

An diesen Kriterien zeigte sich die Überlegenheit der maxell-Cassette UD XL I:

RGA = Ruhegeräusch-Spannungsabstand.

Er gibt die Aussteuerbarkeit tiefer Frequenzen an.

K = Klirrfaktor.

Er ist das Maß für Verzerrungen bei Pegeln, die um einige dB unter Volllaststeuerung liegen.

HA = Höhenaussteuerbarkeit.

Ein im Diagramm ausgewiesener Pluswert zeigt an, um wieviel dB ein Band über dem DIN-Band liegt!

Fr = Relativer Frequenzgang.

DO = Pegelschwankungen/ Drop-outs.

Sie äußern sich als Unsauberkeit im Klangbild.

GL = Gleichlaufschwankungen.

Werden zwar vom Recorder produziert, aber von der Cassette mit beeinflusst.

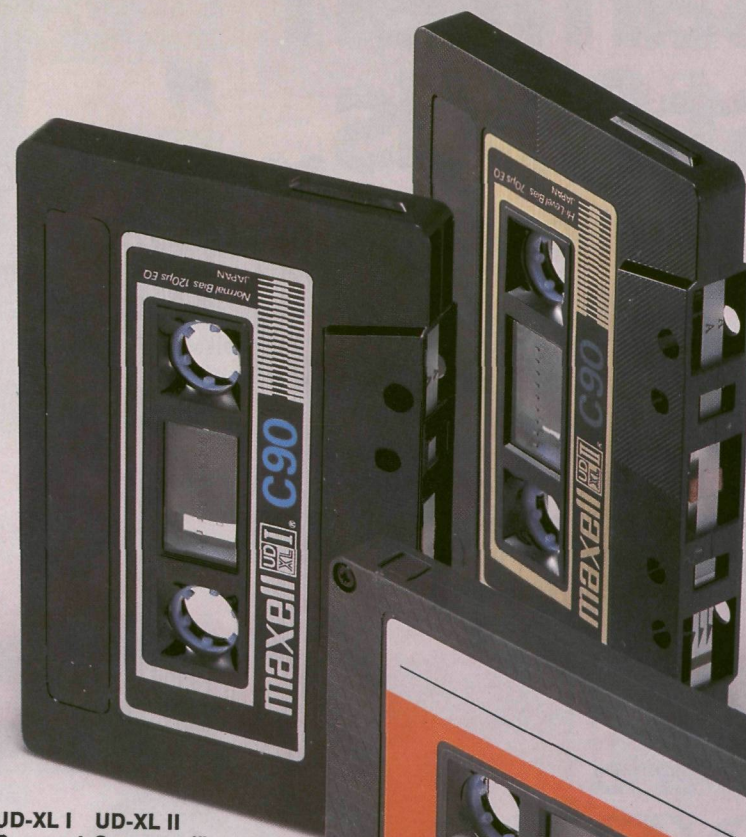
E = Empfindlichkeit bei tiefen Frequenzen.

Br = Brummeinstreuungen.

Die Wirksamkeit des in jeder Cassette enthaltenen Abschirmblechs gegen Brummstörungen.

Cassetten von maxell - in ihrer Klasse immer an der Spitze!

UD Compact Cassette für perfekte Hifi-Stereo-Musikaufnahmen. Die bekannteste MAXELL-Cassette.



UD-XL I UD-XL II Compact Cassette für Hifi-Aufnahmen mit den besten Cassettenrecordern, mit der einzigartigen Epitaxial-Beschichtung.

UL Compact Cassette neu, für jeden Recorder und jeden Geldbeutel.



Stiftung Warentest - Heft 11, 1977; Seiten 28 und 29. Unter der Überschrift „Die Teuersten waren die Besten“ wurden 22 Cassetten-Tonbänder (Chromdioxid) getestet. Acht Kriterien wurden bewertet:

STIFTUNG WARENTEST test
Die Zeitschrift für den Verbraucher

Dynamik
Frequenzgang
Höhenaussteuerbarkeit
Klirrfaktor
Intermodulationsverzerrung
Anzahl der Aussetzer (drop-outs)
Kopierdämpfung
Leichtgängigkeit der Cassette

Das Ergebnis:
MAXELL UD-XL II C 90
schnitt am besten ab.

Maxel Europe GmbH
Emanuel-Leutze-Str. 1
4000 Düsseldorf

vertreten durch:
Harman Deutschland GmbH
Hunderstr. 1
7100 Heilbronn
West Germany

Swing over to
maxell

aus dem Musikleben

Witten

Die jüngsten Philharmoniker

Seit fünf Jahren finden sich rund hundert Musiker zu Arbeitsphasen in Witten ein. Unter der Firmenbezeichnung „Junge Deutsche Philharmonie“ sind die jungen Künstler überaus rege: Konzerte und Schallplattenaufnahmen decken über 50 Prozent der anfallenden Kosten. Das muß so sein, denn offizielle Unterstützung durch Bund und Länder erfahren die Jung-Philharmoniker nicht.

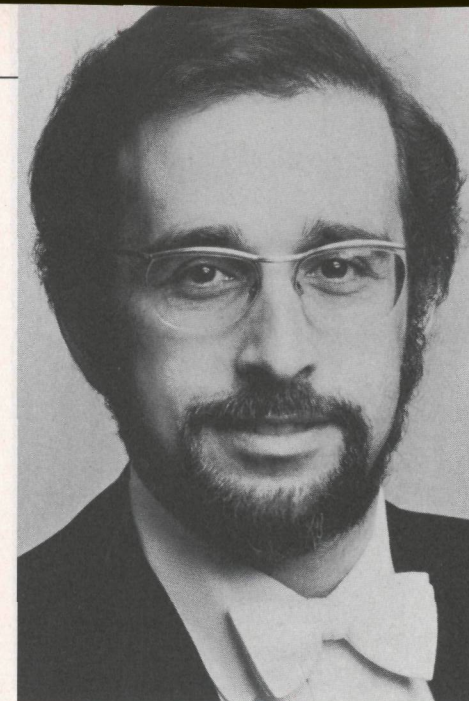
Zweimal im Jahr fallen wie Insekten Schwärme junge Musiker in die an der Peripherie des Reviers gelegene Stadt Witten ein: Seit der Gründung 1974 gewährt diese Kommune im Ruhrgebiet, in der musikalischen Fachwelt bekanntgeworden durch ihre anspruchsvollen „Tage für neue Kammermusik“, der „Jungen Deutschen Philharmonie“ Gastrecht im Städtischen Saalbau. Hier halten die rund 100 Mitglieder dieses ehemaligen Bundesstudentenorchesters ihre jeweiligen Arbeitsphasen unter prominentem Dirigat ab. In der jüngsten Zusammenkunft unter Leitung von Hans Zender wurden Werke von Brahms und Schönberg einstudiert und konzertant aufgeführt. Im Anschluß an die Probenzeit gingen die „Philharmoniker der Zukunft“ zunächst auf Konzertreise und dann ins Schallplattenstudio: im Herbst soll die zweite LP mit Brahms' Klavierquartett g-Moll in der Schönberg-Bearbeitung für großes Orchester herauskommen. Die erste Platte galt Berlioz' „Symphonie fantastique“ unter der Leitung von Hans Wallat - für diese Einspielung gab es gleich das Prädikat „Künstler des Jahres“ beim Deutschen Schallplattenpreis 1978. Die Aufnahme braucht den Vergleich mit internationalen Spitzenorchestern nicht zu scheuen.

Seit Herbst 1976 eilt der „Jungen Deutschen Philharmonie“, deren Orchesterversammlung in demokratischem Verfahren Konzert-

programme und Dirigenten wählt, der Elite-Ruf voraus: damals gewann erstmals ein deutsches Orchester den Ersten Preis beim Berliner Karajan-Wettbewerb für Nachwuchsensembles. Christoph Prick hatte das mit der gesamten deutschen Musikförderung stark verwobene Orchester brillant präpariert. Mitglieder der Philharmonie, die sich zur Hälfte aus dem Bundesjugendorchester, darüber hinaus aus sich selbst bewerbenden oder vorgeschlagenen „freien“ Studenten rekrutiert, werden in jedem Jahr in die Bundesausswahl „Konzerte junger Künstler“ übernommen, erhalten Stipendien oder Förderprämien. Das Orchester wiederum greift sich aus dem großen Markt der Musiker Solisten und Pultstrategen heraus, die beim Deutschen Musikwettbewerb Preisträger waren oder die selbst einmal zur Jungen Philharmonie gehörten. Wie begehrt Plätze in diesem kultivierten Klangkörper sind, beweist der Run auf einige Bläservakanten im vergangenen Jahr: über 80 Konkurrenten von deutschen Musikhochschulen reisten zum Vorspiel an...

Dabei erhalten die Musikanten im Twen-Alter keine Vergütung. Überhaupt ist die finanzielle Seite des Orchesters interessant: eine offizielle Unterstützung durch Bund und Länder erfährt es nicht. Witten stellt nur den Saalbau und eine Geschäftsstelle zur Verfügung. Allerdings fließt Geld von verschiedenen Stiftungen und von deutschen Musikhochschulen: dennoch müssen mehr als 50 Prozent der anfallenden Kosten durch Honorare von Konzerttourneen „eingespielt“ werden. Siegfried Borris schrieb über diese Philharmonie der Jugend: „In seinem Gemeinschaftsbewußtsein spielen weder Vorurteile noch Privilegien, weder Starwesen noch materielle Erwartungen eine Rolle. Insofern ist die Junge Deutsche Philharmonie bereits ein Modellfall für die progressiven Bemühungen etwa der Deutschen Orchestervereinigung oder für die Perspektiven mancher Kulturplaner.“

Das Orchester kann sich immerhin behaupten: die finanzielle Seite ist zwar nach wie vor wenig



Lawrence Foster dirigiert die „Junge Deutsche Philharmonie“ beim Festival Europa Cantat in Luzern

rosig, doch die ungewöhnliche Existenz dieser Philharmonie - inzwischen auch von einem Förderverein durch Spenden unterstützt - scheint nicht gefährdet. Der deutsche Orchesternachwuchs, über den es oft Klagen und Negativklischees gab, hat hier ein exemplarisches Forum gefunden, das auf Selbstkritik und -bestimmung fußt. Man braucht nicht sofort in hymnisches Lob auszubrechen, um

die kulturpolitische, musikpädagogische und menschliche Bedeutung dieser Instrumentalgruppe zu unterstreichen.

Die Sommerarbeitsphase (18. Juli bis 5. August) wird Kompositionen von Barber, Mozart und Strauss gelten. Unter dem Dirigenten Lawrence Foster nimmt die Philharmonie dann am Festival Europa Cantat in Luzern teil.

Jörg Loskill

Dresden

Roter Fuchs und gelbe Katze

Ursprünglich sollte Rainer Kunads neue Oper „Van Gogh“ heißen. Später nannte der DDR-Komponist sein Werk vager: „Vincent“. Die Uraufführung fand nun in der Dresdner Staatsoper statt.

sche - noch eindeutig „Van Gogh“ überschrieben ist, heißt Kunads Oper unbestimmter „Vincent“. Immerhin geht es Kunad nicht nur um die Probleme eines Künstlerlebens, sondern um „Lebensfragen schlechthin“. Beispielsweise darum, wie sich die Gesellschaft gegenüber dem Außenseiter verhält: sie stößt ihn ab und aus.

Die Quantität läßt keinen Zweifel: in Sachen neue Oper erfüllt die DDR ihr Soll reichlich. Über 100 Opern sind dort in den letzten drei Jahrzehnten uraufgeführt worden und - was fast noch wichtiger ist - auch nachgespielt. Auch Rainer Kunads neueste (seine sechste) Oper „Vincent“ wird nach der Dresdner Uraufführung bereits von mehreren kleineren Musiktheatern in der DDR angekündigt. Der Titel des Werks ist kein Zufall. Während die literarische Vorlage - ein Schauspiel von Alfred Matu-

In zehn knappen Szenen wird gezeigt, wie wenig Verständnis Vincent findet - und wenn wirklich ein Mensch auftaucht, mit dem sich eine Übereinstimmung ergeben könnte (das Mädchen Jacky, genannt „die gelbe Katze“ würde nicht nur wegen des Spitznamens so schön zum „roten Fuchs“ Vincent passen), dann verschreckt der Maler ihn durch seine Arbeitswut und seine Abkapselung von der Welt. Auch das abgeschnittene Ohr darf nicht fehlen, damit beweist Vincent im Bordell sich und seinem Freund Paul Gauguin, wie ernst er Gefühle nimmt.



„Roter Fuchs“ Vincent und „Gelbe Katze“ Jacky:
Werner Haseleu, Gabriele Auenmüller

Die Bürger von Arles erreichen durch eine Unterschriftenaktion, daß Vincent in ein Irrenhaus eingewiesen wird. Aber die Tatsache, daß er nach seiner Überweisung zum menschenfreundlicheren Arzt Dr. Gachet und nach einem Wiedersehen mit Jacky eine Vision hat, die ihn zum Selbstmord treibt, zeigt ja, daß die bösen Nachbarn so völlig unrecht nicht hatten.

Der Inhalt des letzten Bildes sei nach dem Programmheft zitiert, weil in dieser wortkargen Bilanz das humanistische Pathos deutlich wird, das die ganze Produktion prägt: „Sterbend liegt Vincent auf seinem Bett im Hause des Arztes. Obwohl er als Maler keine öffentliche Anerkennung gefunden hat, fühlt er in sich die Sicherheit, gut und richtig gelebt und gearbeitet zu haben, als ‚Mensch unter Menschen‘.“ Ende der Oper und Ende von Rainer Kunads Musik, die hier mit einem abrupt abbreißenden Tutti ausbricht schließt.

Der 43jährige Rainer Kunad hat seine neueste Opus quasi in einem Heimspiel vorgestellt, denn in Dresden lebt und arbeitet Kunad als Professor an der Musikhochschule. Hier war er auch vierzehn Jahre lang Leiter der Schauspielmusik – dieser langjährige Umgang mit dramatischen Texten hat ihn zweifelsfrei geprägt, hat ihm auch ein Gefühl für Zeit gegeben: „Vincent“ dauert ganze anderthalb Stunden.

Das Libretto ist knapp bis lapidar und auch Kunads Musik nimmt sich nur selten Zeit, sich selbst darzustellen. An orchestralen Eigenständigkeiten bleiben nur zwei größere Einfälle im Gedächtnis: eine betont aufgekratzte, bewußt mit der Trivialität kokettierende Begleitmusik zur Bordell-

szene und die betont um Nachdrücklichkeit bemühte Aufschreismusik zu Vincents Einweisung ins Irrenhaus. Ansonsten bevorzugt Kunad sangliche Linien, Zwölftonelemente werden in der Struktur versteckt, Sekundreibungen und die kleine Terz bleiben stärker im Ohr. Das treibt die Handlung voran, aber auch – vor allem im ersten Bild – die Musik an die Grenze zur Vordergründigkeit, weil Kunad diese kantablen Passagen immer wieder durch schematische, tönende Ausrufezeichen, brutalistische Blecheinwürfe unterbricht. Das wirkt bisweilen wie modernistische Pflichtübung.

Dargeboten wurde diese Uraufführung von der Dresdner Staatsoper mit aller gebotenen Sorgfalt. Harry Kupfer inszenierte in Peter Sykoras gar nicht pittoreskem Bühnenbild, das mit drei beweglichen Stahlgerüsten samt Lampenbatterien mehr Assoziationen an klinische Untersuchungen denn an provençalische Atmosphäre beschwor. Kupfers Regie zeigte kluge Details, konnte aber das Psychogramm des Einzelgängers Vincent nur innerhalb jener Umrissentwürfe, die das Stück ihm vorgab. Werner Haseleu gab dem Vincent immerhin stimmliches Profil, während Gabriele Auenmüller nicht ganz die Faszination verdeutlichen konnte, die ihre Jacky auf Vincent ausübt.

Die Staatskapelle Dresden spielte unter Peter Gülkes musikalischer Leitung nicht ganz so konzentriert, wie man es von ihr erwarten durfte. Dennoch sehr herzlicher Beifall, kein Widerspruch.

Rainer Kunad arbeitet bereits an seiner nächsten Oper, einem Kompositionsauftrag zur Wiedereröffnung der Dresdner Semperoper. Rainer Wagner

aus dem Musikleben

Paris

Die ganze „Lulu“

Die erweiterte Fassung von Alban Bergs Oper um das Leben der Tänzerin Lulu erlebte an der Pariser Oper Uraufführung. Der Komponist hatte bei seinem Tod im Dezember 1935 erst zwei Akte geschrieben. Erst nach dem Tod von Bergs Witwe wurde es dem österreichischen Komponisten Friedrich Cerha möglich gemacht, den dritten Akt nach Vorentwürfen Bergs zu vollenden.

Rückschau auf die Pariser „Lulu“: War die erste vollständige Aufführung der (im technischen, nicht im kompositorischen Sinn als Fragment hinterlassenen) Alban-Berg-Oper nun jenes „Jahrhundert-Ereignis“, als das sie eifertig in Meldungen und Kommentaren ausgegeben wurde? Das Wort, so flink es sich einstellte, hat wohl seine Berechtigung. Nicht nur vom Klang her erinnert es an den „Jahrhundert-Ring“ von 1976 in Bayreuth. Das gleiche Leistungsteam war am Werk, Dirigent Pierre Boulez und Regisseur Patrice Chéreau hatten auch einige Mitglieder des Bayreuther Ensembles verpflichtet. Der Jahrhundert-Rang des Pariser Unternehmens ergibt sich daraus, daß kein vergleichbares – einerseits dem 20. Jahrhundert zugehöriges, andererseits die historische Kunstform „Oper“ getreu erfüllendes – Werk existiert, dessen reale, das heißt vollständige Gestalt wir bislang noch nicht kennen; es wird auch kein weiteres auftauchen und allem Anschein nach kein neues dieser Art komponiert.

Mit Grund also stand tout le monde, die ganze Musik-Welt, im Bann dieser Opern-Premiere; Tage vorher war in den „kulturbeußten Kreisen“ von Paris kein Gespräch möglich, in dem nicht die „Lulu“ vorkam. Für Popularität sorgten auch Versuche einer Verhinderung des Ereignisses; ab 22. Dezember hatten die Bühnenarbeiter der Opéra de Paris gestreikt, in buchstäblich letzter Minute – für das Minimum an Proben in Dekorationen – war es zu

einer Einigung gekommen, zwei Tage vor der Premiere gab es erneut ein Streik-Avis. Ende gut, alles gut: am 24. Februar fand ein Aufmarsch von Politikern, Theaterdirektoren, Regisseuren, Komponisten, Radio-, TV- und Kritiker-Prominenz statt, wie er kaum je in Salzburg oder in Bayreuth, gar in Mailand zu sehen war (die Scala war passiver Ko-Produzent, vom 31. Mai bis 2. Juni wird die Pariser Produktion von Mailand übernommen). Das nun wahrlich war „Staatstheater“, und Mauricio Kagel, sein Komponist, trug in persona zur Kulisse bei.

Von dem „Hersteller“ des dritten „Lulu“-Aktes, dem Wiener Komponisten und Dirigenten Friedrich Cerha, war zu leisten: ein Akt der Einführung; ein – dem Höreindruck nach gelungener – Versuch, von Berg Gewolltes und Gemeintes, aber in Komposition und Instrumentierung nicht mehr restlos Ausgeführtes zu übersetzen in eine bühnenpraktische, aufführungsgerechte Notation. Das hatte zu geschehen mit dem ganzen Einsatz der eigenen Person; der jedoch einschloß, daß die eigene Person, eigenwilliges Denken und Empfinden zurückzunehmen waren. Was ist



Das Gesellschaftliche im Privaten, das Private im Gesellschaftlichen gespiegelt:
Lulu (Teresa Stratas), Alwa (Kenneth Riegel)

jetzt gewonnen? Etwas unschätzbar Wichtiges: Schlüssigkeit im dramatischen Ablauf und ein ganz neues, tiefgehendes Verständnis für die Titelfigur. Erkennbar ist nun in faszinierendem Umriß die musikalische Darstellung von Unschuld, jenseits engstirnig moralisierender Kategorien.

Gewiß fällt dabei auch das rein formale Moment, der „überaus komplexe Gesamtorganismus“ der Partitur (Cerha) ins Gewicht,

doch beeindruckend war zugleich ein inhaltliches Moment, das die beiden zugrundeliegenden Wedekind-Dramen – „Erdgeist“ und „Die Büchse der Pandora“ – mit der Bergschen Opernversion verklammert: die beispielhaft vorgeführte Auflösung einer gesellschaftlichen Identität ins Chaotische. Die Oper „Lulu“ wurde – über das Thema „Frau“ hinaus – als Metapher des sozialen Zusammenbruchs erkennbar. Lulu, das anarchisch bindingslose Weibwesen, ist in der Tat unschuldig. Auf die anderen aber, Angehörige einer Untergangs-Gesellschaft und deren „Opfer“ so gut wie die der Lulu, trifft das nicht zu. Die zwangsläufige Auflösung, das gesellschaftliche Hintergrund-Drama, signalhaft bezeichnet durch das individuelle Dr. Schön- und Gräfin-Geschwitz-Drama, wird nur in der vollständigen Fassung sichtbar und hörbar. Das Gesellschaftliche ist im Privaten gespiegelt, das Private im Gesellschaftlichen: So kann sich keiner entziehen.

Der musikalische Gewinn ist vom dramaturgischen nicht zu trennen. Bei jeder Begegnung mit dieser Oper bestätigt sich aufs neue, daß die Begriffe von kompositorischer Fortschrittlichkeit und traditionellen Rückgriffen durch die Musik Bergs als Leerformeln enthüllt werden. Adorno hat in seinem Berg-Buch

(Wien 1968) die Meinung vertreten, daß in der „Lulu“ die harmonische Dimension wiederkehre, die durch den totalen Kontrapunkt in der Zwölftontechnik zurückgesetzt, gleichgültig geworden sei; erst die Zukunft werde diesen Fund zu würdigen wissen. Ohne die musiktheoretische

„Lulu“ komplett gibt es ab September auch auf Schallplatte: Deutsche Grammophon veröffentlicht die Einspielung in der Besetzung der Pariser Uraufführung.

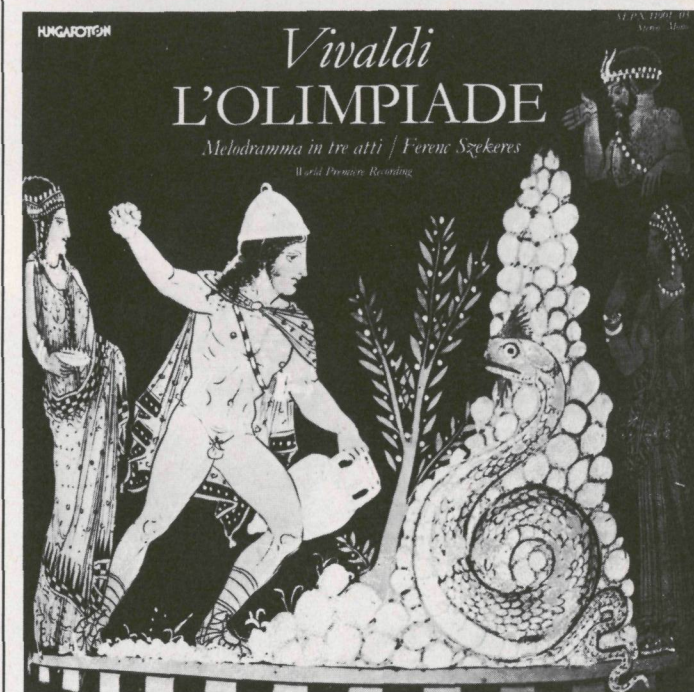
Erörterung hier aufzugreifen, kann gesagt werden, daß die Zukunft jetzt begonnen hat – dazu bedurfte es freilich der ‚ganzen‘ „Lulu“. Über weitere Funde wäre detaillierter zu reden; so über die „Rhabarba“-Ensembles des Paris-Bildes, der ersten Szene des neugewonnenen dritten Aktes. Der Ausdruck wurde von Berg aus dem Bühnenjargon übernommen und meint die Imitation des „Volksgemurms“: ins Musikalische übersetzt bedeutet er auskomponierte Undeutlichkeit, ein unbewußter Vorgriff auf moderne Partituren.

Regisseur Chéreau hat die durch Berg und Wedekind vorgezeichnete „Zirkus“-Klammer radikal getilgt. Das war falsch in einem Bezug, der gerade den uraufgeführten dritten Akt betrifft: die schon erwähnten Ensembles in der Pariser Gesellschaftsszene nehmen die Zirkus-Musik des Prologs wieder auf, die ja in den ersten beiden Akten ausgespart ist. Anstelle des Zirkus-Gedankens ist jedoch eine neue, überzeugende Grundidee eingebracht: Alle psychischen Explosionen vollziehen sich unter den Augen der Öffentlichkeit, im Angesicht der Gesellschaft – und dazu gehört auch das jeweilige P.P. Publikum, eine Versammlung von Voyeuren wie die Gaffenden auf der Bühne. Auf diese Weise sind die musikalischen Spiegelungen und Verschränkungen, ist auch die Wedekindsche Ironie ins Szenische übersetzt.

Die Berg-Oper spielt mit einiger Sicherheit um 1930, nicht – wie die Wedekind-Dramen – in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts. So gesehen, war das Bildzeichen „Reichskanzlei“ von Richard Peduzzi alles andere als gewaltsam. Raumbherrschende Treppen ließen an Gründerzeit und Parteitage denken. Chéreau hatte sich von dem G. W. Pabst-Film „Lulu“ (aus dem Jahre 1928) inspirieren lassen, als er die Ermordung Dr. Schöns auf den Tag der Hochzeit mit Lulu verlegte: so konnte er die Heldin im weißen Kleid auftreten lassen, als unschuldige Mörderin, versehen aber auch mit dem mythischen Emblem von Totenritualen, auf das eigentliche Thema der Oper hindeutend: die Verschränkung von Liebe und Tod. Diesen Gedanken, schien mir, hatte Teresa Stratas als Lulu sich zu eigen gemacht, er wurde (trotz einiger Schwachstellen im Ensemble) plastisch, nicht zuletzt dank Boulez' eindringlicher orchestraler Zeichnung.

Claus-Henning Bachmann

Wieder eine Schallplatten-Weltpremiere auf HUNGAROTON



Vivaldi: „L'Olimpiade“ (Die Olympiade)

Melodrama in drei Akten; Text von P. Metastasio

**Kolos Kováts - Baß; Klára Takács - Mezzosopran;
Mária Zempléni - Sopran; Lajos Miller - Bariton;
József Horváth - Tenor; István Gáti - Bariton;
Budapester Madrigal-Ensemble
Ungarisches Staatliches Konzertorchester
Dirigent: Ferenc Szekeres**

Aufnahme in italienischer Sprache
HUN 11901/03

Vertrieb in der Bundesrepublik Deutschland:
Disco-Center, Postfach 10 10 29, 3500 Kassel

In Österreich: Libro-Disco, Postfach 572, 1011 Wien



Keith Jarrett

Dieser Sony klingt wie ein Steinway D. Zum Beispiel.

Gute Tonabnehmer differenzieren zwischen einem Bechstein, Blüthner oder Bösendorfer. Um einen Steinway von einem Steinway zu unterscheiden, muß der Tonabnehmer virtuos sein.

Sony hat ein System konstruiert, das jedes dieser Instrumente virtuos nachbildet – den neuen Moving Coil-Abtaster XL-55. Weil es ein dynamischer Tonabnehmer ist, bewegt der Nadelträger nicht einen Magneten mit samt seinem Streufeld, sondern

winzige Spulen im konstanten Magnetfeld eines starken Dauermagneten. Die Induktion der Signalspannung ist deshalb noch genau.

Wir fertigen den Nadelträger aus einem Spezialmetall und überziehen ihn mit Carbonfiber, damit er leicht und zugleich extrem fest ist. Das ermöglicht eine kurze „Anstiegszeit“ beim Einschwingvorgang und verhindert unerwünschte Resonanzen. Klangbilder werden exakt durchgezeichnet, das räumliche Auflösungsvermögen ist frappierend.

Die neuartige runde Tauchspule ohne Stahlkern ist als geschlossene Achterspiralwicklung ausgeführt. So ergibt sich eine Gegentaktfunktion, die störende Verzerrungen unterdrückt.

Ein Spannkabel und die feste Verbindung mit der Schwingspule sorgen für die genaue Position des Nadelträgers.

Alle Bewegungen um den Drehpunkt sind mehrfach kontrolliert, seitliche Vibrationen durch die Reibung zwischen Abtastspitze und Schallrinne wirksam bedämpft. Damit ist die korrekte Abtastung selbst der feinsten Modulationen möglich. Kanaltrennung und Kanalbalance sind deutlich verbessert.

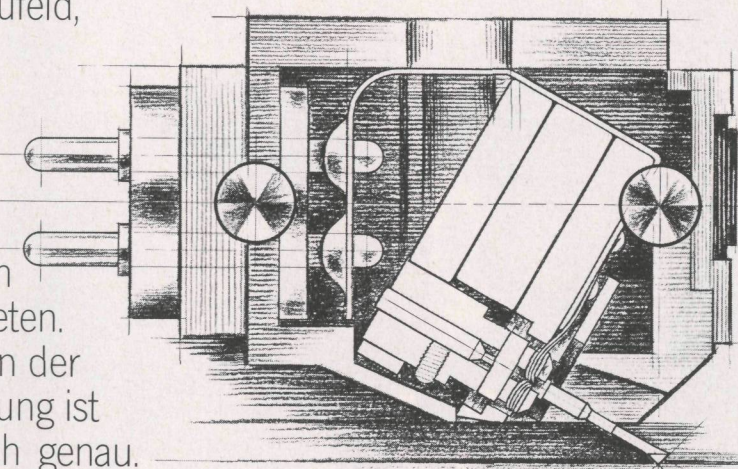
Ein leichter kompakter Magnetkreis liefert das starke homogene Kraftlinienfeld. Den Kontakt mit der Plattenrinne

haben wir einem extra harten elliptisch geschliffenen Diamanten anvertraut. Er registriert die feinsten Nuancen, ohne den Grund der Rinne zu streifen. Rauschanteile sind auf ein unhörbares Maß reduziert. Die optimale Auflagekraft

ist so gewählt, daß Ihre Platten schonend abgetastet werden ohne den Verlust subtiler Toninformationen durch einen „schlitternden“ Diamanten.

Alle klanglichen Aspekte des XL-55 vermittelt Ihnen Ihr HiFi-Händler am Beispiel des Pianisten Keith Jarrett und dessen Komposition Survivors Suite (ECM 1085/DG 2301085). Eine Produktion, die den Deutschen Schallplattenpreis 1978 trägt.

In der 2. Hälfte der 1. Plattenseite wird es besonders deutlich: Dies ist unverwechselbar der Klang eines Steinway D.



Das Sony XL-55
Moving Coil-Tonabnehmersystem.

SONY

Sony GmbH, Hugo-Eckener-Str. 20, 5000 Köln 30