

includes WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

GRAND  
PIANO



20<sup>TH</sup> CENTURY  
FOXTROTS • 5  
SWITZERLAND

---

GOTTLIEB WALLISCH, *piano*

# 20<sup>TH</sup> CENTURY FOXTROTS • 5

## SWITZERLAND

BECK • BERR • BURKHARD • R. FLURY • U.J. FLURY • GERBER  
HONEGGER • JAQUES-DALCROZE • LANG • MARESCOTTI • MIEG  
MOESCHINGER • ROESGEN-CHAMPION • ZBINDEN

GOTTLIEB WALLISCH, *piano*

---

Catalogue Number: GP922

Recording Dates: 21–23 February 2022

Recording Venue: SRF Radiostudio Brunnenhofstrasse, Zurich, Switzerland

Executive Producer: Norbert Graf (SRF)

Producer and Engineer: Andreas Werner

Piano: Steinway, Model D (No. 530.330)

Piano Technician: Michel Ehrenbaum (Gebr. Bachmann Tasteninstrumente AG)

Booklet Notes: Mauro Piccinini

German Translation: Cris Posslac

Publishers: Musikverlag Müller & Schade AG, Bern (1, 2), unpublished (3, 4, 12–15, 16, 17, 18), Musikhaus Hüni, Zürich (5),

Schott's Söhne, Mainz (6, 7), Editions Henn, Genève (8–10),

Jean Jobert Editeur, Paris (11), Heugel Editeur, Paris (19), Éditions Choudens, Paris (20–23),

La Flûte de Pan, Paris (24, 25), Éditions Maurice Senart, Paris (26), Pizzicato Verlag Helvetia,

Adliswil (27), Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (28, 29), private edition (30)

Artist Photograph: Uwe Noelke

Cover Art: Alastair Taylor [www.goatpix.com](http://www.goatpix.com)

A co-production with



This CD was made possible with financial assistance from the Czesław Marek Foundation, Zurich and with the financial help of the Albert-Moeschinger-Stiftung, Basel; Peter Mieg-Stiftung, Lenzburg; Pascale et Tristan Juillerat, Lausanne; Richard Flury-Stiftung, Biberist; Fondation Marescotti, Geneva.

Special thanks also to: Dokumentationsbibliothek Walther Labhart, Endingen; Jacques Tchamkerten, Library, Haute École de Musique de Genève; Iris Lindenmann, Basel University Library; Helene Ringgenberg; Irène Richner-Schellenberg; Markus Hediger, Peter Mieg-Stiftung; Werner Schmid, Aarau; Jim Eimont; Angelika Salge, Eva Hanke, Daniel Gloor, Zurich Central Library; Geraldine Camenisch; Raymond Jeanrenaud, Fondation Marescotti, Geneva; Urs Ruprecht, Musikverlag Müller & Schade, Bern; the late Julien-François Zbinden; Ulrich Lips, Richard Flury-Stiftung, Biberist; Claude Delley, Fondation René Gerber, Colombier, Neuchâtel; Olivier Buttex; Maud Czerwin & Pascale Honegger; Pascal Lécroart, Association Arthur Honegger, Paris.

We are extremely grateful to Urs Joseph Flury for the piano arrangements made especially for this album.

	<b>+</b>	<b>SWITZERLAND</b>	
		<b>ALBERT MOESCHINGER (1897–1985)</b>	
<b>1</b>		<b>TALLULA, EINE FOXTROTT-FANTASIE (1930s)*</b>	<b>03:59</b>
<b>2</b>		<b>FAREWELL BLUES (1930s)*</b>	<b>03:46</b>
		<b>JOSÉ BERR (1874–1947)</b>	
<b>3</b>		<b>MARIE, FOXTROT (1924)*</b>	<b>01:46</b>
<b>4</b>		<b>ONE-STEP ÜBER 2 SCHWEIZERMELODIEN 'DER SCHWEIZERKNABE – THURGAUERLIED' (1926)*</b>	<b>01:50</b>
		<b>WALTER LANG (1896–1966)</b>	
		<b>OLÉ OLÉ! SUEÑOS DE ESPAÑA: 3 PREISGEKRÖNTE TÄNZE (1928)*</b>	<b>01:55</b>
<b>5</b>		<b>No. 2. Dolderilla Fox-Trot (Charleston)</b>	
		<b>CONRAD BECK (1901–1989)</b>	
		<b>2 TANZSTÜCKE (1928)</b>	<b>04:37</b>
<b>6</b>		<b>No. 1. Boston (abridged version)</b>	<b>01:46</b>
<b>7</b>		<b>No. 2. Foxtrot</b>	<b>02:51</b>
		<b>ANDRÉ-FRANÇOIS MARESCOTTI (1902–1995)</b>	
		<b>ESQUISSES, FIRST SERIES (1924)</b>	<b>01:57</b>
<b>8</b>		<b>No. 3. Nègre au clair de lune</b>	
		<b>ESQUISSES, SECOND SERIES (1925)</b>	<b>02:04</b>
<b>9</b>		<b>No. 1. Virtuose de rue</b>	<b>01:06</b>
<b>10</b>		<b>No. 2. Bluette</b>	<b>00:56</b>

\* **WORLD PREMIÈRE RECORDING**

<b>11</b>	<b>CROQUIS, FIRST SERIES (1941)</b> No. 1. Blue Girls*	<b>01:22</b>
<b>12</b>	<b>RICHARD FLURY (1896–1967)</b> <b>'HALOTTRIA-FOX-TROT' (NO. 1) (1929)</b>	<b>02:32</b>
<b>13</b>	<b>FOX-TROT (NO. 2) (1929)</b>	<b>02:12</b>
<b>14</b>	<b>DIE ALTE TRUHE (1945)</b> Tango (arr. U.J. Flury, 2020)*	<b>01:52</b>
<b>15</b>	<b>PAUL BURKHARD (1911–1977)</b> <b>SLOW-FOX (1930)*</b>	<b>01:26</b>
<b>16</b>	<b>TANGO FOR PIANO (1934)*</b>	<b>03:04</b>
<b>17</b>	<b>PETER MIEG (1906–1990)</b> <b>LA FÊTE DE LA LIGNE (1935)*</b> English Valtz	<b>03:34</b> 01:57
<b>18</b>	Tango	01:33
<b>19</b>	<b>ÉMILE JAQUES-DALCROZE (1865–1950)</b> <b>3 ENTRÉES DANSANTES</b> No. 3. Le Fox-trot angoissé (c. 1924)	<b>02:17</b>
<b>20</b>	<b>ARTHUR HONEGGER (1892–1955)</b> <b>MARTHE RICHARD AU SERVICE DE LA FRANCE, H. 110 (1937)</b> Tango de Charlotte (version for piano)*	<b>01:41</b>

\*

**WORLD PREMIÈRE RECORDING**

	<b>LE JOURNAL TOMBE À 5 HEURES, H. 156 (1942) (version for piano)*</b>	<b>06:42</b>
<b>21</b>	Blues	01:43
<b>22</b>	Villa Rabaud	02:26
<b>23</b>	Tango	02:32
	<b>MARGUERITE ROESGEN-CHAMPION (1894–1976)</b>	
	<b>4 PETITES PIÈCES (1946)*</b>	<b>03:25</b>
<b>24</b>	No. 1. Jimmy-Blue	02:12
<b>25</b>	No. 2. Daisy	01:13
<b>26</b>	<b>TANGO (1937)*</b>	<b>02:45</b>
	<b>RENÉ GERBER (1908–2006)</b>	
	<b>6 PIÈCES, BOOK 4 (1945–55)</b>	<b>01:39</b>
<b>27</b>	No. 1. Slow-fox*	
	<b>JULIEN-FRANÇOIS ZBINDEN (1917–2021)</b>	
	<b>JAZZ-SONATINE, OP. 11 (1949–50)</b>	<b>09:13</b>
<b>28</b>	I. Blues	05:31
<b>29</b>	II. Improvisation	03:41
	<b>URS JOSEPH FLURY (b. 1941)</b>	
	<b>PROMENADEN-SUITE (1985–87)</b>	<b>01:31</b>
<b>30</b>	VIII. Foxtrot (version for piano, 2020)*	

\* **WORLD PREMIÈRE RECORDING**

**TOTAL PLAYING TIME: 67:45**

## 20<sup>TH</sup> CENTURY FOXTROTS • 5

### **FANTASTIC BEATS AND WHERE TO FIND THEM – SWITZERLAND AT THE CENTRE OF THE WORLDWIDE DANCE FEVER**

Grindelwald, late 1920s. Terrace of a luxury hotel. While some watch through the telescope for the umpteenth attempt to conquer the Eiger-Nordwand, others engage in the latest dance imported from America. Accompanying them is a small orchestra with a saxophone, a banjo and a Black drummer. 'Only here, and at the Savoy Hotel in London, can you hear real jazz' the owner boasts.

This scene is very plausible because Switzerland, at the centre of Europe, with its tourist vocation could not escape the fashions of the early 1920s, particularly those of entertainment. The original model, originating in Harlem and exported to London found an echo in Switzerland well before all other countries. It is no coincidence that already in 1913, some hotel owners tried to ban the new dances, urging American tourists to decency. Stopping the *Amerikanisierung Europas* was, however, impossible, and everything that seemed improper before the World War, became the latest hype soon after.

The influence of dance music of American origin was one of the most striking cases of musical practice coming from 'low-culture' (if that category has any meaning). That is, of music that was not learnt from manuals, but by imitation and practical sharing, in the same way as the steps of the dances in vogue (foxtrot, tango, shimmy, Charleston) were learnt. Classical music, which was then looking for any cue to renew, found itself – in an unexpected twist – hitting the streets, the hotels, the brothels, the bars with outdoor terraces, trying to learn the tricks of the trade, the intricate metric overlays, the constant use of syncopation, the new use of old instruments such as the saxophone or the violin, or the use of new ones such as the banjo and the drums.

The history of music has never taken much account of the influence of the hotel industry, but the literature of the time faithfully restores to us this picture in which the musical landscape is turned upside down. The Austrian bandleader Henry Ernst (born Ernst Ratkowsky and former pupil of Dvořák) recounted how in 1920 he was hired

to play with his Original Wiener Meistersalonorchester from Dortmund in a hotel in St Moritz. Here it quickly became clear to him that his German repertoire was outdated and that the guests demanded to dance the foxtrot and the shimmy. The hotel manager pointed out to him that they already had a 'Tschetzpend' in the hotel across the street, and that it was his job to hook up. His account of the search for what the 'Tschetzpend' was and what scores were 'jazz' conveys to us, in an ironic way, the avant-garde situation that Swiss hotels represented in this new musical sphere.

Whether the field was that of light music, as in Ernst's case, or that of classical music, in Switzerland there was an easy way to absorb new trends, as happened to many composers who found themselves working there (such as Paul Hindemith, a young violinist in the spa orchestra in Heiden, Appenzell). Or to German and Austrian composers who were attracted by patrons of the arts, such as Paul Sacher in Basel or Werner Reinhart in Winterthur, or for simple tourism.

It is no coincidence that one of the most famous operas of this period, Ernst Krenek's *Zeitoper Jonny spielt auf* (1927) opens in a luxurious Swiss hotel. The same happens in the fourth act of Benatzky's ballet *Die fünf Wünsche* (both on Volume 1 in this series, GP813).

The Swiss entrepreneurial society also allowed popular music to enjoy the absence of racist fury (as in Nazi Germany) towards the African American and Jewish culture that had essentially created jazz. And similarly, Switzerland produced entertainment and jazz music even during the turbulent years of the Second World War and afterwards. While in the rest of battered Europe there was almost everywhere (at least among professional composers) a rejection of the pre-war *joie de vivre* that that music represented. Few musicians remained indifferent to this 'popular' production, which obviously did not only affect Swiss people by birth or adoption (José Berr) but also other composers who were active in Switzerland, such as the Poles Paul Kletzki and Czesław Marek.

The pianist in our imaginary band in Grindelwald may have been **Albert Moeschinger** (1897–1985). Born in Basel, a pupil of Paul Graener in Leipzig and Walter Courvoisier in Munich, he also worked a few seasons as a pianist in cafés in various locations, including the Kleine Scheidegg opposite the Eiger (see illustration on

page 15). Of his compositional output from this period, a few recently reissued *Danses américaines* [MWV 423, published 1943] remain, including *Tallula, eine Foxtrott-Fantasie* [sic, No. 6], as well as *Farewell Blues* [MWV 386], probably composed in the early 1930s, both in terms of stylistic characteristics and the concomitant cinematic rise of Tallulah Bankhead, to whom the *Cine-Foxtrott-Fantasie* (as it is called in the manuscript) is evidently dedicated. Listening immediately reveals an already mature fusion between the light and uninhibited elements of fashionable music and the writing of a classical pianist with a modern language (in the 1940s Moeschinger would adopt dodecaphony).

**José Berr** (1874–1947), a German-born and educated composer and conductor (studies in Munich with Thuille and Rheinberger), was linked to Busoni and his circle in Zurich. Here he ran his own private conservatory for 30 years, where he had Czesław Marek among the teachers. He composed mainly operas, but also chamber music, music for solo piano and three ballets. Two of his lighter compositions are the short *Marie-Foxtrot* (named after the dedicatee, 1924), canonical in its construction and tonal relations, and the *One-step über 2 Schweizermelodien* (1926), where one can hear the melodies *Ich bin ein Schweizerknabe* (a traditional Swiss yodeling song: easily recognisable in the first bars) and the *Thurgauerlied*, originally composed by Johannes Wepf (1810–1890), much less recognisable in a 'jazz' version [4 c. 00:30].

Also from the same years is the lovely *Dolderilla Fox-trot*, composed by **Walter Lang** (1896–1966) from Basel. It is part of the collection *Olé olé! Sueños de España: drei preisgekrönte Tänze* (1928) with two other dances (by Robert Blum [No. 1] and Max Conrad (No. 3)) composed for a 'Spanisches Bluemenspiel' ball organised at the Grand Hotel Dolder in Zurich, hence the title. One can imagine a proud Spanish dancer, hinting at some Charleston moves (clearly discernible in the customary 'ta-taaaa' at the end of the bars). A composition pupil of Émile Jaques-Dalcroze and Volkmar Andreae, Lang worked as a teacher at the Jaques-Dalcroze Institute in Geneva, in Basel and in Hellerau, but was above all a pianist and composer.

Another pupil of Andreae's in Zurich was **Conrad Beck** (1901–1989), who went on to specialise in Paris with Jacques Ibert. During his stay in Paris, a member of the École de Paris, Beck also wrote the *Zwei Tanzstücke* ('Two Dance Pieces', published by Schott, 1928). Already a strong and productive personality (that year Koussevitzky premiered his Third Symphony in Boston) Beck gave his own personal interpretation of the two fashionable

dances, clearly departing from Lang's 'light' music of the same year. They are a good example of Kunstjazz, where ties to the stereotypical formulas of mass production almost disappear; the harmonically complex *Boston* is here performed in an abridged version, published by Schott in the third volume of the didactic *Das neue Klavierbuch*. Less enigmatic in the interplay of tonalities is the *Foxtrot*, a product more typical of the neo-Classicism of the time, and of the lively rhythms used by French composers.

**André-François Maescotti** (1902–1995), from Carouge, trained at the Geneva Conservatory, who was a pupil of Jean Roger-Ducasse in Paris, could also belong to the same school. His music draws on models such as Chabrier, Ravel, Debussy, by his own admission. This can also be seen in the choice of inspirations (even in the titles). Good examples are the short pieces collected in two books of *Esquisses*. *Nègre au clair de lune*, [I. series, No. 3, 1924], is a delicate dialogue between the placid and persuasive satellite and the nervous dancer. From the second book are the playful *Virtuose de rue* and the graceful *Bluette* [No. 1 & 2, 1925]. Twenty years later came *Blue Girls* (1941) dedicated to fellow composer Jean Binet, but inspired by the pupils of virtuoso pianist Lottie Morel, to whom he dedicated his piano concerto.

For our hypothetical Tschetzpend, we also have the violinist: **Richard Flury** (1896–1967), a composer with a neo-Romantic bent but with a penchant for unexpected rhythmic developments and active as a violinist himself. In 1929 Flury composed two manuscript *Foxtrots* that demonstrate personal style and melodic facility even in a field not really his own. No. 1, composed after No. 2, is entitled *Halottria-Foxtrot*, i.e. *Hallotria*, an old German word for 'fun'. They were composed precisely during the years in which Flury spent every summer in the orchestra of the Kursaal in Interlaken (see illustration on page 25). A pupil of the most important Swiss composers and pedagogues of his time, Hans Huber and Joseph Lauber, but also of Joseph Marx in Vienna, Flury wrote orchestral music, operas and ballets that are now being rediscovered thanks to the work of his son Urs Joseph Flury, who has arranged for piano the *Tango der Kreolin mit dem Ritter* ('Tango of the Creole with the Knight'), No. 9 from the ballet *Die alte Truhe* ('The Old Chest', 1945) exclusively for this album. The ballet was a pantomime of the 'Toy Story' type, with puppets coming to life out of a trunk in the attic. The slender plot allowed Flury a series of dances (minuets, waltzes, a tarantella) that show him at his best in short forms. The *Tango*, in its orchestral version accompanied by exotic castanets and a persuasive violin solo, loses none of its charm in the piano arrangement.

The Zurich-born **Paul Burkhard** (1911–1977), a little younger than his colleagues, composed foxtrots and tangos as a kind of preparation, if one can call it that, for his real career as an author of operettas and musical comedies, some of which were enormously successful in the German-speaking world. He composed the song *O mein Papa*, that became a worldwide hit. Judging from these early compositions, indeed, Burkhard was gifted with a refined melodic vein, as evidenced by the *Slow-Fox* (1930), written at the age of 18, a debonair little piece with a springtime promenade-like feel. The *Tango* (1934) presents itself with a relentless introduction with the isochronic accompaniment typical of true blues (or of Kurt Weill). In E flat minor, it then morphs into B major, giving way to a pressing tango rhythm.

Of course, as we have seen, much of the so-called Kunstjazz found its way in classical ballets of the time as a diversion to the traditional minuets and waltzes. Switzerland, with its well-established tradition of Steiner eurythmy and the Dalcroze method as well as with new choreographers and teachers, such as Mary Wigman and Rudolf von Laban, was also a pole of attraction for the new, rhythmically complicated dances. With Laban studied Els Havrlik, who with **Peter Mieg** (1906–1990), a composer and painter from Lenzburg, Argovia, had conceived the ballet *La Fête de la ligne* (1935), from which are taken the *English Valtz* (sic, a Boston valse actually, with the second upbeat absent) and the *Tango*, both of which have remained manuscript in the piano version. Mieg's music is a personal form of neo-Classicism, where his Parisian training is evident, to which he also owes his friendship with Arthur Honegger, Alexander Tcherepnin and Bohuslav Martinů, undoubtedly models for this little ballet as well.

Many composers on the second part of this album are linked to the French sphere and to a Parisian background, almost all of whom were born in French-speaking Switzerland. One of the internationally prominent figures was **Émile Jaques-Dalcroze** (1865–1950) who is best remembered today for his development of Eurhythmics, which teaches the appreciation of music through movement. But Jaques-Dalcroze was a composer of considerable stature in his own right, with a prolific output for piano. A pupil of Delibes and Fauré in Paris, but also of Bruckner and Fuchs in Vienna, he focused his musical practice and pedagogy on certain elements that it had in common with jazz, including of course variations in rhythm and (at least in dance) improvisation. An admirable example of the integration of the new musical language is the third of the *Trois Entrées dansantes* (1924), published in Paris in 1924, where he taught that year. *Le Fox-trot angoissé* ('The Anguished Foxtrot') in E flat major, conveys

the anguish of a dancer trying to adapt to the new dances, which are increasingly mechanical and frenetic, until he finally 'engages' and can relax in the final coda.

The other big name in Switzerland is certainly that of **Arthur Honegger** (1892–1955), a member of the Groupe des Six, who spent most of his career in Paris, but never lost contact with his homeland, including two youthful years of study in Zurich. A prolific composer, Honegger was a man of his time, attracted to sport, cinema and technology. Music for film and radio was a source of income and an area in which he could make use of his innate melodic vein. Among the lesser-known films Honegger collaborated on are two where the contemporary setting required dance music with 'sweet jazz' influences.

The first is *Marthe Richard au service de la France* [H 110, 1937] by director Raymond Bernard. Marthe Richard is best remembered today for the law that shut down brothels in France (1946), but in the mid-1930s she was considered a heroine for her (largely fictional) espionage work that took her to Madrid, where she stole military secrets from her German lover (in the film Erich von Stroheim). The setting therefore explains the *Tango de Charlotte*, danced between the two of them in a Spanish club (in the scored orchestral version with the addition of guitar and accordion).

The second, almost a fictionalised documentary on the hectic life of a newspaper, is Georges Lacombe's *Le Journal tombe à cinq heures* [H 156, 1942]. The sequence *Blues, Villa Rabaud, Tango* is equally ambient music within a story of journalistic apprenticeship. The *Blues* has the typical ostinato accompaniment in a simple ABA pattern. *Villa Rabaud* is a light-hearted little waltz that paints the atmosphere of upper-class society. The *Tango* is a little masterpiece of exotic pleasantness, so much so that one forgets that in the same days in Vichy France, Jews were being rounded up at the Vélodrome to be deported to Nazi concentration camps.

**Marguerite Roesgen-Champion** (1894–1976) was a pupil of Jaques-Dalcroze and Ernst Bloch in Geneva, but made a career in Paris, where she moved in 1926, active as a teacher and instrumentalist (both harpsichordist and pianist). Perhaps the first Swiss female composer of international importance, she still awaits a revival of her compositions (she tried almost all genres except opera). From *Quatre Petites pièces* of 1946 are *Jimmy-Blue* and *Daisy*. The former is actually a memorable slow-fox in E flat major, suitable even for beginner pianists, while

the latter, more difficult and stirring, is a fox largely played on ascending and descending chromatic scales. The relentless, sonorous *Tango*, published in 1937, was the first in a series of tangos, some for harpsichord. In fact, there is also an arrangement of this one for harpsichord and guitar.

**René Gerber** (1908–2006) was a pupil of Andreae in Zurich and then opted, like many of his French-speaking colleagues, for a comparison with French teachers, including Paul Dukas, Pierre Dupont and Nadia Boulanger. He thus underwent a definitive influence in the direction of French clarity and the well-defined, diatonic structures favoured by neo-Classicism. He was director of the Neuchâtel Conservatory until 1951, when he retired to devote himself to his own art gallery and composition. Gerber was a prolific orchestral composer and also wrote two operas, a genre little frequented by Swiss composers. His *Slow-fox* is the first of the *Six Pièces pour piano, Cahier IV*, probably composed in 1945 and unfolds a remarkable harmonic sophistication, despite its simplicity and brevity.

If our jazz band had lasted into the 1940s, it would certainly have hired **Julien-François Zbinden** (1917–2021), a great improviser on the piano and accompanist to international vedettes. Zbinden was a pupil in Lausanne of pianist Marie Panthès (as was Roesgen-Champion) and later of his friend René Gerber. From the moment of his *coup de foudre*, at the age of 15, with jazz music, his career was divided: he continued to compose classical music, influenced by the aesthetics of Stravinsky, Ravel and Honegger, but at the same time continued to work as a jazz improviser, as a 'bar pianist' (according to his definition) and later as a pianist and producer for the Lausanne radio station. In some works he also sought a synthesis between the two compositional modes, as in *Jazz-Sonatine, Op. 11* written in only two movements that mirror and respond to each other. The first, *Blues* (1949), originated as stage music for a play by his friend, chansonnier and pianist Pierre Dudan. In it, one can see the homage to Black jazz pianists (Earl Hines above all). In the second movement, *Improvisation*, composed the following year, the model of Bach's preludes can be discerned in the watermark, as jazz freedom and contrapuntal rigour mingle perfectly, pointing the way to Swiss composer Rolf Liebermann's 'third stream' masterpiece, the 1954 *Concerto for Jazzband and Symphony Orchestra*. Zbinden continued his compositional work to the present day, improvising on the piano every day until the day of his death, which occurred a few days after this album was recorded.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> In fact, a few months earlier, he had written an email wishing, in his words, 'success to [our] original initiative'.

The programme does not end there, however, because another composer and conductor, **Urs Joseph Flury** (b. 1941) has also presented us with an arrangement for piano of his *Promenaden-Suite* (1985–87), originally conceived for violin and piano. The suite consists of eight pieces, all of which can be ascribed to the repertoire of provincial orchestras of an era when, as Zbinden said, different styles could peacefully coexist. The finale *Foxtrot* (No. 8) is proposed here, a piece which restores that nostalgic atmosphere we feel towards the images of silent films, in which everyone moves faster than natural. It leads us to a smile imbued with melancholy towards what we have lost.

**Mauro Piccinini**



Richard Flury (third from left) goes to work at the spa orchestra in Interlaken and unknowingly ends up in a tourist postcard of the time (c. 1930). *Courtesy of Urs Josef Flury.*

**PHANTASTISCHE TANZWEISEN UND WO SIE ZU FINDEN SIND  
DIE SCHWEIZ IM ZENTRUM DES WELTWEITEN TANZFIEBERS**

Grindelwald, Ende der 1920er Jahre. Auf der Terrasse eines Luxushotels. Während die einen durch das Fernrohr den x-ten Versuch beobachten, die Eiger-Nordwand zu bezwingen, geben sich andere dem neuesten amerikanischen Tanzimport hin. Begleitet werden sie von einem kleinen Orchester mit einem Saxophon, einem Banjo und einem farbigen Schlagzeuger: »Nur hier und im Londoner Savoy kann man echten Jazz hören«, brüstet sich der Inhaber.

Die Szene ist sehr plausibel, denn mitten in Europa konnte sich die Schweiz mit ihren touristischen Neigungen den Moden der frühen zwanziger Jahre nicht entziehen, insbesondere nicht dem, was an Unterhaltung *en vogue* war. Das Original kam aus Harlem, war nach London exportiert worden und hatte in der Schweiz lange vor allen anderen Ländern ein Echo ausgelöst. Es ist kein Zufall, dass schon im Jahre 1913 einige Hotelbesitzer die neuen Tänze verbieten wollten und amerikanische Touristen aufforderten, sich anständig zu benehmen. Indes war es unmöglich, die Amerikanisierung Europas zu stoppen, und was vor dem Ersten Weltkrieg noch als unschicklich galt, war bald darauf der letzte Schrei.

Der Einfluss, den die aus Amerika stammende Tanzmusik ausübte, gehört zu den erstaunlichsten musikalischen Phänomenen, die in der »Sub-Kultur« ihren Ursprung hatten (was immer dieser Begriff auch bedeuten mag): Diese Musik wurde nicht aus Handbüchern, sondern in derselben Weise durch Nachahmung und praktisches Mit-Teilen gelernt wie die Schritte der angesagten Tänze (Foxtrott, Tango, Shimmy, Charleston). Die klassische Musik, die damals nach einem Erneuerungsimpuls suchte, fand sich durch eine überraschende Wendung plötzlich auf den Straßen, in den Hotels, in den Bordellen und den Bars mit ihren Freiluftterrassen wieder und versuchte, die Kniffe des Handwerks zu begreifen – die komplizierten metrischen Überlagerungen, den dauernden Gebrauch von Synkopen, die neuartige Verwendung alter Instrumente wie Saxophon und Violine beziehungsweise solcher, die neu waren wie das Banjo und das Schlagzeug.

Die Musikgeschichte hat sich nie sonderlich um den Einfluss des Hotelgewerbes gekümmert, doch in der damaligen Literatur finden wir das getreuliche Abbild einer auf dem Kopf stehenden Musiklandschaft. Der österreichische Dvořák-Schüler Ernst Ratkowsky, der später als Kapellmeister unter dem Namen Henry Ernst bekannt wurde, weiß zu erzählen, wie er 1920 mit seinem *Original Wiener Meistersalonorchester* aus Dortmund von einem Hotel in St. Moritz engagiert wurde. Hier bemerkte er schnell, dass sein deutsches Repertoire aus der Mode gekommen war und die Gäste Foxtrott und Shimmy tanzen wollten. Der Hoteldirektor wies ihn darauf hin, dass es im Hotel gegenüber bereits eine »Tschetzpend« gäbe und es nun seine Aufgabe sei, es dieser nachzutun. Wie er nun versuchte herauszufinden, was eine »Tschetzpend« sei und welche Musik als »Jazz« galt – das beschreibt uns auf ironische Weise die avantgardistische Situation, die die schweizerischen Hotels in diesem neuen musikalischen Umfeld einnahmen.

Ob es sich nun, wie im Henry Ernst-Fall, um Unterhaltungsmusik oder um klassische Musik handelte – in der Schweiz war es ein Leichtes, neue Tendenzen aufzugreifen, wie das viele dort arbeitende Komponisten erlebten: Paul Hindemith etwa, der als junger Geiger im Kurorchester von Heiden in Appenzell mitspielte, oder deutsche und österreichische Komponisten, die entweder von Kunstmäzenen wie Paul Sacher in Basel und Werner Reinhart in Winterthur angezogen wurden oder ganz einfach aus touristischen Gründen kamen.

Es ist kein Zufall, dass eine der berühmtesten Opern der damaligen Zeit, Ernst Kreneks Zeitoper *Jonny spielt auf* (1927), in einem luxuriösen Schweizer Hotel beginnt. In einem solchen spielt auch der vierte Akt des Balletts *Die fünf Wünsche* von Ralph Benatzky (beide Werke sind in der ersten Folge dieser Reihe, GP 813, berücksichtigt).

Im Umgang mit der populären Musik fehlte der unternehmerischen Gesellschaft der Schweiz zudem der wütende Rassismus Nazideutschlands gegenüber der afro-amerikanischen und der jüdischen Kultur, die den Jazz im wesentlichen hervorgebracht hatten. Selbst in und nach den turbulenten Jahren des Zweiten Weltkrieges produzierte die Schweiz Unterhaltungsmusik und Jazz. Währenddessen wurde die Lebensfreude, die diese Musik vor dem Kriege verkörpert hatte, im zerstörten Europa zumindest von den Berufskomponisten abgelehnt. Nur wenige Musiker standen dieser »populären« Produktion gleichgültig gegenüber, die offenbar nicht nur geborene oder naturalisierte Schweizer (José Berr), sondern auch andere in der Eidgenossenschaft tätige Komponisten wie die Polen Paul Kletzki und Czesław Marek berührte.

Der Pianist unserer imaginären Band aus Grindelwald hätte **Albert Moeschinger** (1897-1985) gewesen sein können. In Basel geboren, bei Paul Graener in Leipzig und Walter Courvoisier in München ausgebildet, war er unter anderem einige Jahre an verschiedenen Orten als saisonaler Klavierspieler in Cafés tätig, unter anderem auf der Kleinen Scheidegg, dem Eiger gegenüber (siehe Abbildung auf Seite 15). Von seinem kompositorischen Schaffen aus dieser Zeit sind einige kürzlich wiederveröffentlichte, ursprünglich 1943 erschienene *Danses américaines* [MWV 423] (darunter als Nr. 6 *Tallula* [sic!], eine *Foxtrott-Fantasie*) sowie ein *Farewell Blues* [MWV 386] erhalten, die allesamt in den frühen dreißiger Jahren entstanden sein dürften – sowohl auf Grund stilistischer Merkmale als auch vor dem Hintergrund des aktuellen Aufstiegs, den die Filmschauspielerin Tallulah Bankhead erlebte, der dieses im Titel als *Cine-Foxtrott-Fantasie* bezeichnete Stück offenbar gewidmet ist. Man hört sogleich, wie sich hier in bereits ausgereifter Weise leichte, unbefangene Elemente der modischen Musik mit der Schreibweise des klassischen Pianisten verbinden, der eine moderne Sprache spricht (in den vierziger Jahren sollte Moeschinger die Dodekaphonie übernehmen).

Der in Deutschland geborene, bei Ludwig Thuille und Josef Rheinberger in München ausgebildete Komponist **José Berr** (1874-1947) gehörte in Zürich zum Kreis von Ferruccio Busoni und leitete ebendort dreißig Jahre ein eigenes Privatkonservatorium, wo unter anderem Czesław Marek unterrichtete. Berr komponierte vor allem Opern, daneben aber auch Kammermusik, Klavierwerke und drei Ballette. Zwei seiner leichteren Kompositionen sind der kurze, nach seiner Widmungsträgerin benannte *Marie-Foxtrott* von 1924, der in tonaler und struktureller Hinsicht den kanonisierten Regeln gehorcht, sowie der zwei Jahre jüngere *One-step über 2 Schweizermelodien*, in dem das traditionelle, in den ersten Takten leicht erkennbare Jodellied *Ich bin ein Schweizerknabe* dem von Johannes Wepf (1810-1890) stammenden *Thurgauerlied* begegnet, das sich in seiner »verjazzten« Version weit weniger zu erkennen gibt (4 ca. 00:30).

Aus denselben Jahren stammt der reizende *Dolderilla Fox-trot* des Baslers **Walter Lang** (1896-1966). Zusammen mit je einem Stück von Robert Blum [Nr. 1] und Max Conrad [Nr. 3] bildet er die Sammlung *Olé olé! Sueños de España: drei preisgekrönte Tänze* (1928), die für den in dem Zürcher Grand Hotel Dolder veranstalteten Ball »Spanisches Blüemenspiel« entstand, woraus sich der Titel des Stückes erklärt. Man kann sich dabei einen stolzen spanischen Tänzer vorstellen, der einige Charleston-Schritte markiert (man hört das deutlich am Ende der Takte mit ihrem gewohnheitsmäßigen »ta-taaaa«). Walter Lang war Kompositionsschüler von Émile Jaques-

Dalcroze und Volkmar Andreae, unterrichtete am Jaques-Dalcroze-Institut in Genf, Basel und Hellerau, war aber in erster Linie Pianist und Komponist.

Auch **Conrad Beck** (1901-1989) hatte bei Andreae in Zürich studiert, bevor er sich bei Jacques Ibert in Paris spezialisierte. Während seines dortigen Aufenthaltes schrieb er als Mitglied der *École de Paris* auch die *Zwei Tanzstücke*, die 1928 bei Schott erschienen. Beck war schon damals eine kraftvolle, schöpferische Persönlichkeit (im selben Jahr hob Sergei Kussewitzki in Boston seine dritte Symphonie aus der Taufe) und interpretierte die beiden Modetänze auf eine ganz persönliche Weise, die sich deutlich von Walter Langs »leichter« Musik aus demselben Jahr unterscheidet. Sie sind gute Beispiele für den Kunstjazz, bei dem die Bindung an die stereotypen Formeln der Massenproduktion beinahe verschwindet: Der harmonische komplexe *Boston* wird hier in einer gekürzten Fassung wiedergegeben, die Schott im dritten Band seines *Neuen Klavierbuches* veröffentlichte. Weniger rätselhaft ist das Wechselspiel der Tonarten im *Foxtrott*, der eher dem typischen Neoklassizismus seiner Zeit und den lebhaften Rhythmen französischer Komponisten entspricht.

Zur selben Schule könnte **André-François Marescotti** (1902-1995) aus Carouge gehört haben. Er wurde am Genfer Konservatorium ausgebildet, studierte bei Jean Roger-Ducasse in Paris und stützte sich nach eigenen Worten auf Vorbilder wie Emmanuel Chabrier, Maurice Ravel und Claude Debussy. Das zeigt sich – bis hin zu den Titeln – auch in der Wahl seiner Inspirationsquellen. Gute Beispiele liefern die kurzen Stücke, die in zwei Bänden seiner *Esquisses* gesammelt sind. *Nègre au clair de lune* (I. Serie, Nr. 3, 1924) ist ein delikater Dialog zwischen dem ruhigen, suggestiven Erdtrabanten und dem nervösen Tänzer. Aus dem zweiten Buch stammen die verspielte *Virtuose de rue* und die anmutige *Bluette* (Nr. 1 & 2, 1925). Zwanzig Jahre später entstanden die *Blue Girls* (1941), die zwar dem Komponistenkollegen Jean Binet gewidmet sind, jedoch von den Schülerinnen der virtuosens Pianistin Lottie Morel angeregt wurden, der er sein Klavierkonzert gewidmet hat.

Für unsere hypothetische »Tschetpend« hätten wir auch den passenden Geiger zur Hand: **Richard Flury** (1896-1967), einen neoromantisch ausgerichteten Komponisten und Geiger mit der Vorliebe für überraschende rhythmische Entwicklungen. 1929 brachte er zwei Foxtrotts zu Papier, die – Manuskript geblieben – seinen persönlichen Stil und seine melodische Begabung auf einem Gebiete zeigen, das nicht eigentlich das Seine war. Der als Nummer 1 bezeichnete *Halottria-Fox-Trot* und sein zuvor entstandener Gefährte datieren aus genau den

Jahren, in denen Flury die Sommermonate im Orchester des Kursaals von Interlaken zubrachte (siehe Abbildung auf Seite 25). Er hatte bei Hans Huber und Joseph Lauber, den bedeutendsten Schweizer Komponisten und Lehrern seiner Zeit, sowie bei Joseph Marx in Wien studiert und schrieb Orchesterwerke, Opern und Ballette, die heute dank der Arbeit seines Sohnes Urs Joseph Flury wiederentdeckt werden. Dieser hat von dem *Tango der Kreolin mit dem Ritter*, der neunten Nummer aus dem Ballett *Die alte Truhe* (1945), eigens für dieses Album eine Klavierfassung hergestellt. Das Ballett ist eine Pantomime von der Art der »Toy Stories«: Hier beginnen die Puppen zu leben, die in einer Truhe auf dem Dachboden liegen. Die schlichte Handlung erlaubte Flury eine Reihe von Tänzen (Menuette, Walzer, eine Tarantella), deren Kürze ihn von seiner besten Seite zeigen. Der *Tango* wird in der Orchesterfassung von fremdländischen Kastagnetten und einem einschmeichelnden Violinsolo begleitet, büßt aber auch in der Klavierbearbeitung nichts von seinem Charme ein.

Etwas jünger als seine Kollegen war der in Zürich geborene **Paul Burkhard** (1911-1977), der sich mit der Komposition von Foxtrotts und Tangos gewissermaßen auf seine eigentliche Laufbahn als Urheber von Operetten und musikalischen Komödien vorbereitete, die im deutschsprachigen Raum zum Teil enorme Erfolge erringen konnten. Von ihm stammt unter anderem das Lied *O mein Papa*, das ein internationaler Hit wurde. Seinen frühen Kompositionen nach zu urteilen, besaß Burkhard tatsächlich eine feine melodische Ader, die er beispielsweise 1930 mit dem *Slow-Fox* bewies, den er als Achtzehnjähriger schrieb – ein charmantes kleines Stück, das wie eine frühlinghafte Promenade klingt. Der *Tango* von 1934 präsentiert sich mit einer unnachgiebigen Einleitung und einer isochronen Begleitung, die typisch ist für einen echten Blues (oder für Kurt Weill). Von es-moll findet die Musik dann nach B-dur, um einem drängenden Tango-Rhythmus zu weichen.

Natürlich konnten wir sehen, dass ein großer Teil des sogenannten Kunstjazz seinen Weg in die klassischen Ballette der damaligen Zeit fand, wo er eine Abwechslung zu den traditionellen Menuetten und Walzern darstellte. Ein Anziehungspunkt für die neuen, rhythmisch komplizierten Tänze war auch die Schweiz, in der nicht nur Rudolf Steiners Eurythmie und die Dalcroze-Methode wohletabliert waren, sondern auch Choreographen und Lehrer wie Mary Wigman und Rudolf von Laban wirkten. Bei dem Letztgenannten studierte unter anderem Els Havrlik, die 1935 mit dem aus Lenzburg im Aargau stammenden Komponisten und Maler **Peter Mieg** (1906-1990) das Ballett *La Fête de la ligne* konzipiert hatte, aus dem der englische *Valtz* (eigentlich ein »Boston Valse«, in dem der zweite Auftakt fehlt) und der *Tango* stammen, deren Klavierfassungen Manuskript geblieben sind. Miegs

Musik ist eine persönliche Art des Neoklassizismus, an der man seine Pariser Ausbildung erkennt, der er auch seine Freundschaft mit Arthur Honegger, Alexander Tscherepnin und Bohuslav Martinů verdankt – die allesamt zweifellos Vorbilder für das kleine Ballett gewesen sind.

Viele im zweiten Teil dieses Albums vertretenen Komponisten sind mit der Sphäre Frankreichs und dem Background von Paris verbunden; fast alle wurden in der französischsprachigen Schweiz geboren. Zur internationalen Prominenz gehörte **Émile Jaques-Dalcroze** (1865-1950), dessen man sich heute vor allem wegen seiner Entwicklung der Eurythmie erinnert, die die Wahrnehmung der Musik durch Bewegung lehrt. Er war aber auch selbst ein bedeutender Komponist, der ein umfangreiches Œuvre für Klavier geschaffen hat. Der Schüler von Leo Delibes und Gabriel Fauré in Paris sowie von Anton Bruckner und Robert Fuchs in Wien konzentrierte sich in seiner musikalischen Praxis und Pädagogik auf bestimmte Elemente, die Gemeinsamkeiten mit dem Jazz aufweisen – darunter natürlich rhythmische Variationen und (zumindest im Tanz) Improvisationen. Ein bewundernswertes Beispiel für den Zusammenhalt dieser neuen Musiksprache ist die dritte der *Trois Entrées dansantes*, die er 1924 in Paris herausbrachte, wo er gerade unterrichtete. *Le Fox-trot angoissé* («Der beklommene Foxtrott») in Es-dur vermittelt die Angst eines Tänzers, der sich den neuen Tänzen anzupassen versucht; diese werden zunehmend mechanischer und frenetischer, bis er sich schließlich »einklinkt« und in der abschließenden Coda entspannen kann.

Der andere große Schweizer Name ist zweifellos **Arthur Honegger** (1892-1955), ein Mitglied der *Groupe de Six*, der zwar den größten Teil seiner Laufbahn in Paris erlebte, zwei frühe Studienjahre jedoch in Zürich zugebracht hatte und auch späterhin den Kontakt zu seiner Heimat nie verloren hat. Der produktive Komponist war ein Mann seiner Zeit, der sich zu Sport, Kino und Technik hingezogen fühlte. Die Musik für Film und Rundfunk war eine Einnahmequelle und ein Bereich, in dem er seine angeborene melodische Ader nutzen konnte. Zwei der weniger bekannten Filme, an denen Honegger mitgearbeitet hat, spielen in einem zeitgenössischen Rahmen, der nach einer vom »Sweet Jazz« beeinflussten Tanzmusik verlangte.

Der erste Streifen ist *Marthe Richard au service de la France* (H 110, 1937) des Regisseurs Raymond Bernard. Marthe Richard ist heute vor allem wegen des Gesetzes bekannt, das 1946 zur Schließung aller französischen Bordelle führte; Mitte der dreißiger Jahre galt sie freilich als Heldin, und zwar wegen ihrer (weitgehend fiktiven)

Spionagetätigkeit, die sie nach Madrid führte, wo sie ihrem deutschen Geliebten (im Film: Erich von Stroheim) militärische Geheimnisse abhuchste. Aus diesem Ambiente erklärt sich auch der *Tango de Charlotte*, den die beiden in einem spanischen Club tanzen und der in der Orchesterfassung von Gitarre und Akkordeon gewürzt ist.

Bei der zweiten Produktion handelt es sich um einen mehr oder minder fiktiven Dokumentarfilm über das hektische Leben einer Zeitung: Georges Lacombes *Le Journal tombe à cinq heures* (H 156, 1942). Die Folge von *Blues*, *Villa Rabaud* und *Tango* bildet zugleich die Hintergrundmusik zu einer Geschichte der journalistischen Ausbildung. Der *Blues* mit seiner typischen Ostinato-Begleitung ist in einem einfachen ABA gehalten; *Villa Rabaud* ist ein fröhlicher kleiner Walzer, der die Stimmung in der vornehmen Gesellschaft wiedergibt. Der *Tango* ist ein kleines, exotisch-anmutiges Meisterwerk, angesichts dessen man vergisst, dass zur selben Zeit das französische Vichy-Regime im Vélodrome die Juden zusammentrieb, die von dort aus in die KZs der Nazis deportiert wurden.

**Marguerite Roesgen-Champion** (1894-1976) studierte in Genf bei Émile Jaques-Dalcroze und Ernest Bloch, übersiedelte 1926 aber nach Paris, wo sie Karriere machte und als Lehrerin, Cembalistin und Pianistin wirkte. Sie war vielleicht die erste Schweizer Komponistin von internationaler Bedeutung, wartet aber noch immer auf eine Renaissance ihrer Werke (sie versuchte sich in fast allen Gattungen außer der Oper). Aus ihren *Quatre petites pièces* von 1946 sind hier *Jimmy-Blue* und *Daisy* zu hören. Bei dem ersten Stück handelt es sich um einen eingängigen Slowfox in Es-Dur, der sich auch für Anfänger auf dem Klavier eignet, während das zweite ein schwererer, fesselnderer Fox ist, der größtenteils über auf- und absteigende chromatische Tonleitern dahingeht. Der unerbittliche, volltönende *Tango*, der 1937 veröffentlicht wurde, eröffnete eine Serie von Tangos, die zum Teil für Cembalo gedacht sind. Von dem hier eingespielten Stück gibt es auch eine Bearbeitung für Cembalo und Gitarre.

**René Gerber** (1908-2006) studierte bei Volkmar Andreae, bevor er – wie viele seiner Kollegen aus der Suisse romande – den Vergleich mit französischen Lehrern wie Paul Dukas, Pierre Dupont und Nadia Boulanger suchte. Infolgedessen wurde er entschieden von der französischen *clarté* und den genau definierten, diatonischen Strukturen des Neoklassizismus beeinflusst. Bis 1951 war er Direktor des Konservatoriums von Neuchâtel; dann trat er von dem Posten zurück, um sich seiner eigenen Kunstgalerie und der Komposition zu widmen. Gerber

war ein erfolgreicher Orchesterkomponist und schrieb zudem zwei Opern, womit er sich auf ein Gebiet begab, das von seinen Schweizer Kollegen ansonsten wenig beachtet wurde. Sein *Slow-fox* ist das erste der *Six Pièces pour piano*, Heft IV. Er entstand wahrscheinlich 1945 und entfaltet trotz seiner Einfachheit und Kürze eine bemerkenswerte harmonische Raffinesse.

Hätte unsere Jazz-Band bis in die vierziger Jahre fortbestanden, so hätte sie sicherlich auch **Julien-François Zbinden** (1917-2021) engagiert, einen großen Improvisator und Klavierbegleiter internationaler Stars. Wie Marguerite Roesgen-Champion hatte er in Lausanne zunächst bei der Pianistin Marie Panthès und dann bei seinem Freund René Gerber studiert. Seit er sich mit fünfzehn Jahren auf den ersten Blick in den Jazz verliebte, verlief seine Karriere zweigeteilt: Unter dem ästhetischen Einfluss Strawinskys, Ravels und Honeggers schrieb er weiterhin klassische Werke, während er gleichzeitig als Jazz-Improvisator und »Barpianist« (O-Ton Zbinden) und später als Pianist und Produzent für den Rundfunksender Lausanne arbeitete. In einigen seiner Stücke suchte er auch nach der Synthese der beiden Bereiche – beispielsweise in der *Jazz-Sonatine op. 11*, deren zwei Sätze sich gegenseitig spiegeln und aufeinander reagieren. Der erste ist ein *Blues* und entstand 1949 als Bühnenmusik zu einem Stück seines Freundes, des Chansonniers und Pianisten Pierre Dudan. Darin erkennt man eine Hommage an farbige Jazzpianisten wie vor allem Earl Hines. Unter der anschließenden, ein Jahr zuvor geschriebenen *Improvisation* klingt als »Wasserzeichen« eindeutig das Vorbild der Bach'schen Präludien mit: Die Freiheiten des Jazz und die Strenge der Polyphonie mischen sich hier perfekt und weisen den Weg zu Rolf Liebermanns *Konzert für Jazzband und Symphonieorchester* von 1954, einem Meisterwerk des »third stream«. Zbinden setzte seine kompositorische Arbeit bis zuletzt fort und improvisierte noch am Tage seines Todes am Klavier; er starb wenige Tage vor der Aufnahme dieses Albums.<sup>1</sup>

Damit ist das Programm jedoch noch nicht zu Ende, denn der Komponist und Dirigent **Urs Joseph Flury** (\*1941) hat uns auch die Klavierbearbeitung seiner eigenen *Promenaden-Suite* für Violine und Klavier (1985-87) überlassen. Die acht Sätze der Suite hätten allesamt ins Repertoire provinzieller Orchester gepasst, als nach den Worten von Zbinden verschiedene Stile noch friedlich nebeneinander existieren konnten. Wir präsentieren hier die achte Nummer – den abschließenden *Foxtrott*, der dieselbe nostalgische Stimmung weckt, die wir bei

---

<sup>1</sup> Einige Monate zuvor hatte uns Zbinden noch in einer E-Mail Erfolg für unser »originelles Vorhaben« gewünscht.

der Betrachtung von Stummfilmen empfinden, in denen sich alles schneller als normal bewegt. Wir schmunzeln, doch unser Lächeln ist von Melancholie durchdrungen im Angesichte dessen, was wir verloren haben.

**Mauro Piccinini**

*Deutsche Fassung: Cris Posslac*



The entertainment musician Albert Moeschinger in front of a hotel in the Bernese Oberland, c. 1930.  
© Musikverlag Müller & Schade

## 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.

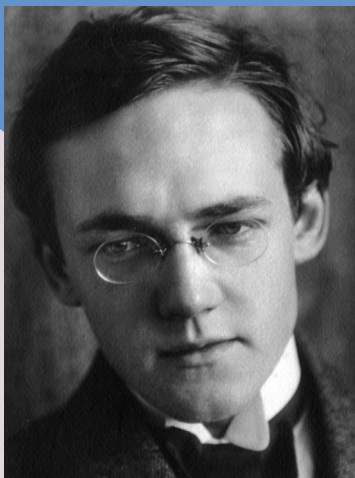
He has made numerous recordings for labels such as Linn Records, Deutsche Grammophon and Alpha Classics. In 2012 Steinway & Sons added his name to their roster of Steinway Artists. In 2010 Gottlieb Wallisch became the youngest professor at the Geneva University for Music; the Berlin University of Arts (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](http://www.gottliebwallisch.com)



**GOTTLIEB WALLISCH**  
© Uwe Noelke



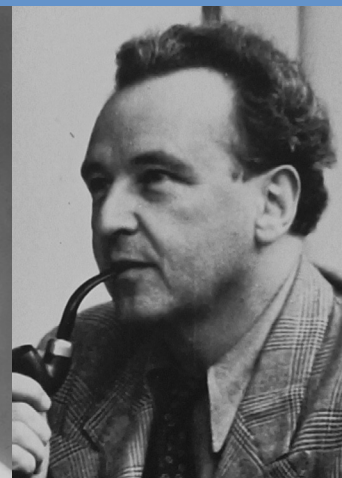
**ALBERT MOESCHINGER**  
© Musikverlag Müller  
& Schade



**PAUL BURKHARD**  
© SpectraMotion AG/  
Verein Paul Burkhard



**PETER MIEG**  
© Peter Mieg Stiftung,  
Lenzburg



**ARTHUR HONEGGER**  
© S. Koussevitzky,  
courtesy of Honegger Heirs



**RICHARD FLURY**  
© Richard Flury-Stiftung,  
Biberist



**MARGUERITE ROESGEN-  
CHAMPION**  
courtesy of the Haute école de  
musique de Genève



**JULIEN-FRANÇOIS ZBINDEN**  
© Zbinden Heirs



**URS JOSEF FLURY**  
© Robert Grogg,  
courtesy of Urs Josef Flury

# 20<sup>TH</sup> CENTURY FOXTROTS • 5



GOTTLIEB WALLISCH

This acclaimed edition covering the early 20th century's fashionable wave of hot dance music from America into Europe now takes us to Switzerland. One luxury hotel owner was able to boast that 'only here, and at the Savoy Hotel in London, can you hear real jazz'. The trend for hotel bands spread its influence to all corners of 'light' and 'classical' musical culture, and Switzerland, as a popular destination for international travel, became an epicentre for this worldwide dance fever. *20th Century Foxtrots • 5* presents more evocative piano rarities from this Golden Age, performed with panache and grace by Gottlieb Wallisch.

## SWITZERLAND

<b>1</b>	<b>MOESCHINGER:</b> TALLULA, EINE FOXTROTT-FANTASIE (1930s)*	03:59	<b>19</b>	<b>JAQUES-DALCROZE:</b> 3 ENTRÉES DANSANTES: NO. 3. LE FOX-TROT ANGOISSÉ (c. 1924)	02:17
<b>2</b>	FAREWELL BLUES (1930s)*	03:46	<b>20</b>	<b>HONEGGER:</b> TANGO DE CHARLOTTE FROM 'MARTHE RICHARD AU SERVICE DE LA FRANCE' (1937)*	01:41
<b>3</b>	<b>BERR:</b> MARIE, FOXTROT (1924)*	01:46	<b>21–23</b>	3 PIECES FROM 'LE JOURNAL TOMBE À 5 HEURES' (1942)*	06:42
<b>4</b>	ONE-STEP ÜBER 2 SCHWEIZERMELODIEN (1926)*	01:50	<b>24–25</b>	<b>ROESGEN-CHAMPION:</b> 2 PIECES FROM 4 PETITES PIÈCES (1946)*	03:25
<b>5</b>	<b>LANG:</b> DOLDERILLA FOX-TROT (CHARLESTON) FROM 'OLÉ OLÉ! SUEÑOS DE ESPAÑA: 3 PREISGEKRÖNTE TÄNZE' (1928)*	01:55	<b>26</b>	TANGO (1937)*	02:45
<b>6–7</b>	<b>BECK:</b> 2 TANZSTÜCKE (1928)	04:37	<b>27</b>	<b>GERBER:</b> 6 PIÈCES, BOOK 4: NO. 1. SLOW-FOX (1945–55)*	01:39
<b>8</b>	<b>MARESCOTTI:</b> NÈGRE AU CLAIR DE LUNE FROM ESQUISSES, SERIES 1 (1924)	01:57	<b>28–29</b>	<b>ZBINDEN:</b> JAZZ-SONATINE, OP. 11 (1949–50)	09:13
<b>9–10</b>	2 PIECES FROM ESQUISSES, SERIES 2 (1925)	02:04	<b>30</b>	<b>U.J. FLURY:</b> FOXTROT FROM PROMENADEN-SUITE (1985–87/2020)*	01:31
<b>11</b>	BLUE GIRLS FROM CROQUIS, SERIES 1 (1941)*	01:22			
<b>12</b>	<b>R. FLURY:</b> 'HALOTTRIA-FOX-TROT' (NO. 1) (1929)	02:32			
<b>13</b>	FOX-TROT (NO. 2) (1929)	02:12			
<b>14</b>	TANGO FROM 'DIE ALTE TRUHE' (1945) (arr. U.J. Flury, 2020)*	01:52			
<b>15</b>	<b>BURKHARD:</b> SLOW-FOX (1930)*	01:26			
<b>16</b>	TANGO FOR PIANO (1934)*	03:04			
<b>17–18</b>	<b>MIEG:</b> 2 PIECES FROM 'LA FÊTE DE LA LIGNE' (1935)*	03:34			

TOTAL PLAYING TIME: 67:45

\* **WORLD PREMIÈRE RECORDING**



© & © 2023 Naxos Rights (Europe) Ltd  
Made in Germany. Unauthorised copying, hiring, lending,  
public performance and broadcasting of this recording is prohibited.  
Booklet notes in English and German.



GP922  
 05537