
Miriam Weiss:
To Make a Lady out of Jazz

{ }

Jaromír Havlík



Miriam Weiss: To Make a Lady out of Jazz.
Die Jazzrezeption im Werk Erwin Schulhoffs
Neumünster, Bockel Verlag 2011, 458 stran,
obrázky a notové příklady v textu.
ISBN 978-3-932696-81-7

Monografická prvotina mladé německé muzikoložky a jazzové pianistky Miriam Weiss je spis v řadě ohledů pozoruhodný – a to i pro muzikologii českou. Ostatně první schulhoffovská monografie vyšla odtud, z pera Josefa Beka, který ji vydal německy a v Německu, čímž podstatně rozšířil její akční radius a autorka posuzovaného

spisu s Bekovou monografií také odpovídající měrou pracuje. Ne tak již s jinou, česky psanou schulhoffovskou literaturou, která je limitována jazykovou bariérou.

Hned v úvodu autorka objasňuje původ názvu své knížky, což souvisí těsně s vývojem Schulhoffovy orientace na jazz. Autorka konstatuje postup od prvotního okouzlení novým hudebním živlem, spojeným s přímo obsedantní potřebou provokovat měšťáky a šosáky v dadaistické fázi Schulhoffova vývoje, až po orientaci na tzv. umělecký (koncertní) jazz zhruba od poloviny 20. let. I toto „seriózní“ nakládání s jazzem generovalo z Ameriky a výrok, jehož parafráze přešla do názvu knížky, se dodnes traduje v souvislosti s osobností Paula Whitmana. Ten touto sentencí údajně parafrázoval komentář dirigenta Waltera Damrosche k premiéře Gershwinova Klavírního koncertu in F v prosinci 1925. Damrosch tehdy označil Gershwinův styl v klavírním koncertu jako „Lady Jazz“, což mělo označit úsilí o prolnutí jazzu s klasickou koncertní hudbou. Autorka nicméně konstatuje rozdílné výchozí pozice Schulhoffa a amerických jazzmanů typu (a formátu) Whitmana při jejich cestě za „nobilizací“ jazzu. Američané se pevně drží jazzu jako genetického východiska, evropští jazzem okouzlení a klasicky vyškolení skladatelé – a to je právě případ Schulhoffův

(a nejen jeho) – se snaží spojit charakteristické jazzové prvky s evropskou tradicí vážné koncertní hudby se silnějším důrazem na tradici evropskou. Tady je zřetelný rozdíl a recenzent musí autorku hned za tento úvodní, o solidní znalosti jazzových realii opřený postřeh pochválit.

Knížka je rozčleněna do deseti výkladových kapitol záramovaných obligátním úvodem a závěrem (Epilog). Jako správná odborná monografie je spis Miriam Weiss opatřen důkladným dokumentačním aparátem – bibliografií zahrnující veškerou významnou schulhoffovskou literaturu (některá bohemika sice scházejí, ale řada významných je minimálně zařazena do seznamu), seznamem zkratk a důležitým jmenným rejstříkem. Přehled pramenů je samostatným úsekem bibliografie, proti čemuž netřeba nic zásadního namítat. Rovněž grafické řešení knížky je velmi dobré, byť do textu vložené notové příklady jsou občas velmi drobné a ne vždy snadno čitelné. Důkladný a pečlivě vedený je i poznámkový aparát.

Obligátní stručný přehled Schulhoffova životopisu je proveden s ohledem na základní orientaci knihy, tedy na jazzem ovlivněnou složku Schulhoffova tvůrčího odkazu.

Autorka hledá příčiny a předpoklady Schulhoffovy poválečné velmi charakteristické orientace na jazz a shledává je ve:

a) sklonu k opozici a provokování (zážitky z válečné fronty apod.) zvláště proti uměleckému akademismu, romantické sentimentalitě a měšťáckému životnímu stylu

b) vyspělém citu pro rytmus

c) stálém respektu k vážnému umění (jazz byl v té době v Evropě především

módní oblastí zábavné a taneční hudby, kdežto Schulhoff viděl v jazzu důležitý prostředek k vytvoření nového vážného revolučního umění – viz jeho článek *Revolution und Musik* uveřejněný v *Auftaktu* už v roce 1919). Proto Schulhoff postupně povznesl jazz i do velkých symfonických i hudebně dramatických žánrů (symfonie, koncerty, oratorium, balet, opera).

1. KAPITOLA: Forschungsgegenstand Jazz – Annäherung an einen problematischen Begriff (s. 23–38). Stručná, ale důkladná sonda do významového pole pojmu jazz – v rámci takto zaměřené monografie plně zdůvodněná a navíc opřená o nejnovější poznatky.

Autorka zkoumá recepci jazzu cca od roku 1910 až do třicátých let (s akcentem na klíčová 20. léta), což je období, které je bezprostředně spjaté se Schulhoffovým zaujetím jazzem. Na tuto obecnou kapitolu zaměřenou jednak na americká východiska jazzu, jednak na počáteční stádium pronikání jazzu do evropského kulturního kontextu „en gros“ navazuje poté další kapitola konkrétní a sice:

2. KAPITOLA: Aspekte der deutschen Jazzrezeption in den 1920er Jahren (s. 39–65)

Je vnitřně členěná do čtyř tematických subkapitol. Důkladně popisuje a komentuje situaci recepce jazzu v německojazyčné oblasti Evropy, která byla doménou Schulhoffovou. Autorka samozřejmě zahrnuje do této oblasti i tehdejší Československo, najmě Prahu s vlivnou menštinou německou kulturou. Probírá postupně spoustu literatury různých žánrů (teorie,

publicistika i beletrie) zaměřené na jazz, přičemž (bohužel!) opomíjí literaturu českou, o níž Schulhoff nepochybně věděl, i když ji nejspíš česky nečetl. To se týká především knížky o jazzu od E. F. Buriana (1928), o jejíž existenci se autorka mohla dozvědět z Bekovy monografie. Burianův „Jazz“ byl ve své době významným příspěvkem k recepci jazzu ve vymezené kulturní oblasti Evropy. Je „bohužel“ napsán česky.

3. KAPITOLA: Schulhoffs Weg zum Jazz – Drei frühe Klavierzyklen (s. 67–96). Čtenář blíže obeznámený se Schulhoffovými ranými klavírními cykly může zpočátku nad názvem této kapitoly trochu zaváhat: dotyčných cyklů je přece celkem pět (Fünf Grottesken, 1917, Fünf Burlesken, 1918, Fünf Humoresken, Fünf Pitoresken a Fünf Arabesken – vesměs 1919) a evidentně tvoří dohromady jakýsi cyklus vyššího řádu. Postupně sledáme, že autorka chápe celou první čtveřici jako proces, v němž se Schulhoff postupně dostává k jazzu přes taneční rytmy, humor a grotesku, přičemž za první jasně jazzově orientovanou skladbu považuje právě Pět pitoresek (se správným odvoláním na Beka). Čili ony „tři“ cykly z názvu kapitoly jsou de facto předchůdci Pitoresek. Očekával bych na tomto místě alespoň formální zmínku o Arabeskách, neboť Arabesky to tohoto metacyklu evidentně patří. Autorka se ovšem o Arabeskách zmiňuje až na jiném místě a odděleně – na s. 84 v souvislosti s vlivy Regerovými na Schulhoffa (3.2. Schulhoffs Beziehung zu Max Reger, s. 80–94). Starší schulhoffovské bádání si vztahu učitel-žák mezi Regerem a Schulhoffem moc nevěšimalo. To autorka vidí hlavně v celkovém

pojetí Regera a jeho díla jako jasně pozdně romantického (od něhož se Schulhoff záhy odklonil jako mnozí jeho generační vrstevníci – rozhodně pak všichni významní), jednak též v pozdějším zneužití Regerova odkazu nacisty a ideologickou manipulaci Regerovým dílem ze strany nacionálních socialistů. Miriam Weiss se naopak vztahem Schulhoffa k Regerovi zaobírá zejména s ohledem na Schulhoffovy rané drobné klavírní skladby a přináší řadu pozoruhodných nových poznatků. To je velmi podnětný, nový aspekt moderního schulhoffovského bádání!

4. KAPITOLA: Künstlerische Profilbildung – Die jazzinspierten Dada-Werke (s. 97–186). Rozsáhlá kapitola je věnovaná dadaistickému období Schulhoffovy tvorby, které je dnes všeobecně oceňováno jako velmi významné z hlediska jeho avantgardního směřování – a které se samozřejmě bez jazzových prvků nemohlo obejít. Jazz byl zcela nový, moderní, neevropsky exotický, pro jedny (mladé) přitažlivý, pro druhé (staromilce, konzervativce, měšťáky) odpudivý. Prostřednictvím jazzu šlo tudíž docela dobře provokovat, dráždit. Jazz byl uměním nové doby, byl nabitý energií, pro jiné i revolučním duchem. Autorka sleduje Schulhoffovu dadaistickou tvorbu po časové ose počínaje rokem 1919, kdy se Schulhoff přemístil do Drážďan, tehdy významného centra německé umělecké avantgardy a radikalismu. Autorka postupuje (jako ostatně na celé ploše svého spisu) důsledně logicky od obecného ke konkrétnímu. Začíná důkladnou probírkou materiálů k dadaismu obecně (Allgemeines zum Dadaismus, s. 99–108), přechází k projevům dadaismu v hudbě

(Musikalischer Dadaismus, s. 108–120) v návaznosti na zásadní stať K. Blaukopfa a R. Kleina (1957). Oprávněně shledává východisko v onom neklidném prvním desetiletí 20. století (bruitismus, kabarety, mísení uměleckých zdrojů i druhů, umělecké aktivity neprofesionálů).

Na str. 118 konstatuje, že Schulhoff nepatřil do nejužšího dadaistického okruhu, nikdy se nepodílel ani nepřipojil k žádnému z četných dobových dadaistických manifestů, ale cítil se s ním názorově spřízněn, sympatizoval s ním (jeden svůj dopis z Berlína Georgu Grossovi z dubna 1920 legračně podepisoval např. jako „Colonel Schulhoff von Dadanola“, nebo Oberstdada, či Musik-und Ehrenrada des Berliner Clubs Dada. V poválečném německém hudebním dadaismu je Schulhoff ojedinělým případem skladatele (snad s výjimkou málo známého Hanse Jürgena von der Wense), který skutečně dadaisticky komponoval – tedy vzhledem k tradičním parametrům hudební skladby absurdně, s odhlédnutím od všech pravidel tradičního komponování. Známým a jedinečným případem tohoto druhu tvorby je třetí část „Pitoresek“. Dalším článkem logické linie výkladu je následující podkapitola 4.3. Dadaistischer Jazz: Das verzerrte Amerikabild von George Grosz (s. 120–127).

Pro Evropu byla Amerika od počátku sympatická svým vstupem do války, nová energie jazzu pak oživovala zatuchlý evropský hudební svět po válce (improvizace, harmonické novoty, synkopické rytmy, užívání hlučných bicích apod.). Grosz, který se naučil během války Německo hrubě nesnášet, postavil Ameriku jako sympatický životadárny protipól Německa. Schulhoff

se s Grossem přátelil a intenzivně vzájemně komunikovali. Oba byli velcí radikálové – a levičáci. Schulhoff s dadaismem sympatizoval, nesouhlasil ale s jeho sklonky k extrémismu a sektářství. Autorka pečlivě a detailně sleduje Schulhoffovy výroky na adresu dadaismu z velkého množství pramenů – rukopisných i (dnes už) publikovaných. Schulhoff nebyl ochoten akceptovat veškerou tradici evropské hudby, nýbrž ji chtěl produktivně (např. i v dadaistickém – byť neortodoxním směru) využívat a transformovat. Byl přesvědčen o invariabilním významu a funkci umění a za tuto mez nechtěl jít. Jeho svým způsobem rozpolcený postoj vůči dadaismu na jedné straně a expresionismu na straně druhé byl způsoben též jeho vnitřní rozpolceností danou mimo jiné i jeho dvojitou základní uměleckou činností – skladatelskou a interpretační. Jako klavírista musel hrát hudbu různých směrů a stylů, byl s ní tudíž takřka v ustavičném aktuálním kontaktu a při rozmanitých „zkratkových“ generalizacích různých extrémistů a sektářů měl toto aktuální vědomí vždy v sobě a před sebou.

Pátá podkapitola dospívá k hudbě samotné (4.5. Die Musik: Dada und Jazz (s. 138–178)

Řadu analýz zahajuje samozřejmě Pět pitoresek: Autorka se pokouší hledat kořeny Pitoresek v náznacích předchozích Schulhoffových skladeb, hledá dadaistickou orientaci v prostředí dadaistického kroužku kolem Grosze, jehož jedna dadaistická báseň (z roku 1917) se stala mottem Pitoresek. Cyklus je formálně velmi tradiční, až na In Futurum mají jednotlivé věty názvy módních amerických tanců. Nejsou to však standardní stylizace dotyčných tanců, nýbrž

jakési jejich poetické vize. Autorka shledává ovšem i výrazné netradiční postupy spjaté s nonsens logikou dada. Např. Ragtime není ve skutečnosti žádný klasický ragtime s jeho základními atributy, jaké obsahuje např. Rag Time Stravinského ze stejné doby. Jednotlivé skladby jsou důkladně analyzovány po harmonické, rytmické i stylizační stránce (autorka nezapře zběhlou pianistku, notabene orientovanou na jazzové piano). Z hlediska hudebního dada je samozřejmě klíčová 3. část – In Futurum – která výrazně překračuje všechny ostatní hudebně dadaistické experimenty. Je to čistý hudební nonsens se silným ironickým zahrocením (Marschall Pause). Po Pitoreskách jsou obdobné proceduře podrobeny Ironien, a Suite für Kammerorchester a z ní později upravená taneční groteska Die Mondsüchtige a konečně Koncert pro klavír a malý orchestr. Zde všude autorka shledává jazzové i dadaistické prvky. Oporou jí přitom jsou stanoviska Bekova, která dále rozvádí a s pomocí analytických argumentů prohlubuje. Pojednání o dadaistické fázi Schulhoffovy tvorby uzavírá stručná podkapitola věnovaná dadaistickým kompozicím bez jazzových prvků (4.6. Dada ohne Jazz, s. 179–182). Závěrečné shrnutí poznatků 4. kapitoly (4.7. Schlussbetrachtung, s. 183–186) označuje Schulhoffa za „umírněného dadaistu“. Dada spojoval nejčastěji s jazzem, s výjimkou části In futurum v Pěti pitoreskách nikdy nepřekročil hranici naprostého nonsensu a likvidace tradičních parametrů evropské hudby.

5. KAPITOLA: Nach Dada – Die jazz-inspirierten Kompositionen für Klavier (s. 187–225)

Je zasvěcena umělecky nejhodnotnějším Schulhoffovým klavírním dílům jazzové orientace. Schulhoff se v souladu s všeobecnou tendencí od poloviny 20. let od dada odklonil, ale u jazzu nadále zůstal. Autorka upozorňuje, že v této kapitole nebude jednotlivé skladby pojednávat separátně a chronologicky, jako tomu bylo v předchozích kapitolách, nýbrž systematicky na základě určitých společných znaků. Až na Rag music for piano forte (1922), jejíž 4 části přešly vzápětí beze změny do osmidílné Partity, jsou takto společně pojednány následující skladby: Partita (1922), Cinq études de jazz (1926), Esquisses de jazz (1927), Hot music (1928) a Suite dansante en jazz pour piano (1931). Čili celkem 5 skladeb. Autorka konstatuje, že základní invariabilní prvky Schulhoffova „jazzového slovníku“ zde zůstávají zachovány, dále se prohlubuje zejména práce s rytmem, kterému se také autorka ve svých analýzách věnuje především. Další významný aspekt je tango, jež bylo odjakživa v Evropě počítáno k jazzu, ač k němu geneticky nepatří. Chválím, že se nad tím autorka zamyslela a že problematice tanga v jazzově orientovaných skladbách věnovala zvláštní subkapitolu (5.1.3. Die Tangos, s. 203–209).

Při posuzování podkapitoly 5.1.4. Schulhoffs Klavierwerke im Vergleich zu Ravel und Hindemith (s. 209–214) se ovšem musím znovu připomenout snad s jedinou výtkou na adresu této se vši poctivostí a velkou erudicí vypracované monografie: Škoda, že autorka nerozšířila komparaci ještě o srovnatelný bohemikální okruh (Ježek, E. F. Burian, M. Ponc).

Schulhoff s českou hudební kulturou aktivně komunikoval, nejvíce patrně s Ježkem. V letech 1933–35 byl klavíristou Ježkova orchestru Osvobozeného divadla, s řadou dalších českých jazzmanů aktivně spolupracoval (Letfus, Kaláb, Nováček). Je pravda, že to bylo v drtivě většině případů mimo okruh „Kunst-Jazz“, je však nepravděpodobné, že by vůbec nereflektoval tento typ tvorby např. právě u Ježka nebo E. F. Buriana. I kdyby tomu tak přesto bylo, je zde takřka jistý reciproční moment – vliv Schulhoffův na Ježka, Buriana atd. Tento pro českou hudební kulturu významný aspekt zůstal v recenzovaném spise nedotčen.

Samostatná podkapitola (5.2., s. 214–224) je věnována nejzávažnějšímu Schulhoffovu komornímu dílu jazzově orientace, *Hot-Sonate für Altsaxophon und Klavier*, což je vlastně první a současně poslední Schulhoffova jazzově inspirovaná skladba „velké formy“, která nevychází pouze z tanečních idiomů jako všechny předchozí skladby.

V 6. KAPITOLE: **Extatischer Tanz auf der Bühne – Das Ballettmysterium Ogelala**, 1922 (s. 227–251) se autorčin výklad dostává sice mimo přímou jazzovou linii, nicméně je zde přítomen velmi pregnantní živel rytmický a navíc v rámci „extatického tance“, což jsou samozřejmě věci vlastní i jazzu a tudíž ani v pojednání o baletu Ogelala nejde o anakolut.

Autorka navíc připoutá pevněji problém Ogelaly ke klíčovému problému své knihy poukazem na přímé vazby vedoucí od Ogelaly ke Suitě pro komorní orchestr, v níž je vliv jazzu evidentní (viz kapitola 4.5.3.). Stejná metoda přivádí do zorného pole

autorčiných úvah i Schulhoffovu I. Symfonii (7. KAPITOLA: **Musik ohne Pathos – Die Erste Symphonie** 1925, s. 253–277). Autorka v I. Symfonii vidí bezprostřední návaznost na Ogelalu právě po rytmické stránce. Kontakt symfonie s jazzem však není pouze takto zprostředkovaný: autorka konstatuje bezprostřední přítomnost jazzových prvků v tomto díle, které takto představuje další Schulhoffův krok směrem ke „Kunstjazz“. Neopomine přitom ani plodné inspirace českou a slovanskou taneční rytmikou, která I. Symfonii (což konstatuje už Bek s odvoláním na vlastní výroky skladatelovy) rovněž ovlivnila.

Poměrně rozsáhlá 8. KAPITOLA: **Zur Funktion des Jazz in der musikalischen Dramaturgie – die Oper *Flammen*, 1923–32** (s. 279–351) je věnována Schulhoffově jediné opeře. Zde autorka shledává vliv jazzových idiomů především v rovině hudební dramaturgie. Po zhodnocení historie vzniku a kritických ohlasů zahajuje autorka analytickou sondu do díla v podkapitole 8.3. pojednáním o stylu opery, v němž shledává řadu výrazných jazzových prvků v různých kompozičních vrstvách díla. Další aspekt základní problematiky spisu je exponován v 9. KAPITOLE: **Jazz als politisches Symbol – Das Oratorium *H. M. S. Royal Oak*, 1930** (s. 353–400). Autorka konstatuje s oporou v celé řadě Schulhoffových výroků (zvl. v korespondenci), že Schulhoffův vztah k jazzu byl vlastně dosti kontroverzní: čistý původní jazz Schulhoff příliš neoceňoval, považoval ho za méněcenný hudební projev. Teprve jeho povznesením na Kunst-Jazz dostává jazz tu pravou,

osobitou a hodnotově vysokou úroveň. Toto jeho přesvědčení sílilo zejména po ukončení jeho dadaistické fáze, kdy skoncoval s provokací a stal se z něj „seriózní umělec“ dbalý tradic Abendlandsmusik. To považuji za další pozoruhodný přínos recenzované publikace. A konečně v závěrečné 10. KAPITOLE: **Abschied vom „Kunst-Jazz“ – Die Zweite Symphonie, 1932** (s. 401–411) je poměrně stručné pojednání o Schulhoffově posledním jazzem ovlivněném díle – Symfonii č. 2, která zahajuje Schulhoffovu poslední tvůrčí dekádu, znamenající jeho rozchod s avantgardou – a tudíž i s jazzem – a příklon „socialistickému realismu“. Autorka hned v úvodu opět logicky navazuje na předchozí kapitolu o oratoriu H. M. S. Royal Oak a konstatuje, že toto oratorium už zdaleka neznamenal jen „protiměšťáckou provokací“, nýbrž je to jasné předznamenání Schulhoffovy nové, socialistické (marxistické) názorové orientace. Jazz je v oratoriu využit cíleně pro potřeby politické výpovědi, ale už v navazujícím díle velké formy, kantátě *Das Manifest* (1932) skladatel na jazz zcela rezignuje, zjednodušuje hudební prostředky ve směru zdůraznění a srozumitelnosti slova. Schulhoff, od konce 1. světové války levicový radikál, se teprve od přelomu 20. a 30. let začal silněji zaobírat marxistickou literaturou a prvním uměleckým důsledkem této konverze je právě kantáta *Das Manifest*.

Poslední skladby, v nichž Schulhoff kontaktoval jazz, jsou *Suite dansante en jazz pour piano* (viz kapitola 5 – vz. 1931) a 3. věta II. *Symfonie – Scherzo alla Jazz*. Autorka pro úplnost uvádí ještě krátký úsek ve stylu Slow-foxu v *Koncertu pro smyčcové*

kvarteto a dechový orchestr z roku 1930. Tento případ ale autorka ve své knížce dále nepojednává. Schulhoff sice i během 30. let psal další skladby v jazzovém stylu, ty ale už nepatří do linie Kunst Jazz, nýbrž jsou to vysloveně komerční populární a taneční kusy. Jeho jasná distance od komerčního jazzu je patrná z užívání pseudonymů pro tuto tvorbu, již se nicméně musel živit. Ze stejných pohnutek nejspíš vyrostl i jeho plán založit v Praze jazzovou školu zaměřenou právě na komerční hudební oblast, která by hudebníky takto orientované co možná nejlépe profesionálně vzdělávala v oborech jazzová improvizace, aranžování, práce před rozhlasovým mikrofonem atd. Z plánu však nakonec sešlo.

EPILOG knížky (s. 413–418) přináší závěrečné shrnutí úvah o jazzu v Evropě od počátku 20. let, konkrétně pak u Schulhoffa. Schulhoff záhy poznal a pochopil velkou, přímo brisantní, provokující emocionální sílu jazzu a zpočátku ji využíval hlavně v tomto smyslu. Později dospěl k serióznější formě „Kunst-Jazz“. Jazz se tedy u Schulhoffa od počáteční fáze v průběhu 20. let vyvinul z „buřičské uličnice“ (aufmüpfigen Göre) v „dobře vychovanou Lady“ (wohlerzogenen Lady). Tento vypjatý proces postupné metamorfózy dokládány na jeho konkrétních projevech v jednotlivých fázích byl hlavním cílem této knížky. Pro Schulhoffa se ona Lady Jazz chová, konstatuje autorka, ku konci možná příliš krotce, takže se Schulhoff nakonec cítil svou Lady znechucen a zamířil opět do jiné hudební oblasti. Tady je třeba podotknout, že jeho konverze k socialistickému realismu měla více příčin i mimo oblast umění. Změna politického klimatu v Evropě

po nástupu nacismu v Německu a Schulhoffova cesta do Moskvy v roce 1933 na 1. Mezinárodní olympiádu dělnických divadel zde jistě sehrály významnou roli.

Dospívám k závěrečnému shrnutí své recenze, v němž chci v první řadě znovu vyzdvihnout především klady schulhoffovské monografie Miriam Weiss: knížka je výsledkem poctivého badatelského úsilí, trpělivě exploatace velkého objemu pramenů i literatury. Autorka si vytvořila velmi solidní poznatkovou základnu, s níž pak ve své knížce metodicky bezchybně a s podporou evidentní vědecké invence, schopnosti problémy hledat, nalézat i řešit, vede svého čtenáře logicky a přesvědčivě za vytčeným cílem. Monografie Miriam Weiss dobře doplňuje základní monografii Bekovu v klíčové konstantě Schulhoffovy osobnosti a díla, v jazzu. Z pozice české hudební kultury a české muzikologie shledávám jedině dílčí manko posuzovaného spisu v malém zohlednění bohemikálních aspektů. Autorka z pochopitelných důvodů nevěnovala česky psaným

pramenům a literatuře takovou pozornost jako pramenům psaným německy. Tím jí nutně unikly některé aspekty, které český čtenář obeznámený se schulhoffovskou problematikou (a obecně s problematikou české hudby dotyčného období) nemůže nezaregistrovat. Schulhoff, český Němec, byl s českým prostředím dosti výrazně spjat, sám se k české hudební kultuře aktivně několikrát přihlásil. Je-li jednou z hlavních problémových linií monografie Miriam Weiss Schulhoffova cílevědomá cesta ke Kunst-Jazz, přímo se vnučuje analogický ke srovnání indikovaný problém u několika Schulhoffových českých vrstevníků, zejména Jaroslava Ježka a E. F. Buriana. Burianovo monografické pojednání o jazzu (1928) by rovněž mělo být zohledněno v úvodních partiích recenzované knížky, zaměřených na obecnou situaci recepce jazzu v poválečné Evropě. Dotyčný titul se ovšem neobjevuje ani v bibliografii. Budiž tato dílčí námitka autorce výzvou k eventuálnímu doplnění jejího jinak znamenitého spisu.