



DORA PEJAČEVIĆ
© Croatian Music Information
Centre



MIHOVIL LOGAR
© Mihovil Logar, Jr.



EUGENE ZÁDOR
© Margaret Bassett



MISCHA SPOLIANSKY
© The Mischa Spoliansky
Trust



ALEXANDRE TANSMAN
© Les amis d'Alexandre
Tansman, Paris



SIMON LAKS
© André Laks



YULIAN KREIN
© Jascha Nemtsov



DIMITRI TIOMKIN
© Volta Music Corporation



GRAND
PIANO

20TH CENTURY FOXTROTS • 3

CENTRAL AND EASTERN EUROPE

GOTTLIEB WALLISCH, *piano*



20TH CENTURY FOXTROTS • 3

CENTRAL AND EASTERN EUROPE

GLIÈRE • HARSÁNYI • JORA • KORCHMARYOV • KREIN • LAKS
LEVIN • LOGAR • MOYZES • MRAVINSKY • PEJAČEVIĆ • POLOVINKIN
SHOSTAKOVICH • SPOLIANSKY • TANSMAN • TIJARDOVIĆ
TIOMKIN • TSFASMAN • VLADIGEROV • ZÁDOR

GOTTLIEB WALLISCH, *piano*

Catalogue Number: GP854

Recording Dates: 25–27 February 2020

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

Executive Producer: Michael Breugst • Producer: Anton Julius Langer • Engineer: Martin Schicker

Piano: Steinway, Model D • Piano Technician: Paul Müller

Booklet Notes: Mauro Piccinini • German Translation: Cris Possalac

Publishers: manuscript (1, 17), Edicije Spiller – Hrvatski skladatelji, Zagreb (2, 3), Edition Frajt, Belgrade (4), Universal Edition (5, 6, 22, 25), Éditions Alphonse Leduc, Paris (7), Éditions de la Sirène / Éditions Durand, Paris (8), self-published score (9, 10, 18), Hudební Matice Umělecké besedy, Prague (11), Schlesingersche Buch- u. Musikhandlung, Berlin (12), Heiki-Verlag, Berlin (13), Novello & Co. Ltd, London (14), Éditions Max Eschig, Paris (15), Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd (16), DSCB Publishers, Moscow (19, 20), Édition Russe de Musique (21), State Music Publishers, Moscow (23, 24, 27, 28), Éditions Foucret Fils, Paris (26), Artist Photograph: Robert Rieger • Cover Art: Alastair Taylor www.goatpix.com

WDR

• THE COLOGNE
• BROADCASTS

This recording was made possible with the generous support of the Embassy of the Republic of Croatia in the Federal Republic of Germany and with that of Patrick Russ, Volta Music Corporation (USA).

Special thanks to the Mischa Spoliansky Trust; Katja Kaiser, Archives, Universal Edition, Vienna; Peter Konopatsch, Music Archives, Akademie der Künste, Berlin; Dokumentationsbibliothek Walter Labhart, Endingen, Switzerland; Raluca Stirbat; Eleonora Orobinskaya; Dr Davor Merkas; Danijel Detoni; Mihovil Logar Jr, Belgrade; Felix Spiller; Dr Adrian Rajter; Frank Harders, Boosey & Hawkes; Dr Michael Haas; Jelena Vukovic, editor, Croatian Music Information Centre; Dr Nada Bezić, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb; Mireille Tansman Zanuttini; Marianne Tansman Martinozzi; Chris Kelly; Professor Alan H. Lareau; Margaret Bassett; Patrick Russ; Andelko & Gordana Krpan; André Laks; Mark Fitz-Gerald; Alexandra Vavilina-Mravinskaya; Jascha Nemtsov; James Eimont; Irene Herrmann; Werner Schmid.



GOTTLIEB WALLISCH
© Robert Rieger

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.

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

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

www.gottliebwallisch.com

CENTRAL AND EASTERN EUROPE



CROATIA

DORA PEJAČEVIĆ (1885–1923)

1

VERTIGE, VALSE-BOSTON (1906) *

03:22

IVO TIJARDOVIĆ (1895–1976)

2

MEIN SHIMMY, JAZZ BAND SHIMMY (1922) *

01:53

3

LOULOU LA LANGUIDE, FOXTROT (1921) *

02:43



SERBIA

MIHOVIL LOGAR (1902–1998)

4

TANGO-BERCEUSE (?1933)

02:31



BULGARIA

PANCHO VLADIGEROV (1899–1978)

5

FOX-TROT (1925) *

03:47



ROMANIA

MIHAIL JORA (1891–1971)

JOUJOUX POUR MA DAME, OP. 7 (1924)

6

III. Un fox-trott pour ma dame

01:42



HUNGARY

TIBOR HARSÁNYI (1898–1954)

7

VOCALISE-ÉTUDE 'BLUES' (1929) (version for piano, 1931)

02:32

8

FOX-TROT (from 13 DANSES) (1929)

01:49

*

WORLD PREMIÈRE RECORDING

EUGENE ZÁDOR (1894–1977)	
BAGATELLEN IN JAZZ (1931) *	
9 No. 1. Andantino	04:43
10 No. 2. Vivace	03:22
	01:18
SLOVAKIA	
ALEXANDER MOYZES (1906–1984)	
DIVERTIMENTO, OP. 11 (1930)	
11 IV. Tango-Blues (version for piano, 1931)	01:58
POLAND	
MISCHA SPOLIANSKY (1898–1985)	
12 JIMMY SHIMMY (1921) *	02:02
13 MORPHIUM, VALSE BOSTON (version for piano, 1920) *	03:54
14 HARLEM BLUES (before 1943) *	02:10
ALEXANDRE TANSMAN (1897–1986)	
SYMPHONY NO. 3 'SYMPHONIE CONCERTANTE' (1931)	
15 II. Tempo Americano (version for piano, 1931) *	04:27
SIMON LAKS (1901–1983)	
16 BLUES (pre 1945)	04:02
RUSSIA	
YEVGENY MRAVINSKY (1903–1988)	
17 FOX-TROT (1929)	01:55
ALEKSANDR LEVIN (1886–1960)	
18 VALSE BOSTON, OP. 15 (1926) *	04:33

* WORLD PREMIÈRE RECORDING

unpolitisch, unerreichbar und erfolgreich – zumindest bis zum Ende des Großen Vaterländischen Krieges, als der Jazz wieder tabuisiert wurde.

Während die Regierung in den Jahren des Zweiten Weltkrieges die hilfreiche und tröstende Wirkung einer leichten, abwechslungsreichen Musik (der sogenannten *Estrada*) nicht leugnen konnte, änderte sich das Klima kurz nach dem Waffenstillstand – zumindest bis zu Stalins Tod im Jahre 1953.

Herrliche Beispiele für Zfasmans unproblematische, melodiose und virtuose Stücke sind sein 1957 veröffentlichter Foxtrott *I Want to Dance* (»Ich möchte tanzen«) und die *Lyrical Rumba* (»Lyrische Rumba«), die wahrscheinlich ebenfalls in der Mitte der fünfziger Jahre entstand, als die ehemals als subversiv angesehene Musikform entschieden reaktionär wurde.

Die *Rumba* (oder »Rhumba«) gelangte in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre in die Welt des Tanzes. Man spielte sie in verschiedenen Tempi – von der langsamen Rumba bis zur schnellen Flamenco-Spielart. Zfasmans Stück ist ein *moderato cantabile*, das sich geschickt zwischen Moll und Dur bewegt – eine Ambivalenz zwischen optimistischen Träumen und lyrischer Desillusion, die diese Anthologie treffend beschließt und zugleich eine Hommage zum fünfzigsten Todestag des Komponisten darstellt.

Mauro Piccinini
Deutsche Fassung: Cris Posslac

Was wäre dann wohl aus dem anderen begnadeten Klaviervirtuosen, Arrangeur, Jazz-Bandleader und Komponisten **Alexander Zfasman** (1906–1971) geworden, wenn er sich früh aufgemacht hätte und am Broadway oder in Hollywood gelandet wäre? Tatsächlich hatte Zfasman viel mit seinem ukrainischen Landsmann Tiomkin gemeinsam: Auch er studierte bei Felix Blumenfeld, dem Lehrer von Vladimir Horowitz, Maria Yudina und Simon Barere; auch er komponierte für ein eigenes Jazzorchester, das unter seiner Leitung spielte; und auch er liebte Gershwin. Allerdings war er gut ein Jahrzehnt jünger, und in dieser Zeit hatte sich die sowjetrussische Einstellung zum Jazz verändert (und die Emigration war schwieriger geworden).

Am Ende der sowjetischen Kulturrevolution (1931) wusste niemand mehr, welcher Stil erlaubt und welche Musik gestattet war oder was Realismus und Formalismus in der Musik genau bedeuteten. In den späten dreißiger Jahren unterbrachen Fremdenfeindlichkeit, politische Paranoia und Kampagnen zur Verbannung des Saxophons aus dem gesamten Gebiet die Entwicklung einer sowjetischen Jazzschule. Als dann 1933 in Deutschland die Nazis an die Macht kamen und die gesamte Jazz-Bewegung als »jüdisch-negroides« Produkt verboten, reagierten Stalin und seine Gefolgsleute mit einer Gesinnungsänderung. Man zog den kommunistischen Komponisten Hanns Eisler zu Rate, um einen proletarischen, arkadischen, vom Kapitalismus unverdorbenen Jazz zu schaffen. Eine neue Unterhaltungsform musste durch das Prokrustesbett des Marxismus gehen: Vor allem durfte kein schriller, gequälter Ton komponiert werden oder zu hören sein. Lebten die sowjetischen Komponisten nicht in der besten aller möglichen Welten?

Das war der Start oder Neustart in ein rotes Zeitalter des Jazz. Es entstanden neue Orchester, neue, volkstümliche Stars wie Alexander Warlamow, Isaak Dunajewskij, Leonid Utjosow und Alexander Zfasman stiegen zu außergewöhnlichem Ruhm auf. Letzterer wurde zum Inbegriff des russischen Gershwin, ein außerordentlich virtuoser Pianist, der wunderbar über fremde Themen improvisieren konnte,

DMITRY SHOSTAKOVICH (1906–1975)

THE BEDBUG, OP. 19 (1929) 01:42

19 Foxtrot (version for piano)

THE GOLDEN AGE, OP. 22 (1929–30) 04:41

20 Act I, Scene 2: Foxtrot... Foxtrot... Foxtrot... (version for piano) *
[rev. Viktor Ekimovsky (b. 1947)]

YULIAN KREIN (1913–1996)

21 **TANGO (1930) *** 05:40

LEONID POLOVINKIN (1894–1949)

22 **FOX-TROT 'SKI' (1925)** [rev. Arthur Wilner (1881–1959)] 02:36

3 SOUTH AMERICAN DANCES (1939) * 02:28

23 No. 2. Tango

UKRAINE

REINHOLD GLIÈRE (1875–1956)

THE RED POPPY, OP. 70 (1926–27) 02:21

24 Act III: Charleston (version for piano, 1933) *

KLIMENTY KORCHMARYOV (1899–1958)

25 **AMERICAN (1928) *** 02:24

DIMITRI TIOMKIN (1894–1979)

26 **CRÉOLES BLUES (1927)** (version for piano) * 02:56

ALEXANDER TSFASMAN (1906–1971)

27 **I WANT TO DANCE, FOXTROT (1957) *** 01:13

28 **LYRICAL RUMBA (c. 1950s) *** 02:22

* **WORLD PREMIÈRE RECORDING**

TOTAL TIME: 79:49

20TH CENTURY FOXTROTS • 3

HOT JAZZ BEFORE THE COLD WAR – TRANSATLANTIC DANCES BREAK IN THE EAST

American dance music arrived in Europe in successive waves. First, breaking in Western cities such as Paris, where the American liberators got off the winning bandwagon to celebrate to the sound of marches and ragtime hits. Or in London, where the jazz bands of the Savoy Hotel set the fashion for the whole continent. Then the new transatlantic dances reached the most elegant hotels in the Old World where the youth and the nouveaux riches were in search of strong, physical sensations. They liked the raucous voices of the saxophone, sliding trombone glissandos and improvised percussions (when not banjo or ukulele) capable of driving out the equally strong vibrations of war and cannon fire.

Year after year, one-step, two-step, foxtrot, shimmy, and Charleston dances were churned out by the entertainment industry in massive doses in the United States and with local European contributions. During the Roaring Twenties a new international art form, not only catchy but danceable by all, took the spotlight. Musicians of all nations, and for all needs, from the cafe to the ballroom, up to classical composers grappling with Zeitopern, had to update – especially thanks to records, sheet music, and later, thanks to radio, sound films and to original jazz bands touring. The waves reached Vienna, Berlin, Prague, Budapest and Warsaw. This process of musical colonisation was very fast, lasted little more than a decade (as long as the existence of the Weimar Republic) and, in its movement towards the East, it finally touched, with a certain delay, even Soviet Russia.

Not all the musical forms of this jazz (whether sweet or hot) were recent: the Boston waltz was originally a dance from the 1830s and the Argentinian tango had developed in the 1880s. These forms were already known and used in classical music as well, albeit often as salon pieces, as evidenced by Dora Pejačević's walse

Unter diesen Plädoyers finden wir die Oper *Zehn Tage, die die Welt erschütterten* (1929–31), die mit dem Stalinpreis ausgezeichnete Kantate *Freies China* (1950) und das *Wiegenlied* (1924), zu dem die beruhigenden Worte geflüstert werden: »Unter der Kremelmauer steht ein großes Mausoleum / Dort liegt Iljitsch [Lenin] in seinem Sarg und wacht über das Glück der Welt«. Der American Foxtrott dürfte die einzige Notenausgabe von Kortschmarjoff sein, die im Westen (von der Universal Edition) publiziert wurde. Das Stück beginnt mit einem Klaviertriller, der zu einer aufsteigenden und vom *piano* zum *forte* sich steigernden Tonleiter führt, die überdeutlich an den ersten Takt der bahnbrechenden *Rhapsody in Blue* erinnert.

Ein ganz anderes Schicksal war dem Komponisten **Dimitri Tiomkin** (1894–1979) aus Kremenschuk in der Ukraine beschieden, der am St. Petersburger Konservatorium ausgebildet und als Student von Felix Blumenfeld zu einem brillanten Konzertpianisten wurde. Einer seiner eigenen Klavierschüler war ein schwarzer Minstrel-Show-Sänger aus New Orleans, der nach einer Vaudeville-Tournee in Russland geblieben war und seinen Lehrer mit Ragtime, Blues und frühem Jazz in Berührung brachte. Tiomkin hat später zwar bei Ferruccio Busoni in Berlin studiert, bevorzugte als Komponist aber eine leichte Manier, dank derer er zunächst nach Paris und 1925 dann in die USA kam. Dort begleitete er ein Ballettensemble der österreichischen Tänzerin und Choreographin Albertina Rasch, die später seine Frau wurde. Für sie komponierte Tiomkin bis Mitte der dreißiger Jahre, wobei andere Profis wie Ferde Grofé seine Hits orchestrierten. Der *Créoles Blues* entstand 1927 für die Show *Paris aux étoiles* (»Sterne über Paris«), die im berühmten Moulin Rouge Triumphe feierte. Tiomkin übernahm das Stück 1929 als Mittelsatz in seine *Mexican Suite* für Klavier. Der Pariser Erfolg brachte Tiomkin und seine Gemahlin zurück nach New York und dann nach Hollywood, wo seine glanzvolle Filmkarriere begann, an deren Ende er einhundert Soundtracks geschrieben und vier Oscars eingeheimst hatte.

Die zentrifugalen Wellen der Jazztänze trafen auch die chinesischen Häfen, wie der *Charleston* aus dem dritten Akt des Balletts *Der rote Mohn* von **Reinhold Glière** (1875–1956) verdeutlicht – einem Komponisten, der politisch stets über die Kritik des Regimes erhaben war. Das Ballett errang seinerzeit einen außerordentlichen Erfolg und wurde als das »erste sowjetische Ballett über ein revolutionäres Thema« gepriesen. Der dreiaktige *Rote Mohn* ist am Ende eine Art *Madame Butterfly*, wobei hier die opferbereite Heldin aus China kommt und der Schiffskapitän ein Russe ist, der ganz wie ein realistisches Stalin-Plakat aussieht und versucht, die Revolution unter den chinesischen Arbeitern zu verbreiten. Das Ballett bot die Gelegenheit zu verschiedenen exotischen Nummern, darunter zu einigen amerikanischen Tanzszenen in einem Restaurant. Im ersten Akt gibt es einen *Boston-Valse* und zu Beginn des dritten Aktes einen *Charleston*, den Glière auch in seiner Klavierbearbeitung (1933) mit Verve und Fantasie behandelt. Wahrscheinlich hat er ihn ebenso studiert und aufbereitet, wie er das damals auch mit der usbekischen, aserbajdschanischen und ukrainischen Volksmusik tat. Glière gibt den impulsiven Rhythmus des *Charleston* (einen asymmetrisch in 3+3+2 eingeteilten Vierertakt) und seine Form (ABACA mit zehntaktiger *animato*-Einleitung) getreulich wieder. Dem Publikum muss diese westliche Exotik so gut gefallen haben, dass bei der Leningrader Inszenierung von 1929 eine Jazzband mitwirkte und zwei weitere amerikanische Tänze hinzukomponiert wurden.

In den Jahren 1928/29 foxtrottete Russland in den Kommunismus: Jazz-Bands und Jazz-Orchester à la Paul Whiteman erlebten eine Blütezeit. Man hatte nichts mehr einzuwenden, wenn jemand Jazz-Suiten komponierte oder Konzertstücke verfasste wie den Foxtrott, den der Rimskij-Korsakoff- und Glasunow-Schüler **Klimentij Kortschmarjoff** (1899–1958) geschrieben hat. Der Lehrer, Pianist und Musikkritiker Kortschmarjoff gehört zu dem Kreis von Komponisten, die die Musikgeschichte vollständig abgehakt hat – was in seinem Fall vermutlich wegen seines hemmungslosen Engagements für die kommunistische Sache geschehen ist.

Boston Vertige. **Dora Pejačević** (1885–1923), born in Budapest of noble Croatian descent, is now considered among the most important Croatian composers, and has left a corpus of 58 opus numbers, most of them recorded in recent years. The small *Vertige*, which in reality is simply a slow waltz, is a manuscript recently and accidentally discovered, dated 24 May 1906, and is in a late Romantic salon style, as are her *Valse de Concert*, Op. 21 and *Walzer-Capricen*, Op. 28, all from the same year.

As early as 15 years later, the post-First World War world was stepping and sliding to the new, quicker syncopated dances exemplified with two compositions by **Ivo Tijardović** (1895–1976): *Mein Shimmy*, *Jazz-Band Shimmy* (1922) and *Loulou la languide*, *Fox-Trot* (1921) both composed in Vienna, where he was then studying. They are already mature examples of the new dances, although written in a light Viennese-operetta vein (Tijardović composed eight of them) with no pretension to higher cultural statements. Born in Split, Dalmatia, Tijardović had many talents, to say the least: he was a composer, conductor, librettist, stage and costume designer, director, dance teacher, painter and caricaturist. A man of the theatre but also able to provide a finished product for the Edition Slave of Vienna, a Croatian enterprise (1918–23). For it, he not only composed hits for piano, such as the *White Serenade*, or *Excitation dalmate* (foxtrot), but also orchestrated them (with the help of Blagoje Bersa and Jakov Gotovac who were also working there) and he often designed their wonderful Art Deco covers.

Tijardović composed in a light vein. The same can be said for the tangos of **Mihovil Logar** (1902–1998), although a decade or so had passed, and by then the style had evolved into a more complex form of art music. Logar was a Serbian composer (born in Rijeka) who had studied in Prague with Karel Boleslav Jiráček and Josef Suk. The so-called Prague Generation of Serbian composers, in opposition to the old National School, was more cosmopolitan. There is no wonder why they readily took inspiration from dances of the New World, given the lineage at the

Prague conservatory which, through Suk and Vítězslav Novák, went back to Dvořák. Logar's piano output consists mostly of concise miniatures of a post-impressionist quality, written mostly around the mid-Thirties. His *Tango-Berceuse* (?1933) with its expanded tonality is clearly a much more progressive work which, in a typical fashion of the so-called Kunstjazz (but also of Logar's well-known jocular character) combines two different forms: a syncopated dance with a lullaby *con tenerezza*.

Bulgaria was also influenced by American social dances, since Wallace Hartley's Band was entertaining tourists in Varna on the Black Sea Coast (and later in Sofia) as early as 1911. Alas, this precocious exposure was discontinued most notably because Hartley's Band embarked on the Titanic and also because of the First World War where Bulgaria took the wrong side. Bulgaria's foremost composer, **Pancho Vladigerov** (1899–1978) was born in Zürich and in 1912 went to study in Berlin, together with his twin brother Lyuben (a violinist). After his graduation, Pancho Vladigerov became the music director at the Deutsches Theater in Berlin and worked with the famous director Max Reinhardt. For Reinhardt, who at the time was also running his own revues, Vladigerov composed some new dances, among them the *Fox-trot* for piano solo (1925, later arranged in many different orchestrations).

Vladigerov's foxtrot immediately gives the idea of the appropriation and enrichment of the operetta foxtrot (compared with Tijardović's piece) by more classical music: the creation of a third voice in the middle register, the embellishment with series of triplets to vary the accompaniment, and the more complex chords serve to create that Austro-German Kunstjazz already heard in *Volume 1* (GP813) and *Volume 2* (GP814) of this anthology.

Romania was also not in such a different situation from that of its neighbouring countries. Young Romanian composers studied or specialised abroad, especially in Paris (Mihal Andricu, Theodor Rogalski), Vienna (Paul Constantinescu) or in the German conservatories, absorbing there some of the jazz idioms that were then in

Schule russisch-jüdischer Komponisten wurde anerkannt. Der Komponist Grigori Krein etwa durfte in Wien, Berlin und Paris studieren. Es ist daher kein Zufall, dass sich unter den Kompositionen seines begabten, sehr frühreifen Sohnes **Julian Krein** (1913–1996) ein *Tango* findet, der 1930 während des Studiums bei Paul Dukas in Paris entstand. Für einen Jüngling von siebzehn Jahren ist das Stück erstaunlich reif und zeigt nach den Worten seines Verfassers einen »für mich davor untypischen erotischen Anstrich«. Der *Tango* ist in Form eines Sonatensatzes geschrieben und verrät den Einfluss dessen, was der junge Krein in der vorausgegangenen Saison gehört hatte: Rachmaninoffs Klavierkonzerte, viel Ravel und Gershwins *Rhapsody in Blue*.

Neben Alexander Mossoloff und Gavriil Popoff war **Leonid Polowinkin** (1894–1949) einer der führenden Vertreter der russischen Moderne und einer der meistgespielten jungen Komponisten der frühen zwanziger Jahre. Der vielseitige Musiker experimentierte lange vor John Cage mit dem präparierten Klavier; er komponierte marxistische Neufassungen (beispielsweise von Meyerbeers *Hugenotten*, die unter dem Titel *Die Dekabristen* zu seiner politisch aktualisierten Apotheose wurden) und Puppentheaterstücke sowie viele Klavierstücke. Dank seiner Flexibilität und Originalität wurde er unter den Theaterregisseuren ein gefragter Fachmann – beispielsweise für Alexander Tairow, zu dessen Kammertheater-Revue *Kukirol* er seinen *Fox-Trot* »Ski« als Ouvertüre schrieb.

Im Rahmen der Zusammenarbeit mit Natalja Sats vom Moskauer Kindertheater (die später Prokofieffs *Peter und der Wolf* in Auftrag gab) kam es zu einer gemeinsamen Reise nach Buenos Aires, wo er sich für lateinamerikanische Tänze wie Rumba, Tango und Paso Doble interessierte. Aus diesen besteht seine 1939 komponierte und 1945 veröffentlichte Reihe der *Tri juzhno-amerikanskich tanza* (»Drei südamerikanische Tänze«). Der zweite dieser Tänze ist auf dem Kontrast zwischen der Melodie (*espressivo legatissimo*) und der Begleitung (*secco senza pedale*) aufgebaut.

wusste genau, in welche Gefahr er sich begab. Während in den Jahren der Neuen Ökonomischen Politik (NEP) noch eine gewisse Freiheit des Ausdrucks geduldet wurde, zeichnete sich während der sogenannten Kulturrevolution der Jahre 1928–31 bereits die erste Krise für jazzige Produktionen ab. Als Schostakowitsch Anfang 1929 die Bühnenmusik zu Wladimir Majakowskijs Avantgarde-Stück *Die Wanze* schrieb, einer bissigen Satire gegen die neuen Reichtümer der NEP, da erschien der kleine, freche *Foxtrott* ganz einfach als der zeitgenössische Tanz *par excellence*, wenn auch mit der für den Komponisten typischen harmonischen Schärfe.

Das zweite Beispiel aber, der *Foxtrott... Foxtrott... Foxtrott...* aus dem ersten Finale des Balletts *Das goldene Zeitalter*, bietet uns Ende desselben Jahres bereits eine Parodie des Tanzes. Es handelt sich in der Tat um so etwas wie eine Foxtrott-Orgie in einem dekadenten Musiksaal irgendeiner westlichen Hauptstadt. Die Musik wird unterbrochen, verdreht, wieder aufgenommen und in immer neuer, verrückterer Weise zusammengesetzt, um den »Geist der verdorbenen Erotik darzustellen, die für die bürgerliche Kultur der Gegenwart so typisch ist« (Schostakowitsch). In offiziellen Stellungnahmen musste sich Schostakowitsch von musikalischen Formen dieser Art distanzieren, und er behauptete, es sei der miserable Zustand der sowjetischen Musik voll und ganz dem Theater zuzuschreiben, wo »die Musik in einer Reihe von Klischees benutzt wird« – zum Beispiel wird ein fröhlicher Tanz für den Helden und ein Foxtrott als Bild bürgerlicher Dekadenz verwandt. Dennoch wahrte er dieser Musik gegenüber eine ambivalente Haltung. Wahrscheinlich hat er dieses athletische Ballett genossen, das die Auslandsabenteuer einer russischen Fußballmannschaft zeigt – denn er war selbst ein Fußballfan wie Alexander Zfasman, wenn auch kein so ausgeprägter wie der Tausendsassa Tijardović, der sogar in seiner Lieblingsmannschaft *Hajduk Split* mitspielte.

In der früheren Phase konnten die Komponisten unter der aufgeklärten Führung Anatolij Lunatscharskijs, der bis 1929 das Volkskommissariat für Bildung (*Narkompros*) leitete, noch ins Ausland reisen und ausländische Einflüsse aufnehmen; auch die

vogue in the greater cities. A pupil of Reger in Leipzig, and later of Florent Schmitt in Paris, **Mihail Jora** (1891–1971) seems to combine both teachings in his suite, *Joujoux pour ma dame*, Op. 7, composed in 1924. It is a series of ironic pastiches of the most influential modern composers of the time (Stravinsky, Debussy, Ravel and Bartók). *Un fox-trott pour ma dame* is the middle piece of the suite and displays a refined enharmonic interplay between G flat and F sharp major and a counterpoint that succeeds in encapsulating an ABA'C form in a dense miniature lasting less than two minutes.

Assimilating new tendencies in the big European capitals and propagating them back at home was a common practice, even if not every country reacted in the same way. In Hungary this music still succumbed to the Gypsy tradition and the violin remained the main vehicle both for virtuoso and languid entertainment. Young Hungarian composers, whose refined musical education could be formed abroad, such as in the case of Eugene Zádor or Miklós Rózsa at the Leipzig Conservatory, or at home under Kodály (Tibor Harsányi, Mátyás Seiber), all left their motherland very early. Both Bartók and Kodály, after all, thought that jazz was craftsmanship but not art, and its cosmopolitan, supranational character was in contrast with their music, rooted in the national folklore.

Tibor Harsányi (1898–1954) toured as a pianist and settled in Paris in 1923. The French capital was a most congenial city for his love of modern dance, be it folk-based, syncopated or classical. Many piano works in the jazzy fashion also bear testament to it. The *Blues* was composed as a *Vocalise-étude en forme de blues* for voice and piano in October of 1929 and published in a version for piano solo in 1931. It was too catchy a piece not to be arranged for piano (and later for violin and piano, cello and piano, and even for jazz orchestra). In Harsányi's *Fox-trot*, we observe one of the typical rhythmic devices that serve to vary the basic marching rhythm of the old ragtime: the three-quarter waltz accompaniment is repeated in a four-quarter frame, creating an asymmetrical pattern. The piece was written in July

1929 for a collective piano album, *Treize danses*, in which much of his composer friends of the so-called École de Paris took part (among them the émigrés Tansman, Martinů, Schulhoff and Mihalovici).

Eugene Zádor (born Jenő Zádor, 1894–1977) settled in Vienna, a more kindred city for his tastes, where he was soon successful both as a teacher and as a composer of operas, ballets and orchestral works, often tinged with Hungarian flavour and lush Straussian orchestration. Curious and versatile, by 1919 Zádor had already used a syncopated foxtrot-mould as the sixth of his orchestral *Variations on a Hungarian Folksong* [see Naxos 8.573274]. The *Bagatellen in Jazz*, probably written in 1933, are one of the few piano compositions of the Hungarian author who emigrated to the United States in 1939, quickly finding a job as orchestrator in Hollywood (particularly for the film scores of his friend Miklós Rózsa). The unusual diptych consists of an *Andantino* whose polyphonic richness is such, that much of the movement is written on three staves, and a short toccata-like *Vivace*.

Alexander Moyzes (1906–1984) was responsible for the first Slovakian works with jazz influences. In 1925 he went to Prague, where the conservatory was then a most advanced spot for music experimentation as it had an international environment. Moyzes' interest in the popular American dances was shared there by Alois Hába, whose open class he attended, but above all by his Czech classmates Jaroslav Ježek and Emil František Burian, who in 1928 had published the first Czech study of jazz music. It is not unsurprising, then, that many of his early chamber pieces reflect his interest in these new rhythms. Above all the *Jazz Sonata, Op. 14, No. 2* for two pianos, as well as the *Divertimento, Op. 11* (both 1930), composed for small orchestra and then arranged for piano. It is a set of six impressionistic sketches dedicated to Marta ('Martička') Březíková, soon to become his wife. The suite, his first programmatic work, depicts moments in a day of his fiancée, where *Tango-Blues*, the fourth piece, with its polished tonal elegance, represents her jazzy leisure moments.

und bekannter Lehrer, der sein Studium als Bester einer Klasse abschloss, die auch Sergej Rachmaninoff und Alexander Skrjabin besuchten. Der zweite, Miron Levin (1879–1965), war der Autor unbeschwerter Walzer, Humoresken und Polkas, die sich zehn Jahre vor den Stücken seines jüngeren Bruders großer Beliebtheit erfreuten. Dieser wiederum war eine jener musikalischen Begabungen, die damals mit Foxtrotts, Tangos, Ragtimes, Liedern und Romanzen die Bedürfnisse des Marktes befriedigten. Titel wie *The Snow of Yukon* und *Ali, Pearl of the East* oder *Hockey* spielen augenzwinkernd auf die verschiedenen amerikanischen Welterfolge an, die man in den frühen zwanziger Jahren überall kannte. Levins *Valse Boston* op. 15 (1926) ist ein langsamer Walzer, dessen melancholisches, im *pianissimo* gespieltes Hauptthema in h-moll mit den chromatischen Triolen auf dem dritten Taktteil die gleichen Merkmale aufweist wie Spolianskys *Morphium*. Dieser A-Teil kehrt dreimal wieder und wird von schnelleren Walzern (*più mosso*) unterbrochen, woraus das Schema ABACA+Coda resultiert.

Levin war einer von vielen Komponisten, die ihren Lebensunterhalt mit der Begleitung von Stummfilmen verdienten. Laks, Tiomkin und **Dmitrij Schostakowitsch** (1906–1975) lernten durch diese Tätigkeit viel über leichte Unterhaltung, neue Tänze und den populären Geschmack. Schostakowitsch scheint die Berechenbarkeit dieser Tänze nicht sehr gemocht zu haben. Zeitzeugen berichten nicht nur von seinem fehlenden Geschick als Tänzer, sondern auch von seinem Verlangen, beim Spielen die simplen kontinuierlichen Synkopen zu verändern und zu verkomplizieren – sehr zum Ärger seiner tanzenden Freunde.

Seit der berühmte Theaterregisseur Wsewolod Meyerhold im Jahre 1924 Ilja Ehrenburgs *Trust D.E.* mit einem Jazzorchester auf der Bühne inszeniert hatte, eroberte diese Musik die Welt des sowjetischen Theaters und Balletts. In diesem Augenblick ließ sich die Gleichung von Jazz und Bolschewismus nicht mehr auflösen, und jeder Komponist, der Foxtrotts, Charlestons und Tangos verwandte,

Kiddies von Sam Wooding und anderer originaler Ensembles, der Jazz auch in Russland allmählich seine Akzeptanz, ohne dass man viel von seiner besonderen anarchischen Kraft wahrgenommen hätte. Im Gegenteil: Die kulturelle Isolation des Landes und seine Abwesenheit in der europäischen Jazz-Debatte zeitigte nun eine solche Menge an Foxtrotts und Boston-Waltzes, dass fast jeder junge Komponist den neuen Stil bis zum Ende des Jahrzehnts mehr oder wenig beherrschte.

Das erste Beispiel ist zweifellos eine Überraschung, denn der *Fox-Trot*, den **Jewgenij Mrawinskij** (1903–1988) im Jahre 1929 komponiert hat, ist das Werk eines Musikers, dessen nüchterne und strenge Haltung als Dirigent man wohl kaum mit der Welt der leichten Unterhaltungstänze in Verbindung bringen wird. Das Jahr 1929 markiert einen entscheidenden Punkt in Mrawinskij's Karriere, der jetzt – nach gut sechs Jahren als Ballett-Repetitor am Mariinskij-Theater – professionell zu dirigieren begann, woraus sich die Kenntnis der neuen Tänze erklärt.

Der *Fox-Trot* ist nicht das einzige Stück dieser Art, das Mrawinskij geschrieben hat (in dem hier benutzten Manuskript sind auch ein *Tango* und ein *Exzentrischer Tanz* überliefert). Er gab seine Laufbahn als Komponist allerdings auf, um sich fortan der Reproduktion fremder Werke zu widmen. Der *Fox-Trot* weist eine sehr symmetrische Form auf, bestehend aus Einleitung, sechzehntaktigen *Choruses* (um den Jazz-Begriff zu verwenden) aus jeweils achttaktigen Phrasen, die immer wiederholt werden – außer im Schlussteil, wo das Hauptthema verändert und erweitert wird. Die Anlage ist das für den Tanz typische ABA', das aber dank seiner frischen Erfindung und Vielfalt nie banal wird.

Eine zweite Überraschung dürfte hier schon der Name des jüdischen Komponisten **Aleksandr Levin** (1886–1960) sein. Der im Westen völlig unbekannte Künstler war der jüngste von drei Brüdern, deren Laufbahnen den Wandel der Zeit widerspiegeln. Der erste, Josef Lhévinne (1874–1944), war ein romantischer Pianist

At the turn of the century, Poland was still crushed and divided between the great empires. Some composers found themselves Austro-Hungarian citizens, while others Russian ones, and all those represented here were of Jewish origin. The result led to very diversified professional trajectories, but always musically oriented either towards Paris or Berlin.

Mischa Spoliansky (1898–1985) was born into a Jewish musical family in Białystok (then part of the Russian Empire) and very early became a well-known figure in Berlin cafes and nightclubs, being – among others – the house composer and pianist at the well-known Schall und Rauch cabaret. In order to keep up with the times, like all cabaret musicians of this era, Spoliansky produced extraordinary musical examples of the new dances almost simultaneously with their American or English models. One example is his *Jimmy Shimmy*, composed as early as 1921, whose rhythmic pattern of dotted notes is constantly suspended by three *marcato* chords where the dancer, with his body still, could shimmy, i.e. move her/his shoulders alternately back and forth.

Even if most of Spoliansky's successes of the time were in the form of songs, the *Morphium*, *Valse Boston* (1920) was an instrumental piece, here in its piano version. *Morphium* found a congenial interpreter in the famous Anita Berber, one of the most notorious femmes fatales on the Weimar stage. An ill-famed drug addict, she performed it with great success in Vienna in 1922. The piece, also in its jazz-band version, starts with a piano solo *lento e misterioso* introduction, where the accompaniment rises and falls in a serpentine minor third with painful chromatic triplets – almost a sign of withdrawal weakness and which, in fact, recur again at the end. It was the first of many instant hits by Spoliansky who, luckily for him, had created his own publishing company to publicise and sell his music.

When Hitler came to power, Spoliansky was forced to leave Germany. He found a second chance as a film composer, working mainly in England. His *Harlem Blues* displays his deep knowledge of Gershwin, a model for many composers of the time, especially in the continuous semitone *acciaccatura* ornaments and the numerous *sforzando* piano trills. The piece, which has a ragtime march-like section before the final blues statement, has an unknown origin, perhaps cinematographic; it was played in London in 1943 together with four other *Impressions*, and has an alternate title *Awakening in Harlem*.

Alexandre Tansman (Polish: Aleksander, 1897–1986) was also born under the Russian Empire in Łódź. When Poland became independent in 1919, he was the first to win a composers' competition in the new state. However, he soon decided to continue his musical career in Paris following Chopin's footsteps, also in his ability to transform popular dances into refined classical piano masterworks. A man of cosmopolitan culture, and a prolific composer, Tansman was also a virtuoso pianist who was able to delve into jazz music while on tour in the United States in 1927. He was close friends with George Gershwin, who helped him the most to become familiar with the New Orleans jazz style. Tansman's best jazz-influenced works, the *Sonatine transatlantique* and *Tempo Americano*, both originated in 1931. The latter piece for piano is actually an arrangement of the second movement of his *Symphonie concertante* (1931) for piano quartet and orchestra, commissioned by Queen Elisabeth of Belgium. The orchestral movement, clearly a tribute to Gershwin, is equally effective also in Tansman's own piano transcription, the more so as the *très sec* ('very dry') *staccato* alternates with *marcato* piano chords conveying the energy of the Charleston, as much as the *legato dolce* and *cantante* accompaniment suits to its central *Tempo di blues* slower section. When the Nazis invaded Paris, Tansman (by then a French citizen) hid in Nice where he and his family had to wait for a US visa, and in 1941 he left for Los Angeles.

Glück überlebte er, da er als Leiter des KZ-Orchesters eingesetzt war. Dabei kamen ihm seine Erfahrung mit Volksweisen und Jazz sowie ein handwerkliches Geschick als Orchestrator zugute. Laks hatte früher als »Stehgeiger« in Stummfilmkinos gearbeitet und einige jazz-beeinflusste Kompositionen verfasst – darunter einen (heute verschollenen) *Blues symphoniques – Jazz Fantasy* für Saxophon und Orchester (1928), eine *Sonate pour violoncelle et piano* (1932) und einen *Blues* für Klavier, der zwar undatiert ist, mit höchster Wahrscheinlichkeit aber aus derselben Zeit stammt. Es handelt sich um ein einfaches Stück mit dem »korrekten« Impuls des Blues, bestehend aus unakzentuierten Staccato-Vierteln in der linken Hand, die mit unkomplizierten Harmonien einhergehen – ein Beweis über den nüchternen Sinn für Proportionen und rhythmische Reinheit, der Szymon Laks auszeichnete.

Die Amerikanisierung der leichten Unterhaltung zu stoppen, wäre ohne die vollständige Schließung der Grenzen und die totale Kontrolle über die Medien beinahe unmöglich gewesen. Jazz und Swing waren in den zwanziger und dreißiger Jahren zu populär, als dass man die Menschen zu Polka und Walzer hätte zurückbringen können. Und die Radiosender, die in London (BBC), Toulouse, Beromünster und später in Luxemburg ihre Jazzsendungen ausstrahlten, waren so leistungsfähig, dass man sie über Tausende von Kilometern hin empfangen konnte. Der Krieg gegen das Phänomen des Jazz war von vornherein so aussichtslos wie der heutige Versuch, die Kinder von der Macarena abzuhalten.

Nach Russland kam der Jazz im Jahre 1922 – mit einer gewissen Verspätung also, da das Land zuvor in einen blutigen Bürgerkrieg verwickelt gewesen war. Zudem verhinderte die Inflation des Rubel (wie auch der Mark) den Erwerb ausländischer Waren sowie den Besuch originaler Jazzbands. Zwischen 1925 und 1928 wurden westliche Komponisten nach Moskau und Leningrad eingeladen, und die Werke von Milhaud, Hindemith und Weill wie auch Ernst Kreneks allenthalben aufspielender Jonny regten die jungen russischen Komponisten zum Studium der neuen Musik an. Gleichwohl fand damals, auch durch den Besuch der bekannten *Chocolate*

bekannt. Möglicherweise gibt es einen kinematographischen Hintergrund: Es wurde 1943 in London zusammen mit vier anderen *Impressions* gespielt und trägt den alternativen Titel *Awakening in Harlem*.

Alexandre (Aleksander) **Tansman** (1897–1986) wurde im damals ebenfalls noch russischen Łódź geboren. Nachdem Polen 1919 seine Unabhängigkeit erlangt hatte, war er der erste Sieger in einem Komponistenwettbewerb des neuen Staates. Er entschied sich indes schon bald, seine musikalische Karriere in Paris voranzubringen und in die Fußstapfen Chopins zu treten, wobei ihm seine Fähigkeit zugute kam, populäre Tänze in raffinierte klassische Meisterwerke für Klavier zu verwandeln. Der Kosmopolit Tansman war nicht nur ein produktiver Komponist, sondern auch ein virtuoser Pianist und beschäftigte sich während einer US-Tournee mit dem Jazz. Er war ein enger Freund von George Gershwin, der ihm ganz besonders dabei half, sich mit dem New Orleans-Jazz vertraut zu machen. Die besten Werke, die Tansman unter dem Einfluss des Jazz geschrieben hat, sind die *Sonatine transatlantique* und *Tempo Americano*, beide aus dem Jahre 1931. Das letztgenannte Stück ist die Klavierbearbeitung des zweiten Satzes aus der *Symphonie concertante* (1931) für Klavierquartett und Orchester, die Königin Elisabeth von Belgien in Auftrag gegeben hatte. Der Orchestersatz, eine eindeutige Hommage an Gershwin, ist in Tansmans Arrangement gleichermaßen wirkungsvoll, zumal das sehr trockene Staccato (*très sec*) mit *Marcato*-Akkorden alterniert, die die Energie des Charleston vermitteln, wie andererseits das *legato dolce* mit seiner *cantante*-Begleitung zu dem zentralen *Tempo di blues* passt. Als die Nazis in Paris einmarschierten, versteckte sich Tansman, der inzwischen französischer Staatsbürger geworden war, in Nizza, wo er mit seiner Familie auf das US-Visum wartete, das 1941 die Fahrt nach Los Angeles ermöglichte.

Weniger glücklich war sein Landsmann **Simon** (Szymon) **Laks** (1901–1983), der 1926 (über Wien) nach Paris übersiedelte, dann aber 1941 verhaftet und im Lager Beaune-la-Rolande bei Orléans interniert und 1942 nach Auschwitz deportiert wurde. Zum

Not so lucky was his countryman **Simon** (Szymon) **Laks** (1901–1983) who moved to Paris in 1926 (via Vienna) but in 1941 was arrested, interned in the camp at Beaune-la-Rolande, close to Orléans, and later deported to Auschwitz in 1942. He luckily survived as he was engaged as head of the orchestra at the concentration camp. His experience with folkloric tunes and jazz forms, together with his craftsmanship in orchestration came in handy there. Laks had formerly worked as violin accompanist for silent films, and he had also some jazz-influenced compositions to his name, particularly a (now lost) *Blues symphoniques – Jazz Fantasy* for orchestra and saxophone (1928), a *Sonate pour violoncelle et piano* (1932) and a piano *Blues*, undated, but most probably from around the same period. This is a simple work with the ‘correct’ blues beat of not-accented, *staccato* crotchets in the left hand along with uncomplicated harmonies. A testament to Laks’ sober sense of proportions and rhythmic purity.

Trying to stop the Americanisation of light entertainment was almost impossible without total closure of borders and total control of the media. Jazz and swing were too popular in the Twenties and Thirties to try to get people back to polkas and waltzes. And radios broadcasting jazz programmes in London (BBC), Toulouse, Beromünster and, later, Luxembourg were so powerful that they were picked up thousands of miles away. The war against the jazz phenomenon was lost from the beginning, so much as trying to prevent one’s children to dance the Macarena nowadays.

Jazz reached Russia in 1922, a bit late, as before that date the country was embroiled in a bloody civil war, and the value of the rouble (like that of the German mark) prevented both the purchase of foreign goods and the arrival of original bands. During the years between 1925 and 1928, Western composers were invited in Moscow and Leningrad, and so works by Milhaud, Hindemith, Weill and the ubiquitous *Jonny spielt auf* by Ernst Krenek encouraged young Russian composers

to study the new music. However, during these years, and with visits by the well-known Chocolate Kiddies of Sam Wooding and other original jazz bands, Russia could gradually accept this music nearly without feeling its particular anarchic force. On the contrary, its cultural isolation, its non-participation in the European jazz debate allowed the publication of foxtrots and Boston waltzes, so much so, that by the end of the decade, almost every young composer had more or less mastered the new style.

The first example is certainly a surprise, because the *Fox-Trot* composed in 1929 by conductor **Yevgeny Mravinsky** (1903–1988) comes from a musician whose sober and austere gestures as conductor are certainly not associated with light entertainment dances. The 1929 date betrays a crucial point in his career when Mravinsky began conducting professionally after more than six years at the Mariinsky Theatre serving as a ballet *répétiteur*, a valuable fact that explains his knowledge of the new dances. Though it was not the only such piece Mravinsky composed (a *Tango* and an *Eccentric Dance* survive in the same manuscript used here), he abandoned his career as a composer to embrace the re-creation of music by others. The *Fox-Trot* reveals a very symmetrical form in its composition, with introduction, 16-bar-long choruses (to use the jazz word) constructed from musical phrases of 8 bars each (always repeated twice), except in the final part, where the main theme is varied and extended. The overall scheme then is an ABA', typical of the dance, but with a freshness of invention and variation that avoids banality.

A second surprise here should be the name itself of the Jewish composer **Aleksandr Levin** (1886–1960). Completely unknown in the western world, Levin was the third of three brothers whose careers reflect the changing times. The first, Josef Lhévinne (1874–1944), was a Romantic pianist and well-known teacher who graduated at the top of a class that included both Rachmaninov and Scriabin. The second, Miron Levin (1879–1965) wrote light-hearted waltzes, humoresques and polkas, favoured

Mischa Spoliansky (1898–1985) war der Sohn einer jüdischen Musikerfamilie aus Białystok, das damals noch zum russischen Reich gehörte. Schon sehr früh war er eine bekannte Figur in den Berliner Cafés und Nachtclubs – unter anderem als Hauskomponist und Pianist des bekannten Kabarets *Schall und Rauch*. Spoliansky ging mit der Mode und produzierte, wie alle damaligen Kabarettisten, fast zeitgleich mit ihren amerikanischen und englischen Vorbildern außergewöhnliche Exempel neuer Tanzmusik. Dazu gehört der schon 1921 komponierte *Jimmy Shimmy*, dessen punktierter Rhythmus ständig von drei *Marcato*-Akkorden unterbrochen wird, die den Tänzern den »shimmy« erlaubten, das heißt: bei ruhiger Körperhaltung die Schultern vor- und rückwärts zu bewegen.

Mit seinen Liedern hatte Spoliansky die größten Erfolge. *Morphium*, *Valse Boston* (1920) ist ein Instrumentalstück, das hier in der Klavierfassung zu hören ist. Das Stück fand in der berühmten Anita Berber, einer der verruchtesten *femmes fatales* der Weimarer Bühne, eine kongeniale Interpretin: Die berühmt-berüchtigte Drogensüchtige führte *Morphium* 1922 in Wien mit großem Erfolg auf. Das Stück, von dem es eine Fassung für Jazzband gibt, beginnt mit einem *Lento e misterioso*, dessen Begleitung in serpentinenartigen kleinen Terzen mit schmerzlich-chromatischen Triolen auf- und absteigt – beinahe wie ein Symptom des Entzugs, das am Ende tatsächlich noch einmal erscheint. Es war der erste von vielen Spontanerfolgen Spolianskys, der glücklicherweise einen eigenen Verlag gegründet hatte, um seine Musik bekannt zu machen und zu verkaufen.

Als Hitler an die Macht kam, musste Spoliansky Deutschland verlassen. Er nutzte seine zweite Chance und arbeitete fortan – vor allem in England – als Filmkomponist. Insbesondere die halbtönigen *acciacature* und die vielen *sforzato*-Triller seines *Harlem Blues* zeugen von einer genauen Kenntnis Gershwins, der ein Vorbild der damaligen Komponisten geworden war. Über den Ursprung des Stückes, das vor dem abschließenden Blues in einen ragtime-artigen Marsch verfällt, ist nichts

Diptychon besteht aus einem *Andantino* von einem solchen polyphonen Reichtum, dass ein großer Teil des Satzes auf drei Systemen notiert ist, sowie einem kurzen, toccatenartigen *Vivace*.

Alexander Moyzes (1906–1984) zeichnet für die ersten jazz-beeinflussten Werke der Slowakei verantwortlich. 1925 ging er ans Prager Konservatorium, das damals aufgrund seines internationalen Umfeldes der fortschrittlichste Ort für musikalische Experimente war. Moyzes besuchte die offene Klasse von Alois Hába, der sich ebenso für die populären amerikanischen Tänze interessierte wie seine tschechischen Schüler Jaroslav Ježek und Emil František Burian, der 1928 die erste tschechische Jazzstudie veröffentlicht hatte. Es ist kein Wunder, dass viele der Kammermusiken, die Moyzes in jungen Jahren geschrieben hat, das Interesse an der neuen Rhythmik spiegeln. Vor allem gilt das für die 1930 entstandene *Jazz-Sonate* op. 14 Nr. 2 für zwei Klaviere sowie für das gleichaltrige *Divertimento* op. 11, das ursprünglich für kleines Orchester geschrieben und hernach für Klavier bearbeitet wurde. Es handelt sich dabei um eine Folge von sechs impressionistischen Skizzen, die Moyzes seiner künftigen Ehefrau Marta (»Martička«) Březíková gewidmet hat. Die Suite ist das erste programmatische Werk des Komponisten, in der darin verschiedene Momente im Tagesablauf seiner Verlobten schildert. An vierter Stelle steht ein *Tango-Blues*, dessen geschliffene klangliche Eleganz die Momente des jazzigen Müßiggangs darstellt.

Um die Jahrhundertwende war Polen noch immer zwischen den großen Kaiserreichen aufgeteilt. Einige Komponisten fanden sich als österreichisch-ungarische Bürger wieder, andere wiederum als Russen – alle aber, die hier vertreten sind, waren jüdischer Herkunft. Die polnische Zerrissenheit führte zu sehr unterschiedlichen beruflichen Werdegängen, die sich aber musikalisch durchweg an Paris oder Berlin orientierten.

a decade before that of Aleksandr. The youngest brother was exactly the sort of gifted musician who in those years published foxtrots, tangos, ragtimes, songs and romances for the needs of the market. Titles such as *The Snow of Yukon*, or *Ali*, *Pearl of the East*, or *Hockey* wink at the various American worldwide successes well known everywhere in the early Twenties. Levin's *Valse Boston*, Op. 15 (1926) is a slow waltz, in which the melancholic, *pianissimo* B minor main theme has the same characteristics as Spoliansky's *Morphium*, with chromatic triplets on the second upbeat of the measures. This A section recurs three times, and is interrupted by *più mosso* quicker waltzes, resulting in an overall ABACA+coda scheme.

Levin was one of the many composers who made their living accompanying silent films. Laks, Tiomkin and **Dmitry Shostakovich** (1906–1975) through that activity learnt much about light entertainment, new dances and popular tastes. Shostakovich doesn't seem to have much appreciated the predictability of these dances. Witnesses of the time tell not only of his ineptitude as a dancer, but also of his need, when playing, to vary and complicate the simple patterns of continuous syncopation, to the great annoyance of his dancing friends.

Since 1924, when the famous theatre director Vsevolod Meyerhold had staged *The Trust D.E.* by Ilya Ehrenburg, with a jazz orchestra on stage, such music won over the Soviet world of theatre and ballet. From that moment on, however, the equation between jazz and Bolshevism became indissoluble and every composer who used foxtrots, Charlestons and tangos did so in full awareness of the danger.

While in the years of the NEP (New Economical Policy) a certain freedom of expression was still tolerated, during the so-called Cultural Revolution of the years 1928–31, a first crisis for such jazzy musical production became apparent. In early 1929, when Shostakovich penned the stage music for Mayakovsky's avant-garde play *The Bedbug* – a scathing satire against the new riches of the NEP – the little

cheeky *Foxtrot* simply appears as the contemporary dance par excellence, although with some harmonic edginess typical of the composer.

But the second example, the *Foxtrot... Foxtrot... Foxtrot...* number taken from *The Golden Age* ballet (finale of Act I), composed at the end of the same year, gives us already a parody of the same dance. This is, in fact, a sort of foxtrots' orgy in a decadent music hall of some Western capital. The music is interrupted, distorted, resumed, reassembled in an increasingly frenetic manner, in order to depict the 'spirit of depraved eroticism which is characteristic of contemporary bourgeois culture' (Shostakovich). When it came to official statements, Shostakovich had to distance himself from such musical forms, claiming that the abysmal state of Soviet music was fully the blame of the theatre, where 'music is employed in a series of clichés', such as a jolly dance for a hero, and a foxtrot to portray bourgeois decadence. Still, he remained ambivalent about such compositions, probably enjoying this athletic ballet with the adventures of a Russian football team abroad, as he was a football fanatic, as was Tsfasman – though not as much as that jack-of-all-trades Tijardović, who even played in his beloved team Hajduk Split.

In the earlier period, under the enlightened leadership of Anatoly Lunacharsky, head of the People's Commissariat for Education (Narkompros) until 1929, composers could still travel abroad and absorb foreign influences and a school of Russian-Jewish composers was also recognised. Composer Grigory Krein was allowed to study abroad, where he lived between Vienna, Berlin and Paris. It is therefore no coincidence that among the compositions of his son, **Yulian Krein** (1913–1996), a very precocious talent, there is a *Tango*, composed in Paris in 1930, while he was studying under Paul Dukas. The piece is a mature expression for a boy of 17, and at the same time reveals what Krein himself defined as 'an erotic touch that previously was untypical for me'. The piece, written in the form of a sonata movement, betrays the influence of the music he had heard the previous season: Rachmaninov's piano concertos, much Ravel, and Gershwin's *Rhapsody in Blue*.

Bartók war der Jazz keine Kunst, sondern ein Handwerk, dessen kosmopolitisch-übernationaler Charakter ihrer eigenen, in der heimischen Folklore wurzelnden Musik widersprach.

Tibor Harsányi (1898–1954) tourte als Pianist und ließ sich 1923 in Paris nieder. Er liebte den modernen Tanz, ob dieser nun folkloristisch, synkopiert oder klassisch war, und die französische Hauptstadt entsprach dieser Liebe. Davon zeugen viele jazzige Klavierstücke. *The Blues* entstand im Oktober 1929 als *Vocalise-étude en forme de blues* für Singstimme und Klavier und erschien 1931 in einer Fassung für Klavier solo: Dieser *Blues* war einfach zu eingängig, als dass man auf dieses Arrangement oder auf die späteren Einrichtungen für Violine bzw. Violoncello und Klavier und für Jazzorchester hätte verzichten mögen. In Harsányis *Fox-trot* finden wir einen der typischen Rhythmen, mit denen sich der grundlegende Marschtritt des alten Ragtime variierten ließ: Durch die Wiederholung einer Walzerbegleitung (3/4) im Viervierteltakt entsteht also eine asymmetrische Struktur. Das Stück entstand im Juli 1929 für das kollektive Klavieralbum *Treize danses*, an dem sich viele Komponistenfreunde der sogenannten École de Paris beteiligten – unter anderem die Emigranten Tansman, Martinů, Schulhoff und Mihalovici.

Eugene Zádor (Zádor Jenő, 1894–1977) ließ sich zunächst in Wien nieder, weil die dortige Atmosphäre seinem eigenen Geschmack entsprach. Bald konnte er als Lehrer wie auch mit seinen oft ungarisch getönten, in der üppigen Instrumentation à la Richard Strauss geschriebenen Opern, Balletten und Orchesterwerken Erfolge feiern. Der wissbegierige und vielseitige Zádor hatte schon 1919 als sechste seiner *Variationen über ein ungarisches Volkslied* für Orchester [Naxos 8.573274] einen synkopierten Foxtrott geschrieben. Die *Bagatellen in Jazz* dürften 1933 entstanden sein und gehören zu den wenigen Klavierwerken des Ungarn, der 1939 in die USA emigrierte und dort schnell als Orchestrator in Hollywood unterkam, wo er vor allem die Filmmusiken seines Freundes Miklós Rózsa orchestrierte. Das ungewöhnliche

Wladigerows Foxtrott lässt sofort erahnen, wie die klassischere Musik sich den Operetten-Foxtrott (à la Tijardović) anverwandelt und diesen angereichert hat: Die dritte Stimme im mittleren Register, die ornamentalen Triolenketten, die das Akkompagnement auflockern, und die komplexeren Akkorde lassen jenen deutsch-österreichischen Kunstjazz entstehen, der bereits in den beiden ersten Folgen dieser Anthologie (GP813 und 814) vertreten war.

In Rumänien war die Situation kaum anders als in den Nachbarländern. Junge rumänische Komponisten studierten oder spezialisierten sich im Ausland – an deutschen Konservatorien oder in Paris wie Mihal Andricu und Theodor Rogalski beziehungsweise in Wien wie Paul Constantinescu, wo sie einige der Jazz-Idiome aufnahmen, die damals in den Großstädten *en vogue* waren. **Mihail Jora** (1891–1971) studierte zunächst bei Max Reger in Leipzig, anschließend bei Florent Schmitt in Paris und hat 1924 in seiner Suite *Joujoux pour ma dame* op. 7 anscheinend die Prinzipien seiner beiden Lehrer vereint. Es handelt sich dabei um eine Reihe ironischer Pastiches, die die einflussreichsten modernen Komponisten der Zeit nachahmen (Strawinsky, Debussy, Ravel und Bartók). Der Mittelsatz der Suite, *Un fox-trott pour ma dame*, spielt auf raffinierte Weise mit der enharmonischen Verwechslung von Ges- und Fis-dur und mit einem Kontrapunkt, so dass eine dichte, kaum zweiminütige Miniatur in der Form ABA'C entsteht.

Es war eine gängige Praxis, die in den europäischen Metropolen herrschenden Modetrends zu assimilieren und in der Heimat zu verbreiten, wobei nicht alle Länder auf gleiche Weise reagierten. Ungarn war musikalisch noch der Zigeunertradition verpflichtet, und die Geige war das wichtigste Instrument der virtuosen wie auch der sinnlich-schmachtenden Unterhaltung. Junge Komponisten, die ihre umfassende Ausbildung im Ausland erhielten wie Eugene Zádor und Miklós Rózsa am Leipziger Konservatorium oder Tibor Harsányi und Mátyás Seiber daheim bei Zoltán Kodály, kehrten dem Vaterland sehr bald den Rücken. Sowohl für Kodály als auch für Béla

Leonid Polovinkin (1894–1949) was, together with Alexander Mosolov and Gavriil Popov, one of the leaders of Russian modernism, and one of the most performed young composers in the early Twenties. A versatile musician, he experimented with prepared piano well before Cage, composed Marxist remakes (as with Meyerbeer's *Les Huguenots* redone with a new politically updated apotheosis, under the title *The Decembrists*), puppet theatre pieces, and much piano music. His flexibility and originality made him a highly sought-after professional by *metteurs en scène*, such as Alexander Tairov, for whose Kamerny Theatre revue *Kukiról* he composed his *Fox-Trot 'Ski'*, as an overture.

Another theatrical collaboration, that with Natalya Sats of the Moscow Children's Theatre (who later commissioned Prokofiev's *Peter and the Wolf*), led Polovinkin to accompany her to Buenos Aires, where he became interested in South American dances such as the rumba, tango and paso doble which constitute his 1939 set *Three South American Dances*, published in 1945. No. 2. *Tango* is built on the contrast between the *dolce espressivo legatissimo* melody and the *secco senza pedale* accompaniment.

In their centrifugal expansion, the waves of jazz dances also touched the ports of China, as makes clear the *Charleston* from the third act of the ballet *The Red Poppy* by **Reinhold Glière** (1875–1956), a composer who was always politically above criticism from the regime. The ballet was an extraordinary success at the time, and was praised as 'the first Soviet ballet on a Revolutionary subject'. In its three acts, *The Red Poppy* in the end is a sort of *Madama Butterfly* where the self-sacrificing heroine is Chinese, and the captain of the ship a Russian (who looks very much like a realist-billboard Stalin), who tries to bring revolution among the Chinese labourers. The ballet gave the opportunity for various exotic numbers, among which some American dancing scenes in a restaurant. In Act I there is a Boston waltz and at the opening of Act III a *Charleston* in which Glière, in his piano transcription (1933),

treats the new dance with verve and imagination. He probably studied and handled it as he did at the time with Uzbek, Azerbaijani or Ukrainian folklore. Glière faithfully reproduces the Charleston's driving rhythm – a 4/4 measure divided into three asymmetrical units (3+3+2) – and its ABACA scheme (preceded here by a ten-bar *animato* introduction). The audience must have greatly appreciated this Western exoticism, so much so, that in the Leningrad production (1929) a jazz band was introduced, and two more American dances were specially composed.

By 1928–29, Russia was fox-trotting to Communism: jazz-bands and jazz orchestras à la Paul Whiteman flourished. No more objections were made to composers if they composed jazz suites, or concert pieces such as the foxtrot by **Klimenty Korchmaryov** (also transliterated as Korchmarev; 1899–1958). Pupil of Rimsky-Korsakov and Glazunov, teacher, pianist and music critic, Korchmaryov was another composer whom music history has written off completely, in this case probably for his excessive dedication to the Communist cause. Such works include his opera *Ten Days That Shook the World* (1929–31), the Stalin Prize-winner cantata *Free China* (1950) and his *Lullaby* (1924) with his reassuring whispered words 'Under the Kremlin wall there's a big mausoleum / There llich [Lenin] lies in his coffin, guarding the world's happiness.' His *American* foxtrot is probably his only score published in the West (by Universal Edition), and opens with a piano trill leading to an ascending scale (from *piano* to *forte*) so clearly reminiscent of the first bar of Gershwin's ground-breaking *Rhapsody in Blue*.

Quite a different destiny was had by another Ukrainian composer, **Dimitri Tiomkin** (1894–1979) born in Kremenchuk and trained at the St Petersburg Conservatory, where he excelled as a solo pianist under the tutelage of Felix Blumenfeld. He was exposed to ragtime, blues, and early jazz through one of his piano students, a black minstrel-show singer from New Orleans who had remained in Russia after a vaudeville tour. Although Tiomkin later studied with Busoni in Berlin, as a composer

Tijardović komponierte in einer leichten Manier. Dasselbe lässt sich über **Mihovil Logar** (1902–1998) und seine Tangos sagen, wobei inzwischen etwa ein Jahrzehnt vergangen war und der Stil sich inzwischen zu einer komplexeren Form der Kunstmusik entwickelt hatte. Der Serbe Logar stammte aus Rijeka und hatte in Prag bei Karel Boleslav Jiráček und Josef Suk studiert. Die sogenannte Prager Generation serbischer Komponisten war im Gegensatz zur alten nationalen Schule kosmopolitischer eingestellt. Daher überrascht es nicht, dass sie sich gern von den Tänzen aus der Neuen Welt inspirieren ließen, denn die Linie des Prager Konservatoriums ging über Josef Suk und Vítězslav Novák bis zu Antonín Dvořák zurück. Logars Klavierschaffen besteht vornehmlich aus prägnanten, postimpressionistischen Miniaturen, die zum größten Teil um die Mitte der dreißiger Jahre entstanden. Seine *Tango-Berceuse* (1933?) ist mit ihrer erweiterten Tonalität deutlich progressiver; sie verbindet in der typischen Art des sogenannten Kunstjazz (und Logars bekanntermaßen heiterem Charakter) zwei unterschiedliche Formen miteinander – einen synkopierten Tanz und ein Wiegenlied *con tenerezza*.

Auch Bulgarien wurde von den amerikanischen Gesellschaftstänzen beeinflusst. Schon 1911 sorgte Wallace Hartley's Band in Varna an der Schwarzmeerküste (und später in Sofia) für die Unterhaltung der Touristen. Diese frühen Auftritte fanden allerdings wenig später ihr Ende – einmal, weil Hartley's Band an Bord der *Titanic* gegangen war, und dann durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges, als Bulgarien auf der falschen Seite stand. Der bedeutendste bulgarische Komponist **Pantscho Wladigerow** (1899–1978) wurde in Zürich geboren und ging 1912 zusammen mit seinem Zwillingsbruder Ljuben, einem Geiger, zum Studium nach Berlin. Nach seinem Examen wurde er Musikdirektor des dortigen Deutschen Theaters. Er arbeitete mit dem berühmten Regisseur Max Reinhardt zusammen, der seinerzeit auch ein eigenes Kabarett unterhielt, und schrieb für ihn eine Reihe neuer Tänze wie den *Fox-Trot* für Klavier (1925), den er später auch in zahlreichen Orchesterfassungen arrangierte.

Nicht alle musikalischen Formen dieses Jazz (ob *sweet* oder *hot*) waren neu: Der *Boston Waltz* stammte aus den 1830er Jahren und der argentinische Tango hatte sich in den Achtzigern entwickelt. Diese Formen waren auch in der klassischen Musik bekannt, wo man sie häufig als Salonstücke findet, wie Dora Pejačević mit ihrem *Vertige*, einem Boston Waltz, beweist. Die in Budapest als Kind einer kroatischen Adelsfamilie geborene **Dora Pejačević** (1885–1923) gilt heute als eine der bedeutendsten Komponistinnen Kroatiens und hat ein Œuvre von achtundfünfzig nummerierten Werken hinterlassen, von denen die meisten in den letzten Jahren eingespielt worden sind. Bei dem kleinen *Vertige*, dessen Manuskript vom 24. Mai 1906 erst kürzlich durch einen Zufall ans Licht kam, handelt es sich in Wirklichkeit ganz einfach um einen langsamen Walzer in dem spätromantischen Salonstil, der auch die *Valse de Concert* op. 21 und die *Walzer-Capricen* op. 28 aus dem selben Jahr kennzeichnet.

Nur fünfzehn Jahre später steppte und schob die Nachkriegswelt zu den neuen, schnelleren Synkopen, für die zwei Tänze von **Ivo Tijardović** (1895–1976) typisch sind: *Mein Shimmy*, *Jazz-Band Shimmy* (1922) und *Loulou la languide*, *Fox-Trot* (1921). Der Komponist schrieb die beiden Stücke während seines Studiums in Wien. Es sind bereits reife Beispiele für die neuen Tänze, auch wenn sie – ohne höhere kulturelle Ansprüche zu erheben – in der Manier der leichten Wiener Operette geschrieben sind, von denen Tijardović selbst acht Stück verfasst hat. Der im dalmatischen Split geborene Tijardović hatte, vorsichtig ausgedrückt, viele Talente: Er war Komponist, Dirigent, Librettist, Bühnen- und Kostümbildner, Regisseur, Tanzlehrer, Maler und Karikaturist. Eigentlich ein Mann des Theaters, war er aber gleichermaßen in der Lage, vollendete Produkte für die in Wien ansässige, kroatische *Edition Slave* (1918–1923) zu liefern. Für sie schrieb er nicht nur Klavierschläger wie die *White Serenade* oder den *Exitation dalmate* (foxtrot), sondern orchestrierte diese auch mit Hilfe von Blagoje Bersa und Jakov Gotovac, die ebenfalls dort arbeiteten, und er gestaltete etliche der wunderbaren Art-Deco-Cover.

he preferred a light popular vein, which led him to Paris first and then to the United States in 1925. There he accompanied a ballet troupe headed by Albertina Rasch, an Austrian-born dancer and choreographer, whom he later married. Tiomkin composed for her until the mid-Thirties, with other professionals (such as Ferde Grofé) orchestrating his hits. The *Créoles Blues* was composed in 1927 for the show *Paris aux étoiles* ('Paris Under the Stars') which ran triumphantly at the famous Moulin Rouge. Tiomkin later re-used it as the middle movement of his *Mexican Suite* for piano (1929). The success in Paris called Tiomkin and Rasch back to New York and later to Hollywood, where he began his brilliant film career, which led to a hundred soundtracks, crowned with four Oscars.

What would have happened then to the other gifted Ukrainian piano virtuoso, arranger, jazz-band leader and composer **Alexander Tsfasman** (1906–1971) had he left early to land on Broadway or in Hollywood? Indeed, Tsfasman had much in common with Tiomkin, as he too graduated with Felix Blumenfeld (who had also taught Vladimir Horowitz, Maria Yudina and Simon Barere), he too composed for and conducted his own jazz orchestra, and he too loved Gershwin. However, he was born a decade later, and Soviet Russia was also a decade later in jazz appreciation (and by then emigration had become more difficult).

When the Soviet Cultural Revolution finished (1931), nobody knew anymore what style was allowed, which music consented, and what realism and formalism in music exactly meant. During the late Thirties, xenophobia, political paranoia, and even campaigns for the banning of saxophones from the whole territory led to a hiatus in the development of a Soviet jazz school. When, however, the Nazis came to power in Germany (1933) and banned the whole jazz movement as a 'Judeo-negroid' product, by opposite reaction Stalin and his acolytes changed idea. Communist composer Hanns Eisler was consulted in order to create a proletarian, arcadian jazz, uncorrupted by capitalism. A new form of entertainment had to pass through the

Procrustean bed of Marxism: first of all, in no way was a strident, anguished note to be composed or heard. Didn't Soviet composers live in the best of all possible worlds?

A Red Jazz Age started (or re-started), new orchestras were formed and new popular stars, such as Alexander Varlamov, Isaak Dunayevsky, Leonid Utyosov and Tsfasman raised to exceptional fame. Tsfasman was the incarnation of a sort of Russian Gershwin, a wonderful improviser on themes by others, an exceptional piano virtuoso, apolitical, cold, unreachable and successful, at least until the end of the Great Patriotic War, when jazz became taboo again.

While the Government couldn't deny the help and consolation of light, variety (the so-called Estrada) music during the Second World War, soon after the end of it the climate changed definitely, until, at least, the death of Stalin in 1953.

Wonderful examples of Tsfasman's non-problematical, melodious and virtuosic pieces are his foxtrot *I Want to Dance* (published in 1957) and the *Lyrical Rumba* also probably composed in the mid-Fifties, at a time when what was previously considered a subversive musical form became now decidedly reactionary.

The rumba (or rhumba) was introduced in the dance world in the second part of the Thirties. It was played to a range of speeds, from the slow rumba to the quick tempo of its flamenco version. Tsfasman's piece is a *moderato cantabile* piece, skilfully played between the minor and major modes, an ambivalence between optimistic dreams and lyrical disillusion which aptly closes this anthology, and also acts as a tribute for the 50th anniversary of the composer's death.

Mauro Piccinini

20TH CENTURY FOXTROTS • 3

HOT JAZZ VOR DEM KALTEN KRIEG –

DIE TRANSATLANTISCHEN TÄNZE BRECHEN IM OSTEN EIN

Die amerikanische Tanzmusik kam in mehreren Wellen nach Europa. Zunächst traf sie westliche Städte wie Paris, in denen die amerikanischen Befreier zu den Klängen von Märschen und Ragtimes feierten. Oder London, wo die Jazzbands des Savoy die Mode für den ganzen Kontinent vorgaben. Dann erreichten die neuen transatlantischen Tänze die elegantesten Hotels der Alten Welt, in denen die Jugend und die Neureichen nach starken, physischen Sensationen suchten. Sie liebten die rauhen Stimmen des Saxophons, die jaulenden Posaunenglissandi, die Schlagzeugimprovisationen (wenn nicht auch Banjo und Ukulele), mit denen sich die genauso heftigen Vibrationen des Krieges und des Kanonendonners vertreiben ließen.

Jahr für Jahr schüttete die US-amerikanische Unterhaltungsindustrie gewaltige Quantitäten an One-Steps, Two-Steps, Foxtrotts, Shimmys und Charlestons aus. Dazu kamen mancherlei Beiträge aus europäischen Regionen. In den *Roaring Twenties* trat eine neue internationale Kunstform ins Rampenlicht, die nicht nur einging, sondern auch von jedermann getanzet werden konnte. Musiker aus allen Nationen und für alle Bedürfnisse – vom Café und vom Ballsaal bis hin zu den klassischen Komponisten, die mit der *Zeitoper* rangen – mussten sich auf den neuesten Stand bringen, was ihnen vor allem durch Schallplatten, Notenausgaben und später durch Rundfunk, Tonfilm und die Tourneen echter Jazzbands möglich war. Die Wellen erreichten Wien, Berlin, Prag, Budapest und Warschau. Dieser Prozess der musikalischen Kolonialisierung verlief sehr schnell, dauerte, der Lebensdauer der Weimarer Republik entsprechend, kaum mehr als ein Jahrzehnt und berührte auf seinem Weg nach Osten schließlich mit einer gewissen Verzögerung sogar das sowjetische Russland.