

SCHULHOFF

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Skladby inspirované jazzem

Jazz-inspired Works

Jazz-inspirierte Stücke

pro klavír / for Piano / für Klavier



Bärenreiter

SCHULHOFF

Skladby inspirované jazzem

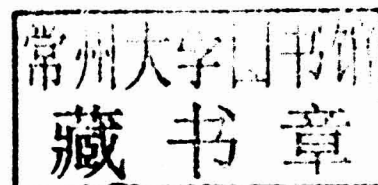
Jazz-inspired Works

Jazz-inspirierte Stücke

pro klavír / for Piano / für Klavier

Urtext

K vydání připravil / Edited by / Herausgegeben von
Michael Kube



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

BA 9559



VG MUSIKEDITION

Gefördert durch den Kulturfonds der VG Musikedition.

© 2014 by Bärenreiter Praha

Všechna práva vyhrazena / All rights reserved / Alle Rechte vorbehalten

Printed in the Czech Republic

Pořizování jakýchkoli kopií je podle zákona zakázáno.

Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

ISMN 979-0-2601-0588-1

VORWORT

Es wäre zu kurz gegriffen, Erwin Schulhoffs kompositorisches Œuvre der 1920er Jahre auf wenige Schlagworte zu reduzieren. Zunächst noch von der Tonsprache eines Max Reger, Richard Strauss, Claude Debussy oder Gustav Mahler beeinflusst, wandte sich Schulhoff nach den von ihm selbst erlebten Gräueln des Ersten Weltkriegs 1919 – als Folge des Besuchs einer Berliner Dada-Soirée mit George Grosz – für kurze Zeit dieser ästhetisch radikalen Richtung mit ebenso radikalen Werken zu, darunter die *Bassnachtigall* (WV 59) für Kontrafagott solo sowie die beiden mit *Symphonia germanica* und *Sonata erotica* überschriebenen Aktionen (Grosz bezeichnete Schulhoff und seine Werke in einem Brief gar als „Musik-Dada“).¹ Zugleich faszinierte ihn der in jenen Jahren aufkommende Jazz – worunter freilich eine Musik verstanden wurde, die vornehmlich dem Tanz diene und sich durch die spezifischen Rhythmen etwa eines Foxtrott, Boston oder Shimmy definierte. Sie wirkte auf eine ganze Generation befreiend gegenüber einer als bürgerlich und im Niedergang empfundenen Kultur – und ergriff beispielsweise auch Paul Hindemith (*Suite* 1922 op. 26) und Ernst Krěenek (*Tanzsuite* op. 13a).² Mehr noch als andere sah Schulhoff in dieser Richtung einen in die Zukunft weisenden Weg. So schrieb er 1919/20 in seinem unveröffentlicht gebliebenen künstlerischen Credo *Revolution und Musik*: „Musik soll in erster Linie durch Rhythmus körperliches Wohlbehagen, ja sogar Ekstase erzeugen, sie ist niemals Philosophie, sie entspringt dem ekstatischen Zustande und findet in der rhythmischen Bewegung ihren Ausdruck!“³ Nachdem Schulhoff seine Werkzählung schon einmal während des Studiums neu begonnen hatte, markierte er den damit verbundenen künstlerischen Neubeginn auch nach außen hin erneut durch eine Zäsur im eigenhändigen Werkverzeichnis:

1 Zu Erwin Schulhoffs Biographie und Œuvre vgl. allgemein *Erwin Schulhoff. Vzpomínky, studie a dokumenty* [Erwin Schulhoff. Erinnerungen, Studien und Dokumente], hrsg. von Věra Stará, Praha 1958, sowie Josef Bek, *Erwin Schulhoff. Leben und Werk*, Hamburg 1994 (= *Verdrängte Musik* 8).

2 Vgl. hierzu allgemein Ulrich Kurth, „‘Ich pfeif’ auf Tugend und Moral’. Zum Foxtrott in den zwanziger Jahren“, in: *Ich will aber gerade vom Leben singen... Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik*, hrsg. von Sabine Schulte, Reinbek 1987, S. 365–384, sowie auf Schulhoff bezogen Miriam Weiss, „To make a lady out of jazz“. *Die Jazzrezeption im Werk Erwin Schulhoffs*, Neumünster 2011.

3 Erwin Schulhoff, „Revolution und Musik“ (ca. 1919/20), in: *Erwin Schulhoff. Schriften*, hrsg. von Tobias Widmaier, Hamburg 1995 (= *Verdrängte Musik* 7), S. 12f.

„Mit op. 32 [*Fünf Gesänge mit Klavier*, WV 52] schließt die erste Epoche meiner Entwicklung. Alles danach Folgende ohne Opuszahl, auch solchermaßen zu publizieren.“⁴ Entsprechend brach er auch die Arbeit an der Oper *Die Mitschuldigen* (WV 47) ab und notierte nach dem Zwischenspiel zum II. Akt am 6. März 1920: „Dies ist eine vollständig überwundene Periode, als Fragment wird es wohl bestehen bleiben?“⁵

Dennoch lassen sich nicht alle von Schulhoffs rhythmisch bestimmten Werken einer gleichermaßen intensiven Auseinandersetzung mit dem Jazz zuschreiben. Vielmehr sind seine Kompositionen der Jahre 1919/20 bis 1931 von überaus heterogenen Elementen geprägt – von mehr expressionistischen (wie im Ballettmysterium *Ogelala*) oder neobarocken (wie im *Doppelkonzert* für Flöte und Klavier), von eher slawisch (im *Divertissement*) oder jüdisch beeinflussten Melodien (wie im *Concertino*). Diese Werke markieren allerdings schon einen gewissen stilistischen Ausgleich, der ab Ende 1922 mit der allmählichen Abkehr von den sich radikal gebenden Experimenten auszumachen ist. Gleichwohl gelang es Schulhoff nicht, sich in der wichtigen Phase der Formierung und Institutionalisierung des Musiklebens der „goldenen 20er Jahre“ als zeitgenössischer Komponist rechtzeitig zu etablieren; weniger seine tschechoslowakische Staatsbürgerschaft als vielmehr sein Wirken als Klavierlehrer am Konservatorium im abgelegenen Saarbrücken erwies sich als nachteilig. Zwar konnte er während der zwischen Januar 1922 und Oktober 1923 in Berlin verbrachten Monate die Drucklegung von Klavierstücken beim Verlag Jatho erreichen, darunter die *Pittoresken* op. 31 (WV 51), der ersehnte Durchbruch im Konzertsaal gelang ihm aber nicht.

Erst 1924 reichte er erstmals ein Werk für die „Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst“ ein; im gleichen Jahr wurde Schulhoff auch beim Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) in Salzburg berücksichtigt. Charakteristischerweise war es dann aber nicht das in Donaueschingen aufgeführte ambitionierte *Streichsextett* (WV 70), mit dem der Kontakt zu den maßgeblichen Verlagen gelang, sondern die in Salzburg präsentierten *Fünf Stücke* für Streichquartett

4 Zitiert nach Bek, *Erwin Schulhoff*, S. 183.

5 Zitiert nach Bek, *Erwin Schulhoff*, S. 201.

(WV 68). Obwohl in der folgenden Zeit zahlreiche Kompositionen im Druck erschienen (oftmals freilich um Jahre verzögert), kam es nur zu wenigen exponierten Aufführungen seiner Werke. Als problematisch erweist sich dabei aus heutiger Sicht die aus Schulhoffs eigener pianistischer Tätigkeit erwachsene Gewichtung von Klavier- und Kammermusik, mit der er nur ein begrenztes Auditorium erreichte – für einen finanziellen wie auch verlegerischen Erfolg hätte es eines zugkräftigen abendfüllenden Bühnenwerkes bedurft. Schulhoffs früher Versuch mit dem Ballett *Ogelala* (1922, WV 64) geriet jedoch bei seinen drei Inszenierungen in Dessau (1925), Brünn und Dortmund (1927) wegen mangelhafter szenischer und choreographischer Umsetzung in Verruf. Andererseits weigerte sich Schulhoff, den von der Kritik nahegelegten und auch von Seiten seines Verlages, der Universal-Edition (Wien) befürworteten Vorschlag anzunehmen, seine 1928 von Erich Kleiber in Berlin uraufgeführte 1. *Sinfonie* (1925, WV 76) für ein Ballett oder eine Pantomime freizugeben. Aufschluss über Schulhoffs Standpunkt und seine (schon zurückschauende) stilistische Selbstverortung gibt ein Brief an Emil Hertzka vom 18. Mai 1928: „Ich kann schon heute mit Bestimmtheit sagen, daß sich nach einigen Aufführungen meine ‚Erste Sinfonie‘ vollständig durchsetzen wird und möglicherweise mein ‚Sinfonischer Stil‘ auch Schule machen mag. Wie Sie sehen konnten, habe ich als erster einen ‚Kunst-Jazz‘ geschaffen und, obgleich darüber *raisonniert* wurde (teilweise sogar noch immer), diesen Stil auch durchgesetzt. Vergleichen Sie die Entstehungsdaten und Sie werden entdecken, daß mir die anderen Komponisten nachfolgten. Ich gestehe allerdings dabei, daß ich ganz davon abgesehen habe, Konjunktur damit zu schlagen, doch genügt mir die Tatsache, daß ich wenigstens in dieser Richtung noch die Spitze halten kann.“⁶

Zu spät nahm Schulhoff indes die lange von ihm erwartete Oper in Angriff, zu hoch waren die von ihm selbst in dieses Projekt gesetzten Erwartungen. Als fatal erwies sich dabei, dass er die Inverlagnahme der *Flammen* (WV 93), über die er sowohl mit dem Schott-Verlag als auch mit der Universal-Edition verhandelte, frühzeitig an den Abschluss eines Generalvertrages mit einer festen monatlichen Vergütung knüpfte. Durch die Ablehnung dieser fraglos als Hauptwerk konzipierten Partitur wurde schließlich auch Schulhoffs übersteigerte Hoffnung auf wirtschaftliche Absicherung enttäuscht. Offenbar hatte er die ökonomi-

sche, gesellschaftspolitische und musikgeschichtliche Situation der Jahre 1929/30 falsch eingeschätzt oder gar ignoriert. Denn im Zuge der hereinbrechenden Weltwirtschaftskrise mit ihrer Massenarbeitslosigkeit ging der ohnehin schon nachlassende künstlerische Taumel in Rückbesinnung und Konsolidierung über. Bezeichnenderweise schlägt Erich Steinhard in seiner Charakterisierung von Schulhoffs Schaffen aus dem Jahre 1929 bereits einen retrospektiven Ton an: „Sein [Schulhoffs] Haupterlebnis bleibt für ihn der moderne Tanz. So wie die Romantiker die Tänze ihrer Zeit suite[n]weise oder einzeln in idealisierter Weise verwendet haben, so benützt Schulhoff den modernen Tanzrhythmus und die moderne Tanzform als Grundlage seines musikalischen Denkens. Gleichviel ob er Sonaten, Konzerte oder Symphonien schreibt: Es entstehen Tänze. Er gehört zu den ersten, die dieses Experiment der Verpflanzung des Gegenwartstanzes in die Kunstmusik durchgeführt haben und mit zu den ersten, die ihn mit Raffinement zu instrumentieren wußten.“⁷

Neben seinen Ambitionen als Komponist war Schulhoff ein überaus engagierter Interpret seiner eigenen Werke, die er seit der Übersiedelung in seine Heimatstadt Prag (1924) sowohl auf Konzertreisen bis nach Paris und London als auch im Radio und auf Schallplatte propagierte. Als reproduzierender Künstler und ganz „am Puls der Zeit“ versäumte er es aber offenbar, sich mit stilistisch weiter gefassten Programmen einen nachhaltigen Namen als Pianist zu machen; allenfalls schrieb er Geschichte durch jene Auftritte, bei denen er Kompositionen von Alois Hába (1893–1973) auf dem eigens von der Firma August Foerster konstruierten Vierteltonklavier spielte.⁸ Singulär blieben seine Einspielungen eigener Werke und Werkauszüge für die Deutsche Grammophon (außerhalb des Deutschen Reiches unter dem Label Polydor vertrieben), die Mitte Juni 1928 entstanden;⁹ über die anhaltenden Bemühungen, im Rundfunk mit Kompositionsrecitals aufzutreten, gibt ein Brief vom 16. November 1930 Auskunft – doch werden von ihm nur jene Jazz-inspirierten Werke als Programm angeführt, die zu jener Zeit schon als nicht mehr aktuell erscheinen mussten: „Eine Reihe solcher Recitals habe ich auch heuer wieder in den Sendern von Berlin, Breslau, Köln, Frank-

6 Brief von Erwin Schulhoff an die Universal-Edition vom 18. Mai 1928 (Deposit in der Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Nr. 260).

7 Erich Steinhard, „Modemusiker Erwin Schulhoff“, in: *Der Auftakt* 9 (1929), S. 80f.

8 Vgl. dazu auch Erwin Schulhoff, „Wie spielt man auf dem Viertelton-Klavier?“, in: *Der Auftakt* 6 (1926), S. 106–109, wiedergebdruckt in: *Erwin Schulhoff. Schriften*, S. 68–71.

9 Brief von Erwin Schulhoff an die Universal-Edition vom 12. Mai 1928 (Deposit in der Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Nr. 254).

furt und London. Für die RAVAG [die Wiener „Radio Verkehrs AG“] wäre mir die Zeit um den 20. Februar herum am angenehmsten. Ich habe keine Ahnung, ob ein halb- oder dreiviertelstündiges Recital in Betracht kommt? Ferner, ob von meinen Klavierwerken in erster Linie Kunstjazz oder anderes oder beides gemischt erwünscht wäre? – Nachfolgend jedenfalls ein Programm mit Kunstjazz und ein weiteres ‚gemischtes‘ Programm zu je 30 Minuten: ‚Hot Music‘ (10 Min.) | ‚Cinq Etudes de Jazz‘ (12 Min.) [...] | ‚Esquisses de Jazz‘ (10 Min.) (Eventuell statt Hot Music und ‚Esquisses‘ auch die ‚Partita‘ 8 zeitgenöss. Tänze). Partita dauert 20 Minuten. | Gemischtes Programm: ‚Erste Sonate‘ (einsätzig 10 Min.) | ‚II. Suite‘ (10 Min.) | ‚Cinq Etudes de Jazz‘ (12 Min.).“¹⁰ Mit diesen Kompositionen, zu denen noch die 1931 entstandene *Suite dansante en jazz* (WV 98) hinzuzurechnen wäre, hat Schulhoff genau jenen stilistisch in sich geschlossenen Werkbestand genannt, der in der vorliegenden Ausgabe erstmals in einer kritisch kommentierten Edition erscheint.

ZU DEN EINZELNEN WERKEN

Partita

Wohl noch unter dem späten Einfluss der im Kreis um George Grosz gesammelten Dada-Erfahrungen und der damit verbundenen Begegnung mit dem vielfach so genannten Tanz-Jazz entstand im Sommer/Herbst 1922 in Berlin die *Partita* (WV 63). An die Satzfolge der *Pittoresken* op. 31 (1919, WV 51) und die der *Suite* für Kammerorchester (1921, WV 58) anknüpfend, entwarf Schulhoff zunächst unter dem Titel *Rag-music for pianoforte* vier Stücke (im Autograph auf den 10. August 1922 datiert), die er nur wenige Wochen später um vier weitere Stücke zur *Partita* erweiterte (im Autograph auf den 10. November 1922 datiert und noch mit den Opuszahlen 41a und 41b versehen); im Druck erschien das Werk gleichwohl erst 1925. Die schon im Manuskript den Sätzen Nr. 5, 6 und 8 vorangestellten Zitate beziehen sich wohl auf aktuelle Chansons oder Schlager, im letzten Fall auf ein französisches Kinderlied, *Trois jeunes tambours*. Für einige Skandale, die freilich mehr in der Presse ausgetragen als vom Publikum in Szene gesetzt wurden, sorgte allerdings die Verwendung von Tanzrhythmen mit entsprechenden Satzüberschriften (so bereits 1923 in Berlin durch Max Marschall, aber auch noch 1926 in Prag durch Felix

Adler). Hingegen hieß es über die *Partita* im *Prager Tagblatt*: „Diese Klavierstücke sind ungemein amüsant, geistvoll und unbekümmert keck. So frivol sie klingen, so tief durchdacht und sauber gemacht sind sie. Nur muß man sich den Zopf abschneiden lassen, bevor er bedenklich zu wackeln beginnt.“¹¹

Cinq études de jazz

Nach einigen erfolgreich aufgeführten kammermusikalischen Werken, der Komposition der 1. *Sinfonie* (1925, WV 76), der Tanzgroteske *Die Mondsüchtige* (1925, WV 78) sowie der Musik zu Molières *Le Bourgeois gentilhomme* (1926, WV 79) entwarf Schulhoff erst nach vier Jahren mit den *Cinq études de jazz* (WV 81) ein weiteres von Tanz-Jazz inspiriertes Klavierwerk. In den Skizzen auf den 16. November 1926 datiert und von ihm selbst bereits am 3. Dezember 1926 in Brünn (Klub mährischer Komponisten) uraufgeführt, erschien es Ende 1927 im Druck. Es ersetzte dabei die seit 1924 vertraglich vereinbarte, jedoch noch nicht realisierte Herausgabe der bereits in Saarbrücken niedergeschriebenen *Elf Inventionen* (1922, WV 36), die Schulhoffs veränderten musikalischen Stil keineswegs mehr repräsentierten. Bemerkenswert sind die unterschiedlichen, jedem einzelnen Satz zugeordneten Widmungen an Zez Confrey, Paul Whitman, Robert Stolz, Eduard Künneke und den Leipziger Musikkritiker Alfred Baresel (1893–1984); letzterer soll nach einer Notiz von Schulhoff den entscheidenden Impuls zur Entstehung der Jazz-Etüden gegeben haben.¹² Die ihm zugeeignete, an letzter Stelle stehende *Toccata sur le Shimmy* „*Kitten on the Keys*“ bezieht sich auf eine auch international zum Millionenerfolg gewordene Nummer von Zez Confrey (1895–1971), führte dann allerdings zu einer bemerkenswerten Auseinandersetzung über Fragen des Urheberrechts, handelt es sich doch um eine weitläufige Konzertparaphrase mit deutlichen Allusionen an das Original.¹³

11 Rezension im *Prager Tagblatt*, zitiert nach einer synoptischen Zusammenstellung in: *Der Auftakt* 6 (1926), S. 136f.

12 Vgl. dazu den Brief von Erwin Schulhoff an die Universal-Edition vom 13. November 1926 (Deposit in der Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Nr. 91): „In der Zwischenzeit habe ich eine Reihe von ‚JAZZ-ETUDEN‘ geschrieben, die ich s. Zt. auf Anregung des Leipziger Kritikers Alfred Baresel anfang.“

13 Vgl. dazu ausführlich Markus Lüdke, „strange sounds emanating from the piano...“ Überlegungen zur Jazzrezeption an Erwin Schulhoffs ‚Toccata sur le Shimmy ›Kitten on the Keys‹ de Zez Confrey‘ oder: Können Katzen ein Urheberrecht geltend machen?“, in: *„Zum Einschlafen gibt’s genügend Musiken“*. Die Referate des Erwin Schulhoff-Kolloquiums in Düsseldorf 1994, hrsg. von Tobias Widmaier, Hamburg 1996 (= *Verdrängte Musik* 11), S. 45–59.

10 Brief von Erwin Schulhoff an die Universal-Edition vom 16. November 1930 (Deposit in der Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Nr. 455).

Esquisses de jazz

Die in der Skizze wie in der Reinschrift auf den 6. Oktober 1927 datierten Stücke (WV 90) stellen eine Fortsetzung der beiden vorhergehenden Werke dar – allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, dass Schulhoff nun mit dem zeittypischen Idiom des Tanz-Jazz auch einen instrumentalpädagogischen Aspekt verband. So notiert er in einem Brief vom 31. Oktober 1927 an die Universal-Edition: „Diese Stücke sind ausgesprochen leichte Klavierstücke, welche ich für den progressiven Unterricht der sog. ‚Oberen Mittelstufe‘ geschrieben habe. Ich will mit diesen leichten Klavierstücken vor allem den Begriff ‚Kinderstücke‘ gänzlich aufklären, da heutzutage meist nur solche geschrieben werden, die wohl lediglich das psychologische, niemals aber das technische Problem behandeln. In meinem Falle ist auf beide Umstände durchaus Rücksicht genommen und der Begriff ‚Kinderstücke‘ vermittels Lösung des technischen Problems als ‚Stücke für die obere Mittelstufe‘ (nicht nur also für Kinder allein spielbar) erweitert.“¹⁴ Eine dazu von Schulhoff verfasste „kurze pädagogische Vorrede zur Einführung“¹⁵ fiel jedoch zu umfangreich aus und wurde nicht gedruckt; sie ist heute verschollen. Obwohl sich Erwin Stein in einem verlagsinternen Gutachten nur verhalten geäußert hatte,¹⁶ erschien die Sammlung, nachdem die Veröffentlichung anderer Werke sich über Jahre verschoben hatte, bereits wenige Monate später im Januar 1928 im Druck.

Hot Music

Nachdem sich der mehr pädagogische als virtuose Zugang zum Tanz-Jazz mit den *Esquisses de jazz* bewährt hatte, setzte Schulhoff die lose Folge seiner stilistisch entsprechend geprägten Klavierwerke mit dieser auf den 16. April 1928 datierten Sammlung (WV 92) fort. Im Autograph und in offenkundiger Anlehnung an Carl Czernys op. 299 noch mit *Schule der Geläufigkeit / für den Jazzpianisten / (zehn synkopierte Etuden)* überschrieben, wurde der Titel des Werkes dann nicht nur in *Hot Music* verändert, sondern auch mit Blick auf den

14 Brief von Erwin Schulhoff an die Universal-Edition vom 31. Oktober 1927 (Deposit in der Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Nr. 198).

15 Ebd.

16 Verlagsinternes Gutachten von Erwin Stein vom 13. Oktober 1927 (Deposit in der Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Nr. 186): „Leicht spielbare Stücke, die die Charaktere der Einzelnen Tänze: Rag, Boston etc, gewissermassen mit wenigen Strichen gut wiedergeben. Rhythmisch sind sie sogar ganz interessant, aber doch im ganzen von geringer musikalischer Bedeutung. Schulhoff müsste eigentlich ein Komponist sein der ‚geht‘. Tieferen künstlerischen Wert hat er nicht.“

Markt und die sprachliche Zugänglichkeit verkürzt. Dazu teilte die Universal-Edition am 12. Februar 1929 mit: „Sie erhalten gleichzeitig die Korrekturabzüge von ‚Hot music‘, zu denen wir bemerken möchten, dass es im Interesse eines besseren internationalen Verständnisses vorteilhaft wäre, den jetzigen Teil [recte: Titel] doch etwas zu kürzen. Wenn es nicht unbedingt notwendig und dem Charakter des Werkes absolut entsprechend ist, würden wir Ihnen empfehlen, den Untertitel ‚Schule der Geläufigkeit für den Jazz-Pianisten‘ gänzlich fallen zu lassen und statt dessen bloss den Titel ‚10 synkopierte Etuden‘ beizubehalten. Dieser Titel könnte auch leicht ins Englische und Französische übersetzt werden. Wir bitten Sie ferner um die Autorisation, die Widmung entweder deutsch oder französisch anzubringen, da sich sonst der Fall ergibt, dass wir ein Werk mit einer tschechischen Widmung, einem englischen Haupttitel und einem deutschen Untertitel haben.“¹⁷ Schulhoff wiederum bat um einen dem Titel des Werkes adäquaten, vom Verlags-Standard jener Jahre abweichenden individuellen Umschlag: „Was den Umschlag für ‚Hot Music‘ betrifft, bitte ich, möglichst einen extremen zu nehmen, da gewiß die äußere Aufmachung mit ausschlaggebend bei solchen Jazz-Angelegenheiten ist.“¹⁸ – Es blieb sein letztes bei der Universal-Edition im Druck erschienenen Werk.

Suite dansante en jazz

Spätestens seit Anfang 1927 versuchte Schulhoff, seinen Wirkungskreis auf Paris auszudehnen. Dies belegen nicht nur seine entsprechenden Konzertverpflichtungen, sondern auch einzelne Kompositionen aus jener Zeit, wie etwa die René Le Roy (1898–1985) gewidmete *Sonate* für Flöte und Klavier (WV 86) oder das *Diversissement* für Oboe, Klarinette und Fagott (WV 87). Für eine Konzertreise im Frühjahr 1931 war offenbar die in den Skizzen auf „Prag, 23. April 1931“ datierte *Suite dansante en jazz* (WV 98) bestimmt, die Schulhoff selbst am 8. Mai des Jahres bei einem Konzert der Société musicale indépendante in der École normale de Musique uraufführte. Nur kurze Zeit später hat er das Werk den Editions La Sirène musicale angeboten, von denen bereits 1929 der *Boston* aus den *Esquisses de jazz* in den Sammelband *Treize danses* aufgenommen worden war. Zahlreiche Flüchtigkeiten im Stich der *Suite dansante*

17 Brief der Universal-Edition an Erwin Schulhoff vom 12. Februar 1929 (Deposit in der Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Nr. 329).

18 Brief von Erwin Schulhoff an die Universal-Edition vom 13. Februar 1929 (Deposit in der Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Nr. 330).

en jazz lassen vermuten, dass Schulhoff, der dem Verlag wohl ohnehin nur eine Abschrift überlassen hatte, vermutlich nie einen Korrekturabzug erhalten hat. Es handelt sich um Schulhoffs letzte Komposition mit einem ausgewiesenen Bezug zum Tanz-Jazz.

ZUR EDITION

Als Hauptquelle für die vorliegende Neuausgabe dienen die Erstaussagen der jeweils vollständigen Werke (E), die vor ihrem Erscheinen von Schulhoff gründlich durchkorrigiert wurden. Ferner wurden die reinschriftlichen autographen Stichvorlagen (A) zum Abgleich herangezogen, vor allem mit Blick auf die im Druck gelegentlich aus Platzgründen veränderte Bogen- und Dynamik. Eine Ausnahme hinsichtlich der Zuverlässigkeit stellt die in Paris gedruckte *Suite dansante en jazz* dar, der wohl kein zweites Autograph, sondern nur eine (heute verschollene) fremde Abschrift als Stichvorlage zugrunde lag; unklar ist, ob Schulhoff die Ausgabe vor ihrem Erscheinen überhaupt hat durchsehen können. Aus den Autographen wurden darüber hinaus graphische Besonderheiten von Schulhoffs Schreibweise, vornehmlich in Bezug auf Gruppenbildung, Halsung und Platzierung von Artikulationszeichen übernommen, sofern diese den Notentext verdeutlichen. Sie wurden in den Erstaussagen durch Angleichung an die Stichregeln vielfach nivelliert.

Grundsätzlich gilt für die vorliegende Neuausgabe: Eingeklammerte und gestrichelte Zeichen fehlen in allen Quellen, stellen aber notwendige Ergänzungen des Herausgebers dar. Warnakzidentien hingegen wurden stillschweigend ergänzt, ebenso eindeutig fehlende Akzidentien in unterschiedlicher Oktavlage. Die in den Quellen gelegentlich in Klammern notierten Sicherheitsakzidentien und gestrichelten Haltebögen wurden ohne diese Sonderkennzeichnung in den Haupttext aufgenommen. Auf eine Listung der gelegentlich unpräzise gesetzten Schwellendynamik wird verzichtet, wenn deren genaue Position sich aus dem unmittelbaren musikalischen Zusammenhang ergibt. Die in den Erstaussagen (E) nur sehr selten gedruckten Fingersätze wurden gerade gesetzt übernommen. Korrekturen oder gegenüber der Erstaussage abweichende Lesarten im jeweiligen Autograph (A) oder den Skizzen (S) wurden nicht dokumentiert.

Herausgeber und Verlag danken der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, der Wienbibliothek im Rathaus (Musiksammlung), dem Tschechischen Museum für Musik (Abteilung des Nationalmuseums) in Prag sowie der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz für die Bereitstellung der relevanten Quellen.

Michael Kube
Angelbachtal, Frühjahr 2014

PŘEDMLUVA

Bylo by příliš zkratkovitě redukovat skladatelské dílo Erwina Schulhoffa z 20. let 20. století pouze do několika hesel. Nejprve byl ovlivněn hudební řečí Maxe Rege-
ra, Richarda Strausse, Clauda Debussyho či Gustava Mahlera, pak se v důsledku prožitých hrůz 1. světové války v roce 1919 – pod dojmem návštěvy jednoho berlínského dadaistického večírku s Georgem Groszem – nakrátko přiklonil k tomuto esteticky radikálnímu směru. Z tohoto vlivu vzešla neméně radikální díla, mezi něž patří *Bassnachtigall* (Basový slavíček, WV 59) pro sólový kontrafagot nebo happeningy nadepsané *Symphonia germanica* a *Sonata erotica*; Grosz označil Schul-

hoffa a jeho díla v jednom dopise dokonce jako „Musik-Dada“.¹ Současně skladatele v oněch letech fascinoval nastupující jazz – jím se ovšem rozuměla hudba, která sloužila hlavně k tanci a byla definována specifickými rytmy foxtrotu, bostonu nebo shimmy. Jazz se stal pro celou jednu generaci osvobozením v prostředí kultury vnímané jako měšťácké a úpadkové a odrazil se např. ve *Suitě* 1922 (op. 26) Paula Hindemitha či *Taneční suitě*

1 Obecně k bibliografii a tvorbě Erwina Schulhoffa viz Věra Stará (ed.), *Erwin Schulhoff. Vzpomínky, studie a dokumenty*, Praha 1958. Též Josef Bek, *Erwin Schulhoff. Leben und Werk*, Hamburg 1994 (= *Verdrängte Musik* 8).

(op. 13a) Ernsta Křenka.² Více než jiní viděl Schulhoff v daném směru cestu do budoucna. Tak ve svém ne- zveřejněném uměleckém vyznání *Revoluce a hudba* z přelomu let 1919/20 napsal: „Hudba má v první řadě způsobovat rytmem pocit tělesné blaženosti, dokonce extázi, nikdy není filosofií, pramení z extatického stavu a nachází svůj výraz v rytmickém pohybu!“³ Ačkoliv Schulhoff už jednou během studia posunul číslování svých skladeb, označil s jazzem spjatý nový umělecký začátek také navenek cezurou v soupisu děl: „Op. 32 [Pět zpěvů pro klavír, WV 52] uzavírá první epochu mého vývoje. Vše poté následující je třeba publikovat bez opusového čísla.“⁴ S tím souvisí i přerušení práce na opeře *Die Mitschuldigen* (Spoluvinici, WV 47) a poznámka po mezihře v II. aktu z 6. března 1920: „Toto je zcela překonaná perioda, zůstane zachováno snad jako fragment?“⁵

Přesto nelze všechna Schulhoffova díla vynikající rytmickou stránkou připsat intenzivnímu zaobírání se jazzem. Spíše jsou jeho skladby z let 1919/1920–1931 utvářeny velice heterogenními prvky – expresionistickými (jako v baletním mystériu *Ogelala*) nebo neobarokními (jako v *Dvojkonzertu* pro flétnu a klavír), melodiemi ovlivněnými tu slovansky (v *Divertissement*), tu židovsky (jako v *Concertinu*). Na druhou stranu ohlašují tato díla jisté stylové ustálení, které je od konce roku 1922 patrné postupným odklonem od radikálních experimentů. Nicméně se Schulhoffovi nepodařilo, aby se v důležité fázi formování a institucionalizování hudebního života „zlatých dvacátých let“ včas etabloval jako soudobý skladatel; spíše než československé občanství se jako nevýhoda ukázala jeho činnost klavírního učitele na konzervatoři ve vzdáleném Saarbrückenu. Mohl sice v mezidobí od ledna 1922 do října 1923, stráveném v Berlíně, dosáhnout vydání klavírních kusů vydavatelstvím Jatho, např. *Pitoresek* op. 31 (WV 51), ale kýžené proniknutí do koncertního sálu se mu nepodařilo.

Teprve v roce 1924 nabídl Schulhoff svoji skladbu organizátorům hudebního festivalu „Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst“ (Donaueschingský komorní festival

k podpoře soudobé hudby); v témže roce si Schulhoffa povšiml i hudební festival Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu (ISCM) v Salcburku. Příznačně to ovšem nebyl v Donaueschingenu uvedený, ambiciózní *Smyčcový sextet* (WV 70), který by mu otevřel dveře do významných nakladatelství, nýbrž *Pět kusů* pro smyčcové kvarteto (WV 68), jež slyšeli v Salcburku. Třebaže v následující době vyšlo tiskem mnoho jeho skladeb (často ovšem s několikaletým zpožděním), významných provedení se konalo jen málo. Jako problematický se přitom z dnešního pohledu ukazuje Schulhoffův důraz na klavírní a komorní hudbu, vyrůstající z jeho vlastní pianistické činnosti, skrze nějž mohl oslovit jen nevelké publikum – k dosažení finančního a nakladatelského úspěchu by bylo bývalo třeba atraktivního celovečerního jevištního díla. Dřívější pokus s baletem *Ogelala* (1922, WV 64) po třech uvedeních v Dessau (1925), Brně a Dortmundu (obě 1927) kvůli nedokonalé scénické a choreografické realizaci skončil jako propadák. Naproti tomu se Schulhoff zdráhal přijmout návrh souzvějící s názorem hudební kritiky a doporučený vídeňským nakladatelstvím Universal-Edition: aby svolil k baletní či pantomimické úpravě své 1. symfonie, kterou v roce 1928 v Berlíně premiéroval Erich Kleiber. Objasnění Schulhoffova postoje a jeho (už zpětného) stylového sebezařazení podává dopis Emilu Hertzкови z 18. května 1928: „Mohu dnes už s určitostí říci, že se moje ‚První symfonie‘ po několika provedeních zcela prosadí a že se můj ‚symfonický styl‘ stane vzorem. Jak jste mohl vidět, jako první jsem přišel s ‚uměleckým jazzem‘ a tento styl jsem i prosadil, třebaže se o tom hodně diskutovalo (a zčásti dokonce ještě dnes). Porovnejte data vzniku a seznáte, že na mě ostatní skladatelé navázali. Přiznávám, že jsem vůbec nezamýšlel dosáhnout touto cestou konjunktury; postačuje mi fakt, že přinejmenším v tomto směru si udržuji prvenství.“⁶

K práci na dlouho očekávané opeře přistoupil Schulhoff příliš pozdě, příliš vysoká byla též jeho očekávání vkládaná do projektu. Jako fatální se přitom ukázalo to, že předčasně spojil přijetí opery *Flammen* (Plameny, WV 93) do edičního plánu (vyjednával o ní jak s nakladatelstvím Schott, tak s Universal-Edition) s podmínkou uzavření generální smlouvy na pevnou měsíční odměnu. Odmítnutím této partitury, nesporně koncipované jako stěžejní dílo, byla nakonec také zklamána Schulhoffova přehnaná naděje na existenční zajištění. Očividně špatně odhadl, či dokonce ignoroval ekonomickou,

6 Dopis Erwina Schulhoffa adresovaný nakladatelství Universal-Edition z 18. května 1928 (depozitum ve Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, č. 260).

2 Srov. k tomu obecně: Ulrich Kurth, „Ich pfeif‘ auf Tugend und Moral‘. Zum Foxtrott in den zwanziger Jahren“. In: Sabine Schutte (ed.), *Ich will aber gerade vom Leben singen... Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik*, Reinbek 1987, s. 365–384. K Schulhoffovi se vztahuje též Miriam Weiss, „To make a lady out of jazz“. *Die Jazzrezeption im Werk Erwin Schulhoffs*, Neumünster 2011.

3 Erwin Schulhoff, „Revolution und Musik“ (ca. 1919/20). In: Tobias Widmaier (ed.), *Erwin Schulhoff. Schriften*, Hamburg 1995 (= *Verdrängte Musik* 7), s. 12n.

4 Citováno dle: Bek, *Erwin Schulhoff*, s. 183.

5 Citováno dle: Bek, *Erwin Schulhoff*, s. 201.

společensko-politickou a hudebně-historickou situaci na přelomu let 1929/1930; v důsledku vypuknuvší světové hospodářské krize, spojené s masovou nezaměstnaností, přecházelo už beztak slábnoucí umělecké opojení v uchýlení se k ověřeným postupům a v konsolidaci. Příznačně volí Erich Steinhard ve své charakteristice Schulhoffovy tvorby z roku 1929 retrospektivní tón: „Jeho [Schulhoffovým] hlavním prožitkem pro něj zůstává moderní tanec. Tak jako romantikové používali tance své doby suitovým způsobem či jednotlivě v idealizované podobě, tak používá Schulhoff moderní taneční rytmus a moderní taneční formu jako základ svého hudebního myšlení. Nesejde na tom, jestli komponuje sonáty, koncerty nebo symfonie: vznikají tance. Patří k prvním, kteří provedli tento experiment přenesení současného tance do umělecké hudby, a také k prvním, kteří ho dokázali vytříbeně instrumentovat.“⁷

Mimo své skladatelské ambice byl Schulhoff nesmírně angažovaným interpretem vlastních děl, která propagoval po přesídlení do rodné Prahy (1924) jak na koncertních cestách, čítajících i Paříž či Londýn, tak i prostřednictvím rozhlasu a gramofonové desky. Jako výkonný umělec „s prstem na tepu doby“ ovšem očividně propásl příležitost, aby si stylově šířeji sestavenými programy vydobyl trvalé jméno jako klavírista; místo toho psal dějiny vystoupeními, na kterých hrál skladby Aloise Háby (1893–1973) na čtvrttónovém klavíru, zkonstruovaném speciálně firmou August Förster.⁸ Osamoceným počinem zůstaly nahrávky vlastních děl a úryvků z nich, které vznikly v polovině června 1928 pro Deutsche Grammophon (mimo Německou říši distribuovány pod hlavičkou firmy Polydor);⁹ o Schulhoffových vytrvalých snahách vystupovat v rozhlase se skladatelským recitálem vypovídá dopis z 16. listopadu 1930 – v němž však jsou do programu zařazena pouze díla inspirovaná jazzem, která v oné době už musela působit jako neaktuální: „Řadu takových recitálů mám také letos opět na stanicích Berlín, Vratislav, Kolín, Frankfurt a Londýn. Pro RAVAG [vídeňská rozhlasová společnost „Radio Verkehrs AG“] by mi byla nejpříhodnější doba kolem 20. února. Nemám tušení, zda přichází v úvahu půlhodinový nebo tříčtvrtěhodinový recitál? Dále, jestli

jsou žádána má klavírní díla především z oblasti uměleckého jazzu nebo díla jiná, či obojí? – Pro všechny případy uvádím program s uměleckým jazzem a další „smíšený“ program, každý po 30 minutách: „Hot Music“ (10 min.) | „Cinq Etudes de Jazz“ (12 min.) [...] | „Esquisses de Jazz“ (10 min.) (Eventuelně místo Hot Music a „Esquisses“ také „Partita“ 8 soudob. tanců). Partita trvá 20 minut. | Smíšený program: „První sonáta“ (jednovětá 10 min.) | „II. suite“ (10 min.) | „Cinq Etudes de Jazz“ (12 min.).“¹⁰ Těmito skladbami, k nimž je nutno připočítat ještě v roce 1931 vzniklou *Suite dansante en jazz* (WV 98), Schulhoff přesně vymezil onen stylově uzavřený okruh děl, který se v předkládaném vydání poprvé objevuje jako kriticky komentovaná edice.

K JEDNOTLIVÝM SKLADBÁM

Partita

Patrně ještě pod doznívajícím vlivem dadaistických zkušeností, získaných v kruhu kolem Georga Grosze, a s tím spjatého setkání s tzv. tanečním jazzem vznikla v létě a na podzim roku 1922 v Berlíně *Partita* (WV 63). V návaznosti na uspořádání vět v *Pitoreskách* op. 31 (1919, WV 51) a *Suitě* pro komorní orchestr (1921, WV 58) načrtl Schulhoff nejprve čtyři kusy pod názvem *Rag-music for pianoforte* (v autografu datovány 10. srpnem 1922), které o několik málo týdnů později rozšířil o čtyři kusy na *Partitu* (v autografu, který obsahoval ještě původní opusová čísla 41a a 41b, datovány 10. listopadem 1922); nicméně tiskem toto dílo vyšlo teprve v roce 1925. Již v rukopise 5., 6. a 8. věty předznamenané citáty se asi vztahují na aktuální šansony a šlágry, v posledním případě na francouzskou dětskou píseň *Trois jeunes tambours*. O několik skandálů, vyprovokovaných spíše prostředím tisku než publikem, se postaralo použití tanečních rytmů s příslušnými nadpisy vět (v Berlíně už v roce 1923 díky Maxu Marschalkovi, ale také ještě v roce 1926 v Praze prostřednictvím Felixe Adlera). Naproti tomu psal o *Partitě* list *Prager Tagblatt* následující: „Tyto klavírní kusy jsou neobyčejně zábavné, duchaplné a bezstarostně smělé. Jak znějí frivolně, tak hluboce promyšleně a čistě jsou udělané. Jen si je třeba ustráhnout cop, než se začnete povážlivě kývat.“¹¹

7 Erich Steinhard, „Modemusiker Erwin Schulhoff“, in: *Der Auftakt* 9 (1929), s. 80n.

8 Srov. k tomu též Erwin Schulhoff, „Wie spielt man auf dem Viertelton-Klavier?“, in: *Der Auftakt* 6 (1926), s. 106–109, znovu otištěno in: *Erwin Schulhoff. Schriften*, s. 68–71.

9 Dopis Erwina Schulhoffa adresovaný nakladatelství Universal-Edition z 12. května 1928 (depozitum ve Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, č. 254).

10 Dopis Erwina Schulhoffa adresovaný nakladatelství Universal-Edition z 16. listopadu 1930 (depozitum ve Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, č. 455).

11 Recenze v *Prager Tagblattu*, citováno podle synoptického přehledu in: *Der Auftakt* 6 (1926), s. 136n.

Cinq études de jazz

Po několika úspěšně uvedených komorních dílech, zkomponování 1. symfonie (1925, VW 76), taneční grotesce *Die Mondsüchtige* (Náměsíčná, 1925, WV 78) a hudbě k Molièrově komedii *Mešťák šlechticem* (1926, WV 79) složil Schulhoff, teprve po čtyřech letech, další klavírní dílo inspirované tanečním jazzem: *Cinq études de jazz* (WV 81). Ve skicách je datováno 16. listopadem 1926. Sám Schulhoff se ujal premiéry, ke které došlo 3. prosince 1926 v brněnském Klubu moravských skladatelů, tiskem dílo vyšlo na konci roku 1927. Schulhoff přitom nahradil v roce 1924 smluvně ujednané, přesto dosud neuskutečněné vydání ještě v Saarbrückenu zkomponovaných *Jedenácti invencí* (1922, WV 36), které už nijak nereprezentovaly jeho změněný hudební styl. Hodna povšimnutí jsou různá, každé jednotlivé větě přiřazená věnování: Zezu Confreyovi, Paulu Whitmanovi, Robertu Stolzovi, Eduardu Künnekemu a lipskému hudebnímu kritikovi Alfredu Bareselovi (1893–1984); posledně jmenovaný měl dle jedné Schulhoffovy poznámky dát rozhodující impuls ke vzniku jazzových etud.¹² Jemu věnovaná, na posledním místě stojící *Toccata sur le Shimmy „Kitten on the Keys“* se váže na mezinárodní hit Zeze Confreye (1895–1971) a byla příčinou pozoruhodné autorskoprávní diskuse; jedná se totiž o rozsáhlou koncertní parafrázi se zřetelnými odkazy vůči originálu.¹³

Esquisses de jazz

Ve skice stejně jako v čístopise 6. říjnem 1927 datované kusy (WV 90) představují pokračování dvou předchozích děl – s tím zřetelným rozdílem, že Schulhoff nyní propojil dobově typický idiom tanečního jazzu také s hlediskem instrumentálně-pedagogickým. Tak poznamenává v dopise adresovaném 31. října 1927 nakladatelství Universal-Edition: „Tyto kusy jsou vysloveně lehké klavírní kusy, které jsem napsal pro progresivní vyučování tzv. ‚vyššího středního stupně‘. Chci těmito lehkými klavírními kusy především zcela osvětlit pojem ‚dětské kusy‘, poněvadž dnes jsou většinou psány

jen takové, které řeší pouze problém psychologický, nikdy však technický. V mém případě je plně brán zřetel na obě okolnosti a pojem ‚dětské kusy‘ je rozšířen pomocí řešení technického problému na ‚kusy pro vyšší střední stupeň‘ (nejen tedy vysloveně pro děti).“¹⁴ Schulhoffova „krátká pedagogická předmluva na úvod“¹⁵ se však jevila příliš obsáhlá a nebyla tištěna; dnes je ztracená. Ačkoliv se Erwin Stein vyjadřoval v interním posudku pro nakladatelství jen zdrženlivě,¹⁶ sbírka – poté, co se vydání jiných děl odsunulo o celá léta – vyšla tiskem už o několik měsíců později v lednu roku 1928.

Hot Music

Poté, co se Schulhoffovi v *Esquisses de jazz* osvědčil více pedagogický než virtuózní přístup k tanečnímu jazzu, pokračoval ve volné řadě stylově podobných skladeb sbírkou datovanou 16. dubnem 1928 (WV 92). V autografu uvedené nadepsání *Schule der Geläufigkeit / für den Jazzpianisten / (Zehn synkopierte Etuden)* [Škola zběhlosti / pro jazzové pianisty / (Deset synkopických etud)] má ještě očividnou oporu v op. 299 Carla Czerného. Název byl ovšem s ohledem na trh a jazykovou přístupnost zkrácen a změněn na *Hot Music*. K tomu sdělilo 12. února 1929 nakladatelství Universal-Edition: „Současně obdržíte korekturní obtahy ‚Hot music‘, k nimž bychom chtěli podotknout, že by v zájmu lepšího mezinárodního porozumění bylo výhodné přeci jen trochu zkrátit nynější název. Pokud to není nezbytně nutné a pro charakter díla zcela určující, doporučili bychom Vám zcela vypustit podtitul ‚Schule der Geläufigkeit für den Jazz-Pianisten‘ a místo toho ponechat jen titul ‚10 synkopierte Etuden‘. Tento název by mohl být snadno přeložen do angličtiny i francouzštiny. Dále Vás prosíme, abyste autorizoval věnování v němčině či francouzštině, jinak hrozí, že budeme mít dílo s českým věnováním, hlavním názvem v angličtině a s německým podtitulem.“¹⁷ Schulhoff naproti tomu žádal o individuálně pojatý obal adekvátní k názvu, odlišný od standardu nakladatelství v oněch letech: „Co se týká

12 Srov. k tomu dopis Erwina Schulhoffa adresovaný nakladatelství Universal-Edition z 13. listopadu 1926 (depozitum ve Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, č. 91): „V mezičase jsem napsal sbírku ‚JAZZOVÝCH ETUD‘, kterou jsem svého času začal z podnětu lipského kritika Alfreda Baresela.“

13 Srov. k tomu podrobně Markus Lüdke, „strange sounds emanating from the piano...“ Überlegungen zur Jazzrezeption an Erwin Schulhoffs ‚Toccata sur le Shimmy‘ »Kitten on the Keys« de Zeze Confrey oder: Können Katzen ein Urheberrecht geltend machen?, in: Tobias Widmaier (ed.), „Zum Einschlafen gibt's genügend Musik“. Die Referate des Erwin Schulhoff-Kolloquiums in Düsseldorf 1994, Hamburg 1996 (= *Verdrängte Musik* 11), s. 45–59.

14 Dopis Erwina Schulhoffa adresovaný nakladatelství Universal-Edition z 31. října 1927 (depozitum ve Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, č. 198).

15 Tamtéž.

16 Interní posudek nakladatelství od Erwina Steina z 13. října 1927 (depozitum ve Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, č. 186): „Lehce hratelné kusy, které charakterizují jednotlivých tanců – rag, boston atd. – do jisté míry dobře vystihují několika tahy. Rytmičky jsou dokonce velmi zajímavé, ale z celkového hlediska hudebně významné jen málo. Schulhoff by potřeboval být skladatelem, který ‚je v kurzu‘. Hlubší uměleckou hodnotu ale nemá.“

17 Dopis Universal-Edition Erwinu Schulhoffovi z 12. února 1929 (depozitum ve Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, č. 329).

obálky pro ‚Hot Music‘, prosím o co možná extrémní, protože u takovýchto jazzových záležitostí je jistě rozhodující vnější úprava.“¹⁸ – Dílo zůstalo jeho posledním titulem vydaným u nakladatelství Universal-Edition.

Suite dansante en jazz

Nejpozději od počátku roku 1927 se pokoušel Schulhoff rozšířit své pole působení na Paříž. Dokladem toho nejsou jen koncertní závazky, nýbrž také jednotlivé kompozice z dané doby, jako např. René Le Royovi (1898–1985) věnovaná *Sonáta* pro flétnu a klavír (WV 86) nebo *Divertissement* pro hoboje, klarinet a fagot (WV 87). Pro koncertní cestu podniknutou na jaře roku 1931 byla očividně určena *Suite dansante en jazz* (WV 98), datovaná ve skicách „Prag, 23. April 1931“; sám Schulhoff ji poprvé provedl 8. května téhož roku na koncertu Société musicale indépendante, konaném na École normale de Musique. Jen krátce poté nabídl toto dílo nakladatelství La Sirène musicale, které již v roce 1929 zařadilo jeho *Boston* z cyklu *Esquisses de jazz* do sborníku *Treize danses*. Četné nesrovnalosti v sazbě *Suite dansante en jazz* opravňují k domněnce, že Schulhoff, který nakladatelství přenechal beztak asi jen opis, patrně nikdy neobdržel korekturní obtah. Jedná se o poslední Schulhoffovu skladbu s prokazatelným vztahem k tanečnímu jazzu.

K EDICI

Jako hlavní pramen pro předkládané urtextové vydání sloužily první tisky skladeb v jejich úplném znění (E), které byly před svým vydáním Schulhoffem důkladně prohlédnuty. Dále byly k porovnání použity autografní čistopisy (A), které sloužily jako notorytecké předlohy; díky autografům bylo možno lépe pojednat obloučky a dynamické značky, jejichž umístění první tisk z pro-

storových důvodů někdy posunul. Výjimku, pokud jde o spolehlivost, představuje v Paříži tištěná *Suite dansante en jazz*, jíž jako (dnes neznámá) notorytecká předloha nesloužil druhý autograf, nýbrž patrně jen opis; otázkou zůstává, zda Schulhoff vydání před tiskem vůbec mohl prohlédnout. Kromě toho byly z autografů převzaty grafické zvláštnosti Schulhoffova zápisu, zejména ve vztahu k tvoření skupin tónů, notovým nožičkám a umístění artikulačních znamének, pokud tyto ozřejmují notový text. Namnoze byly tyto zvláštnosti nivelizovány v prvních tiscích přízpůsobením notoryteckým zvyklostem.

Principiálně platí pro předkládanou novou edici tyto zásady: závorkami opatřené nebo čárkované znaky chybí ve všech pramenech, představují ale nutná doplnění editora. Zajišťovací posuvky byly oproti tomu doplněny bez vyznačení, rovněž zjevně chybějící posuvky v rozdílné oktávové poloze. Bez zvláštního vyznačení byly do hlavního textu převzaty v pramenech příležitostně závorkami opatřené zajišťovací posuvky a čárkované ligatury. Upuštěno bylo od výčtu nepřesně umístěných dynamických vidlic, jestliže jejich přesná pozice vyplývá z bezprostřední hudební souvislosti. V prvních tiscích (E) jen velmi vzácné prstoklady tiskneme stojatě. Opravy či varianty, jimiž se první tisk odlišuje od autografu (A) nebo skic (S), nebyly dokumentovány.

Editor a nakladatelství děkují Rakouské národní knihovně ve Vídni, Wienbibliothek im Rathaus (Hudební sbírka), Českému muzeu hudby (součást Národního muzea) v Praze a Státní knihovně v Berlíně – Preussischer Kulturbesitz za přípravu relevantních pramenů.

Michael Kube
Angelbachtal, jaro 2014
(přeložil Viktor Velek)

18 Dopis Erwina Schulhoffa adresovaný nakladatelství Universal-Edition z 13. února 1929 (depozitum ve Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, č. 330).

PREFACE

It would be misleading to reduce Erwin Schulhoff's compositional oeuvre of the 1920s to a few catchwords. Schulhoff was initially influenced by the musical language of Max Reger, Richard Strauss, Claude Debussy, and Gustav Mahler. After experiencing the horrors of the First World War, he turned in 1919, as a consequence of attending a Dada soiree in Berlin with George Grosz, toward this radical aesthetic direction with equally radical works, including the *Bassnachtigall* (Bass-Nightingale, WV 59) for contrabassoon solo as well as the two actions entitled *Symphonia germanica* and *Sonata erotica*, respectively. (In a letter, Grosz referred to Schulhoff and his works as "music Dada.")¹ At the same time, he was fascinated by jazz, which was on the rise in those years – jazz however being understood as music that primarily served for dancing and which was defined by specific rhythms, for example, of the fox trot, Boston, or shimmy. For a whole generation, it had a liberating effect in the face of a culture that was felt to be bourgeois and in decline, and informed, for example, Paul Hindemith's *Suite 1922*, Op. 26, and Ernst Křenek's *Tanzsuite*, Op. 13a.² Even more than others, Schulhoff saw in this direction a path pointing to the future. Thus in 1919/20 he wrote in his never-published artistic credo *Revolution and Music*: "Music should first and foremost create by means of rhythm a physical feeling of well-being, indeed even ecstasy. It is never philosophy; it arises from the ecstatic condition and finds its expression in the rhythmic motion!"³ After Schulhoff had already started the numbering of his works anew during his studies, he again marked the related artistic restart outwardly by a break in his personal catalogue of works: "With Op. 32 [*Five Songs with Piano*, WV 52], the first epoch of my development is concluded. Everything that comes afterwards is without opus num-

ber, and also to be published so."⁴ Correspondingly, he broke off work on the opera *Die Mitschuldigen* (The Accomplices, WV 47) and, on 6 March 1920, noted after the intermezzo to act II: "This is a completely surmounted period; will it perhaps hold its own as a fragment?"⁵

Nevertheless, not all of Schulhoff's rhythmically informed works can be attributed to an equally intensive involvement with jazz. On the contrary, his compositions from the years 1919/20 to 1931 are distinguished by entirely heterogeneous elements – by more expressionistic (as in the ballet-mystery *Ogelala*) or neo-Baroque (as in the *Double Concerto* for flute and piano), by rather Slavic- (in the *Divertissement*) or Jewish-influenced melodies (as in the *Concertino*). However, these works already mark a certain stylistic balance that is to be perceived starting at the end of 1922 with the gradual turning away from the ostensibly radical experiments. All the same, Schulhoff did not succeed in establishing himself as a contemporary composer during the important phase of the formation and institutionalization of the musical life of the "Golden Twenties"; it was less his Czechoslovakian nationality than his work as a piano teacher at the conservatory in isolated Saarbrücken that proved to be disadvantageous. During the months spent in Berlin between January 1922 and October 1923, he was indeed able to arrange for the publication of piano pieces, including the *Pittoresken* Op. 31 (Picturesques, WV 51), by the Jatho Publishing House, but he did not attain the yearned-for breakthrough in the concert hall.

Only in 1924 did he for the first time submit a work for the Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst (Donaueschinger Chamber Music Performances for the Advancement of Contemporary Music). That same year, Schulhoff also found acceptance at the Music Festival of the International Society for Contemporary Music (ISCM) in Salzburg. Characteristically, it was not because of the ambitious *String Sextet* (WV 70) performed in Donaueschingen that contact was established with the important publishing houses, but rather owing to the *Five Pieces* for string quartet (WV 68) presented in Salzburg. Although in the following years numerous compositions appeared in print (although often de-

1 For an overview of Erwin Schulhoff's biography and oeuvre, see *Erwin Schulhoff: Vzpomínky, studie a dokumenty* [Erwin Schulhoff: Reminiscences, Studies and Documents], ed. Věra Stará (Praha, 1958), and Josef Bek, *Erwin Schulhoff: Leben und Werk, Verdrängte Musik 8* (Hamburg, 1994).

2 For an overview, see Ulrich Kurth, "'Ich pfeif' auf Tugend und Moral': Zum Foxtrott in den zwanziger Jahren," in *Ich will aber gerade vom Leben singen... Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik*, ed. Sabine Schutte (Reinbek, 1987), pp. 365–84, and specifically concerning Schulhoff, Miriam Weiss, "To make a lady out of jazz": *Die Jazzrezeption im Werk Erwin Schulhoffs* (Neumünster, 2011).

3 Erwin Schulhoff, "Revolution und Musik" (ca. 1919/20), in *Erwin Schulhoff: Schriften*, ed. Tobias Widmaier, *Verdrängte Musik 7* (Hamburg 1995), pp. 12–13.

4 Quoted after Bek, *Erwin Schulhoff*, p. 183.

5 Quoted after *ibid.*, p. 201.

played for years), only a few high-exposure performances of his works took place. Problematic from today's standpoint was the emphasis on piano and chamber music, resulting from Schulhoff's own pianistic activities, with which he reached only a limited audience – for a financial as well as publishing success, an attractive, full-length stage work would have been necessary. Schulhoff's earlier attempt with the ballet *Ogelala* (1922, WV 64) had fallen into disrepute after its three stagings, in Dessau (1925), Brno and Dortmund (1927), as a result of unsatisfactory scenic and choreographic implementation. On the other hand, Schulhoff refused to accept the suggestion, made by the press and also advocated by his publishers, Universal-Edition (Vienna), to release his *First Symphony* (1925, WV 76), which had been premiered in Berlin in 1928 by Erich Kleiber, for performance as a ballet or pantomime. Information about Schulhoff's point of view and his (already recapitulating) stylistic self-localization is provided by a letter to Emil Hertzka dated 18 May 1928: "Already today I can say with certainty that after several performances my 'First Symphony' will prevail fully, and that my 'symphonic style' may also possibly set a precedent. As you can see, I was the first to create a 'synthetic jazz' and, although it has been (and partly still is) a point of contention, also to establish this style. Compare the dates of composition, and you will discover that the other composers followed me. However, I have to admit that I have entirely abstained from taking advantage of it. Yet, the fact that at least in this direction I can still retain the leading position is enough for me."⁶

By the time Schulhoff started on his long-awaited opera, it was too late, and the expectations he set for himself in this project were too high. It also proved to be fatal that he prematurely tied the publication of the *Flammen* (Flames, WV 93), concerning which he negotiated with both Schott and Universal-Edition, to the conclusion of a general contract with a fixed monthly remuneration. With the rejection of this score, which was undoubtedly conceived as his major work, Schulhoff's exaggerated hopes for financial security were ultimately disappointed. Apparently he had misjudged or even ignored the economic, socio-political, and music-historical situation of the years 1929/30. For in the course of the irrupting worldwide economic crisis with its mass unemployment, the in any case already dwindling artistic frenzy had devolved into

reflection and consolidation. Significantly, in his 1929 characterization of Schulhoff's works, Erich Steinhard already strikes a retrospective tone: "His [Schulhoff's] main experience remains the modern dance. Just as the Romantics employed the dances of their time in suites or individually in idealized manner, Schulhoff uses the modern dance rhythm and the modern dance form as the foundation of his musical thinking. Whether he writes sonatas, concertos, or symphonies: dances emerge. He numbers among the first to have carried out this experiment of transplanting contemporary dance into art music, and among the first who knew how to orchestrate it with refinement."⁷

Besides his ambitions as a composer, Schulhoff was an extremely dedicated interpreter of his own works, which he propagated from the time of his move to his native Prague (1924), both on concert tours to Paris and London as well as on radio and gramophone records. As a reproductive artist, and entirely "with his finger on the pulse of the time," he however apparently neglected to make a more lasting name for himself as a pianist with programs of wider stylistic breadth. At best, he made history with the concerts in which he played compositions by Alois Hába (1893–1973) on the quarter-tone piano specially built by the firm of August Foerster.⁸ His recordings of his own works and work excerpts for Deutsche Grammophon (distributed outside Germany on the Polydor label), which were made in June 1928, remained a one-off event.⁹ A letter from 16 November 1930 provides information concerning the continuing efforts to appear on radio with recitals of his compositions – yet the programs he suggests include only those jazz-inspired works that already at that time must have come across as no longer being up to date: "Again this year, I have a series of such recitals for the broadcasting stations in Berlin, Breslau, Cologne, Frankfurt, and London. For the RAVAG [the Viennese "Radio Verkehrs AG"], the time around 20 February would be most opportune. I have no idea whether a half- or three-quarter-hour recital would come into question? Furthermore, whether from among my piano works primarily synthetic jazz or something else, or both mixed together, would be desired? – In any case, here is a program with synthetic jazz and another

6 Letter from Erwin Schulhoff to Universal-Edition, dated 18 May 1928 (deposit in the Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Nr. 260).

7 Erich Steinhard, "Modemusiker Erwin Schulhoff," in *Der Auftakt* 9 (1929), pp. 80–81.

8 Also see, concerning this, Erwin Schulhoff, "Wie spielt man auf dem Viertelton-Klavier?" in *Der Auftakt* 6 (1926), pp. 106–9; reprinted in *Erwin Schulhoff: Schriften*, pp. 68–71.

9 Letter from Erwin Schulhoff to Universal-Edition, dated 12 May 1928 (deposit in the Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Nr. 254).

'mixed' program, each 30 minutes in duration: 'Hot Music' (10 min.) | 'Cinq Etudes de Jazz' (12 min.) [...] | 'Esquisses de Jazz' (10 min.) (Possibly instead of Hot Music and 'Esquisses' also the 'Partita' 8 contemporary dances). The Partita is 20 minutes in length. | Mixed program: 'First Sonata' (one-movement, 10 min.) | '2nd Suite' (10 min.) | 'Cinq Etudes de Jazz' (12 min.)."¹⁰ With these compositions, to which the *Suite dansante en jazz* (WV 98), composed in 1931, should be added, Schulhoff mentioned exactly the stylistically self-contained group of works that appears in the present edition for the first time in a critically commented edition.

ABOUT THE INDIVIDUAL WORKS

Partita

The *Partita* (WV 63) was composed in Berlin in the summer/fall of 1922, probably still under the influence of the Dada experience gathered in the circle around George Grosz and the associated encounter with so-called dance-jazz. Building on the movement sequence of the *Picturesques* Op. 31 (1919, WV 51) and that of the *Suite* for Chamber Orchestra (1921, WV 58), Schulhoff initially sketched four pieces under the title *Rag-music for pianoforte* (dated 10 August 1922 in the autograph) that he expanded only a few weeks later by four additional pieces into the *Partita* (dated 10 November 1922 in the autograph and assigned the opus numbers 41a and 41b); it appeared in print only in 1925. The quotes preceding movements 5, 6, and 8 already in the manuscript probably refer to then popular chansons or pop songs, in the case of the last of these to a French children's song, *Trois jeunes tambours*. The use of dance rhythms with corresponding movement titles naturally provoked scandals that were heatedly discussed more in the press than by the public (for example, already in 1923 in Berlin by Max Marschalk, but also in 1926 in Prague by Felix Adler). However, in the *Prager Tagblatt*, it was said of the *Partita* that "These piano pieces are immensely amusing, brilliant, and blithely audacious. As frivolous as they sound, they are profoundly thought out and cleanly made. One only has to get rid of the old hat before it begins to totter precariously."¹¹

10 Letter from Erwin Schulhoff to Universal-Edition, dated 16 November 1930 (deposit in the Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Nr. 455).

11 Review in the *Prager Tagblatt*, quoted after a synoptic compilation in *Der Auftakt* 6 (1926), pp. 136–7.

Cinq études de jazz

After several successfully performed chamber music works, the composition of the *First Symphony* (1925, WV 76), the dance grotesque *Die Mondsüchtige* (The Moonstruck; 1925, WV 78), and the music to Molière's *Le Bourgeois gentilhomme* (1926, WV 79), it was only four years later that Schulhoff was to create another dance-jazz inspired piano work: the *Cinq études de jazz* (WV 81). Dated 16 November 1926 in the sketches, and premiered by the composer already on 3 December 1926 in Brno (Moravian Composers' Club), it appeared in print in late 1927. It thereby replaced the since 1924 contractually agreed, but not yet realized publication of the *Eleven Inventions* (1922, WV 36), which had already been composed in Saarbrücken, but in no way represented Schulhoff's meanwhile modified musical style. Noteworthy are the dedications of the individual movements to Zez Confrey, Paul Whitman, Robert Stolz, Eduard Künneke, and the Leipzig music critic Alfred Baresel (1893–1984); according to a note by Schulhoff, the latter is supposed to have given the decisive impulse for the composition of the jazz études.¹² The concluding *Toccata sur le Shimmy* "Kitten on the Keys," which is dedicated to Baresel and refers to a piece by Zez Confrey (1895–1971) that had become an international hit, led to a remarkable dispute concerning questions of copyright law, since it was after all an extensive concert paraphrase with conspicuous allusions to the original.¹³

Esquisses de jazz

These pieces (WV 90), dated 6 October 1927 in the sketches as well as in the fair copy, represent a continuation of the two preceding works, however with the decisive difference that Schulhoff now also combined an instrumental-pedagogical aspect with the then typical idiom of dance-jazz. Thus he remarked in a letter to Universal-Edition, dated 31 October 1927: "These pieces are quite easy piano pieces that I have written for the progressive instruction of the so-called upper in-

12 See, concerning this, the letter from Erwin Schulhoff to Universal-Edition, dated 13 November 1926 (deposit in the Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Nr. 91): "In the meantime, I have written a series of 'JAZZ-ETUDES' that I started at the suggestion of the Leipzig critic Alfred Baresel."

13 Concerning this, see the detailed discussion in Markus Lüdke, "'strange sounds emanating from the piano...' Überlegungen zur Jazzrezeption an Erwin Schulhoffs 'Toccata sur le Shimmy 'Kitten on the Keys' de Zez Confrey' oder: Können Katzen ein Urheberrecht geltend machen?" in "Zum Einschlafen gibt's genügend Musik": Die Referate des Erwin Schulhoff-Kolloquiums in Düsseldorf 1994, ed. Tobias Widmaier, *Verdrängte Musik* 11 (Hamburg, 1996), pp. 45–59.

intermediate level. With these easy piano pieces, I above all want to elucidate the term 'children's pieces,' since most pieces written nowadays arguably treat only the psychological, but never the technical problem. In my case, both aspects are naturally taken into account, and the term 'children's pieces' extended, through the solution of the technical problem, to 'pieces for the upper intermediate level' (thus not only to be played by children)."¹⁴ Schulhoff's "short pedagogical preface as introduction"¹⁵ turned out too extensive and was not published; it is today regarded as lost. Although Erwin Stein expressed himself rather reservedly in an internal Universal-Edition assessment,¹⁶ the collection already appeared in print only a few months later, in January 1928, after the publication of other works had been put off for years.

Hot Music

After the more pedagogical than virtuoso approach to dance-jazz had proved its worth in the *Esquisses de jazz*, Schulhoff continued the loose series of jazz-influenced piano works with the collection *Hot Music* (WV 92), which is dated 16 April 1928. Still entitled *Schule der Geläufigkeit / für den Jazzpianisten / (zehn synkopierte Etuden)* [School of Velocity / for the jazz pianist / (ten syncopated etudes)] in the autograph, an obvious allusion to Carl Czerny's Op. 299, the title of the work was not only changed to *Hot Music*, but also shortened with the market and linguistic accessibility in mind. Concerning this, Universal-Edition wrote on 12 February 1929: "Enclosed are also the galley proofs of 'Hot music,' to which we would like to point out that, in the interest of better international comprehension, it would be advantageous to shorten the current title a bit. If it is not absolutely necessary, and not absolutely in accordance with the character of the work, we would recommend that you drop the subtitle 'School of Velocity for the jazz pianist' completely and instead merely retain the title '10 syncopated etudes.' This title could also easily be translated into English or French. Furthermore, we request authorization to put the dedication either

into German or French, since otherwise we will have a work with a Czech dedication, an English main title, and a German subtitle."¹⁷ Schulhoff, in turn, asked for a customized cover, deviating from the publisher's standard of that time, appropriate to the title of the work: "As far as the cover for 'Hot Music' is concerned, I would like one that is as extreme as possible, since the external presentation of such jazz things is a decisive factor."¹⁸ – It remained his last work to be published by Universal-Edition.

Suite dansante en jazz

From early 1927 at the latest, Schulhoff attempted to extend his sphere of activity to include Paris. This is shown not only by his corresponding concert engagements, but also by individual compositions from this time, for example, the *Sonata* for flute and piano (WV 86) dedicated to René Le Roy (1898–1985) and the *Divertissement* for oboe, clarinet, and bassoon (WV 87). The *Suite dansante en jazz* (WV 98), dated "Prague, 23 April 1931" in the sketches, was apparently intended for a concert tour in the spring of 1931. Schulhoff premiered the *Suite* on 8 May of that year in a concert of the Société musicale indépendante at the École normale de Musique. Shortly thereafter he offered the work to Editions La Sirène musicale, who in 1929 had already included *Boston* from the *Esquisses de jazz* in the anthology *Treize danses*. Numerous careless mistakes in the engraving of the *Suite dansante en jazz* allow the assumption that Schulhoff, who had most likely provided the publishers only with a copy, presumably never received the galley proofs. This is Schulhoff's last composition with a declared relationship to dance-jazz.

ABOUT THIS EDITION

The primary sources for the present new edition were the first editions of each of the completed works (E), which Schulhoff carefully corrected before their publication. In addition, the autograph fair-copy engraver's copies (A) were consulted for purposes of comparison, above all with regard to slurs and dynamic markings occasionally altered in the prints for reasons of space. An exception in terms of reliability is the *Suite dansante*

14 Letter from Erwin Schulhoff to Universal-Edition, dated 31 October 1927 (deposit in the Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Nr. 198).

15 Ibid.

16 Internal assessment by Erwin Stein, dated 13 October 1927 (deposit in the Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Nr. 186): "Easily playable pieces that nicely paint the character of the individual dances, Rag, Boston, etc., with a just a few strokes, so to speak. Rhythmically, they are even very interesting, but on the whole of little musical weight. Schulhoff should actually be a composer who 'moves.' He does not have deeper artistic value."

17 Letter from Universal-Edition to Erwin Schulhoff, dated 12 February 1929 (deposit in the Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Nr. 329).

18 Letter from Erwin Schulhoff to Universal-Edition, dated 13 February 1929 (deposit in the Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Nr. 330).

en jazz, which was published in Paris; the engraver's copy was most probably not a second autograph, but rather only a (today lost) copy by a third person; it is also not known whether Schulhoff was even able to proofread the edition before publication. Moreover, graphical particularities of Schulhoff's handwriting were taken over from the autographs, primarily with respect to groupings, stemmings, and the placement of articulation marks, in as far as these clarify the musical text. In many cases, they had been adjusted already in the first editions in accordance with the engraving rules.

For the present edition, the following applies as a matter of principle: bracketed marks and dashed lines are lacking in all sources, but represent necessary editorial additions. Cautionary accidentals, on the other hand, have been added without commentary, as have also clearly lacking accidentals in different octaves. The occasional cautionary accidentals in parentheses and dashed ties of the sources have been taken over into the

main text in normal notation. The listing of occasional imprecisely placed hairpins has been dispensed with when the exact position is obvious from the immediate musical context. The very infrequent fingerings printed in the first editions (E) have been taken over and set in normal type. Corrections or readings in the respective autograph (A) or sketches (S) that deviate from the first editions have not been documented.

The editor and the publishers would like to thank the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna, the Wienbibliothek im Rathaus (Musiksammlung) in Vienna, the Czech Museum of Music (a department of the National Museum) in Prague, and the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz for providing the relevant sources.

Michael Kube
Angelbachtal, spring 2014
(Translated by Howard Weiner)