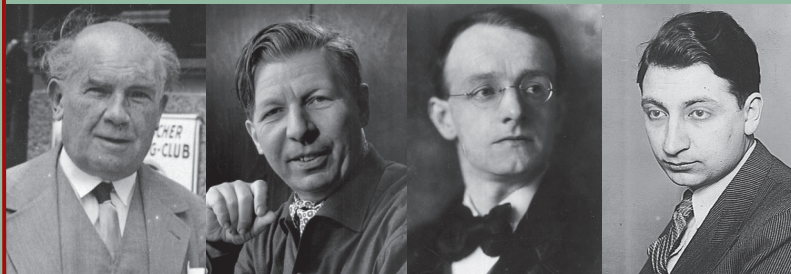


GRAND PIANO



EUGEN D'ALBERT
Public Domain

SIEGFRIED BORRIS
Private Collection

FIDELIO F. FINKE
Public Domain

WALTER GOEHR
Courtesy of the Goehr family



PAUL HINDEMITH
*With kind permission from the
Hindemith Foundation*

WALTER NIEMANN
*© Dipl.-Ing. Gerhard Helzel,
Edition Romana Hamburg*

KURT WEILL
*Courtesy of the Kurt Weill
Foundation*

STEFAN WOLPE
*Courtesy of the Akademie der
Künste, Berlin*

20TH CENTURY FOXTROTS • 2 GERMANY

GOTTLIEB WALLISCH, *piano*

20TH CENTURY FOXTROTS • 2

GERMANY

**BORNSCHEIN • BORRIS • BUTTING • D'ALBERT • ERDMANN
FINKE • GIESEKING • GOEHR • HERBST • HINDEMITH
KÜNNKE • MITTMANN • NIEMANN • SEKLES • WEILL • WOLPE**

GOTTLIEB WALLISCH, *piano*

Catalogue Number: GP814
Recording Dates: 21–23 October, 2019
Recording Venue: Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem, Germany
Producer and Editor: Boris Hofmann

Engineer: Henri Thäon
Piano: Steinway, Model D #544.063
Piano Technician: Martin Jerabek
Booklet Notes: Mauro Piccinini
German Translation: Cris Possac

Publishers: B. Schott's Söhne, Mainz (1, 2, 14, 15), Drei Masken Verlag, Berlin (3), Otto Wrede Regina-Verlag, Wiesbaden (4), A.B. Nordiska Musikförlaget, Göteborg (5), Fürstner Musikverlag, Mainz (6–8), Universal Edition (9, 10, 23), Musikverlag Zimmermann, Leipzig (11–13), Edition Peters (16–20), Peer Musikverlag GmbH (21, 22), Éditions Ricordi, Paris (24, 25), manuscript (26, 27), Heugel & Cie., Paris (28, 29)
Artist Photograph: Andrej Grilc

Cover Art: Alastair Taylor www.goatpix.com

Deutschlandradio Kultur

Special thanks to Katja Kaiser, Archives, Universal Edition, Vienna; Dave Stein, The Kurt Weill Foundation for Music, New York; Melanie Schindel, Schott Music, Mainz; Peter Konopatsch, Music Archives, Akademie der Künste, Berlin; Sabine Kurth, Musikabteilung, Bayerische Staatsbibliothek, München; Heinz-Peter Seidel; Sascha and Claudine Borris, Berlin; Jim Eimont; Irene Herrmann; Dokumentationsbibliothek Walter Labhart, Endingen, Switzerland; Ute Scheichl; Dr Heinz-Jürgen Winkler, Hindemith Institut Frankfurt; Prof. Lydia Goehr and Julia Crockatt.

GOTTLIEB WALLISCH



© Andrej Grilc

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, the NCPA in Beijing, 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 Orchestras, 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.

Gottlieb Wallisch has also intensively studied the field of historic interpretation on early pianos, which culminated in his 2020 recording of the complete Beethoven piano concertos on instruments from Beethoven's time.

www.gottliebwallisch.com

Zu diesem Zeitpunkt hatte die NSDAP in Deutschland die Macht übernommen. Die meisten jüdischen Komponisten waren ihrer Lehramter enthoben worden und (hoffentlich) so klug gewesen, in andere Länder auszuwandern. Kurt Weill hatte das schon sehr früh getan. Gleich nach Hitlers Machtergreifung am 30. Januar 1933 war ihm klar, dass er keine Zeit verlieren durfte. Er entschied sich für Frankreich – vor allem auf Grund des Erfolges seiner *Opéra de quat' sous*, der französischen Version des Filmes, den Georg Wilhelm Pabst 1931 nach der *Dreigroschenoper* gedreht hatte. Weill akzeptierte das Angebot des Bühnen- und Drehbuchautors Jacques Deval (1895–1972) und schrieb die Musik zu *Marie Galante*, einem zweiaktigen Schauspiel in zehn Szenen, das am 22. Dezember 1934 uraufgeführt wurde. Obwohl das Stück durchfiel und Weill die Arbeit nicht mochte, erschien ein Klavierauszug. Dieser enthält an dritter Stelle die *Scène au dancing* (*Molto agitato, Tempo di Fox*). Unter dem Titel *Youkali* wurde 1935 ein Tango aus dem Bühnenstück mit neuem Text versehen. *Youkali* ist ein Ort der Phantasie, an dem die Prostituierte Marie Galante Zuflucht finden möchte – zweifellos ein Thema, das Weill an seine eigene Situation erinnerte: als Komponist ohne Heimat, der gezwungen war, seinen Lebensunterhalt zu verdienen, ohne zu wissen, was da kommen würde.

Youkali klingt in seiner Fassung für Klavier allein wie das melancholische Ende einer Gesellschaft, die geglaubt hatte, dass die Form des Tanzes beim Zusammenwachsen und der Integration der Rassen, Geschlechter und Nationen würde helfen können, die jetzt aber der nationalistischen Propaganda und den rassistischen Ansichten erlag. Die *Holzpuppen* waren nun leider die Deutschen selbst!

Mauro Piccinini
Deutsche Fassung: Cris Posslac



GERMANY

PAUL HINDEMITH (1895–1963)

TUTTIFÄNTCHEN (1922)

02:50

1

Tanz der Holzpuppen: Foxtrott ('Dance of Wooden Dolls: Foxtrot')

EDUARD BORNSCHEIN (1883–1945)

BLUES (1927) *

01:05

2

EDUARD KÜNNEKE (1885–1953)

DER VETTER AUS DINGSDA, OP. 13

('THE COUSIN FROM NOWHERE') (1921) *

02:38

3

Batavia Fox-Trot (arr. Hans Joseph Vieth [1881–?])

EUGEN D'ALBERT (1864–1932)

BLUES (1930) *

01:59

4

EDUARD ERDMANN (1896–1958)

FOXTROT IN C-DUR ('FOXTROT IN C MAJOR') (1923)

03:04

5

WALTER GIESEKING (1895–1956)

3 TANZ-IMPROVISATIONEN ('3 DANCE IMPROVISATIONS') (1925–26)

07:48

6

I. Tempo di Foxtrott

03:22

7

II. Schnell

02:03

8

III. Tempo di Charleston

02:20

FIDELIO F. FINKE (1891–1968)

10 KINDERSTÜCKE ('10 CHILDREN'S PIECES') (1926) *

01:59

9

No. 10. Shimmy

*

WORLD PREMIÈRE RECORDING

10	MAX BUTTING (1888–1976) 15 KURZE KLAVIERSTÜCKE, OP. 33 ('15 SHORT PIANO PIECES') (1928) *	01:26
	No. 14. Tango	
11 12 13	LEOPOLD MITTMANN (1904–1976) KONZERT JAZZ-SUITE ('CONCERT JAZZ-SUITE') (1929) *	05:56 01:31 02:27 01:56
	I. Charleston	
	II. Blues	
14	KURT HERBST (1901–1941) JAZZ-ETÜDE (1928) *	03:55
15	BERNHARD SEKLES (1872–1934) KLEINER SHIMMY ('LITTLE SHIMMY') (1927) *	00:36
16 17 18 19 20	WALTER NIEMANN (1876–1953) MODERNE TANZSUITE, OP. 115 ('MODERN DANCE SUITE') (1929) *	13:04 02:15 03:27 02:56 02:35 01:42
	I. Blues	
	II. Valse Boston	
	III. Tempo di Charleston	
	IV. Tango	
	V. Negertanz	

* **WORLD PREMIÈRE RECORDING**

neuen Gesangsstil das Leben geschenkt hatten, verlor der legitime Jazz seine ursprüngliche Schlagkraft. Schon 1927 konnte der Komponist Karol Rathaus von einer *Jazzdämmerung* schreiben, und tatsächlich war der Kunstjazz inzwischen schon wieder ein wenig aus der Mode gekommen. Es war aber genau diese Verbindung jazziger Elemente mit der »geheiligten« klassischen Musik, die Hitler später in Deutschland als »entartet« verbannte und als Erzeugnisse ansah, die unter der Ägide sozialistischer Bewegungen entstanden waren. Dessen ungeachtet boten die Film- und Rundfunkproduktionen nach wie vor einen fruchtbaren Boden für derartige Unterhaltungsmusik.

Einer der rührigsten Komponisten auf diesem Gebiet war der Schönberg- und Krenek-Schüler **Walter Goehr** (1903–1960). Der lebenslange Freund Hanns Eislers und Mitarbeiter sowohl von Bertolt Brecht als auch von Lion Feuchtwanger war zweifellos einer der meistbeschäftigten Rundfunkmusiker und schrieb zudem mit seiner *Malpopita* 1931 auch die erste Radio-Oper. Es überrascht nicht, dass er auch als Filmkomponist im In- und Ausland sehr gefragt war. Unter anderem komponierte er die Musik zu *David Golder*, einem französischen Filmdrama nach dem 1929 erschienenen Erfolgsroman von Irène Némirowsky. Es heißt, Walter Goehr habe als Musiker alles fertig gebracht – nur keine griffigen Melodien. Der *Fox Trot* und der liebenswerte *Tango* führen das Gerücht ad absurdum.

Siegfried Borris (1906–1987) wurde in Berlin als Sohn eines russischen Juden geboren, der zum Katholizismus konvertiert war. Seit 1927 war er ein Schüler Hindemiths, dem er die vernünftige Seite als auch eine positive Haltung gegenüber dem musikalischen Handwerk und der *Gebrauchsmusik* verdankte. Er war ein sehr fleißiger Komponist und schrieb gern für ungewöhnliche Instrumente und Instrumentalkombinationen (Akkordeon, Zupforchester, Alphorn usw.). Die Handschriften der beiden hier eingespielten Stücke liegen in der Berliner Akademie der Künste, die auch textierte Versionen derselben aufbewahrt. Der fröhliche *Quick-Fox* geht auf die ironische berlinerische Aufforderung: »Fräulein Leontine, fahrn Se mit mir ins Grüne«, während sich der *Tango* auf die Worte »Ich würde treu sein wie Gold« singen lässt. Bis zum Beweise des Gegenteils dürfen diese Kompositionen als Borris' Erfindungen gelten, wobei auch ungeklärt ist, wann und zu welchem Zweck sie geschrieben wurden. Wir datieren sie auf die Jahre von 1927, als Borris im Metropol-Theater am Nollendorfplatz als Pianist arbeitete, bis 1934.

Mit seiner Satire *Zeus und Elida* leistete **Stefan Wolpe** (1902–1972) einen Beitrag zur Gattung der »Zeitoper«. Außerdem schrieb er viele jazzige Stückchen, von denen damals nur ganz wenige veröffentlicht wurden und mit denen die klassische Musik Deutschlands eindeutig die zweite Phase ihrer »Jazzifikation« erreicht hatte. Angeregt durch seine Studien am *Bauhaus*, komponierte Wolpe disjunktiv montierte Stücke, die das Publikum durch derbe Wechsel ihrer Harmonien und rhythmischen Figuren verwirrten.

Die *Rag-Caprice* zeigt das Bestreben, zwischen verschiedenen Formen – der freien klassischen Caprice und dem marschartigen Ragtime – eine Beziehung herzustellen, wie das Darius Milhaud 1922 auch in seinen »Rag-Caprices« getan hatte. Das Stück hat die eigentümliche Spielanweisung *mäßig schnell und federnd*. Der kompliziertere *Tango* ist eine synthetische, auf seine wesentlichen Teile zurückgeführte Variante des Tanzes, dessen verschiedene Rhythmen ohne jede Beziehung zu der eigentlichen Form gestoppt, umgekehrt und kubistisch umgestaltet werden – ein Gestus, der darauf abzielte, die vom Jazz vergiftete Gesellschaft der Zeit zu irritieren.

Ein Stefan Wolpe vergleichbarer Ansatz ist bei **Kurt Weill** (1900–1950) zu erkennen. Seit 1925 konzentrierte er sich auf die Bühne, wobei er Jazz- und Tanzelemente nicht auf einzelne Sätze seiner Werke beschränkte, sondern sie als kompositorische Mittel seinem eigenen Stil anverwandelte, wodurch die leicht zu behaltenden Melodien oberflächlich eine starke Ähnlichkeit mit den Schlagern der Unterhaltungsbranche zeigten. Doch Weill wollte mit seiner Musik das Publikum nicht einlullen, sondern wachrütteln – ganz so, wie das Bertolt Brecht mit seinen theatralischen Verfremdungseffekten tat.

Nach Ernst Kreneks *Jonny spielt auf* war Kurt Weills *Dreigroschenoper* seit ihrer Premiere im August 1928 der große Erfolg der Zeit. Die (von der Universal Edition hergestellte) Klavierfassung der *Tango-Ballade* zeigt deutlich die ansteckenden Synkopen und originellen, oft bitonalen Harmonien dieses Stils. Sie wird im zweiten Akt von den Protagonisten Mackie Messer und Jenny, seiner früheren Geliebten, in einem Bordell als »Zuhälterballade« gesungen.

Nachdem die klassische Musik schließlich die besten Jazzelemente integriert und nachdem Weill, Hollaender, Spoliansky und andere mit ihren einprägsamen, schönen Melodien einem

STEFAN WOLPE (1902–1972)

21	RAG-CAPRICE (1927)	01:07
22	TANGO (1927)	03:18

KURT WEILL (1900–1950)

23	DIE DREIGROSCHENOPER ('THE THREEPENNY OPERA') (1928)	02:56
	Tango-Ballade	

WALTER GOEHR (1903–1960)

24	TWO PIECES FROM THE MOVIE 'DAVID GOLDBER' (1931) *	03:37
25	Fox Trot	01:57
	Tango	01:38

SIEGFRIED BORRIS (1906–1987)

26	QUICK-FOX (c. 1927–34) *	01:28
27	TANGO (c. 1927–34) *	01:57

KURT WEILL

	TWO PIECES FROM 'MARIE GALANTE' (1934)	04:51
28	Scène au dancing	02:23
29	Tango (Youkali) *	02:28

*

WORLD PREMIÈRE RECORDING

TOTAL TIME: 66:28

20TH CENTURY FOXTROTS • 2

DANCE OF THE MARIONETTES – THE WEIMAR REPUBLIC AND THE JAZZ PANDEMIC

When, in the aftermath of the First World War, Europe was hit by a wave of new dances, imported from overseas in the form of 78 rpm records, pianola rolls and sheet music, not every country reacted in the same way. This cultural phenomenon was probably the first global one – if not, for some of the opponents, a pandemic – which exploited the technical progress to create a sort of American monopoly in light entertainment: Stefan Zweig called it the *Monotonisierung der Welt* ('Monotonisation of the World'). It was an urban phenomenon, and a fashion, too: all of a sudden every European capital ended up singing ditties about exotic girls, be they Mariposa or Salomé, Mimi or Loulou (quite often from Honolulu), whose troubled love was hummed on syncopated rhythms in easy and memorable tonal refrains. Moreover, a new generation of dancers, ready to diminish the distance among human beings, found the new rhythms appealing, as the fingers now had more flair for snapping in time, than pulling a trigger.

Everywhere composers of light music did indeed quickly cope with jazz and soon learned how to syncopate and orchestrate for banjo, sax and percussion meeting the demands of the market. Not so with classical composers of 'serious music', whose attitude was sometimes highbrow, and whose moral obsession with music as an inviolable source of spiritual evolution often led to much critical debate about jazz.

Reactions to it were, in fact, based on the national feelings towards 'invasive' musical products. In countries such as France, where ballet and cafe-table music had been much part of the musical experience, composers deemed this new music as nothing so outrageous. Other nations, which had more pressing political issues, such as the creation of a national identity after the breakup of the old empires, had less appeal for it.

On a popular level, Germany was violently hit by the jazz craze, though from exactly where the first real exposure to such music came from is still open to debate, especially because all cultural goods from abroad were banned by the Versailles Treaty. German composers, when unable to travel, had much more difficulty in hearing the new music, as the first radio

Konservatoriums zu Frankfurt am Main das erste akademische Jazzstudium überhaupt, als er den jungen Ungarn Mátyás Seiber zum Leiter einer neuen Jazz-Abteilung machte. Sekles, der Lehrer von Hindemith (und Adorno), hatte schon 1919 als einer der ersten europäischen Komponisten Elemente des Jazz in seine Musik übernommen. Allerdings zog er es vor, jazzige Elemente in klassische Formen und Brahms'sche Strukturen zu integrieren: Der kurze, vorbildlich gearbeitete *Shimmy*, mit dem er 1927 einen Beitrag zu dem *Neuen Klavier-Buch* von Schott lieferte, ist somit sein einziges durchgehend jazziges Stück.

Johannes Brahms selbst soll verschiedenen Berichten zufolge von einem amerikanischen Studenten seines Freundes, des Cellisten Julius Klengel, Ragtimes gehört und die Rhythmen interessant gefunden haben. Hätte er dreißig Jahre länger gelebt, dann wäre seine Musik vielleicht derjenigen seines Biographen, des aus Hamburg stammenden **Walter Niemann** (1876–1953), ähnlich geworden. Dieser hat fast ausschließlich für Klavier komponiert und Werke geschaffen, die sich durch ihre Farbigkeit und ihr Raffinement auszeichnen. Interessiert sowohl an exotischen wie salonhaften Klängen, befasste er sich auch mit den neuen Tanzformen und schrieb einige progressivere Stücke wie die *Moderne Tanzsuite* op. 115 aus dem Jahre 1929.

Niemann hat hier fünf neoromantisch-charmante, pianistisch vorzüglich gearbeitete Stücke geschaffen. Die erste Nummer ist ein *Blues* in G-dur, dessen musikalische Phrasen von leisen Echos beantwortet werden. Darauf folgt ein lieblicher *Valse Boston* in Es-dur mit der charakteristischen, langsamen Begleitung und dem langen Auftakt, der ihn von dem doppelten Schlag des Wiener Walzers unterscheidet. Der Mittelsatz – *Tempo di Charleston* in F-dur – ist parodistischer gehalten als die anderen Stücke des vorliegenden Programms und soll *moderato alla burla* («mit groteskem Humor») gespielt werden. An vierter Stelle steht ein *Tango* in g-moll, dessen Rhythmus Niemanns Phantasie viele Male entfacht hat. Die Suite endet mit einem *Negertanz* in F-dur von beinahe kindlicher Jovialität.

Während die Unterhaltungsindustrie einen Modetanz und eine Tanzmode nach der anderen produzierte, nahmen einige jüngere, recht ehrgeizige Komponisten das Phänomen des Jazz und seiner tänzerischen Rhythmen weitaus ernster, womit sie neue Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks gewannen, die sich auch auf die sogenannte »E-Musik« anwenden ließen.

Butting hatte vergessen, wie sehr der symphonische Jazz von Paul Whiteman, der 1926 mit seinem 23-köpfigen Orchester nach Berlin kam, und die Verbreitung Gershwins die deutsche Musik beeinflusst hatten. Dazu kam die volkstümliche Kultur der Variétés, Nachtclubs und Tanzpaläste, die unter anderem das Fundament für Kurt Weills größte Erfolge legten – ganz zu schweigen von den direkten Nachahmern Gershwins wie **Leopold Mittmann** (1904–1976), der beileibe nicht als einziger Musiker der Zeit ein Doppelleben als klassischer Klavierbegleiter und erfolgreicher Unterhaltungspianist führte. Er war Mitglied des berühmten *Ersten Klavierquartetts* (ERKLA), in dem er zunächst neben dem Komponisten Rio Gebhardt, dann zusammen mit dem Kollegen Franz Mittler (s. Folge 1, GP 813) und zwei anderen Pianisten spielte. An den Anfang seiner dreißigjährigen *Konzert Jazz-Suite* für Klavier solo aus dem Jahre 1929 stellte Mittmann einen *Charleston*, dessen charakteristischer Rhythmus (durch Josephine Baker) zu einem Symbol der »Roaring Twenties« wurde; auch Mittmann fasst den Tanz allerdings (wie Walter Giesekeing) rhythmisch freier auf. Der *Blues* überrascht mit seinem »gershwinesken« Tonfall (immerhin war die *Rhapsody in Blue* erst fünf Jahre alt): Der Satz beginnt und endet mit einer Blues-Tonleiter mit erniedrigter vierter und siebter Stufe, wodurch die typische Doppeldeutigkeit des Genres, eine melancholische Mischung aus Dur- und Mollterzen, entsteht. Der dritte Satz, *Hot*, ist weniger im Ragtime verwurzelt: Mit seinem virtuosen Wechsel der Hände und seinen Bravourpassagen ahmt er improvisatorische Gesten nach.

Andere Komponisten versuchten sich mit einem neuen analytischen Ansatz an diesen Tänzen, und es entstand eine Reihe von Jazzstudien – darunter die *Jazz-Etüde* (1928) des Musikologen und Kritikers **Kurt Herbst** (1901–1941), der uns nur dieses eine Stück hinterlassen und den Jazz darin auf ein höheres Niveau gehoben hat. Merkwürdigerweise hatte der Musikwissenschaftler seine Dissertation über Ludwig van Beethoven geschrieben, in dessen letzter Klaviersonate, wie immer wieder betont wurde, Elemente eines »Proto-Jazz« zu finden sind. Was Wunder also, wenn viele Beethoven-Spezialisten wie Schnabel, Giesekeing und Erdmann in den komplexen Synkopen des Jazz so etwas wie die natürliche Entwicklung der modernen Musik sahen.

Angeichts der aktuellen Nachfrage nach Jazz-Lehrbüchern ermöglichte der hochgeachtete Komponist **Bernard Sekles** (1872–1934) in seiner Eigenschaft als Direktor des Hoch'schen

stations were not opened until late 1923, and even then, real jazz-band music was not heard live until 1925 when Sam Wooding and his *Chocolate Kiddies* came to Europe, taking the continent by storm.

Also, the situation in Germany was embittered by social, political and even racial issues. Acting as a spokesman for the more conservative composers, Hans Pfitzner stated that jazz and dance music, both products of America, were encouraging human instincts that were hostile to culture. Moreover, for the right-wing propaganda, jazz had 'infected' Germany from the Rhineland zones of foreign occupation, where the presence of Black Americans and French colonial African soldiers was equally shocking.

But, despite nationalistic resistance, no one could keep away the masses from dancehalls and cabarets. With the dissolution of the Empire, no authority could forbid entertainments anymore, as had happened with the ban for army officers on dancing the tango in 1913.

The first reactions by German classical musicians came directly from receptive pianist-composers, who got in touch with the new music in different ways; Artur Schnabel himself, nourished by the 78 rpm and sheet music bought during his tours of the States, had written *Eine Tanzsuite* in five movements as early as 1919 (No. 1 is a foxtrot). Other composers heard jazz bands while abroad, in the hotel lobbies. Not unsurprisingly, **Paul Hindemith** (1895–1963) was one of the earliest authors to employ the new syncopated rhythms which he had known even before the war, when he had been engaged as a violinist in spa orchestras in Switzerland (1913–14). He found it natural to compose music with foxtrot or ragtime movements, such as his *Kammermusik*, Op. 24, No. 1 or his *Suite* 1922. Curious about whatever musical style, Hindemith defended his own choice to include foxtrots in his compositions in a famous letter to a conservative critic: 'A foxtrot or a ragtime of today is more or less the same thing as a gavotte or gigue in Bach's time.'

In October of 1922, Hindemith accepted a request to compose the musical interludes for chamber orchestra to *Tuttfantchen*, a Christmas play for puppets. *Tanz der Holzpuppen* ('Dance of Wooden Dolls'), No. 7 of the orchestral score, was soon arranged for piano, and published by Schott. The piece can be used as a paradigm of the foxtrots of the time, with

its 4-bar introduction, followed by a 16-bar chorus (the jazz term for the refrain) which is repeated once, interrupted by a 14-bar strophe which leads to a reprise of the chorus. A dancehall's foxtrot would then probably close with another chorus with an orchestral *tutti*, but Hindemith now introduces a Trio in B flat major, with a more marked ragtime march accompaniment. This too has almost the same structure of two bars introduction, followed by two statements of the same chorus, an interlude and a final chorus, so that the *Tanz* appears as two consecutive pieces in two different tonalities.

Schott of Mainz was the other big publisher (together with Universal Edition, Vienna) to invest in new music, so much so that they also printed three volumes of *Das neue Klavier-Buch* ('The New Piano Book'), consisting of easy to medium-difficult piano pieces aimed at amateurs and teachers. One of the easy pieces of Vol. 1, intended to 'give a characteristic general idea of modern music', as the preface reads, is a *Blues* (1927) by **Eduard Bornestein** (1883–1945), a music pedagogue who had founded his own conservatory in Saarbrücken. Harmonically, the piece sounds more like a lullaby than a blues number as we would recognise it today. However, in the Weimar Republic, the label was applied to a variant of the slow-fox, whose resemblance to Black music is limited to a certain melancholic tone, and in the not-accented crotchets in the accompaniment.

A genre where syncopated musical entertainment was well accepted and relatively tolerated was operetta, where ballet numbers were more than welcome. And Berlin, now eager to freely amuse itself, became the new mecca of operetta, a genre which consequently updated its themes, settings and geography. **Eduard Künneke** (1885–1953) is a case in point; up to the year 1920 his works were indistinguishable, in tone and setting, from those of the Viennese tradition. However, with *Der Vetter aus Dingsda*, Op. 13 ('The Cousin from Nowhere', Berlin, 1921) he had his first resounding success, also due to the dance music he inserted, and the modern orchestration. For the first time he introduced saxophone, celesta and banjo in operettas. Writing in a late-Romantic and exotic orchestration of popular impact, Künneke proved also to be a born melodist, and the *Batavia Fox-Trot* is a good example of the catchiness of his music.

In the German-speaking world, a new opera genre developed, the *Zeitoper* ('opera of the time'), with its contemporary settings and characters, which gave a much needed and faithful

erweitern und zu verbessern. Von da an entstand aus der wechselseitigen Befruchtung zum einen der symphonische Jazz und zum andern ein *Kunstjazz*, in dem sich die populärsten Tanzelemente mit klassischen Kompositionsweisen verbanden – gewissermaßen eine neue Möglichkeit für die Klassik, sich zu erneuern und zu verjüngen.

Damit akzeptierten immer mehr Komponisten die neuen Tänze, auch wenn sie in kleine Suiten eingingen, zu pädagogischen Zwecken genutzt wurden oder zugegebenermaßen auch unter dem Druck der Verleger entstanden. Das war zum Beispiel bei **Fidelio F. Finke** (1891–1968) der Fall, der im Januar 1926 seine 10 *Kinderstücke* mit einem *Shimmy* beschloss. Der heutzutage beinahe vergessene Komponist wurde in jungen Jahren sehr geachtet, hatte dann aber, wie es einigen wenigen nicht-jüdischen Kollegen widerfuhr, unter seiner politischen Unzuverlässigkeit zu leiden: Der böhmisch-deutsche Komponist, der bei der Besetzung der Tschechoslowakei mit den Nazis sympathisiert hatte, wurde nach der »Befreiung« des Landes durch die Sowjets inhaftiert und nach Moskau deportiert, wo er 1945 versuchte, sich das Leben zu nehmen. Anschließend verbrachte man ihn nach Dresden, wo er bis zum Ende seines Lebens und Wirkens als sozialistischer Komponist und Mitglied der SED so fleißig war wie früher. Sein *Shimmy* ist faktisch ein Foxtrott: Der einzige Unterschied zum Shimmy besteht darin, dass dieser einige »breaks« enthält, in denen die Musik stoppte oder *sotto voce* gespielt wurde, damit die Tänzer(innen) Zeit hatten, um ihre Schultern zu schütteln (dieses Merkmal fehlt in Finkes Stück).

Umstritten wie Finkes Biographie ist auch die Vita seines drei Jahre älteren Kollegen **Max Butting** (1888–1976), der gleichfalls als prominente Musikerpersönlichkeit der DDR sein »happy end« erlebte. Der fleißige Verfasser von jeweils zehn Symphonien und Streichquartetten wurde in Berlin geboren, wo er auch starb, und überstand die Kriegsjahre, weil er 1940 in die NSDAP eintrat. Sein *Tango* ist das vorletzte der 15 *kurzen Klavierstücke*, die die Universal Edition im Jahre 1928 publizierte. Die Tango-Geste des Anfangs, eine Triole und eine punktierte Viertel, ist dieselbe wie in dem *Tango viola* des Italieners Franco Casavola (1925) und macht genau den graziösen Eindruck, den der Interpret gemäß der Vortragsanweisung (*grazioso*) erzielen soll. Butting hat später die Resultate des Weimarer Jazz-Jahrzehnts heruntergespielt. In seiner Autobiographie sprach er 1955 von Versuchen, die »keine nennenswerten Ergebnisse gehabt« hätten.

Tempo steigert sich kontinuierlich (*ordinär, brutal*), bis ein unerwartetes Glissando auf den schwarzen und weißen Tasten den Schluss markiert.

Auch die Pianistenlegende **Walter Gieseke** (1895–1956) engagierte sich nachdrücklich für die moderne Musik (er brachte Debussys und Ravels Werke nach Deutschland und hob Hindemiths *Suite 1922* aus der Taufe), ist als Komponist jedoch recht unbekannt geblieben. Eigene Musik schrieb er zum persönlichen Vergnügen, ohne dass er auf diesem Gebiet eine formelle Ausbildung genossen hätte, und er hat einige interessante Stücke hinterlassen – darunter einen Foxtrott namens *Schorschi-Batschi* und einen *Charleston* sowie die *Drei Tanz-Improvisationen*, die er, zumeist auf Reisen, in seinen freien Stunden komponiert hat.

Letztere beginnen mit einem *Tempo di Foxtrot*, das 1925 in dem Dörfchen Gabi am schweizerischen Simplon entstand. Es ist eine typische Unterhaltungsmusik, wie man sie in einem Hotel hören kann, indessen die Naturlaute des einsamen Kuckucks (*dolce marcato*) womöglich einen neuen, postromantischen Kontrast zwischen Natur und menschlicher Gesellschaft andeuten. Der zweite Satz mit der einfachen Überschrift *Schnell* entstand 1926 in St. Louis, Missouri, als Gieseke seine erste erfolgreiche Amerika-Tournee unternahm: Es handelt sich dabei um einen Quick-Fox in zweiteiliger Reprisesform mit einer marschartigen, durchgehenden *staccatissimo*-Begleitung, zu der sich eine unregelmäßige Melodie (*marcato*) gesellt. Das dritte Stück, *Tempo di Charleston*, brachte Gieseke im selben Jahr in Cincinnati, Ohio, zu Papier. Eine kraftvolle Einleitung führt zu dem eigentlichen Tanz, dessen Viervierteltakt für gewöhnlich in 3+3+2 Achtel aufgeteilt ist, wobei auf die dritte und sechste Achtel meist Sechzehntelpausen fallen. Gieseke indes vermeidet geschickt derartige Floskeln und amüsiert sich mit anderen metrischen Strukturen.

Von diesen bemerkenswerten Ausnahmen abgesehen, bei denen es sich vorwiegend um komponierende Instrumentalisten handelte, scheinen die deutschen »Klassiker« den Jazz und seine Auswirkungen bis etwa 1925 nicht ernst genommen zu haben. Die beiden Lager des Jazz und der klassischen Musik hielten nicht viel voneinander. Für die klassischen Musiker war der Jazz anfangs nichts als eine grundlegend »primitive« und »ungebildete« Tanzmusik ohne viel Struktur oder Form. Umgekehrt empfanden die Jazzer die klassische Musik als Einengung. Im Laufe der gesamten Dekade wurde dann langsam ein Punkt erreicht, an dem beide Seiten in ihrem Gegenüber eine Möglichkeit sahen, die eigene Musik zu

representation of the popular music then in fashion. When its vogue reached the peak, at the end of the decade, with works by Krenek, Hindemith, Brand, Weill and Grosz, even **Eugen d'Albert** (1864–1932), an old and experienced composer penned his 'jazz-opera'.

Up until now, d'Albert entered recent histories of music more for his colourful life than for his music (he had six wives, the second being pianist and composer Teresa Carreño). He was a prolific opera composer, who contributed to the jazz opera genre writing *Die Schwarze Orchidee* (the 19th of the series, 1928). He also wrote a *Blues*, published in 1930, which is included here in its premiere recording. Contrary to Bornschein's simpler piece, d'Albert has a richly chordal melody on the right hand, and the legato *blues* section is introduced by staccato Charleston beats, the only instances where accompaniment and melody coincide.

Other pianists, especially when good at improvising, were among the first to commit their jazzy pieces to paper. **Eduard Erdmann** (1896–1958), a Beethoven specialist as much as Schnabel and d'Albert, shared with his friend Ernst Krenek a common interest for American dances. When Krenek got engaged to Gustav Mahler's daughter, Anna, Erdmann dedicated his own *Foxtrot in C-dur*, which he later recorded, to the couple. It is a witty piece, with the continuous insistence on the same *riff*, a short, repeated phrase, inserted in the overall chorus structure, and varied in expression (*cantabile, appassionato, amoroso, grazioso*) and in the overall increasing speed (*ordinär, brutal*) with a final, unexpected ascending glissando on black and white keys.

Walter Gieseke (1895–1956), another legendary pianist, was also very much committed to modern music (he introduced the music of Debussy and Ravel to Germany, and premiered Hindemith's *Suite 1922*), but is relatively unknown as a composer. He did compose for pleasure, without any formal training in this field, and he left us some interesting pages, among which a *Schorschi-Batschi Foxtrot*, a *Charleston*, and the *Drei Tanz-Improvisationen*, which were written during his spare time, mostly while traveling.

The *Tempo di Foxtrot*, was composed in the Gabi hamlet of the Simplon resort, Switzerland in 1925. It is typical entertaining music from the hotel, while outside the *Naturlaute* of a lonely cuckoo singing (*dolce marcato*) probably indicate a new, post-Romantic contrast between

Nature and human society. The second movement, simply titled *Schnell* ('fast'), was written in St Louis, Missouri, during Gieseeking's successful first American tour, in 1926. *Schnell* is a quick-fox in rounded binary form, with a march-like *sempre staccatissimo* accompaniment, paired to an irregular *marcato* melody. The third piece, *Tempo di Charleston*, was written the same year in Cincinnati, Ohio. A forceful introduction leads to a rendition of the new dance with a 4/4 measure that was often divided into three units (3 + 3 + 2 quavers), mostly with semiquaver rests in the third and sixth quavers. Gieseeking, however, masterly avoids such simple formulas, and frolics with other metrical structures.

Until 1925, apart from these notable exceptions, mostly from instrumentalists-composers, few German classical composers seemed to take jazz and its implications seriously. Jazz and classical music still had negative views of each other. Classical musicians initially saw jazz as a basically 'primitive' and 'uneducated' dance music, with little structure or form. Jazz musicians, similarly, considered classical music as constricting. Slowly, and during the entire decade, a point was reached, where both sides recognised in the other a means of expanding and improving their own music. From that point on, the cross-pollination produced a symphonic jazz on one side, and on the other a *Kunstjazz*, a fusion of the most popular dance elements with classical composition. This was a new way, so to speak, for classical music to renovate and rejuvenate.

Then, more and more composers accepted the new dances, even if using them in little suites, or for pedagogical purposes (and, one must acknowledge, also under pressure from the music publishers). Such is the case with **Fidelio F. Finke** (1891–1968), whose *Shimmy* is the last of the *10 Kinderstücke* ('10 Children's Pieces'), composed in January of 1926. Finke, now almost forgotten, but highly respected in his early years, suffered, as happened to a few non-Jewish composers, from his own political unreliability: A Bohemian-German composer, during the Nazi occupation of Czechoslovakia, he showed pro-Nazi sympathies, so that, when the Russian troops freed the nation, he was imprisoned and brought to Moscow, where he attempted suicide in 1945. He was then sent to Dresden, where he remained for the rest of his life and career, now as a socialist composer, member of the communist party, and as prolific as ever. His *Shimmy* is more or less a foxtrot, from which it was musically almost undistinguishable, if not for the fact that the shimmy had some breaks where the

man seine Werke klanglich und szenisch nicht von den Produkten der Wiener Tradition unterscheiden. Dann hatte er 1921 in Berlin mit seinem *Vetter aus Dingsda* op. 13 den ersten durchschlagenden Erfolg – nicht zuletzt dank der darin vorkommenden Tänze und der modernen Orchestrierung: Erstmals brachte Künneke Saxophon, Celesta und Banjo in einer Operette unter. Zudem erwies er sich mit seiner spätromantisch-exotischen, volkstümlich anmutenden Instrumentation als geborener Melodiker, wie sein eingängiger *Batavia Fox-Trot* mustergültig demonstriert.

Im deutschsprachigen Raum entstand derweil als neue Bühnengattung die sogenannte »Zeitoper« mit ihren aktuellen Charakteren und Bühnenbildern, die das genaue, dringend benötigte Abbild der damals modernen Populärmusik lieferte. Als diese Mode gegen Ende des Jahrzehnts mit Werken von Krenek, Hindemith, Brand, Weill und Grosz ihren Höhepunkt erreichte, brachte sogar der alte, erfahrene Komponist und Pianist **Eugen d'Albert** (1864–1932) eine »Jazz-Oper« zu Papier.

Bis heute findet man d'Albert in den Annalen der Musikgeschichte weniger seiner Musik als vielmehr seines bunten Lebenswandels wegen (die zweite seiner insgesamt sechs Ehefrauen war die Pianistin und Komponistin Teresa Carreño). Der produktive Opernkomponist steuerte 1928 zum Genre der Jazz-Oper *Die schwarze Orchidee* bei (sie ist sein neunzehntes Bühnenwerk) und schrieb überdies einen *Blues*, der 1930 veröffentlicht wurde und hier in seiner ersten Einspielung zu hören ist. Anders als Bornscheins leichtes Stück bringt d'Albert in der rechten Hand eine stark akkordische Melodie, und der Blues-Abschnitt (*legato*) wird im Stile eines Charleston von Staccato-Schlägen eingeleitet. Nur hier fallen Begleitung und Melodie zusammen.

Pianisten gehörten zu den ersten, die ihre jazzigen Stücke zu Papier brachten – insbesondere, wenn sie gut improvisieren konnten. **Eduard Erdmann** (1896–1958), ein Beethoven-Spezialist wie Schnabel und d'Albert, teilte mit seinem Freund Ernst Krenek das Interesse für amerikanische Tänze. Als dieser sich mit Gustav Mahlers Tochter Anna verlobte, widmete Erdmann dem Paar seinen *Foxtrot in C-dur*, den er später auch einspielte. Es ist ein originelles Stück mit einem hartnäckig fortlaufenden Riff – einer kurzen, immer wiederkehrenden Phrase, die in die übergreifende Chorus-Struktur eingefügt ist: Ständig wechselt sie ihren Ausdruck (*cantabile*, *appassionato*, *amoroso*, *grazioso*), und das

einem berühmten Brief an einen konservativen Kritiker mit den Worten, dass »heute ein Foxtrott oder Ragtime ungefähr dasselbe ist wie zu Bachs Zeiten eine Gavotte oder Gigue«.

Im Oktober 1922 übernahm Hindemith den Auftrag, die Interudien zu dem weihnachtlichen Marionettenspiel *Tuttifantchen* zu komponieren. Die siebte Nummer dieser Kammerorchester-Sätze, der *Tanz der Holzpuppen*, erschien bald darauf in einer Klavierfassung bei Schott und ist so etwas wie das Musterbeispiel für den damaligen Foxtrott: der viertaktigen Einleitung folgt ein sechzehntaktiger Chorus (so heißt im Jazz der Refrain); dieser wird einmal wiederholt und dann von einer vierzehntaktigen Strophe unterbrochen, die zur Reprise des Chorus zurückführt. In Tanzlokalen hätte sich vermutlich ein weiterer Chorus des gesamten Orchesters angeschlossen; Hindemith bringt statt dessen ein Trio in B-dur, in dem eine markantere, marschartige Ragtime-Begleitung vorwaltet. Dieser Abschnitt zeigt eine ganz ähnliche Struktur: Zwei Einleitungstakten folgen der zweifache Chorus, ein Zwischenspiel und ein letzter Chorus, so dass der *Tanz* wie die Folge zweier Stücke in zwei verschiedenen Tonarten wirkt.

Neben der Wiener Universal Edition war Schott in Mainz der zweite große Verlag, der in die neue Musik investierte – bis hin zu dem dreibändigen *Neuen Klavier-Buch*, das sich mit seinen leichten bis mittelschweren Klavierstücken an Amateure und Lehrer wandte. Zu den leichten Stücken des ersten Bandes, der dem Vorwort zufolge »einen charakteristischen Querschnitt durch die Musik der Gegenwart darstellt«, gehört ein 1927 entstandener *Blues* des Musiklehrers **Eduard Bornschein** (1883–1945), der in Saarbrücken ein eigenes Konservatorium eröffnet hatte. In harmonischer Hinsicht klingt das Stück eher nach einem Wiegenlied als nach einer Blues-Nummer, wie wir sie heute kennen; in der Weimarer Republik bezeichnete man damit allerdings auch eine Variante des Slow-Fox, dessen Gemeinsamkeiten mit »schwarzer Musik« sich in einem gewissen melancholischen Ton und den nicht betonten Vierteln der Begleitung erschöpfen.

Eine Gattung, in der man die Synkope als Element der musikalischen Unterhaltung gern akzeptierte und tolerierte, war die Operette mit ihren stets willkommenen Ballettnummern. Und da man sich jetzt in der Reichshauptstadt hemmungslos amüsieren durfte, wurde Berlin zum Mekka dieses Genres, das seine Sujets, Bühnenbilder und Schauplätze konsequent modernisierte. **Eduard Künneke** (1885–1953) ist dafür ein gutes Beispiel. Bis 1920 konnte

music was suspended, or played *sotto voce*, to allow time for the dancers to shake their shoulders (a feature which is not evident in Finke's piece).

Another controversial personal history (with the same happy-ending as a prominent musical figure in the DDR) was that of Finke's almost contemporary **Max Butting** (1888–1976), prolific author of ten symphonies and ten string quartets. He was born and also died in Berlin, and was able to survive during the War years by joining the Nazi Party in 1940. His *Tango* is No. 14 of *15 kurze Klavierstücke* ('15 Short Piano Pieces'), also published by Universal Edition, 1928. A piece whose initial tango gesture (a triplet followed by a dotted crotchet) is the same as the earlier *Tango viola* by the Italian Franco Casavola (1925), and gives exactly the *grazioso* impression which is also the agogic indication to the interpreter. Butting later minimised the result of the Weimar jazz decade. In his 1955 autobiography, he spoke of 'experiments without any appreciable results'.

The Symphonic Jazz of Paul Whiteman, who in 1926 came to Berlin with his 23-men orchestra, and the diffusion of Gershwin's music both proved much more influential to German music than Butting remembered. Moreover, it was the popular culture of cabaret, night clubs and dancehalls which created the basis for Weill's greatest successes. Not to count direct imitators of Gershwin's style, such as **Leopold Mittmann** (1904–1976). Mittmann had, as many of the aforementioned composers, a double life, torn between the classical piano accompaniment and a successful career in light music as a member of the famous quartet (of four pianists) called Erstes Klavier Quartett (or ERKLA). The ERKLA had composer Rio Gebhardt and, later, Franz Mittler (see Vol. 1, GP 813) as members. The *Konzert Jazz-Suite* for piano solo dates from 1929 and consists of three movements. The *Charleston*, with its typical rhythm, became (through Josephine Baker) a symbol of the Roaring Twenties, though also here in Mittmann, it is more freely interpreted rhythmically. The *Blues* is strikingly Gershwin-esque (*Rhapsody in Blue* was then five years old), and opens and closes with a blues scale, with the fourth and seventh degrees lowered, witnessing also the typical ambiguity of the blues: a melancholic mixture of minor and major thirds. The *Hot* piece is less ragtime-derived and more virtuosic, with its rapidly alternating hands and bravura passages, mimicking of improvisation.

Other composers tried a new, analytical approach to these popular dances, and now flourished a series of jazz-studies, such as the *Jazz-Etüde*, 1928, by the musicologist and critic **Kurt Herbst** (1901–1941), who left us only this work, and gave jazz a higher standard with his piece. Curiously, he himself was a musicologist who wrote a thesis on Beethoven, whose last piano sonata – it has been pointed out many times – has elements of ‘proto-jazz’. Not so strange then, that many Beethoven experts such as Schnabel, Gieseke and Erdmann, found the complex syncopation of jazz as a sort of natural development of modern music.

In 1928, a much-respected composer, **Bernard Sekles** (1872–1934), then head of the Hoch Conservatory in Frankfurt am Main, given the current demand for jazz handbooks, even initiated the first academic jazz studies anywhere, calling the young Hungarian Mátyás Seiber to be the director of the jazz department there. Sekles, who had been Hindemith’s (and Adorno’s) teacher, was also one of the first European composers to use jazz elements in his music, as early as 1919. He also contributed to Schott’s *Neue Klavier-Buch* with his *Kleiner Shimmy*, 1927, a short, *comme il faut* piece, and his only example of a thoroughly jazzy composition: he, contrary to most of the other composers, preferred to integrate jazz elements into a formal classical and Brahmsian structure.

Indeed, Johannes Brahms himself, according to some accounts, heard ragtime music from an American cello pupil of his friend Julius Klengel, and found the rhythms interesting. If he could have survived 30 years more, perhaps his music would have been similar to that of his biographer, Hamburg-born **Walter Niemann** (1876–1953). Niemann’s music, mostly written for the piano, is characterised by colour and refinement. As an exotic and salon-like interest, he also exploited the new dances, penning some more progressive works, such as his *Moderne Tanzsuite*, Op. 115 (1929).

Niemann created five charming, neo-Romantic pieces, pianistically superbly crafted, which include a *Blues* in G major (No. 1), where the musical phrases are softly answered by echoes, and (No. 2) the sweet *Valse Boston* in E flat major, with its typical slow accompaniment with one long upbeat instead of two, as in the Viennese waltz. The middle *Tempo di Charleston* in F major is more parodistical as in the other examples on this album, to be played *moderato*

Das deutsche Volk wurde heftig von dem Jazzfieber gepackt – auch wenn man bis heute noch darüber debattiert, wie es wohl zum ersten wirklichen Kontakt mit dieser Musik kommen konnte, wo doch durch den Vertrag von Versailles sämtliche ausländischen Kulturgüter verboten waren. Deutsche Komponisten hatten auf Grund ihrer eingeschränkten Reismöglichkeiten viel größere Probleme, die neue Musik zu hören, da der erste Radiosender erst Ende 1923 seinen Betrieb aufnahm und noch zwei Jahre vergingen, bis mit Sam Wooding und seinen *Chocolate Kiddies* die erste Jazzband nach Europa kam und den Kontinent im Sturm eroberte.

Zudem verschärften gesellschaftliche, politische und auch rassistische Streitfragen die Situation in Deutschland. Als Wortführer einer eher konservativen Komponistenfraktion konstatierte Hans Pfitzner, dass Jazz und Tanzmusik – beides amerikanische Erzeugnisse – die kulturfeindlichen Instinkte der Menschen förderten. Für die rechtsgerichtete Propaganda hatte der Jazz die Deutschen vom besetzten Rheinland her »infiziert«, wo die Präsenz schwarzer Amerikaner und farbiger Soldaten aus den französischen Kolonien gleichermaßen schockierten.

Trotz des nationalistischen Widerstands ließen sich die Massen nicht von den Tanzetablissemments und Variétés fernhalten. Nach dem Zerfall des Kaiserreiches gab es keine Autoritäten mehr, die bestimmte Unterhaltungsformen hätten verbieten können, wie das noch 1913 geschehen war, als man deutschen Offizieren den Tango untersagte.

Die ersten Reaktionen aus den Reihen der deutschen »Klassiker« kamen von aufgeschlossenen Pianisten und Komponisten, die die neue Musik auf verschiedenen Wegen kennenlernten. Unter dem Eindruck der Schellackplatten und Noten, die er bei seinen US-Tourneen erstanden hatte, schrieb Artur Schnabel schon 1919 *Eine Tanzsuite* in fünf Sätzen, die mit einem Foxtrot beginnt. Andere hörten Jazzbands, wenn sie sich in den Lobbys ausländischer Hotels aufhielten. Es überrascht nicht wenig, dass **Paul Hindemith** (1895–1963) einer der ersten war, der die neuen Synkopen nutzte, nachdem er ihnen schon vor dem Kriege (1913/14) begegnet war, als er in schweizerischen Kurorchestern die Geige strich. Für ihn war es ganz natürlich, Foxtrotts oder Ragtimes in seine Werke aufzunehmen – beispielsweise in die *Kammermusik* op. 24. Nr. 1 oder die *Suite* 1922. Er interessierte sich für alle möglichen Stilrichtungen und verteidigte die Foxtrotts in seinen Kompositionen in

20TH CENTURY FOXTROTS • 2

TANZ DER HOLZPUPPEN – DIE WEIMARER REPUBLIK UND DIE PANDEMIE DES JAZZ

Nicht alle europäischen Länder zeigten dieselbe Reaktion auf die Flut neuer Tänze, die nach dem Ersten Weltkrieg in Gestalt von Schellackplatten, Klavierrollen und Notenausgaben aus Übersee herüberschwappte. Bei diesem kulturellen Phänomen handelte es sich womöglich um das erste derartige Geschehen von globalen Dimensionen, das einigen seiner Widersacher wohl auch als »Pandemie« erschien: die Nutzung des technischen Fortschritts, um auf dem Gebiete der Unterhaltungsmusik so etwas wie ein amerikanisches Monopol oder, mit den Worten von Stefan Zweig, eine »Monotonisierung der Welt« zu schaffen. Es war dies eine urbane und eine modische Erscheinung: Im Nu trällerten sämtliche europäischen Hauptstädte die Liedchen vom Liebesleid exotischer Schönheiten wie Mariposa oder Salome, Mimi oder Lulu (die oft genug aus Honolulu kam) – simple, einprägsame und tonale Refrains mit synkopierten Rhythmen, die sich leicht summen ließen. Die neuen Rhythmen faszinierten auch die neue Generation tanzender Menschen, die im Bestreben, den Abstand zueinander zu vermindern, jetzt ihre Finger benutzen konnten, um im Takt zu schnippen, anstatt wie früher den Abzug schnappen zu lassen.

Die Unterhaltungskomponisten freundeten sich allerorten schnell mit dem Jazz an. Schon bald hatten sie raus, wie man mit Banjo, Saxophon und Schlagzeug synkopierte und instrumentierte und den Forderungen des Marktes nachkam. Anders sah das bei den Komponisten »ernster Musik« aus, die sich mitunter einen sehr intellektuellen Anstrich gaben und vielfach äußerst kritische Diskussionen über den Jazz führten, da sie von dem moralischen Gedanken besessen waren, in der Musik die sakrosankte Quelle der geistigen Entwicklung zu sehen.

Die unterschiedlichen Reaktionen resultierten tatsächlich aus dem jeweiligen National-empfinden gegenüber der »Invasion«. Ländern wie Frankreich, wo Ballett und Caféhaus-Musik einen großen Teil des musikalischen (Er)Lebens ausmachten, erschienen die Klänge weitaus weniger provokant als Regionen, denen es nach dem Zusammenbruch der alten Reiche um die Definition einer nationalen Identität und andere dringlichere Fragen der Politik zu tun war.

alla burla ('with grotesque humour'). No. 4 is a *Tango* in G minor, whose rhythm spurred Niemann's fantasy in many occasions. The suite ends with a *Negertanz* in F major, almost childlike in its joviality.

While the entertainment industry created dance fashions one after the other, some younger and rather ambitious composers did take the phenomenon of jazz and its dance rhythms much more seriously, and derived new possibilities for musical expression that could also be applied to the serious, so-called '*Ernst-Musik*' ('serious music').

Stefan Wolpe (1902–1972) contributed to the *Zeitoper* genre with his satire *Zeus und Elida* and also composed many little jazzy pieces, mostly unpublished at the time, which clearly represent a second phase of the 'jazzification' of classical music in Germany. Spurred by his studies at the Bauhaus, Wolpe composed music with a disjunctive montage construction, where the blunt harmonic changes and shifts in rhythmic patterns had disorienting effects on the listener.

The *Rag-Caprice* shows the attempt at fusion between different forms (something Milhaud had inaugurated in 1922 with his own *Rag-Caprices*) – that of a free classical caprice and of the march-like ragtime – and it has the unique indication *mäßig schnell und federnd* ('moderately fast and bouncy'). The more complex *Tango* is a synthetic, deconstructed tango, where the different rhythms are stopped, reversed and cubistically recomposed without any more relation to the dance itself: a *gestus*, aimed at estranging the jazz-intoxicated society of his era.

Kurt Weill (1900–1950) also had a somewhat similar approach as Wolpe. From 1925 on, he concentrated on the stage, integrating jazz and dance elements not only into his scores as single movements, but incorporating these compositional means as part of his own style, where easily graspable melodies could superficially bear a strong resemblance to the ditties of light music. But, instead of soothing, Weill's music intended to awaken the audiences, shocking them intentionally, as much as Bertolt Brecht's theatrical distancing effect technique (*Verfremdungseffekt*).

After Krenek's *Jonny spielt auf*, Weill's *Die Dreigroschenoper*, premiered in August of 1928, was the major success of the time. The piano version of the *Tango-Ballade* (arranged at Universal Edition), clearly shows the infectious syncopated rhythms and original, often bitonal harmonies of this style. It is sung in the second act, in a brothel, as *Zuhälterballade* ('Pimp's Ballad') by the protagonist Mackie Messer (Mack the Knife) and his former lover Jenny.

When classical music finally incorporated the best jazz elements, and, with Weill, Hollaender, Spoliansky and others, gave birth to a new song style with its memorable, beautiful melodies, legitimate jazz was losing its initial thrust. As early as 1927, the composer Karol Rathaus could write of a *Jazzdämmerung* ('Jazz twilight'), and indeed the *Kunstjazz* fashion was now a bit *démodé*. In Germany, however, it was exactly this fusion of jazz elements with the 'sacred' classical music that Hitler later forbade as degenerate and perceived as a product under the aegis of socialist political movements. Still, a fertile ground for such entertainment music could be found in movies or radio productions.

One of the most active composers in that field was **Walter Goehr** (1903–1960), a pupil of Schoenberg and Krenek. A life-long friend of Eisler, and collaborator of Brecht and Feuchtwanger, he was surely one of the busiest musicians for the radio, who also wrote the first radio opera, *Malpopita*, in 1931. It is not unexpected that he was much sought after also as a movie composer at home as well as abroad, writing, among others, the score for *David Golder*, a French drama film adapted from Irène Némirowsky's successful 1929 novel. It had been said that as a musician Walter Goehr could do everything, except write catchy melodies and hits, but the *Fox Trot* and the amiable *Tango* debunk this negative myth.

Siegfried Borris (1906–1987) was born in Berlin as the son of a Russian Jew who had converted to Catholicism. From 1927 he was a pupil of Hindemith, and from his master he got both a jolly side, and a positive attitude towards craftsmanship and *Gebrauchsmusik* ('utility music'). A very prolific composer, he liked to produce for varied instrumental combinations (accordions, mandolin orchestras, Alphorn, etc.). The two manuscript pieces recorded here come from the Akademie der Künste in Berlin, where they exist also in a version with words. The cheerful *Quick-Fox* reads the Berlinesse tongue-in-cheek invitation '*Fräulein Leontine*,

Fahrnse mit mir ins Grüne' ('Miss Leontine, come with me to the countryside'), while the *Tango* sings with '*Ich würde treu sein wie Gold...*' ('I would be as true as gold...'). Until proven otherwise, they are both compositions by Borris, although it is unclear when and for which occasion they were written. We dated them from a timespan sometime between 1927 (when Borris worked at the Metropol-Theater in Nollendorfplatz as a pianist) and 1934.

By that late date, with the Nazi party now ruling in Germany, most of the Jewish composers had to leave their teaching positions, and (hopefully) were smart enough to emigrate to other countries. **Kurt Weill** did this, very early on. When Hitler came to power on 30 January 1933, Weill knew there was no time to lose and left for France, especially because of the success of *L'Opéra de quat' sous*, the French version of Georg Wilhelm Pabst's movie based on the *Dreigroschenoper*. There, he accepted an offer from Jacques Deval (1895–1972), playwright and screenwriter, to score the music for *Marie Galante*, a *pièce* in two acts and ten scenes, which premiered on 22 December 1934. The play was a flop, and Weill did not like working on it, but the piano score was published, with its No. 3, *Scène au dancing*, (*Molto agitato*, *Tempo di Fox*). In 1935, a *Tango* was arranged as *Youkali*, with a newly composed text. *Youkali* is an imaginary place where Marie Galante, a prostitute, longs to escape. Surely a subject which Weill felt was much akin to his own situation: a composer without a homeland who was forced to make a living, uncertain about his future.

Youkali, even in its piano solo version, sounds as the melancholic ending for a society who had believed in dancing as a form of coalescence and integration among races, sexes and nations, and who now succumbed to Nationalist propaganda and racist beliefs. Sadly, the *Holzpuppen* were now the Germans themselves!

Mauro Piccinini