

GRAND
PIANO



20TH CENTURY FOXTROTS • 7

NORTHERN EUROPE

GOTTLIEB WALLISCH, *piano*

SWR >>
KULTUR

20TH CENTURY FOXTROTS • 7

NORTHERN EUROPE

BRIDGE • CHISHOLM • DELIUS • ESCHER • FRANCO MENDES
GADE • HAUGER • HENRIQUES • KATTENBURG • KOK • KOOL • LAMBERT
LINKO • PETERSON-BERGER • PINGOUD • RANGSTRÖM • SCOTT • TARP
VAN BAAREN • VOORMOLEN • WALTON

GOTTLIEB WALLISCH, *piano*

Catalogue Number: GP950

Recording Dates: 21–23 March 2024

Recording Venue: SWR Funkstudio, Stuttgart, Germany

Executive Producer: Eva Pobeschin (SWR Kultur)

Recording Producer: Stefanos Ioannou • Recording Engineer: Volker Neumann

Piano: Steinway, Model D (No. 572.669) • Piano Technician: Bernhard Seiler

Booklet Notes: Mauro Piccinini • German Translation: Cris Possiac

Publishers and Editions: Hawkes & Son (London), Ltd (1), Elkin & Co. / Wise Music Group (2),

Masters Music Publications (3), J. & W. Chester, Ltd (4), Oxford University Press (5, 6),

Scottish Music Centre (7), Schott frères (8), composer's manuscript (9, 10, 11), Allard-Verlag GmbH (12),

Muziek Centrum Nederland (13), G. Alsbach & Co (14), Donemus (15), Abraham Lundquist AB (16),

Swedish Musical Heritage / The Royal Swedish Academy of Music (17), R.E. Westerlund (18),

Musiikkikeskus Oy (19–21), Norsk Notestik & Forlag (22), Edition Wilhelm Hansen (23–28)

Artist Photograph: Uwe Noelke • Cover Art: Alastair Taylor www.goatpix.com

A co-production with



Special thanks to: Volker Ahmels; Jan Bjøranger; Professor Harald Herresthal; Dr. Philomeen Lelieveldt, Rik Hendriks and Paula Quint, Nederlands Muziek Instituut; Karen Heidl, Libreria della Rondine, Ascona; Ann-Charlotte Hell, Swedish Musical Heritage, Stockholm; Gideon Boss, Berlin; Ludwig Madlener; Leo Smit Foundation, Amsterdam; Laura Dalgaard, Jacob Gades Legat, Copenhagen; Kajsa Sandström, Musik- och Teaterbiblioteket, Stockholm; Bettina Tiefenbrunner, Universal Edition, Vienna; Dokumentationsbibliothek Walter Labhart, Endingen; Olivia Snaije, Paris.



ENGLAND

FREDERICK DELIUS (1862–1934)

KOANGA (1895–97)

03:44

1 La Calinda (arr. Harold Perry for piano, 1949) *

CYRIL SCOTT (1879–1970)

2 DANSE NÈGRE, OP. 58, NO. 5 (1908)

01:52

JOHN L. MORE [aka FRANK BRIDGE] (1879–1941)

3 THE TURTLE'S RETORT (1919) *

03:09

CONSTANT LAMBERT (1905–1951)

4 ELEGIAC BLUES (1927) (version for piano)

02:11

WILLIAM WALTON (1902–1983)

FAÇADE SUITE NO. 2

04:29

5 V. Popular Song (1922–29) (arr. Roy Douglas for piano, 1942)

02:27

6 VI. Old Sir Faulk (1938) (arr. Roy Douglas for piano, 1943) *

02:02



SCOTLAND

ERIK CHISHOLM (1904–1965)

7 TANGO (1926)

02:57



NETHERLANDS

ALEXANDER VOORMOLEN (1895–1980)

8 LE SOUPER CLANDESTIN: INTRODUCTION, VALSE ET FOX-TROT (1921) *

08:56

LEO KOK (1893–1992)

9 INTERMEZZO EN FORME DE TANGO (1923)

03:32

*

WORLD PREMIÈRE RECORDING

	KEES VAN BAAREN (1906–1970)	
10	BLUES FOR PIANO (c. 1933) *	02:48
11	PEP AND SWING, NOVELTY-FOXTROT (1933) *	02:32
	JAAP KOOL (1891–1959)	
12	BOSTON D'ÉTÉ (1923) (simplified version for piano, pub. 1924) *	02:57
	DICK KATTENBURG (1919–1944)	
13	TEMPO DI BLUES (1940)	04:06
	HANS FRANCO MENDES (1890–1951)	
	10 KLEINE ETUDES (pub. ?1929)	00:54
14	No. 5. Poco moderato (Tempo di 'Fox-Trot') *	
	RUDOLF ESCHER (1912–1980)	
15	HABANERA (1945)	03:03
	SWEDEN	
	WILHELM PETERSON-BERGER (1867–1942)	
	3 TONDIKTER	02:08
16	No. 3. Amerikansk Dans (1924)	
	TURE RANGSTRÖM (1884–1947)	
17	SWEET FOX (1937) *	02:23
	FINLAND	
	ERNEST PINGOUD (1887–1942)	
18	TANGO ORIENTAL (1941) (version for piano)	03:29

*

WORLD PREMIÈRE RECORDING

	ERNST LINKO (1889–1960)	
	3 DANZE MODERNE (1926)	10:12
19	No. 1. Fox-Trot-Blues *	03:16
20	No. 2. Valse gracieuse	03:09
21	No. 3. Tango	03:47
	NORWAY	
	KRISTIAN HAUGER (1905–1977)	
22	JULE-FOXTROT (pub. 1927) *	02:29
	DENMARK	
	JACOB GADE (1879–1963)	
23	MONNA VANNA: TANGO BLUES (1924)	03:02
24	TIDENS KVINDERS SMIL: NY DANS (1924) *	02:20
	SVEND ERIK TARP (1908–1994)	
	MOSAIK, OP. 31 (1938) (excerpts)	02:11
25	No. 7. Foxtrot	00:28
26	No. 8. Tango	00:57
27	No. 9. Urskovs-Blues (Primeval-Forest-Blues)	00:46
	FINI HENRIQUES (1867–1940)	
28	BASTA! AMA'RKANSK SHIMMY-FOX (1926) *	01:17

*

WORLD PREMIÈRE RECORDING

TOTAL PLAYING TIME: 77:46

20TH CENTURY FOXTROTS • 7
ON AN UPBEAT NOTE
THE JAZZ CRAZE IN NORTHERN EUROPE

With a few rare exceptions, this series has limited itself to presenting piano pieces composed after the First World War, when the new dances imported from the United States literally invaded Europe within a few years, thanks to the powerful entertainment industry (sheet music, pianola rolls, gramophone records and radio). However, opening this seventh and final volume is *La Calinda* by **Frederick Delius** (1862–1934), composed in 1887 and included in the *Florida Suite* for orchestra, but later also in the opera *Koanga* (1895–97). The *calinda* was a fertility dance imported from Central America, and in turn originated on the coast of Guinea. Originally danced in a circle, to the accompaniment of drums, it has those percussive characters with syncopated rhythms that later passed, together with the call-and-response mechanism between different instruments, into jazz. This is why we include it here, as the ‘progenitor’ of a popular way of making music and dancing with very ancient origins. Already recorded among Black slaves in the mid-17th century, it was typically described as lewd, and French missionaries tried to prohibit it and replace it with the minuet. Listening to its piano transcription (Harold Perry, 1949) no lascivious character is discernible to our sensibility: the melody often unravels stepwise, from the initial *Moderato con grazia* to the halved values and triplet scales of the central part, and the return of the *tempo primo* in a typical ABA pattern.

English composers, brought up in a colonialist and imperialist society, were aware of non-European musical traditions well before their counterparts across the Channel, either through direct experience (Delius had run an orange plantation in Florida) or thanks to the foreign musical ensembles that performed at home. **Cyril Scott** (1879–1970) had studied in Frankfurt and at the beginning of the 20th century was the great promise of English music, immediately oriented towards a broadening

of the harmonic palette and rhythmic horizon thanks to the comparison with non-European music. His piano pieces include many inspired by Egypt, India, as well as China, Spain and Russia, and there is also a *Danse nègre*, Op. 58, No. 5, composed in 1908 (coeval therefore with Debussy's *Golliwog's Cakewalk*) and which was also recorded on a pianola roll by the composer. One of his most popular pieces, it contains a naive air, similar to an African American melody, with a sparkling harmonic setting that is, however, entirely western, closer to French impressionism.

When dances imported from the New World reached London soon after the First World War, the English popular entertainment world immediately appropriated them, while at the same time trying to create a choreographic style more acceptable to high society. Those who wanted to know how to dance the fox-trot could watch the dancers in London's West-End theatres or those at the Savoy Hotel. The demand for piano compositions to accompany the new rhythms swept the publishing world, and many composers agreed to participate for purely economic reasons. Among these was certainly **Frank Bridge** (1879–1941), a contemporary of Scott's, who contributed *The Turtle's Retort* to the volume of *American Dance Tunes*, published in 1919, the year that saw the jazz band phenomenon explode in London. The dance, a *one-step*, has the typical characteristics of fast ragtime, with a catchy tune repeated several times (the score also offers a simple text to accompany it). That Bridge did not find this aesthetic particularly attractive is documented not only by his advice to his pupil Britten to 'leave the development of that [jazz style] to Bartók and friends' [sic], but also by the use of a pseudonym, John L. More, for this his only foray into the opposing camp.

Quite different was the reaction of the classical composers of the next generation. Among the most enthusiastic supporters of jazz was certainly **Constant Lambert** (1905–1951), who composed *Elegiac Blues* in 1927 for the death of Florence Mills, a famous Black cabaret singer and dancer. Lambert had been able to admire her in the

show *Blackbirds* (almost three hundred performances in London in 1926). The rising triplet near the beginning (4 00:14) is in fact a quote from the fanfare that opened the musical. The piece, later orchestrated, is introduced by the indication *lugubre, ma con moto*. Lambert had been converted to jazz by Mills' earlier London revue, *Dover Street to Dixie*, when he was still a 17-year-old pupil of Vaughan Williams at the Royal College, and in 1927 wrote his greatest success, *The Rio Grande*, one of the earliest examples of English symphonic jazz, a cantata to a text by Sacheverell Sitwell.

His sister Edith Sitwell had created *Façade* with their mutual friend **William Walton** (1902–1983). Conceived as an entertainment based on a series of modernist, abstract, strongly rhythmic poems, to be recited by the author with a megaphone from behind the scenes, *Façade* was a *succès de scandale* in 1923. The entire performance – which his friend Lambert called one of the few modern examples of 'sophisticated music with popular allure' – featured the musical accompaniment of just six instruments (including an alto saxophone), and a diversity of musical forms ranging from hornpipe to paso-doble, Swiss yodelling song and tarantella. The two pieces chosen here are among five arranged in 1942–43 by Roy Douglas (1907–2015), Walton's assistant and orchestrator in his film productions at the time. *Popular Song*, No. 5 of the second suite for full orchestra created by Walton in 1938, is cheekily entitled so, as the song was never to become popular with Sitwell's assonances and rhymes such as 'The children gathering strawberries / Are changed by the heat into / Negresses', but the music certainly could rival Noël Coward (who was in the audience at the premiere). *Old Sir Faulk*, No. 6 of the same suite, is a *fox-trot tempo* in which text and music match perfectly, so much so that literary critics themselves have described Sitwell's periodicism as syncopated and jazzy. The young Walton's music-hall jazzy feeling is evident if we compare it to Bridge's: here the accompaniment is never slavish, and is itself interrupted, resumed in surprise, as well as varied by frequent embellishments.

Eric Chisholm (1904–1965), is now increasingly known to the public thanks to recordings that have revealed him to be the first composer to absorb Celtic idioms into his music, so much so that some nicknamed him MacBartók. An excellent pianist, Chisholm was a native of Glasgow who nonetheless travelled the world, eventually settling in South Africa after the Second World War. Always curious about the musical traditions of each country, he composed a *Tango* as early as 1926 in a languid but unrelenting style, within a by then supranational language, equally distant from Scotland as from Argentina.

The situation in Holland, Denmark and the other Scandinavian nations, neutral during the First World War, was different from other nations, and here public entertainment continued naturally, but the environment remained at the same time more provincial. In many cases it was not until at least 1925–26 that a truly original jazz-band could be heard, and all that was produced before that date was nothing more than sweet jazz suitable for bars and dance halls, a language now international from Vienna to Berlin, from Moscow to Barcelona. No one would have suspected that these nations would develop interesting jazz schools of their own a generation later.

In the Netherlands, moreover, a predisposition for non-European music and rhythms was inherent from centuries of relations with the East Indies, so much so that some composers were born or grew up, like Rudolf Escher, in Java. The strong Jewish component in the country (at the time of the German invasion there were 150,000 Jews, mostly in Amsterdam) also acted as a factor in broadening musical horizons, although it led to different and often tragic fates for the composers represented here.

The influence of the great musical capitals is reflected in various ways in the aesthetics of individual composers. **Alexander Voormolen** (1895–1980), after being a pupil of Johann Wagenaar in Utrecht, continued his studies in Paris with

Albert Roussel from 1916, attracting the attention of Maurice Ravel. In 1921, he wrote *Le Souper clandestin* in The Hague, consisting of *Introduction, Valse et Fox-Trot*, a typical example of his 'French period' in which his refined harmonic research predominated over the later neo-Classical (and neo-Flemish) melodic line. The piece caused a stir in 1923 when Florent Schmitt, then director of the Conservatoire de Lyon, required the finalists of the end-of-year competition to present contemporary scores, including this one, and the press went wild in criticising the appearance of a foxtrot in the programmes of such a hallowed institution!

Leo Kok (1893–1992) was also educated at home but found success mainly in Paris, where he first arrived as a footballer for the Dutch national team (!). A true Jack-of-all-trades, whose truly reckless life as a stalwart anti-fascist and spy for the British would deserve a novel, Kok earned his living mainly as an accompanist for singers, composing in a light and seductive vein. His melodic facility also proved suitable for accompanying the performances of dancers, such as Charlotte Bara. However, it was for an Italo-Brazilian dancer duo that Kok composed his *Intermezzo en forme de tango*, first performed in 1923 in Buenos Aires.

Kees van Baaren (1906–1970), on the other hand, spent part of the 1920s in Berlin, before becoming a pupil, like Kok, of Willem Pijper, developing a modernistic language that culminated in his adoption (the first ever Dutch composer) of the twelve-tone technique. However, when he was in Berlin, van Baaren earned his living by playing jazz at the *Kabarett der Unmöglichen* ('Cabaret of the Impossible'), having Fats Waller as his inspiration. He played the music 'pretty well himself, with much more interesting chords than Waller used, but without a trace of swing', as his student and jazz pianist Misha Mengelberg wrote. Evidence of this style remains in the two handwritten pieces *Blues* (c. 1933) and *Pep and Swing, Novelty-Foxtrot* (1933), where one can also hear the knowledge of real blues and the now intercontinental influence of Gershwin's music.

A composer with even greater ties to Berlin was **Jaap Kool** (1891–1959), who studied, like van Baaren, at the Stern Conservatorium, but who remained linked to the German world for longer, both as a composer and as a conductor and saxophonist (his is the first complete treatise on the instrument, 1931). Like Kok (and Tiomkin, and Spoliansky) he composed music to accompany ballerinas, first Grit Hegesa, and then Leni Riefenstahl (yes: the director!). Kool was the Dutch composer who most embodied the new musician of the inter-war years: a multi-instrumentalist, capable of fusing primitive dances with classical forms, and equally at ease as a composer of large symphonic forms, of small piano pieces such as *Boston d'été* (1923), or as the artistic director of a record company (the Vox-Schallplatten in Berlin). Vox also recorded the *Boston d'été* in its original version for jazz orchestra.

In the following decade, the swing era, many more composers tried their hand at the new rhythms, even incorporating them into their classical style, with a predilection for tangos. **Dick Kattenburg** (1919–1944), the youngest composer represented here, was among those who suffered the tragedy of the Holocaust first-hand, deported and slaughtered in Auschwitz at the age of only 24. Forced from 1942 to renounce all assignments, he continued to compose using pseudonyms and arranging Jewish songs, labelling them as Romanian or Mexican melodies. Going into hiding, he continued to study with Leo Smit, a composer who suffered the same fate (he died in Sobibor in 1943), and who also influenced him musically. Kattenburg made the optimism of the Roaring Twenties his own, combining captivating melodic lines with jazzy rhythms and striking, often polytonal harmonies. Some melodic lines are reminiscent of Spirituals, as in *Blues* for piano four hands and the *Tempo di Blues*, recorded here (1940).

Hans Franco Mendes (1890–1951), a pianist, accompanist and composer, was likewise deported with his wife (also a composer) via the Westerbork camp to the Theresienstadt/Terezín concentration camp, but both managed to survive. His

piano music, the core of his production, deserves to be rediscovered for its rhythmic richness and a certain taste for the grotesque that is also present in didactic works such as the *Tien kleine etudes* (1929) whose No. 5 *Poco moderato* (*Tempo di 'Fox-Trot'*) seems, in its brevity, a small sampler of cocktail-jazz gestures, with almost marionette-like overtones.

Rudolf Escher (1912–1980), another pupil of Pijper, saw almost all his early production destroyed in the bombing of Rotterdam in 1940. His *Habanera* (1945) shows how the second post-war period would no longer have the same light-hearted spirit as the first. All that remains of this habanera that seems to have come from a distant past, dried up, is the original rhythm, and almost nothing suggests dance any more: Escher's well-known search for clarity requires the pianist to make constant use of all the possibilities offered by the pedal, and it moves smoothly between *ppp* and *pp*, with rare moments of *mezzo forte*.

Sweden only experienced real jazz in 1925, with the orchestra of Sam Wooding & His Chocolate Kiddies. Older composers had mixed reactions to this music, as one can easily imagine. The late-Romantic symphonist **Wilhelm Peterson-Berger** (1867–1942), who was a harsh and feared critic of *Dagens Nyheter* ('News of the Day') in Stockholm from 1896 to 1930, wrote of 'idiotic jazz' that 'undermines general European musical taste in the secular sphere'. And yet he published his *Amerikansk Dans* as the third of the *Three Tone Poems for piano* (1928). Seen through the lens of irony (the piece was composed in 1924 for his newspaper, as *Digestion americaine!*) the gestures of sugar-coated ballroom jazz are all there: the initial *staccato* without pedal, responses an octave above, 'dolce e grazioso' *piano* passages, and ascending *glissandi* over five octaves leading to triple-*forte* passages. Perhaps Peterson-Berger wanted to paint us the hysteria of his period, but we, who are the great-grandchildren of those times, cheerfully enjoy it.

Slightly more sympathetic was the attitude of his colleague **Ture Rangström** (1884–1947), who introduced modernism into 20th-century Swedish music, but was above all a symphonist and opera composer, as well as the author of almost three hundred songs. More meagre is his catalogue of compositions for piano, among which the *Sweet Fox* (1937), later also arranged for salon orchestra, is certainly unique. Dedicated to his goddaughter, it shows paternal understanding for the dances that were fashionable among the youngest, with the indication *dolcissimo*, but remains a distant relative of the original dance.

Having become independent at the end of 1917, Finland had its first modernist musical revelation less than a year later, when **Ernest Pingoud** (1887–1942) conducted a concert of his own orchestral works. His late-Romantic symphonic poems related to Scriabin's Symbolist world shook the Finnish music circles. Pingoud was born in St Petersburg and was educated there under Anton Rubinstein, Rimsky-Korsakov and Glazunov, before completing his studies with Max Reger in Leipzig. A musician of international culture, in a country committed to building a strong national identity, Pingoud was not successful with his cosmopolitanism. His *Tango oriental* is an arrangement for piano from the ballet *Nocturne (Poème choréographique)*, which was derived from his earlier project *La Face d'une grand ville / Suurkaupungin kasvot* performed in 1937 as an orchestral suite. When it was brought to the stage in 1941, Pingoud added a sixth movement, here in a piano version. Dividing the opening tango, with its more Asian than Argentine harmonies, from its final reprise is a central *Valse lente*.

Ernst Linko (1889–1960) also studied in St Petersburg and Germany, devoting himself to composition only as a form of distraction from his concert activity. He was in fact a pianist and piano teacher at the Sibelius Academy, and composed four piano concertos. A final year of study in Paris between 1924 and 1925 resulted in *3 Danze moderne*, composed and published in Helsinki in 1926. The first is a *Fox-*

Trot-Blues, with a typical ragtime march accompaniment, while only the harmonies are blues. The *Valse gracieuse* is a slightly accelerated Boston valse, but with the long upbeat second chord, typical of the Boston. The final *Tango* is a piano essay with very little dancing, but *cantando e erotico possibile* (which I interpret as 'as erotic as possible').

Norway was no exception in the production of light music with syncopated rhythmic patterns. Even Pauline Hall and Geirr Tveitt composed similar pieces, although not for solo piano. **Kristian Hauger** (1905–1977), despite his 'classical' studies, became a leading pianist with his own jazz orchestra and a composer mainly of hit songs, but also of operettas and comedies. Hauger came to prominence in 1927, winning a competition with his famous song *Charleston i Grukkedalen*. In that year he also composed the delightful *Jule-Foxtrot* for the Christmas 1927 issue of the Oslo music magazine *Musik for Hjemmet* ('Music for Home').

In Denmark, the entertainment industry was, one could say, on the same level as in Austria: to the Prater corresponded the Tivoli Gardens, and to the Strauss dynasty answered those of the Lumbye, and it is no coincidence that the young **Jacob Gade** (1879–1963) wanted to become the new 'Waltz King' when he arrived in Copenhagen at the turn of the century. Instead, his hard apprenticeship led him to work as a violinist in orchestras, operettas, and in the world of silent films, where he conducted the orchestra and also provided commentary music for the films, often composed by himself. Also the elegant *Monna Vanna: Tango Blues* (1924) was probably composed, like his future worldwide hit, *Jalousie, Tango Tsigane* (1925), to accompany a film at the Palads Theater in Copenhagen. In this case it was the German film of the same name (1922) based on Maeterlinck's play, which was only released in Copenhagen in September 1924. Also written a few months later was the slow foxtrot *Tidens Kvinders Smil* ('The Smile of Today's Women'), which was printed by the publisher Hansen with drawings of the steps to be performed, edited by Carl GV Carlsen, a famous dance teacher at the time.

Svend Erik Tarp (1908–1994) was part of a generation of Danish composers – such as Knudåge Riisager and Herman D. Koppel – who were inspired by the French neo-Classicism of Les Six, Prokofiev, Stravinsky and Bartók, although he studied in Germany, Austria and Holland. A long-lived and prolific composer (his tenth symphony was completed in 1992), he wrote in all genres, including piano music for didactic use, such as the ten simple pieces *Mosaik, Op. 31* (1938), from which the three miniatures *Foxtrot, Tango* and *Urskovs-Blues (Primeval-Forest-Blues)* numbers 7–9 of the collection are taken.

Fini Henriques (1867–1940) was a much older composer, who had studied in Denmark with Svendsen and in Berlin with Woldemar Bargiel and with Joseph Joachim (violin). He earned his living mainly as a violinist, and in composition preferred short forms, although he did not disdain opera, theatre and ballet. All works with strong charm and light-heartedness, as he was in person. In his delicate hands, even a shimmy becomes a character piece, whose title *Basta! Ama'rkansk Shimmy-Fox* (1926) fits perfectly to close this musical journey. From the Italian (or Spanish) *basta!*, meaning in fact 'enough of it!'

Mauro Piccinini

IT TAKES TWO TO FOXTROT – AN AFTERWORD ON THE SERIES

The *20th Century Foxtrots* project was initiated in 2017, when I proposed to Gottlieb Wallisch a survey of the series of jazz music published by Universal Edition in Vienna, launched at the time of Krenek's big hit *Jonny spielt auf*. The scores, today almost unobtainable, would have filled an entire CD. But it was soon realised that it would be interesting to follow this jazz influence to the rest of the Old Continent as well. It became apparent that there was a lack not only of recent recordings of this repertoire, but in some cases also of musicological studies, probably limited by its status of entertainment music (for Adorno all jazz was!) or, as Hindemith wrote to his publisher, of 'good kitsch'. But this period of musical history – certainly restricted in time – was also rich in little gems that were almost completely unknown.

This anthology, which has gradually become a small geographically based encyclopaedia, has thus filled a discographic void, with 210 pieces recorded, almost two-thirds of which are world premières. Not only that: my research lasted more than five years, with a hundred or so rediscovered scores, many of them manuscripts, and with the contribution not only of Wallisch himself, who in his concerts and masterclasses abroad could visit distant libraries and add a few unexpected discoveries, but also of other pianists and collectors who proposed new names and pieces, and even of those who, listening to the published volumes, contacted us to point out some unexpected rarity.

Finally, I would like to emphasise that the close collaboration between a music historian and an artist who is not only extremely musical, but also open-minded and curious, can lead to a final product that is almost entirely unprecedented, musically enjoyable and praised by international critics. I would therefore like to thank Gottlieb Wallisch and Grand Piano Records for their consistent recording efforts, as well as a number of collectors, including Walter Labhart, Ludwig Madlener and

Marc-André Hamelin, for their friendly contribution to the success of the enterprise, and the many foundations and radio stations that supported us financially.

The seven volumes have in a way paved the way for those wishing to undertake other recordings, bearing in mind that we had to discard the scores for two pianos, or chamber music, as well as all the production of songs on jazz rhythms.

Mauro Piccinini

20TH CENTURY FOXTROTS • 7
MIT EINER OPTIMISTISCHEN NOTE
DER JAZZ-BOOM IN NORDEUROPA

Von ein paar Ausnahmen abgesehen, beschränkt sich diese Serie auf Klavierstücke, die nach dem Ersten Weltkrieg entstanden – mithin zu einer Zeit komponiert wurden, als die neuen, aus den USA importierten Tänze binnen weniger Jahre durch die mächtige Unterhaltungsindustrie via Noten, Pianola-Rollen, Schallplatten und Rundfunk buchstäblich in Europa einfielen. Am Anfang der siebten und letzten Folge steht jedoch *La Calinda*, die **Frederick Delius** (1862–1934) im Jahre 1887 geschrieben und in seine *Florida Suite* für Orchester übernommen, später aber auch in seine Oper *Koanga* (1895–97) integriert hatte. Die *Calinda* war ein aus Mittelamerika importierter, eigentlich von der Küste Guineas stammender Fruchtbarkeitstanz. Sie wurde ursprünglich im Kreis getanzt und von Trommeln begleitet, enthält Synkopen und andere perkussive Merkmale, die zusammen mit den *call-and-response*-Mustern der verschiedenen Instrumente in den Jazz übergingen. Daher nehmen wir Delius' *Calinda* hier als »Vorläufer« einer beliebten, sehr weit zurückreichenden Art des Musizierens und Tanzens in unser Programm auf. Sie ist bereits Mitte des 17. Jahrhunderts unter schwarzen Sklaven nachgewiesen und wird üblicherweise

als unzünftig beschrieben. Französische Missionare versuchten, diesen Tanz zu verbieten und durch das Menuett zu ersetzen. Hören wir die Klaviertranskription von Harold Perry (1949), ist nach unserem Empfinden nichts Laszives zu erkennen: Die Melodie entfaltet sich schrittweise – vom anfänglichen *Moderato con grazia* bis zu halbierten Notenwerten und Triolenskalen des Mittelteils und zurück zum *tempo primo*, so dass eine typische ABA-Form entsteht.

Die in einer kolonialistischen und imperialistischen Gesellschaft aufgewachsenen Komponisten Englands waren sich lange vor ihren Kollegen auf der andern Seite des Ärmelkanals der außereuropäischen Musiktraditionen bewusst – sei's durch direkte Erfahrung (Delius hatte in Florida eine Orangenplantage unterhalten), sei's durch auswärtige Ensembles, die daheim auftraten. **Cyril Scott** (1879–1970) – der große Hoffnungsträger der englischen Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts – hatte in Frankfurt am Main studiert, erweiterte aber sogleich unter dem Einfluss außereuropäischer Musik seine harmonische Palette und seinen rhythmischen Horizont. Unter seinen Klavierstücken finden sich viele, die von Ägypten und Indien sowie von China, Spanien und Russland inspiriert sind. Dazu gibt es von ihm eine *Danse nègre* op. 58, Nr. 5, die zur selben Zeit (1908) entstand wie *Golligwog's Cakewalk* von Claude Debussy und vom Komponisten selbst gleichfalls auf einer Pianola-Rolle aufgenommen wurde. Das Stück – eine der beliebtesten Kreationen Scotts – bringt eine naive, quasi »schwarzafrikanische« Melodie, deren funkelnde harmonische Einkleidung freilich durch und durch westlich ist und eher dem französischen Impressionismus ähnelt.

Als die Tanzmusik der Neuen Welt kurz nach dem Weltkrieg in London ankam, wurde sie von der volkstümlichen Unterhaltung Englands sogleich vereinnahmt, während man gleichzeitig versuchte, einen choreographischen Stil zu entwickeln, den auch die *High Society* akzeptieren konnte. Wer wissen wollte, wie man den Foxtrott tanzt, musste nur die Tänzer auf den Bühnen des Londoner West-End oder im Hotel

Savoy beobachten. Die Nachfrage nach Klavierstücken, mit denen sich die neuen Rhythmen begleiten ließen, erreichte die Verlagswelt, und viele Komponisten waren aus rein wirtschaftlichen Gründen bereit, derselben zu entsprechen. Einer von ihnen war ohne jeden Zweifel Scotts Altersgenosse **Frank Bridge** (1879–1941), der mit *The Turtle's Retort* einen Betrag zu den *American Dance Tunes* lieferte, die 1919 und somit just in demselben Jahr erschienen, als London eine Explosion der Jazzbands erlebte. »Die Erwiderung der Schildkröte« geschieht in Gestalt eines One-Step mit den typischen Merkmalen des schnellen Ragtime und einer eingängigen, mehrfach wiederholten Melodie (die Noten enthalten auch einen einfachen Gesangstext). Dass Bridge diese Ästhetik nicht sonderlich anziehend fand, erhellt nicht allein aus dem Rat, den er seinem Schüler Benjamin Britten gab, wonach man »Bartók und seinen Freunden [!] die Entwicklung dieses Jazz-Stils überlassen« sollte, sondern auch aus der Tatsache, dass er bei diesem einmaligen Ausflug ins gegnerische Lager ein Pseudonym (John L. More) benutzte.

Ganz anders reagierten die klassischen Komponisten der nächsten Generation. Zu den enthusiastischsten Befürwortern des Jazz gehörte sicherlich **Constant Lambert** (1905–1951), der 1927 zum Tode der berühmten schwarzen Kabarett­sängerin und Tänzerin Florence Mills seinen *Elegiac Blues* verfasste. Lambert hatte sie in der Show *Blackbirds* bewundern können, die 1926 in London nahezu dreihundertmal aufgeführt worden war. Das aufsteigende Triolenmotiv zu Beginn (4 00:14) zitiert tatsächlich die Fanfare, mit der das Musical anfang. Die Einleitung des später auch orchestrierten Stückes ist ein *lugubre, ma con moto*. Schon als Siebzehnjähriger hatte sich Lambert – damals noch Schüler von Ralph Vaughan Williams am Royal College – durch Mills' frühere Londoner Revue *Dover Street to Dixie* zum Jazz bekehren lassen. 1927 schrieb er seinen größten Erfolg, die Kantate *The Rio Grande* auf einen Text von Sacheverell Sitwell, eines der frühesten Beispiele für symphonischen Jazz made in England.

Edith Sitwell, die Schwester des Textdichters, hatte zusammen mit ihrem gemeinsamen Freund **William Walton** (1902–1983) das Stück *Façade* geschaffen – ein »Entertainment« auf der Basis moderner, abstrakter, stark rhythmischer Gedichte, die die Autorin hinter den Kulissen durch ein Megaphon rezitierte. 1923 resultierte daraus ein *succès de scandale*. Nur sechs Instrumente (darunter ein Altsaxophon) begleiteten die Darbietung, in der Freund Lambert eines der wenigen Gegenwartsbeispiele »anspruchsvoller Musik mit volkstümlichem Zauber« erkannte und die die verschiedensten musikalischen Formen von der Hornpipe bis zum Paso-doble und vom Schweizer Jodelgesang bis zur Tarantella enthielt. Die zwei hier ausgewählten Sätze gehören zu den fünf Titeln, die Roy Douglas (1907–2015) – Waltons Assistent und Orchestrator bei den damaligen Filmproduktionen – in den Jahren 1942/43 arrangiert hat. Der »Popular Song« ist die fünfte Nummer aus der zweiten Suite für großes Orchester, die Walton 1938 eingerichtet hat: Der Titel ist ironisch gemeint, denn für ein volkstümliches Lied hätten sich Sitwells Assonanzen und Reime wie »Die Kinder, die Erdbeeren sammeln, werden durch die Hitze zu Negerinnen« niemals geeignet; die Musik indes konnte es durchaus mit Noël Coward aufnehmen (der bei der Premiere im Publikum saß). Die sechste Nummer derselben Suite, »Old Sir Faulk«, bewegt sich im *fox-trot tempo*; Text und Musik sind hier so perfekt aufeinander abgestimmt, dass Literaturkritiker sogar den Periodenbau der Dichterin als synkopiert und jazzig bezeichneten. Das variétehafte Jazzgefühl des jungen Walton unterscheidet sich deutlich von Frank Bridge: Bei ihm gibt es keine sklavische Begleitung, sie wird unterbrochen, überraschend wieder aufgenommen und durch viele Ornamente verändert.

Eric Chisholm (1904–1965) lernt die Öffentlichkeit inzwischen immer besser durch Aufnahmen kennen, in denen man ihn als den ersten Komponisten hört, der keltische Idiome in sein Schaffen übernahm – und das in einem Maße, dass man ihn hier und da MacBartók nannte. Chisholm stammte aus Glasgow, bereiste als hervorragender Pianist die ganze Welt und ließ sich nach dem Zweiten Weltkrieg schließlich in Südafrika nieder. Da er sich stets für die musikalischen Traditionen

aller Länder interessierte, schrieb er schon 1926 einen *Tango* in einem lässigen und doch unnachgiebigen Ton, und das in jener mittlerweile übernationalen Sprache, die von Schottland ebenso weit entfernt war wie von Argentinien.

Die Situation in den Niederlanden sowie in Dänemark und den anderen skandinavischen Ländern, die während des ersten Weltkrieges neutral geblieben waren, unterschied sich von den anderen Nationen: Hier entwickelte sich die populäre Unterhaltung auf natürliche Weise weiter, während das Milieu zugleich provinzieller blieb. Eigentlich konnte man erst seit 1925/26 wirklich originelle Jazzbands hören; was man bis dahin produziert hatte, war nichts weiter als ein *sweet jazz*, der sich für Bars und Tanzlokale eignete – eine Sprache, die mittlerweile von Wien bis Berlin, von Moskau bis Barcelona gesprochen wurde. Niemand hätte ahnen können, dass sich eine Generation später in diesen Ländern eigene, interessante Jazzschulen entwickeln sollten.

Durch ihre jahrhundertlange Beziehung zu Ostindien war in den Niederlanden die Neigung zu außereuropäischer Musik und Rhythmik stark ausgeprägt. Einige Komponisten wie Rudolf Escher waren sogar auf Java geboren oder aufgewachsen. Die starke jüdische Komponente im Land (zum Zeitpunkt der deutschen Invasion lebten 150.000 Juden in den Niederlanden, die meisten davon in Amsterdam) trug ebenfalls zur Erweiterung des musikalischen Horizonts bei; viele der hier repräsentierten Komponisten erlebten freilich tragische Schicksale.

Der Einfluss der großen Musikmetropolen spiegelt sich auf unterschiedliche Weise in den ästhetischen Auffassungen der verschiedenen Komponisten wider. **Alexander Voormolen** (1895–1980) war Schüler von Johann Wagenaar in Utrecht gewesen, bevor er seit 1916 bei Albert Roussel in Paris studierte, wo Maurice Ravel auf ihn aufmerksam wurde. 1921 verfasste er in Den Haag *Le Souper clandestin* mit den Sätzen *Introduction, Valse et Fox-Trot* – ein typisches Beispiel für seine »französische Periode«, in der seine raffinierte Erkundung der Harmonik gegenüber

der späteren, neoklassizistischen (und neoflämischen) Melodik vorherrschte. Das Stück sorgte 1923 für Aufsehen, als Florent Schmitt, der damalige Direktor des Conservatoire de Lyon, von den Finalisten des Jahresabschluss-Wettbewerbs zeitgenössische Kompositionen wie diese verlangte und die Kritik sich überschlug, weil in dem Programm der ehrwürdigen Institution ein Foxtrott vorkam!

Auch **Leo Kok** (1893–1992) wurde daheim unterrichtet. Erfolge feierte er indes vor allem in Paris, wo er sich allerdings zunächst als Mitglied der niederländischen Fußballnationalmannschaft (!) präsentierte. Kok war ein wahrer Hansdampf-in-allen-Gassen, dessen wahrlich riskantes Leben als treuer Antifaschist und britischer Spion einen Roman wert wäre. Er verdiente sein Brot hauptsächlich als Gesangsbegleiter und komponierte in einer leichten, verführerischen Manier. Auch war seine Begabung dazu angetan, die Auftritte von Tänzern wie Charlotte Bara zu begleiten. Für ein italienisch-brasilianisches Paar schrieb Kok das *Intermezzo en forme de tango*, das 1923 in Buenos Aires uraufgeführt wurde.

Kees van Baaren (1906–1970) verbrachte einen Teil der zwanziger Jahre in Berlin, bevor er – wie Kok – bei Willem Pijper studierte und eine moderne Sprache entwickelte, die darin gipfelte, dass er als erster niederländischer Komponist die Zwölftontechnik adaptierte. Während seiner Berliner Zeit verdiente er seinen Lebensunterhalt jedoch damit, dass er im *Kabarett der Unmöglichen* jazzte und sich dabei von Thomas («Fats») Waller inspirieren ließ. Er spielte diese Musik »selbst ziemlich gut, mit weit interessanteren Akkorden als Waller, aber ohne jede Spur von Swing«, schrieb dazu sein Schüler, der Jazzpianist Misha Mengelberg. Zeugnisse dieses Stils finden sich in den Manuskripten *Blues* (ca. 1933) und *Pep and Swing, Novelty-Foxtrot* (1933), in denen man auch die Kenntnis des echten Blues und den inzwischen interkontinentalen Einfluss Gershwins vernehmen kann.

Noch engere Beziehungen zu Berlin unterhielt der Komponist **Jaap Kool** (1891–1959), der wie van Baaren am Stern'schen Konservatorium studiert hatte und sowohl

als Komponist wie auch als Dirigent und Saxophonist mit Deutschland verbunden blieb (sein Buch *Das Saxophon* von 1931 war die erste umfassende Abhandlung des Themas). Wie Kok, Tiomkin und Spoliansky komponierte auch er Musik für Tänzerinnen – zuerst für Grit Hegesa, dann für Leni Riefenstahl (ganz recht, die Regisseurin!). Unter den niederländischen Komponisten war Kool derjenige, der am besten den neuen Musiker der Zwischenkriegszeit verkörperte: Er spielte mehrere Instrumente, konnte primitive Tänze mit klassischen Formen verbinden, verstand sich ebenso gut auf große symphonische Architekturen wie auf kleine Klavierstücke von der Art des *Boston d'été* (1923) und auf die künstlerische Leitung einer Plattenfirma – die Berliner *Vox*, die auch die Originalversion des *Boston d'été* für Jazzorchester aufgenommen hat.

Im folgenden Jahrzehnt, der Swing-Ära, versuchten sich viele weitere Komponisten an den neuen Rhythmen, die sie sogar – mit einer Vorliebe für den Tango – in ihren klassischen Stil integrierten. **Dick Kattenburg** (1919–1944), der jüngste der hier vertretenen Komponisten, gehörte zu denen, die die Tragödie des Holocaust am eigenen Leib erlitten: Er wurde deportiert und starb mit nur 24 Jahren in Auschwitz. Seit 1942 hatte er auf jegliche Anstellung verzichten müssen; er komponierte unter Pseudonym weiter und arrangierte jüdische Lieder, die er als rumänische oder mexikanische Melodien bezeichnete. Er tauchte unter und studierte weiter bei Leo Smit, der ihn musikalisch beeinflusste und ein gleiches Schicksal erlitt (er starb 1943 in Sobibor). Kattenburg machte sich den Optimismus der *Wilden Zwanziger* zu eigen und kombinierte fesselnde Melodielinien mit jazzigen Rhythmen und auffälligen, oft polytonalen Harmonien. Einige Melodielinien erinnern an Negro Spirituals – beispielsweise in dem *Blues* für Klavier zu vier Händen und dem hier eingespielten *Tempo di Blues* (1940).

Der Pianist, Begleiter und Komponist **Hans Franco Mendes** (1890–1951) wurde mit seiner ebenfalls komponierenden Ehefrau über das Lager Westerbork nach Theresienstadt/Terezín deportiert, doch beide überlebten. Den Kern seines

Schaffens bildet die Klaviermusik, die wegen ihres rhythmischen Reichtums und einer gewissen Vorliebe für das Groteske der Wiederentdeckung wert ist. Diese Merkmale finden sich auch in didaktischen Werken wie den *Tien kleine etudes* (1929), deren fünfte Nummer *Poco moderato (Tempo di ‚Fox-Trot‘)* in ihrer Kürze wie ein kleiner Cocktail-Jazz-Sampler mit fast marionettenhaften Untertönen wirkt.

Rudolf Escher (1912–1980), ein weiterer Schüler Pijpers, verlor 1940 bei der Bombardierung Rotterdams fast sein gesamtes Frühwerk. Seine *Habanera* (1945) zeigt, dass nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr derselbe unbeschwerte Geist wie nach dem Ersten herrschen würde. Von dieser *Habanera*, die aus einer fernen Vergangenheit zu stammen scheint, ist nur noch der ursprüngliche Rhythmus übrig geblieben, und kaum etwas deutet noch auf den Tanz hin: Auf Grund seiner bekannten Suche nach Klarheit verlangt Escher die fortwährende Nutzung all dessen, was mit dem Pedal möglich ist, und die Musik bewegt sich geschmeidig zwischen *ppp* und *pp*, mit seltenen Momenten eines *mezzoforte*.

In Schweden erlebte man echten Jazz erst 1925 mit dem Orchester von Sam Wooding & His Chocolate Kiddies. Ältere Komponisten reagierten, wie man sich leicht vorstellen kann, auf diese Musik unterschiedlich. Der spätromantische Symphoniker **Wilhelm Peterson-Berger** (1867–1942), der von 1896 bis 1930 ein scharfer und gefürchteter Kritiker der Stockholmer *Dagens Nyheter* war, schrieb über den »idiotischen Jazz«, dass er »den allgemeinen europäischen Musikgeschmack im weltlichen Bereich untergräbt«. Gleichwohl brachte er als dritte seiner *Tre Tondikter* für Klavier (1928) einen *Amerikansk Dans* heraus. Das Stück war 1924 für seine Zeitung als *Digestion americaine* (»Amerikanische Verdauung«) entstanden, und so sind Gesten des zuckersüßen Ballsaal-Jazz augenzwinkernd allgegenwärtig: das anfängliche Staccato ohne Pedal, die Antworten eine Oktave höher, »dolce e grazioso«-Passagen im *piano* und über fünf Oktaven aufsteigende *Glissandi*, die im dreifachen *forte* enden ... Vielleicht wollte Peterson-Berger uns die Hysterie seiner Zeit vor Augen führen; wir aber, die Urenkel dieser Zeit, genießen sie frohen Mutes.

Etwas verständnisvoller als Peterson-Berger war der Kollege und Landsmann **Ture Rangström** (1884–1947), der die Moderne in die schwedische Musik des 20. Jahrhunderts hineinbrachte, vor allem symphonische Werke und Opern sowie an die dreihundert Lieder geschaffen hat. Sein Klaviermusikkatalog ist eher spärlich. Unter anderem gibt es darin den sicherlich einzigartigen, später auch für Salonorchester eingerichteten *Sweet Fox* (1937). Der Komponist hat das Stück seiner Patentochter gewidmet; man erkennt darin ein väterliches Verständnis für die Tänze, die bei den Jüngsten *en vogue* waren; das *dolcissimo* ist jedoch nur ein entfernter Verwandter des ursprünglichen Tanzes.

Ende 1917 hatte Finnland seine Unabhängigkeit erlangt, und kaum ein Jahr später erlebte es die erste musikalische Offenbarung der Moderne – als nämlich **Ernest Pingoud** (1887–1942) ein Konzert mit seinen eigenen Orchesterwerken dirigierte. Seine spätromantischen, mit der symbolistischen Welt Skrjabins verwandten Tondichtungen erschütterten die finnischen Musikkreise. Er war in St. Petersburg geboren worden, hatte dort Unterricht bei Anton Rubinstein, Nikolaj Rimskij-Korssakoff und Alexander Glasunow erhalten und sein Studium bei Max Reger in Leipzig abgeschlossen. Als Musiker von internationaler Kultur konnte Pingoud in einem Land, das sich dem Aufbau einer starken nationalen Identität verschrieben hatte, keinen Erfolg haben. Bei dem *Tango oriental* handelt es sich um ein Klavierarrangement aus dem choreographischen Gedicht *Nocturne*, das aus dem älteren Projekt *La Face d'une grand ville / Suurkaupungin kasvot* hervorging. Dieses war 1937 als Suite für Orchester aufgeführt worden. Als es 1941 auf die Bühne kam, fügte Pingoud einen sechsten Satz hinzu, der hier in einer Klavierfassung zu hören ist. Der Tango mit seinen eher asiatischen als argentinischen Harmonien wird vor seiner abschließenden Reprise durch eine zentrale *Valse lente* unterbrochen.

Auch **Ernst Linko** (1889–1960) studierte in St. Petersburg und Deutschland. Das Komponieren diente ihm nur als Ablenkung von seiner Konzerttätigkeit.

Er war Pianist, unterrichtete Klavier an der Sibelius-Akademie und verfasste vier Klavierkonzerte. Ein letztes Studienjahr verbrachte er 1924/25 in Paris; daraus resultierten 3 *Danze moderne*, die 1926 in Helsinki im Druck erschienen. Der erste Satz ist ein *Fox-Trot-Blues* mit der typischen Marschbegleitung eines Ragtime; *blue* sind nur die Harmonien. Die *Valse gracieuse* ist ein leicht beschleunigter Boston-Walzer mit dem für diese Form charakteristischen, langen Sekundakkord im Auftakt. Der abschließende *Tango* ist ein Essay für Klavier ohne viel Tanz – dafür aber *cantando e erotico possibile* (was ich als »singend und so erotisch wie möglich« deute).

Norwegen bildete bei der Produktion von Unterhaltungsmusik mit synkopierten Rhythmen keine Ausnahme. Selbst Pauline Hall und Geirr Tveitt komponierten derartige Stücke – allerdings nicht für Klavier solo. Aus **Kristian Hauger** (1905–1977) wurde trotz seines »klassischen« Studiums ein hervorragender Pianist mit eigenem Jazzorchester, der hauptsächlich Schlager sowie Operetten und Komödien verfasste. Bekannt wurde er 1927, als er mit seinem berühmten Song *Charleston i Grukkedalen* einen Wettbewerb gewann. Im selben Jahr schrieb er für die Weihnachtsausgabe des Osloer Magazins *Musik for Hjemmet* (»Musik für daheim«) den entzückenden *Jule-Foxtrot*.

In Dänemark bewegte sich die Unterhaltungsindustrie gewissermaßen auf demselben Niveau wie in Österreich: Dem Prater entsprachen die Tivoli-Gärten, und die Dynastie der »Sträube« derjenigen der Lumbyes. Kein Zufall also, dass der junge **Jacob Gade** (1879–1963) der neue »Walzerkönig« werden wollte, als er um die Jahrhundertwende nach Kopenhagen kam. Statt dessen bestand seine harte Lehrzeit darin, als Geiger in Orchestern und Operetten sowie in der Welt des Stummfilms zu arbeiten, in der er das Orchester dirigierte und zu der er – oftmals selbst komponierte – Begleitmusiken beisteuerte. Unter anderem dürfte der elegante *Monna Vanna: Tango Blues* (1924), wie Gades künftiger Welterfolg *Jalousie, Tango Tsigane* (1925), als Begleitmusik zu einem Film im Kopenhagener Palads-Theater

entstanden sein. In diesem Fall handelte es sich um den gleichnamigen deutschen Film (1922) nach Maeterlincks Schauspiel, der erst im September 1924 in die Kopenhagener Kinos kam. Einige Monate später schrieb Gade auch den langsamen Foxtrott *Tidens Kvinders Smil* («Das Lächeln der Frauen von heute«): Dieser erschien im Verlag Hansen mit der Zeichnung der auszuführenden Schritte, für die der damals berühmte Tanzlehrer Carl GV Carlsen als Herausgeber verantwortlich war.

Obwohl er in Deutschland, Österreich und den Niederlanden studiert hatte, gehörte **Svend Erik Tarp** (1908–1994) mit Knudåge Riisager und Herman D. Koppel zu einer Generation dänischer Komponisten, die sich vom französischen Neoklassizismus der Six wie auch von Prokofieff, Strawinskij und Bartók inspirieren ließen. Der ebenso langlebige wie produktive Komponist, der 1992 seine zehnte Symphonie vollendete, bewegte sich in allen Gattungen – so auch auf dem Gebiete der didaktischen Klaviermusik. Ein Beispiel dafür sind die zehn einfachen Stücke *Mosaik* op. 31 (1938), aus denen die Miniaturen *Foxtrot*, *Tango* und *Urskovs-Blues* (*Primeval-Forest-Blues*), das heißt die Nummern 7–9 der Sammlung stammen.

Viel älter war **Fini Henriques** (1867–1940), der in Dänemark bei Johan Svendsen und in Berlin bei Woldemar Bargiel und bei Joseph Joachim (Violine) studiert hatte. Er verdiente seinen Lebensunterhalt hauptsächlich als Geiger; als Komponist bevorzugte er kleine Formate, obwohl er auch Oper, Schauspiel und Ballett nicht verachtete. Alle Werke sind äußerst charmant und unbeschwert – ganz so, wie es ihr Schöpfer war. Unter seinen zarten Händen wird selbst ein Shimmy zu einem Charakterstück; sein Titel *Basta! Ama'rkansk Shimmy-Fox* (1926) ist perfekt dazu angetan, diese musikalische Reise zu beenden, denn *Basta* heißt auf Italienisch und Spanisch ganz einfach »Es ist genug!«

Mauro Piccinini

Deutsche Fassung: Cris Posslac

IT TAKES TWO TO FOXTROT – EIN NACHWORT ZUR REIHE

Das Projekt *20th Century Foxtrots* wurde 2017 ins Leben gerufen, als ich Gottlieb Wallisch vorschlug, eine Reihe der Jazzmusik zu gestalten, die die Wiener Universal Edition zur selben Zeit herausbrachte, als Ernst Kreneks großer Hit *Jonny spielt auf* erschien. Die Noten, die heute kaum mehr erhältlich sind, hätten eine ganze CD gefüllt. Bald jedoch wurde klar, dass es interessant wäre, diesem Einfluss des Jazz überall in der Alten Welt nachzugehen. Es zeigte sich, dass es nicht nur an neueren Einspielungen dieses Repertoires fehlte, sondern in einigen Fällen auch an musikwissenschaftlichen Studien, wahrscheinlich wegen seiner Abfertigung als »Unterhaltungsmusik« (für Adorno war Jazz nichts anders!) oder als »guter Kitsch«, wie Hindemith seinem Verleger schrieb. Doch diese – zeitlich gewiss begrenzte – Phase der Musikgeschichte war auch reich an kleinen, nahezu unbekanntem Schätzen.

Die vorliegende Anthologie, die allmählich zu einer kleinen geographisch geordneten Enzyklopädie geworden ist, füllt also mit ihren 210 Stücken, von denen fast zwei Drittel Weltpremierer sind, eine diskographische Lücke. Und nicht nur das: Meine Recherchen dauerten mehr als fünf Jahre, wobei etwa einhundert Stücke – viele davon im Manuskript – wiederentdeckt wurden. Nicht nur Wallisch selbst leistete seine Beiträge, wenn er im Zuge seiner Auslandskonzerte und -meisterklassen ferne Bibliotheken besuchte und einige überraschende Entdeckungen beisteuern konnte; auch andere Pianisten und Sammler taten das Ihrige, indem sie neue Namen und Stücke ins Spiel brachten; und schließlich wurden wir sogar von Menschen kontaktiert, die die bereits erschienenen Folgen der Serie gehört hatten und uns nun auf einige unverhoffte Raritäten hinwiesen.

Abschließend möchte ich betonen, dass die enge Zusammenarbeit zwischen einem Musikhistoriker und einem nicht nur höchst musikalischen, sondern auch

aufgeschlossenen und neugierigen Künstler zu einem beinahe beispiellosen Endprodukt führen konnte, das musikalische Freude bereitet und von der internationalen Kritik gelobt wird. Ich möchte daher Gottlieb Wallisch und *Grand Piano Records* für ihre konsequenten Aufnahme-Bemühungen danken. Mein Dank gilt ferner einer Reihe von Sammlern wie Walter Labhart, Ludwig Madlener und Marc-André Hamelin, die mit ihren kollegialen Beiträgen den Erfolg des Unternehmens ebenso ermöglicht haben wie die vielen Stiftungen und Rundfunkstationen mit ihren finanziellen Unterstützungen.

Die sieben Folgen haben gewissermaßen den Weg für diejenigen geebnet, die weitere Aufnahmen machen wollen – wobei zu bedenken ist, dass wir auf die Werke für zwei Klaviere oder kammermusikalische Besetzungen sowie auf die gesamte jazzige Liedproduktion verzichten mussten.

Mauro Piccinini

Deutsche Fassung: Cris Posslac

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, 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.

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 of piano in 2016.

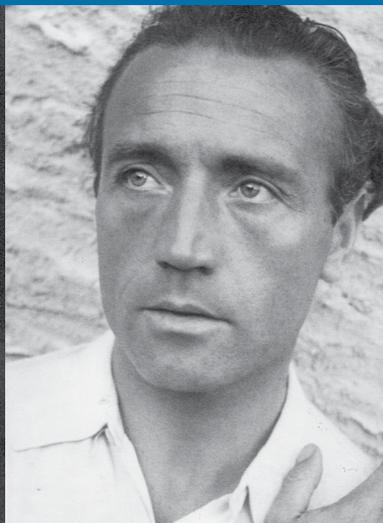
His recording catalogue features a vast repertoire, ranging from the complete Beethoven piano concertos on period instruments to the *20th Century Foxtrots* series for the Grand Piano label, which presents forgotten piano music from the Jazz era of the 1920s and 1930s. Re-discovering the works of ostracized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

www.gottliebwallisch.com





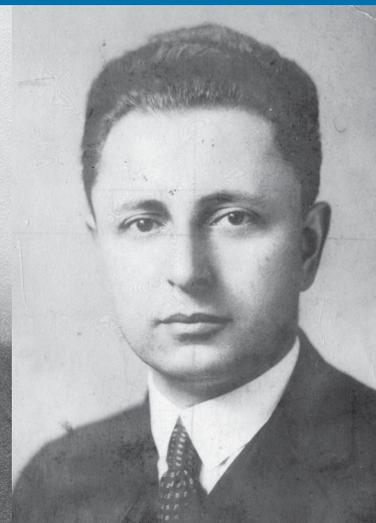
FREDERICK DELIUS
© Universal Edition



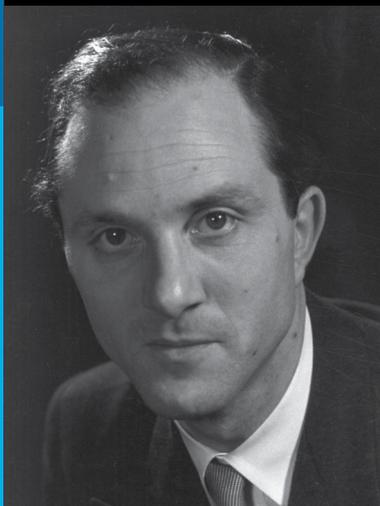
LEO KOK
courtesy of Olivia Snaije



DICK KATTENBURG
Leo Smit Foundation



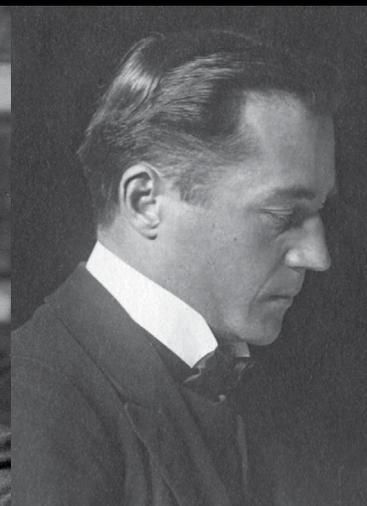
HANS FRANCO MENDES
Collecties Nederlands
Muziek Instituut



RUDOLF ESCHER
Collecties Nederlands
Muziek Instituut



WILHELM PETERSON-BERGER
The Photo Collections of the Music and
Theatre Library of Sweden



TURE RANGSTRÖM
The Photo Collections of the Music and
Theatre Library of Sweden



JACOB GADE
Jacob Gades Legat

20TH CENTURY FOXTROTS • 7

In this volume we discover how composers in England, Scotland, the Netherlands and the Nordic countries responded to the waves of jazz and syncopated dance music that had crossed the Atlantic and captivated European audiences. The album features a wide selection of famous and less well-known composers who each succeed in combining the authentic energising rhythms of foxtrots, tangos and shimmies with their own unique styles. Gottlieb Wallisch's seventh and final volume in this acclaimed series features many unknown gems and world première recordings. A digital EP of bonus tracks by Bliss, Schnitzler and Hijman (GP962DR) is also available for download and streaming.



GOTTLIEB WALLISCH



ENGLAND

- | | | |
|------------|--|-------|
| 1 | DELIUS: KOANGA: LA CALINDA (1895–97) * | 03:44 |
| 2 | C. SCOTT: DANSE NÈGRE, OP. 58, NO. 5
(1908) | 01:52 |
| 3 | BRIDGE: THE TURTLE'S RETORT (1919) * | 03:09 |
| 4 | LAMBERT: ELEGIAC BLUES (1927) | 02:11 |
| 5–6 | WALTON: FAÇADE SUITE NO. 2 (1922–29/38)
(excerpts) * | 04:29 |



SCOTLAND

- | | | |
|----------|-------------------------------|-------|
| 7 | CHISHOLM: TANGO (1926) | 02:57 |
|----------|-------------------------------|-------|



NETHERLANDS

- | | | |
|-----------|--|-------|
| 8 | VOORMOLEN: LE SOUPER CLANDESTIN: INTRODUCTION, VALSE ET FOX-TROT (1921) * | 08:56 |
| 9 | KOK: INTERMEZZO EN FORME DE TANGO
(1923) | 03:32 |
| 10 | VAN BAAREN: BLUES FOR PIANO (c. 1933) * | 02:48 |
| 11 | PEP AND SWING, NOVELTY-FOXTROT (1933) * | 02:32 |
| 12 | KOOL: BOSTON D'ÉTÉ (pub. 1924) * | 02:57 |
| 13 | KATTENBURG: TEMPO DI BLUES (1940) | 04:06 |
| 14 | FRANCO MENDES: 10 KLEINE ETUDES: NO. 5. POCO MODERATO
(TEMPO DI 'FOX-TROT') (pub. ?1929) * | 00:54 |
| 15 | ESCHER: HABANERA (1945) | 03:03 |



SWEDEN

- | | | |
|-----------|--|-------|
| 16 | PETERSON-BERGER: 3 TONDIKTER: NO. 3. AMERIKANSK DANS (1924) | 02:08 |
| 17 | RANGSTRÖM: SWEET FOX (1937) * | 02:23 |



FINLAND

- | | | |
|--------------|--|-------|
| 18 | PINGOUD: TANGO ORIENTAL (1941) | 03:29 |
| 19–21 | LINKO: 3 DANZE MODERNE (1926) * | 10:12 |



NORWAY

- | | | |
|-----------|---|-------|
| 22 | HAUGER: JULE-FOXTROT (pub. 1927) * | 02:29 |
|-----------|---|-------|



DENMARK

- | | | |
|--------------|---|-------|
| 23 | J. GADE: MONNA VANNA: TANGO BLUES
(1924) | 03:02 |
| 24 | TIDENS KVINDERS SMIL: NY DANS (1924) * | 02:20 |
| 25–27 | TARP: MOSAIK, OP. 31 (1938) (excerpts) | 02:11 |
| 28 | HENRIQUES: BASTA! AMA'RKANSK SHIMMY-FOX (1926) * | 01:17 |

TOTAL PLAYING TIME: 77:46

* WORLD PREMIÈRE RECORDING

CO-PRODUCTION WITH

SWR 
KULTUR



© & © 2025 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

GP950

