im Februar 1940 fertiggestellte *Flöten-Concertino* je zu Kletzkis Lebzeiten aufgeführt wurde. Daß er selber einen vollständigen Stimmensatz anfertigte (er wurde für diese Einspielung verwendet), legt die Vermutung nahe, er habe wenigstens auf eine Probe oder gar auf eine Konzertdarbietung gehofft; für eine solche Aufführung habe ich indes keinerlei Beleg gefunden. Obgleich das Stück einen durchkomponierten Bogen bildet, kann es in drei große, durch Überleitungen verbundene Abschnitte oder Sätze (schnell-langsam-schnell) unterteilt werden. Der erste Satz (*Allegro con brio*) ist seinerseits als dreiteilige Form (ABA') angelegt, wobei der Mittelteil (B) ein lyrisches Zwischenspiel in deutlich langsamerem Tempo (*Più tranquillo*) darstellt. Eine Überleitung führt alsdann direkt zum langsamen Mittelsatz (*Molto cantabile ed espressivo*), in dem die Flöte über dem sanft oszillierenden Orgelpunkt der Begleitung rhapsodisch improvisiert. Dieser langsame Satz ist ebenfalls dreiteilig; sein B-Teil wird *pesante* vom Orchester eingeleitet und steigert sich zu einem eindringlichen Fortissimo-Höhepunkt in der Flöte. Eine Flötenkadenz windet sich träge zu einem Neuansatz des Satzanfangs empor, der zugleich die Überleitung zum Finale (*Allegro scherzando, non troppo vivo*) darstellt. Dieser schnelle, in einem einzigen großen Schwung konzipierte Schlußteil endet humorvoll mit einem leisen kleinen Flötenlauf und frechen Stakkato-Akkorden in der Begleitung.

Man könnte sich keinen größeren emotionalen Kontrast vorstellen zwischen zwei Werken, die buchstäblich Rücken an Rücken unter den schwierigsten Umständen komponiert wurden: die eindringlichen, ja, sarkastischen Angstgefühle der *Dritten Symphonie* neben dem leichten, lässigen und frohgemuten Humor des *Flöten-Concertino*. Doch der Genius ist – wie das Leben und der Tod – immer janusköpfig: das Komische folgt dem Tragischen auf dem Fuße. Ich möchte Sie einladen, ein lange ver-

schüttetes Repertoire zu entdecken, auf daß Sie die Tiefe der Gefühle, der Leidenschaften und der künstlerischen Integrität erleben, die Kletzki in seiner Musik aufbewahrt hat – Musik, die Sie, endlich, auf dieser CD hören können.

© **Timothy L. Jackson 2004**

Timothy L. Jackson, Ph.D. ist Associate Professor of Music am College of Music der University of North Texas, Denton/Texas.

Sharon Bezaly wurde im Jahr 2002 mit dem renommierten deutschen *Klassik Echo* als „Instrumentalistin des Jahres“ ausgezeichnet und erhielt 2003 den Cannes Classical Award als Young Artist of the Year. Für ihre Aufnahmen bei BIS hat sie bislang Auszeichnungen wie den Diapason d'or (*Diapason*), Stern des Monats (*FonoForum*) und eine besondere Empfehlung (*Record Geijutsu*, Tokio) erhalten.

Sharon Bezaly begann im Alter von 11 Jahren mit dem Flötenspiel; ihr Konzertdebüt als Solistin gab sie drei Jahre später mit dem Israel Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Zubin Mehta. Sie setzte ihre musikalische Ausbildung am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris fort; mit Ersten Preisen für Flöte und Kammermusik schloß sie ab. Darauf folgte eine Einladung von Sándor Végh, Solo-Flötistin in seiner Camerata Academica Salzburg zu werden, eine Position, die sie bis 1997 innehatte. Ihre perfekte Beherrschung der von Aurèle Nicolet erlernten Zirkularatmung befreit Sharon Bezaly von den der Flöte eigenen Beschränkungen und ermöglicht es ihr, neue Höhepunkte musikalischer Interpretation zu erreichen, die das Spektrum an Farben und Emotionen erweitern.

Als Solistin tritt sie mit Orchestern in der ganzen Welt auf, u.a. mit dem Tokyo Philharmonic Orchestra und dem BBC National Orchestra of Wales. Zu den renommierten Konzertsälen, in denen sie gespielt hat, gehören u.a. der Wiener Musikverein, das Pariser Châtelet und die Suntory Hall in Tokyo. Als Kammermusikerin bei bedeutenden Festivals ist sie mit Musikern wie Gidon Kremer und dem Bartók Quartett aufgetreten. In besonderem Maße widmet sich Sharon Bezaly der zeitgenössischen Musik. Zu den zahlreichen Komponisten, die ihr Konzerte gewidmet haben, gehören

Sofia Gubaidulina, Kalevi Aho, Sally Beamish und Christian Lindberg, deren Werke sie uraufführt und einspielt.

Das **Norrköping Symphony Orchestra** (SON) wurde 1912 gegründet und ist heute ein großes Symphonieorchester mit 87 Musikern. Das Orchester – eines von sieben Berufsorchestern in Schweden – gilt als eines der aufsehererregendsten in ganz Skandinavien und spielt zahlreiche Welturaufführungen. Außerdem arbeitet das Orchester häufig mit Jazzmusikern, Rockgruppen, Folk-Ensembles, Tänzern und Schauspielern zusammen. Zu seinen Chefdirigenten gehören Heinz Freudenthal (1936-52), Herbert Blomstedt (1954-62), Everett Lee (1962-72), Franz Welser-Möst (1986-91; Ehrendirigent seit 1996), Jun'ichi Hirokami (1991-96), Ole Kristian Ruud (1996-99) und Lü Jia (seit 1999). Zu den Ständigen Gastdirigenten zählen Leif Segerstam (1995-97) und Daniel Harding (seit 1997); andere renommierte Gastdirigenten, welche das Orchester regelmäßig leiten, sind Andrew Litton, James Judd, Roy Goodman, Sixten Ehrling, Okko Kamu, Paavo Järvi, Joseph Swensen und Yuzo Toyama. Das Norrköping Symphony Orchestra spielt häufig im Konzerthaus in Stockholm, ist zweimal beim Linzer Bruckner Festival aufgetreten (1991 mit Orffs *Carmina Burana* vor 100.000 Menschen am Ufer der Donau) und war 1994 auf einer Japan-Tournee. Seit 1994 ist das Orchester in einem neuen Konzertsaal in Norrköping beheimatet, welcher speziell auf die Anforderungen des Orchesters zurechtgeschnitten wurde.

Thomas Sanderling wurde in Nowosibirsk geboren und wuchs in Leningrad (St. Petersburg) auf, wo sein Vater, Kurt Sanderling, Leiter der Leningrader Philharmoniker war. Nachdem er die Musikschule des Leningrader Konservatoriums absolviert hatte, studierte er Dirigieren an der Berliner Hochschule für Musik Hanns Eisler. Im Alter von 24 Jahren wurde er Musikdirektor des Opernhauses Halle. In jungen Jahren bereits trat er häufig mit den führenden ostdeutschen Orchestern und an den wichtigsten Opernhäusern auf, u.a. mit der Dresdner Staatskapelle und dem Leipziger Gewandhausorchester. Für seine Aufführungen an der Komischen Oper erhielt er den

Berliner Kritikerpreis. Nachdem Schostakowitsch ihn mit dem Staatlichen Symphonieorchester der Republik Rußland gehört hatte, übertrug er ihm die deutschen Erstaufführungen seiner *Dreizehnten* und *Vierzehnten Symphonie*. Später war er Assistent von Leonard Bernstein und Herbert von Karajan. Thomas Sanderling hat eine Vielzahl von Orchestern in Nordamerika und Europa dirigiert. In Japan gewann er zweimal in drei Jahren den Grand Prix der Kritiker Osakas und wurde 1992 Chefdirigent des Osaka Symphony Orchestra; außerdem wurde er zum Musikalischen Leiter der Philharmonica di Tokyo ernannt. Auch auf dem Gebiet der Oper ist er erfolgreich. Von 1978 bis zu seiner Übersiedelung in den Westen im Jahr 1983 war er Ständiger Gastdirigent an der Deutschen Staatsoper Unter den Linden (Berlin). Zu den Häusern, an denen er Opern dirigiert hat, gehören die Wiener Staatsoper, die Bayerische Staatsoper, die Alte Oper Frankfurt, die Deutsche Oper Berlin und die Hamburgische Staatsoper. Mit dem Philharmonischen Orchester St. Petersburg verbindet ihn eine enge Zusammenarbeit. Seine Einspielungen der Symphonien Magnards (BIS-CD-927, BIS-CD-928) und der *Fünften Symphonie* von Karl Weigl (BIS-CD-1077) bei BIS erhielten hervorragende Kritiken.

Paul Kletzki – Une introduction

Plusieurs compositeurs renommés ont constaté qu’une réputation internationale n’aidait pas beaucoup quand les nazis prirent le pouvoir en 1933. L’avènement des nazis devait même être désastreuse pour les compositeurs juifs dont Paul Kletzki (1900-73). A la fin des années 1920, la carrière de Kletzki comme compositeur était prospère en Allemagne. Mais l’accession des nazis au pouvoir mit une sourdine à sa carrière et sa musique fut – littéralement parlant – enterrée pendant plusieurs années. Plusieurs raisons motivent sa sortie en catimini : d’abord, il semble avoir perdu sa voix de compositeur après environ 1942; ensuite, il ne présenta pas sa propre musique après la seconde guerre mondiale – même pas quand, chef d’orchestre illustre, il était bien placé pour le faire.

Une vie sous Hitler, Mussolini et Staline

Né à Łódź le 21 mars 1900, Pavel Klecki devint le plus jeune membre de l’Orchestre Philharmonique de Łódź quand il se joignit à la section de violons à l’âge de 15 ans. Toute innocence enfantine se perdit quand, en 1917-18, il faillit perdre la vie sur les champs de bataille de la première guerre mondiale. En effet, les expériences vécues à la Grande Guerre assombriront même ses premières compositions publiées. Démobilisé en 1918, il étudia la philosophie à l’université de Varsovie et, en 1921, il gagna le premier prix d’un concours de composition organisé par la Philharmonie de Varsovie. Il aménagea la même année à Berlin où il poursuivit ses études à la Staatliche Hochschule für Musik.

En Allemagne, Kletzki réussit comme jeune compositeur et chef d’orchestre, un « Wunderkind » (enfant prodige) jouissant de la protection de deux des plus grands musiciens de l’époque, Arturo Toscanini et Wilhelm Furtwängler. Il étudia la direction et la composition avec ce dernier à Berlin au début des années 1920. (Le 19 mai 1931, Furtwängler écrivit la lettre de recommandation suivante pour Kletzki : « En Paul Kletzki, je reconnais non seulement un compositeur extrêmement talentueux mais encore l’un des rares talents de la jeune génération de chefs d’orchestre à avoir vrai-

ment un grand avenir devant lui.») Les deux éditeurs musicaux les plus distingués imprimèrent toute sa musique et ses œuvres furent créées dans d'importantes salles de concert allemandes et critiquées dans les principaux journaux et revues musicales. Le musicologue Alfred Einstein, par exemple, fit l'éloge du *Second quatuor à cordes* op. 13 de Kletzki en ces termes : « une œuvre de maturité, personnalité et style ».

Malgré la renommée grandissante de Kletzki, l'accession nazie au pouvoir en 1933 le força à fuir en Italie. Il enseigna à la Scuola Superiore di Musica à Milan à partir de 1934 mais, en 1936, comme l'Italie fasciste devenait de plus en plus antisémite, Kletzki la quitta pour l'Union Soviétique où il dirigea à Baku et à Leningrad avant d'être nommé chef principal de l'Orchestre Symphonique de Kharkov en Ukraine. Mais la terreur de Staline – et surtout les purges des étrangers – força Kletzki à fuir encore en 1938, cette fois en Suisse.

C'est au cours de son séjour à Milan que Kletzki enfouit ses partitions publiées dans une grande caisse de bois au sous-sol de l'immeuble d'appartements où il vivait près de La Scala. L'immeuble fut bombardé pendant la deuxième guerre mondiale. Kletzki crut donc que la caisse avait été détruite avec toute sa production d'avant 1933. (Dans une interview de journal publiée en Australie en 1948, Kletzki se plaignit amèrement que ses éditeurs avaient détruit sa musique : « même les plaques de cuivre à partir desquelles ma musique fut lithographiée en Allemagne ont été fondues. ») En 1965 cependant, la caisse fut découverte au cours d'excavations. Elle fut retournée à la résidence de Kletzki à Berne où elle fut livrée une bonne journée à la porte de sa maison. Kletzki avait alors peur de l'ouvrier, croyant que ses partitions avaient tourné en poussière. Il dit à sa seconde femme Yvonne qu'ayant perdu sa musique une fois déjà, il ne pourrait pas supporter de la perdre encore. La caisse resta donc fermée dans leur sous-sol. Yvonne n'ouvrit la caisse que peu après la mort de Kletzki en 1973 ; les livres avaient vraiment pourri mais la musique était parfaitement conservée.

Kletzki dirigea pour la première fois aux Etats-Unis en 1958. Le 19 février, Harriett Johnson, critique au *New York Post*, rapporta : « Polonais de naissance, Paul Kletzki, qui fit ses débuts ici hier soir à la tête de l'Orchestre de Philadelphie au Carnegie Hall,

a l'air d'un prophète et dirige comme un compositeur, ce qu'il était dans sa jeunesse. » Kletzki fut chaudement reçu à Dallas où il fut chef principal de l'Orchestre Symphonique de Dallas de 1958 à 1961. Dans un article le 3 novembre 1960, le critique musical de Dallas, Eugene Lewis, écrivit avec enthousiasme : « Quand on a juste épuisé son répertoire de superlatifs, Kletzki réussit quelque chose qui demande un nouveau superlatif. »

En 1961, Kletzki retourna à Montreux qui devait rester sa base jusqu'à la fin de sa carrière. En 1966, il succéda à Ernest Ansermet comme directeur général de la musique pour l'Orchestre de la Suisse Romande – un poste qu'il occupa jusqu'à sa mort en 1973. Kletzki laissa une série d'excellents enregistrements qui ont été récemment réédités. Son cycle des symphonies de Ludwig van Beethoven, deux enregistrements différents de la *Première symphonie* de Mahler et son superbe enregistrement de *Das Lied von der Erde* avec les chanteurs Dietrich Fischer-Dieskau et Murray Dickie ainsi que l'Orchestre Philharmonia (1959) ont tous connu une nouvelle sortie.

Kletzki, Furtwängler et la *Troisième symphonie* de Kletzki

La *Troisième symphonie* de Kletzki, terminée en octobre 1939 et dédiée à Madame Olga Oboussier, une dame riche qui avait acheté du papier à musique pour le refuge sans ressources, est intitulée « In memoriam ». Cette épigraphe peut être interprétée de plusieurs manières. Elle peut signifier le nombre déjà considérable en 1939 de victimes du nazisme, y compris la propre famille de Kletzki : sa mère, son père et sa sœur furent assassinés à l'Holocauste quoiqu'il ne reçût aucune confirmation officielle jusqu'à ce que l'ambassadeur polonais lui apprenne la nouvelle avant la création du mouvement lent de la symphonie à Paris en 1946. Le sous-titre pourrait aussi se référer « à la mémoire » de la grande tradition musicale allemande à laquelle Kletzki avait déjà senti appartenir mais par laquelle il se croyait alors rejeté.

La controverse au sujet du rôle de Wilhelm Furtwängler dans l'Allemagne nazie se poursuit encore aujourd'hui. Les dernières informations sur la relation de Furtwängler avec Kletzki n'éclairent pas seulement son attitude envers des collègues juifs mais

touchent aussi à l'origine et à la sémantique de la *Troisième symphonie* de Kletzki. Dans les années 1920, Kletzki avait apparemment habité sous le toit de Furtwängler qui l'avait traité « comme un fils ». En 1925, Furtwängler avait permis à Kletzki de diriger l'Orchestre Philharmonique de Berlin – la plus jeune personne à jamais diriger la formation. Quand les nazis montèrent au pouvoir en 1933 cependant, la relation de Furtwängler avec Kletzki semble s'être soudain refroidie ; Kletzki se sentit rejeté – « poignardé dans le dos » – peut-être non seulement par Furtwängler mais par la tradition classique allemande même. Il est clair d'ailleurs que le temps ne guérit pas ces blessures – Kletzki le compositeur perdit sa voix en 1942. Il soutint lui-même que son silence compositionnel de l'après-guerre émana « du choc de tout ce que l'hitlérisme signifiait [qui] détruisit aussi en moi la disposition et la volonté de composer. »

La Troisième symphonie

Furtwängler fit un jour remarquer : « La forme sonate donne à la musique allemande la validité mondiale qu'elle ne pourra jamais perdre. » Kletzki semble avoir pris cette affirmation à cœur car la plupart de ses mouvements extérieurs présentent une forme sonate modèle. Sa première grande œuvre pour orchestre complet, le *Vorspiel*, par exemple, est une forme sonate massive comprenant introduction, exposition (avec premier et second groupes), développement, réexposition des premier et second groupes dans le même ordre que dans l'exposition et coda. Le même profil formel est suivi par les mouvements extérieurs de la *Première symphonie* et le premier mouvement de la *Seconde symphonie*. Un autre trait frappant du style de Kletzki est son penchant pour les textures contrapuntiques denses. Les finales du *Concerto pour violon* et du *Concerto pour piano* par exemple révèlent une quantité considérable d'écriture fuguée.

Le premier mouvement de la *Troisième symphonie* s'ouvre sur un appel brusque de trois notes à l'unisson. Ce motif fatidique est immédiatement suivi d'une fugue extrêmement agitée (*Allegro agitato ed energico*) qui sert de premier groupe à l'exposition de la sonate. Une figure de sixte ascendante à l'unisson au remplissage diato-

nique (*Più vivo*) termine la fugue et sonne aussi comme une déclaration de mauvais augure, négligée par le second thème lyrique annoncé par les violons (*Lo stesso tempo*). La figure de sixte ascendante à l'unisson termine ensuite l'exposition. Au début du développement, le motif fatidique est associé, au moyen du contrepont, au début de la fugue ; au milieu de l'entretien contrapuntique qui s'ensuit, il retentit soudainement dans l'orchestre au complet, comme pour proclamer le début de la réexposition. Mais le développement continue avec l'introduction surprise d'un thème lyrique complètement nouveau présenté par les violons sur une pédale frappante. La réexposition est annoncée par le thème de sixte ascendante à l'unisson. Au lieu de se diriger directement vers le second thème lyrique comme dans l'exposition, Kletzki intercale maintenant le nouveau thème du développement qui arrive à son sommet pour clore la réexposition. Dans la coda, le début du sujet de la fugue entre dans une discussion agitée avec le motif fatidique et un fragment du nouveau thème lyrique avant la fin sur un énergique sol à l'unisson.

Le mouvement lent, la seule musique sur ce disque à avoir été jouée avant cet enregistrement, se compose de trois grandes sections qui correspondent à l'exposition, le développement et la réexposition. Trois sujets mélodiques y sont présentés. Le premier est une mélodie ascendante dramatique qui, sortant d'un « tâtonnement » hésitant, primordial, aux cordes graves des contrebasses et violoncelles, « grimpe » graduellement au registre le plus aigu des violons. Un arpège double *forte* à la harpe porte l'attention sur le début d'un second sujet présenté par les violons et violoncelles tandis que le troisième thème, basé sur une figure de tierce descendante « retentissante », est énoncé par les flûtes aiguës contre le « murmure » de trémolos lentement joués aux cordes. Le retour de la mélodie « ascendante », maintenant aux trombones, signale le début du développement. Puis le troisième thème « retentissant », calmement entonné par le cor, est suivi des transformations des premier (aux cordes) et second thèmes (aux vents). Quand, au sommet du développement, les cordes réattaquent leur registre le plus aigu pour présenter le motif de tierce descendante (le troisième sujet) avec une intensité maximale, le développement se termine sur une énonciation calme

du second sujet à la flûte et au premier violon superposés sur le troisième thème au premier cor. La troisième grande section, la réexposition, peut être aisément identifiée par le retour du thème « grimant » d'ouverture sur un roulement de tambour. Un patron angoissant répété en s'accéléralant et intensifié par un long *crescendo* mène à une énonciation en triple *forte* des second et troisième sujets aux cors sur des répétitions d'accords agonisants dans l'orchestre au complet. Finalement, le mouvement se dissipe en une conclusion éthérée de choral en ré majeur.

On peut voir dans le scherzo une forme de rondo en neuf parties, ABACACBA + coda. Dans le refrain ou ritournelle (A), Kletzki donne encore une fois libre cours à sa formidable technique contrapuntique quand la figure de quinte ascendante du début est énoncée parfois en inversion et parfois sous les formes ascendante et descendante du motif superposé. Dans le premier épisode (B), un premier thème lyrique est présenté par la flûte et la clarinette basse sur des accords raclés aux cordes. Un second thème lyrique, maintenant aux violons, mène au premier retour de la ritournelle. Ce retour initial est cependant rapidement abrégé par l'introduction d'une troisième mélodie lyrique aux violoncelles, mélodie qui est ensuite déroulée par les violons (C). Le second retour de A est beaucoup plus étendu et expose toutes sortes de manœuvres contrapuntiques. Dans l'épisode suivant (C), la flûte présente le troisième thème lyrique suivi du second thème au hautbois (B) sur des accords trémolos aux cordes. La troisième et dernière énonciation de la ritournelle mène à une brève coda culminante.

La forme du finale est unique – en autant que je sache – dans la production entière de Kletzki. Ainsi que mentionné plus haut, Kletzki suit généralement la forme sonate « modèle » dans ses mouvements extérieurs, utilisant une réexposition régulière. En pratique, cela veut dire que les premier et second sujets sont répétés dans la réexposition dans le même ordre que dans l'exposition. Un certain nombre de finales représentatifs, ceux de la *Sinfonietta*, de la *Première symphonie*, de *Konzertmusik* et du *Concerto pour piano*, pour n'en nommer que quelques-uns, se conforment tous au paradigme de la forme sonate régulière. Vu cette observation, il est particulièrement frappant que dans le finale de la *Troisième symphonie*, la réexposition soit « inversée » ; c'est-à-dire que

dans la reprise, les sujets sont rappelés dans l'ordre inverse ; il est clair que Kletzki avait quelque chose de spécial en tête.

L'introduction du finale est une exposition fuguée dont le sujet est entonné par les bois et les cuivres sur un battement martial aux timbales. Tandis que la présentation initiale est majestueuse, le premier sujet de l'exposition de la sonate, représenté par une fugue effrénée, remanie le thème d'ouverture en diminution (cette exposition fuguée éperdue rappelle clairement le début du premier mouvement). Du matériel de transition présentant des rythmes « secs » de fanfare (croche pointée suivie d'une double croche) aux vents mène au lyrique second sujet aux violons sur une longue pédale aux contrebasses. Ce second thème lyrique est maintenant développé par d'autres enchaînements mélodiques présentés d'abord par les flûtes (contre les cuivres), puis les violons, terminant l'exposition. Le bref développement exploite de courtes bribes de matériel thématique de la fugue rapide. Comme dans l'exposition, la musique de fanfare aux bois et cuivres mène à la reprise du second sujet lyrique aux violons. Puis, suivant une recomposition étendue du second sujet, l'exposition fuguée agitée est ramenée. La coda oppose le thème d'ouverture aux transformations du matériel de fanfare pour clore avec des accords provocants et soutenus de sol majeur.

J'avancerais que, dans sa *Troisième symphonie*, Kletzki crée un symbole musical pour l'Holocauste – pour utiliser une phrase de Solomon Volkov, spécialiste de Chostakovitch – aussi puissant que le *Journal* d'Anne Frank ou le *Second trio pour piano* de Chostakovitch. On pourrait rétorquer que l'Holocauste n'avait pas encore eu lieu en 1939 ; or, en tant que réfugié juif polonais démuné qui avait vécu en Allemagne plusieurs années et qui fuyait depuis 1933, un artiste sensible, Kletzki savait bien ce qui s'était déjà passé et il sentait ce qui se préparait. Le sous-titre « In memoriam » indique que Kletzki interprétait sa symphonie en relation avec les victimes du nazisme.

Or, quand le compositeur juif réfugié Kletzki en vient à représenter la situation critique du peuple juif aux mains des nazis, il ne peut pas renoncer à la grande tradition allemande dans laquelle il était si fermement ancré ; plutôt, pour représenter les stigmates de son peuple, il doit déformer cette tradition – surtout la tradition de la fugue

de Bach et le principe de sonate des compositeurs allemands classiques. C'est cette approche, je crois, qui explique les fugues « en course hystérique » dans les mouvements extérieurs de la symphonie de Kletzki et le « bouleversement » tragique de la réexposition renversée dans son finale.

Concertino pour flûte

Il n'est pas certain que le *Concertino pour flûte*, terminé en février 1940, fût jamais joué du vivant de Kletzki. La préparation d'une série complète de parties orchestrales par lui-même (utilisées pour le présent enregistrement) suggère qu'il espérait au moins une lecture sinon une présentation en concert, mais j'ai été incapable de trouver toute trace d'une exécution quelconque. Quoique projetée en un arc continu – c'est-à-dire composée sans interruption – la pièce peut se diviser en trois grandes sections ou mouvements (vif–lent–vif) reliés par des ponts. Le premier mouvement (*Allegro con brio*) est lui-même subdivisé en une petite forme ternaire (ABA') où la section du milieu (B) forme un interlude lyrique en tempo remarquablement plus lent (*Più tranquillo*). Puis un pont mène directement au mouvement du milieu (lent, *Molto cantabile ed espressivo*) où la flûte improvise une sorte de rhapsodie sur un accompagnement de pédales oscillant doucement. Ce mouvement lent est aussi composé comme une petite forme ternaire avec une seconde souche (la section B) introduite *pesante* par l'orchestre et menant à un sommet intense double *forte* à la flûte. Une cadence de flûte retourne avec langueur à une recomposition du début du mouvement lent qui sert maintenant de transition au finale (*Allegro scherzando, non troppo vivo*). La conclusion rapide, en un grand mouvement, se termine sur une touche d'humour avec une petite roulade calme à la flûte et des accords *staccato* désinvoltes dans l'accompagnement.

On ne pourrait pas imaginer de contraste émotionnel plus grand entre deux œuvres composées pratiquement dos à dos dans des circonstances des plus difficiles : l'angoisse intense, sarcastique même de la *Troisième symphonie* contre l'humour léger, désinvolte, taquin du *Concertino pour flûte*. Mais nous savons que le génie – comme la vie

et la mort – est toujours une double face de Janus : le comique doit immédiatement suivre sur les talons du tragique. Devant ce répertoire redécouvert, j’invite les auditeurs à apprécier la profondeur des émotions, des sentiments et de l’intégrité artistique investis par Kletzki dans sa musique – musique qui sera enfin entendue sur cet enregistrement.

© **Timothy L. Jackson 2004**

Timothy L. Jackson, Ph. D., est professeur associé de musique au Collège de Musique, University of North Texas, Denton, Texas.

Sharon Bezaly fut choisie comme « instrumentiste de l’année » par le prestigieux *Klassik Echo* en Allemagne en 2000 et elle reçut le Prix Classique de Canne de Jeune Artiste de l’année en 2003. Ses enregistrements pour BIS lui ont déjà gagné des prix comme le Diapason d’or (*Diapason*), Stern des Monats (*FonoForum*) et une recommandation spéciale (*Record Geijutsu*, Tokyo).

Sharon Bezaly a commencé à jouer de la flûte à 11 ans et elle fit ses débuts avec l’Orchestre Philharmonique d’Israël dirigé par Zubin Mehta à l’âge de 14 ans seulement. Elle poursuivit ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, gagnant les premiers prix de l’Académie en flûte et en musique de chambre. Par la suite, elle fut l’invitée de Sándor Végh comme flûte principale au sein de sa Camerata Academica Salzburg, une position qu’elle garda jusqu’en 1997. Son contrôle parfait de la respiration circulaire (enseignée par Aurèle Nicolet) la libère des limites de la flûte en tant qu’instrument à vent, lui permettant d’atteindre de nouveaux sommets d’interprétation musicale, présentant un vaste spectre de couleurs et d’émotions.

Comme soliste, elle joue avec des orchestres du monde entier dont l’Orchestre Philharmonique de Tokyo et l’Orchestre National Gallois de la BBC, dans des salles aussi prestigieuses que le Musikverein à Vienne, le Châtelet à Paris et le Suntory Hall à Tokyo. Comme chambriste, elle a aussi participé à des festivals à côté de musiciens tels que Gidon Kremer et le Quatuor Bartók. Sharon Bezaly s’intéresse beaucoup à la musique contemporaine. Des compositeurs de la trempe de Sofia Gubaidulina, Kalevi

Aho, Sally Beamish et Christian Lindberg écrivent des concertos qu'elle créera et enregistrera.

L'Orchestre Symphonique de Norrköping (SON) fut fondé en 1912 et il est aujourd'hui un orchestre symphonique complet de 87 membres. L'un des sept orchestres professionnels de la Suède, il est considéré comme l'un des plus enthousiasmants de la Scandinavie et il a donné de nombreuses créations mondiales. L'ensemble a collaboré fréquemment avec des musiciens de jazz, groupes de rock, violoneux, danseurs et acteurs. Heinz Freudenthal (1936-52), Herbert Blomstedt (1954-62), Everett Lee (1962-72), Franz Welser-Möst (1986-91; chef honoraire depuis 1996), Jun'ichi Hirokami (1991-96), Ole Kristian Ruud (1996-99) et Lü Jia (depuis 1999) comptent parmi ses chefs principaux. Leif Segerstam (1995-97) et Daniel Harding (depuis 1997) sont deux de ses principaux chefs invités. D'autres chefs invités illustres ont travaillé régulièrement avec l'orchestre; nommons entre autres Andrew Litton, James Judd, Roy Goodman, Sixten Ehrling, Okko Kamu, Paavo Järvi, Joseph Swensen et Yuzo Toyama. L'Orchestre Symphonique de Norrköping joue souvent à la salle de concert de Stockholm, s'est produit deux fois au festival Bruckner de Linz (en 1991 avec *Carmina burana* de Carl Orff devant un public de 100.000 personnes sur les rives du Danube) et il a fait une tournée au Japon (1994). Depuis 1994, l'orchestre a sa résidence dans une nouvelle salle de concert à Norrköping bâtie expressément pour répondre aux besoins de la formation.

Thomas Sanderling est né à Novosibirsk et a grandi à Leningrad (St-Pétersbourg) où son père, Kurt Sanderling, était directeur musical de l'Orchestre Philharmonique de Leningrad. Après l'obtention de son diplôme à l'école de musique du conservatoire de Leningrad, il étudia la direction à l'académie de musique de Berlin-Est. A l'âge de 24 ans, il devint directeur musical de l'Opéra de Halle. Il se produisit fréquemment dans sa jeunesse avec les principaux orchestres et maisons d'opéra de l'Allemagne de l'Est dont la Dresden Staatskapelle et l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig. Il gagna le

prix des Critiques de Berlin pour son travail au Komische Oper. Après l'avoir entendu avec l'Orchestre National de Russie, Chostakovitch lui demanda de donner les créations allemandes de ses *treizième* et *quatorzième symphonies*. Sanderling travailla ensuite comme assistant de Leonard Bernstein et d'Herbert von Karajan. Il a dirigé de nombreux orchestres en Amérique du Nord et en Europe. Au Japon, il gagna le Grand Prix des Critiques d'Osaka deux fois en trois ans et, en 1992, il devint chef attitré de l'Orchestre Symphonique d'Osaka ; il fut aussi choisi comme directeur musical de l'Orchestre Philharmonique de Tokyo. Il est salué partout pour son travail à l'opéra. Il fut principal chef invité du Deutsche Staatsoper Unter den Linden (Berlin) de 1978 jusqu'à ce qu'il passe à l'Ouest en 1983. Il a dirigé des opéras sur des scènes importantes dont l'Opéra National de Vienne, l'Opéra National de la Bavière, l'Opéra de Francfort, le Deutsche Oper Berlin et l'Opéra National de Hambourg. Thomas Sanderling jouit d'un lien étroit avec l'Orchestre Philharmonique de St-Pétersbourg. Ses enregistrements sur étiquette BIS des symphonies de Magnard (BIS-CD-927, BIS-CD-928) et de la *Cinquième symphonie* de Weigl (BIS-CD-1077) ont reçu d'excellentes critiques.

INSTRUMENTARIUM

Flute: Muramatsu 24k All Gold Model, No. 60600 with B foot joint, specially built for Sharon Bezaly

Recording data: 2003-09-01/05 (*Symphony No. 3*) and 2003-05-05/06 (*Flute Concertino*) at Louis de Geer Hall, Norrköping, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Thore Brinkmann

Neumann microphones; Studer 961 mixer (*Symphony No. 3*); Studer AD19 microphone pre-amplifier and Yamaha O2R mixer (*Flute Concertino*); Genex GX 8500 MOD recorder, Spondor SA 30 loudspeakers

Producer: Robert Suff

Digital editing: Jeffrey Ginn

Cover text: © Timothy L. Jackson 2004

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover picture: Alix Dryden

Back cover painting of Paul Kletzki used by kind permission of Madame Yvonne Kletzki, Bern

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & © 2004, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

