

**DVD AUDIO** · TACET Real Surround Sound



THE KOROLIOV SERIES

## Claude Debussy

Préludes pour piano

Evgeni Koroliov, piano

total playing time: 86:54

## Claude Debussy, Préludes pour piano

Préludes Premier Livre		43'37
1	I. Lent et grave (... <i>Danseuses de Delphes</i> ) (... Dancing women of Delphi)	3'45
2	II. Modéré (... <i>Voiles</i> ) (... Sails)	4'16
3	III. Animé (... <i>Le vent dans la plaine</i> ) (... The wind in the plain)	2'10
4	IV. Modéré (... « <i>Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir</i> ») (... "Sounds and perfumes in the evening air")	4'01
5	V. Très modéré (... <i>Les collines d'Anacapri</i> ) (... The hills of Anacapri)	3'15
6	VI. Triste e lent (... <i>Des pas sur la neige</i> ) (... Footsteps on the snow)	4'44
7	VII. Animé et tumultueux (... <i>Ce qu'a vu le vent d'ouest</i> ) (... What the west wind saw)	3'27
8	VIII. Très calme e doucement expressif (... <i>La fille aux cheveux de lin</i> ) (... The girl with the flaxen hair)	2'24
9	IX. Modérément animé (... <i>La sérénade interrompue</i> ) (... The interrupted serenade)	2'53
10	X. Profondément calme (... <i>La cathédrale engloutie</i> ) (... The submerged cathedral)	7'22
11	XI. Capricieux et léger (... <i>La danse de Puck</i> ) (... Puck's dance)	2'44
12	XII. Modéré (... <i>Minstrels</i> ) (... Minstrels)	2'31

<b>Préludes Deuxième Livre</b>		40'22
13	I. Modéré (... <i>Brouillards</i> ) (... <i>Mists</i> )	3'37
14	II. Lent et mélancolique (... <i>Feuilles mortes</i> ) (... <i>Dead leaves</i> )	3'35
15	III. Mouv <sup>t</sup> de Habanera (... <i>La puerta del vino</i> ) (... <i>La puerta del vino</i> )	3'45
16	IV. Rapide et léger (... <i>Les fées sont d'exquises danseuses</i> ) (... <i>Fairies are exquisite dancers</i> )	3'04
17	V. Calme (... <i>Bruyères</i> ) (... <i>Heaths</i> )	2'58
18	VI. Dans le style et le Mouvement d'un Cake-Walk (... « <i>General Lavine</i> » – <i>excentric</i> ) (... " <i>General Lavine</i> " – <i>eccentric</i> )	2'36
19	VII. Lent (... <i>La terrasse des audiences du clair de lune</i> ) (... <i>Terrace of moonlight audiences</i> )	4'52
20	VIII. Scherzando (... <i>Ondine</i> )	3'08
21	IX. Grave (... <i>Hommage à S. Pickwick Esq. P. P. M. P. C.</i> )	2'28
22	X. Très calme et doucement triste (... <i>Canope</i> ) (... <i>Canopic Vase</i> )	3'34
23	XI. Modérément animé (... <i>Les tierces alternées</i> ) (... <i>Alternating thirds</i> )	2'25
24	XII. Modérément animé (... <i>Feux d'artifice</i> ) (... <i>Fireworks</i> )	4'11
25	« <i>Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon</i> » " <i>Evenings lit up by the glow of coals</i> "	2'41

## TACET Real Surround Sound

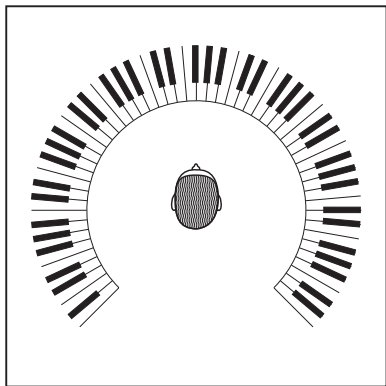
In terms of recording technology the DVD offers infinitely more options for the sound engineer than ordinary CDs. With the first audio DVD-A's of TACET we are opening the door wide to give you a view of the fascinating variety.

The aim is to use the whole acoustic space for the musical experience. And not only – as hitherto – to confine the music to two speakers. With the channels and speakers now available one can, for example, pass on spatial information. The listener then thinks he or she is in a real concert hall. Most sound engineers follow this path when they make DVD recordings, and do not go any further.

We at TACET are not satisfied with this approach as it does not make full use of the DVD. There are so many more technical and artistic possibilities. It would be a waste to abandon these possibilities right from the start merely because they are new to our aesthetic understanding.

There is little objection to the argument that Debussy only composed for the normal concert situation. Except that Debussy knew neither the CD nor the DVD. And a sound-carrier is always a synthetic product.

The basic idea with all the music recorded here is always the same: there is only one listener, and that is you! All the work and attention of the musicians and the sound engineer are focused on you.



Now for the second time DVD-Audio presents a piano in TACET Real Surround Sound. – “I beg your pardon? The piano surrounding the listener?” – Exactly. – “That’s impossible!” – Not at all. The very high notes come from the back right, the very low notes from back left, and the whole spectrum in between from the front: making one large circle. Just imagine that you are the musician. You yourself are sitting at the keyboard. The piano expands and opens around you. “An artificial piano?” – That’s right. Artificial, wonderfully artificial; and at the same time so natural it could be real.

## **Between the calm of the classics and the hurly-burly of modernism – Claude Debussy’s poetic piano music**

It might be assumed that an outstanding pianist like Debussy would have composed piano works as a matter of course, yet his most important piano pieces were written comparatively late in his career. Those that he composed earlier, such as the popular *Deux Arabesques* (1890–91), are still very conventional in style. His finest achievements in this genre came very much later, in large collections such as the two books of *Préludes* (1909–10 and 1911–13) and the *Douze Etudes* (1915). Into these compositions Debussy put expertise gleaned from writing orchestral works such as the *Prélude à l’après-midi d’un faune*, the three *Nocturnes* and the tone poem *La Mer* – works that revolutionized orchestral sound and are justly regarded as cornerstones of the New Music of the twentieth century.

The same may be said of the *24 Préludes*. Absurd though it might seem to assert that Debussy “orchestrated” these pieces for the piano, it does accurately describe the manner in which he treats the piano like a many-voiced keyboard orchestra. He uses its entire range from top to bottom, employing a layering technique and coaxing from it a polyphony that is sometimes traditional but at other times filled with a tonal colouring that has extraordinarily sensual expressive power. This polyphony arises not so much from a desire

to create startling effects (as Liszt so often did) as from a wish to explore the tonal and technical potential of the piano, which had never before been exploited in this way; in order to allow the polyphonic complexity to become visible even on the page, Debussy in the second book of *Préludes* went over to using a system of three staves instead of the usual two.

“Prélude” is the French equivalent of the Praeludium, meaning a piece to be played first. The Preludes of the French 17th and 18th-century harpsichordists, dominated by François Couperin “le Grand”, functioned as introductions to suites or other collections of pieces. In the 19th century this role was abandoned; it is inconceivable that any of Chopin’s *twenty-four Preludes* in the magisterial Opus 28 could have served merely to “introduce” anything else, and the same could be said of the Preludes of Scriabin. But, although the 19th-century Preludes are self-sufficient, they do inherit some structural features from their forebears; for example, they usually confine themselves to a single motif or musical idea, although there are exceptions, such as Chopin’s famous “Raindrop” Prelude in D flat, which has a contrasting middle section. Debussy was able to draw on all these precursors.

Debussy was living at a time when the French were developing a new awareness and appreciation of the treasures in their musical heritage. New editions of 17th and

18th-century music were appearing; operas by Rameau and others were being revived. The musical inheritance of the era the French now regarded as "classical" was providing new sensual experiences, and composers sought ways of introducing these into their own compositions. Debussy himself avoided quoting from the harpsichordists, or even alluding more indirectly to their music, but he shared with his musical ancestors an inclination to see his preludes as "characteristic pieces" and to give them programmatic titles. However, he underlines the preeminence of the music itself over poetic or other considerations by putting a title such as "(... Danseuses de Delphes)", "(... La Danse de Puck)" or "(... Feuilles mortes)" in brackets at the end of each piece. (The titles have of course long since been hauled out of this discreet position by posterity; every aficionado of piano music knows that the subject of the eighth prelude in volume 1 is the girl with the flaxen hair.)

The obsession with titles, which Debussy was so anxious to avoid, does bring with it the danger that in seeking the programmatic content the listener may fail to appreciate some of the music's extremely rich variety. Like Chopin in his *24 Preludes*, Debussy sketches out a whole world of musical characters, moods and forms. The spectrum ranges from sounds that hark back to the past, as in many passages in the almost organ-like *La Cathédrale engloutie*, to adaptations of modern fashionable dances such as the cake-walk in the sixth

piece of volume 2, whose title "(... "General Lavine" – excentric – )" recalls the American clown Edward Lavine, with his marionette-like movements, although the piece actually reveals itself to be a response to Stravinsky's ballet *Petrushka*, premiered shortly beforehand.

A large proportion consists of pieces that develop a specific atmosphere such as "(... Le Vent dans la plaine)" or "(... "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir")", while others are animated by sustained and marked contrasts: examples are "(... La puerta del vino)" from volume 2 and "(... La sérénade interrompue)" from volume 1, both with the slightly Spanish inflections of which Debussy was so fond.

"(... Voiles)", number two of volume 1, is an experiment in composition in the whole-tone scale, whereas "(... Les tierces alternées)", the penultimate piece in volume 2, combines compositional virtuosity with "layered" thirds which make extreme demands on the performer's skill. With these "alternating thirds" and, even more, with the final prelude, a pianistic firework display ("*Feux d'artifice*"), Debussy points forward to his last set of piano pieces, the *Douze Etudes*.

Only very recently has it been discovered that Debussy added one more Prelude to his works for piano. A previously unknown Prelude turned up at an auction of personal effects late in 2001. Its title, "Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon" ("*Evenings lit up by the*

glow of coals”), is a quotation from a poem by Charles Baudelaire, “Le Balcon”, which Debussy had set to music early in his career. On the one hand this title links up with the fourth Prelude of the first book, similarly endowed with a Baudelaire quotation to convey the piece’s character (“Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir”; “Sounds and scents drift in the evening air”); but it is also a compliment to a coal merchant, Monsieur Tronquin, on whose suggestion the little 31-bar piece was composed in 1917. It is thought that in return Tronquin supplied Debussy with coal for heating during the war, when it was strictly rationed. Banal though the piece’s origin may have been, it forms a poetic postscript to a splendid oeuvre.

*Thomas Seedorf*

## **Evgeni Koroliov**

was born in Moscow in 1949. His father came from Vitebsk in White Russia (Belarus) and his mother from central Asia. He first attended the Central Music School where he was a pupil of Anna Artobolesvkaya. During this time he was also given gratuitous lessons by Heinrich Neuhaus and Maria Judina. He continued his studies at the Tchaikovsky Conservatory with Lev Oborin and Lev Naumov. After graduating with brilliant results he was invited to teach at the Conservatory. A very promising career in Russia was interrupted when he decided to move to Yugoslavia following his marriage in 1976. Two years later Koroliov was appointed professor in Hamburg.

During and after his time as a student Evgeni Koroliov won numerous prizes at international competitions such as the Leipzig Bach Competition in 1968, the Van Cliburn in 1973 and the Grand Prix Clara Haskil Vevey-Montreux in 1977. This enabled him to perform in many countries in Eastern and Western Europe, Canada and the USA.

Besides classical, romantic and contemporary repertoire Evgeni Koroliov has always been particularly interested in the work of Johann Sebastian Bach. At the age of seventeen he gave a recital in Moscow of the entire *Well-tempered Clavier*. Since that time he has given numerous concerts, notably cycles with the *Goldberg Variations*, *The Art of Fugue* and the *Well-tempered Clavier*.

Koroliov played in important festivals such as Ludwigsburger Festspiele, Schleswig-Holstein Music Festival, Festival Montreux, Kuhmo Festival in Finland, Internationale Bachtage Stuttgart, Glenn Gould Festival Groningen, Chopin Festival Duszniki in Poland, Budapest Spring Festival and Settembre Musica in Turin, and at important venues such as the Große Musikhalle Hamburg, Cologne Philharmonie, Gewandhaus Leipzig, Konzerthaus Berlin, Herkulesaal Munich, Societa dei Concerti Milan, Teatro Olimpico in Rome, Théâtre du Châtelet Paris and many others in many countries. As a chamber musician he has been partner of Natalia Gutman, Mischa Maisky and others. Besides his solo performances he and his wife give duet recitals.

It is no surprise that his first CD was *The Art of Fugue* (TACET 13) in 1990 which is valued as an important document. The composer György Ligeti said about this recording: *"If I am to be allowed only one musical work on a desert island, then I should choose Koroliov's Bach, because forsaken, starving and dying of thirst, I should listen to it right up to my last breath."* Two more discs with Tchaikovsky's *Seasons* and works by Prokofiev followed in 1992 (TACET 25 and 32). A CD with works by Schubert was released in 1995 (TACET 46).

In 1999 Bach's *Goldberg Variations* were released, followed by the *Clavierübung parts II and III* and the *Inventions and Symphonies*. During Bach Year his interpretation of the

*Well-tempered Clavier* was released (TACET 93 + TACET 104). All were given enthusiastic reviews in the international press, particularly the weekly magazine "Der Spiegel", "Piano News" and "Le Monde de la Musique". Many critics attest Koroliov's Bach recordings not only as having an absolutely outstanding position among all new releases of Bach Year but belonging to the most important Bach recordings of record and CD history ever made.

Further releases:

The Koroliov Series Vol. VIII  
Franz Schubert:  
Grand Duo, Fantasia  
(TACET 134)

The Koroliov Series Vol. IX  
Robert Schumann:  
Kreisleriana, Bunte Blätter, Kinderszenen  
(TACET 153)

The Koroliov Series Vol. X  
Johann Sebastian Bach:  
French Suites BWV 812 – 817  
(TACET 161)



## Press reviews:

*"This unassuming man is a genius, capable of absolute control of the keys, enchanting euphony and performance of the highest expression for the entire duration of the Goldberg Variations."* (Corriere della sera)

*"The outstanding Evgeni Koroliov ... presents himself to an audience whose attention does not flag for an hour and twenty minutes; including children in the company of their parents. That is saying something."* (Le Monde)

*"Koroliov's admirable perfectionism in all musical and technical aspects of this mighty cycle, which does not exclude intellectual liveliness or brilliance of keywork, acquires its own quality: rarely has Bach's music sounded so well thought out, so mature, so pure as here."* (Süddeutsche Zeitung)

*"He shows his listeners so many special aspects of the music that one wants to listen to his interpretation all over again."* (Hamburger Abendblatt)

*"Superficiality is not Koroliov's thing. He applies himself to Bach's work in an original way. Nothing happens from the presumed safe position of an expert, which Koroliov is to be sure. He conveys structure by vividly exposing musical contexts; he gives us insight into these not least by subtly playing the dynamic with both hands. Koroliov's performance provides clarity which broadens the view of the design of the work."* (Stuttgarter Zeitung)

*"That is how Koroliov with great art of calculation and form, equally with Bach's counterpoint or Ligeti's illusion rhythms, pierces through to the music. Why on earth cannot everyone sit on a desert island and listen to Koroliov?"* (Frankfurter Rundschau)

*"You cross the Place de l'Alma, the city lights, the Paris bustle and enter the Théâtre des Champs-Élysées with those mundane trivial conversations. You find your seat and the audience takes its time quietening down. Evgeni Koroliov appears on the scene, gives a quick greeting and places his hands on the piano ... And voilà, you are instantly transported to another world ..."* (Le Figaro)

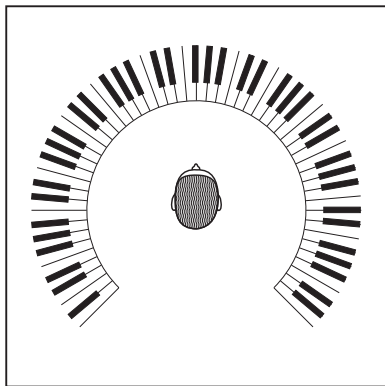
## TACET Real Surround Sound

Von der Aufnahmetechnik her gesehen bietet die DVD unendlich mehr Möglichkeiten für den Tonmeister als die herkömmliche CD. Mit den ersten Audio-DVDs von TACET stoßen wir die Tür weit auf und geben den Blick frei auf die faszinierende Vielfalt.

Es geht darum, den gesamten (!) Hörraum für das musikalische Erlebnis zu nutzen. Und nicht nur – wie bisher – sich auf zwei Lautsprecher vorne zu beschränken. Mit den (nun zur Verfügung stehenden) hinteren Kanälen und Lautsprechern kann man – zum Beispiel – Rauminformationen wiedergeben: Der Zuhörer glaubt dann, er befinde sich in einem echten Konzertsaal. Die meisten Tonmeister folgen bisher – bei Surround-Aufnahmen – diesem Weg. Und lassen es dabei bewenden.

Das allein findet TACET nicht ausreichend. So ist die DVD-Audio nicht richtig genutzt. Es gibt so viele weitere interessante Möglichkeiten: technisch und künstlerisch! Es wäre schade, diese weiteren Möglichkeiten von vorneherein zu verwerfen. Und das nur, weil unser bisheriges ästhetisches Verständnis dagegen spricht. Gegen das Argument, Debussy hätte nur für die normale Konzertsituation komponiert, lässt sich wenig einwenden. Außer: Debussy kannte weder die CD noch die DVD. Und künstlich bleibt ein Tonträger immer.

Die Grundidee bei allen hier wiedergegebenen Werken ist immer dieselbe: Es gibt nur einen Zuhörer, und der sind SIE! Auf SIE kon-



zentrieren sich alle Bemühungen der Musiker und des Tonmeisters.

Nun präsentiert die DVD-Audio zum zweiten Mal ein Klavier im TACET Real Surround Sound. – „Wie bitte? Das Klavier rund um den Hörer herum?“ – Genau. – „Das geht doch gar nicht!“ – Doch, es geht. Die ganz hohen Töne hinten rechts, die ganz tiefen Töne hinten links, das gesamte Spektrum dazwischen von vorne, ein großer Kreis. Stellen Sie sich vor, Sie sind der Musiker. Sie sitzen selber an der Tastatur. Das Klavier erweitert sich, es öffnet sich um Sie herum. – „Ein künstliches Klavier?“ – Jawohl. Künstlich. Wunderbar künstlich. Und gleichzeitig so natürlich, als ob es real wäre.

## Zwischen Archaik und dem Treiben der Gegenwart – Claude Debussys poetische Klaviermusik

Man könnte annehmen, dass für einen herausragenden Pianisten wie Claude Debussy die Komposition von Klavierwerken eigentlich eine Selbstverständlichkeit gewesen wäre, und doch entstanden seine bedeutendsten Stücke dieses Genres erst vergleichsweise spät. Für sein Instrument komponierte Debussy zwar schon in der Anfangsphase seines Schaffens, doch sind frühe Werke wie die populären *Deux Arabesques* (1890–91) noch sehr von einer konventionellen Art des Klavierspiels geprägt. Debussys Klavierwerk kulminiert erst in viel später entstandenen großen Sammlungen wie den beiden Büchern der *Préludes* (1909–10 und 1911–13) und den *Douze Etudes* (1915). In diese Werke gingen Erfahrungen ein, die Debussy mit Orchesterkompositionen wie dem *Prélude à l'après-midi d'un faune*, den drei *Nocturnes* und der Tondichtung *La Mer* gesammelt hatte, Werken, die den Orchesterklang revolutionierten und zurecht zu den Gründungsdokumenten der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts zählen.

Vergleichbares lässt sich auch von den 24 *Préludes* sagen. So absurd die Formulierung erscheinen mag, Debussy habe diese Stücke für Klavier instrumentiert, so genau trifft sie die Art und Weise, wie er das Instrument in ihnen behandelt: als ein vielstimmiges Tastenorchester. Debussy nutzt den gesamten Klangraum

des Instruments aus, geht in seine äußersten Extreme und staffelt ihn in mehrere Schichten, die eine teils reale, teils vor allem klangfarblich geprägte Polyphonie von ungeheurer sinnlicher Ausdruckskraft erzeugen. Um diese Vielstimmigkeit, die weniger, wie bei vielen Stücken Liszts, einer Lust an geradezu zirzensischen Effekten entspringt als sich vielmehr ganz aus den – bis dahin in dieser Weise nicht ausgeschöpften – Klang- und Spielmöglichkeiten des Instruments ergibt, auch graphisch deutlich werden zu lassen, ging Debussy im zweiten Buch der *Préludes* dazu über, drei statt wie üblich nur zwei Notensysteme zu verwenden.

*Prélude* ist das französische Pendant zu Präludium und bedeutet Vorspiel. In diesem Sinne fungierten die *Préludes* der französischen Clavecinisten des 17. und 18. Jahrhunderts – mit ihrem herausragenden Vertreter François Couperin le grand – als Einleitungstücke von Suiten oder anderen Sammlungen. Im 19. Jahrhundert löste sich das *Prélude* aus seiner Rolle als Vorspiel. Was sollte etwa mit einem der 24 *Préludes* aus Chopins epochalem Opus 28 eingeleitet werden? Welches Nachspiel ließe sich für eines der *Préludes* von Alexander Skrjabin denken? Die *Préludes* des 19. Jahrhunderts stehen für sich, übernehmen aber von ihren historischen Vorgängern einige Gestaltungsmomente. Typisch ist etwa das Festhalten an einem Motiv oder einem musikalischen Einfall – Ausnahmen wie Chopins Des-Dur-Werk, das berühmte „Regentropfen“-*Prélude* mit seinem

kontrastierenden Mittelteil bestätigen die Regel lediglich. An diese Vorgänger konnte Debussy anknüpfen.

Debussy lebte in einer Zeit, in der man in Frankreich eine ganz neue Sensibilität für die Schätze der eigenen musikalischen Tradition entdeckte. Man gab Musik des 17. und 18. Jahrhunderts neu heraus, führte Opern von Rameau und anderen Komponisten seiner Zeit auf und suchte nach Möglichkeiten, die neue sinnliche Erfahrung mit dem musikalischen Erbe der als „klassisch“ verstandenen Epoche in eigene Kompositionen einfließen zu lassen. Ein Stilzitat, ja selbst von vagen Anklängen an die Musik der Clavecinisten hält Debussy sich fern, die Neigung, seine *Préludes* als Charakterstücke zu verstehen und mit programmatischen Titel zu versehen, teilt er aber mit seinen musikalischen Ahnen. Allerdings unterstreicht Debussy den Vorrang der Musik vor der innewohnenden poetischen oder sonst wie außermusikalischen Idee dadurch, dass er Titel wie „(... Danseuses de Delphes)“, „(... La danse de Puck)“ oder „(... Feuilles mortes)“ in Klammern an das Ende der jeweiligen Stücke setzt. (Die Rezeptionsgeschichte hat sie natürlich schon seit langem aus dieser verborgenen Position heraus geholt. Dass der poetische Gegenstand des achten Stück des ersten *Préludes*-Bandes ein Mädchen mit Flachshaaren ist, weiß jeder Klaviermusikliebhaber.)

Die Fixierung auf die Titel, die Debussy vermeiden wollte, birgt die Gefahr in sich, in dem Bemühen, der Musik ein programma-

tisches Geschehen ablauschen zu wollen, an dem ungeheuren Abwechslungsreichtum der Musik selbst ein Stück weit vorbeizuhören. Wie Chopin in seinen 24 *Préludes* entwirft auch Debussy einen wahren Kosmos musikalischer Charaktere, Stimmungen und Formen. Das Spektrum reicht von archaischen Klängen, wie sie über weite Strecken das fast orgelhafte *Prélude* über die versunkene Kathedrale von Ys durchziehen, bis hin zur Adaption aktueller Modetänze wie dem *Cake-Walk* im sechsten Stück des zweiten Bandes, das in seinem Titel „(... „General Lavine“ – excentric –)“ an den wie eine Marionette agierenden amerikanischen Clown Edward Lavine erinnert, sich in musikalischer Hinsicht aber als ein Reflex auf Strawinskys kurz zuvor uraufgeführtes Ballet *Petruschka* erweist.

Großen Raum nehmen Stücke ein, die eine spezifische Stimmung entfalten, etwa „(... Le vent dans la plaine)“ oder „(... „Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir)““, andere leben von prononciert ausgespielten Gegensätzen wie „(... La puerta del Vino)“ aus dem zweiten Band oder „(... la sérénade interrompue)“ aus dem ersten, beides Werke mit dem von Debussy so überaus geliebten spanischen Tonfall.

„(... Voiles)“, die Nummer zwei des ersten Bandes, ist ein Versuch über das Komponieren mit dem Material der Ganztonleiter, „(... Les tierces alternées)“, das vorletzte Stück des zweiten Bandes, hingegen verbindet das kompositorische Spiel mit Terschichtungen

mit höchsten Ansprüchen an die Virtuosität des Interpreten. Mit diesen „abwechselnden Terzen“ und vor allem mit dem Schlusstück der *Préludes*, einem pianistischen „Feux d’artifice“ (Feuerwerk), weist Debussy bereits voraus auf seinen letzten Klavierzyklus, die *Douze Etudes*.

Erst seit kurzem ist bekannt, dass Debussy an das Ende seines Klavierwerks ein weiteres *Prélude* gestellt hat. Ende 2001 tauchte bei einer Versteigerung aus Privatbesitz ein bis dato unbekanntes *Prélude* auf, das „Les soirs illuminés par l’ardeur du charbon“ („Der Himmel, erleuchtet von der Glut der Kohlen“) überschrieben ist. Der Titel, ein Zitat aus dem – vom jungen Debussy vertonten – Gedicht „Le Balcon“ von Charles Baudelaire, knüpft einerseits an das vierte *Prélude* des ersten Buchs an, dem Debussy gleichfalls ein die Stimmung des Stücks charakterisierendes Baudelaire-Zitat beigefügt hat (... „Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir“), er verweist andererseits auf den Kohlenhändler Monsieur Tronquin, auf dessen Anregung das nur 31 Takte lange Werk Anfang 1917 entstand. Man vermutet, daß Tranquin dem Komponisten als Gegenleistung in Kriegszeiten streng rationierte Kohle zum Heizen lieferte. So banal der Anlass, so poetisch ist das kleine Stück – der Nachklang eines grandiosen Œuvres.

*Thomas Seedorf*

## **Evgeni Koroliov**

wurde 1949 in Moskau geboren. Sein Vater stammte aus Witebsk in Weißrussland, die Mutter aus Zentralasien. Ersten Klavierunterricht erhielt er bei Anna Artobolewskaya an der Zentralen Musikschule. Zu dieser Zeit erteilten ihm auch Heinrich Neuhaus und Maria Judina gelegentlich kostenlos Unterricht. Später studierte er am Staatlichen Konservatorium ›P.I. Tschaikowsky‹ in Moskau bei Lew Oborin und nach dessen Tod bei Lew Naumow. Nach Beendigung seines Studiums wurde Koroliov eingeladen, am Tschaikowsky Konservatorium zu unterrichten. 1976 übersiedelte er zu seiner Frau nach Mazedonien, mit der er seitdem neben seiner solistischen Laufbahn im Klavierduo auftritt. 1978 wurde er als Professor an die Hochschule für Musik nach Hamburg berufen.

Evgeni Koroliov hat bei zahlreichen internationalen Wettbewerben Preise gewonnen: u. a. den Bach-Preis Leipzig 1968, Van Cliburn-Preis 1973, Gand Prix Clara Haskil Vevey-Montreux 1977, Bach-Preis Toronto 1985. Dies führte zu Einladungen, in vielen Ländern Ost- und Westeuropas, in Kanada und den USA aufzutreten. Koroliov gab Konzerte u. a. bei den Ludwigsburger Festspielen, dem Schleswig Holstein Musik-Festival, dem Festival Montreux, dem Kuhmo Festival in Finnland, den Internationalen Bachtagen Stuttgart, dem Glenn Gould Festival Groningen, dem Chopin Festival in Duschniki (Polen), dem Budapest

Spring Festival und bei »Settembre Musicas« in Turin. Er gastierte in der Großen Musikhalle Hamburg, der Kölner Philharmonie, dem Gewandhaus Leipzig, dem Konzerthaus Berlin und dem Herkulesaal in München, bei der Societa dei Concerti in Mailand, im Teatro Olimpico in Rom, dem Théâtre du Châtelet in Paris und auf vielen weiteren Konzertpodien in zahlreichen Ländern. Als Kammermusiker war er Partner von Natalia Gutman, Mischa Maisky u. a. Dem Werk Bachs besonders verbunden, spielte bereits der Siebzehnjährige das gesamte Wohltemperierte Klavier in Moskau. Seitdem hat Koroliov mehrfach die großen Klavierwerke Bachs in Zyklen vorgelesen, einschließlich der *Clavierübung* und der *Kunst der Fuge*, die er 1990 für Tacet eingespielt hat (TACET 13). Gefragt, welche CD er mit auf eine einsame Insel nehmen würde, wählte der Komponist György Ligeti diese Aufnahme: „Wenn ich nur ein Werk mit auf die einsame Insel mitnehmen darf, so wähle ich Koroliov's Bach, denn diese Platte würde ich, einsam verhungert und verdurstend, bis zum letzten Atemzug immer wieder hören.“

1991 folgten bei Tacet Tschaikowskys *Jahreszeiten* (TACET 25), 1992 eine Prokofieff-CD (TACET 32) und 1995 eine Aufnahme mit Werken von Franz Schubert (TACET 46). 1999 erschienen bei Hänssler die *Goldberg-Variationen*, die *Clavierübung Teil II und III* sowie die *Inventionen und Sinfonien*. Im Bach-Jahr 2000 brachte TACET eine Aufnahme des *Wohltemperierten Klaviers* heraus (TACET

93 + TACET 104). Diese Bach-Einspielungen haben in der internationalen Fachpresse ein gewaltiges Echo ausgelöst. Zahlreiche Kritiker attestierten ihnen nicht nur eine absolut herausragende Stellung unter den vielen Neueinspielungen des Bachjahres, sondern zählten sie auch zu den wichtigsten Bachaufnahmen der Schallplatten- und CD-Geschichte.

Weiterhin sind bei TACET erschienen:

The Koroliov Series Vol. VIII  
Franz Schubert:  
Grand Duo, Fantasia  
(TACET 134)

The Koroliov Series Vol. IX  
Robert Schumann:  
Kreisleriana, Bunte Blätter, Kinderszenen  
(TACET 153)

The Koroliov Series Vol. X  
Johann Sebastian Bach:  
French Suites BWV 812 – 817  
(TACET 161)

## Pressestimmen:

*„Dieser unscheinbare Mann ist ein Genie, fähig zu einer absoluten Kontrolle der Tasten, zu betörendem Wohlklang und einem Spiel höchster Ausdruckskraft über die gesamte Dauer der Goldberg-Variationen.“*  
(Corriere della sera)

*„Der herausragende Evgeni Koroliov ... stellt sich einem Publikum dar, dessen Aufmerksamkeit während einer Stunde und zwanzig Minuten nicht nachlässt. Die Kinder, die ihre Eltern begleiten, inbegriffen. Das ist ein Zeichen.“* (Le Monde)

*„Koroliov bewunderswerte Sorgfalt in allen musikalischen und technischen Aspekten des gewaltigen Zyklus, die geistige Lebendigkeit und auch Tastenbrillanz nicht ausschließt, gewinnt eine eigene Qualität: selten hat man Bachs Musik so durchdacht, reif, schlackenlos gehört wie hier.“* (Süddeutsche Zeitung)

*„Er zeigt seinen Zuhörern so viele Besonderheiten der Musik, dass man seine Interpretation gleich noch einmal hören möchte.“*  
(Hamburger Abendblatt)

*„Das Oberflächliche ist Koroliov Sache nicht. Originell geht er mit Bachs Handwerk um. Nichts passiert aus der vermeintlichen Sicherheit eines Wissenden, der Koroliov bei Gott ist. Strukturelles vermittelt er über die*

*plastische Aufdeckung musikalischer Zusammenhänge. Einsichten in diese gewährt nicht zuletzt das subtile Spiel beider Hände mit der Dynamik. Aus Koroliov Spiel resultiert Klarheit, die zusätzlich die Sicht in den Bauplan des Werkes weitet.“* (Stuttgarter Zeitung)

*„So kommt es, dass Koroliov aus großer Rechen- und Formkunst, bei Bachs Kontrapunkten nicht anders als bei Ligetis Illusionsrhythmen, zur Musik durchdringt ... Warum um alles in der Welt sitzt nicht längst schon jeder auf einer einsamen Insel und hört Koroliov?“* (Frankfurter Rundschau)

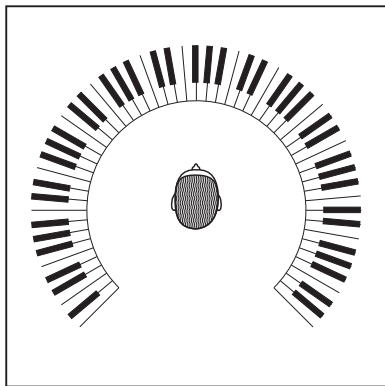
*„Man überschreitet den Place de l'Alma, die Lichter der Stadt, die Unruhe von Paris. Man betritt den Eingang des Théâtre des Champs Elysées, die mondäne Konversation und ihre Nichtigkeit. Man nimmt Platz, das Publikum zögert, Schweigen einkehren zu lassen. Evgeni Koroliov betritt die Bühne, grüßt schnell, legt die Hände auf die Tastatur ... Und siehe da, schon ist man fortgezogen in eine andere Welt...“* (Le Figaro)

## TACET Real Surround Sound

Du point de vue de la technique d'enregistrement, le DVD offre bien plus de possibilités au preneur de son. Pour ses premières DVDs, TACET a désiré ouvrir en grand les portes sur l'étonnante diversité qu'offre ce nouveau support. Il s'agit pour nous de mettre à contribution la totalité du local d'écoute sans, comme c'est le cas usuellement, nous cantonner aux deux enceintes frontales. Les canaux arrière sont là pour communiquer à l'auditeur une sensation d'espace sonore, c'est à dire lui permettre de s'imaginer qu'il se trouve au milieu d'une salle de concert. La plupart des ingénieurs du son suivent cette optique dans leurs enregistrements DVD ... et s'y cantonnent.

Nous, chez TACET, nous pensons qu'ils ne poussent pas la démarche assez loin. Ce parti pris frileux n'exploite pas à leur juste valeur, les potentialités du DVD-Audio, une technologie qui offre bien d'autres possibilités techniques et artistiques. Il serait dommage de rejeter d'emblée ces potentialités sans même les explorer, uniquement parce qu'elles ne répondent pas à nos préjugés esthétique-sonores actuels.

Il est facile d'opposer à cela un argument frappant : Debussy a composé ses œuvres pour une disposition orchestrale classique. Certes, mais Debussy ne connaissait ni le CD, ni le DVD, l'idée de support sonore étant artificielle en elle-même. L'idée base dans cet enregistrement est constante. Il n'existe qu'un seul auditeur :



VOUS ! C'est sur VOTRE confort et plaisir sonore que se concentrent les musiciens et l'ingénieur du son.

À présent l'audio-DVD présente un piano pour la deuxième fois en TACET Real Surround Sound. – « Pardon ? Le piano enveloppant l'auditeur ? » – C'est exact. – « Cela est inimaginable ! » – Bien sûr que si. Les notes suraiguës à l'arrière droite, les plus basses à l'arrière gauche, l'intégralité du spectre sonore se trouvant au milieu, à l'avant, un grand cercle en quelque sorte. Imaginez que vous êtes le musicien. Vous êtes vous-même assis au clavier du piano de concert. Le piano s'élargit, se déploie tout autour de vous. – « Un piano artificiel ? » – exactement. Artificiel. Merveilleusement artificiel. Et en même temps si naturel, comme si tout était réel.



## **Entre l'archaïsme et la marche inexorable du temps – la musique poétique pour piano de Claude Debussy**

On pourrait croire que composer des œuvres pour piano aurait été une évidence pour un pianiste aussi remarquable que l'était Claude Debussy. Pourtant, les pièces les plus importantes de ce genre ne furent écrites que relativement tard. Debussy composa certes dès le début pour son instrument, mais les premières œuvres, comme les célèbres *Deux Arabesques* (1890–91), restent encore très marquées par un jeu pianistique conventionnel. L'œuvre pour piano de Debussy n'atteint son apogée que dans les grands recueils écrits beaucoup plus tard, comme les deux livres des *Préludes* (1909–10 et 1911–13) et les *Douze Etudes* (1915). Ces œuvres se nourrissent d'expériences que Debussy avait déjà faites dans des compositions pour orchestre, comme le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, les trois *Nocturnes* et la musique à programme *La Mer*, œuvres qui révolutionnèrent la sonorité orchestrale et qui comptent parmi les documents fondamentaux de la musique nouvelle du XX<sup>ième</sup> siècle.

On peut dire à peu près la même chose des *24 Préludes*. Aussi absurde que puisse paraître la formule selon laquelle Debussy aurait instrumenté ces pièces pour le piano, celle-ci montre tout à fait la manière avec laquelle il traite là cet instrument : en tant qu'orchestre à clavier à plusieurs voix. Debussy

utilise tout l'espace sonore de l'instrument, jusque dans ses extrêmes les plus éloignés, en l'échelonnant en plusieurs couches, les unes d'une polyphonie réelle, les autres d'une polyphonie sonore, toutes d'une expressivité prodigieusement sensuelle. Afin de faire ressortir aussi graphiquement cet amoncellement de voix provenant moins d'un désir d'effets de cirque, comme dans beaucoup de compositions de Liszt, que découlant beaucoup plus de possibilités – de cette manière non épuisées jusque-là – sonores et techniques de l'instrument, Debussy se mit dans le deuxième cahier des *Préludes* à utiliser trois portées au lieu des deux habituelles.

Prélude signifie en français : qui précède. Dans ce sens, les préludes des clavecinistes français des XVII<sup>ième</sup> et XVIII<sup>ième</sup> siècles – avec leur éminent représentant François Couperin le Grand – faisaient fonction de pièces d'introduction pour les suites ou autres recueils. Au XIX<sup>ième</sup> siècle, le prélude abandonna son rôle d'introduction. Quelle pièce pourrait venir après l'un des célèbres *24 préludes* de l'opus 28 de Chopin ? Que pourrait-on imaginer comme suite à l'un des préludes de Alexandre Skriabine ? Les préludes du XIX<sup>ième</sup> siècle se suffisent à eux-mêmes, tout en reprenant certaines particularités de leurs prédécesseurs historiques. Le typique pour eux, est qu'ils se tiennent à un motif ou à une idée musicale – des exceptions comme l'œuvre en ré<sup>b</sup> majeur de Chopin, le célèbre prélude « Gouttes de pluie » avec une partie centrale contrastante,

confirment seulement la règle. Debussy put renouer avec ces prédécesseurs.

Debussy vivait à une époque où l'on découvrait en France une toute nouvelle sensibilité pour les trésors de la tradition musicale propre. On réédita de la musique du XVII<sup>ième</sup> et du XVIII<sup>ième</sup> siècle, on représenta des opéras de Rameau et d'autres compositeurs et on chercha des possibilités pour intégrer l'expérience sensorielle nouvelle avec l'héritage musical d'une époque, perçue comme « classique », dans des compositions propres. Debussy évite toute citation de style ou, même vagues, réminiscences à la musique des clavecinistes. Il partage cependant, avec ses ancêtres musicaux, la tendance à voir en ses préludes des pièces de caractère et à leur donner des titres à programme. Debussy souligne pourtant la préséance de la musique sur l'idée poétique interne ou extra-musicale, en mettant des titres, comme « (... Danseuses de Delphes) », « (... La danse de Puck) » ou « (... Feuilles mortes) », entre parenthèses à la fin de chaque pièce. (L'évolution de la perception les a naturellement fait sortir depuis longtemps de cette position cachée.) Tous les amateurs de musique pour piano savent parfaitement que le sujet poétique de la huitième pièce du premier volume des *préludes* est une jeune fille aux cheveux de lin.

La fixation que Debussy voulait éviter sur des titres, renferme en elle-même le risque, en tentant de sortir à la musique avec une action programmatique, de passer à côté de

l'incroyable diversité de la musique. Debussy crée aussi, comme Chopin dans ses *24 préludes*, un véritable cosmos d'ambiances, de formes et de caractères musicaux. Le spectre sonore va de sonorités archaïques, comme celles qui traversent pendant de longs passages le prélude semblable à un orgue sur la cathédrale engloutie de Ys, jusqu'à l'adaptation de danses à la mode comme le *Cake-Walk* dans la sixième pièce du deuxième volume, qui rappelle par son titre « (... « Général Lavine » – excentric –) » le clown américain Edward Lavine, se déplaçant comme une marionnette, s'avérant être du point de vue musical, un reflet du ballet *Petrouchka* de Stravinsky, représenté pour la première fois peu de temps auparavant.

Les pièces développant une atmosphère très spéciale, comme « (...Le vent dans la plaine) » ou « (... « Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ») », occupent une grande place ; d'autres se nourrissent de contrastes très prononcés comme « (... La puerta del vino) » du deuxième volume ou « (... la sérénade interrompue) » du premier, deux œuvres marquées de l'intonation espagnole que Debussy aimait tant.

« (... Voiles) », le numéro deux du premier volume, est la tentative de composer avec des gammes par ton, « (... Les tierces alternées) », l'avant dernier morceau du deuxième volume, par contre, relie le jeu de composition avec une disposition par couches de tierces de très grande prétention, à la virtuosité des interprète-

tes. Avec ces « tierces alternantes » et surtout avec le morceau final des Préludes, un « Feu d'artifice » pour piano, Debussy présente déjà à l'avance son dernier cycle pour piano, les *Douze Etudes*.

On sait depuis peu, que Debussy avait placé un autre prélude à la fin de son Œuvre pour piano. Fin 2001 apparut, lors de la vente aux enchères d'une collection privée, un prélude inconnu jusque-là, intitulé « Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon ». Ce prélude était effectivement resté durant 85 années la propriété privée de la famille Tronquin. Le titre, une citation tirée du poème « Le balcon » de Charles Baudelaire, mis en musique par le jeune Debussy, se rattache d'un côté au quatrième prélude du premier volume, auquel Debussy a également rajouté une citation de Baudelaire caractérisant l'atmosphère de la pièce (... « Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir »), et renvoie d'un autre côté au marchand de charbon Monsieur Tronquin, sous l'incitation duquel fut écrite, en 1917, cette œuvre de seulement 31 mesures. On suppose que Tronquin avait livré en échange au compositeur, pendant la guerre, le charbon de chauffage sévèrement rationné. Si banal qu'eût été le motif, si poétique est la petite pièce – la réminiscence d'une Œuvre grandiose.

*Thomas Seedorf*

## **Evgeni Koroliou**

est né à Moscou en 1949. Son père était originaire de Witebsk en Biélorussie, sa mère d'Asie Centrale. Il reçut ses premières leçons de piano avec Anna Artobolewska à l'école de musique centrale. A cette époque, Heinrich Neuhaus et Maria Judina lui donnèrent aussi de temps en temps des cours à titre gracieux. Il étudia plus tard au Conservatoire d'état « P. I. Tchaïkowsky » à Moscou chez Lew Oborin et après la mort de celui-ci chez Lew Naumow. Après avoir terminé ses études, Koroliou fut invité à enseigner au Conservatoire Tchaïkowsky. Il alla retrouver en Macédoine son épouse avec laquelle il se produit depuis en public, en duo de piano, à côté de sa carrière de soliste. En 1978, il fut nommé professeur au Conservatoire Supérieur de Musique de Hambourg.

Evgeni Koroliou a remporté de nombreux prix lors de concours internationaux: entre autre le Prix Bach de Leipzig en 1968, le Prix Van Cliburn en 1973, le Grand Prix Clara Haskil de Vevey-Montreux en 1977, le Prix Bach de Toronto en 1985. Ils l'amenèrent à être invité à se produire en concert dans de nombreux pays de l'Europe de l'Est et de l'Ouest, au Canada et aux Etats-Unis. Koroliou donna aussi des concerts au Ludwigsburger Festspiele, au Schleswig Holstein Musik-Festival, au Festival de Montreux, au Kuhmo Festival en Finlande, aux journées internationales de Bach à Stuttgart, au Glenn Gould Festival

Groningen, au festival Chopin à Duschniki (Pologne), au Budapest Spring festival et au «Settembre Musica» à Turin. Il fut invité à jouer dans la Groûe Musikhalle de Hambourg, à la Kölner Philharmonie, à la Gewandhaus de Leipzig, à la Konzerthaus de Berlin et la Herkulesaal à Munich, pour la Societa dei Concerti de Milan, au Teatro Olimpico de Rome, au Théâtre du Châtelet à Paris et sur beaucoup d'autres podiums de concert en de nombreux pays. Comme musicien de chambre, il fut entre autre le partenaire de Natalia Gutman et de Mischa Maisky.

Particulièrement attaché à l'Œuvre de Bach, il joua déjà à Moscou, à l'âge de dix-sept ans, l'intégralité du *Clavecin bien Tempéré*. Koroliou a depuis interprété plusieurs fois sous forme de cycles les grandes œuvres de Bach, y compris «*Clavierübung*» et «*l'Art de la Fugue*», qu'il a enregistrés pour Tacet en 1990 (TACET 13). Lui ayant été demandé quel CD il emporterait avec lui sur une île déserte, le compositeur György Ligeti choisit cette œuvre: «*Si je n'avait le droit de n'emporter qu'une seule œuvre sur une île déserte, je choisirais le Bach de Koroliou, car je pourrais écouter ce disque, mourant solitaire de faim et de soif, toujours et encore jusqu'à mon dernier soupir.*»

*Les Saisons* de Tchaïkovsky suivirent chez Tacet en 1991 (TACET 25), en 1992 un CD de Prokofiev (TACET 32) et en 1995 un enregistrement avec des œuvres de Franz Schubert (TACET 46). En 1999, parurent

chez Hänssler les «*Variations Goldberg*», le «*Clavierübung*» (exercice pour le piano) deuxième et troisième partie ainsi que les «*Inventionen und Sinfonien*». Durant l'année Bach 2000, TACET publia un enregistrement du «*Clavecin bien tempéré*» (TACET 93 + TACET 104). Ces enregistrements de Bach ont fait énormément de bruit dans la presse spécialisée internationale. De nombreux critiques ne leur attestèrent pas seulement une position absolument dominante par rapport aux nombreuses nouveautés dans le domaine des enregistrements de «l'année Bach», mais les comptèrent aussi parmi les enregistrements de Bach les plus importants de l'histoire du disque et du CD.

Sont encore parus chez TACET:

The Koroliou Series Vol. VIII

Franz Schubert:

Grand Duo, Fantasia

(TACET 134)

The Koroliou Series Vol. IX

Robert Schumann:

Kreisleriana, Bunte Blätter, Kinderszenen

(TACET 153)

The Koroliou Series Vol. X

Johann Sebastian Bach:

French Suites BWV 812 – 817

(TACET 161)

## L'avis de la presse:

« *Cet homme effacé est un génie, capable d'un contrôle absolu du clavier, de produire une sonorité fascinante et ayant un jeu de la plus haute puissance d'expression durant toute la durée des Variations Goldberg.* »  
(Corriere della sera)

« *L'exceptionnel Evgeni Koroliou ... se présente devant un public capable de rester attentif pendant une heure et vingt minutes. Les enfants accompagnant leurs parents y compris. Cela veut tout dire.* » (Le Monde)

« *La minutie admirable de Koroliou dans tous les aspects musicaux et techniques de ce cycle colossale, n'excluant nullement une vivacité d'esprit et une brillance de frappe exceptionnelle, gagne une qualité propre: on a rarement approfondi ainsi la musique de Bach, ni entendue à un tel point de maturité et exempte d'impureté que comme ici.* »  
(Süddeutsche Zeitung)

« *On traverse la place de l'Alma, les lumières de la ville, les embarras de Paris. À l'entrée du Théâtre des Champs-Élysées, ce sont les conversations mondaines et leur futilité. On s'assied, le public tarde à faire silence. Evgeni Koroliou entre sur scène, salut rapidement, pose ses mains sur le clavier ... Et voilà que l'on est transporté aussitôt dans un autre monde... »* (Le Figaro)

## Impressum

Recorded: Oslo, May and October 2003  
Instrument: Steinway D-274 No. 562.107  
Tuning and maintenance  
of the piano: Thron Irby

Technical equipment: TACET

Translations: Celia Skrine (English)  
Stephan Lung (French)

Cover design: Julia Zancker  
Booklet layout: Toms Spogis

Editing and surround mix: Andreas Spreer  
Recorded and produced by Andreas Spreer

© 2008 TACET

© 2008 TACET

## Audio System Requirements

### 1. How many loudspeakers do I need?

In order to enjoy the acoustic finesse of this DVD to the full you need a system with more than two speakers. The most common are surround systems in 5.1 standard: five speakers + one bass speaker. TACET DVDs were designed for this formation. For artistic reasons, not all channels are occupied all the time: for example, the special bass channel is mainly unused. You do not need to make any alterations, however.

### 2. How must I position the speakers?

In an imaginary circle with you the listener seated in the centre. The more evenly spread the speakers are around this imaginary circle the better. If two speakers are too close to each other or too far apart, the perception of the instrument positions is impaired. The quality of the timbre and the musical enjoyment will however be roughly the same.

### 3. Excellent: Listening in a car

Do you have a DVD player and a surround system in your car? Then you should take care to fasten your seatbelt. For in many cars the advantages of DVDs can really be enjoyed to the full. Warning: we take no responsibility for any accidents you might cause while listening raptly.

### Three last recommendations:

- Adjust all the speakers to the same volume before playing your DVD.

- Try to avoid filters etc. which could alter the sound.
- Do not set the volume too high; be kind to your ears.

## Anforderungen an die Wiedergabeanlage

### 1. Wieviele Lautsprecher brauche ich?

Um die klanglichen Feinheiten dieser DVD vollständig erfassen zu können, benötigen Sie eine Anlage mit mehr als 2 Lautsprechern. Am weitesten verbreitet sind Surround Anlagen im 5.1 Standard: 5 Lautsprecher + 1 Basslautsprecher. Dafür werden TACET DVDs konzipiert. Aus künstlerischen Gründen sind auf diesen Aufnahmen nicht immer alle Kanäle belegt; z. B. bleibt der spezielle Basskanal meistens leer. Sie müssen deswegen jedoch nichts verändern.

### 2. Wie muss ich die Lautsprecher aufstellen?

Auf einem gedachten Kreis, in dessen Mittelpunkt Sie als Hörer sitzen. Je gleichmäßiger die Verteilung auf diesem gedachten Kreis ist, umso besser. Stehen 2 Lautsprecher zu dicht bei- oder zu weit auseinander, lässt die Richtungswahrnehmung nach. Die Klangfarbenqualität und der Musikgenuss werden aber einigermassen gleich bleiben.

### 3. Optimal: Die Wiedergabe im Auto

Haben Sie einen DVD Spieler und eine Surround Anlage im Auto? Dann sollten Sie sich gut anschaffen. Denn in vielen PKW kommen die Vorzüge unserer DVDs voll zur Geltung. Achtung:

Für Unfälle, die Sie verursachen könnten, weil Sie zu fasziniert gelauscht haben, übernehmen wir keine Haftung.

### Drei letzte Tipps:

- Stellen Sie vor dem Abspielen der DVD alle Lautsprecher gleich laut ein.
- Versuchen Sie, klangentstellende Filter usw. zu vermeiden.
- Hören Sie nicht zu laut; schonen Sie Ihre Ohren.

## Du matériel de reproduction ...

### De combien d'enceintes ai-je besoin ?

Pour bénéficier pleinement de la finesse sonore de ce DVD vous avez besoin de plus de deux enceintes. Les systèmes sonores les plus répandus sont les systèmes Surround 5.1: 5 enceintes + une enceinte pour les graves. C'est pour ce type d'équipement que les DVD Tacet sont conçus. Pour des raisons artistiques, l'ensemble des canaux n'est pas pertuellement sollicité. Le canal véhiculant les graves n'est ici quasiment pas utilisé. Vous n'avez néanmoins aucun réglage particulier à effectuer.

### Comment dois-je placer mes enceintes ?

Il vous faut imaginer un cercle dont vous, auditeur, seriez le centre. Plus la répartition des sources sonores au sein de ce cercle est régulière, meilleur sera le résultat. Si deux sources sont trop proches ou trop distantes, la perception

de l'espace sera perturbée, même si la couleur sonore reste préservée.

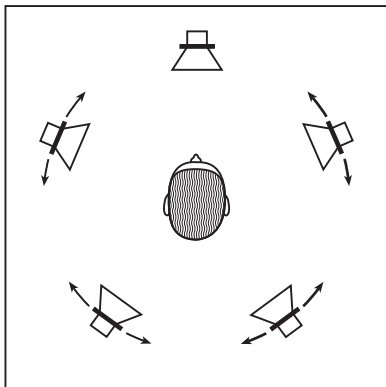
### L'optimum: la voiture comme salon d'écoute!

Si vous avez un lecteur de DVD et un système surround dans votre voiture vous allez attacher vos ceintures, car vous allez pouvoir bénéficier de toutes les potentialités de nos DVD.

Attention : nous ne sommes pas responsables d'éventuels accidents que votre fascination sonore entraînerait!

### Trois tuyaux pour finir

- Mettez avant écoute toutes vos enceintes au même niveau sonore.
- Essayez d'éviter les filtres qui modifient le son
- N'écoutez pas à trop fort niveau : épargnez vos oreilles.



# Claude Debussy: Préludes pour piano

## Evgeni Koroliov, piano

### Préludes Premier Livre

1	I. Lent et grave	(... Danseuses de Delphes)	3'45
2	II. Modéré	(... Voiles)	4'16
3	III. Animé	(... Le vent dans la plaine)	2'10
4	IV. Modéré	(... « Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir »)	4'01
5	V. Très modéré	(... Les collines d'Anacapri)	3'15
6	VI. Triste e lent	(... Des pas sur la neige)	4'44
7	VII. Animé et tumultueux	(... Ce qu'a vu le vent d'ouest)	3'27
8	VIII. Très calme e doucement expressif	(... La fille aux cheveux de lin)	2'24
9	IX. Modérément animé	(... La sérénade interrompue)	2'53
10	X. Profondément calme	(... La cathédrale engloutie)	7'22
11	XI. Capricieux et léger	(... La danse de Puck)	2'44
12	XII. Modéré	(... Minstrels)	2'31

### Préludes Deuxième Livre

13	I. Modéré	(... Brouillards)	3'37
14	II. Lent et mélancolique	(... Feuilles mortes)	3'35
15	III. Mou <sup>v</sup> de Habanera	(... La puerta del vino)	3'45
16	IV. Rapide et léger	(... Les fées sont d'exquises danseuses)	3'04
17	V. Calme	(... Bruyères)	2'58
18	VI. Dans le style et le Mouvement d'un Cake-Walk	(... « General Lavine » – excentric)	2'36
19	VII. Lent	(... La terrasse des audiences du clair de lune)	4'52
20	VIII. Scherzando	(... Ondine)	3'08
21	IX. Grave	(... Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M. P.C.)	2'28
22	X. Très calme et doucement triste	(... Canope)	3'34
23	XI. Modérément animé	(... Les tierces alternées)	2'25
24	XII. Modérément animé	(... Feux d'artifice)	4'11
25	« Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon »		2'41