

GRAND
PIANO



ERNST KRENEK
© Ernst Krenek Institute

JULIUS BITTNER
© Universal Edition

FRANZ MITTLER
courtesy Diana Mittler Battipaglia

WILHELM GROSZ
© Universal Edition



ALOIS HÁBA
© Universal Edition

BOHUSLAV MARTINŮ
© Bohuslav Martinů Institute Prague

JAROMÍR WEINBERGER
courtesy Tristan Willems

ERWIN SCHULHOFF
© Universal Edition

20TH CENTURY FOXTROTS • 1
AUSTRIA AND CZECHIA

GOTTLIEB WALLISCH, *piano*

20TH CENTURY FOXTROTS • 1

AUSTRIA AND CZECHIA

**BENATZKY • BITTNER • EISLER • GROSZ • HÁBA
JEŽEK • JIRÁK • KRAUSS-ELKA • KRENEK • MARTINŮ
MITTLER • PETYREK • SCHULHOFF • WEINBERGER**

GOTTLIEB WALLISCH, *piano*

Catalogue Number: GP813

Recording Dates: 31 March–2 April 2019

Recording Venue: Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem, Germany

Producer and Editor: Boris Hofmann

Engineer: Ekkehard Stoffregen

Piano: Steinway, Model D #544.063

Piano Technicians: Siegmur Kesselmann and Martin Jerabek

Booklet Notes: Mauro Piccinini

German Translation: Cris Posslac

Publishers: Universal Edition (1–3, 6–8, 10, 11, 18–21, 25), composer manuscript (4, 5, 9, 13, 26–28),

Mignon-Verlag Berlin (12), Otto Maass. Wien (14, 15), Editio Bärenreiter Praha (16, 17),

Bärenreiter Verlag (22–24)

Artist Photograph: Marisa Vranješ

Cover Art: Alastair Taylor www.goatpix.com

This recording was made possible through the support of the Ernst Krenek Institute

ernst krenek
institut

Deutschlandradio Kultur



Universal Edition
We shape the future of music.

Special thanks to Katja Kaiser, Archives, Universal Edition, Vienna; Diana Mittler Battipaglia; Dokumentationsbibliothek Walter Labhart, Endingen, Switzerland; Tristan Willems; Jared Armstrong; Dr Philip Marriott; Clemens Zoidl; Marie Štátná, curator, Musical History Department, Czech Museum of Music, Prague; Peter Deeg, Music Archives, Akademie der Künste, Berlin; Dr Michael Kube; Aleš Březina, Director, Bohuslav Martinů Institute, Prague

GOTTLIEB WALLISCH



© Marisa Vranješ

Born in Vienna, Gottlieb Wallisch first appeared on the concert platform when he was seven years old, and at the age of twelve made his debut in the Golden Hall of the Vienna Musikverein. A concert directed by Yehudi Menuhin in 1996 launched Wallisch's international career: accompanied by the Sinfonia Varsovia, the seventeen-year-old pianist performed Beethoven's 'Emperor' Concerto.

Since then Wallisch has received invitations to the world's most prestigious concert halls and festivals including Carnegie Hall in New York, Wigmore Hall in London, the Cologne Philharmonie, the Tonhalle Zurich, and the NCPA in Beijing, also the Ruhr Piano Festival, the Beethovenfest in Bonn, the Festivals of Lucerne and Salzburg, December Nights in Moscow, and the Singapore Arts Festival. Conductors with whom he has performed as a soloist include Giuseppe Sinopoli, Sir Neville Marriner, Dennis

Russell Davies, Kirill Petrenko, Louis Langrée, Lawrence Foster, Christopher Hogwood, Martin Haselböck and Bruno Weil.

Orchestras he has performed with include the Vienna Philharmonic and Vienna Symphony Orchestra, the Royal Liverpool Philharmonic, the Gustav Mahler Youth Orchestra, the Frankfurt Radio Symphony, the Festival Strings Lucerne, the Franz Liszt Chamber Orchestra in Budapest, the Musica Angelica Baroque Orchestra in Los Angeles, and the Stuttgart Chamber Orchestra.

He has made numerous recordings for labels such as LINN records, Deutsche Grammophon and Alpha Classics. In 2012 Steinway & Sons added his name to their roster of Steinway Artists. In 2010 Gottlieb Wallisch became the youngest professor at the Geneva University for Music; the Berlin University of Arts (UdK Berlin) named him professor for piano in 2016.

www.gottliebwallisch.com

Menge an Klavierstücken hervorgebracht, die im Laufe der letzten dreißig Jahre ihren Weg ins Standardrepertoire fanden. Die zwei Stücke, deren Klavierfassung hier als Ersteinspielungen vorliegen, haben eine kuriose Geschichte. Sie entstanden im Mai 1921 in Saarbrücken für die sechssätzig *Suite für Kammerorchester* op. 37 (WV 58), zu der er vermutlich durch die farbigen Musiker inspiriert worden war, die er in der Gegend hatte hören können. Im Dezember 1925 wollte Schulhoff die Suite, in der unter anderem ein Step für Schlagzeug allein vorkommt, zu einem Ballett umarbeiten. Deshalb ergänzte er die beiden hier aufgenommenen Stücke durch neue, in unserer Aufnahme nicht berücksichtigte Überleitungen. Außerdem änderte er die Satzfolge. Zudem stellte er einen Klavierauszug her, zu deren Musik ein eventueller Librettist die Handlung hätte eintragen sollen. Der *Valse boston* [sic!] und der *Shimmy-Fox* stammen aus dieser als *Groteske* betitelten Handschrift, die im Tschechischen Museum für Musik aufbewahrt wird. Die Musik ist identisch mit den Partituren der *Suite* und des Balletts *Die Mondsüchtige* (WV 78), das auch als *La somnambule* oder *Náměsíčna* zu finden ist und 1931 in Oxford uraufgeführt wurde. Schulhoff gibt sich in diesen zwei Stücken ganz entspannt – ob er nun, wenn auch ohne die ursprünglich »puccineske« Orchestration, der selbstvergessenen Sinnlichkeit eines langsamen Walzers nachgibt oder mit rüstigem Geschick einen quasi-dadaistischen *Shimmy* schreibt. Dieses letzte Stück verlangt vom Hörer (noch einmal auf Holz geklopft!), auf die sieben berühmten Töne zu reagieren: das Riff aus dem *Cake-Walk Shave and a Haircut, Two Bits* »Schneiden, rasieren – zwei Mark!«

Das Schicksal pochte indes heftiger. Schulhoff kam 1942 in einem KZ ums Leben, und fast alle anderen Komponisten dieser Anthologie mussten ihre Heimat verlassen, als die Nazis in Deutschland an die Macht kamen, Österreich »anschlossen« und die Tschechoslowakei okkupierten. Der Jazz wurde, obwohl er schon etwas von seinem einstigen Reiz verloren hatte, als »entartet« stigmatisiert und verboten. Und wer von den Komponisten nach dem Zweiten Weltkrieg zurückkehrte, musste schnell feststellen, dass sich die musikalische Unbeschwertheit der *Roaring Twenties* nicht wiederholen ließ.

Mauro Piccinini
Deutsche Fassung: Cris Posslak



AUSTRIA

ERNST KRENEK (1900–1991)

POTPOURRI AUS DER OPER 'JONNY SPIELT AUF'
(‘POTPOURRI FROM THE OPERA ‘JONNY STRIKES UP’), OP. 45 (1927)
(arr. Jenő Takács [1902–2005]) *

- | | | |
|----------|--------|-------|
| 1 | Shimmy | 05:38 |
| 2 | Blues | 01:29 |
| 3 | Tango | 02:38 |
| | | 01:31 |

- | | | |
|----------|---|-------|
| 4 | DER SPRUNG ÜBER DEN SCHATTEN – FOXTROT AUS DER KOMISCHEN OPER (‘THE LEAP OVER THE SHADOW – FOXTROT FROM THE COMIC OPERA’), OP. 17 (1923)
(arr. Gustav Blasser [1857–1942]) * | 03:17 |
|----------|---|-------|

JULIUS BITTNER (1874–1939)

- | | | |
|----------|---|-------|
| 5 | SHIMMY AUF DEN NAMEN BACH
(‘SHIMMY ON THE NAME BACH’) (1924) * | 01:58 |
|----------|---|-------|

RALPH BENATZKY (1884–1957)

- | | | |
|----------|---|-------|
| | THREE PIECES FROM THE BALLET ‘DIE FÜNF WÜNSCHE’
(‘THE FIVE WISHES’) (1928) * | 08:49 |
| 6 | Flirt. Slowfox | 01:27 |
| 7 | Boston ‘L’Heure bleue’ | 03:21 |
| 8 | Tango macabre | 03:56 |

FRANZ MITTLER (1893–1970)

- | | | |
|----------|-----------------------------------|-------|
| 9 | FOOLISH SPRING (FOXTROT) (1934) * | 03:42 |
|----------|-----------------------------------|-------|

* WORLD PREMIÈRE RECORDING

WILHELM GROSZ (1894–1939)

SHIMMY UND TANGO AUS DEM TANZSPIEL 'BABY IN DER BAR',
OP. 23 (1925–26) (arr. Gustav Blasser) *

10	Shimmy	06:12
11	Tango	02:51 03:19

LEOPOLD KRAUSS-ELKA (1891–1964)

12	THANNHÄUSER-FOXTROT. LIED AN DEN MORGENSTERN (‘THANNHÄUSER FOXTROT. SONG TO THE MORNING STAR’), OP. 33 (c. 1921) *	02:11
----	--	-------

HANNS EISLER (1898–1962)

13	SHYMMY-TEMPO (1926) *	00:59
----	-----------------------	-------

FELIX PETYREK (1892–1951)

14	ARIZONA-FOXTROT (1924) *	03:24
15	ILLUSION. FOXTROT (1922) *	01:54



CZECHIA

JAROSLAV JEŽEK (1906–1942)

16	BUGATTI STEP (1931)	02:58
17	OZVĚNY Z MUSIC-HALLU (‘ECHOES OF THE MUSIC HALL’) (FOXTROT) (1936) *	01:59

* WORLD PREMIÈRE RECORDING

zwei Miniaturen, die vom Ragtime beeinflusst sind: der *Foxtrot* H. 126bis (1920) und der *One-step* H. 127bis, der erst 2011, neunzig Jahre nach seinem Entstehen, wiederentdeckt wurde. Beide Stücke schrieb Martinů noch in seiner Heimatstadt Polička, und so mag es begreiflich sein, dass er zwei Titel von Scott Joplin zitiert, die damals schon zwanzig Jahre alt waren: Im ersten Stück hören wir etwas aus dem *Maple Leaf Rag*, im zweiten ein *Riff* aus *The Entertainer*. Mit seinem Umzug nach Paris (1923) kam Martinů der aktuellen Mode näher, und sein 1927 entstandener *Black Bottom* H. 165 ist ein Tribut an den jüngsten Modetanz, der just den Charleston abgelöst hatte.

Im Jahre 1929 schrieb **Karel Boleslav Jirák** (1891–1972) sein *Kingdom of Heaven – Slow-Fox (Blues)*, das die Universal Edition 1931 veröffentlichte. Das möglicherweise für die Bühne gedachte Stück hat einen für den Blues typischen »chorus«, mit dem das Solo des ersten Teils (in den Noten steht hier »Trompete«) beantwortet wird. Nachdem Jirák zum Abteilungsleiter Musik des Tschechischen Rundfunks ernannt worden war, stellte er seinen Freund Erwin Schulhoff als Pianisten des Senders ein, und dieser war es auch, der das *Kingdom of Heaven* 1931 uraufführte. Im Verein mit dem gleichaltrigen *Miréjo Tango* bezeichnet das Stück die kurze Jazz-Phase Jiráks, der interessanterweise danach als Komponist für beinahe zehn Jahre verstummte.

Der *City Shimmy* von **Jaromír Weinberger** (1896–1967) stammt aus der Schauspielmusik zu der Satire *Matěj Poctivý* (»Der ehrenwerte Matthäus«) von Ladislav Klíma und Arnošt Dvořák, die 1922 uraufgeführt wurde. In demselben Jahr übernahm der offenbar von Amerika begeisterte Weinberger eine Kompositionsprofessur am Konservatorium von Ithaca, New York. Die Erfahrungen waren indes nicht ermutigend, und so kehrte er schon nach einem Jahr zurück, um sich bis 1939 in Prag niederzulassen. Dann sah er sich freilich gezwungen, erneut in die USA zu gehen. Sein größter Erfolg war seine Oper *Švanda dudák* (»Schwanda der Dudelsackpfeifer«), die im selben Jahr wie Krenek's *Jonny* (1927) ihre Premiere erlebte. Hier sind keine Spuren der neuen Tänze zu finden, sondern nur Polkas und Furiants: Der *Shimmy* ist ein einmaliger Ausrutscher des Komponisten.

Bei **Erwin Schulhoff** (1894–1942) sieht das ganz anders aus. Er hat im Jazz mehr als ein Jahrzehnt eine befreiende künstlerische Erfahrung gesehen und eine erstaunliche

Lieder. Sein Geld verdiente er hauptsächlich beim *Osvobozené Divadlo*, dem »Befreiten Theater« in Prag, wo er auch seine größten Erfolge feierte. In seinem 1931 veröffentlichten *Bugatti Step* kombinierte er eine futuristische Maschinerie mit einem unerbittlich dynamischen *drive*, um Eliška Junková zu feiern – die »Königin des Lenkrades«, – die einen Bugatti 35B fuhr und 1928 bei der sizilianischen *Targa Florio* den fünften Platz belegt hatte. Der Rennwagen startet *allegro molto* mit einem immer schneller wiederholten Ton, der eindeutig die Hupe imitiert, rast dann über die Klaviatur hinauf und hinunter (von Es-dur nach As-dur und zurück), wird nach der Überquerung der Ziellinie abgebremst und bleibt schließlich nach einem *diminuendo* und *sforzando* stehen. *Ozvěny z music-hallu* (»Echos aus dem Tingeltangel«) entstand 1936 für die Revue *Nebe na zemi* (»Himmel auf Erden«) und reflektiert in der Erinnerung an Walter Hendersons *Yes, Sir, That's My Baby* (1925) eine mittlerweile zehn Jahre alte Ära. Diese Art des Jazz war damals zum Klischee oder, um es netter zu sagen, zu einem »Echo« geworden.

Alois Hába (1893–1973) hat in der modernen Klassik vor allem mit seinen harmonischen Theorien und seinen mikrotonalen Werken Spuren hinterlassen. Wie Jaromír Weinberger und Erwin Schulhoff war auch er ein Schüler von Max Reger. Seine diatonischen Werke verraten einen neo-romantischen Ton, in dem auch etwas von der Folklore seiner Heimatregion Valašsko, der mährischen Walachei, zu spüren ist – wie etwa in den *Vier Tänzen* op. 39 aus dem Jahre 1927. Die bezaubernden, von seinem Prager Konservatoriumsschüler Ježek inspirierten Stücke haben tatsächlich sehr wenig mit dem zu tun, was ihre jeweiligen Titel verheißen oder was der Jazzexperte erwarten könnte: In den »Blues«-Stücken gibt es zwar einige »bluesartige« Harmonien, nirgends aber die zwölftaktigen Formen des frühen amerikanischen Jazz (das gilt auch für die andern Werke dieses Albums). Die erste Melodie seines *Blues* (»Saxophon-Solo« steht als Anregung in den Noten) scheint sich eher in einer jüdischen Skala zu bewegen.

Während Hába nur wenig an Jazzmusik geschrieben hat (1927 verfasste er noch einen *Shimmy-Fox*), sieht das bei **Bohuslav Martinů** (1890–1959) ganz anders aus. Er hat viele Stücke dieser Art für die verschiedensten Besetzungen komponiert – vom Klavierstück über Kammermusiken bis zu Orchesterwerken und Ballettmusik. Die drei hier eingespielten Stücke zeigen den Umgang des Komponisten mit den neuen Rhythmen. Am Anfang stehen

ALOIS HÁBA (1893–1973)

VIER TÄNZE ('FOUR DANCES'), OP. 39 (1927)

18	Shimmy-Blues	10:36
19	Blues	02:02
20	Boston	03:14
21	Tango	03:01
		02:12

BOHUSLAV MARTINŮ (1890–1959)

FOXTROT, H. 126bis (1920)

ONE-STEP, H. 127bis (1921) *

BLACK BOTTOM, H. 165 (1927)

22		02:35
23		01:26
24		00:53

KAREL BOLESLAV JIRÁK (1891–1972)

THE KINGDOM OF HEAVEN – SLOW-FOX (BLUES) (1929) *

25		03:30
----	--	-------

JAROMÍR WEINBERGER (1896–1967)

CITY SHIMMY (from the incidental music for Matěj Pochtvý) (1922) *

26		01:52
----	--	-------

ERWIN SCHULHOFF (1894–1942)

TWO EXCERPTS FROM 'GROTESKE'

(from Suite for Chamber Orchestra, Op. 37) (1921; arr. for piano, 1925) *

27	Valse boston	05:55
28	Shimmy-Fox	03:30
		02:23

* WORLD PREMIÈRE RECORDING

TOTAL TIME: 70:27

20TH CENTURY FOXTROTS

SACHER KIDDIES – JAZZ KNOCKS AT THE GATES OF VIENNA AND PRAGUE

At the end of the First World War, a new generation was ready to quickly forget and forgive, and, at least in the main cities of the Western world, found in a series of new dances a way to enjoy life, physical contact and musical entertainment. Some of these dances originated in Latin America, such as the tango, maxixe and, later, the rumba. Others came from North America and were all refined and standardised in the dance schools of London and Paris. A common feature of these dances was, however, their rhythmic drive, harmonic appeal and throbbing syncopation – in one word: jazz. The term itself originally derived from the African American popular music from the Southern states, mostly reworked from the Tin Pan Alley or Harlem-based musicians performing in the East Coast of the United States. In Europe, however, it became synonymous with every sort of strongly rhythmical dance music, and a symbol of carefree *joie de vivre*.

Musically, these imported dances, together with blues songs and ragtime band pieces served as an injection of new forms and harmonic schemes which many European composers, especially young ones born around the turn of the century, regarded as a possible way to reinvigorate classical music. At the same time, the easy tonal appeal of such music could help contemporary music to re-connect with a broader stratum of listener.

Most of the composers in central Europe experienced jazz through records or in cafes and revues, where local musicians adapted their own violin-led folk ensembles to the needs of the musical fashions. Until the black pianist, arranger and bandleader Sam Wooding and his Chocolate Kiddies featured a real jazz revue in Berlin, Vienna, Budapest and Leningrad, many European composers couldn't tell the real brand, and simply perceived a distinct syncopated rhythm and a novel sonic world as the main features of this mass phenomenon.

Due to its percussive nature and versatility of expression, the piano was the main vehicle for such new music, and a deluge of piano pieces of varying quality were printed and played in every nation by a multitude of bourgeois dilettanti. New and old publishing houses had

dafür ist der um 1921 entstandene *Thannhäuser-Foxtrott. Lied an den Morgenstern* op. 33 von **Leopold Krauss-Elka** (1891–1964).

Für einige Komponisten waren Shimmies und Foxtrotts reine Gelegenheitsstücke: Der in Wien gebürtige **Hanns Eisler** (1898–1962), der seit 1949 in der DDR lebte, schrieb 1926 in Berlin sein *Shymmy-tempo* [sic!] – »so leicht [...] daß man ihn auch mit einem Finger spielen kann.« Es ist ein sehr einfaches Stück mit einem Refrain in der Tonart F-dur, die klassisch ausgebildeten Komponisten für ihre Jazz-Bearbeitungen anscheinend besonders lag.

Auch der aus Brünn stammende **Felix Petyrek** (1892–1951) verfasste Stücke dieser Art: Während der *Irrelohe-Foxtrot* eine Satire auf die berühmte Oper seines Lehrers Franz Schreker darstellt, sind die *Illusion. Foxtrot* von 1922 und der 1924 publizierte *Arizona-Foxtrot* mit Widmungen an Freunde versehen. Beide Stücke zeigen Petyrek von seiner besten Seite – mit scharfem Witz, kantigen Rhythmen und einigen expressionistischen Überraschungen. Zudem war er, wie Wilhelm Grosz und Erwin Schulhoff, ein vollendeter Pianist.

TSSCHECHISCHE KOMPONISTEN

Auch in die tschechischen Lande gelangte der Jazz als Unterhaltungsimport, und zwar zumeist durch auswärtige Künstler, die sich in den *Cafés-chantants* präsentierten. Zugleich waren die Volksmusik-Ensembles durchaus zur Übernahme des neuen Stils bereit. Die Entstehung der Tschechoslowakei im Jahre 1918 schuf ein Klima, von dem die jungen Komponisten profitierten, die sich ebenfalls dem Jazz zuwandten – insbesondere, wenn er in Revuen und Cabarets mit tschechischen Texten verbunden wurde.

Jaroslav Ježek (1906–1942) und Emil František Burian (1904–1959) gehörten zu diesen jungen Künstlern, die die Idiome des Jazz meisterten, um sie sowohl in klassischen Stücken einzusetzen als auch durch Jazzkapellen in Revuen, Satiren und politischen Liedern zu verwenden. Gleichermaßen von Igor Strawinsky, der Gruppe der Six und seinem älteren Landsmann Erwin Schulhoff beeinflusst, schrieb Ježek einige der interessanten tschechischen

Österreich emigriert war, fünf Jahre später in New York die Arme lief, als er gerade einen Aufzug verließ. Mittler war ein kompositorisches Wunderkind gewesen, hatte sich als tüchtiger Klavierbegleiter einen Namen gemacht und arbeitete in den dreißiger Jahren als musikalischer Assistent von Karl Kraus. Das kleine Stück ist mit seinem unablässigen, schwungvollen Rhythmus aus Triole, punktierter Achtel und Sechzehntel ein gutes Beispiel für Mittlers fröhlichen Charakter, der sich auch in seinen vielen witzigen Schüttelreimsammlungen artikuliert.

Wilhelm Grosz (1894–1939) ging mit der Jazzwelle anders als Ernst Krenek um. Während dieser sich, nachdem er einige Zeit der neuen Mode gefrönt hatte, der Dodekaphonie zuwandte und schließlich mit allen musikalischen Tendenzen des Jahrhunderts (bis hin zur Elektronik) experimentierte, geriet sein Kollege immer stärker in den Bann der Unterhaltung. Bis zu seinem frühen Tod in New York komponierte er Schlager und Filmmusiken. In den Jahren 1925/26 entstand sein »mondäner Tanzsketch« *Baby in der Bar* op. 23, der 1928 in Hannover uraufgeführt wurde. Der bereits erwähnte Gustav Blasser hat zwei Sätze – *Shimmy* und *Tango* – aus der vierten Szene dieser surrealistischen Pantomime für Klavier eingerichtet. Das Ballett ist so etwas wie die »arme Verwandte« des *Bœuf sur le toit* von Jean Cocteau und Darius Milhaud (1919), enthält aber zahlreiche neue Tänze, die Milhaud nicht kannte, und demonstriert, dass die breite harmonische Palette des klassisch kultivierten Komponisten jede eintönige Wiederholung vermeiden kann – im vorliegenden Stück durch die immer komplexere Gestaltung einfacher Leitmotive. Man beachte beispielsweise die aufgetürmten Blue-Note-Akkorde des *Tango* oder den kurzen Auftritt einer dritten Stimme im *Shimmy* – wie man's im Jazz als *Call and Response* (»Ruf-Antwort-Form«) kennt.

Sangbare Erfolge ließen sich auch dadurch gewinnen, dass man alten, bekannten Klassikern einen jazzigen Rhythmus verpasste. Solche »Masken«, wie der Komponist Louis Gruenberg derartige Abfallprodukte nannte, wurden besonders gern von Richard Wagner, Franz Liszt und Frédéric Chopin angefertigt, stießen aber auf den heftigen Widerstand der eher akademischen Kritiker und Komponisten, die darin nichts anderes als Entweihungen sahen. Großen Erfolg hatten vor allem die zahlreichen Varianten der Wagnerschen *Tannhäuser*-Ouvertüre (die sogar Sam Wooding nach eigenem Geständnis verjazzt hatte): Ein Beispiel

to adapt themselves to the market needs, and even encouraged their authors to jump on the (jazz) bandwagon.

Particularly active in this branch was Universal Edition (UE) of Vienna, which launched a distinctive *Moderne Jazzmusik* series. Some of these scores were written for piano by the authors themselves, others by UE's brilliant arranger Gustav Blasser (sometimes uncredited). Most of the scores in this album come from that collection, and most of the composers represented here (Hába, Krenek, Petyrek and Grosz) were pupils of Franz Schreker, another UE author.

AUSTRIAN COMPOSERS

It could seem strange that jazz music (or what was then called jazz!) took root so easily in Vienna, which was for two centuries the centre of classical tradition. But in 'Felix Austria' entertainment music had an equal importance for the masses, in the form of little bands at the cafes or in the Prater, and military bands under little gazebos, so that, when the first American jazz band was heard at the Prater in 1922, jazz had already found a fertile ground in which to develop.

When everybody was dancing shimmies, foxtrots, tangos and Charlestons, it became normal (and, from the point of view of the commercial industry, profitable) to use such music in comedies, revues, operettas and *Zeitopern*. This last form was the natural development of the enhanced stage techniques of the 1920s, coupled with the understandable need for authors to talk about the new times, with contemporary plots and sceneries, and with updated theatrical and musical languages.

The epitome of such an opera form was *Jonny spielt auf* ('Jonny Strikes Up') by **Ernst Krenek** (1900–1991), which debuted in Leipzig on 10 February 1927, making the composer an overnight sensation and reaching a more diverse audience. Not properly a 'jazz opera', as it is sometimes remembered, but a contemporary reflection on the new freedom and its settings and symbols: a platform overlooking a glacier, a hotel in Paris, a train station, and

even a slapstick-like car chase. These settings needed a plausible musical atmosphere (the protagonist is a black jazz violinist) and Krenek resorted to quotes, such as *Swanee River*, or invented his own blues, shimmies and tangos.

The three pieces recorded here, played *attacca*, come from a *Potpourri aus der Oper 'Jonny spielt auf'*, Op. 45, arranged in 1927 by the Hungarian composer Jenő Takács (1902–2005). They all refer to Jonny's jazzband playing in a Parisian hotel: the swift *Shimmy*, to be played *Schnelles 'Grammophon' Tempo*, is actually the first appearance of Jonny's band, the banjo taking the main melody over a quick ragtime tempo. The second piece, *Blues*, was the main success of the opera, with its descending fourth (which also ominously opens the whole opera) on the words *Leb' wohl, mein Schatz* ('Farewell, my dear'), a blues song about the departing black lover. The following *Tango*, also heard in the scene at the hotel, underlines a seduction scene, revealing Krenek's knowledge of Stravinsky and *Les Six*, whom he heard in Paris in 1924. The overwhelming success of the work – national-socialistic protests notwithstanding – led to more than five hundred performances in the first two years, reaching Leningrad, Paris and New York soon after. *Jonny* wasn't Krenek's only theatrical work exploiting the jazz fever. Here a previous farce, a '*Zeitoperetta*', *Der Sprung über den Schatten*, Op. 17 (1923) is also represented, with its *Foxtrot*, whose main Leitmotif (played during a masked ball) is sung on the words '*In freien Land Amerika*', and with a choir singing a rather dull '*oh la la la*' in a descending scale. Jazz here too represents the ideal freedom, and this liberating message (which this play of mistaken identities even brought to Leningrad in 1926) was, in less than ten years, transformed into a synonym of degeneration: the goose-step cannot be syncopated.

Another way to use jazz in a Viennese way can be seen in the schmaltz of the operetta, or in its comical and parodistic scenes and dances. **Julius Bittner** (1874–1939) elegantly fused the new metrical schemes with his melodic gift in his operettas. The *Shimmy auf den Namen BACH* ('Shimmy on the name BACH') is an example of the versatility of such a form and of its no more-young author, who, in a 62 bars-long cheerful piece, manages to quote nine times in both hands the famous B–A–C–H (B flat, A, C, B natural) motif. It is not the signature for Johann Sebastian, though, but for David Josef Bach, musical critic of the Viennese *Arbeiterzeitung*, and jazz enthusiast.

das Verwechslungsstück 1926 sogar in Leningrad aufgeführt wurde) in ein Synonym der Entartung verwandelt: Der Stechschritt kennt keine Synkopen.

Die typisch wienerische Verwendung des Jazz verraten die Operetten mit ihren Schnulzen und ihren komischen oder parodistischen Szenen und Tänzen. **Julius Bittner** (1874–1939) verband in seinen Operetten auf elegante Weise die neuen metrischen Figuren mit seinem melodischen Talent. Der *Shimmy auf den Namen BACH* zeigt beispielhaft die vielseitige Verwendbarkeit der Form und die Flexibilität des nicht mehr ganz jungen Komponisten, dem es gelingt, das berühmte B–A–C–H-Motiv in den 62 Takten des fröhlichen Stückes neunmal von beiden Händen spielen zu lassen – wobei es im gegenwärtigen Fall nicht um Johann Sebastian Bach, sondern um David Josef Bach, den jazzbegeisterten Musikkritiker der Wiener *Arbeiterzeitung*, geht.

Nicht nur in Wien griffen die Operettenkomponisten zu den Liedformen des Slow Fox, Shimmy und Tango. So brachte **Ralph Benatzky** (1884–1957), nachdem er 1928 für seinen *Casanova* sogar Musik von Johann Strauß Sohn bearbeitet und verzajzt hatte, im folgenden Jahr an der Berliner Staatsoper sein Ballett *Die fünf Wünsche* heraus. Drei Ausschnitte dieses Werkes wurden für Jazzband und für Klavier veröffentlicht. In dem *Flirt. Slowfox*, der gleichfalls in einem Hotel getanzt und von einer Jazzband auf der Bühne begleitet wird, legt Benatzky über den unveränderlichen Viervierteltakt des Foxtrotts eine sechstönige As-dur-Melodie, die dem fixierten Metrum ständig ausweicht. Der *Boston »L'Heure bleue«* in F-dur bezeichnet mit seinem gesanglichen Refrain die Grundstimmung des Ballettes, dessen magische Handlung nämlich in der »blauen Stunde« zwischen Tag und Abend spielt. Der wirkliche Schlager des gesamten Werkes (und hoffentlich auch ein neues Stück im Repertoire vieler *tangueras y tangueros*) ist der langsame, zweivierteltaktige *Tango macabre* f-moll, der sich *dolcissimo* in eine sehr wienerische F-dur-Antwort auflöst.

Nach so viel Pathos ist der *Foolish Spring* von **Franz Mittler** (1893–1970) ein unbeschwerter Spaziergang in dem vom Bürgerkrieg und dem heraufziehenden Nationalsozialismus bedrohten Wien. Mittler schrieb das Stück 1934 für seine Schülerin und spätere Gemahlin Regina Schilling, die er zunächst aus den Augen verlor, bis er ihr, die gleichfalls aus

Der Inbegriff dieser Operngattung war *Jonny spielt auf* von **Ernst Krenek** (1900–1991), der am 10. Februar 1927 in Leipzig seine Uraufführung erlebte, den Komponisten über Nacht zu einer Sensation machte und ein sehr breites Publikum erreichte. Es handelt sich dabei freilich um keine eigentliche »Jazz-Oper«, wie man mitunter noch heute hört, sondern vielmehr um eine zeitgenössische Reflexion der neuen Freiheit mitsamt ihren Dekorationen und Symbolen: Eine Plattform erhebt sich über einem Gletscher, man sieht ein Pariser Hotel, einen Bahnhof und sogar eine slapstickartige Autoverfolgungsjagd. Diese Szenen bedurften einer einleuchtenden musikalischen Atmosphäre (der Protagonist ist ein farbiger Jazzgeiger), weshalb Krenek denn auch zu Zitaten wie *Swanee River* griff und eigene Bluesmelodien, Shimmies und Tangos erfand.

Die drei hier eingespielten, *attacca* aufeinander folgenden Sätze sind dem *Potpourri aus der Oper »Jonny spielt auf«* op. 45 entnommen, das der ungarische Komponist Jenő Takács (1902–2005) im Jahre 1927 arrangiert hat. Sie erklingen auf der Bühne, wenn Jonnys Jazzband in dem bereits erwähnten Pariser Hotel auftritt. Hier spielt die Truppe als erstes den flotten *Shimmy*, für den der Komponist ein »schnelles »Grammophon«-Tempo« vorschreibt; dabei übernimmt das Banjo die Melodie zum Tempo eines raschen Ragtime. Der anschließende *Blues* zu den Worten *Leb' wohl, mein Schatz*, dessen absteigende Quarte schon am Anfang der Oper unheilvoll ertönte – dieser Abschiedssong an den schwarzen Liebhaber wurde zum größten Hit der Oper. Auch der *Tango* ist im Hotel zu hören: Er markiert die Verführungsszene und verrät uns, dass sein Komponist sowohl Igor Strawinsky als auch *Les Six* kannte, deren Musik er 1924 in Paris gehört hatte. Trotz nationalsozialistischer Proteste führte der überwältigende Erfolg des Werkes während der nächsten zwei Jahre zu mehr als fünfhundert Aufführungen, bevor das Werk auch nach Leningrad, Paris und New York kam. *Jonny* war nicht das einzige Bühnenwerk, in dem sich Krenek das Jazzfieber zu Nutze gemacht hat. Unser Programm berücksichtigt auch die ältere Farce *Der Sprung über den Schatten* op. 17, eine »Zeitoperette« aus dem Jahre 1923 – und zwar in Gestalt des *Foxtrots*, der bei einem Maskenball gespielt wird: Das Leitmotiv wird auf die Worte »Im freien Land Amerika« gesungen, wozu der Chor mit seiner absteigenden Tonleiter ein ziemlich geistloses »oh la la la« beisteuert. Auch hier repräsentiert der Jazz das Ideal der Freiheit. Kaum zehn Jahre später jedoch hatte sich diese befreiende Botschaft (dank derer

Other operetta composers used slow-fox, shimmy, tango plus Lied forms in their works, both in Vienna and abroad: among them, **Ralph Benatzky** (1884–1957), who even rewrote music of Johann Strauss, Jr., 'jazzing it up' in his *Casanova*, 1928. The following year he debuted a ballet, *Die fünf Wünsche* ('The Five Wishes'), at the Staatsoper Berlin. Three extracts from the ballet were published, both for jazz band and for piano solo: the *Flirt*. *Slowfox* is – here again – danced in a hotel with a jazz band on the stage. Benatzky plays with the steady 4/4 pulse of the foxtrot, superimposing a six-note melody in A flat major, which continually eschews such a fixed metre. The *Boston 'L'Heure bleue'* in F major, with its cantabile refrain, gives the main *Stimmung* of the work: that part of the day before evening when the action magically takes place. But the real musical hit of the entire work, and hopefully an addition for the repertoire of many *tangueras y tangueros*, is the slow 2/4 *Tango macabre* in F minor, which resolves *dolcissimo* into a very Viennese answer in F major.

After so much pathos, the *Foolish Spring* of **Franz Mittler** (1893–1970) is a carefree rambling in a Vienna threatened by civil war and the looming Nazification. Mittler composed it in 1934 as a gift for his pupil and wife-to-be Regina Schilling, with whom he would lose contact in the following years, only to bump into her, coming out of an elevator in New York, five years later, now both refugees. Mittler, equally proficient as an accompanist, was a child prodigy as a composer, and in the 1930s became musical assistant to Karl Kraus. This little piece, with its incessant rhythmic drive of a triplet followed by a dotted quaver with a semiquaver, is a good example of his light-hearted personality, which also expressed itself in the many and humorous collections of spoonerisms.

Wilhelm Grosz (1894–1939) had a different reaction to the jazz wave to that of Krenek: while Krenek, after his period of exploitation of the new fashion, turned to dodecaphony and, later, experimented with all of the musical trends of the century (electronic sounds included), Grosz became attracted more and more to the entertainment, and wrote hit songs and film music until his untimely death in New York. His '*mondäner Tanzsketch*' *Baby in der Bar*, Op. 23 was written in 1925–26 and premiered in Hanover in 1928. Two pieces from this ballet were arranged by Blasser: *Shimmy* and *Tango*, both from the fourth scene of this surrealist pantomime. The ballet, a sort of 'poor relative' of *Le Bœuf sur le toit* by Cocteau-

Milhaud (1919), contains instead a whole series of new dances unknown to Milhaud, and shows how a refined classical composer could avoid the dullness of the repetitions thanks to a broad harmonic palette, used in an increasing complication of a simple Leitmotif. See, for example, the piling up of chords with blue-notes in the *Tango* or, in the *Shimmy*, the brief appearance of a third voice, a sort of call and response jazz pattern.

Another way to create singable successes was casting an old and well-known classical work into a jazz rhythmic mould, a common practice especially in the many Wagner, Liszt and Chopin 'masks' (as composer Louis Gruenberg called such pieces). These by-products were strongly opposed by more academic critics and composers, who saw in them nothing more than a desecration. Particularly effective were the many variants of Wagner's *Tannhäuser* overture (which even Sam Wooding confessed to have jazzified), among them **Leopold Krauss-Elka's** (1891–1964) own *Thannhäuser-Foxtrot. Lied an den Morgenstern, Op. 33* (c. 1921).

Certain composers wrote shimmies and foxtrots as occasional pieces: **Hanns Eisler** (1898–1962) – who, despite his close association later in his life with East Germany, was born in Vienna – wrote one such *Shymmy-tempo* [sic], in Berlin in 1926, 'so leicht [...] daß man ihn auch mit einem Finger spielen kann' ('so easy [...] that one can even play it with one finger'). A very simple piece, with a refrain in F major, a tonality suitable for jazz treatments by classically trained composers, it seems.

Felix Petyrek (1892–1951), born in Brünn/Brno, also authored such pieces: the *Illusion. Foxtrot* (1922), and the *Arizona-Foxtrot* (published in 1924), were both dedicated to friends (a third one, *Irrelohe-Foxtrot*, satirised his teacher's famous opera). Both pieces show Petyrek at his best: biting wit, angular rhythms, and some expressionistic *coup de théâtre*. Moreover, just as Grosz and Schulhoff, he was a consummate pianist.

Aufgrund seiner perkussiven Natur und seiner vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten war das Klavier das wichtigste Medium dieser neuen Musik, weshalb denn auch eine wahre Sintflut an Klavierstücken unterschiedlichster Qualität im Druck erschien, die allerorten von unzähligen bürgerlicher Dilettanten gespielt wurden. Neue und alte Verlagshäuser hatten sich den Gesetzen des Marktes anzupassen und ermutigten ihre Autoren sogar, auf das »jazz-zeitige« Tritt Brett aufzuspringen.

Die in dieser Hinsicht besonders aktive Wiener Universal Edition (UE) legte eine eigene Serie namens *Moderne Jazzmusik* auf. Bei einigen der Stücke handelte es sich um originale Klavierwerke, andere wurden von Gustav Blasser, dem brillanten, oft ungenannt gebliebenen Hausarrangeur der UE, eingerichtet. Die meisten Werke des vorliegenden Albums stammen aus dieser Kollektion, in der mit Alois Hába, Ernst Krenek, Felix Petyrek und Wilhelm Grosz zudem vier Schüler von Franz Schreker, einem weiteren Komponisten der UE, zu Worte kommen.

ÖSTERREICHISCHE KOMPONISTEN

Es mag verwundern, dass der Jazz (oder das, was man damals so nannte!) so leicht nach Wien gelangte, wo doch zwei Jahrhunderte lang das Zentrum der klassischen Tradition gelegen hatte. In »Felix Austria« indes war die Unterhaltungsmusik für das Gros der Bevölkerung von einer nicht minder großen Bedeutung: Es gab die kleinen Ensembles der Kaffeehäuser, die Militärkapellen in den kleinen Pavillons des Prater – und so fand der Jazz, als 1922 die erste amerikanische Band im Prater gastierte, einen fruchtbaren Boden vor, auf dem er sich entwickeln konnte.

Da nun alle Welt Shimmy, Foxtrott, Tango und Charleston tanzte, ging man zu der (für die kommerzielle Industrie lohnenden) Gewohnheit über, derlei auch in Komödien, Revuen, Operetten und *Zeitopern* einzusetzen. Letztere resultierte aus den Fortschritten, die die Bühnentechnik in den zwanziger Jahren gemacht hatte, und dem begreiflichen Verlangen nach Autoren, die mit aktuellen Handlungen und Szenarien sowie mit einer modernen Bühnen- und Musiksprache über die neuen Zeiten sprachen.

20TH CENTURY FOXTROTS

SACHER KIDDIES – DER JAZZ POCHT AN DIE PFORTEN VON WIEN UND PRAG

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges war eine neue Generation schnell bereit, zu vergeben und zu vergessen. Die jungen Menschen entdeckten, jedenfalls in den Großstädten des Westens, in einer Reihe neuer Tänze die Möglichkeit, ihre Lebensfreude auszudrücken, körperliche Kontakte zu knüpfen und sich musikalisch unterhalten zu lassen. Einige dieser Tänze – der Tango, die Maxixe und die spätere Rumba etwa – hatten ihren Ursprung in Lateinamerika; andere stammten aus Nordamerika. Sie alle waren in den Tanzschulen von London und Paris kultiviert und normiert worden. Gemeinsam waren ihnen ihr rhythmischer Schwung, ihre harmonische Zugkraft und ihre pulsierenden Synkopen – mit einem Wort: der Jazz. Der Begriff selbst wurzelt in der afro-amerikanischen Unterhaltungsmusik der Südstaaten, die vor allem in der *Tin Pan Alley* oder von Musikern aus Harlem bearbeitet wurde, die an der Ostküste der USA auftraten. In Europa wurde das Wort Jazz indes zum Synonym für jede ausgeprägt rhythmische Tanzmusik und zum Symbol der unbeschwernten *joie de vivre*.

Diese importierten Tänze, der Blues und der Ragtime injizierten der Musik neue Formen und harmonische Muster, in denen viele europäische Komponisten – insbesondere die Generation der um 1900 Geborenen – eine Möglichkeit sahen, die klassische Musik wieder zu Kräften zu bringen. Gleichzeitig konnte die reizvolle, eingängige Harmonik dieser Musik die Zeitgenossen bei der neuerlichen Kontaktaufnahme mit breiteren Hörschichten unterstützen.

Die meisten mitteleuropäischen Komponisten lernten den Jazz durch Schallplatten oder in Cafés und Revuevorstellungen kennen, deren ortsansässige Ensembles sich unter der Leitung ihres »Stehgeigers« den Geboten der musikalischen Mode anpassten. Bevor der farbige Pianist, Arrangeur und Bandleader Sam Wooding mit seinen *Chocolate Kiddies* in Berlin, Wien, Budapest und Leningrad eine richtige Jazz-Revue präsentiert hatte, kannten viele europäische Komponisten nicht einmal die echten Merkmale des Jazz: Für sie waren jeder synkopierte Rhythmus, jede neuartige Klangerscheinung ganz einfach die Hauptelemente dieses Massenphänomens.

CZECH COMPOSERS

Jazz came to the Czech lands by way of imported entertainment, mostly through Café chantant artists from abroad, but here, as well, folk bands were ready to adopt the new styles. When, in 1918, Czechoslovakia was established, the new climate supported young composers, who turned also to jazz music, particularly when associated with Czech words in revues and cabarets.

Jaroslav Ježek (1906–1942) and Emil František Burian (1904–1959) were two of these young artists who mastered jazz idioms and used them both in classical pieces and, with jazz bands, in revues, satires and political song writing. Equally influenced by Stravinsky, *Les Six* and his older colleague Schulhoff, Ježek composed some of the most interesting Czech songs and found his principal source of income and success working with the Prague Liberated Theatre (Osvobozené Divadlo). His *Bugatti Step* (published 1931) combines futuristic machinery and inexorable dynamic drive, celebrating Eliška Junková – the ‘Queen of the Steering Wheel’ – who drove her Bugatti Type 35B, and who scored Fifth at the Targa Florio 1928 race in Sicily. The *allegro molto* racing car, starting with an accented repeated note – clearly the honk of the clacson – runs up and down the keyboard, raising from E flat major to A flat major and back, and then, only across the finish line, slows down and, *diminuendo* and *sforzando*, finally stops. *Ozvěny z music-hallu* (‘Echoes of the Music Hall’), composed in 1936 for the revue *Nebe na zemi* (‘Heaven on Earth’), is a late reflection on an époque already ten years old, in form of a reminiscence on Walter Henderson’s *Yes, Sir, That’s My Baby*, 1925. That sort of jazz was then becoming cliché, or, to put it fairly, an ‘echo’.

Alois Hába (1893–1973) left his mark in modern classical music especially with his harmonic theories and microtonal pieces. A pupil of Reger, as Weinberger and Schulhoff were, he composed also some diatonic works, expressing a neo-Romantic idiom, with hints of the folk music of his native Valašsko region, even in his *Vier Tänze*, Op. 39 of 1927. These charming pieces, inspired by Ježek, whom he taught at the Prague Conservatory, actually contain very little of what the titles promise, or what the jazz experts would look for: the ‘blues’ pieces have only some bluesy harmonies, but never the twelve-bar form found in the early

American jazz (the same is true of the other works on this album). In his *Blues*, the opening melody ('saxophone solo', is written in the score, as a suggestion), seems to use more of a Jewish scale.

If Hába's jazz production is small (there is also a 1927 *Shimmy-Fox*), not so with **Bohuslav Martinů** (1890–1959), whose works in this style are many, and varied in orchestration, from the single piano pieces to chamber and orchestral music, including ballet. The three pieces recorded here show the composer working with new rhythms, starting from two ragtime-influenced little works, the *Foxtrot, H. 126bis* (1920) and the *One-step, H. 127bis* (1921, rediscovered only in 2011), both composed while he was still in his hometown Polička. Here Martinů is, understandably, 20 years late, quoting Scott Joplin's *Maple Leaf Rag* in the first piece, and a riff from *The Entertainer* in the second. Moving to Paris in 1923 helped him to be closer to the new fashions, and his *Black Bottom, H. 165*, composed in 1927, was the latest rage in popular dances, having replaced the Charleston.

Karel Boleslav Jirák (1891–1972) composed his *The Kingdom of Heaven – Slow-Fox (Blues)* in 1929 and UE published it in 1931. The piece, probably conceived for the scenes, has a 'chorus' section, typical of the blues, a sort of answer to the solo of the first part ('trombe' in the score). It premiered in 1931 at the Czechoslovak Radio by Jirák's friend Erwin Schulhoff, whom he employed as a pianist when Jirák was appointed director of the musical broadcasting department. Together with his coeval *Miréjo Tango*, it marks Jirák's brief jazzy period and also, quite interestingly, the beginning of an almost ten-year-long compositional silence.

City Shimmy by **Jaromír Weinberger** (1896–1967) is taken from the incidental music for *Matěj Poctivý* ('Matthew the Honest'), a satire by Ladislav Klíma and Arnošt Dvořák, and premiered in 1922. Also that year, probably enthused over America, Weinberger accepted the post of Professor of Composition at the Ithaca Conservatory, New York State. The experience, however, was not encouraging, and Weinberger came back after only one year, to settle finally in Prague until 1939, when he was forced to leave again for the States. His biggest success (comparable to Krenek's *Jonny*) was his opera *Švanda dudák* ('Schwanda

the Bagpiper') which premiered also in 1927. There were no traces of new dances, but polkas and furians: this shimmy is a one-off for him.

Not so with **Erwin Schulhoff** (1894–1942), who was indeed the composer who, during more than a decade, accepted jazz as a liberating artistic experience, producing an astonishing amount of piano pieces which, in the last thirty or so years, have entered the standard repertoire. The two pieces, premiered here in a piano version, have a curious history of their own: they were originally conceived as orchestral pieces for the *Suite for Chamber Orchestra, Op. 37 (WV 58)* and composed in Saarbrücken in May 1921. Probably inspired by the black musicians, whom he heard play live in that region, he composed a suite of six pieces, also containing a *Step* for percussion only. In December 1925, in order to transform the suite into a ballet, Schulhoff supplemented the pieces with additional linking passages (not played here), and changed their order. In so doing, he delivered a piano score where a librettist could add the action to the existing music. The *Valse boston* [sic] and the *Shimmy-Fox*, in such order, come from this manuscript, entitled *Groteske*, held at the Czech Museum of Music. The music is the same as in the orchestral scores of the *Suite* and of the new ballet, which was called *Die Mondsüchtige* (also *La somnambule or Náměsíčna, WV 78*), and premiered in Oxford, 1931. The two pieces show Schulhoff equally at ease with the sensitive abandon of a slow waltz (here minus the Puccinesque orchestration) and with the spry deftness of a quasi-Dadaistic shimmy. This final piece invites the listener, knocking on wood again, to answer its famous seven-note call, a cake-walk riff called *Shave and a Haircut, Two Bits*.

Destiny, alas, came knocking hard. While Schulhoff was the only one to die in a concentration camp in 1942, nearly all the other composers in this anthology had in any case to leave their homeland when the Nazi regime came to power in Germany (and later, invaded Austria and Czechoslovakia). This music, stigmatised as degenerate, was banned (although jazz had somehow already lost its pristine appeal). If any of these composers came back after the Second World War, they found out quickly that the musical light-heartedness of the Roaring Twenties could not be repeated.

Mauro Piccinini