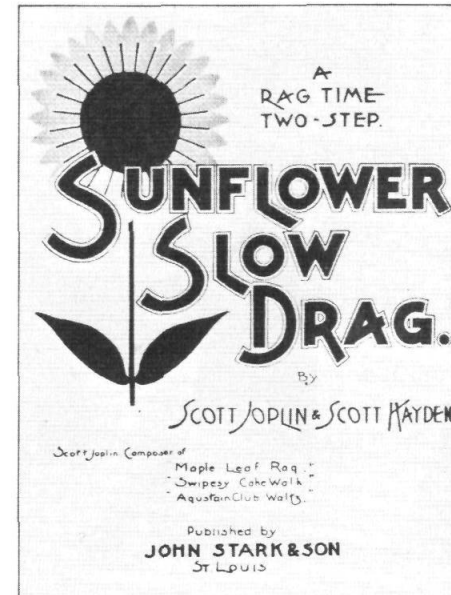
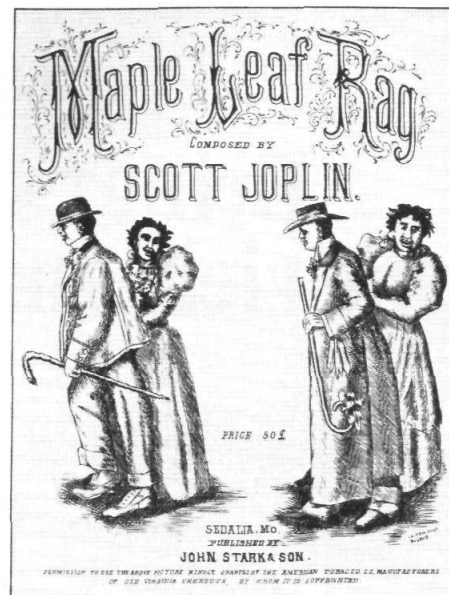




Original-Titelseiten zu Joplin-Rags
(linke und rechte Seite)

Zwischen Konzertsaal und Spelunke

Klassische Rag-Musik auf Schallplatten
von Knut Franke



Da gibt es also Leute, die meinen, man müsse, um ordentlich Klavier spielen zu können, täglich sitzhaft und tugendhaft üben, einen möglichst guten Lehrer haben, sich Kenntnisse in diversen theoretischen Disziplinen aneignen und ein Repertoire aufbauen, das von Bach bis zur (jeweiligen) Moderne reicht. So mancher junge Instrumentalist schaut gierig-gläubig auf das op. 83 von Brahms und denkt, arglistig getäuscht, dies sei der Zielpunkt, wenn man einen so lächerlich bescheidenen Fingerfetzen wie Tschaikowskys op. 23 hinter sich gelassen habe und noch der allerletzten Weihen am Instrument bedürfe. Die klassische Schulung! Die armen Tröpfe! Denn schließlich: Es ging auch anders wie die Historie beweist. Freilich, dazu ist eine „neue“ Welt vonnöten, in der sich's zielbewußt häretisch agieren läßt: Amerika bescherte uns, da weitgehend traditionsfrei, auch am Klavier unorthodox gehaltenes Geschehen. Am Anfang waren da also weder Bach noch Czerny. Man hatte – neben allerlei andern Dingen – eine synkopierte Negermusik, eine Volkskunst der Verzwelfelten, die sozial nicht integriert, in Kneipen und Bordellen eine Aktionsstätte fand. Da saß dann – so gegen die Jahrhundertwende – der meist schwarze Mann am verstimmten Klavier, vor sich nur ein vergammeltes Mahagonifournier (denn Noten brauchte er nicht, da er sie eh nicht lesen konnte); um sich herum eine zechende Schar armer Teufel, die zweifelhaftes „Vergnügen“ mit einer bescheidenen Prise eigener „Kunst“ angereichert wissen wollten, zum Background degradiert (als Menschen und als Klang); eingenebelt vom Rauch miesen, billigen Tabaks, dessen Wolken sich mit Fuselgestank mischten; Gebrülle und Gerangel im Hintergrund – und dann, wie gesagt, der einsame Mann am Klavier, der sich da ein paar lumpige Dollars verdiente (wie zur gleichen Zeit Eric Satie am Montmartre) und noch mit zaghaften Honky-Tonky-Gags versuchte, das bißchen Atmosphäre zu schaffen, die die jammervollen Möglichkeiten des erbärmlichen Klimperkastens überstieg.

Doch es dauerte nicht lange, da waren die Klavierspieler der „Saloons“ in der Lage, Eigenes zu bieten. Es war überall ein bißchen verrottete Verruchtheit, ein etwas vulgärer, sentimentaler Sound. Und doch war da oft ein hinreißender, archaischer Drive zu vernehmen – so die schwarzen Klimpermannen fragliches Importgut aus Europa mieden. Wenn nicht, geriet ihnen alles allenthalben gräßlich – man denke nur an Joplins Walzer.

Wenn schmale Grenzpfade zum Laster je ästhetische, formbildende Kraft werden konnten, ja, wenn je die Wirkungsmagie europäischer Musikdisziplin der Rituale entkleidet werden konnten, kurz, wenn je das scheinbar Nichtigte in der Kunst zur Sprengkraft eines sinnlichen Kunstempfindens zu werden vermochte, dann hier: ausgelöst vom armen Mann, den ein gieriger Kneipier zwischen Schlägern und Kokotten einsam seine allmählich geregelten werdenden Kas-kaden über das Instrument ziehen ließ.

„Ragtime playing“

Hier begann eine Entwicklung, die neben der sozialgeschichtlichen Tragik (über die in diesem Rahmen nicht berichtet werden kann) auch eine sich immer mehr systematisierende Tendenz aufwies. Die Art, so zu spielen, wie man an jenen Orten spielte, nannte man „Ragtime playing“. Es sollte eine der frühesten und interessantesten Formen musikalischer Subkultur werden. Wer sich mit den teilweise recht verwinkelten Dingen im Detail auseinandersetzen möchte, der greife zu dem Standardwerk von Rudi Blesh und Harriet Janis: „The all played Ragtime“ (Oak Publications, New York 1971). Wir schreiben über die Zeit kurz vor der Jahrhundertwende, und die Tatsache, daß ein oder besser das Standardbuch über diese Erscheinung musikalischen Agierens erst ein dreiviertel Jahrhundert danach ins Bewußtsein gelangte, wirft

die Frage auf, wie man denn gerade von seiten der Wissenschaft mit amerikanischer Rag-Music umging. Die Antwort: überhaupt nicht. Denn das, was da ingeniose Amateure im Laufe der Zeit zum hochprofessionellen Klavierstil entwickelten, galt der Fachwissenschaft lange Zeit als wenig stubenrein. Weder die ersten vierzehn Bände der MGG noch die bislang letzte Auflage der umfangreichsten englischen Musikenzyklopädie „Grove's Dictionary of music and musicians“ (1954) ergehen sich ausführlich über diesen interessanten Gegenstand. Immerhin: Während die MGG gar nichts schreibt, bietet Grove stattliche dreieinhalb Zeilen: Rag-Music sei, so erfährt der begierige Zeitgenosse, eine „amerikanische Form von populärer Tanzmusik auf der Basis strenger Synkopen“; diese um 1910 in Mode gekommene Musizierpraxis habe als „Vorläufer von Jazz und Swing“ zu gelten. Um dem Mißstand abzuhelfen, eine Sache mit Namen zu kennen und dennoch nichts darüber zu wissen, hatten Blesh und Janis bereits 1950 ein erstes Mal über die Rags geschrieben; das Aufgreifen dieses Gebiets in dem Werk von 1971 macht eine Tendenz deutlich, die weit über nostalgische Bemühungen hinausreicht. Denn es kam, gerade was den Diskofilen interessiert, hier allerlei zusammen. Die Ragmeister, die alle kurz nach der Jahrhundertwende bis in die zwanziger Jahre wirkten, hatten aufgrund der Rasanz ihres Stils und Spiels eine wahre Epidemie ausgelöst. Rag war „in“: Man denke, um einen Vergleich zu haben, an die „Charleston“-Woge der zwanziger Jahr!

Rag auf Rollen

Mit untrüglichen Geschäftssinn hatte man in den USA erkannt, daß man mit der Kunst der (meist) schwarzen „Ragger“ so manchen kleinen Dollar-Tausender verdienen konnte. Die kurz nach 1900 entwickelten Verfahren der Rollenaufzeichnung von Klaviermusik kamen diesen Intentionen entgegen. Bei derartigem technischen Repro-

duktionsstandard, aber auch bei der oftmals recht motorischen Grunddiktation der Ragstücke, waren sie wie geschaffen zu mechanischer Wiedergabe. In Amerika hat sich die Firma „Biograph“ auf zahlreichen Platten des alten Rollenrepertoires angenommen. Da finden sich denn etwa Aufnahmen von Scott Joplin aus dem Jahre 1916 (BLP-1006 Q und 1008 Q) oder von Thomas „Fats“ Waller von 1923/24 (BLP-1002 Q) und 1924–1931 (BLP 1005 Q). Sie alle bringen Authentizität im Hinblick auf Tempo und Tonfolge; Fragen der Phrasierung und der Dynamik freilich können anhand dieses Materials nicht diskutiert werden. Sie geben Kunde von der eigenwilligen, unebenen, gerade bei Joplin oft eckigen Spielweise, die durch eine eigentümliche Mischung von Nöligkeit und Drive fesselt.

der Ohrenlast historischen Schalls befrachten möchte, sind die neuen Einspielungen der Rag-Musik. Im Zuge der „Revival“-Bewegungen wurde auch Ausschau gehalten nach den „Klassikern“ der „unklassischen“ Kunst. Man entdeckte Gershwin jenseits der „Rhapsody“ und des „Concerto“; man erinnerte sich plötzlich der letzten großen Alten der Rag-Garde (etwa Eubie Blake); man schaute auf einmal in alte Noteneditionen mit ihren köstlichen Titelbildern; man kombinierte, um es in einem Satz zu sagen, High Fidelity und Rag-Musik. Die Erfahrungen, die junge Interpreten an der „Klassik“ gemacht hatten, wurden eingebracht bei der Darstellung jener Musik einer einst höchst spelunkigen Kunst der Lebensfreude. Allein in den letzten vier oder fünf Jahren entstanden so Schallplat-

Scott Joplin

Was bei den einen heißt: Am Anfang war der große Johann Sebastian, lautet bei den „Raggern“: Am Anfang war Scott Joplin. Die Vita dieses Mannes ist typisch für den Gang eines schöpferischen Individuums, das, ungeachtet aller äußeren Um- und Mißstände, seinen Weg geht, von Erfolgen begleitet wird und deren Früchte dennoch nicht lange zu genießen vermochte: Joplin starb in geistiger Umnachtung, ähnlich wie seine Generationsgenossen MacDowell oder Hugo Wolf.

Scott Joplin, der später zum „King of Ragtime“ werden sollte, wurde am Dienstag, dem 24. November 1868, in Texarkana/Texas geboren – im gleichen Jahre also, in



Die Emanzipation vom Klavier:
Finney's Orchestra aus Detroit

Überzeugender, was die rein pianistischen Interieurs anlangt, geht es auf einer der fabelhaftesten Rag-Platten zu: Die Firma Origin Jazz Library hat unter der Nummer OJL 16 eine blendende LP mit Übertragungen von Schellacks publiziert, die zwischen 1923 und 1943 aufgenommen wurden. Sugar Underwoods „Dew-Drop Alley Stomp“ oder „Lonesome Road Blues“ von Smith und Irvin mögen als Beispiele eines sprühenden, harmonisch mannigfaltigen und pianistisch ganz verurteilten Stiles gelten. (Origin Jazz Library, P. O. Box 863, Berkeley, California, USA).

Was freilich den Diskusfreund besonders interessieren dürfte, der sich nicht mit

ten, die einerseits dem Bedürfnis nach Klangqualität, andererseits aber auch dem nach umfassenderer, vom Vorhandensein irgendwelcher Rolleneinspielungen unabhängiger Repertoiregestaltung entgegenkam. So gelangten schließlich Aufnahmen von teilweise bestrickendem künstlerischen Rang in den Handel, teilweise aber auch Einspielungen, die weit weniger zu amüsieren als zu informieren vermochten. Sie alle zeigen, daß es nicht nur die Frage nach der Qualität der Interpreten, sondern auch die purer Auswahlintelligenz ist, die manches Mal ansonsten gute interpretatorische Ansätze durch ungeschickte Repertoirewahl in die fragwürdige Zone latenter Überflüssigkeit rücken.

dem die „Meistersinger“ unter Bülow zur Uraufführung gelangten, Rossini starb, Boito seinen „Mefistofele“ schrieb und Saint-Saëns sein fulminantes zweites Klavierkonzert. Joplins Vater war kurz zuvor aus der Sklaverei entlassen worden, bevor Scott zur Welt kam; seine Mutter war eine „freie“ Negerin. Der Brotkorb hing hoch in der Familie Joplin; schließlich galt es, sechs Kinder zu ernähren. Joplin sen. spielte nebenher Geige; die Mutter sang und spielte nebenbei Banjo. Siebenjährig konnte Scott Joplin auf einem gebrauchten Klavier erste „Tast“versuche machen; nebenher hatte er sich mit der Gitarre beschäftigt, doch resorbierte das Klavier bald die ganze Aufmerksamkeit des Kindes. Jo-

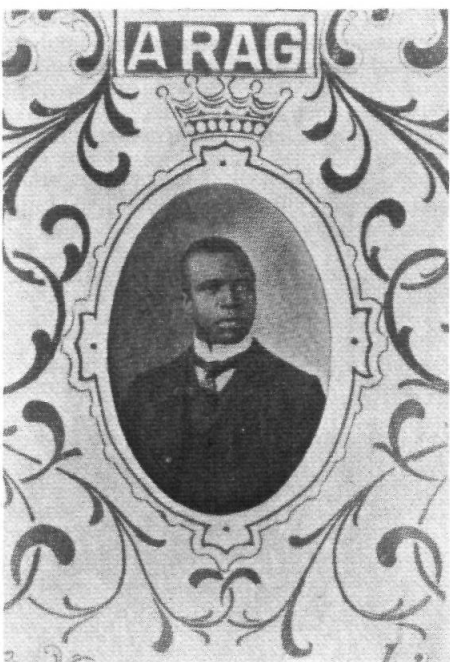
plins musikalische Neigungen hätten sich nicht so ungehemmt entfalten können, wäre nicht durch ausgewanderte europäische Musiklehrer in vielen Gegenden der USA beachtliche Grundlagenarbeit geleistet worden. Berühmt ist noch heute der Spruch in Amerika, daß zu jener Zeit jede Stadt des Mittelwestens „ihren“ deutschen Musiklehrer gehabt habe. So kam auch Joplin – im Gegensatz zu vielen seiner Generationen – in den Genuß eines verhältnismäßig geregelten Unterrichts: Der Junge erhielt unentgeltlich Klavierunterricht, erfuhr einiges über Harmonielehre und über die „große“ Musik Europas. Wenn Joplin später, als sein alter, uns namentlich nicht bekannter deutscher Lehrer in Not geriet, ihn finanziell unterstützte, so wirft das ein Licht auch auf den Menschen Joplin, dem Nehmen und Geben ein Selbstverständliches war. Über seine Berufung, Musiker werden zu müssen, gab es nie Zweifel. Joplin tingelte sich 1885 bis 1893 durch die St. Louis, ab 1894 war er als Bläser in einer Band tätig, reiste bis 1896 mit einem Vokalensemble durch die Lande. 1896 sehen wir Joplin am „George Smith College“ in Sedalia/Missouri, einem von Methodisten unterhaltenen, für die Ausbildung von Negergedachten Institut. Dort lernte Joplin – auch hier eine Ausnahme – Notationstechniken (sie ermöglichten später, daß er seine Oper „Treemonisha“ komponieren konnte). In dieser Stadt auch trafen sich die besten Ragger in „Williams Maple Leaf Club“ – hier ist der nominelle Ursprung von Joplins berühmtem „Maple Leaf Rag“ zu sehen.

Joplin gehörte zu den wenigen Rag-Musikern, die durch qualifizierte Lern- und Lebensform ihre Arbeiten auch so unterzubringen vermochten, daß ein bescheidener Betrag übrig blieb. Er erwarb ein kleines Haus, arbeitete dort, hatte aber jenseits reiner Klavier-Rags keinen grundsätzlichen Erfolg: Seine erste Oper, „A Guest of Honor“ hatte keine Wirkung, ebensowenig ein Ragtime-Ballett („Ragtime Dance“). Es gehört zu den prinzipiellen Kriterien der Werke aller jener Rag-Meister, daß sie mit Kompositionen in größerer Form keinen Erfolg hatten. Ihr eigentliches Feld lag in der Miniatur: dem schmissigen oder melancholischen, meist leicht programmatisch angehauchten Klavierstück, das für die Ästhetiker der Weißen ein ähnliches Exotikum war, wie früher die vom Kreolischen her inspirierten Werke von Louis Moreau Gottschalk (siehe Heft 2/72). Persönliche Probleme häuften sich in Joplins Leben; von seiner ersten Frau trennte er sich 1906 und ging nach Chicago, 1907 dann nach New York, wo er ein zweites Mal heiratete. Dem bescheidenen persönlichen Glück folgte eine Krise, als sein Verleger Stark ausfiel, und als 1915 eine Aufführung seiner Oper „Treemonisha“, von Joplin selbst bezahlt und ohne Orchester durchgezogen, ein Mißerfolg wurde, verdunkelte sich der Sinn eines Mannes zunehmend, dessen kleinere Werke so große Freude zu machen vermochten. In einer Heilanstalt starb er am 1. April 1917; Joplin hatte das fünfzigste Lebensjahr nicht erreicht.

Es ist historisch nicht richtig, wenn man Joplin als den „Erfinder“ des Rags betrachtet; 1897 hatte der (weiße) Komponist William H. Krell den ersten Rag veröffentlicht, den „Mississippi-Rag“. Joplins Leistung liegt darin, daß er es vermochte, die Synthese jener Teilstilistika herzustellen, die die amerikanische Subworld auf musikalischem Gebiete kennzeichnete. Es wurde eingangs bereits gesagt, daß es die schwar-



„Helden“ des Klavier-Rags: Fats Waller, Scott Joplin und Eubie Blake (Von oben nach unten)



zen Musiker waren, die als treibende Kraft bei dieser Entwicklung anzusehen sind. Und dennoch gesellte sich zum Neger-Musiker auf dieser sozialen Ebene auch der weiße Musiker ohne Pfründe; sie begegneten sich und kannten, da sie eine gemeinsame Sache – die Musik – verband, keine Rassendiskussionen (der bedeutendste weiße Rag-Komponist war Joseph Lamb; doch er war nicht die Regel, sondern die Ausnahme).

Seit dem Buch von Blesh/Janis ist Joplin ein Interesse zuteil geworden, das sich nicht nur in zahlreichen Einzelaufnahmen, sondern bereits in ersten Gesamteinpielungen aller seiner erhaltenen Klavierwerke manifestiert. Die amerikanische RCA hat auf fünf Platten unter der Nummer CRL 5-1106 mit dem Pianisten Dick Hyman eine Kassette veröffentlicht, die außer einem hohen Informationswert auch interpretatorisch Gewichtiges zum Problem des Rag-Playings beisteuert; darüber hinaus hat sie einen immensen didaktischen Wert, zumal Altmeister Eubie Blake noch selbst zu Wort kommt. Rudi Blesh hat ein exzellentes Textheft geschrieben, ausgezeichnete Sach- und Bildinformationen und außerdem noch Notenbeispiele aus Joplins „School of Ragtime“, beigezeichnet, deren Texte der greise Eubie Blake mit 92 Jahren liest. Man ist beim Besitz dieser Kassette stolzer Eigner einer im besten, auch im wissenschaftlichen Sinne zu verstehenden, synoptischen und akustischen Dokumentation.

Beginnend mit Joplins frühen Stücken wird uns alles vor Ohren geführt, was er dem Klavier widmete: Rags, Two-Steps, Waltzes, Marches und Einzelstücke. Man wird unwillkürlich an Schuberts Tänze erinnert; in ihrer Struktur so ähnlich, im Melos häufig parallel geformt, spürt man die Mannigfaltigkeit erst im direkten Vergleich. Dem Dokumentationscharakter der Hyman-Joplin-Kassette entspricht auch die pianistische Ausbeute. Hyman arbeitet zunächst nicht wie ein „normaler“ Rag-Player. Im Gegenteil: Hyman geht äußerst differenziert und pianistisch sehr flüssig zu Werke. Da schattiert es zuhauf, kommt Drive nicht als praller Griff eines Duodezimenlöwen, der „es uns einmal zeigen will“, sondern alles trägt den Stempel wohldurchdachter Gestaltungskraft: Phrasierung, Tempo und Akzente sind sorgfältig auf den jeweiligen Werkcharakter abgestimmt. Hyman scheut sich auch keineswegs vor ungewohnten Rubati. Was seinem Spiel, so hoch es auch einzustufen ist, indessen nahezu völlig abgeht, ist jener kleine Schuß „Impertinenz“, der etwa Shields Turnabout-Platte (siehe Heft 12/75) so würzig macht. Hyman siedelt Joplin im Salon professioneller Klangmaler an; er macht deutlich, was Power Biggs einmal mit Rags zeigen wollte: nämlich „Ferien“ am Instrument.

Die letzte Seite der Kassette enthält Improvisationen über Joplin-Werke von Dick Hyman. Man mag da getrennter Meinung sein, ob solcherlei sinnvoll ist. Im Stil nicht origineller als der Konvertit Gulda, sind die Stücke doch Zeichen gewisser Denk- und Spielanstöße, die Joplin gab. Übrigens enthält Hymans Kassette auch die Gemeinschaftskompositionen, die Joplin etwa mit Arthur Marshall und Scott Hayden verfaßte (sie sind in der großen Joplin-Notenausgabe von Vera Brodsky Lawrence enthalten, die The New York Public Library 1971 vorlegte).

Gemessen an Hymans sensibel swingendem Joplin bietet Joshua Rifkin auf Nonesuch H-71248 einen Joplin-Querschnitt

Jeder Test ein Fest.

Der hochqualifizierte Fachtest in der HiFi-Stereophonie 11/75 spricht für Tandberg-HiFi-Boxen.

Dieser Test ist für Sie der Orientierungspunkt. Denn er behandelt das wohl heikelste Kapitel der HiFi-Anlagen offen und wertneutral: die HiFi-Boxen.

TANDBERG HiFi-BOX TL 5020

Die mittlere Dreiweg-Stand- oder große Regal-Box erwies sich im Musikhörtest als sehr klangneutral, transparent, breitbandig, bei sehr tiefem, kräftigem und sauberem Baß... erzeugt ein großes Klangvolumen... eine Box der Spitzenklasse.

TANDBERG HiFi-BOX TL 3520

Die Dreiweg-Regalbox oder kleine Standbox ist fast so baßtüchtig wie die TL 5020... sie wirkt durchsichtig, frei und sehr brillant... zeichnet sich durch relativ günstigen Wirkungsgrad aus. ...Die brillante Alternative zur TL 5020... die kleine Standbox der Spitzenklasse.

TANDBERG HiFi-BOX TL 2520

Die Dreiweg-Regalbox mittlerer Größe

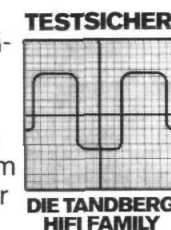
oder sehr kleine Standbox ist in der Baßwiedergabe sehr sauber und konturiert... die Box ist klangneutral und durchsichtig... eine Regalbox der Spitzenklasse, klangneutral, ausgewogen, breitbandig und baßtüchtig.

Diesen drei Modellen ist in Ihrer Volumen- und Preisklasse klar Spitzenqualität zu bescheinigen.

Mit diesem Test ist die TANDBERG-HiFi-Family nunmehr komplett getestet. Vom Tonband, über den Cassetten-Recorder, die Receiver – bis hin zu den Boxen.

Wenn Sie also auf Nr. Testsicher gehen wollen, holen Sie sich den Sonderdruck bei Ihrem TANDBERG-Fachhändler. Oder schicken Sie Ihren Coupon an uns ein.

TANDBERG RADIO DEUTSCHLAND GMBH
4006 Erkrath-Unterfeldhaus · Heinrich-Hertz-Str. 24



TESTSICHER

TL 5020
100 Watt
37,2 x 65,0 x 28,0 cm

TL 3520
75 Watt
35,3 x 59,0 x 25,7 cm

TL 2520
65 Watt
29,7 x 52,6 x 22,0 cm

TL 1520
45 Watt
24,3 x 42,0 x 21,6 cm

Bitte die gewünschten Tests ankreuzen und den Coupon auf einer ausreichend frankierten Postkarte (mit Ihrem Absender) einschicken an:
TANDBERG Radio Deutschland GmbH, 4006 Erkrath-Uf., Heinrich-Hertz-Straße 24.

☐ TANDBERG-Boxen im Test HiFi-Stereophonie 11/75

☐ TANDBERG-Cassetten-Recorder im Test HiFi-Stereophonie 2/75

☐ TANDBERG-HiFi-Tonbandmaschine 9241 XD im Test Stereo, Heft 20

☐ TANDBERG-Receiver TR 1055 im Test Stereo, Heft 15

von wesentlich geringerer Delikatesse. Das ist Joplin mehr aus dem Vorstadtkino, irdischer, weniger beweglich, eines guten Stückes seiner Wirkung beraubt. Rifkin spielt zwar alles notografisch „richtig“, aber der Witz der Sache bleibt auf der Strecke. – Zwei besonders verrückte Joplin-Aufnahmen dürfen nicht unerwähnt bleiben: bei CBS erschien ein Doppelalbum von Power Biggs (78269), das die wichtigsten Rags vereint, freilich auf dem Cembalo gespielt. Natürlich kann man sagen, dies sei nun wahrlich weniger „schicklich“, doch: Nehmen wir dieses Album, als das, was es ist – eine kuriose, gut gespielte Anthologie von Jopliniana auf der Basis einer krauswitzigen Instrumentenwahl.

Den gleichen Ansatz, wenn auch nicht auf dem Pedalcembalo wie Power Biggs, sondern auf einem einfachen Cembalo verwirklichte Neil Roberts auf KS-510. Diese Platte der Klavier Record Company (5652 Willowcrest Avenue, North Hollywood, California 91601) ist keine gute Produktion. Roberts geht der Spielfreudigkeit, die klangliche Bastelintelligenz von Power Biggs doch im wesentlichen ab. Sie ist mehr eine Kostprobe, wie man Joplin auch zum Klingen bringen kann, es aber tunlichst doch nicht machen sollte. Roberts Fehler liegt, aufs Cembalo bezogen, etwa auf der gleichen Ebene wie Rifkins Klaviereinspielung.

Im Zusammenhang mit Hyman hatten wir bereits die Frage angerührt, inwiefern Joplin als „Anreger“ dienen konnte. Grant Hossack hat auf der Grundlage von Joplin-Werken ein umfangreiches Ballett komponiert, bei dem er den Kompositionen die biblische Geschichte vom Verlorenen Sohn unterlegte. Klassisches Sinfonie-Orchester

und eine prachtvolle Jazzband sind bei dieser Produktion der CBS (73363) ineinandergezogen. Auf die witzige Einspielung einiger Rags für Violine/Klavier mit Perlman und Previn (EMI 1C 064-02599) wurde bereits in Heft 11/75 eingegangen.

Lamb, Scott und andere „Raggers“

Gemeinsam mit Joseph Lamb (1887–1960), James Scott (1886–1938) und Joplin stellt sich die Trias der „klassischen“ Rag-Komponisten dar. Die amerikanische Firma Genesis hat jeweils eine LP dem Schaffen beider gewidmet: Scott-Rags spielt John Jensen auf GS-1044; Werke von Lamb interpretiert der gleiche Künstler auf GS-1045. Wenn man beider Platten nicht so recht froh werden kann, so liegt das an zweierlei: Einmal ist Jensen gewiß kein Pianist, dem der nötige Atem für diese Musik zu eigen ist; zum anderen ist die Auswahl der Werke alles andere als bezaubernd. Biedere Pianistik ohne Pfiff plus Werke ohne Gags sind jedoch zu wenig, um mehr als nur eine Information abzuwerfen. Sie ist für Interessenten durchaus wichtig; der Freund der Materie aber wird sich kaum einen Ausruf des Entzückens abringen.

Neben diesen Platten gibt es einige Rag-Anthologien, die unter didaktischem Aspekt besonders dem „Anfänger“ wertvolle Anregungen geben können und die Vielschichtigkeit eines einstens „zwielichtigen“ Unternehmens verdeutlichen. Es ist neben der famosen Turnabout-Platte TV-S 34579 mit Roger Shields die Anthologie von

William Bolcolm (Nonesuch H-71257). Die Nonesuch-Platte ist übrigens die einzige, deren Klangbild nachhaltig unbefriedigend wirkt. Shields hatte Werke von Turpin, Hunter, Lamb, Joplin, Matthews, Scott, Hampton, Gershwin, Donaldson, Roberts, Europe und Blake enthalten; Bolcolm fügt lediglich eigene Stücke und eine Komposition von dem 1944 geborenen William Albright hinzu, die er selbst noch arrangierte. Es ist merkwürdig, der blendende Pfiff, den Bolcolm auf seiner Gershwin-Platte (Nonesuch H-71284) entfaltet, findet sich auf seiner Rag-Platte nicht. Undifferenziert und deutlich klobig gewinnt man kaum ein Vergnügen; so bleibt als einzige und zugleich auch absolut gesehen „Spitzenrag-LP“ die Aufnahme von Shields. Hier findet sich die Summe einer Pianistik, die Bernsteins Meinung, Musik sei letztlich unteilbar, verständlich macht. Was Shields kann (außer leisem Mitbrummen): er blödet, verzögert ironisch, hackt und pfeffert seine Sachen hin, als sei er nicht ein Pianist, sondern der „Hohe Geist“ des Ragplayings himself. Da lacht das Klavier und mit ihm – ich bin sicher – alle diejenigen, die sich fragen: Was ist eigentlich ein Rag? Sie sind sicher, daß es im klassischen Sinne nicht Strawinskys Piano Rag Music (1919) ist, auch nicht dessen „Ragtime“ (1918) – übrigens beide recht deftig bei Nonesuch (NON 32801) von Noel Lee geboten. Aber was ist denn dann ein Rag? Ein, laut Wörterbuch „Lumpen, Fetzen, Wurstblatt (!)“? Oder ein Stück, das, ebenfalls laut Wörterbuch, sich herleitet von to rag: „anschnauzen“? Oder ein „Kieselstein“, der „Radau“ macht? Wie sagte doch immer ein alter Englischlehrer zu mir, wenn er eine Frage nicht beantworten konnte, verbunden mit einem allzu listigen Grinsen: „You must feel it!“

AKTUELL

Informationen für den HiFi-Amateur

AKTUELL

SHARP

AKTUELL

SHARP ELECTRONICS (EUROPE) GMBH
Steindamm 11 · 2000 Hamburg 1
Tel. (0 40) 24 75 55 · Telex 02 161 867

OPTONICA

Die neue HiFi-Serie der oberen Qualitätsklasse.

Auf der Funkausstellung 1975 in Berlin gehörte die neue HiFi-Serie OPTONICA zu den wenigen echten Neuheiten. Kein Wunder, daß sich das kritische Interesse der Kenner – der anspruchsvollen HiFi-Amateure und der Fachhändler – besonders auf diese neuen Geräte konzentrierte. Einhelliges Urteil: Mit OPTONICA bietet SHARP HiFi-Bausteine für eine Anlage, die höchsten Ansprüchen gerecht wird. Für eine Anlage, die in ihren Leistungsdaten und im subjektiven Hörtest überzeugt.



auch die übrigen technischen Details: Direktantrieb mit elektronisch gesteuertem 6pol. Servomotor. 2 Geschwindigkeiten, Drehzahlwahl durch Drucktasten. Beleuchtetes Stroboskop am Plattenteller. Gleichlaufschwankungen besser als 0,04%, Geräuschspannungsabstand 60 dB. Antiskatingeinrichtung. Magnetsystem mit elliptischer Nadel, ölgedämpfter Tonarmlift.

Wir informieren Sie gern ausführlicher über die OPTONICA-Serie.



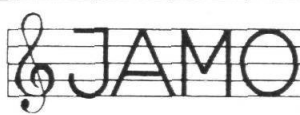
☐ **Tuner ST-3000**
UKW/MW-Tuner mit der ausgefeilten Technik. AIR-CHECK, Muting, Multipath (Monitor/Meter), Output-Level von 0–1,2 V regelbar.

☐ **Verstärker SM-3000 H**
2 × 50 W Sinus, 2 × 70 Watt Musikleistung, störimpulsfreie Verstärkerschaltung (SLAD), Frequenz 20 – 50.000 Hz mit ± 0,5 dB Toleranz, Geräuschspannungsabstand 63 dB.

☐ **Verstärker SM-4000 H**
2 × 70 W Sinus, 2 × 90 Watt Musikleistung, Klirrfaktor 0,05 % Schnellklemmanschlüsse für 3 Lautsprecherpaare, Impedanzwahlschalter.

☐ **Plattenspieler RP-3500**

☐ **Boxen CP-4500**
3-Weg-Lautsprechersystem mit Kalotten-Hoch- und Mitteltöner.



KLANG
GUTEN
DEN
BRINGT

Jamo-Hi-Fi-Lautsprecherboxen
ein Produkt in dänischer Qualität und dänischem Design!

Motional-Feed-Back-Aktiv-Box Jamo 90 electronic

Technische Daten: Jamo MFB 90
Übertragungsbereich: 30–20 000 Hz (DIN 45.500); Tonfrequenzweichen: Aktiv 500 Hz und 4.500 Hz, Tief-, Mittel- und Hochtonbereich um ± 2 dB verstellbar; Verstärker: Tiefen: Ausgangsleistung 44 W Sinus, Mittelton: Ausgangsleistung 23 W Sinus, Hochton: Ausgangsleistung 23 W Sinus; Netzanschluß: Leistungsaufnahme max. 120 W, Leerlaufverbrauch 12 W; Eingänge: Vorverstärker 0,9 V an 150 K Ohm, Leistungsverstärker 7,5 V an 25 Ohm, DIN-Buchse, 5polig, 180, Abmessungen: 460 x 280 x 240 mm; Gewicht 13 kg

Das kleine Musikwunder mit dem großen Klang: JAMO MFB 90, die Aktiv-Lautsprecherbox. Sie ist nach dem Motional-Feed-Back-System der Firma Philips gebaut und mit 3 Kanalverstärker ausgestattet. Wenn Sie Musik unverfälscht hören wollen, dann testen und vergleichen Sie unsere Kompakt-Anlage JAMO-Vorverstärker ST 50 mit MFB 90.

Für weniger als DM 2000,- bieten wir Ihnen heute die Technik von morgen. Wegen ihrer hervorragenden Eigenschaften eignet sich die MFB 90-Anlage auch für Berufsmusiker, für Aufnahmen in Ton-Studios sowie zur Beschallung von Restaurants, Bars und anderen großen Räumen.

Generalimport Ing. I. Jordanow KG

69 HEIDELBERG, AM SCHLIERBACHHANG 70, TELEFON (0 62 21) 5 94 42
Bitte fragen Sie Ihren Fachhändler. TELEX: 0461 799 TIMEX D
Gebietsvertretungen für die Postleitzahlen zu vergeben: 2000, 8000, ein Teil von 3000 und 7000

Technische Daten:
Jamo Vorverstärker ST 50
Eingang: 2 Kanäle; Phono: Magnet 1,5 mV, Kristall 35 mV; Tape: 110 mV; Tuner: 110 mV; Aux: 110 mV; Ausgang: 2 Kanäle; Lautsprecher: 0,9 V; Kopfhörer: 0,9 V; Low Filter: 3 dB, 50 Hz; High Filter: 6 dB, 6 kHz; Tonregelung: bass + /-, 16 dB, 50 Hz, treble + /-, 15 dB, 10 kHz, volume frequenz-linear oder entzerrt; Klirrfaktor: Phono 0,08 %, andere Eingänge 0,04 %

Unsere Passiv-Boxen haben sich seit langem bewährt und bleiben weiterhin in unserem Programm. Sie sind lieferbar in Nußbaum, Eiche, Teak und Palisander sowie in weiß oder schwarz.

Außerdem haben wir den Vertrieb für BRD der Barco-HiFi-Geräte Belgien übernommen. Das Programm umfaßt HiFi-Receiver in vollmodulierter Bauweise.