

**GRAND
PIANO**

includes WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

GROSZ

PIANO MUSIC • 2

GOTTLIEB WALLISCH



WILHELM GROSZ (1894–1939)

PIANO MUSIC • 2

GOTTLIEB WALLISCH, *piano*

Catalogue Number: GP956

Recording Dates: 20–22 January 2025

Recording Venue: Klaus von Bismarck-Saal, WDR Funkhaus, Cologne, Germany

Executive Producer: Simon Al-Odeh (WDR)

Recording Producer: Anton Julius Langer

Engineer: Jens Digel

Piano: Steinway, Model D (No. 613.070)

Piano Technician: Paul Müller

Booklet Notes: Dr Thomas Gayda and Gottlieb Wallisch

Publishers and Editions: Universal Edition (1–21), Universal Music Agencies, London (22–26)

Composer Photograph: Collection of Dr Thomas Gayda

Artist Photograph: Uwe Noelke

Cover Art: Votive Church, Ringstraße, Vienna, around 1900 (Viennaslide / Alamy)

Special thanks to Anna Finlay (London)

This recording was generously supported by Pro Musica Viva – Maria Strecker-Daelen Stiftung



A co-production with WDR: The Cologne Broadcasts

WDR

● THE COLOGNE
● BROADCASTS

	KLEINE SONATE, OP. 16 (1922)*	15:25
1	I. Sehr rhythmisch, zuerst etwas gemessen beginnend, allmählich immer lebhafter werdend	04:19
2	II. So schnell als (mit Deutlichkeit) möglich – Trio. Sehr gemächlich, mit Humor	03:34
3	III. Sehr ruhig und einfach, wie ein Lied	03:38
4	IV. Sehr lustig, nicht zu rasch. Variationen über 'Liebe läßt sich nicht verbergen' aus Liebeslieder, Op. 10	03:54
	SYMPHONISCHE VARIATIONEN ÜBER EIN EIGENES THEMA, OP. 9 (1920)	28:27
5	Thema. Breit und festlich, mit voller Kraft	01:09
6	Variation I. Ein wenig belebter, wie vorbei huschend	00:37
7	Variation II. Viel ruhiger im Zeitmaß, sehr ausdrucksvoll	01:32
8	Variation III. Stürmisch bewegt	00:22
9	Variation IV. Mit großem Schwung, breite Viertel	01:01
10	Variation V. In lebhafter Bewegung (alles leicht dahin fließend)	00:53
11	Variation VI. Wieder ruhig fließendes Zeitmaß	01:54
12	Variation VII. Sehr rhythmisch, etwas gemessen	00:53
13	Variation VIII. Äußerst lebhaft und feurig	00:50
14	Variation IX. Sehr ruhig, mit innigster Empfindung	03:53
15	Variation X. Sehr gemessen, im Zeitmaß eines Trauermarsches	01:57
16	Variation XI. Sehr ruhig und ausdrucksvoll dahinfließend	02:28
17	Variation XII. Sehr lebhaft	01:30
18	Variation XIII. Gemächliches Zeitmaß, nach Art einer Musette	01:27
19	Variation XIIIa. Im Tempo der XII. Variation, nur alles flüchtig wie eine ferne Reminiszenz	00:24

* **WORLD PREMIÈRE RECORDING**

- | | | |
|-----------|---|-------|
| 20 | Variation XIV. Sehr ruhig, mit innigster Empfindung | 01:08 |
| 21 | Variation XV. Finale. Breit und festlich, sehr straff im Rhythmus | 06:29 |

THREE PIECES FOR PIANO, OP. 33 (1932)* **12:15**

- | | | |
|-----------|---------------------------|-------|
| 22 | No. 1. Phantastic Scherzo | 04:15 |
| 23 | No. 2. Viennese Elegy | 05:26 |
| 24 | No. 3. Perpetuum mobile | 02:34 |

JOHANN STRAUSS II (1825–1899) arr. WILHELM GROSZ

- | | | |
|-----------|---|--------------|
| 25 | ACCELERATIONEN WALTZ, OP. 234 (pub. 1934)* | 05:11 |
| 26 | BLUE DANUBE WALTZ, OP. 314 (pub. 1934)* | 07:33 |

* **WORLD PREMIÈRE RECORDING**

TOTAL TIME: 69:17

WILHELM GROSZ (1894–1939)
PIANO MUSIC • 2

'The preference for the piano stems from the composer's very special pianistic talent, whose piano writing does justice to the spirit of the instrument in a way that is by no means commonplace today.' This was Rudolf Stephan Hoffmann's verdict on the 28-year-old composer in Vienna in 1922 in an article dedicated to him in the *Musikblätter des Anbruch*. At around the same time in Berlin, one reads of the 'outstanding artistic individuality', of the 'richest talent from the school of Franz Schreker'. Journalistic attestations of this kind foreshadowed Wilhelm Grosz's destiny as one of the leading representatives of that 'post-Mahlerian' up-and-coming generation of composers who were about to really shake up the contemporary music scene after the trauma of the First World War. His path to success therefore seemed to be mapped out from the mid-1920s.

Wilhelm Grosz, who came from a wealthy Jewish family – his parents ran an important jewelry store on the 'Graben' in the heart of Vienna – received his musical training from personalities who belonged to the who's who of Viennese musical life at the time: above all Franz Schreker (1878–1934; composition), Richard Robert (1861–1924; piano, conducting, composition), *Der Opernball* composer Richard Heuberger (1850–1914; composition), Robert Fuchs (1847–1927; piano, composition), Guido Adler (1855–1941; musicology). Under Guido Adler, the founder of Viennese musicology, he received his doctorate in 1920 with a dissertation on 'Fugenarbeit in Mozarts Vokal – und Instrumentalwerken'.

Among his fellow composers, Wilhelm Grosz was probably one of the most versatile talents in a universalist sense. His compositional *oeuvre* covered almost all musical genres: symphonic, opera, operetta, chamber music, song, cabaret, stage, film and radio music (radio operetta), pop songs, and of course works for solo piano.

From the *Variations on a Theme by Edvard Grieg, Op. 1* (1913; lost) to the *12 Improvisations, Op. 45* (1938–39), recorded for the first time on Volume 1 in this series (GP927), piano music is a common thread throughout his 25-year career, during which Wilhelm Grosz not only appeared as a composer and pianist, but also as a conductor, arranger, orchestrator, recording director, 'talent scout', publicist and musicologist.

Wilhelm Grosz's immense range of musical forms of expression, from Eastern Jewish/Far Eastern-influenced songs to Gershwin-esque *Jugendstil* spirituals, from expressive 'art jazz' to late-Romantic smouldering timbres, perhaps reveals less an individual personal style than the special talent of being able to playfully use the respective musical 'pigeonholes' at any time.

'A brilliant talent', 'an excellent pianist', 'an outstanding artistic individuality', 'artistic perfection united with refined humanity' — scarcely any composer of the generation born in Austria in the 1890s was praised so exuberantly by leading critics as Wilhelm Grosz.

At the age of 19, Wilhelm Grosz attracted the attention of none other than Austria's leading dramatist of the 'Viennese Modernism', Arthur Schnitzler (1862–1931), who noted in his diary on 30 April 1913: 'Concert at Franz Josef Gymnasium (...) Gifted composer Willy Grosz.' Schnitzler's house on Sternwartestrasse in Vienna's 18th district was a social and intellectual hub of the city's cultural elite, frequented by figures such as Alma Mahler, Hugo von Hofmannsthal, Stefan Zweig, Arnold Schoenberg, Alexander von Zemlinsky and Sigmund Freud – and, from 1919 onward, by Wilhelm Grosz.

Grosz soon became entangled in a passionate love affair with Schnitzler's wife Olga, which ultimately led to the couple's divorce in 1921. This 'liaison scandaleuse', avidly followed by Viennese society, came to a head in 1922 – the year Grosz composed his *Kleine Sonate, Op. 16*. One might speculate that the fourth movement of the sonata reflects this love affair: here, Grosz transforms one of his earlier *Liebeslieder, Op. 10*, titled 'Liebe läßt sich nicht verbergen' ('Love Cannot Be Hidden', 1920, the height of the affair), into a set of variations. Arthur Schnitzler, for his part, was haunted by the episode for years. In 1925 he wrote in his diary: 'A dream last night: of a favourable inner attitude toward 'O' [= Olga Schnitzler]. I recall only that in the next room Gr. [= Grosz] was playing the piano, and she reproached him for disturbing me. – He hid himself from me, which I found ridiculous.'

Kleine Sonate, Op. 16

The *Kleine Sonate, Op. 16* was composed during a winter stay in Gargellen (Montafon, Vorarlberg) in 1922. The adjective 'kleine' ('little') in the title, however, is misleading – nothing in this work is small, secondary, or insignificant. Only its duration of about 15 minutes might justify the modest label. The four movements are marked by razor-sharp precision and individuality; despite the work's concision, Grosz manages to achieve great depth and clarity of expression.

Throughout the piece, Grosz provides an abundance of detailed tempo and performance markings – a hallmark of his style. The first movement's tempo indication, *Sehr rhythmisch, zuerst etwas gemessen beginnend, allmählich immer lebhafter werdend* ('Very rhythmic, at first somewhat measured, gradually becoming more animated'), already reveals his love for organic development. Formally, the movement follows the Classical sonata-allegro structure: the first theme in D major has a capricious fairy-tale quality, while the second theme, in the dominant A major, is warmer and more flowing. The development alternates between these moods,

first *calmly flowing*, then animated by sharp staccato eighth-notes (*very rhythmic, but keep the tempo!*). A thunderous, almost grotesque coda – a buzzword of the 1920s – ends the movement in exuberant fashion.

The second movement (*As fast as possible with clarity*) bursts forth breathlessly – a wild scherzo contrasting with a middle section marked *very leisurely*, evoking a fashionable slow-fox of the time, with supple rhythms and urbane charm.

The slow movement forms the emotional core of the sonata. A pastoral flute-like melody unfolds tenderly *like a song*, growing into a chorale and ultimately a symphonic canvas of moving depth. But the drama vanishes abruptly – *attacca* follows the finale, an ironic, playful set of variations on Grosz's own *Liebeslied*. Here he displays his full humour and pianistic brilliance: six colourful variations culminate in a dazzling coda, ending the work defiantly with abrupt final chords.

Symphonic Variations on an Original Theme, Op. 9

When Grosz was still a welcome guest in the Schnitzler household, his *Symphonic Variations* were performed several times – first on 18 January 1920, with Grosz himself at the piano, and again on 29 May and 7 November 1920, by pianist Helene Lampl-Eibenschütz (1891–1942), one of his closest musical confidantes, who had premiered his *Op. 1* seven years earlier.

The official premiere took place on 31 July 1921, with Grosz as soloist, at the inaugural Donaueschingen Chamber Music Performances for the Promotion of Contemporary Music – a historical event often described as the 'Big Bang' of Central European musical modernism. The programme also included the *Serenade, Op. 4* by Ernst Krenek (1900–1991) and *String Quartet No. 1, Op. 4* by 'Quarter Tone Composer' Alois Hába (1893–1973).

The *Donaueschinger Zeitung* marvelled at Grosz's orchestral piano textures; one critic described the work as 'a dramatic tone painting expanding to symphonic grandeur – on only one instrument'.

Grosz's early compositional voice was strongly shaped by his teacher Franz Schreker, the celebrated opera composer and one of the most sought-after pedagogues of his time. He initially worked in Vienna, where from 1912 he led a successful composition class at the Academy of Music, and from 1920 in Berlin, where he also held the directorship of the Academy of Music. His teaching was based primarily on the fundamentals of counterpoint. Only after a thorough understanding of this did Schreker shift the focus to inspiration and general musical ideas.

The highest level of masterful contrapuntal writing permeates Grosz's *Symphonic Variations*. The half-hour work, composed in 1919–20, is set in C sharp minor – a clear allusion to Robert Schumann's *Symphonic Études*, Op. 13 in the same key. A second prominent model may well have been César Franck's *Symphonic Variations* for piano and orchestra from 1885.

What is strikingly 'symphonic' in Grosz's work is, on the one hand, the technically formidable and expansively conceived piano writing, and on the other, the architectural disposition of the composition itself. The underlying theme – marked *Broad and solemn, with full strength* – unfolds in massive chords, evoking the impression of entering a vast hall of pillars. The entire through-composed set of variations is organised along the lines of a four-movement symphonic structure, with unexpected modulations providing the transitions between the individual, movement-like sections.

A brief structural overview:

- I. Theme and Eight Variations (C sharp minor, later shifting to D minor)
- II. Slow movement (F minor, Variations 9–11; change of mood to a longer, quieter section, including a funeral march in C minor, which reveals echoes of Gustav Mahler)
- III. Scherzo (F sharp minor, Variations 12–14; with a 'Musette' trio)
- IV. Finale (Variation 15; returns to C sharp minor)

In this finale (Variation 15), Grosz dissolves the hitherto quite regular formal structure within the variations; the musical movement, and with it the musical statement, becomes rather fragile, with several very sudden changes in character and timbre: we hear, for example, a foxtrot and other jazzy motifs, then, shortly before the bombastic end, an extensive Viennese waltz and a fugato sounding as if from afar (described in the manuscript as *like a remembrance*). One could therefore certainly attribute destructive forces to this finale, as a reflection of the instability of the time (immediately after the end of the First World War), which was not ready for reconciliation and harmony.

Three Pieces for Piano, Op. 33

Until shortly before this recording was made, there was no trace whatsoever of the *Three Pieces for Piano, Op. 33* – its existence was only hinted at by a brief Wikipedia entry. Through intensive research and a certain amount of deductive reasoning, however, we were able to track down what is presumably the only existing printed edition of this work in the British Library in London. This is all the more gratifying as the three pieces represent a wonderful example of Wilhelm Grosz's evolving compositional style at the beginning of the 1930s. While we still see in the works of the early 1920s (e.g., *Op. 9* and *Op. 16*) a masterful command

of Classical forms, coupled with a late-Romantic youthful intensity, the later part of this decade saw compositions strongly influenced by the rise of jazz in Europe (e.g., the *Second Dance Suite*, Op. 20, or the dance piece *Baby in the Bar*, Op. 23). The shift to a more accessible, even 'popular' style took place in Grosz's work shortly thereafter, perhaps generated by his primary occupation in the late 1920s as arranger, producer, conductor and pianist for the Ultraphon record company in Berlin. With his *Three Pieces for Piano*, Op. 33, which he personally premiered on 10 April 1932, at Radio Wien, Grosz created character pieces that quickly evoke associations with first-rate film music of the time. Entire film scenes come alive in one's imagination when the *Phantastic Scherzo* (No. 1) nervously flits by, attempting to imitate an American-sounding brass section in its middle. *Viennese Elegy* (No. 2) then presents itself as nostalgic and mysterious, with slightly bluesy harmonies and richly coloured instrumentation. This piece exudes a very special sense of time and space, or rather, the possibility of 'taking one's time' and becoming absorbed in it – a feeling that can still sometimes be experienced in an authentic Viennese coffeehouse. The addition of 'Viennese' to the originally chosen title 'Elegie' may be due to a wistful reminiscence of bygone days, for at the time of the work's publication by the London publisher Universal Music Agencies in 1935, Wilhelm Grosz saw his homeland ravaged by Austro-fascism and civil war-like conditions, which had ultimately led him to 'emigrate' to England in 1934. The highly original conclusion to this series is a *Perpetuum Mobile* (No. 3), characterised by virtuosic double stops in both hands. The rhythmic obsession typical of such a piece comes across as quite cool; it's not machine-like music but rather a loosely shaken-up groove.

By free association, one might already foresee Moondog's *Bird's Lament I* from 1969... These works reveal Grosz's growing engagement with accessible, filmic textures, while retaining his rigorous pianistic craft and a subtle wit.

Two Waltz Transcriptions by Johann Strauss

Like many Austrian émigrés, Grosz proudly invoked his heritage as a native of 'Johann Strauss country' – a musical calling card that distinguished him from Nazi Germany. In 1934, London was gripped by a Johann Strauss craze, fuelled by Alfred Hitchcock's (!) film *Waltzes from Vienna* based on the stage pasticcio arranged by Julius Bittner (1874–1939) and Grosz's friend Erich Wolfgang Korngold (1897–1957) for a highly successful West End production in 1931.

That same year, Grosz made headlines with the claim that he had discovered 200 forgotten Strauss waltzes in a Viennese antiquarian shop – 'a mild musical sensation'. Under the title *Memories of Old Vienna*, he presented a selection on the BBC on 8 November 1934. While Grosz had already provided several orchestral arrangements of Strauss waltzes for the Vienna Universal Edition in the 1920s, he continued this work in England.

His two solo piano transcriptions, published by London's Universal Music Agencies in 1934, are of the *Accellerationen Waltz, Op. 234*, and *Blue Danube Waltz, Op. 314*. Being aware of the virtuosic lineage of piano waltz transcriptions, e.g. Leopold Godowsky (1870–1938) or Adolf Schulz-Evler (1852–1905), Grosz opted for a more refined approach, akin to Alfred Grünfeld – but with personal liberties: reimagined introductions, omitted repeats (likely for shellac recording limits), and brilliant yet elegant textures.

These 'free transcriptions' reveal Grosz's sensitivity and pianistic flair, preserving the essence of Strauss's music while speaking in a modern voice – worthy companions to the concert arrangements of Ignaz Friedman (1882–1948) or György Cziffra (1921–1994).

Dr Thomas Gayda and Gottlieb Wallisch

WILHELM GROSZ (1894–1939) KLAVIERMUSIK • 2

„Die Vorliebe für das Klavier entspringt der ganz besonderen pianistischen Begabung des Komponisten, dessen Klaviersatz dem Geist des Instruments in einer Weise gerecht wird, wie sie heute keineswegs alltäglich ist.“ So Rudolf Stephan Hoffmanns Verdikt anno 1922 in Wien über den 28-jährigen Komponisten in einem eigens ihm gewidmeten Artikel in den „Musikblättern des Anbruch“. Ungefähr zeitgleich liest man in Berlin von der „überragenden Künstlerindividualität“, von dem „reichsten Talent aus der Schule Franz Schrekers“. Journalistische Attestierungen solcher Art zeichneten Wilhelm Grosz´ Bestimmung voraus als einen der führenden Vertreter jener „Nach-Mahlerschen“ aufstrebenden Komponistengeneration, die im Begriff war, die zeitgenössische Musikszene nach dem Trauma des 1. Weltkrieges gehörig aufzumischen. Sein Erfolgsweg schien also ab Mitte der 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts vorgezeichnet.

Der aus einer wohlhabenden jüdischen Familie stammende Wilhelm Grosz – seine Eltern führten ein bedeutendes Juweliergeschäft am „Graben“ im Herzen Wiens – erhielt seine musikalische Ausbildung von Persönlichkeiten, die dem damaligen „Who is Who“ des Wiener Musiklebens angehörten: allen voran Franz Schreker (1878–1934; Komposition), Richard Robert (1861–1924; Klavier, Dirigieren, Komposition), „Opernball“ – Komponist Richard Heuberger (1850–1914; Komposition), Robert Fuchs (1847–1927; Klavier, Komposition), Guido Adler (1855–1941; Musikwissenschaft). Unter Guido Adler, dem Begründer der Wiener Musikwissenschaft, promovierte er 1920 zum Dr.phil. mit einer Dissertation über die „Fugenarbeit in Mozarts Vokal – und Instrumentalwerken“.

Unter seinen Komponistenkollegen zählte Wilhelm Grosz wohl zu den in einem universalistischen Sinne vielseitigsten Talenten. Sein kompositorisches Oeuvre

bediente nahezu alle musikalischen Gattungen: Symphonik, Oper, Operette, Kammermusik, Lied, Kabarett, Bühnen-, Film- und Radiomusik (Funkoperette), Schlager – und natürlich Werke für Klavier solo. Von den „Variationen über ein Thema von Edvard Grieg, op. 1 (1913; verschollen) bis hin zu den „12 Improvisations op. 45“ (1938/39), ersteingespielt auf Vol.1 dieser Reihe (GP927), zieht sich das Klavieroeuvre wie ein roter Faden durch seine 25-jährige Laufbahn, in der Wilhelm Grosz nicht nur als Komponist und Pianist in Erscheinung trat, sondern auch als Dirigent, Arrangeur, Orchestrator, Aufnahmeleiter, „Talente Scout“, Publizist und Musikwissenschaftler.

Wilhelm Grosz´ immense Bandbreite an musikalischen Ausdrucksformen, etwa von ostjüdisch/fernöstlich geprägten Liedern hin zu Gershwinesken „Jugendstil“ – Spirituals, von expressivem „Kunstjazz“ hin zu spätromantisch-schwelgerischer Klangfarbigkeit lässt vielleicht weniger einen individuellen Personalstil erkennen, als vielmehr das besondere Talent, jeweilige musikalische „Schubladen“ jederzeit spielerisch bedienen zu können.

„Geniale Begabung“, „Vorzüglicher Pianist“, „Überragende Künstlerindividualität“, „Künstlerische Vollendung paart sich mit gefertigtem Menschentum“, kaum einer der Generation der in den 1890er Jahren geborenen österreichischen Komponisten wurde von führenden Kritikern derart überschwänglich akklamiert wie Wilhelm Grosz.

Bereits mit 19 Jahren erregt Wilhelm Grosz die Aufmerksamkeit von keinem Geringeren als Österreichs führendem Dramatiker der „Wiener Moderne“, Arthur Schnitzler (1862–1931), der in seinem Tagebuch am 30. April 1913 vermerkt: „Concert Schüler Franz. Josef Gymnasium (...) Begabter Componist Willy

Grosz.“ Schnitzlers Haus in der Sternwartestrasse im 18. Wiener Bezirk war der gesellschaftliche Treffpunkt des intellektuellen und künstlerischen Lebens der Stadt, in dem sich die führenden Persönlichkeiten die Hand geben: zu Alma Mahler, Hugo von Hofmannsthal, Stefan Zweig, Arnold Schönberg, Alexander von Zemlinsky, Sigmund Freud, um nur einige zu nennen, gesellt sich ab 1919 auch Wilhelm Grosz, der sich alsbald in eine stürmische Liebesaffäre mit Schnitzlers Frau Olga verstrickt sieht, die 1921 die Scheidung des prominenten Paares zur Folge hat. Diese „Liaison Scandaleuse“, an der die Wiener Gesellschaft regen Anteil nahm, spitzte sich 1922 zu, dem Jahr der Entstehung der Kleinen Sonate op. 16. Man mag darüber mutmaßen, inwieweit im 4. Satz die Liebesbeziehung zu Olga Schnitzler ihre Reflexion findet - in ihm kleidet Grosz eines seiner „Liebeslieder op. 10“ mit dem Titel „Liebe lässt sich nicht verbergen“ aus dem Jahr 1920 (dem Höhepunkt der Affäre) in einen Variationssatz. Jedenfalls sah sich Arthur Schnitzler bis weit in das Jahr 1925 immer wieder von Alpträumen geplagt: *„Ein Traum heut nachts; von einer günstigen innern Einstellung zu „O“ (= Olga Schnitzler) -. erinnerlich nur, dass im Nebenzimmer Gr. (= Grosz) Clavier spielte, was sie ihm quasi wegen der Störung für mich verwies; – er verbarg sich quasi vor mir, was ich lächerlich fand.“*

Kleine Sonate, op. 16

Die „Kleine Sonate, op. 16“ entstand während eines Aufenthaltes in Gargellen im Montafon (Vorarlberg) im Winter 1922. Der Zusatz „klein“ im Titel ist jedoch ein völlig irreführender – nichts an und in diesem Werk ist klein zu nennen, geschweige denn zweitrangig oder unbedeutend. Nur die Spieldauer des gesamten Stücks von ca. 15 Minuten ist eher in der Größenordnung einer Sonatine. Die vier Sätze sind von einer messerscharfen Prägnanz und Charakterstärke; derart herausragend komponiert, gelingt es Grosz, trotz aller Kompaktheit musikalisch in die Tiefe zu gehen und seine Ideen klar und schnörkellos zu entwickeln.

Über das ganze Werk verstreut findet sich eine Vielzahl an detaillierten Tempo- und Spielanweisungen, ein Charakteristikum, das wir in sehr vielen von Wilhelm Grosz' Werken wiederfinden. Schon die Tempobezeichnung zum ersten Satz „Sehr rhythmisch, zuerst etwas gemessen beginnend, allmählich immer lebhafter werdend“ ist ein typisches Beispiel für die stete Entwicklungsfreude in diesem Satz. Rein formal folgt der erste Satz der klassischen Sonatenhauptsatzform, wobei das erste Thema in der Grundtonart D-Dur leicht kapriziös-märchenhaft erscheint, das sehr bald darauffolgende zweite Thema in der Dominanttonart A-Dur einen etwas wärmeren, wiegenden Charakter hat. In der Durchführung sind es auch diese beiden Stimmungen, die sich beinahe zu gleichen Teilen die Waage halten, zuerst die „Ruhig fließende Bewegung“, dann das wache Achtel-Staccato-Motiv („sehr rhythmisch, aber im Tempo bleiben!“). Fast zu übermütig und grotesk (ein Modewort der 20er-Jahre, besonders in der Literatur und Musik der damaligen Zeit) überrascht den Hörer schließlich die donnernde Coda am Ende des Satzes.

Atemlos stechend und pochend stürmt der zweite Satz los („So schnell als mit Deutlichkeit möglich“), ein wild dahinjagendes Scherzo, das von einem „sehr gemächlichen“ Mittelteil kontrastiert wird: hier begegnen wir einem Modetanz der damaligen Zeit, dem Slow-Fox mit seinen geschmeidigen Punktierungen und elegantem Gestus.

Emotionales Herzstück der Sonate ist der darauffolgende langsame Satz: eine zunächst pastoral schlichte Flötenmelodie entwickelt sich in aller Zartheit („wie ein Lied“) zu einem choralartigen Gesang und verwandelt sich im weiteren Verlauf in ein symphonisches Gemälde von erschütternder Ausdruckstiefe. Doch mit einem Schlag wird alle Dramatik zur Seite gewischt – attacca schließt ein ironisch-launiges Finale in Form des besagten Variationssatzes über das Liebeslieder-Selbstzitat an. Hier zeigt Grosz uns nun seine ganze humoristische Bandbreite und sein pianistisches Können, die sechs äußerst klangfarbigen Variationen steigern sich zu

einer brillanten Coda mit schroff abgerissenen Schlussakkorden, die dem Werk ein trotziges und ungestümes Ende verleihen.

Symphonische Variationen über ein eigenes Thema, op. 9

Als Wilhelm Grosz noch „gern gesehener“ Gast im Hause Schnitzler war, kamen auch seine „Symphonischen Variationen“ mehrmals zur Aufführung: so am 18. Januar 1920, gespielt von Wilhelm Grosz persönlich, wie auch am 29. Mai und erneut am 7. November 1920, diesmal interpretiert von der Pianistin Helene Lampl-Eibenschütz (1891–1942), einer engen musikalischen Vertrauten von Wilhelm Grosz, die bereits sieben Jahre zuvor sein Opus 1 aus der Taufe gehoben hatte. Offiziell uraufgeführt wurden die Symphonischen Variationen am 31. Juli 1921 (mit Grosz am Klavier) beim Eröffnungskonzert der ersten „Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst“, musikgeschichtlich gesehen gewissermaßen der „Urknall“ der musikalischen Avantgarde Mitteleuropas. Grosz befand sich hier inmitten der neuesten Musikavantgarde: auf dem Programm dieses Konzertes standen Ernst Kreneks (1900–1991) Serenade für Klarinette, Violine, Viola und Violoncello op.4, sowie das 1. Streichquartett op. 4 des „Vierteltonkomponisten“ Alois Hába (1893–1973). In der Donaueschinger Zeitung wurde die dichte, fast orchestrale Klavierbehandlung in „op. 9“ als aufwühlend empfunden. Ein Kritiker sprach von einem „dramatischen Tonbild, das sich zu symphonischer Größe weitet – auf nur einem Instrument.“

Wilhelm Grosz kompositorische Entwicklung wurde in frühen Jahren stark von Franz Schreker beeinflusst. Schreker (1878–1934), vor allem als Opernkomponist zu Beginn des 20. Jahrhunderts europaweit gefeiert, war auch einer der gefragtesten Lehrer seiner Zeit. Zunächst wirkte er in Wien, wo er ab 1912 eine erfolgreiche Kompositionsklasse an der Akademie für Tonkunst leitete, ab 1920 dann in Berlin, wo er auch die Direktorstelle an der Hochschule für Musik innehatte. Sein Unterricht

basierte hauptsächlich auf den Grundlagen des Kontrapunkts. Erst nach dessen gründlicher Vermittlung verlegte Schreker den Schwerpunkt auf Inspiration und allgemeine musikalische Ideen.

Das höchste Niveau des meisterhaften Kontrapunkts ist in Grosz' Variationen allgegenwärtig. Das halbstündige Werk, das 1919/1920 entstand, ist in cis-moll geschrieben, was eine deutliche Anspielung auf Robert Schumanns Opus 13, die Symphonischen Etüden in der gleichen Tonart darstellt. Ein zweites prominentes Vorbild könnten die Symphonischen Variationen für Klavier und Orchester von César Franck aus dem Jahr 1885 gewesen sein.

Auffallend symphonisch in Grosz' Stück ist zum einen der technisch immens anspruchsvolle und weiträumig angelegte Klaviersatz, zum anderen die formale Disposition des Werks. Das zugrundeliegende Thema („Breit und festlich, mit voller Kraft“) wirkt mit seinen wuchtigen Akkorden wie ein Eintritt in eine riesige Säulenhalle. Über das ganze durchkomponierte Variationswerk ist eine viersätzigige Gesamtstruktur gelegt - ähnlich wie bei einer klassisch-romantischen Sinfonie. Überraschende Tonartwechsel vermitteln die Übergänge zwischen den einzelnen satzartigen Abschnitten. Hier ein sehr globaler Überblick:

- I. Satz in cis-moll: Thema und 8 Variationen (Variationen 7 und 8 wechseln nach d-moll)
- II. „Langsamer Satz“ in f-moll (Variationen 9 – 11; Stimmungswechsel in einen längeren ruhigen Abschnitt, einschließlich eines Trauermarsches in c-moll, der Anklänge an Gustav Mahler verrät)
- III. Satz „Scherzo“ fis-moll (Variationen 12 – 14; Variation 13 als „Musette“-Trio)
- IV. Satz „Finale“ (Variation 15; Rückkehr in die Grundtonart cis-moll)

In diesem Finale (Variation 15) löst Grosz die bis dahin durchaus regelmäßige formale Struktur innerhalb der Variationen auf, der musikalische Satz, und mit ihm auch die musikalische Aussage, wird ziemlich fragil, mit mehreren sehr plötzlichen Änderungen in Charakter und Klangfarbe: wir hören zum Beispiel einen Foxtrott und andere jazzige Motive, dann kurz vor dem bombastischen Ende einen ausgiebigen Wiener Walzer und ein wie aus der Ferne erklingendes Fugato (im Manuskript „wie ein Erinnern“ bezeichnet). Man könnte diesem Finale damit durchaus auch zerstörerische Kräfte attestieren, als Abbild der Instabilität der Zeit (unmittelbar nach Ende des Ersten Weltkriegs), die nicht bereit war für Versöhnung und Harmonie.

Three Pieces for Piano, op. 33

Bis kurz vor Entstehen der vorliegenden Aufnahme gab es keinerlei Spur zu den drei Klavierstücken op. 33, deren Existenz nur ein schmaler Eintrag auf Wikipedia vermuten ließ. Durch intensive Recherchen und ein gewisses Kombinationsvermögen konnten wir aber die vermutlich einzig existierende Druckausgabe dieses Werks in der British Library in London aufspüren. Dies ist umso erfreulicher, als die drei Stücke ein wunderbares Beispiel für den sich wandelnden Kompositionsstil von Wilhelm Grosz zu Beginn der 1930er-Jahre darstellen. Sehen wir in den Werken der frühen 20er-Jahre (z.B. op. 9 und op. 16) noch die meisterhafte Beherrschung klassischer Formvorbilder, gepaart mit spätromantisch-jugendlicher Intensität, folgten im weiteren Verlauf dieses Jahrzehnts Kompositionen, die stark vom Aufkommen des Jazz in Europa geprägt waren (z.B. II. Tanzsuite, op. 20 oder das Tanzspiel „Baby in der Bar“, op. 23). Der Wandel zu einem leichter fasslichen, durchaus „populär“ zu bezeichnenden Stil vollzog sich in Grosz dann kurz darauf, vielleicht vorangetrieben durch seine Hauptbeschäftigung Ende der 1920er als Arrangeur, Produzent, Dirigent und Pianist für die Plattenfirma „Ultraphon“ in Berlin.

Mit den von ihm persönlich am 10. April 1932 bei Radio Wien uraufgeführten Klavierstücken op. 33 schuf Grosz Charakterstücke, die beim Hören schnell Assoziationen an erstklassige Filmmusik der Zeit wecken. Ganze Filmszenen werden vor dem inneren Auge lebendig, wenn das „Phantastic Scherzo“ (Nr. 1) nervös vorüberhuscht und im Mittelteil einen amerikanisch anmutenden Brass-Sound zu imitieren versucht. Nostalgisch und geheimnisvoll gibt sich dann die Nr. 2, „Viennese Elegy“, mit leicht bluesartigen Harmonien und farbenreicher Instrumentierung. Dieses Stück verströmt ein sehr spezielles Gefühl von Zeit und Raum, oder besser gesagt der Möglichkeit des „Sich-Zeit-Lassens“ und Versinkens, ein Lebensgefühl, das auch heute manchmal noch in einem originalen Wiener Kaffeehaus spürbar ist. Die Ergänzung „Viennese“ zum ursprünglich gewählten Titel „Elegie“ mag einer wehmütigen Reminiszenz an vergangene Tage geschuldet sein, denn zum Zeitpunkt des Erscheinens der „Three Pieces for Piano“ beim Londoner Verlag „Universal Music Agencies“ im Jahr 1935 sah Wilhelm Grosz seine Heimat zerrüttet vom Austrofaschismus und bürgerkriegsähnlichen Zuständen, die ihn letztendlich zur „Übersiedlung“ nach England im Jahr 1934 bewegt hatten.

Äußerst origineller Schlusspunkt dieser Reihe ist ein „Perpetuum mobile“ (Nr. 3), das von virtuosen Doppelgriffen in beiden Händen geprägt ist. Die für solch ein Stück typische Rhythmusbesessenheit kommt aber ziemlich cool daher, es ist keine Maschinenmusik sondern vielmehr locker aus dem Handgelenk geschüttelter Groove. Frei assoziierend könnte man Moondogs „Bird’s Lament I“ aus dem Jahr 1969 schon vorausahnen...

Zwei Walzerbearbeitungen von Johann Strauss

Wie für viele aus Österreich stammende Emigranten war auch für Wilhelm Grosz seine Herkunft aus der „Johann Strauss-Country“ eine willkommene „Calling Card“ in bewusster Abgrenzung zum (Nazi-)deutschen Nachbarn. Just 1934 erlebte London

einen regelrechten Johann Strauss-Hype mit der Verfilmung des von Julius Bittner (1874–1939) und Wilhelm Grosz' Schulfreund Erich Wolfgang Korngold (1897–1957) eingerichteten Johann Strauss-Pasticcios „Waltzes From Vienna“ unter der Regie von Alfred Hitchcock(!), das seit 1931 im Londoner Westend mit großem Erfolg lief. Da erregte die Meldung, Wilhelm Grosz habe in einem Wiener Antiquariat 200 vergessene Walzer von Johann Strauss entdeckt, „a mild musical sensation“. Unter dem Titel „Memories of Old Vienna“ präsentierte er am 8. November 1934 in der Londoner BBC eine Auswahl seiner „Entdeckungen“. Hatte Grosz für die Wiener Universal Edition bereits in den 20er Jahren einige Orchesterbearbeitungen von Strauss-Walzern geliefert, so setzte er diese Beschäftigung in England nun fort.

Im selben Londoner Verlag wie op. 33 erschienen 1934 die zwei Bearbeitungen von Walzern von Johann Strauss Sohn (1825–1899) für Klavier solo aus der Feder von Wilhelm Grosz: der etwas seltener gespielte „Accelerationen-Waltz“, op. 234 und der „Blue Danube-Waltz“, op. 314. Der Tradition großer Walzertranskriptionen für Klavier war Grosz, selbst ein ausgezeichneter Pianist, ganz sicher gewahr. Große Namen wie Leopold Godowsky (1870–1938) oder Adolf Schulz-Evler (1852–1905) hatten dazu bereits schillernde, hochvirtuose Beiträge geliefert. Grosz' Weg, den Orchestersatz auf 88 Tasten zu übertragen zeigt einen etwas schlankeren Ansatz, so wie vielleicht bei Alfred Grünfeld (1852–1924) vor ihm; er nimmt sich jedoch mehr Freiheiten, Einleitungen neu zu gestalten (im Accelerationen-Walzer) oder größere Abschnitte, vermutlich in Hinblick auf die begrenzte Spieldauer einer Schellackplatten-Seite, auch ganz wegzulassen (wie im Donau-Walzer). Wie Grosz das Instrument klanglich zum Leuchten bringt und zudem bei aller Virtuosität immer die Eleganz und den wesentlichen Kern dieser Musik bewahrt, ist das Hauptverdienst dieser „freien Bearbeitungen“. Sie haben die pianistische Qualität, in Zukunft einen anderen Stil von Arrangements neben denen von z.B. Ignaz Friedman (1882–1948) oder György Cziffra (1921–1994) in den Konzertprogrammen zu etablieren.

Dr. Thomas Gayda und Gottlieb Wallisch

GOTTLIEB WALLISCH

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, Kölner Philharmonie, Tonhalle Zurich, National Center for the Performing Arts in Beijing, Ruhr Piano Festival, 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 Wiener Philharmoniker and Wiener Symphoniker, Royal Liverpool Philharmonic, Gustav Mahler Jugendorchester, hr-Sinfonieorchester Frankfurt, Festival Strings Lucerne, Franz Liszt Chamber Orchestra in Budapest, Musica Angelica Baroque Orchestra in Los Angeles and Stuttgarter Kammerorchester.

In 2012 he was named as a Steinway Artist, and in 2010 he became the youngest professor at the Haute école de musique de Genève; the Universität der Künste Berlin (UdK Berlin) named him professor of piano in 2016.

His discography features a vast repertoire, ranging from the complete Beethoven piano concertos on period instruments to the *20th Century Foxtrots* series for Grand Piano, which presents forgotten piano music from the jazz era of the 1920s and 1930s. Re-discovering the works of ostracised composers is another field of Gottlieb Wallisch's artistic work, documented by world première recordings of music by Jaromír Weinberger, Hans Gál, Eric Zeisl and Wilhelm Grosz.

www.gottliebwallisch.com



GOTTLIEB WALLISCH
© Uwe Noelke



WILHELM GROSZ

© Collection of Dr Thomas Gayda

WILHELM GROSZ (1894–1939)

PIANO MUSIC • 2

Viennese composer, conductor and pianist Wilhelm Grosz was a musician of remarkable versatility and wide-ranging influences. He attracted critical praise as a composer from an early age with the technically formidable *Symphonic Variations on an Original Theme*, acclaimed as 'a dramatic tone painting expanding to symphonic grandeur – on only one instrument'. The *Kleine Sonate* is marked by great depth and clarity of expression, while the waltz transcriptions tapped into a craze for Johann Strauss II in 1930s London. The highly original *Three Pieces* was rediscovered just before this recording was made.



GOTTLIEB WALLISCH

1–4	KLEINE SONATE, OP. 16 (1922)*	15:25
5–21	SYMPHONISCHE VARIATIONEN ÜBER EIN EIGENES THEMA, OP. 9 (1920)	28:27
22–24	THREE PIECES FOR PIANO, OP. 33 (1932)*	12:15
	JOHANN STRAUSS II (1825–1899) arr. WILHELM GROSZ	
25	ACCELERATIONEN WALTZ, OP. 234 (pub. 1934)*	05:11
26	BLUE DANUBE WALTZ, OP. 314 (pub. 1934)*	07:33

* **WORLD PREMIÈRE RECORDING**

TOTAL PLAYING TIME: 69:17



WDR • THE COLOGNE BROADCASTS



© & © 2026 Naxos Rights (Europe) Ltd. Manufactured in Germany. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this recording is prohibited. Booklet notes in English and German. Distributed by Naxos.

Naxos Rights (Europe) Ltd, 3rd Floor, Forum House, 41-51 Brighton Road, Redhill, Surrey, RH1 6YS, UK. info.NREU@naxos.com
Contact: Naxos Deutschland Musik & Video Vertriebs-GmbH, Gruber Str. 46b, DE-85586 Poing, Germany. info@naxos.de

GP956

